

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

ANDRÉA JAMILLY RODRIGUES LEITÃO

**SANTA GEOMETRIA: O EROTISMO TRÁGICO NA PROSA  
DE HILDA HILST**

Versão corrigida

SÃO PAULO

2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

ANDRÉA JAMILLY RODRIGUES LEITÃO

**SANTA GEOMETRIA: O EROTISMO TRÁGICO NA PROSA  
DE HILDA HILST**

Versão corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Robert Moraes.

SÃO PAULO

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L533s Leitão, Andréa Jamilly Rodrigues

Santa geometria: o erotismo trágico na prosa de Hilda Hilst / Andréa Jamilly Rodrigues Leitão; Orientação da Eliane Robert Moraes. – São Paulo: EDUSP, 2022.

----- p. 260.

Orientadora: Eliane Robert Moraes

Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 2022

1. Erotismo trágico. 2. Hilst, Hilda – Crítica e interpretação. 3. Prosa. I. Moraes, Eliane Robert, orient. II. Título.

CDD 869.1

ANDRÉA JAMILLY RODRIGUES LEITÃO

**SANTA GEOMETRIA: O EROTISMO TRÁGICO NA PROSA DE HILDA HILST**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Letras.

**Comissão julgadora:**

---

Prof. Dr. Michel Riaudel  
Universidade Sorbonne

---

Prof. Dr. Italo Moriconi  
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

---

Prof. Dr. André Luís Rodrigues  
Universidade de São Paulo (USP)

---

Profª. Dra. Eliane Robert Moraes  
Universidade de São Paulo – USP  
Orientadora

São Paulo, 02 de setembro de 2022

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA**  
**DISSERTAÇÃO/TESE**

**Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

Nome do (a) aluno (a): Andréa Jamilly Rodrigues Leitão

Data da defesa: 02/09/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): ELIANE ROBERT MORAES

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 17/10/2022

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Eliane R. Moraes', is written on a light-colored background.

---

*(Assinatura do (a) orientador (a))*

À minha avó, Lucidéa  
(*in memoriam*)

## AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial a minha mãe Ana Lucidéa, o meu pai José Cláudio, a minha irmã Adriana e a minha avó Lucidéa, pelo amor, a compreensão e o incentivo sem limites.

À minha orientadora, a professora Eliane Robert Moraes, por acolher esta proposta de pesquisa e me apontar caminhos interpretativos possíveis para a leitura da prosa de Hilda Hilst – uma paixão em comum –, de modo a contribuir significativamente para o meu crescimento acadêmico.

Às amigas de longa data, pela convivência de cumplicidade e de fraternidade, Anais Favero, Bárbara Mattos, Carla Couto, Millene Ximenes e Yvila Rickmann.

Ao Valdir Almeida Filho, pela extrema paciência nos momentos finais de escrita e, sobretudo, por traduzir nos seus gestos a geometria do amor.

À amiga Aline Novais de Almeida, pela convivência, os diversos diálogos e as palavras precisas que não somente me abriram para novos olhares interpretativos, como também não me deixaram abater nos momentos mais fatigantes.

À amizade realizada durante o meu percurso acadêmico, que transbordou os muros da universidade e tanto me incentivou nos instantes mais difíceis, em especial Aline Leal, Jéssica Cristina Jardim, Juliana Caldas, Luciano de Jesus Gonçalves, Rodrigo Simon, Simone Rodrigues Vianna Silva, Thiago de Melo Barbosa e Thiago Fernandes.

Aos amigos que acompanharam parte desta trajetória, Francy Moraes, João Carlos Muniz, Marcos Visnadi, Natália Ribeiro e Thiago Azevedo. Às Ana Paula Nunes, Francis Meira e Mairi Wessel, que foram as minhas primeiras companhias em São Paulo.

Aos colegas da Comissão Editorial da *Opiniões* – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira (USP) pela oportunidade de conhecer uma outra faceta da jornada acadêmica.

À Olga Bilenky e ao Daniel Fuentes – o presidente do Instituto Hilda Hilst –, por me proporcionarem a visita na Casa do Sol e a descoberta de um pouco do instigante universo da escritora. Agradeço também à Isabela Feliciano que me fez companhia nesta visita.

Ao Cristiano Diniz, pela atenção e o imenso conhecimento partilhado acerca do acervo de Hilda Hilst, e aos funcionários do Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), na Unicamp – especificamente Aníbal Fabiano Alves Rocha de Carvalho –, que me auxiliaram na busca e na posterior digitalização dos manuscritos.

À professora Izabela Leal, que, ainda no momento de finalização do mestrado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA), despertou em mim um norte de pesquisa que, por sua vez, conduziu-me até aqui.

Aos professores Italo Moriconi e Marise Hansen pela leitura atenta durante a Banca de Qualificação e pelas suas contribuições inestimáveis que me revelaram outras possibilidades interpretativas para este trabalho.

Aos professores da comissão julgadora por aceitarem gentilmente o convite para participar.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo – principalmente os docentes André Luís Rodrigues e Yudith Rosenbaum –, que participaram direta ou indiretamente da realização deste trabalho.

Ao professor Fábio de Souza Andrade, do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, cuja disciplina “Prosa, Drama e Performance na Obra Final de Samuel Beckett” me possibilitou estabelecer paralelos entre a obra beckettiana e a prosa hilstiana.

Aos professores André Malta Campos, Jose Antonio Alves Torrano e Marcos Martinho dos Santos, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da FFLCH/USP, os quais ministraram em 2019 o curso de extensão “Mitologia grega”, cujas discussões enriqueceram as reflexões realizadas neste trabalho.



[Eros] tecelão de mitos

(“Fragmento 19”, de Safo de Lesbos)

O círculo  
é astuto:  
enrola-se  
envolve-se

autofagicamente.

Depois  
explode  
– galáxias! –

abre-se  
vivo  
pulsa

multiplica-se

divindadecírculo  
perplexa  
(perversa?)

o unicírculo  
devorando  
tudo.

(“Círculo”, de Orides Fontela)

## RESUMO

Com a finalidade de contribuir para a expansão da fortuna crítica dos livros *Tu não te moves de ti* (1980), *A obscena senhora D* (1982) e *Com os meus olhos de cão* (1986), a presente pesquisa investiga de que modo este tríptico forja a questão do erotismo trágico em sua composição, perfazendo imagens do excesso ligadas ao ato erótico e à finitude. Parte-se aqui das formulações de Georges Bataille para compreender a ligação entre o erotismo e a consciência da morte. Sob a “emoção extremada” ou os “estados extremos do homem”, o erotismo trágico implica uma força desmedida que se manifesta nos arrebatamentos dilacerantes dos protagonistas: o ciúme e o desejo incestuoso de Maria Matamoros, o autossacrifício de Tadeu e de Axelrod Silva, a cólera de Hillé e a loucura suicida de Amós Kéres. A presença da geometria em seus volumes exerce um papel fundamental no desenho da fusão erótica entres os corpos amantes, bem como na tentativa de apreensão do insondável e de entendimento do que foi vivido. Considerando que o triângulo é o modo privilegiado de representação do sagrado – cujos vértices são ocupados por Deus, o homem e o mundo –, a tese percorrerá, em seus capítulos, cada eixo relacionado na procura pelo ser divino ou, no limite, pelo outro. O primeiro focalizará o eixo pertinente à divindade, detendo-se nos mecanismos que proporcionam a “sagrada ubiquidade”, ora pela via do sacrifício, ora pela do erotismo. No segundo, o ângulo se voltará para o eixo destinado ao ser humano e à voracidade dos sentimentos. A prosa hilstiana imprime um sentido humano e, por assim dizer, dionisíaco à deidade, estabelecendo um paralelo entre Jesus Cristo e Dioniso. Por fim, o terceiro se deterá sobre o vértice referente à natureza ou ao mundo. As inquietações humanas atravessam a esfera da animalidade, como expressão do núcleo da ancestralidade. Quanto à realidade instaurada pela palavra e à trajetória do escritor, as personagens assumem a demanda pelo acontecimento verbal, entendido ora na disposição ao fracasso, a partir do diálogo com os estudos de Marcel Mauss e de Bataille sobre a experiência do *Potlatch*; ora na dádiva de capturar a imagem de um universo unívoco e prismático nas “mil faces” da narrativa.

**Palavras-chave:** Hilda Hilst; erotismo trágico; sacrifício; dionisíaco; geometria.

## ABSTRACT

With the purpose of contributing to the expansion of the critical fortune of the books *Tu não te moves de ti* (1980), *A obscena senhora D* (1982) and *Com os meus olhos de cão* (1986), the present research intends to investigate how this triptych forges the issue of tragic eroticism in its composition, making images of excess linked to the erotic act and finitude. It starts here from the formulations of Georges Bataille to understand the connection between eroticism and the consciousness of death. Under the “extreme emotion” or “extreme states of man”, the tragic eroticism implies an unmeasured force that manifests itself in the tearful raptures of the protagonists: the jealousy and incestuous desire of Maria Matamoros, the self-sacrifice of Tadeu and Axelrod Silva, the anger of Hillé, and the suicidal madness of Amós Kéres. The presence of geometry in his volumes plays a fundamental role in the design of the erotic fusion between the loving bodies, as well as in the attempt to apprehend the unfathomable and to understand what has been experienced. Considering that the triangle is the privileged mode of representation of the sacred – whose vertices are occupied by God, man and the world –, the thesis will go through, in its chapters, each related axis in the search for the divine being or, in the limit, by the other. The first one will focus on the axis pertinent to divinity, focusing on the mechanisms that provide the “sacred ubiquity”, sometimes through sacrifice, sometimes through eroticism. In the second, the angle will turn to the axis intended for the human being and the voracity of his feelings. Hilst’s prose gives a human and, so to speak, Dionysian sense to the deity, establishing a parallel between Jesus Christ and Dionysus. Finally, the third section will focus on the vertex referring to nature or the world. Human restlessness crosses the sphere of animality, as an expression of the ancestral core. As for the reality established by the word and the writer’s trajectory, the characters assume the demand for the verbal event, understood sometimes in the disposition to failure, from the dialogue with the studies of Marcel Mauss and Bataille on the experience of Potlatch; sometimes in the gift of capturing the image of a univocal and prismatic universe in the “thousand faces” of the narrative.

**Keywords:** Hilda Hilst; tragic eroticism; sacrifice; dionysian; geometry.

## LISTA DE FIGURAS

|   |     |
|---|-----|
| Figura 1 – Nota de trabalho avulsa em papel cartão de Hilda Hilst para <i>Tu não te moves de ti</i> , autógrafo a tinta vermelha, escrita ocupando anverso..... | 33  |
| Figura 2 – Detalhe da capa da primeira edição de <i>Tu não te moves de ti</i> .....   | 34  |
| Figura 3 – Esboço de um texto no caderno de Hilda Hilst.....  | 205 |
| Figura 4 – Esboço de um texto no caderno de Hilda Hilst.....  | 231 |

## SUMÁRIO

|          |   |            |
|----------|---|------------|
| <b>1</b> | <b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>  | <b>12</b>  |
| <b>2</b> | <b>O VÉRTICE DA <i>DIVINDADE</i> – EXERCÍCIOS PARA A SAGRADA UBIQUIDADE.....</b>        | <b>22</b>  |
| 2.1      | A MEDIDA TRIANGULAR: <i>TU NÃO TE MOVES DE TI.....</i>                                  | 32         |
| 2.2      | A TRINDADE ERÓTICA ENTRE HILLÉ, EHUD E DEUS: <i>A OBSCENA SENHORA D.....</i>            | 71         |
| 2.3      | O REBENTAR DO UNIVERSO UNÍVOCO: <i>COM OS MEUS OLHOS DE CÃO.....</i>                    | 81         |
| <b>3</b> | <b>O VÉRTICE DA <i>HUMANIDADE</i> – A PULSAÇÃO TRÁGICA DA VIDA.....</b>                 | <b>96</b>  |
| 3.1      | A PAIXÃO DOS CORPOS EM FACE DA FINITUDE E DA TEMPORALIDADE.....                         | 103        |
| 3.2      | A FERIDA DIONISÍACA NA DIVINDADE HUMANA E NA HUMANIDADE DIVINA.....                     | 137        |
| 3.3      | A “METAFÍSICA DA RISADA” OU O RISO DEMONÍACO DO DEUS HILSTIANO.....                     | 164        |
| <b>4</b> | <b>O VÉRTICE DA <i>NATUREZA</i> OU DO <i>MUNDO</i> – A IRIDESCÊNCIA DA PALAVRA.....</b> | <b>175</b> |
| 4.1      | O “BERRO DA ALMA” OU A EXPRESSÃO DA ANTERIORIDADE ANIMAL.....                           | 183        |
| 4.2      | <i>POTLATCH</i> OU A EXPERIÊNCIA DA ESCRITA COMO DISPÊNDIO POÉTICO.....                 | 193        |
| 4.3      | <i>POTLATCH</i> OU O PODER DE DÁDIVA PELA PALAVRA-PRISMA.....                           | 205        |
| <b>5</b> | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>  | <b>233</b> |
|          | <b>REFERÊNCIAS</b>  |            |
|          | <b>ANEXO A – FAC-SÍMILE DA MISSIVA DE NELSON ABRANTES PARA HILDA</b>                    |            |
|          | <b>ANEXO B – NOTA DE TRABALHO DE HILDA</b>  |            |
|          | <b>ANEXO C – NOTA DE TRABALHO DE HILDA</b>  |            |

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, Hilda Hilst (1930-2004) não esconde a presença da “emoção extremada” e da “intensidade amorosa” no exercício da escritura, especialmente na construção da experiência das personagens conduzida até os últimos limites: “a prosa, como a poesia, surgiu de uma necessidade íntima, como um fluxo. Na verdade só sei lidar com esse tipo de emoção extremada e de intensidade amorosa em relação a tudo. Deus entra aí” (ARÊAS; WALDMAN, 1989, p. 4). A instância sagrada traduz-se nas franjas do extremo e, diante disso, os seres se entregam à busca pela substância divina em uma perseguição apaixonada.

Em concomitância com a “emoção extremada” e a “intensidade amorosa”, a pesquisa investiga de que modo a composição dos livros *Tu não te moves de ti* (1980), *A obscena senhora D* (1982) e *Com os meus olhos de cão* (1986) forja a questão do erotismo trágico, perfazendo imagens do excesso ligadas ao ato erótico e à finitude. Essa tríade foi reunida pela própria autora no volume *Com os meus olhos de cão e outras novelas*, em 1986. A coletânea também conta com duas narrativas pertencentes a títulos anteriores: “Floema”, de *Fluxo-floema* (1970), e “Qadós”, de *Qadós* (1973).<sup>1</sup> A escolha justifica-se pela posição relevante que ocupam no conjunto literário, uma vez que precedem, em termos cronológicos, *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990). Este último inaugura, ao lado de *Contos d’escárnio: textos grotescos* (1990), de *Cartas de um sedutor* (1991) e de *Bufólicas* (1992), a chamada tetralogia obscena.

Segundo a escritora, esta ruptura com a produção anterior representa uma mudança na dicção literária de sua obra. Em depoimento ao *Correio Popular*, em 1989, às vésperas do suposto rompimento com a literatura dita “séria”, a entrevistada declara que “*Amavisse* foi o meu último livro publicado no Brasil para ser levado a sério” (2013, p. 103). Dentro do ciclo das bandalheiras, Hilda admite, quando interpelada, que a publicação de textos classificados como pornográficos seria uma estratégia de *marketing* para alcançar, de maneira efetiva, o público leitor: “é claro que sim porque eu penso assim: é um absurdo você fazer obras-primas como eu faço e guardar tudo na gaveta, esperando que daqui a cinquenta anos as pessoas falem de você. O escritor, acima de tudo, quer ser lido” (2013, p. 139).

Com base no extenso levantamento bibliográfico acerca da sua fortuna crítica, produzida nos anos 1949-2018 (DINIZ, 2018), constata-se que a tetralogia obscena recebe

---

<sup>1</sup> Conforme esclarece Alcir Pécora (2002, p. 14), em nota como organizador, “a mudança de grafia de *Qadós*, tal como aparecia na publicação original do volume, para *Kadosh*, ora adotado, deveu-se à vontade absoluta e abscondita da própria Hilda Hilst”. É digno de nota também que a republicação de escritos anteriores é uma prática comum adotada pela escritora. Em *Ficções* (1977), esta lança o conjunto inédito *Pequenos discursos. E um grande*, além de publicar novamente *Fluxo-floema* e *Qadós*.

maior destaque por parte dos especialistas, pois, como afirma Alcir Pécora, as obras que “desafiam o pornográfico são as que mais têm instigado as leituras dos estudantes e professores” (2018a, p. 12). A contrapelo da perspectiva adotada nas pesquisas e das muitas declarações da própria autora na mídia impressa e televisiva, o crítico faz questão de salientar que as obras pornográficas de Hilda não demarcam um corte decisivo em relação à produção anterior, mas, sim, “um desdobramento consequente e radical do que sempre esteve no âmago dela, a questão do obsceno” (p. 12).

Nessa direção, Sônia Purceno acentua que o “cruzamento” entre *Fluxo-floema* e *O caderno rosa de Lori Lamby* “vem evidenciar que não há rupturas drásticas na obra de Hilda e que a tetralogia obscena veio reforçar ainda mais questões fulcrais de sua produção que pode ser centralizada em *A obscena senhora D* e em *Com os meus olhos de cão*” (2010, p. 64-65). A estudiosa defende que o obsceno constitui um fio condutor e, ao mesmo tempo, um “objeto de perseguição” que a escritora lança mão no sentido de que, ao gerar desconforto, “desejava mudar aquele que lia, e falar de estados extremos do homem” (p. 65). Partindo desses apontamentos, é possível recuar mais um pouco em direção à publicação anterior a que a *Senhora D* protagoniza, no caso *Tu não te moves de ti*, de 1980.

Nessa tríade estabelecida, repousa a noção do que aqui se nomeia de erotismo trágico, cuja manifestação de Eros mobiliza, nas personagens hilstianas, uma força convulsiva e incontrolável que se impõe e se autoaniquila em arrebatamentos dilacerantes. O ciúme e o desejo incestuoso de Maria Matamoros, o autossacrifício de Tadeu e de Axelrod, a cólera de Hillé e a loucura suicida de Amós Kéres são expressões da *hýbris* e do seu poder de ruína. O vocábulo *hýbris* pode ser designado em português como “excesso”.<sup>2</sup> A proposta tradutória traz a lume a natureza da conduta de cada uma dessas personagens, as quais revelam um ato excessivo na forma de uma paixão voraz e desmedida, orientada para a transgressão dos interditos. O roteiro passionai consuma, a um só tempo, a volúpia e a perdição. Eis a orgia do aniquilamento. O tríptico hilstiano, ao pôr em cena a marca excessiva desses “sentimentos-perigo” – expressão emprestada da narrativa “Axelrod (da proporção)”, de *Tu não te moves de ti* –, opera a afirmação da vida em toda a sua violência, que, se por um lado, arrasta para a dissolução e a perda dos limites, sob a configuração de um complexo sacrificial;<sup>3</sup> por outro,

<sup>2</sup> Na tradução de *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo, Mary de Camargo Neves Lafer (2002, p. 81) traduz *hýbris* como “excesso”, o qual “vem do latim *ex + cedere*, que significa ultrapassar, extravasar, sair para mais etc.”.

<sup>3</sup> Tal expressão remonta-se à hipótese interpretativa elaborada por Alfredo Bosi (1992, p. 179) em seu estudo a respeito do mito sacrificial na obra de José de Alencar: “Creio que é possível detectar a existência de um complexo sacrificial na mitologia romântica de Alencar. [...] São todas obras cujas tramas narrativas ou dramáticas se resolvem pela imolação voluntária dos protagonistas: o índio, a índia, a mulher prostituída, a mãe negra. A nobreza dos fracos só se conquista pelo sacrifício de suas vidas”. Pretende-se aqui também verificar na prosa hilstiana a

pode ser igualmente uma via de criação de novas realidades de sentido e possibilidades de existir. No encaço do incomensurável, no abandono ao que não dispõe de margens, essas figuras se despem de qualquer contorno para a partilha com o ilimitado, mas paradoxalmente ensejam alcançar a medida, a geometria ou, ainda, a anatomia do invisível.

Dessa forma, sob a figuração de uma “emoção extremada” ou de “estados extremos do homem”, essa tríade contempla uma forte relação com o sexo, a morte e o sagrado – Deus, o insondável. Pécora é preciso em suas palavras quando assinala que “o erotismo, na prosa de ficção de Hilda Hilst, conduz sobretudo a uma experiência de destruição e catástrofe que é indissociável da ideia verdadeira de criação” (2018b, p. 416). A autora escreve com sangue<sup>4</sup>, abrindo uma ferida impetuosa sobre o corpo e a palavra. A narrativa “Floema” associa a ação de escrever a uma atividade cirúrgica,<sup>5</sup> na qual, ao dissecar com profundidade, chega-se à “matéria quente, o vivo”, o núcleo: “A fronte. Chega até o osso. Depois a matéria quente, vivo. Pega os instrumentos, a faca, e abre” (HILST, 2018, p. 146).<sup>6</sup> Ainda a esse respeito, em mais uma de suas muitas entrevistas, ela compartilha a percepção da criação concebida à luz da prática pujante de uma incisão sobre o corpo das palavras: “O meu trabalho é aquele instante, um segundo antes da flecha ser lançada, a tensão do arco, a extrema tensão, o sol incidindo no instante do corte, é a rapidez de uma navalha que com um golpe lancinante, fulminante, corta o teu pescoço” (2013, p. 62). Nesse sentido, interessa a esta pesquisa reconhecer na lavra hilstiana os momentos de veemente dilaceração enfrentados pelos seres, a saber: o ciúme, o incesto, a cólera, a loucura, o êxtase, a abnegação e o sacrifício.

Essa discussão encontra-se ancorada no pensamento de Georges Bataille (1987, 2016, 2017), com o intuito de compreender a ligação entre o erotismo e a consciência da morte. Fato este que permite diferenciar o ímpeto erótico do ser humano da junção puramente sexual do animal, por arrojarem os indivíduos reflexivamente para fora de si mesmos e da imanência da

---

existência de um “complexo sacrificial”, no qual as suas personagens passam por uma “imolação voluntária” a caminho da comunhão com a divindade.

<sup>4</sup> O capítulo “Ler e escrever”, pertencente a *Assim falava Zaratustra* (1883-1885), de Friedrich Nietzsche (2008a, p. 58), inicia da seguinte forma: “De tudo quanto se escreve, agrada-me apenas o que alguém escreve com o próprio sangue. Escreve com sangue; e aprenderás que sangue é espírito”. Em seu estudo, Rubens da Cunha (2012, p. 215) é preciso ao empregar a imagem de “escrita hemorrágica” na tentativa de dar conta do *modus operandi* da escritora: “Foi nesse cenário de enfrentamento do vazio, de derramamento contínuo do sentido, que Hilda produziu sua escrita que é, ao mesmo tempo, uma hemorragia em sua gravidade e virulência, e todo o desespero que uma hemorragia pode causar: o sangue derramado, a vida se esvaindo, as tentativas de se estancar o ferimento, a inutilidade dos procedimentos, os gritos, o luto iminente diante da perda do ideal”.

<sup>5</sup> Ao recorrer ao sentido etimológico, Ana Chiara (2015, p. 102) sinaliza a afinidade existente entre a atividade cirúrgica e a mão, “que faz uma intervenção, uma incisão, uma lesão: do grego *kheirourgia*, de *kheir*, *kheiros* (mão) e *érgon*, ou (obra, trabalho) (Houaiss, 2001, p. 730)”.

<sup>6</sup> A partir daqui, as citações referentes às narrativas serão identificadas somente pelo número correspondente da página, valendo-se da seguinte edição: HILST, Hilda. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a. 2 v.



natureza, inscrevendo-os em um irremediável sentimento de descontinuidade, quer dizer, de finitude. O erotismo põe em questão a voracidade da “vida interior” e a sua viagem ao extremo do ser humano; afinal, como elucidada em *O erotismo* (1957), “é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão” (BATAILLE, 2017a, p. 53, grifos do autor).

Vale destacar que, para Hilda, a linguagem que mais chega perto de dar um ordenamento à experiência humana é a da santa geometria. A presença marcante em seus livros de formas geométricas (círculos, triângulos, poliedros, prismas, entre outros) exerce um papel fundamental na tentativa de entendimento do que foi vivido nas experiências místicas, de apreensão do que foge à dimensão verbal ou, em última análise, de equacionar o não equacionável. Por conseguinte, o princípio geométrico pode ser um aparato arriscado de sondagem da divindade em virtude da iminente perda do registro humano no enigma do ser onipotente, como alerta Dom Deo em *Estar sendo. Ter sido* (1997), última obra publicada em vida: “não tentes adivinhar o rosto Daquele Dorso. guarda-te de geometrias e luzes. a mais ínfima busca ao redor dessas duas... cuidado! guarda-te!” (p. 375). Ademais, a fusão erótica entre os corpos delinea-se em uma triangulação amorosa em “Matamoros (da fantasia)”, de *Tu não te moves de ti*, composto por Maria, Meu e Haiága, ou, em *A obscena senhora D*, com a trindade Hillé, EHUD e Deus-pai.

Nessa esteira, a organização conferida à tese desenhará as linhas de um triângulo equilátero, de modo que cada um dos três capítulos abordará especificamente cada vértice – a divindade, a humanidade e a natureza ou o mundo – e as suas inter-relações com o propósito de examinar os procedimentos mobilizados pela prosa de Hilda Hilst. Por aludir à divindade, o artifício do triângulo jamais poderia abarcá-la em sua totalidade, mas cada vértice forma, em regime de tensão, um jogo de espelhos. Em consequência disso, tal figura geométrica surge – ainda que sob o signo da provisoriedade – como um operador do texto hilstiano na tentativa de circunscrever e de organizar a profusão, que beira o caótico, de gêneros literários, de registros e de expressões diversas para nomear o divino, encontrando uma unidade para o conjunto de sua obra. O próprio número três agrega-se à imagem da Santíssima Trindade, edificada sobre o Pai, o Filho e o Espírito Santo. Cabe lembrar o questionamento de um dos narradores de “O unicórnio”, de *Fluxo-floema*: “E esse Deus que é três?” (p. 109). Em resumo, são três perspectivas delineadas a fim de apresentar uma importante linha de força dos livros de Hilda Hilst: a erótica mística enquanto norteadora de uma experiência profundamente religiosa das personagens.

O primeiro capítulo “O vértice da divindade – exercícios para a sagrada ubiquidade” focaliza o eixo pertinente à divindade, tendo como ponto de partida os mecanismos empregados – seja no nível da narração, seja no das experiências das personagens –, que supõem, nos termos hilstianos, uma “sagrada ubiquidade”, ou seja, oferecem um elo de coexistência entre o humano e Deus. Em outras palavras, são os “exercícios” concretizados em lugares fronteirços ou liminares – no vão da escada da Senhora D ou, por vezes, no topo de uma colina onde se localiza Axelrod e Amós –, a fim de acossar o ser divino e de conquistar a unidade.

O primeiro mecanismo é o sacrifício, que, como um ato religioso *sui generis*, opera a presentificação da santidade por meio de uma vítima imolada e, por extensão, consagrada. O esquema sacrificial obedece às seguintes funções: o sacrificante (em prol da entidade individual ou coletiva a quem se oferta uma oferenda), o sacrificador (o oficiante) e sacrificado (a vítima). Na narrativa hilstiana, a trindade aparece ressignificada a partir do momento em que é formada, respectivamente, pelo divino, o humano e o animal, conforme é sugerido na passagem de “Agda”, de *Kadosh*: “um Senhor que ao mesmo tempo é humano, divino, e quase tigre” (p. 234). Estes vetores, constituindo um único ser, encenam o ritual sacrificial, ou melhor, o espetáculo da morte em toda a sua carga dramática. A renúncia de Tadeu, a derrelição de Hillé, o autossacrifício de Axelrod e de Amós são exemplos vigorosos disso. A perda perpassa as suas existências, as quais ora abdicam das vidas monótonas ou de quaisquer padrões de normalidade, ora se inserem em situações de automutilação.

O outro mecanismo manifesta-se pelo erotismo. A violência do que se faz ferida não diz respeito exclusivamente ao sacrifício, mas também à própria dinâmica do jogo erótico. Consoante Bataille (2017a, p. 43), “o que está em jogo nessa fúria é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado”. O desejo suscitado pela excitação sexual interliga-se intimamente ao aniquilamento que é intrínseco ao plexo amoroso. A reunião com esse Outro, transvestido na figura do amante, impulsiona à convulsão da carne e de seu jorro visceral, que experimenta o apogeu na desintegração das formas humanas. Quando lançados em pleno gozo, sob uma simetria perfeita, os contornos dos corpos sacrificam-se em direção à transparência e à continuidade do ser no sentido de que podem superar a duração individual e finita de cada um. Neste contexto, insinuam-se a conexão carnal entre Maria Matamoros e Meu, bem como a entrega de Hillé à vastidão misteriosa de Ehud ou de Deus. Em ambas as situações, os amantes desnudam-se e perdem os limites, de sorte que se encaminham a um novo espaço-tempo, isto é, adentram em uma atmosfera de sacralidade ubíqua.

No segundo capítulo “O vértice da humanidade – a pulsação trágica da vida”, o ângulo volta-se para o eixo destinado ao ser humano e à corporeidade, “pondo a descoberto o grotesco da nossa condição. Humana condição” (p. 82). No universo de Hilda Hilst, as personagens são tomadas por violentos arrebatamentos de tudo aquilo que se faz em demasia: a luxúria, o ciúme, o incesto, a cólera, a loucura e o riso. Nessa direção, a narrativa celebra a via do excesso. Assim como acontece nas tragédias gregas, as quais iluminam os paradoxos da vida humana e a consciência dilacerada em situações extremadas, as jornadas das personagens aqui estudadas são coroadas pelo mistério do desmembramento<sup>7</sup> e são sacrificadas em prol de uma abertura sagrada para a amplidão do ser. Convém frisar a atração de Hilda pelo imaginário grego, apropriando-se textualmente de referências do universo da mitologia; são exemplares dessa operação os poemas que compõem “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, da obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974).

Tadeu, Maria, Axelrod, Hillé e Amós submetem-se, sob uma disposição que beira o ascético, à busca de uma realidade essencial das coisas, nem que isso signifique render-se ao sofrimento, ao desamparo e, por vezes, à expiação e ao sacrifício, porquanto o herói trágico é aquele que se constitui na grandeza da queda. A exemplo das pulsões que são governadas por extremos, destacam-se os episódios: Tadeu ou Amós Kéres rompem com a vida organizada em torno da família ou do trabalho em prol da comunhão com o cosmo; Matamoros oscila entre a intensa volúpia pelo amado Meu e o desejo de aniquilá-lo juntamente com a mãe Haiága; a senhora D vocifera contra as convenções sociais em meio às lembranças de Ehud.

Na Antiguidade clássica, o erotismo dispunha de um espaço notável. Bataille o entrevê dentro de um registro religioso, anterior ao advento da era cristã e de todas as interdições sobre o corpo, principalmente a partir do que denominou de “religião orgíaca de Dionisos”. Este é o deus do vinho, da festa, da paixão, da *hýbris* e do trágico, por excelência. Mais do que apenas um semideus – sendo filho de Zeus com Semele, uma humana –, Martin Heidegger (2004, p. 180) sublinha que “é a afirmação da vida mais selvagem e inesgotável do impulso para a concepção, e é a negação da mais terrível morte da destruição. É a alegria do encantamento mágico e o horror de um terror desordenado. É uma coisa sendo a outra, isto é, sendo, ao mesmo tempo não é”. Nessa dobra entre ser e não ser, Dioniso é um deus que tem vigência no limiar – o lugar do entre.

---

<sup>7</sup> De acordo com Joseph Campbell (2007, p. 32), em *O herói de mil faces*, o “romance moderno, tal como a tragédia grega, celebra o mistério do desmembramento, que se configura como vida no tempo. O final feliz é desprezado, com justa razão, como uma falsa representação; pois o mundo – tal como o conhecemos e o temos encarado – produz apenas um final: morte, desintegração, desmembramento e crucifixão do nosso coração com a passagem das formas que amamos”.

Importa aqui investigar como a prosa de Hilda imprime um sentido dionisíaco e, por assim dizer, carnal ao ser divino, sequestrando-o de um patamar imorredouro. Deus humaniza-se, visto que se encontra assimilado aos desígnios de uma carne ambivalente e perecível. Aproximando-se da “religião orgíaca de Dionisos”, a divindade hilstiana incorpora uma “cara”<sup>8</sup> com feições humanas. Trata-se, portanto, de um Deus essencialmente dionisíaco ou, nas formulações de Léo Gilson Ribeiro (1977, p. X), de “um Deus tão sujeito às paixões humanas do ódio, da crueldade deliberada ou da omissão quanto as divindades do Olimpo da Grécia Antiga”. Sob outra perspectiva, não se pode deixar de mencionar a referência constante na obra à tradição judaico-cristã, a qual tem em Jesus Cristo a encarnação suprema de Deus.

Na verdade, a deidade constrói-se a partir da confluência entre Jesus e Dioniso, ou seja, entre signos cristãos e gregos. Notabiliza-se tal aproximação nos versos da célebre elegia “O pão e o vinho”, de Friedrich Hölderlin, cuja densidade poética explora a experiência profusa do sagrado. Além da clara alusão ao ritual cristão da Eucaristia, o texto poético reporta-se a Dioniso como o “deus do vinho”. Imbuído pelo espírito dionisíaco, Jesus é capaz de fundir o humano e o divino. O Filho de Deus surge como uma espécie de conciliador, que se manifesta para restabelecer a unidade perdida entre a Terra e o Céu. Em simbiose, ambos se concentram na figura messiânica do “Filho do Altíssimo”. Na seção 8 da elegia, a voz poética combina as referências relacionadas a Dioniso e a Cristo, a fim de reconectar a dimensão humana à morada dos deuses:

O pão é fruto da terra, mas é abençoado pela luz,  
E do deus trovejante provém a alegria do vinho.  
Por isso junto a eles recordamos os deuses, que antes  
Habitavam conosco e voltarão quando chegar a hora,  
Por isso os vates exaltam respeitosos o deus do vinho  
E não é vão o seu cântico de louvor ao deus antigo.

(HÖLDERLIN, 2000, p. 77).

Levando em consideração a *mania* dionisíaca, Deus surge também, em “Matamoros (da fantasia)”, como o “Grande Louco” (p. 391); em *A obscena senhora D*, como um “Menino Precioso, Luzidia Divinoide Cabeça” (p. 28) ou “*La Cara, La Oscura Cara*” (p. 44); em *Com os meus olhos de cão*, sob a ebriedade do espírito báquico, “os teus meios/ são iguais aos passos dos embriagados” (p. 98). Além disso, compreende-se como “uma superfície de gelo ancorada

---

<sup>8</sup> Com o propósito de dar um rosto ao Inominável, Vittorio, o protagonista de *Estar sendo. Ter sido*, emprega as seguintes designações: “Cara-mínima”, “Cara Informe”, “Cara-mignon”.

no riso”<sup>9</sup> ou o “Grande Riso”, quer dizer, uma figura humana que ri. Convém recuperar que, em *As bacantes*, Dioniso aparece, entre as suas epifanias, representado por uma máscara sorridente. Por meio da sua capacidade vital de metamorfose, ele assume diferentes formas e aspectos, sendo a principal a humana: “Por isso, num mortal me transfiguro,/ a forma antiga em natureza humana” (EURÍPIDES, *As bacantes*, v. 54-55). O sorriso desse deus, transsubstanciado em ser humano, instiga o rompimento dos esquemas hierárquicos, chegando aos avessos e suprimindo as fronteiras que separam os homens dos deuses e o animal do humano.

Ainda em diálogo com a mitologia grega, no volume *Tu não te moves de ti*, a leitura realizada aqui estabelece, mediante uma abordagem comparativa, um paralelo entre os destinos da Matamoros e da protagonista da tragédia *Antígona*, de Sófocles. As heroínas se valem de suas existências como mulheres que, obstinadas por amores impossíveis, conduzem as suas respectivas desgraças aos últimos limites. Se Antígona se opõe aos arroubos autoritários de Creonte em prol das homenagens funéreas do irmão Polinices, dispondo a existência à morte; Matamoros, por sua vez, escolhe um caminho da destruição ao transgredir as proibições relacionadas à matéria divina do amante – nomeado somente como “Meu”. Tanto uma quanto a outra decidem pelo amor e pelo aniquilamento.

O terceiro capítulo “O vértice da natureza ou do mundo – a iridescência da palavra” detém-se sobre o eixo: a natureza ou o mundo. No texto de Hilda Hilst, é no e pelo corpo que as personagens contemplam as inquietações de ordem transcendental na procura pelo ser divino e a sua parcela de animalidade, como o núcleo da ancestralidade. A descoberta da condição humana e da irremediável finitude conduz a um retorno à natureza ou ao estado de nudez natural, de modo a perceber o elo originário entre o humano e o animal. Considerando a dimensão da profundidade própria à existência dos animais, Bataille (2016c) enxerga um espelhamento recíproco entre estes e os seres humanos. Com efeito, tal aspecto concretiza-se, em uma espécie de bestiário, na construção dos corpos, os quais admitem um aspecto grotesco e híbrido; convergindo, em uma unidade, o espírito divino e as zoomorfizações: “Axelrod-cachorro”; Deus como “Porco-Menino”; a Senhora D projetada na porca Senhora P; Amós com o seu “corpo de cão”. Interessa discorrer, ainda, acerca das interseções entre a animalidade e a poeticidade. Se a primeira apela para a transparência da realidade das coisas; a segunda pretende dirimir, pela animalização dos corpos humanos, a distância entre o verbo e a experiência.

---

<sup>9</sup> Essa frase emblemática aparece também na fala de Vittorio, de *Estar sendo. Ter sido*: “um certo brilho uma certa cara, a descoberta de ter escrito: ‘Deus? uma superfície de gelo ancorada no riso’. um frio comediante o tal Deus. gostei quando escrevi isso. ancorado no riso, isso é bom” (p. 341).

O eixo que concerne ao mundo não deixa de ser a realidade instaurada pela própria palavra e a reflexão a respeito do percurso do escritor. A escrita hilstiana é marcada pelo excesso verbal e o estilhaçamento dos limites. No plano da narração, esse estilhaçamento impele à dissolução da linearidade narrativa e à multiplicação dos focos narrativos, sob uma verdadeira “cena de possessão”.<sup>10</sup> Por outro lado, importa a esta pesquisa a demanda das personagens hilstianas pelo acontecimento verbal, entendido ora na disposição à impotência e ao fracasso do indizível, ora na possibilidade de organização do cosmos e na capacidade de registro. Logo, não é gratuita a presença de escritores nos três livros ou, em última instância, dos que se utilizam da esfera da imaginação.

No tocante ao fracasso relacionado à trajetória daquele que se põe em situação de escrita, promove-se uma interlocução com os estudos de Marcel Mauss (2001, 2013) e de Bataille (2016a) a partir da noção de *Potlatch*, isto é, a operação de dispêndio, concebendo a criação a partir da perda. No âmbito das narrativas, são recorrentes os episódios nos quais os narradores e as personagens encontram-se correlacionadas com o domínio do grotesco, do escatológico, dos restos e dos excrementos. Por vezes, esse dispêndio poético ultrapassa a esfera da criação, atingindo a seara da própria vida do criador. Trata-se do caso particular de Hilda que, no momento em que decide fazer da Casa do Sol a sua morada, dispensa tudo o que pode contribuir para a dispersão durante o processo de edificação da sua obra.

A perda pelo *Potlatch* pode expressar-se também como uma dádiva no esforço por traduzir em palavras o inefável da experiência humana. Impulsionada pelo poder de reunião de Eros – enquanto o tecelão de mitos<sup>11</sup> –, a escritura inscreve-se como uma forma de costura dos sentidos e de apreensão da totalidade na e pela teia da linguagem. No papel de demiurgo ou de um iniciado nos mistérios, o escritor se restabelece como a figura que detém a incumbência de ordenar os significados no tecido textual. O processo de escritura transcende os limites do verbal, espraiando-se em direção a um acontecimento de ordem geométrica. Tendo em vista que a geometria convoca a clareza do que é evidente e do que prescinde de definição, preocupa-

---

<sup>10</sup> Em nota introdutória a *Fluxo-floema*, Alcir Pécora (2003, p. 11) elege a expressão “cena de possessão” a mais apropriada, ou melhor, a “mais aproximada” para dar conta da experiência literária hilstiana, contrapondo-se à insuficiência das expressões tradicionais “fluxo de consciência” ou “drama de consciência”.

<sup>11</sup> O fragmento 19, da coletânea traduzida por Joaquim Brasil Fontes (2003, p. 53), diz o seguinte: “[Eros] tecelão de mitos”. Na introdução à presente obra, Jeanne Marie Gagnebin (2003, p. 10) pontua a marca essencial de dualidade de Eros: “Pois Eros ‘tecelão de mitos’ (mythóplokos), isto é, tecelão, de linguagem também é aquele que desfaz, ‘quebranta’, ‘arrebata’, desliga o corpo: ele é dito lysimelés. Como Diôniso (na tradição retomada por Nietzsche), ele dissolve, desliga (lýein), simultaneamente desmancha e liberta. Essa natureza paradoxal, poder de junção das palavras e de dissolução dos membros, Safo a diz no próprio coração da palavra, quando cria, por exemplo, o belo oxímoro ‘dociamargo’ (glykýpikron) para descrevê-la”. Em síntese, a “natureza paradoxal” de Eros reside na sua capacidade de conciliação, bem como de dissolução dos limites.

se aqui em verificar de que maneira a palavra hilstiana espelha, ou melhor, empenha-se em tornar visível o concerto do todo, apreendido em uma medida cristalina e iridescente.

Essa disposição, com inclinação ao infinito, desvela-se no jogo especular inerente ao procedimento narrativo de *mise en abyme*. Este recurso ou, nos termos de Anatol Rosenfeld, essa “visão prismática ou caleidoscópica”<sup>12</sup> cintilam uma multiplicidade de perspectivas e de diferentes enfoques pelo expediente da reduplicação, sobretudo pelo espelhamento entre as personagens e o reaproveitamento de enxertos narrativos no próprio interior do conjunto da obra. Em suma, a prosa de Hilda Hilst dos anos 1980 materializa esse caráter especular na amplificação da voz narrativa pela profusão de narradores e no entrecruzamento dos planos espaço-temporais em direção a uma unidade unívoca e ubíqua.

---

<sup>12</sup> Consoante Rosenfeld (1970, p. 15), a prática polimórfica adotada na escritura de Hilda Hilst coaduna-se com o propósito de “enunciar a totalidade do homem através de sua multiplicidade – e essa visão prismática ou caleidoscópica forçosamente teria que recorrer a todos os gêneros para exprimir-se na sua plenitude”.

## 2 O VÉRTICE DA *DIVINDADE* – EXERCÍCIOS PARA A SAGRADA UBIQUIDADE

*O único assunto é Deus  
o único problema é Deus  
o único enigma é Deus  
o único possível é Deus  
o único impossível é Deus  
o único absurdo é Deus  
o único culpado é Deus  
e o resto é alucinação.*

(“Único”, de Carlos Drummond de Andrade)

No conjunto da obra de Hilda Hilst, a procura incansável do ser humano por reunir-se à divindade confunde-se com uma genuína busca passional. A preocupação constante de contornar uma totalidade ilimitada e imperscrutável – como uma das principais linhas de força – pode ser sintetizada nos seguintes versos da primeira estrofe do poema “Exercício nº 1”, pertencente ao livro *Exercícios para uma ideia* (1967):

Se permitires  
Traço nesta lousa  
O que em mim se faz  
E não repousa:  
Uma Ideia de Deus.

(HILST, 2017, p. 222).

Neste caso particular, a busca inquietante por corporificar uma “Ideia de Deus” – a qual engloba em si a experiência com o sagrado – coaduna-se, como o seu correlato, com o esforço de mobilizar uma composição geométrica na tentativa de ao menos tracejá-lo. Ademais, o desejo de irmanar-se com o inatingível,<sup>13</sup> o movimento de estar-com ou de coabitar seja com a entidade divina, seja com o ser amado não conduzem apenas a uma coexistência, mas operam a consagração de uma circularidade translúcida, como expressam os versos de “Exercício nº 5”:

---

<sup>13</sup> Em entrevista para Sônia de Amorim Mascaró, a escritora compartilha o seu processo artístico de criação e de como se inter-relaciona com o que transcende a esfera humana: “Tenho a impressão de que meu trabalho é mesmo um círculo buscando as mesmas coisas. A pergunta é sempre a mesma. Quem eu sou, por que exatamente essa é a minha vida, será que eu vou terminar como? Será que eu entendi direito o meu processo de vida, soube fazer mais do que eu podia, ou fiz menos? São sempre as mesmas buscas, e talvez exista alguma coisa que eu ainda não compreendi, que está ligada a mim num processo que eu também não sei qual é, mas que é invisível, inaudível, incomensurável. Mas eu sinto que tenho uma afinidade, uma vontade de pactuação com algo que eu desconheço, mas que faz parte do cósmico. Eu acho que o meu caminho é sempre esse, o desejo de me irmanar com o inatingível para ver se descubro o sentido do que é existir”. A entrevista “Hilda Hilst, uma conversa emocionada sobre a vida, a morte, o amor e o ato de escrever”, para *O Estado de S. Paulo*, pode ser encontrada na íntegra em *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst* (2013, p. 93), organizado por Cristiano Diniz.



E se a mão se fizer  
De ouro e aço,  
Desenharei o círculo.  
E dentro dele

O equilátero.

E se a mão não puder,  
Hei de pensar o Todo  
Sem o traço.

E se o olhar  
A um tempo se fizer  
Sol e compasso  
Medita:

Retículo de prata  
Esfera e asa  
Tríplice  
Una  
E infinita.

(HILST, 2017, p. 224-225).

A tensão entre a exatidão e a indeterminação, a nitidez e a obscuridade, a ordem e a desordem<sup>14</sup> engendra o circuito concêntrico de onde se esboça “Uma Ideia de Deus”. Na convergência do “sol” e do “compasso”, do limite e do não limite, da medida e do excesso, a concepção do “Todo” envolve não apenas a sobreposição de formas geométricas, mas sobretudo funda o concerto de uma simultaneidade, que se propaga em direção a uma unidade: “Tríplice/ Una/ E infinita”. O alinhamento entre “esfera e asa” delinea um círculo no interior de um triângulo<sup>15</sup>, cuja simetria desenha um “Arco do infinito”.<sup>16</sup> Na peça *A empresa*, do mesmo ano de publicação, a demonstração de Deus, em forma de teorema, por parte da

<sup>14</sup> Quando indagada, em entrevista para Caio Fernando Abreu, se a sua produção literária se assemelhava, em seu modo de proceder, com a matemática pura, a escritora responde-lhe que “a ordem sempre teve uma grande importância para mim. Eu queria uma certa geometria, isso me emocionava, eu achava muito bonito. Ao mesmo tempo, havia uma desordem muito grande dentro dos seres humanos e de mim mesma. Eu queria saber a raiz dessa desordem”. A entrevista, intitulada “Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja”, de 1987, pode ser encontrada na íntegra em *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst* (2013, p. 96).

<sup>15</sup> Segundo Geruza Zelnys de Almeida (2007, p. 91), *Exercícios para uma ideia* trata-se de uma “composição de sete poemas geométrico-conceituais nos quais se problematiza a imagem-ideia de Deus”. Mais adiante em sua interpretação de cada um desses poemas, a imagem do círculo dentro do triângulo equilátero surge como o “ponto inicial – Alfa, primeira letra do alfabeto grego, está sempre se refazendo, em expansão e, se caminha até o fim: Ômega, a última letra, é para se purificar e tomar outra direção: ser outra sendo a mesma, infinitamente. Se o símbolo Alfa desenha o triângulo com linhas que parecem partir do vértice rumo ao *continuum*, o símbolo Ômega desenha em sua estrutura o movimento de contração e expansão poética hilstiana, que é, como bem o disse Calvino (2002, p. 83-84), a atração e a repulsão geometrizarante pelo infinito” (p. 100).

<sup>16</sup> Verso pertencente ao segmento “Corpo de luz”, do livro *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo*, de 1967 (HILST, 2017, p. 219).

personagem de América contempla também o desenho de um triângulo equilátero dentro de um círculo, em que a geometria determina o próprio formato do cenário. Anos mais tarde, a narrativa “O oco”, de *Kadosh*, retoma tais imagens, adensando-as no exercício de alcançar e de circundar as formas incomensuráveis do divino:

A geometria. Uma vez consegui explicar a existência daquele trono vazio pela geometria. Eu fazia o círculo, bem, já está feito, dentro do círculo um triângulo equilátero. Aí eu olhava para cima quando pensava nele e orava: meu Deus, fazei com que o meu olhar se faça a um só tempo sol e compasso. Esperava um pouco e cheio de humildade dizia em voz alta: é assim, meu Deus, és uma esfera (e eu contornava o círculo) és uma asa (e eu contornava os lados laterais do triângulo) és uno (e eu contornava novamente a esfera) és tríplice (e eu contornava os três lados do triângulo) és infinito (e eu abria os braços) (p. 259).

A despeito do “trono vazio” de Deus, existe a solução geométrica. No campo da mitologia, Eudoro de Sousa encontra uma saída para a “catástrofe” proveniente da ausência e do silêncio dos deuses. O estudioso concebe a dinâmica de revelação e de ocultação da divindade a partir de um triângulo complementar e simbólico,<sup>17</sup> formado pelos seguintes eixos: Deus (“deus acenante”), sensibilidade (“homem”) e natureza (“mundo”). O primeiro situa-se no vértice superior e os demais sobre a base. Entre esses três pontos se estabelece uma relação de “intimidade” e de “presença”, na qual os extremos concretizam-se como anverso ou reverso de uma coisa só. Ao mesmo tempo, tal vínculo fomenta um movimento de desvelamento, em que cada um desses segmentos amplifica o outro: deus incide sobre o homem e o mundo (o simbólico), ao passo que estes, em suas respectivas particularidades, reclamam a “coincidência” no divino (a complementaridade).

Em síntese, o helenista assinala que o “triângulo é o santuário da divindade” (SOUSA, 2004, p. 323). Ao propor o triângulo, inscrito em um círculo e girando em torno de um eixo perpendicular ao centro, Eudoro de Sousa reconstitui a circulatura de um triângulo, a qual gera um espelhamento mútuo. Sob essa ótica, o “*anel* é signo de coalescência da divindade, da natureza e da sensibilidade, do aproximarem-se e juntamente se fundirem, de se aliarem e combinarem” (p. 325, grifo do autor). No plano literário, não se pode perder de vista a marca encenada na narrativa “A hora e a vez de Augusto Matraga”, a última do livro *Sagarana* (1946),

---

<sup>17</sup> Eudoro de Sousa não deixa de mencionar as formulações de Martin Heidegger no seu ensaio “A coisa”. Neste texto, o filósofo alemão parte da imagem da “jarra”, enquanto receptáculo, para chegar à essência da coisa, tendo como base o “sentido de recolher e reunir, numa unidade, as diferenças” (HEIDEGGER, 2006, p. 155). Coisificando, a coisa possui a capacidade de “deixar perdurar” a união de quatro elementos: “Unindo-se por si mesmo uns com os outros, céu e terra, mortais e imortais pertencem, em conjunto, à simplicidade da quadratura de reunião. A seu modo, cada um dos quatro reflete e espelha de volta a vigência essencial dos outros. A seu modo, cada um reflete e espelha sua propriedade, dentro da simplicidade dos quatro” (ibidem, p. 156). Dentro do imaginário grego, cabe retomar a quadratura forjada na *Teogonia*, de Hesíodo, cujos elementos dizem respeito à origem da totalidade cósmica: o Caos, a Terra, o Tártaro e Eros. No tocante a estas potestades, “a simetria não é estática, mas dinâmica: é a tensa simetria de uma unidade quádrupla e agônica” (TORRANO, 2001, p. 45).

de João Guimarães Rosa.<sup>18</sup> O emblema do sertanejo, gravado a ferro na sua própria carne, elabora um “triângulo inscrito numa circunferência” (ROSA, 2001, p. 376). Correspondendo à imagem hilstiana, tal marcação resguarda um significado cristão, uma vez que convoca a presentificação da Santíssima Trindade.

No trecho acima, as formas ora se remetem ao triângulo (o “compasso”, a “asa” e o “abrir os braços”), ora ao círculo (o “sol” e a “esfera”). A justaposição de tais figuras geométricas sedimenta o divino, de sorte que o contorna em sua dimensão una e tríplice. A ideia de limite já pressupõe as coisas que não dispõem de um fim, como linhas ou retas que tendem ao infinito. A disposição das formas e o próprio número três relacionam-se dentro de uma tradição cristã com a Santíssima Trindade, cujos pilares são Pai, o Filho e o Espírito Santo.<sup>19</sup> Levando em consideração que tal ordenação trina é recorrente nos livros de Hilda Hilst, Anatol Rosenfeld (1970, p. 15) realça em nota introdutória a *Fluxo-floema* o fato de que, nas cinco narrativas que compõem tal obra, forjam-se triangulações na construção das personas narrativas: “Em cada um dos textos há três ‘personagens’, melhor três máscaras que se destacam”. Inclusive, o volume a ser publicado somente com “Osmo”, “Lázaro” e “O unicórnio” receberia o nome de *Triângulo*.<sup>20</sup>

Na esteira desse pensamento, Mechthild Blumberg (2003, p. 46) notabiliza, com bastante precisão, a dinâmica do texto hilstiano de coalizão de duas forças contrárias, mediada não raro por um terceiro elemento:

Numa primeira leitura da obra de Hilda Hilst, o que me instiga é a amálgama do que costumamos ver como pólos opostos: uma forte sensualidade e um anseio de transcendência. Olhando mais de perto, descobrimos que se trata de uma dialética, intermediada pelo que podemos chamar de terceiro elemento fundamental da sua escrita: o delírio. O desejo de fusão erótica com um Outro, representado, por um lado, pelo amante humano, pelo outro por uma figura paterna fascinante e pelo Deus

<sup>18</sup> Essa indicação deve-se à sugestão bibliográfica da professora Marise Hansen por ocasião do Exame de Qualificação. No texto “Matraga: sua marca”, Walnice Nogueira Galvão (1978, p. 65) observa que “a imagem típica, na forma de triângulo inscrito na circunferência, coloca Matraga sob o signo da Santíssima Trindade. Mas é uma marca que, ferrada no corpo, vai provocar a mudança”. Tal mudança opera-se no sentido de, passando necessariamente pelo sacrifício do seu corpo, prepará-lo para a integração com Deus.

<sup>19</sup> Convém pontuar que, no “Paraíso” de *A divina Comédia*, quando o olhar de Dante penetra a Luz Eterna, o poeta encontra-se diante da imagem da Trindade, que é formada por três círculos: “Do alto Lume na clara subsistência,/ três círculos agora apareciam/ de três cores, em uma só abrangência./ Um ao outro, de dois, se refletiam/ quais íris para íris, e o terceiro/ fogo emanava que ambos recebiam (ALIGHIERI, 2009, p. 729).

<sup>20</sup> Em entrevista de 1969, para o Correio Popular, Regina Helena encerra seu texto afirmando que os “planos” da escritora são o seguinte: “Hilda Hilst no momento está escrevendo um livro – são novelas curtas – que ela já chamou de *Fluxo-floema*. Nesse livro ela está fazendo pesquisa de linguagem e acredita que dentro de seis meses terminará. Já tem outro, *O triângulo*, que são novelas curtas, e que será editado pela Perspectiva. No mais quer ver suas peças acontecerem” (HILST, 2013, p. 27). O projeto de tal tríptico narrativo foi abandonado em função de questões financeiras e editoriais, conforme esclarece Cristiano Diniz em nota. Logo, os textos foram incorporados a *Fluxo-floema*. Em carta do dia 29 de abril de 1969, Caio Fernando Abreu relata a sua perplexidade pelos escritos da amiga: “Não conheço nada de tão novo na literatura brasileira como o teu *Triângulo*” (ABREU, 2002, p. 365).

igualmente desejável e inatingível, é procura apaixonada da origem do eu e impulso de superação da separação existencial.

Neste sentido, é possível sustentar que, paralelamente ao ato de plasmar “Uma Ideia de Deus”, as linhas hilstianas perseguem com insistência a “fusão erótica” e o acasalamento com a *outridade*,<sup>21</sup> que se cumpre, no mais das vezes, na triangulação impressa na própria relação entre as personagens, como é o caso do triângulo amoroso em “Matamoros (da fantasia)”, composto por Maria, Haiága e Meu, ou em *A obscena Senhora D* com Hillé, Ehud e Deus-pai. Tendo em vista que, nos termos de Eudoro de Sousa, o triângulo é o santuário da divindade, a narrativa “Axelrod (da proporção)” e a novela *Com os meus olhos de cão*, por exemplo, reportam-se solenemente aos ritos sacrificiais, que instauram um vínculo sagrado entre três elementos: Deus, o homem e o animal – estes dois últimos no papel do sacrificador e do sacrificado, respectivamente. Além disso, Axelrod Silva atualiza às avessas o sacrifício de Jesus Cristo, que sela uma nova aliança entre Deus e a humanidade.

Tanto a manifestação do divino quanto a descoberta da *outridade* comportam o “impulso de superação da separação existencial”, que perpassa o dilaceramento dos contornos subjetivos. Em decorrência disso, o instante de comunhão concorre com a sincronia de uma “santa geometria”<sup>22</sup> ou, para empregar a feliz expressão de Julio Cortázar (2006, p. 35), de uma “ubiquidade dissolvente” no sentido de que a coexistência, abandonando quaisquer limites existentes, converge para a reconquista da unidade indivisível do ser. A demanda por reconhecer as suas origens, como quem busca o centro de um círculo, torna-se o imperativo na prosa hilstiana: “eu sou o que todos nós somos, eu sou um rosto tripartido à procura de sua primeira identidade” (p. 115).

Este último trecho, retirado da narrativa “O unicórnio”, de *Fluxo-floema*, já apresenta o gérmen das grandes questões que serão largamente exploradas ao longo de toda a sua obra. O “rostro tripartido” não significa necessariamente que esteja disperso ou fragmentado; mas, pelo contrário, um modo de ser a três, a um só tempo, inteiriço. Há em outra passagem desse mesmo

---

<sup>21</sup> Termo emprestado de Octavio Paz (1996) para quem a poesia é o espaço privilegiado da *outridade* e da procura do Outro, a saber, é a “experiência feita do tecido de nossos atos diários, a *outridade* é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte” (PAZ, 1996, p. 107). Ainda segundo o escritor mexicano, no ensaio *A dupla chama: amor e erotismo*, “o erotismo é antes de tudo e sobretudo *sede de outridade*. E o sobrenatural é a radical e suprema *outridade*” (idem, 1994, p. 20, grifos do autor).

<sup>22</sup> É recorrente nos livros de Hilda Hilst a ligação das formas geométricas e, de um modo geral, do princípio matemático com a perfeição do ordenamento do universo e, por extensão, da grandeza unívoca do ser divino, tal como se exprime na seguinte passagem de “O projeto”, integrante de *Pequenos discursos. E um grande* (1977): “E tu, Hakan, traz teu compasso, teu esquadro, teus números, tua santa geometria” (p. 295).

texto a insinuação da simultaneidade, recurso este que pode ser propriamente encarado como um procedimento literário hilstiano, por excelência:

Tudo isso, todo esse grande amor que me estufando as vísceras, todo esse silêncio feito de alfinetes, essa contração dolorosa no meu estômago, esse encolher-se e depois largar-se como um existir de anêmona, essa língua que devora e que ao mesmo tempo repele o mais delicado alimento, esse olho liquefeito, esse olho de vidro, esse olho de areia, esse olho esgarçado sobre as coisas, tudo isso em mim é simultaneidade, é infinitude, é existência pulsando e convergindo para Deus não se sabe onde, para o mais absoluto, ou o mais vazio, ou o mais cruel, o mais amor, ai de mim expulsando as palavras como quem tem um fio de cabelo na garganta, ai ai ai (p. 140).

Existe uma força maior que fere a extensão da carne, reverberando-se na anatomia das entranhas, ou melhor, nas “coisas de dentro”.<sup>23</sup> Nesta experiência sensível, a visão é mobilizada por meio da metáfora do “olho esgarçado sobre as coisas”, como este sendo capaz de recolher em cada uma de suas órbitas a totalidade a “infinitude” da existência, na medida em que se imiscui com ela. Trata-se não de uma simples síntese dialética dentro de uma perspectiva hegeliana, mas antes de um trânsito pendular<sup>24</sup> sobre o qual se projeta uma concomitância reversível de extremos: “o mais absoluto, ou o mais vazio, ou o mais cruel, o mais amor”. Esse esforço tensional e agregador mantém a complexa geometria de cada componente à semelhança de um triângulo equilátero dentro de um círculo. De fato, a congruente interseção de carnalidades somente se efetiva em instantes fugidios, apesar de intensos, nos quais há a perda momentânea dos contornos. Essa ideia de simultaneidade figura-se também na última obra *Estar sendo. Ter sido*, especificamente no segmento “XIII” de um poema produzido por Vittorio, o protagonista:

Ai é:  
 Imagem sol  
 Imagem esfera  
 Monto  
 AGORA sobre teu dorso  
 Ereto  
 Planisfera una e vertical  
 Plena  
 Umasómútiplamatéria. (p. 372).

<sup>23</sup> Expressão retirada da narrativa “Fluxo”, a primeira que compõe *Fluxo-floema*: “Meu filho, não seja assim, fale um pouco comigo, eu quero tanto que você fale comigo, você vê, meu filho, eu preciso escrever, eu só sei escrever as coisas de dentro, e essas coisas de dentro são complicadíssimas mas são... são as coisas de dentro” (p. 18).

<sup>24</sup> Em *Hilda Hilst e o seu pendular*, Nilze Maria de Azeredo Reguera (2013, p. 22) caracteriza o discurso metafísico-existencial de *Fluxo-floema* com base na imagem do pêndulo e de sua oscilação ambivalente entre polos opostos, sem se deixar fixar em nenhum deles: “*Fluxo-floema*, uma obra exemplar, com seus fluxos e seus floemas, seu dinamismo e sua organicidade, no entrecruzamento de paradigmas, de verticalidade e de horizontalidade, permite adentrar no corpo da escritura hilstiana – ou, no pendular, ser por ela ‘penetrado’ –, observando a madurez de certos procedimentos e o florescimento de outros, num trânsito (a)temporal – entre o passado sedimentado e um futuro ambíguo, (a denúncia de) um presente pungente”.

Neste trecho, percebe-se que o *élan* simultâneo recobre não somente o aspecto espacial, mas também o temporal, vivificado na inteireza do presente intemporal de um “AGORA” – grafado, por isso, com letras maiúsculas. A persona lírica, tal como um animal feroz, detém em si a direção do devir temporal ao submetê-lo em seu jugo. A referência à circularidade triangular do sol e da esfera – imagens que aparecem também no poema “Exercício nº 5” – alude ao momento instantâneo de coesão “plena” das coordenadas, que se desenha ou antes se espacializa igualmente na própria superfície verbal, mediante o processo de composição de palavra por aglutinação em “planisfera” (a junção dos termos “plano” e “esfera”), assim como por justaposição (“umasómúltiplamatéria”).

O expediente da simultaneidade na prosa de Hilda Hilst realiza-se, em primeiro lugar, no plano formal, no qual se opera a implosão da instância unilateral e onisciente do narrador tradicional, articulado dentro de um *logos* cartesiano, ou seja, de uma soberania total do sujeito. O foco narrativo dramatiza uma confluência ubíqua de uma diversidade de vozes, o que parece ressoar o vacilante “narrador-narrado” de *Molloy* (1951),<sup>25</sup> de Samuel Beckett, citado na epígrafe de *Fluxo-floema*. Com efeito, o proscênio narrativo é assumido por uma profusão frenética de enunciadores. Conforme argumenta Alcir Pécora (2003, p. 10), rompendo com a categorização clássica do fluxo de consciência,

O ‘fluxo’ em Hilda é surpreendentemente dialógico, ou mesmo teatral: o que dispõe como pensamentos do narrador não são discursos encaminhados como uma consciência solitária supostamente em ato ou em formação, mas como fragmentos descaradamente textuais, disseminados alternadamente entre diferentes personagens que irrompem, proliferam e disputam lugares incertos, instáveis, na cadeia discursiva.

Em segundo lugar, tal expediente ocorre também no âmbito das experiências das personagens, manifestando-se por duas vias possíveis: o ritual de sacrifício e a fúria erótica. Em relação ao primeiro, o sacrifício<sup>26</sup> é uma palavra de origem latina que se remete ao ato de

---

<sup>25</sup> *Molloy*, originalmente escrito em francês, é o primeiro romance da chamada trilogia do pós-guerra, seguido por *Malone morre* (1951) e *O inominável* (1953). Narrado em primeira pessoa, a personagem-título ou, para empregar a expressão do próprio autor, o “narrador-narrado” inicia a empreitada dentro do quarto de sua mãe. Molloy promove a despolarização do narrador por meio de uma proliferação de vozes, ou melhor, de subjetividades cindidas, como se verifica na citação beckettiana: “Havia em suma três, não, quatro Molloys. O das minhas entranhas, a caricatura que eu fazia desse, o de Gaber e o que, em carne e osso, em algum lugar esperava por mim. ....”

Havia outros evidentemente. Mas fiquemos por aqui, se não se importam, no nosso circulozinho de iniciados. (p. 15).

<sup>26</sup> Em seu trabalho *A parte maldita* (1949), Bataille recupera o significado etimológico de sacrifício a fim de associá-lo, em termos constitutivos, à revelação do sagrado, bem como ao princípio da perda: “Os cultos exigem um desperdício sanguinolento de homens e de animais de *sacrifício*. O sacrifício não é outra coisa, no sentido etimológico da palavra, que não a produção de coisas *sagradas*. Antes de tudo, fica claro que as coisas sagradas são constituídas por uma operação de perda: o sucesso do cristianismo, em particular, deve ser explicado pelo valor do tema da crucificação infamante do filho de Deus, que leva a angústia humana a uma representação da perda e da desgraça sem limite” (BATAILLE, 2016a, p. 22, grifos do autor).

fazer ou de revelar o sagrado, isto é, de executar a passagem da esfera do profano à do sagrado por intermédio da imolação de uma vítima. No importante estudo *Sobre o sacrifício* (1899),<sup>27</sup> os antropólogos franceses Marcel Mauss e Henri Hubert delimitam dois tipos básicos de sacrifício: os de consagração ou comunal e os de expiação ou de eliminação. Ou, em outros termos, os de sacralização e dessacralização. No primeiro caso, “o sacrifício sempre implica uma consagração: em todo sacrifício um objeto passa do domínio comum ao domínio religioso – ele é consagrado” (MAUSS; HUBERT, 2013, p. 17). A partir da “consagração”, o ser humano estabelece uma comunicação direta com a divindade que, presentificada, participa do culto. No segundo caso, quando a mácula é contraída pela não observância dos interditos das leis religiosas ou pelo contato com o impuro, o sacrificante transfere, por uma continuidade sacrificial, a impureza para a vítima com vista a eliminá-la: “O pecador, como o criminoso, é um ser sagrado. Se ele sacrifica, a finalidade do sacrifício, ou pelo menos uma de suas finalidades, é livrá-lo dessa mácula. É a expiação” (p. 59-60).

O esquema sacrificial obedece à vivacidade própria do caráter teatral, cujos atores e os seus respectivos papéis já se encontram previamente definidos: o sacrificante (em prol da entidade individual ou coletiva a quem se oferta uma oferenda), o sacrificador (o oficiante ou o sacerdote) e sacrificado (a vítima). Considerando que os limiares entre o sagrado e o profano são porosos e tendem a ser suprimidos, o sacrifício, além de assegurar a diferenciação entre as partes, é também responsável por suspendê-la.<sup>28</sup> Logo, o arranjo cênico integrado por uma tríade instaura uma cadeia de identificações sucessivas, baseada em uma relação de continuidade ou de contiguidade.<sup>29</sup> No palco transfigurado de altar, a cerimônia de sacrifício abrange a representação de um espetáculo,<sup>30</sup> haja vista que, mais do que apenas pôr em jogo a radicalidade da morte e o afã fundante de destruição, é preciso encená-la em toda a sua

<sup>27</sup> Segundo a nota presente na edição consultada, este texto foi publicado originalmente com o título de “*Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*”, em *Année Sociologique*, v. 2, em 1899.

<sup>28</sup> De acordo com Olivier Herrenschildt (1979, p. 174, tradução livre), “a natureza do sacrifício aparece agora em um duplo movimento: ele é operador da diferenciação, ao mesmo tempo que, no mesmo ímpeto, ele subsume toda diferenciação”.

<sup>29</sup> Consoante os apontamentos de Claude Lévi-Strauss (2008, p. 250-251), “no sacrifício, a série (contínua e não mais descontínua, orientada e não mais reversível) das espécies naturais desempenha o papel de intermediário entre dois termos polares, dos quais um é o sacrificador e o outro a divindade e entre os quais, no início, não existe homologia nem sequer uma relação de qualquer tipo; o objetivo do sacrifício é precisamente instaurar uma relação, que não é de semelhança mas de contiguidade, por meio de uma série de identificações sucessivas que podem se fazer nos dois sentidos, conforme o sacrifício seja expiatório ou represente um rito de comunhão: seja, pois, do sacrificante ao sacrificador, do sacrificador à vítima, da vítima consagrada à divindade ou na ordem inversa”.

<sup>30</sup> No ensaio “Hegel, a morte e o sacrifício” (1955), Bataille ressalta que, para incutir no homem a consciência da morte, é preciso que ele viva plenamente esse instante final ou se deixe tomar pela sensação de que morre realmente. Deste modo, nas palavras do filósofo, há a “necessidade do *espetáculo*, ou geralmente, da *representação*, sem cuja repetição poderíamos, diante da morte, permanecer estrangeiros, ignorantes, como aparentemente o são os animais” (BATAILLE, 2013, p. 405, grifos do autor).

dramaticidade. O ritual sacrificial, por empreender o “desperdício sanguinolento” sob o gesto que acutila uma ferida carnal, a dilaceração total ou parcial de um bode expiatório, por si só já está atrelado à noção de perda e não raro à violência de um aniquilamento fatal. No que tange à definição, concorda-se com a reflexão pontual de Walter Burkert (1966, p. 106, tradução livre) de que “deve ser ampliada um pouco apenas para contemplar todos os tipos de sacrifícios envolvendo o derramamento de sangue: o sacrifício é um ritual de assassinio. No ritual de sacrifício o homem causa e experencia a morte”.

Não se pode perder de vista que o advento do cristianismo elabora uma concepção particular do sacrifício. Nesta, a vítima é estampada por uma divindade humanizada, Jesus Cristo. A imolação da existência do Salvador encarrega-se de purificar o ser humano do pecado original e de reconciliá-lo com Deus. Dito de outro modo, engendra-se a circularidade de um sacrifício perpétuo que logra a fundação de um novo mundo – o Reino de Deus –, comprometido com um plano de redenção. Vale sublinhar que, no Antigo Testamento, o livro bíblico *Levítico* caracteriza o conjunto do ritual dos sacrifícios, realizados por meio de imolações, de oblações e de expiações; assim como os ritos de consagração, mediante a investidura dos sacerdotes. O caso de Abraão e do seu filho Isaac ilustra aquele que vive da promessa de um futuro glorioso e do poder absoluto da fé, que supera a lógica meramente destrutiva do sacrifício. Pois, o calvário passa a preencher esse espaço sacrificial e, somando-se a isso, consiste no maior ato de amor de Deus pela humanidade. A ressurreição e a posterior ascensão de Jesus ao seio celeste abalizam o triunfo da misericórdia divina e do dom da vida sobre o campo da morte. A mesa da Páscoa festeja, em uma refeição, a fraternidade universal. Como renovação ou reatualização desse evento, o sacerdote celebra o sacramento da Eucaristia, a saber, a sagrada comunhão entre a divindade e o homem firmada no momento em que se transubstancia o pão no corpo e o vinho no sangue de Cristo. A ficção hilstiana – e não somente ela – maneja muito bem os dogmas cristãos a fim de colocá-los à prova, sob uma chave transgressora, na discussão a respeito da crueldade e da miséria humana e do colapso do seu projeto libertação.

Nessa direção, René Girard (2008, p. 46) corrobora que os territórios do sagrado e da violência estão intrinsecamente imbricados: “É a violência que constitui o verdadeiro coração e a alma secreta do sagrado”. Contudo, se, por um lado, a contemplação da morte escancara no ser humano o horror diante da condição de precariedade; por outro, fascina-o ao fazê-lo comungar com a deidade e ao devolvê-lo, nos termos bataillianos, a uma experiência de continuidade, de modo a deflagrar em si mesmo o “ilimitado”. Levando em conta esse cruzamento, Bataille (2017a, p. 115) observa que “é geralmente próprio ao sacrifício fazer concordar a vida e a morte, dar à morte o jorro da vida, à vida o peso, a vertigem e a abertura



da morte. É a vida misturada com a morte, mas nele, no mesmo instante, a morte é signo de vida, abertura ao ilimitado”.

O itinerário da paixão, por sua vez, perpassa o esgarçar de todos os limites na caça do Incomensurável e do que é irredutível à contingência humana. Na tradição ocidental, a meditação acerca do amor e de suas ressonâncias é apreciada no diálogo *O banquete*, de Platão, no qual várias personagens se dedicam a pensá-lo. Para o comediógrafo Aristófanes, a natureza humana era composta por três sexos: o masculino, o feminino e o andrógino (formado pelos dois anteriores). Eles detinham formas esféricas e movimentavam-se em círculos. Em virtude do risco eminente oferecido pela poderosa força, os deuses decidiram enfraquecê-los ao clivá-los pelo meio. Nesse cenário, o amor consiste no encontro da unidade com a sua metade – a “natureza primitiva” –, de maneira a recuperar a plenitude perdida. Sócrates faz alusão também ao discurso proferido por Diotima. Segundo essa espécie de sacerdotisa de Mantinea, Eros é um *daimon* ou “elo intermediário entre os deuses e imortais” (*O banquete*, 202 d). Sendo então carência na procura por completude, o amor reverte-se no ser humano como o “anseio de imortalidade” (207 a). O ser mortal participa da obra divina por dois caminhos possíveis: ora pela procriação entre o homem e a mulher, ora pela busca da beleza ou do conhecimento.

O segmento “XI”, do já citado poema de *Estar sendo. Ter sido*, assinala uma associação intermitente entre a finitude e a sexualidade: “Amor e morte/ conjura breve” (p. 371). O texto hilstiano procura devassar, pela via do erótico, uma abertura para um *continuum* amoroso, como uma forma de o ser humano vencer a duração individual e a condição efêmera e finalmente alcançar o todo homogêneo entre os amantes e a aura sagrada do eterno. Como lembra Octavio Paz (1994, p. 189), “por ser temporal, o amor é, simultaneamente, consciência da morte e tentativa de fazer do instante uma eternidade”. Em face da orgia do aniquilamento,<sup>31</sup> perpetrada pela vida que jamais cessa de ser, o homem impõe o seu desejo de durar, ou melhor, de perenizar a brevidade do instante sempre fugaz, tal como dizem os versos do segmento “IV”, de *Do desejo* (1992): “Se eu disser que o desejo é Eternidade/ Porque o instante arde interminável/ Deverias crer?” (HILST, 2017, p. 481). Além dos corpos incendiados pela descomedida flama do desejo, o frenesi da cópula sexual inscreve-se também na compleição das palavras, amplificando e prologando, com a impetuosidade de uma labareda, o “instante [que] arde interminável”.

---

<sup>31</sup> Por já estar lançado desde sempre em um devir temporal incessante, o tempo do corpo está fatalmente fadado ao dispêndio da vitalidade sob os fenômenos da desintegração e da decomposição, na medida em que se insere dentro um estado de transitoriedade, regido pela própria dinâmica da “natureza encarada como uma dissipação de energia viva e como uma orgia do aniquilamento, não podemos mais diferenciar a morte da sexualidade. A sexualidade e a morte são apenas os momentos agudos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres; uma e outra têm o sentido do desperdício ilimitado a que a natureza procede contrariando o desejo de durar, que é própria a cada ser” (idem, 2017a, p. 86).

A envergadura do encontro erótico impele os amantes a um arrebatamento vertiginoso, cuja convulsão da carne, excitada por um furor essencialmente violento, experimenta o apogeu na desagregação das formas humanas, desnudando-as quando lançadas em pleno gozo – a *petite mort*. Como um modo de negação de todos os limites, esse momento voluptuoso de desordem sexual e de transbordamento culmina em um intenso desfalecimento, quer dizer, no esquecimento de si em direção a uma entrega sem reservas. Ao abdicar da individualidade isolada, o “eu” pluraliza-se em “nós”:

O amor nos suspende, nos arranca de nós mesmos e nos joga no estranho por excelência: outro corpo, outros olhos, outro ser. E é só nesse corpo que não é o nosso e nessa vida irremediavelmente alheia que podemos ser nós mesmos. Não há mais outro, não há mais dois. O instante da alienação mais completa é o da plena retomada do nosso ser. (PAZ, 2012, p. 141).

Esse “instante de alienação” diz respeito à conjugação indistinta dos corpos, como também convoca a “retomada do nosso ser”, isto é, de uma realidade ontológica anterior e primordial. Tal visão assemelha-se, em certo sentido, à de Bataille (2017a, p. 153) acerca da experiência erótica quando compreende que, pela possibilidade de continuidade no ser amado, “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite”. À luz da violência e das “emoções desmedidas” que rondam o acontecimento erótico, insinuam-se a simetria carnal entre Maria Matamoros e Meu e a faceta sombria contida no “dilaceramento ciumento” da primeira, assim como a ânsia da Senhora D de render-se à vastidão insondável do outro: seja de Ehad, que vige no umbral da morte, seja de Deus na sua ausência infinita. Na liturgia erótica dos corpos, as personagens de Hilda Hilst sacrificam os próprios contornos como preparação impreterível para a comunhão com o Absoluto, forjado em si mesmas.

## 2.1 A MEDIDA TRIANGULAR: *TU NÃO TE MOVES DE TI*

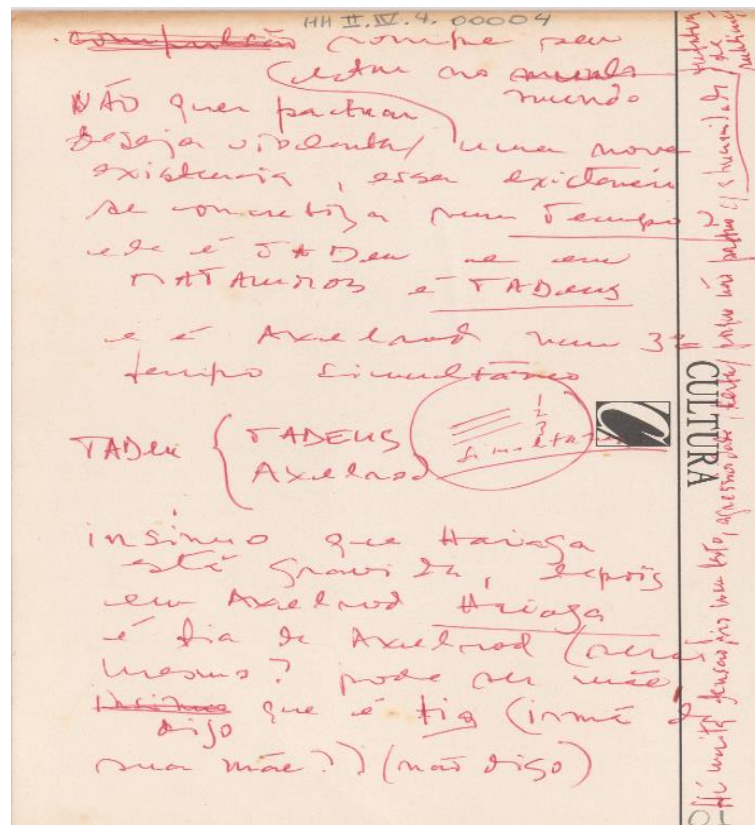
Em *Tu não te moves de ti* há, em ordem de aparecimento, três narrativas intituladas “Tadeu (da razão)”, “Matamoros (da fantasia)” e “Axelrod (da proporção)”. Ao longo da leitura desse conjunto literário, chama a atenção o fato de que entre estes textos existe uma interconexão entre as personagens-título, que, por vezes, parece convergir para uma única existência. Além disso, as coordenadas relacionadas ao plano espaço-temporal – tripartidas arbitrariamente entre passado, presente e futuro – são suplantadas, sob a sacralidade do *hic et nunc*, em conformidade com a resposta de Hilda Hilst em entrevista para Léo Gilson Ribeiro:

Tadeu, a Matamoros e o Axelrod são as três possibilidades de uma só pessoa nesses três textos. Quer dizer, o Tadeu pode ser ao mesmo tempo um sonho da Matamoros e simultaneamente a hiperlucidez absoluta, a historicidade de Axelrod. Numa só vida

ele não teria, o Tadeu, a possibilidade de viver pluralmente uma infinidade de experiências da vida, de pragmaticamente ser inteiriço e ter vivido todas essas experiências. Ele só captou centelhas.<sup>32</sup>

Tadeu orchestra em si os desígnios de cada uma das personagens que protagoniza as narrativas, traduzindo-se na “possibilidade de viver pluralmente uma infinidade de experiências da vida” ou, como já foi abordado anteriormente, na avidez de simultaneidade emanada pela própria palavra poética. Tal disposição implica reafirmar a perspectiva de ser, a um só tempo, um e muitos. Em consulta a uma das notas de trabalho da escritora, é possível inferir o projeto de conceber ficcionalmente um “tempo simultâneo”, no qual seria outorgado a Tadeu, em sua manifestação existencial, englobar as demais:

Figura 1 – Nota de trabalho avulsa em papel cartão<sup>33</sup> de Hilda Hilst para *Tu não te moves de ti*, autógrafo a tinta vermelha, escrita ocupando anverso



Fonte e reprodução: CEDAE-IEL-Unicamp, Fundo Hilda Hilst, HH II. IV. 4. 00004, fólio 01.

<sup>32</sup> A entrevista “‘Tu não te moves de ti’, uma narrativa tripla de Hilda Hilst” foi concedida a Léo Gilson Ribeiro, para *O Estado de S. Paulo*, em 16 de março de 1980, por ocasião da publicação do livro. A entrevista “Hilda Hilst, uma conversa emocionada sobre a vida, a morte, o amor e o ato de escrever”, para *O Estado de S. Paulo*, pode ser encontrada na íntegra em *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst* (2013, p. 61).

<sup>33</sup> Ficha sem pauta (18cm x 10cm), impressa pela editora Cultura de São Paulo. Cabe ressaltar, inclusive, que há outros documentos no acervo da escritora que utilizam essa mesma ficha de papel cartão como suporte de escrita. A editora paulistana foi responsável pela publicação da primeira edição de *Tu não te moves de ti*.

Transcrição:

~~obrigação~~

NÃO quer pactuar

Deseja violenta/ [rompe seu estar no ~~mundo~~ mundo] uma nova

existencia, essa existencia

se concretiza num Tempo 2

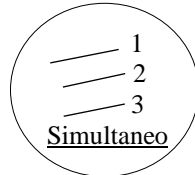
ele é TADeu e em

MATAMOROS é TADeus

e é Axelrod num 3º

tempo simultâneo

TADeu { TADeus  
Axelrod



insinuo que Haiaga

está grávida, depois

em Axelrod Haiaga

é tia de Axelrod (será

mesmo? Pode ser mãe,

~~insinuo~~ digo que é tia (irmã

sua mãe?) (não digo)

Há muita tensão no meu texto,  
agressividade, tenta/ porque não  
pactuo c/ a humanidade/ tentativa  
de sublimação

Essa triangulação entre Tadeu, Tadeus e Axelrod é também sugerida na própria concepção da capa. A arte foi produzida pelo poeta, artista plástico e amigo pessoal da escritora, Jose Luis Mora Fuentes, durante a estadia na Casa do Sol – espaço construído para acolher os mais diferentes artistas. Ele foi o responsável igualmente pela confecção das capas de *Ficções* e de *A obscena Senhora D*. Sobre o fundo radiante de um amarelo solar, figura-se no centro a ilustração de três cabeças – provavelmente estas se referem a cada um desses três indivíduos –, que, ao que tudo indica, em movimento de rotação desenham um círculo. Dentro dele, um triângulo seccionado por trilhos de um trem ou, para utilizar as imagens de “Tadeu (da razão)”, um “vivo amarelo brilhoso redondo sobre a casa” ou uma “pirâmide solar sustentando a vida” (p. 343). Como metáfora para a existência, essa locomotiva atravessa não apenas essas três personagens, como também percorre o livro como um todo. Esses e outros pormenores da geometria hilstiana podem ser melhor observados no recorte da capa a seguir:

Figura 2 – Detalhe da capa da primeira edição de *Tu não te moves de ti*



Fonte: Instituto Hilda Hilst. Disponível em: <http://www.hildahilst.com.br/blog/por-tras-das-capas-de-hilda-hilst>. Acesso em: 26 fev. 2020.

Originalmente, *Tu não te moves de ti* receberia o título de *Os antepassados*,<sup>34</sup> tal como pode ser depreendido das palavras de Nelson Abrantes em carta endereçada para Hilda Hilst, em 11 de julho de 1978: “‘Os antepassados’, conforme charlamos, está, no nível editorial, em planoprimeiro. Estou aguardando o texto pra transar”.<sup>35</sup> Tal designação é bastante sugestiva dada a relação genealógica entre as personagens: Haiága e Maria Matamaros mantêm laços consanguíneos de mãe e filha, ao passo que Axelrod é sobrinho da primeira e, por conseguinte, primo da segunda. No caso de Tadeu, como foi indicado em anotações nos cadernos da escritora, é possível considerar que este detém uma ascendência direta sobre “Meu” e “Tadeus”; constituindo-se, assim, como um ser tríplice. Vale notar, ainda, que *Tu não te moves de ti* é dedicada “à memória de meus mortos”, qual seja, os seus avós e pais. Em última análise, o termo antepassado pode remontar a uma anterioridade, a saber, a uma matriz originária da qual o ser humano é proveniente.

\*\*\*

A primeira narrativa exhibe o drama de Tadeu, um homem de cinquenta anos, moldado existencialmente pelo universo das aparências e das convenções sociais. A personagem-título em diálogo travado com Rute, a sua esposa, procura se desvencilhar do cotidiano exaustivo na empresa em que trabalha e do estado de sonâmbulo, no qual se encontra soterrado pela opacidade dos dias, atirando-se em direção à “volúpia de estar vivo”, ao ardor de uma existência mais autêntica: “sofro de sofreguidão, vejo através, difícil dizer aos outros que estou sofrendo de vida” (p. 343). Para isso, ele precisa se entregar a uma potência desconhecida que nele misteriosamente repousa: “que coisa é essa em mim que aspira esse fulgor da noite, que coisa é mais que demasia em mim?” (p. 343).

O texto inicia-se com Tadeu, em “enorme fervor”, dispondo-se em posição de súplica perante Rute com a finalidade de que ela verdadeiramente dê ouvidos as suas inquietações. A esposa representa as exigências do grande capital, concretizado nos interesses financeiros da empresa, em prol do “lucro nervo-núcleo da empresa”. Ou, simplesmente, ela entoa as demandas exteriores pertinentes às obrigações diárias, as quais podem ser resumidas na

<sup>34</sup> Em entrevista a Delmiro Gonçalves, “O sofrido caminho da criação artística, segundo Hilda Hilst”, para *O Estado de S. Paulo*, em 3 de agosto de 1975, a escritora responde-lhe que possui “em preparação um livro, *Os antepassados*, aquele a que me referi quando falei das minhas experiências com gravadores” (HILST, 2013, p. 35). Em nota, o organizador do volume pondera que “provavelmente este foi o primeiro nome pensado para o que viria a ser *Tu não te moves de ti* (1980)”.

<sup>35</sup> Em anexo I, consta o fac-símile da missiva (CEDAE-Unicamp, Fundo Hilda Hilst, HH II IV 4. 1. 00019, pasta 47). Optou-se, nas transcrições, por respeitar a grafia original do documento.

seguinte indagação repetida ao longo do texto: “Dispensar o motorista?”. De posse de uma coisa inominável que se faz “em demasia”, entre Tadeu e os demais ao redor cavam-se cisões e abismos intransponíveis, por isso “inútil não querer insistir nas diferenças, diferenciados tu e eu, eu e o outro, eu e a empresa, blocos nítidos e separados” (p. 344). Em outra direção, essas “diferenças” inscrevem-se na própria interioridade cindida, encenando uma consciência perturbadoramente dilacerada:

era preciso optar a cada manhã, eu repetiria o trajeto até a Empresa ou enfim diria adeus? e à noite era preciso escolher entre o jazigo ao teu lado, tuas tolas caretas, tuas professorais advertências ou enfim o berro da alma de Tadeu, gritando por solidão ou por um outro mundo onde não estivesses ao meu lado, onde eu pudesse calar como neste instante, que sim, que estou calado, e tão vivo, tão possuído de mim verdadeiro, sim, fiz a cara de todas as manhãs, mas por um instante ainda tentei visualizar o impossível, magia compaixão descanso no teu rosto, ou que viesses em mim esse outro, os olhos afundados noutras águas, escapando, Rute, escapando de uma ferrosa draga, uma que construístes nesses anos tantos (p. 361).

Em meio a esse cotidiano esvaziado e aferroado pela trivialidade, a existência de Tadeu não deixa de ser uma extensão da empresa, personificada na imagem inflexível de um Corpo de Doutrina, artificial e burocrático, em face do qual se encontra agrilhado por elos meramente funcionais e autômatos. Sob o esforço de cumprir com determinados códigos sociais, esse Corpo orienta-se sobremaneira pelos atributos do “ter” ou do “parecer”, em detrimento da verdade do ser e de sua essência:

Corpo de Doutrina-Porcus Corpus, é este corpo de doutrina que preserva a alma do homem e alimenta de compaixão a sua matéria?  
Para que homens consigam inúteis avelórios, para que o meu ser-de-antes, Tadeu – homem de empresa, cresça em banalidade e supérfluas aderências, para que todos os homens entendam o TER = HONRADEZ, IMPORTÂNCIA, ESSÊNCIA, para isso é que existes Corpo de Doutrina, Estatuto, Método, para esculpir a todos em gesto enrijecido, o coração pedroso? Chamam de que o estar à volta de uma grande mesa, mais lucros mais rendas, todos nós, esses dignos de terno cinza-seda, empoados nas gordas ou veladas barrigas, fazendo tremer os outros, soberba presença, empalidecendo contínuos gerências subgerências, os outros que têm apenas o seu próprio corpo, chamam de que o nosso contorno que esconde o seu avesso? E chamas de amor, Rute, o estar na mesma casa, comer na mesma mesa, e a consciência nada comprometida na mesma direção? (p. 350).

Na figura de um “homem-sério”, ele ocupa o centro da hierarquia no comando desse “Corpo de Doutrina-Porcus Corpus”, regendo-o sem jamais perder de vista a mecânica de maximização dos proventos: “Tadeu sentado na extremidade da mesa, os sócios cinco rescendendo a lavanda inglesa os papéis as cifras, a lisura do branco os algarismos santos, estilete de luz pousando no Ativo e no Passivo, Balanço-Gólgota do Sistema, Otimização Satisfatório Satisfacente” (p. 345). Para um funcionamento eficiente, tal engrenagem devota-se ao “Balanço-Gólgota do Sistema” na corrida infatigável pela especulação monetária;

sacrificando, com o seu poderio hostil e esmagador, a parte humana do homem, tal como Jesus Cristo em seu calvário.<sup>36</sup> Esse processo de objetificação intensifica-se na mesma proporção em que as “cifras” e os “algarismos santos” são enaltecidos nos moldes de um culto. Nesse sentido, a empresa alude a um novo calvário, de sorte que gera não mais do que destruição e morte: “carne da empresa é GUILHOT, assim teu escuro nome – de engolir – de ilha – guilhotina, rapace isolada assassina da alma de Tadeu, comedora de almas porque atrás de ti há um corpo que sustenta ideias que se dizem políticas, isentas de fraternidade, arrogantes” (p. 353).

O ponto de inflexão acontece quando lhe relampeja inopinadamente uma revelação: “Na sôfrega manhã de mim, no sol da minha hora, solda minha manhã, Vida, que esse fio de aço nunca se estilhace, liga-me ao teu nervo” (p. 341). No transe místico, Tadeu abandona a couraça humana e submerge na nervura pulsante e reluzente de um corpo fértil e orgânico, a Vida. Pois, conforme Bataille (2017c, p. 68), “o desejo eleva pouco a pouco o místico a uma ruína tão perfeita, a um tão perfeito dispêndio de si mesmo que nele a vida se compara ao brilho solar”. Ou, ainda, nas palavras de Léo Gilson Ribeiro (1985), ele é tomado pelo que os “místicos do Extremo Oriente chamam de um ‘satori’, isto é iluminação fulgurante e transcendente daquilo que ele ‘poderia ser’ e de tudo o que não é”. Destarte, “seduzido” pelo excesso de vida, questiona o seu estar no mundo, como um “homem-verdade, nu, esse que agora repensa o poço central, o vivo de si mesmo” (p. 349). Mais especificamente, reflete acerca da lógica racional e utilitária do trabalho, bem como da monotonia insípida da “porca instituição” do casamento: “olhem, o último amor, senhores casados, pode ser mesmo o último, emoção-infarto sobre o corpo da outra, a outra, aventura-dionísio, a outra feita de súplicas e chamadas, sol inesperado sobre a carne amolecida” (p. 351-352). No desnudamento de si, Tadeu assume cada vez mais, sob os arroubos de uma loucura dionisíaca, os influxos do “novo corpo”, ou seja, do novo modo de ser: “Arrebatando de gozo, louco sim, cerrado para o teu mundo e para o mundo dos outros, nervura inaugural deste meu corpo novo” (p. 351).

Tadeu toma a decisão de trocar a carga instrumental da empresa e da rotina organizada do matrimônio pela paisagem voraz casa dos velhos:<sup>37</sup> “A ALMA, eu dizia, alma de mim,

---

<sup>36</sup> O termo “Gólgota” faz referência ao local onde Jesus foi crucificado. Segue a passagem do *Evangelho Segundo São João* (19, 16-18), na qual o significado de tal expressão é explicitado: “<sup>16</sup>Então Pilatos o entregou para ser crucificado. Então eles tomaram a Jesus. <sup>17</sup>E ele saiu, carregando a sua cruz, e chegou ao chamado ‘Lugar da Caveira’ – em hebraico chamado Gólgota – <sup>18</sup>onde o crucificaram; e, com ele, dois outros: um de cada lado e Jesus no meio” (BÍBLIA, 1995, p. 2036).

<sup>37</sup> A ida de Tadeu para a casa dos velhos é tão significativa que José Antônio Cavalcanti (2010, p. 125-126) compara-a à trajetória mística de Kadosh: “A introdução de Tadeu na casa dos velhos reescreve a entrada de Kadosh na CASA DO GRANDE OBSCURO – ‘entra, lá tens adeptos, os de dentro te esperam’ (K, 2002, p. 38). Ambos apartam-se do centro, da cidade, do convívio, irmanados numa busca similar à loucura. Tadeu, voltado para a criação, Kadosh, para Deus, encontram nos territórios nebulosos do exílio e do banimento a diferença como essencialidade”.

Tadeu-homin, lá na Casa dos Velhos, lá vou saber até onde se faz verdade a minha volúpia” (p. 351). Essa Casa encerra existências que, dentro de um padrão pautado por uma rígida funcionalidade, são encaradas como marginais: “Longe, a Casa que eu vi um dia, perguntei a um amigo, ele me disse que lá viviam os velhos, aqueles que são difíceis de guardar no quarto, de emparedar, aqueles que fedem a urina e mofo” (p. 351). Ao contrário do que parece supor o nome, a casa dos velhos desloca-se de noções associadas à decrepitude e ao espectral para se configurar como um ambiente de vitalidade dilatada, na qual cintila a beatitude da alma:

Entro na casa dos velhos e o cheiro dos frutos pousa no corpo de Tadeu, ar succulento, pesado de aroma raro, não vejo o que pensava que veria, as caras magras, a brancura dos braços, o peito transparente e glabro, não, há cochichos e fingida sonolência, atravesso a varanda, a mão de Heredera na minha, um estufar de peito altivo numa senhora que não parece velha, algum riso, eu diria que atravesso um espaço gordo de ideias (p. 354).

Primeiramente, Tadeu conhece Heredera, que, em seguida, irá apresentá-lo a outros moradores extraordinários. São eles: Exumado, Pasion, Áima, Convicta, Alado e o cão Guxo. Heredera recebe essa alcunha em decorrência de uma herança que lhe seria concernente; mas que, a despeito disso, nunca veio a se efetuar. Ela mesma o explica como passou a residir na casa dos velhos:

morando sozinha me veio à ideia um passar a morar com outros, herederos de sonhos, por que não? Pois é verdade, senhor, na velhice se sonha, e o sonho fica um fato recrescente, tantas vezes se repete no peito e na cabeça sonhos tantos, que o sonhado uma vez em trêmido contente, volta adubado, faz-se verdade (p. 355).

A dimensão onírica permite fugir das estreitas demarcações da racionalidade humana e, como um “espaço gordo de ideias”, despontar para uma atmosfera de liberdade, sob as raias do devaneio e da imaginação. O sonho reporta-se a uma condição de confusão ou anterior à razão, inerente a um modo de ser selvagem ou de uma humanidade primitiva. Nessa suspensão do intelecto, Friedrich Nietzsche (2020a, p. 23) aponta que “o sonho nos reconduz a estados longínquos da cultura humana e fornece um meio de compreendê-los melhor”. Seguindo essa mesma linha de pensamento, em *A interpretação dos sonhos* (1900), Sigmund Freud (1999a, p. 280) pondera que, por se tratar de um processo inconsciente do pensamento, os sonhos expressam uma “versão altamente incompleta e fragmentária”. Isso posto, é possível pressupor que, ao comportar fatos reais e imaginários, a matéria onírica é passível de elaboração; o que mobiliza, em certa medida, a capacidade de fabulação. Sem falar que o sonho se correlaciona com o domínio noturno, que se remete, por assim dizer, ao não dito, à indeterminação do que é estipulado como verdadeiro e ao apagamento das fronteiras entre o real e o irreal. Dessa forma,



a realidade criada, ou melhor, “adubada” pela semente<sup>38</sup> do sonho pode autenticamente vir a lume: “faz-se verdade”. Embora Exumado carregue o signo da morte em seu nome, ele é responsável por semear os cravos amarelos que, a fim de fomentar o florescimento, aduba a terra e “limpa” os ossuários, imaginando no lugar destes as suas flores. Logo, semeando a vida ao “sonhá-las”. Nesse horizonte tingido do intenso amarelo dos cravos, a natureza abundante resplandece em feições de um paraíso terrestre:

Os olhos de Tadeu deslizaram além, viu a terra porosa, tressuante, a vida estava ali, mas não só pelo que Tadeu via, uma vida percebida mais fundo do que os olhos viam, agora inúteis as fotografias ainda que eu especificasse que o papel deveria ser o mais precioso e que – por obséquio, é mais prudente mandá-las revelar no exterior – nada tornaria fixo e palpável este apreender de agora silencioso (p. 355-356).

Tadeu sacrifica o seu conúbio com Rute e a ocupação na empresa, na medida em que destrói o vínculo ordinário e utilitário com as coisas – oriundo, sobretudo, da atividade com fins lucrativos desenvolvida nos negócios –, com o objetivo de imergir a existência em uma esfera habitada pelo sagrado, quer dizer, na casa dos velhos: “a vida estava ali”. Consoante o pensamento de Bataille (2016a, p. 70), sob o princípio do “dispêndio improdutivo” ou da perda, o “sacrifício restitui ao mundo sagrado o que o uso servil degradou, tornou profano”. Mais do que renunciar à dinâmica produtiva do consumo e se afastar de tudo aquilo que não mais lhe convém, tal mudança espacial torna-se uma possibilidade de perfazer a procura pelo autoconhecimento, assim como de recomeçar e de um “luminoso colocar-se no mundo e uma hora extra, estou zero-hora, Rute, amigos estou zero-mundo” (p. 351). Isso implica considerar que, como um novo Adão que vence o “sem forma” e o “escuro indizível”, Tadeu se investirá do papel de restabelecer uma nova ordem do mundo e de refundar a linguagem no corpo a corpo com a palavra:

Se eu falasse com a voz do mundo como falaria? Se eu falasse com a voz dos ancestrais, sangue, o sêmen do mundo em mim, a refulgência de uma nova voz? Noz vivosa na laringe de Tadeu, pomo de Adão enriquecido de contorções e nódulos: nós, os daqui, os do outro lado, dimensão que não vês, te olhamos, Tadeu, duro arrebato: que sim. Te foi dado caminhar a razão, então caminha. Que sim. O reluzente da vida, o casco da tua barca, matéria arcoirizada, é que empresta qualidade às águas. Que sim. Até onde o horizonte, até onde a linha acinzentada, longe, onde vês os pássaros, estica a tua linguagem, fala, Tadeu, batizando a palavra, lambuza de sal a pátina colada às consoantes, justifica as vogais, ajoelha-te, os joelhos colados na madeira lavada. Que sim. Que não te assemelhas. Ao que te rodeiam. À hora de Rute. Que és novo como o

---

<sup>38</sup> Segundo Emanuele Coccia, o sonho é um espaço, por excelência, da “*transmissão* de todas as verdades (das divinas às humanas) e de comunicação, não apenas dos vivos com os mortos, como também do sujeito consigo mesmo” (2010, p. 71, grifo do autor). Somente tornando-se imagem é que a vida – e, por extensão, o sonho – pode obter uma forma transmissível e apropriável, de modo que a “reprodução é a fertilidade da própria imagem” (p. 72). Logo, a imaginação e mesmo o ato de sonhar emanam da faculdade da imagem de procriar-se e de semear-se em outras possibilidades do ser-imagem.

começo inverso de um novelo. Que a morte não existe, seria o sem forma, o escuro indizível, e tudo é geometria e palavra, navega, cola-te ao corpo da Vida (p. 353-354).

Imerso em profundo em sua própria *gênesis*, Tadeu atravessa o limiar do “zero-mundo”, o momento flagrante da criação, com a barca irisada anunciando novos tempos, tal como Noé que, ao consolidar uma aliança com Deus, sobrevive ao dilúvio na arca. Vocacionado para “caminhar [com] a razão” – já insinuado no próprio subtítulo da narrativa –, por intermédio do ato consciente e fundante da criação, Tadeu incorpora a “voz do mundo”, engendrando a “nova voz” e renascendo para o Verbo, a Poesia. Tendo em conta que “tudo é geometria e palavra”, tal imbricação é capaz de desenhar novos contornos, de “nomear” e de fecundar novas verbo-existências: “posso pensar como seria o nome de minha carne se eu efetivamente quisesse nomeá-la, pensar a carne longe das referências, pensar a carne como se quiséssemos mergulhá-la na pia batismal, ANANHAC de mim, te chamas ANANHAC, carne nova de Tadeu imaculada” (p. 352). Tadeu recupera a pureza e a nudez virginal do estado primordial no instante em que se desfaz do processo anterior de deterioração<sup>39</sup> e do cabedal sólido de referências, assim como se consagra à missão de regenerar as palavras, “batizando-as” novamente na “pia batismal” e revigorando-as sob o “lambuza[r] de sal”.<sup>40</sup>

Na inclinação para a criação, o maior anseio de Tadeu é o de ser poeta. Em virtude disso, renega os inúteis relatórios do “homem de empresa” – sempre reclamados por Rute em suas interpelações – para finalmente alcançar a verdade que pulsa no próprio ser: “Do verso-vida dentro de mim que agora me enche o peito, do meu verso reprimido, de mim Tadeu há tantos anos sonâmbulo” (p. 346). Como sintetiza muito bem José Antônio Cavalcanti (2010, p. 121),

Tadeu metaforiza a poesia, assim como Rute, a não poesia. Línguas estranhas: uma, poema; outra, relatório. À primeira vista, esquema óbvio, redundante. Nas entranhas do texto, contudo, assume uma dramaticidade radical. Não se limita a opor Tadeu a Rute. Se a obviedade concentra-se nesta, a complexidade é a manifestação dos desejos daquele. É de vida, poesia e arte, sem divisões e sem concessões, que o relato trata.

Empenhando-se pelo caminho do poético, Tadeu imola o “ser-de-antes”, baseado em futilidades e na aceitação alheia, para enfim construir uma nova corporeidade: “apenas as minhas pedras, aquelas de ágata, e a minha mesa e a enorme gaveta, os papéis os versos os

<sup>39</sup> Em entrevista, Hilda Hilst (2013, p. 58) julga que “Tadeu de repente pressente que é um homem em deterioração. Seu comportamento social e diante de si mesmo, seu sentir, sua afetividade, está tudo em decomposição, até sua maneira de ver o mundo tem cheiro de apodrecimento”.

<sup>40</sup> A escolha pelo vocábulo “sal” faz remissão à passagem bíblica pertencente ao *Evangelho Segundo São Mateus* (5, 13-14): “<sup>13</sup>Vós sóis o sal da terra. Ora, se o sal se tornar insosso, com que o salgaremos? Para nada mais serve, senão para ser lançado fora e pisado pelos homens. <sup>14</sup>Vós sois a luz do mundo. Não se pode esconder uma cidade situada sobre o monte.” (BÍBLIA, op. cit., p. 1846). O sal é o elemento responsável pela conservação, a intensificação do sabor e o prolongamento do alimento; neste caso, configura-se como a própria palavra divina – a “luz do mundo”.

desenhos, apenas essas coisas fazem parte do meu corpo novo” (p. 341). Palavra e carne encontram-se de tal maneira entrelaçadas que a poesia jorra como pura matéria vertente: “uma coisa viva rubra aquosa fez-se aqui dentro, Rute, aqui no peito” (p. 344). A experiência do inefável, que excede o homem, sobrepuja o nível individual. Tadeu congrega ao “vivo de si mesmo” a substância nebulosa da vida e rende-se à amplidão do infinito. Esta comunhão apenas se frutifica na abertura para ver o que vige subterraneamente e deixar-se ser apanhado pelo sagrado:

Atentos, os da palavra, o olho atravessando o fundo, detendo-se em cada turvo gesto, no de antes da cerejeira sim, no existir completo, na forma com que as coisas caminham, o esplêndido soterrado, o seguir rastejante, o lá estar rodeado de terra e depois encontrar vitorioso a luz do sol, que tudo se faz noite e solitário vértice se não comungas com a força ao teu redor, ascensionária diferença nesses, os da palavra, porque quando pensamos que estão todos hibernados, a laringe ausente de sons, estão agudos, vigília e pregnância, prefulgentes, torrentosas ínsulas, ramificada superfície se estendendo e vos pensam com estupendas reservas de fervor, delicados, muitíssimo delicados, avencas de jade, porque é a vida que veem onde não vemos nada, medida excessiva porque em tudo, também no desprazido existir de seres ínfimos, no que vos rodeia e que não vedes, veem além (p. 363).

No desfecho da narrativa, vislumbra-se em Tadeu um movimento de esvaziamento e de renúncia ao caráter pessoal ou, nos termos mobilizados por Nietzsche (2008b), uma ruptura com o princípio de individuação no sentido de emparelhar-se com um “existir completo”. Para retirar-se do isolamento do que “se faz noite e solitário vértice”, é mister traçar linhas e retas que interligam pontos extremos a fim de “comunga[r] com a força ao teu redor”. Somente assim é possível àqueles que se mantêm essencialmente despertos restaurar a promessa de partilhar a “matéria de tudo” e celebrar a verdadeira integração com o cosmos:

Tão poucos os que se detêm na raiz, o olhar alagado de vigorosa emoção, estou vivo e é por isso que o peito se desmancha contemplando, o coração é que contempla o mundo e absorve matéria do infinito, eu contemplando sou uma única e solitária visão, no entanto soma-se a mim o indescritível e único ser do outro, um contorno poderoso, uma outra vastidão de corpos, frescor e sofrimento, mergulho no hálito de tudo que contemplo, sou eu-teu-corpo ali, lançado às estrelas, sou no infinito, sou em tudo porque meu coração-pensamento existe em tumulto, espanto, piedade, te sabe, te contempla. Eu, homem rico Tadeu agora tento o veio, o nódulo primeiro, estou em algum lugar onde me pretendo, sagrada ubiquidade, braçadas neste pleno do espaço, nascido de uma carne nado veloz à esplêndida matriz (p. 366-367).

O êxtase final opera em Tadeu a destruição dos limites humanos ao se aderir ao “indescritível e único ser do outro”, em direção a uma “vastidão de corpos”. Tendo em vista que a sua existência é devotada ao sacrifício, é então absorvido pela “matéria do infinito”, que

lhe permite participar de uma “sagrada ubiquidade”<sup>41</sup> ou, como já foi explanado anteriormente, de um afã de simultaneidade: “sou eu-teu-corpo ali”. Ele desponta em uma realidade inaugural, na qual, inundado pela liquidez informe de águas primordiais, “nado veloz à esplêndida matriz”. Nessa direção, convém lembrar que o sacrifício exerce a consagração ao empreender, por meio de uma vítima, a passagem do terreno do profano ao do sagrado. No caso da narrativa hilstiana, é antes reconhecer que “em tudo há matéria sagrada, ainda que a nossa carne por absurdo olvido pretenda que não foi tocada pelos dedos santos e do sagrado se faça sumidiça” (p. 363). A possibilidade de entrada na santidade realiza-se necessariamente pela ferida que se abre sobre a carnalidade.

A manifestação do sacrifício é também sugerida na autoimolação de Maria Matamoros. Na casa dos velhos, esta personagem, que dá título à segunda narrativa de *Tu não te moves ti*, presentifica-se no diálogo entre Convicta e Extenso, como aquela “que apunhalou-se, enterrou no meio das pernas aquela faca [...] pobrezinha, enfiando lá dentro aquela faca, esconjurando sangue” (p. 364). Nessa confluência de diversas espacialidades e temporalidades, os seres também se confundem em uma inextricável urdidura: “Herdera às tardes se assemelha à Maria Matamoros falecida” (p. 363). Apesar de edificar-se como um universo edênico onde não há lugar para a morte, o episódio do falecimento, por justamente estar envolvido sob a turbidez de “tempos antigos”, serve de estímulo não somente para o imaginário coletivo, mas também para a confabulação de Tadeu:

Guardiãs da coisa, quando aqui se morria? mas não se morre sempre? Diálogo fervilhante o que eu ouvia, rumorejo casto e de repente passional artéria, as rolas de luto, o sangue de alguém se fazendo em dimensão alheia, Matamoros se recompondo na visão de outro, de mim, Tadeu, o fundo ouvido sugando o impossível ruído que faria o punhal cravado onde? As cores do que se ouvia, amarelo-claro do capim, rosa esticado das melancias, marfim escurecido dos colmilhos de um cavalo comum? E a cor dos próprios bagos desse Extenso comprido, os próprios estufados? Sangue da falecida subindo em jato até o parapeito de pedra onde Tadeu cravava os cotovelos, dorso dançante das rolas vistas de cima quando bicavam o relvado no dizer de Herdera, verde-vermelho dentro e fora da paisagem, qual seria o mundo palpável das evidências? E pareceria justo dizer que a verdade estava naquelas duas metades, as planuras de um lado e do outro mangueiras, visão estampada e primeira de Tadeu? Em que plano se solidificam atos e paisagens? É certo que eu vejo o dourado da tarde, o céu manchado de pequenas estrias branquicentas mas é isso o real? (p. 364-365).

---

<sup>41</sup> Essa expressão remete-se, ainda, à formulação de Octavio Paz (2012, p. 133), na qual elucida que o “divino afeta de uma maneira talvez mais decisiva as noções de espaço e de tempo, fundamentos e limites do nosso pensar. A experiência do sagrado afirma: aqui é lá; os corpos são ubíquos; o espaço não é uma extensão, mas uma qualidade; ontem é hoje; o passado volta; o futuro já aconteceu. [...] O universo é imantado. Uma espécie de ritmo tece o tempo e o espaço, sentimentos e pensamentos, palavras e atos, e faz um único tecido com o ontem e o amanhã, o aqui e o lá, náusea e delícia. Tudo é hoje. Tudo está presente. Tudo está, tudo é aqui. Mas tudo também está em outro lugar e em outro tempo. Fora de si e pleno de si”.

Embalada pelo vigor do “diálogo fervilhante”, Maria supera o âmbito das palavras e corporifica-se “se recompondo na visão do outro, de mim, Tadeu”. A autoimolação ganha contornos tão pujantes que chega a ser factível escutar o “impossível ruído que faria o punhal cravado” ou matizar com o próprio sangue de “verde-vermelho dentro e fora da paisagem”. Pois, o verbo tanto age para criar quanto para “solidificar atos e paisagens”. Nesse borramento entre o passado e o presente, o concreto e a imaginação, a verdade e o sonho, Tadeu já não divisa “o mundo palpável das evidências”. Ou mesmo pensando no conjunto da obra, não há garantia alguma para que o “leitor possa saber ou afirmar que eles [Tadeu, Maria Matamoros e Axelrod] existem no plano real ou se são apenas sonhos um do outro” (RIBEIRO, 1985). Resta, afinal, a pergunta fundamental concretizada na e pela ficção hilstiana, que permanece invariavelmente insolúvel: “mas é isso o real?”. Pergunta irrespondível, já que o real<sup>42</sup> é uma instância que escapa a toda tentativa de representação.

Em “Matamoros (da fantasia)”, a narração remonta a tempos antigos de uns “outubros de um ano que não sei”, em uma pequena aldeia, abarcando um possível triângulo amoroso entre as personagens da Maria Matamoros, do amante Meu e da mãe Haiága. Existem trabalhos<sup>43</sup> que já estabeleceram uma aproximação desta narrativa com a peça teatral *O visitante*, levando em consideração as semelhanças e as diferenças<sup>44</sup> entre os seus respectivos enredos. Vale destacar que, na esteira do pensamento de Alcir Pécora (2015, p. 15), “de certo ponto de vista, o efeito mais importante de seu teatro foi o de ensaiar a sua prosa”. A conformação triangular entre as personagens de cada obra – imagem recorrente na escritura de Hilda Hilst, como já foi discutido no início deste capítulo – é acentuada na colocação precisa de Inês da Silva Mafra (1993, p. 48),

Em ambos os textos ocorre um triângulo em trama que envolve mãe e filha. Trama muitíssimo familiar mas no seio da trindade de repente saltam tigres, feras soltas. Na peça *O Visitante* o triângulo é formado por Ana (a mãe), Maria (a filha) e o marido desta última. Em *Matamoros*, Haiága (a mãe), Maria Matamoros (a filha) e o companheiro desta (Meu ou Tadeus) formam um triângulo.

---

<sup>42</sup> Na palestra “O simbólico, o imaginário, e o real”, de 1953, Jacques Lacan (2005, p. 13) constrói a noção de real, em correlação com o simbólico e o imaginário, como aquilo que é impossível de representar. Nas suas palavras, “uma coisa não poderia nos escapar, a saber, que há na análise toda uma parte de real em nossos sujeitos que nos escapa”.

<sup>43</sup> A exemplo dos estudos de Inês da Silva Mafra (1993), de Raquel Cristina de Souza e Souza (2008) e de José Antônio Cavalcanti (2010).

<sup>44</sup> Uma das principais diferenças é o fato de que, em “Matamoros (da fantasia)”, a traição persiste sob a sombra da dúvida; em *O visitante*, pelo contrário, há a confirmação do enlace entre a mãe e o esposo de Maria, uma vez que, “na cena derradeira, uma troca de olhares entre o Homem e Ana nos revela que, afinal, a mãe está grávida do genro, com quem coabitou, e que ambos traíram Maria, a qual teria, afinal, razões para sua amargura” (PALLOTTINI, 2008, p. 504-505).

O plano de caracterização dessas personagens reforça ainda mais a similitude entre Maria e Matamoros. Em determinada passagem do texto dramático, a personagem do Corcunda narra para Ana e Maria a inusitada história de uma mulher que pediu “Àquele ser antes do Um, esse que é sol e noite,/ Pássaro e coioote, que lhe fizesse brotar/ Flores nos pés” (HILST, 2008, p. 176). O diálogo entre os três parece já assinalar, sob os laivos do aniquilamento, o destino que, na reelaboração de anos mais tarde, será o cumprido por Matamoros:

CONCURDA (mansamente para Maria):

Mas sabes por quê? Essa mulher  
Tinha o andar da morte. Passo estacado,  
Escuro. E onde ela pisava, tudo perecia:  
Flor pequenina, verdura, açucena, bonina...

MARIA (dura): Ah, se me fosse dado esse poder  
De ter o passo ensangüentado.

ANA (triste): Já tens a fúria de um galope na noite  
A caminho do nada.

MARIA (dura, voz alta): Numa estrada de cardos e espinhos. (pausa)  
(HILST, 2008, p. 176-177, grifos do autor).

Em “Matamoros (da fantasia)”, a paixão adquire matizes agônicos, devido ao fato de que é assombrada pelo sentimento do ciúme. Este é acompanhado, por sua vez, por um espectro de violência, de destruição e de morte. A personagem-título já carrega em seu nome uma maldição, uma “profecia negra”, como aquela que se mata com e por amor: “Amei de maneira escura porque pertenço à Terra, Matamoros me sei desde menina, nome de luta que com prazer carrego e cuja origem longínqua desconheço, Matamoros talvez porque mato-me a mim mesma desde pequenina” (p. 368). Sob o *pathos* do excesso, Maria traz em si o “passo ensanguentado”, a mácula da transgressão a toda interdição ao prazer, a ferida da automutilação. Esta, como uma espécie de expiação, é consumida com a mesma violência de um Édipo,<sup>45</sup> que fura os próprios olhos: “apunhalou-se, enterrou no meio das pernas aquela faca”, tal como foi enunciado em “Tadeu (da razão)”. Esta passagem revela o fim trágico de Maria, cuja ritualização da morte forja-se como uma cerimônia sacrificial.

---

<sup>45</sup> Para René Girard (2008, p. 102), em *A violência e o sagrado*, Édipo, por ser o grande causador das desgraças que acometem a população de Tebas, converge em si a imagem do mal que precisa ser expurgado, em virtude disso o “seu papel é o de um verdadeiro bode expiatório humano”.

O início da narrativa detém-se na iniciação sexual de uma menina de oito anos, inclusive efetuada também por um padre. O religioso, a pedido da mãe, recomendou-lhe que “fizesse rezas” e, assim, afastasse-a dos tentadores “demônios” da carne:

disse a mãe a ele que a menina sofria um tocar pegajoso, que os dedos afundavam-se em tudo o que viam e de mãos amarradas o homem grande me levou ao quarto, sim, amarrei a mão da menina para que não empreste sujidade à vossa santidade, a mãe dizia, para que não lhe tire o perfume espelhado da batina, me deitaram no catre e o homem disse à mãe que sozinho comigo lhe deixasse e dessa vez fui largamente tocada, os dedos compridos inteiros se molhavam, ficou nu sobre mim, entornou-me de costas, eu sentia um divino molhado sobre as nádegas (p. 368-369).

Desde muito nova, tal como a personagem de Lori Lamby, Maria foi exposta à prática voluptuosa do “tocar pegajoso”. A santidade é subsumida pela dimensão corporal, cuja convergência se amplifica no gesto de sentir o escorrer do “divino molhado sobre as nádegas”. Nesse forte apelo ao sentir carnal, a intensidade se espalha também para a caracterização da natureza. O ser humano e o espaço natural usufruem de uma íntima conexão, de sorte que se interpenetram em suas realizações e participam de um mesmo convívio. Assumindo a narração na primeira pessoa, Matamoros inicia o “penoso relatar”; aprofundando-se, com cuidado nos detalhes, nas peripécias amorosas desde a infância com os rapazes da aldeia até deparar-se com aquele homem que será o responsável não somente por uma paixão arrebatadora – ou melhor, a “coisa” para a qual não dispõe de uma melhor designação –, como também pela sua própria perdição:

Torna-se muito penoso relatar como se deu a coisa, como fui tomada de um sentir nunca sentido, verdade que me aprazia sempre o tocar de qualquer, o tocar de muitos, o tocar sem nome, nem lhes via o rosto, era a destreza no tocar que me sabia a nardos ainda que aquele que me tocasse desprendesse de si o cheiro de todos mal lavados, as narinas fechavam-se para tudo que me cortasse o sentir, se demasiado se faziam malcheirosos eu abria-me ao pé da água, encostada ao corpo do rio, e sem que o homem percebesse eu o lavava, primeiro as mãos na água, depois no costado do homem porque se faz nesse comprido da medula o mais intenso sentir, depois apalpava-o na semilua do ventre, molhava-lhe os pelos vagarosa e antes de tocá-lo no mais fundo esfregava minhas mãos na minha cabeça, aquecia-as para que a água das palmas se fizesse em mornidão, e depois sim tocava-o, singela e de rudeza mas com finuras de mulher educada, pois era assim que eu era, e se destruí algumas coisas com a polpa dos meus dedos, tinha cuidados e era desvelosa com o corpo da água, não sei o porquê desses afins com coisa tão rorejante, eu que me soube sempre pesada como a pele da terra, são mistérios, ganchos talvez de uma vida de antes, há cadeias e argolas que se enroscam tanto que os dedos do divino nem podem desfazê-las, há poderosos peixes que se matam nas redes, pois não é? Por que se desmancharia a cadeia de carne dos humanos, somos de tantas vidas que algum resíduo antigo se cola à nossa futura alma e é talvez por isso que me faz pena e maravilha esse encorpado mole, desfazido, essa cor sem nome desse corpo da água, se machuquei-a um dia, já paguei, porque foi bem por ela por gostar tanto, por ficar à beirada de um corredor de águas, numa tarde esquisita, muito rara, que conheci o homem que me deu luz à vida, mas também me deu sangue e ensanguentou Haiága. Era essa tarde rara como disse, alguém esteve comigo e já se fora, eu tinha as saias molhadas e através via a coxa se esticasse o tecido, pensava em nada, em Matamoros ali nada pensante numa tarde rara, aquietada

olhava o engraçado desenho da minha saia, e só olhei para trás porque os cabelos na nuca se mexeram como se tocados por focinhos, me veio a desconfiança de que a cadela Gravina, com esse nome porque vivia cheia, me seguira, virei-me para agradá-la, para vê-la, e ela não era, atrás, de pé, afastado de mim vinte passos ou mais, um homem, esguio como um santo de pedra que vi: as pernas tão compridas e tão fortes como tronco mediano dos ipês, estava ali parado mas era como se à minha volta rodasse, sereno parecia mas se desse um passo meu corpo se faria um canteiro de flores devastado, de olhá-lo soube que a alma me tomaria, tomou-a, e de palavra pouca, tantas dentro de si onde não se dizia, era como se fosse o reverso do belo sem deixar de sê-lo, ao redor a tarde ficou imóvel, as árvores e as águas sem ruído, eu mesma parecia desenhada e não viva como estivera há pouco, e mais viva do que nunca é o que eu escutava, toquei-me, não com os dedos de antes, toquei-me para ter a certeza de que não havia atravessado os limites do tempo (p. 370-372).

Eis que, “à beirada de um corredor de águas”, uma “tarde esquisita, muito rara” sela o encontro de Maria com o homem pelo qual é “tomada de paixão, de sentires sem nome”. Nesse contexto, é preciso lembrar a epígrafe da narrativa, composta pelos seguintes versos de Lupe Cotrim Garaude: “Paixão. Só dela cresce/ o fôlego de um rumo”. A partir de tal encontro é que Matamoros e a própria narrativa parecem seguir um “rumo”, o da paixão. A cena do banho remete-se a uma liturgia erótica de preparação para a união dos corpos, na qual a amada se permite “lavar” o seu homem, deixando escapar todo o desvelo e dedicação – a medida do amor. Para além de unicamente denotar uma experiência carnal, o sumidouro originário convoca uma entrega desaguada a uma gênese – a “vida de antes”. Consoante *A água e os sonhos*, de Gaston Bachelard (1989, p. 36, grifo do autor), a “água evoca a nudez natural, a nudez que pode conservar uma inocência”. Destarte, o signo da água pode associar-se a uma purificação sagrada ou, ainda, a um renascimento para o paraíso dos sentidos.

A partir de um cruzamento entre o divino e o humano, esse homem misterioso surge como um “santo de pedra”, que “deu luz à vida”<sup>46</sup> de Maria. Ao mesmo tempo, foi quem lhe provocou o “sangue” e “ensanguentou Haiága”, uma vez que copulou com Matamoros e, sob a suspeita desta, também com a mãe; sem contar que foi a motivação principal da ruína da primeira. Maria é tragada por sentires tão excedentes que, ao seu redor, a realidade das coisas perde o peso das diferenciações. “Meu”, como será posteriormente chamado por Maria no afã de possessividade, engloba a ambivalência de quem contém em si o “reverso do belo sem deixar de sê-lo”. Ela teme, como se estivesse petrificada em um “desenho arrumado”, extraviar-se no infinito de uma “tarde imóvel”, de uma eternidade etérea e incorpórea, “atravessando os limites do tempo”, de modo que ela busca sem cessar tocar-se e materializar a concretude do encontro amoroso. A dimensão carnal assume uma importância fundamental no texto hilstiano. Aqui,

---

<sup>46</sup> É incontornável a referência bíblica a Jesus, àquele que enuncia no *Evangelho Segundo São João* (8, 12): “<sup>12</sup>De novo, Jesus lhes falava: ‘Eu sou a luz do mundo. Quem me segue não andarás nas trevas, mas terá a luz da vida’ (BÍBLIA, op. cit., p. 2006).



adquire uma nuance peculiar, visto que tal dimensão rege o contato entre o ser humano e a natureza. Esta personifica-se em expressões como “pé da água”, “corpo do rio”, “corpo da água” e “pele da terra”. O contrário também acontece quando as pernas do homem são comparadas a um tronco de ipês e o corpo de Maria, a um “canteiro de flores devastado”.

Em concordância com o estudo de Inês da Silva Mafra, Maria acopla-se ao elemento da terra, ao passo que Meu manifesta-se pelo da água, “como se tivesse o corpo de um rio, um patear de águas engolindo a terra, subindo montes e enchendo buracos com o corpo borbulhoso de cascata, assim me parecia esse homem que eu tinha” (p. 383). Essas aproximações assemelham-se às imagens presentes no poema que abre “Dez chamamentos ao amigo”, pertencente a *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974):

Se te pareço noturna e imperfeita  
Olha-me de novo. Porque esta noite  
Olhei-me a mim, como se tu me olhasses.  
E era como se a água  
Desejasse

Escapar de sua casa que é o rio  
E deslizando apenas, nem tocar a margem.

Te olhei. E há tanto tempo  
Entendo que sou terra. Há tanto tempo  
Espero  
Que o teu corpo de água mais fraterno  
Se estenda sobre o meu. Pastor e nauta

Olha-me de novo. Com menos altivez.  
E mais atento.

(HILST, 2017, p. 231).

Nessa interlocução diretamente dirigida ao ser amado, a persona lírica apela à concretização do encontro erótico. O ser feminino identifica-se com a terra: “E há tanto tempo/ Entendo que sou terra”. O par vincula-se à água e suas variantes: “sua casa que é o rio”, “teu corpo de água mais fraterno”. Sendo assimilada à condição de gleba, ela clama pela impetuosidade líquida do outro, fecundando-a como sêmen – a semente. A despeito de parecer “noturna e imperfeita”, deseja que, sob o zelo amoroso, a sinuosidade carnal do parceiro transborde sobre ela, sem medir “margens” ou contornos, e que, soberanamente como “pastor e nauta”, reine sobre o território amoroso. Matamoros, por pertencer à Terra, detém um modo “escuro” e devoto de amar; Meu, por seu turno, cuida do pastoreio do rebanho e revela-se, sobretudo, na fluidez indomável comparável à do “corpo de um rio”. Dentro do mesmo campo

semântico, este também se relaciona à metáfora circular de um “poço infinito que é o corpo de Meu” (p. 394).

Maria naufraga no perfeito redondo<sup>47</sup> de Meu, em sua fundura abissal e sem-fundo. No momento-ápice, ela já não se compõe apenas como o “eu” que narra, mas converte-se na matéria diegética sobre quem se narra, enquanto outro “eu”, personagem de si mesma: Matamoros. Por assumir a autoria do plano da enunciação, consegue se enxergar de fora, como quem está reconstituindo no relato o que de fato lhe ocorreu. De posse desse novo lugar enunciativo, Maria protagoniza a cena erótica que, em busca de uma perfeita “simetria”, promove o alinhamento de feixes e de braços:

eu-mim-Matamoros levantou-se e enquanto levantava me dizia que melhor teria feito se deitada ficasse, porque devia haver no gesto raridade e no largado do andar era preciso encontrar simetria, e mesmo assim esticada e dura como se uns dragões de outrora estivessem a postos à sua frente, Matamoros andou, um andar quietoso, ficamos próximos, distância de dois rostos, medo e júbilo de ouvir se fazendo à volta das cinturas uma roda de fogo, afagou-me os braços no alto, na junção dos ombros, completou um triângulo de onde o meu vagido, e vértice de dois o gesto outra vez alargou-se descendo sobre as coxas, devagar meus joelhos se dobraram, dobrou-se, enfrentamo-nos cara a cara, as mandíbulas duras, aquilo tudo parecia a dança tosca e lenta de uma raça esquecida (p. 372).

A tripartição “eu-mim-Matamoros” vivida pela personagem-título reforça, em outras palavras, a indistinção proveniente da coesão entre três instâncias: o “eu” narrativo; “mim”, sobre quem jamais se saberá; “Matamoros”, a sua máscara e “nome de luta”. Posicionados à proximidade, a geometria dos corpos delinea a circulatoria em um triângulo, em que os membros superiores formam os seus vértices e “à volta das cinturas [os circunda] uma roda de fogo”, o fogo seminal do desejo que os funde. Tal configuração cintila a própria compleição do aparelho genital feminino. A cavidade uterina da vagina possui uma forma triangular,<sup>48</sup> em que cada uma das extremidades se interliga às trompas, à semelhança de um “delta de veludo”<sup>49</sup> ou de uma pirâmide invertida a pender para baixo. Além do aspecto triangular da região pubiana, Raïssa Cavalcanti (1997, p. 168) frisa que a vagina “representa esta porta da vida e da morte, a

---

<sup>47</sup> Na narrativa “O grande-pequeno Jozu”, de *Pequenos discursos. E um grande*, a personagem-título é um encantador de ratos e habita um poço seco. A forma “redonda” do poço por si só recupera as noções de perfeição e de completude, tal como Jozu faz questão de pontuar: “Fico pensando se essa coisa enorme que eu sinto está dentro de mim ou dentro do poço seco. Quem sabe se é porque o fundo do poço seco é redondo e essas coisas redondas dão a impressão de serem acabadas, de que tudo está perfeito no redondo, e por isso talvez eu me sinta diferente e até muito justo quando estou lá” (p. 328).

<sup>48</sup> Em *Contos d’escárnio* – textos grotescos, a personagem de Clódia, quando indagada por Crasso sobre o objeto temático de suas pinturas, responde-lhe que são vaginas. Ela esclarece a respeito da natureza – inclusive triangular – do órgão feminino: “E aí, Satanás, ela começou a desfilar um palavrório enrolado barroco, torções, arabescos, purpúreas excrescências, pelos dourados, cachos, frisos, laço, volume, cor, triângulos exatos, menos exatos do púbis, pensei, essa faria um bom par com Liló, ela desenhando, ele chupando!” (p. 170).

<sup>49</sup> Expressão metafórica retirada de *Lolita*, de Vladimir Nabokov (2017, p. 324).

abertura por meio da qual se realizam os nascimentos de uma condição de vida para outra, da terra para o céu e vice-versa, e é um domínio da Grande Mãe”. O colo do útero é cilíndrico, cuja abertura esférica está apta a receber e fecundar o feto. Nesse amplexo de planos, Maria depara-se com a limpidez do sol-origem, a profusão da vida gestada em seus primórdios:

vi paisagens na mente, torridez, vestes de lindo trançado, painéis de barro, cães escuros e magros, bilhas, cuias, alvor de um sol mais branco do que o preto, história recuando na sua cara e lá dentro dos olhos desse homem, vi-me, e a ele também outro nos olhos, eu outra mas eu mesma, tão encorpada e alta, tão morena, um luzir de faces de nós dois feito gordura (p. 372).

Pela visão, lampeja no interior a consciência de uma totalidade simultânea, consagrada na entrada epifânica em uma realidade, na qual os limites se dispersam: “vi-me, e a ele também outro nos olhos, eu outra mas eu mesma”. A unidade plena entre eles é cimentada pelo relance prismático de “um luzir de faces de nós dois feito gordura”. Em outra direção, há um alargamento que conduz ao coração das coisas: “o que eu via era amplo e descabido para o entendimento, soube de antigos de mim, de um mover-me distante, de uma fúria na cara, fúria de orgulho quase santo” (p. 372). Na narrativa “Matamoros (da fantasia)”, a experiência do amor e a fulguração do sagrado – de tudo o que é “amplo” – comungam do mesmo circuito. O erotismo trágico, em especial, transparece em uma das facetas do excesso mais sombrias do ser humano: o ciúme. Nessa perspectiva, o enredo contrapõe-se ao que, de antemão, sinalizava a composição de um cenário de genuíno bucolismo e de tranquilidade pueril pertinente ao *tópos* do *carpe diem*, haja vista que a atmosfera de idílio se transforma radicalmente quando se interpõe entre as personagens tal sentimento, conforme descreve Pécora (2010, p. 17-18):

Os prazeres, contudo, não duram. Matamoros desconfia estar sendo traída pela própria mãe. Instala-se um inferno afetivo, de matriz trágica, no território que até então parecia puro gozo. O lugar da poesia, ao contrário do que fazia parecer a primeira novela, já não é o da alegria ou do transporte amoroso. Meu, emanção poética de Tadeu, não sustenta o sublime a que o empresário aspira, ao menos enquanto felicidade ou êxtase. Longe disso, a aspiração superior, suposta na poesia como no desejo, parece levar à instauração do sofrimento no cerne da existência.

Entre conjecturas e certezas, Maria Matamoros acredita que Haiága e Meu estão mantendo um sórdido relacionamento amoroso às escondidas. Tangenciando esse suposto triângulo amoroso, insinua-se o componente do incesto que, ao longo da trama narrativa, ganhará cada vez mais contorno. Isso posto, é possível traçar um paralelo com outra narrativa protagonizada por uma mulher, “Agda”, a que abre o livro *Kadosh*.<sup>50</sup> Ao interpretar *Fluxo-*

<sup>50</sup> *Kadosh* é composta por um total de quatro narrativas. Dentre elas, existem duas com o mesmo título. Em ordem de aparição são: “Agda”, “Kadosh”, “Agda” e “O oco”.

*floema* e *Qadós*, Nelly Novaes Coelho (1993, p. 213) já pontuava que, correspondendo a uma “estrutura trina”, “paralela à da Santíssima Trindade [...], os personagens de Hilda Hilst são sempre em cada narrativa, três personagens e uma só personalidade visceralmente dividida em forças opostas: as da realidade corpórea (ou dos valores da praxis) e as do enigma existencial metafísico”. Sob este ângulo, vislumbra-se no texto em questão uma relação entre “nós três mãepaifilha, nós três entrelaçados fibra por torcida”, na qual se encontram, para uma nova possibilidade de existência, “ressuscitados, a carne limpa, nus” (p. 170). Na posição de filha, Agda esclarece os termos dessa triangulação<sup>51</sup>: “aqui somos os três, aqueles, os três de sempre, não a santíssima trindade de sempre, os outros de carne e adstringência, de sangue e adstringência. De carne” (p. 170). A personagem-narradora faz questão de enfatizar que tal tríade, cindida por “forças opostas”, apesar de resguardar e de espelhar-se na matriz primeva do Ser divino, não obedece à “santíssima trindade de sempre”, a saber, a que é erigida dentro da dogmática cristã pela conciliação entre Pai, Filho e Espírito Santo.<sup>52</sup>

Como procedimento contumaz da prosa hilstiana, os preceitos sagrados passam por um rebaixamento – recurso que será discutido com mais minúcia no segundo capítulo – a começar no plano linguístico pelo abandono do emprego de letras maiúsculas nas iniciais de tal entidade religiosa absoluta, uma vez que esta se incorpora ao diapasão humano. Dessa maneira, essa nova “santíssima trindade” atualiza a sua maneira uma eternidade ubíqua e onipotente a fim de consagrar o elo incestuoso. Por estar sujeita aos influxos da volúpia da “carne” e à contingência do devir temporal, é agora instituída por um “corpo-nada”, precário e perecível, fadado ao colapso do envelhecimento e da degradação física. “Agda”, resume Pécora (2002, p. 12), é “caracterizada pela urgência do sagrado na existência finita”.

“Matamoros (da fantasia)” preza igualmente a emergência da corporeidade que, na maioria das vezes, é inseparável da eclosão do ciúme. Tanto é que Maria, somente de imaginar a possibilidade de um simples toque das mãos de Haiága no seu amado, já sente na própria pele ser capturada pelos “agulhões de um pardo sofrimento”, com a mesma intensidade de ser arrebatada pelos desígnios enigmáticos do desejo:

---

<sup>51</sup> Vale ressaltar que esta narrativa apresenta uma certa recorrência em expressões formadas por três elementos, confirmando o anseio de uma tríplice simbiose: “raiz-corpo-carne”, “mãemãemãe”, “Agda-mãe-filha”, “pai-amante-filho”. É sintomático disso, no nível da narração, o intercâmbio – ora da primeira pessoa, ora da terceira – de uma diversidade de vozes, tais como a de Agda, a da mãe, da Ana, do pai, do amante e do médico.

<sup>52</sup> No texto “A trindade divina”, do livro XIII, das *Confissões*, Santo Agostinho (2016, p. 362) compartilha que, em sua concepção, “no vocábulo ‘Deus’ eu entendia já o Pai que criou todas as coisas; e pela palavra ‘Princípio’ eu entendia o Filho, no qual tudo foi criado pelo Pai. E, como eu acreditasse que meu Deus é Trino, procurava a Trindade nas vossas Escrituras e via que o vosso *Espírito* ‘pairava sobre as águas’. Eis a vossa Trindade, meu Deus; Pai, Filho e Espírito Santo. Eis o Criador de toda a criatura”.

tive ciúme tamanho da possível ternura de velhice, como Haiága deveria tocá-lo se o tocasse, examinei-lhe as mãos e surpreendi-me do afilado forte, dorso sem manchas, um claro de unhas, as mãos pendidas nem pareciam ter veias de tão lisas, olhando-as me detive nas ancas, que largas eram, que coisa desejável e espaçosa para um homem mover-se sobre elas, esfregar-se, contorná-las com aquelas grandes mãos que eram as mãos do meu homem, olhei minhas próprias ancas e vi pobreza, duras, estreitas, alta que sou, pensei, está bem que sejam como são, mas não estava de contentamento, alisei disfarçada meu encovado ventre, e de canto de olhos vi o de Haiága, um delicadíssimo redondo, curvatura de pequena maçã, pensei antes o meu porque toda a terra está cheia de velhas com seus ventres fofos, mas não estava de contentamento, de rancor o confronto, Haiága vencia se um homem nos colocasse à frente do desejo (p. 379).

Diante da não aparente velhice de Haiága, transvestida de um vigor lúbrico e sedutor, Maria é golpeada por um filete de tristeza incitado pelo ciúme. Como salienta Sigmund Freud (1996, p. 237), esse estado emocional “se compõe de pesar, do sofrimento causado pelo pensamento de perder o objeto amado, e da ferida narcísica, na medida em que esta é distinguível da outra ferida”. Matamoros deprecia-se e imputa-lhe, em termos físicos, uma posição de inferioridade quando comparada com a mãe, tendo em vista que o ciúme também alude a “sentimentos de inimizade contra o rival bem-sucedido, e de maior ou menor quantidade de autocrítica, que procura responsabilizar por sua perda o próprio ego do sujeito” (p. 237).

Esse clima de rivalidade dá origem ao que René Girard denominou, em seu primeiro trabalho *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), de “desejo triangular”. Neste estudo comparativo dedicado aos grandes romances de Cervantes, de Stendhal, de Flaubert, de Dostoiévski e de Proust, o crítico francês percebe uma “estrutura universal” recorrente na manifestação do desejo das personagens. Longe de constituir tão somente uma “linha reta” que ata o sujeito ao objeto, o desejo comporta um terceiro termo, cujo papel é o de mediação. Apropriando-se de uma metáfora espacial, Girard concebe a triangulação do desejo a partir dos seguintes componentes: o sujeito (o desejante), o objeto (o desejado) e o mediador (o rival),<sup>53</sup> partindo da premissa de que “o desejo segundo o *Outro* é sempre o desejo de ser o *Outro*” (GIRARD, 1992, p. 89, tradução livre). Em outros termos, o ser humano estabelece o desejo de acordo com o outro.

---

<sup>53</sup> Em *A violência e o sagrado*, René Girard (2008, p. 184, grifos do autor) retoma tal discussão no capítulo no qual discorre sobre o “desejo mimético”, ponderando que “em todos os desejos que observamos não há somente um objeto e um sujeito, há um terceiro elemento, o rival, ao qual se poderia tentar, por sua vez, dar uma primazia. Não se trata aqui de identificar prematuramente este rival, dizendo, como Freud: é o pai, ou como as tragédias: é o irmão. Trata-se de definir a posição do rival no sistema que ele forma com o objeto e o sujeito. O rival deseja o mesmo objeto que o sujeito. Renunciar à primazia do objeto e do sujeito para afirmar a do rival só pode significar uma coisa. A rivalidade não é o fruto da convergência acidental de dois desejos para o mesmo objeto. *O sujeito deseja o objeto porque o próprio rival o deseja*. Desejando tal ou tal objeto, o rival designa-o ao sujeito como desejável. O rival é o modelo do sujeito, não tanto no plano superficial das maneiras de ser, das idéias etc., quanto no plano mais essencial do desejo”.

O elemento do mediador diz respeito à pessoa que serve de modelo e de referência sobre a qual o sujeito terá como base para a imitação e, a partir disso, poderá tornar-se também desejável e irresistível ao objeto almejado. No caso da narrativa hilstiana, os vértices são ocupados, respectivamente, por Maria, Meu e Haiága, cujas linhas de força que sustentam tal triângulo esboçam uma geometria do desejo.<sup>54</sup> O desejo mimético suscita a comparação entre a mãe e a filha. No entanto, aqui, particularmente, opera no sentido de destacar a superioridade da primeira em detrimento da segunda, a servir não apenas como modelo, mas também como obstáculo a ser superado. Quanto ao mais, resta o “rancor [d]o confronto” e a inveja pelas formas profusas da progenitora. Saber que Haiága é uma mulher dotada de formas atraentes e dignas de cobiça atiça a vontade de Matamoros, ora de igualar-se a ela, ora de vilipendiá-la. O amor de Matamoros está subordinado agudamente ao sentimento do ciúme,<sup>55</sup> alimentado pela presença ameaçadora do terceiro elemento: a sua rival.

Ainda que Meu representasse o seu inebriante presente de carne, o ciúme persiste em toda a sua pungência: o “dilaceramento ciumento” (p. 393), a ferida excruciante que se, por um lado, oferece-lhe o gozo da posse daquele que ama; por outro, lança-a no fundo terrificante da insegurança: “que dádiva enxergá-lo, era meu esse homem, o encantado se fazendo carne, meu nas noites e fervoroso tanto, vinho e leite me sabia seu corpo, sim, meu nas noites e encolho-me ferida porque penso: de Haiága nas madrugadas?” (p. 381). Sob este aspecto, Pascal Quignard (2016, p. 233-234) em *O sexo e o assombro* identifica uma associação existente no mundo romano entre o acontecimento amoroso e o afligir de uma ferida mortal:

O sexo está ligado ao assombro. [...] Lucrécio fala de um ‘desejo inquieto’, de um ‘desejo assombroso’ (*dira cupido*) e define a *cupiditas* desse desejo como a ‘ferida secreta’ (*volnere caeco*) dos homens. Virgílio define o próprio amor: ‘uma antiga e profunda ferida que arde de um fogo cego ou secreto’ (*gravi jamdudum saucia cura volnus caeco igni*).

<sup>54</sup> Na leitura do fragmento 31, de Safo, Anne Carson compreende que o desejo erótico é impulsionado por um circuito eletrizante entre três pontos indispensáveis, isto é, um triângulo formado pelo amante, a amada e o terceiro elemento que se interpõe a eles: “a triangulação torna ambos presentes ao mesmo tempo a partir de uma mudança na distância, a substituição da ação erótica por um ardil de coração e de linguagem. Porque nesta dança as pessoas não se movem. O desejo se move. Eros é um verbo” (1986, p. 17, tradução livre).

<sup>55</sup> Especificamente no que se refere ao ciúme, René Girard considera que “o ciúme e o desejo pressupõem uma tripla presença: presença do objeto, presença do sujeito, presença daquele que nós sentimos ciúmes ou daquele que nós desejamos” (1992, p. 20, tradução livre). Em *La jalousie: une géométrie du désir* (2016), Jean-Pierre Dupuy parte do estudo de Girard, com o intuito de, além de construir uma nova possibilidade de compreensão, dar uma *forma* que considera mais apropriada ao ciúme. Para o estudioso, este sentimento concerne ao medo de perder a pessoa amada. Dito de um modo apressado, a figura do triângulo cede lugar à de um círculo fechado, no qual os amantes estão difusamente amalgamados e o sujeito desejanse encontra-se excluído. A fim de embasar a sua linha investigativa, Dupuy cita um trecho de Roland Barthes (1981, p. 55), nos *Fragmentos de um discurso amoroso*: “O ciúme é uma equação de três termos permutáveis (indecidíveis): tem-se sempre ciúmes de duas pessoas ao mesmo tempo; tenho ciúmes de quem eu amo e de quem o ama”.

Diante do sofrimento lancinante de Maria, convém ressaltar a posição de Alva Martínez Teixeira (2015, p. 82), a qual sustenta que na prosa hilstiana há um “erotismo apocalítico, desesperado, onde o sexo, como defendem Sade, Bataille ou Quignard, é vizinho da morte, procurando perturbar o leitor e promover sentimentos contraditórios de compaixão e repulsão”. A morte e os seus desdobramentos cruzam a paisagem amorosa à espreita dos amantes. O “erotismo apocalítico” ou, nos termos de Bataille, o “erotismo trágico” enraízam-se no ímpeto furioso e mortal de destruição, seja desferido contra os seres envolvidos na cena erótica, seja contra si mesmo:

pensei morrer, disse vou morrer sim ficarão abraçados nos minutos primeiros, as caras tétricas, e muitos soluços nessa noite de pios da minha morte, depois a alegria há de tomá-los, mas por pouco tempo porque meu espectro estará rondando casa e quarto, arrefecendo o instante de ladineza, entre os corpos dos dois estará Matamoros, nuvem gélida espalhando padecimento e perdição, não deixarei que sintam desnudez de nenhum, hão de tocar-se mas de espanto os dedos encolhidos saberão que tocaram o hórrido vazio, matéria de ninguém, eu noutra espaço, de risos hei de preencher a casa, risos que hão de ouvir tão perto nos caminhos do ouvido e tão longe e nos altos como se viessem de torres (p. 383).

O erótico é a vigência sobre a qual se abre o “hórrido vazio”, a “matéria de ninguém”, que, pelo caráter paradoxal,<sup>56</sup> põe em jogo extremos até então inconciliáveis: alegria e padecimento, risos e perdição, fascínio e horror. Acometida de um “dilaceramento ciumento” e da suspeita de traição, esgarçada pela “língua malvada” das personagens de Biona e de Rufina de Deus, Matamoros arquiteta não somente a vingança contra o casal com a finalidade de assombrá-lo, assim como adentra a perigosa esfera da transgressão dos interditos ao desejar a morte da mãe:

Pensar a morte da mãe me fez aliviada, há de morrer como todos e se desejei a morte de mim por que me faria asco pensar morte de Haiága? Soturnos estes fios que nos ligam ao maternal umbigo, sofridos estes fios, tensos, agudos, o caminhar difícil sobre eles porque os pensamos quase sempre como lisos, que a palma dos pés de tocá-los sem ferir-se, que neles caminharemos deslizando, pois não sois fios da nossa própria carne? Pesados fios penugentos é o que são, caroços espinhudos ponta a ponta, a mãe se vê a si mesma envelhecida como lagartas, uma se dizendo de sabedoria, de caldo grosso e aromado, e a outra passarinha exibindo plumas ofuscantes, plumas novinhas e pernas apressadas prontas para se abrirem e que se veja o fundo desejado, mãe e filha tormento sempre e muita solidão, e espadas, gumes o tempo inteiro se batendo (p. 384).

---

<sup>56</sup> No texto “O paradoxo do erotismo” (1955), Bataille (1988, p. 321, tradução livre) discorre sobre a natureza ambígua da manifestação erótica. Para o filósofo, “de toda maneira, o erotismo é extravagância. É de um lado o horizonte em que o mais desejável é aberto: um prazer tão profundo que nós trememos. Mas, de outro lado, é a vergonha. Nós seríamos inumanos se, permanentemente, nós cessássemos de sentir o que nela repugna”.

Sob um transe em fluxo de consciência, Matamoros tenta negar o adultério e se convencer de que “a monstra ciumenta, a sibilina serpente é que te faz pensar o impossível” (p. 385).<sup>57</sup> Ao presenciar o pesar de Maria, Simeona – uma mulher com ares de sibila,<sup>58</sup> que, montada em uma burra, vende água aos andarilhos – revela-lhe, com os seus poderes adivinhatórios, que o amado, tão “belo como o corpo de Deus”, é na verdade um “homem-anjo” criado e “encarnado” pelo sonho imaginado ou a imaginação sonhada de Tadeu. Em outras palavras, configura-se como uma corporificação do pensamento ou, para evocar o título da narrativa, da “fantasia” fabulada pelo aspirante a escritor na tentativa de aglutinar-se à criação e, simultaneamente, de fugir da vida embotada:

o nome que lhe deu esse pobre-rico-coitado é nome longe de nós, sílaba martelada e depois nome de Deus, TADEUS, chamou-o assim porque desse nome tem nome parecido, quer a vida que o teu anjo tem, sonha com liberdades, com terras, animais, é mais raiz de planta do que carne, liberdade de funduras é o que o outro pretende sem poder, vive uma vida de enganos, cercado de poeiras de matéria, tem mulher enfeitada de vidrilhos brilhantes, tem um lago na casa, lago de águas tão estranho porque a margem não se vê de capins, é uma coisa de pedra muito lisa o que contorna a margem, a vida desse outro é toda como se fosse pintura, entendes? Não é matéria viva. E tanto deseja viver vida de nossa gente, tanto lá por dentro a nós se assemelha que deu forma pulsante e muito ilícita, (porque poderes assim só os tem Deus) deu forma, Maria, ao que sempre viveu no informe, no desejo. Pecaminosa maravilha isso de dar ao moloso do pensamento forma dura, são tristes horas as que rodeiam esse homem, tem moimentos, entendes? (p. 388).

Como um poeta-demiurgo, Tadeu invade o território “ilícito” e interdito, o do sagrado. Ele materializa, ou melhor, dá “forma pulsante” para a fantasia em carne viva, a de Meu ou, na sua própria designação, a de “Tadeus”. À luz de uma criação cosmogônica,<sup>59</sup> empreende a passagem do caos ao cosmos, ou seja, do “informe”, do limbo da palavra ainda não revelada, para a “forma dura” e poética, a inauguração de uma nova vida. No entendimento de Raquel Cristina de Souza e Souza (2008, p. 105), “a atividade de poeta, reprimida, corrobora a questão de Tadeus ser a (re) ‘invenção de Tadeu’”. Esta expressão presente em “Tadeu (da razão)”,

<sup>57</sup> Na tradução de Carlos Alberto Nunes da tragédia *Otelo*, de William Shakespeare, o ciúme que acomete a personagem-título é descrito como um “monstro de olhos verdes,/ que zomba do alimento de que vive” (SHAKESPEARE, s. d., p. 78). Tal caracterização do ciúme ressoa também na seguinte passagem de *Rútilo nada* (1993): “Não há nenhuma Desdêmona por aqui, mas há os desatinados finais de Otelo, o verde de lascívia luminosa, verde em mim fervilhante de larvas, de pontiaguda fereza, olho essa cintilância que é a tua cara e percebo pouco, ou será que não te vejo inteiro” (p. 315). A imagem da serpente se, por um lado, insufla o desejo; por outro, dentro de um viés cristão, é responsável pela tentação que conduz ao pecado e à ruína.

<sup>58</sup> De acordo com Junito de Souza Brandão (1993, p. 274), “Sibila é, pois, a denominação de uma sacerdotisa encarregada de transmitir os oráculos de Febo Apolo”. É uma mulher que, por inspiração divina, faz vaticínios, ou seja, possui o dom da profecia.

<sup>59</sup> O fenômeno da cosmogonia consiste na manifestação sagrada do princípio de todo e qualquer exercício de criação. Segundo Mircea Eliade (2016, p. 34), a cosmogonia “constitui o modelo exemplar de toda situação criadora: tudo que o homem faz repete, de certa forma, o ‘feito’ por excelência, o gesto arquetípico do Deus criador: a Criação do Mundo”.



como sublinha em nota a pesquisadora, faz uma clara alusão a *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima. Por conseguinte, Tadeu(s) encarna a identidade de um ser tríplice: “eu Matamoros não quis repetir, Tadeus de outro, Meu de mim, homem de Haiága, os três num só olhando olhando-me agora um segundo de vigilantíssima sisudez” (p. 406).

Matamoros constrói do “agudo dos espinhos” uma estória, na qual “o mais perfeito se fez”: torna-se ela mesma uma princesa, a filha de Meu, o rei-pai, e de Haiága, a mulher-rainha – nos moldes da trindade “mãepaifilha”, de “Agda”. Ao apagar-se os vestígios das existências anteriores, os três podem adentrar a sacralidade de uma nova ordem, unificados plenamente sob o “anel de ouro fechando-nos num tempo sem nome, um lugar dos longes” (p. 410). Nesta reelaboração do mito de Édipo, Maria nutre um desejo incestuoso pelo pai, pelo qual é correspondida:

Matamoros-criança melada de Meu, saboreando um pai que tirou de sua própria cabeça, construindo uma nova armadura para suportar manhãs madrugadas e noites. Como se entendesse o meu papel e pesquisasse demorado o seu, colocou-me ao colo e demorou-se nuns afagos largos e muito licenciosos, olhava ao redor do quarto, às vezes vigiava a porta como se temesse de Haiága a entrada, a garganta fingia um canto pequenino de ninar entrecortado de palavras baixas, rápidas, pedindo que me abrisse mais, ia me abrindo escorrida de gozo, um riacho nas coxas, devagar ele dizia, quieta, sem gritar dizia, vestidos os dois como como se aquele instante fosse roubado ao meio do dia e logo mais tivéssemos que nos apresentar frente à rainha, como pôde saber tão sabiamente o seu papel de rei-pai desejoso da filha, se apenas na minha cabeça é que havia esse muito obsceno colocar? (p. 411).

Desse modo, o gesto de operar nascimentos ou mais especificamente o de fabular recuperam, cada um a seu modo, o evento mítico da cosmogonia, de maneira a trazer a lume e presentificar uma realidade primordial a partir do simples ato de nomear da “linguagem fundamental”. No texto hilstiano, é possível verificar que o “desejo”, além de alimentar a paixão dos corpos amantes, é responsável também por insuflar o fulgor do exercício criativo e da própria fantasia,<sup>60</sup> sob a imagem de um trabalho realizado por mãos que tecem entre fios, fibras e veias tanto o tecido verbal quanto a urdidura carnal.

Em “Axelrod (da proporção)”, o professor de história Axelrod Silva, de quarenta e dois anos, viaja de trem para a aldeia onde nasceu e lá se encontra com Haiága, a sua tia. Antes de tudo, é mister se debruçar sobre a composição do título. Quanto a isso, Edson Costa Duarte (2016, p. 112) detém-se na explicação do nome do protagonista: “axel = axial, relativo ou

---

<sup>60</sup> Matamoros inventa uma “estória”, sob os ditames da fantasia, com o propósito de saciar o seu desejo incestuoso pelo rei-pai. Pois, como observa Freud (2015, p. 330), no ensaio “O escritor e a fantasia” (1908), “desejos não satisfeitos são as forças motrizes das fantasias, e cada fantasia é uma realização do desejo, uma correção da realidade insatisfatória. Os desejos impulsores diferenciam-se conforme o sexo, o caráter e as circunstâncias de vida da personalidade que fantasia; mas se dividem naturalmente em dois grupos principais: ou são desejos ambiciosos, que servem à exaltação da personalidade, ou eróticos”. Neste último, seguramente, encaixa-se Maria.

pertencente a eixo, (fig.) fundamental, primordial; rod = roda; Silva = sobrenome comum a muitos brasileiros”.<sup>61</sup> A ideia de uma circularidade, isto é, de alguém que se volta sobre si mesmo de modo a procurar o “eixo” ou centro projeta-se como uma espécie de insígnia da personagem. A “proporção”, por sua vez, consolida a tentativa de deslindar a exata medida entre os polos antecedentes da “razão” e da “fantasia”, de sorte a forjar uma simetria triangular.

O signo circular estrutura a narrativa como uma alegoria da história: “Nada, roda sempre cuspidando a mesma água, axial a história meus queridos” (p. 413). Existe um núcleo que a governa, girando em torno de si, sob a “roda irreversível do tempo”<sup>62</sup> ou, ainda, sob o princípio de um eterno retorno. Na concepção platônica recai sobre o tempo justamente uma visão circular, como uma “imagem móbil da eternidade”.<sup>63</sup> É exatamente a partir da relação com a disciplina a qual leciona que o professor denuncia a face truculenta e sanguinolenta do percurso histórico da civilização humana: “homens num só ritmo, sangue sempre, ambições, as máscaras endurecidas sobre a cara, repetia curioso, curioso meus alunos a verdade é *nil novi super terram*, nada de novo” (p. 413). Vale notabilizar que o livro *Tu não te moves de ti* foi publicado em meio ao regime de opressão e de censura referente à ditadura militar no Brasil (1964-1985). Embora possa parecer ao leitor desavisado que a produção literária de Hilda Hilst seja avessa às discussões de natureza política; é possível constatar, pelo contrário, que a obra está bastante afinada com a conjuntura atual e as suas “brasileiridades revolucionárias”.<sup>64</sup> Em consequência disso, não é desinteressada a construção de uma personagem fundamentalmente imersa no corpo histórico-político: “ele via-se, humano, respirando historicidade, historiador composto” (p. 413). No panorama geral das guerras, o professor se sente revolvido por um “eu” desconhecido ao ser defrontado com a maquinaria de tortura presente nos confrontos armados:

<sup>61</sup> Esta explicação corrobora a explanação da própria Hilda Hilst (2013, p. 65), na qual, em entrevista para Léo Gilson Ribeiro, já havia se debruçado sobre os termos que compõem o nome da sua personagem: “O Axelrod Silva se chama assim por quê? Por causa de Axel, que vem de axial, rod, de roda, e Silva vem de brasilidade, o Brasil, essa sensibilidade nossa, não é?”.

<sup>62</sup> Expressão retirada da crônica “Tamo numa boa!”, de 16 de janeiro de 1994: “Como está tudo parecidinho e como a história, dizem, sempre se repete, e para não quebrar a roda irreversível do tempo, por que não coçarmos tranquilamente nossas cricas, bem à maneira Brasil, ó cu de sapo, ó cu de lagoa?” (HILST, 2018b, p. 165).

<sup>63</sup> No diálogo *Timeu*, o discurso da personagem-título compara o devir cósmico, a saber, a revolução das esferas celestes, em movimento arredondado, ao transcurso do tempo: “Então, pensou em compor uma imagem móbil da eternidade, e, no mesmo tempo em que organizou o céu, fez da eternidade que perdura na unidade essa imagem eterna que se movimenta de acordo com o número e a que chamamos tempo” (37 d).

<sup>64</sup> No final da década de 60, a autora escreveu intensamente oito peças teatrais. O contexto manifesta uma notória significação política, uma vez que se reporta ao período sombrio e conturbado do golpe militar de 1964 e o ataque à democracia, à ausência de liberdade de expressão e à supressão dos direitos humanos. Em 1974, publica o livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, o qual proporciona uma tonalidade ainda mais complexa à dicção poética. Especialmente pelos “Poemas aos homens do nosso tempo”, os últimos do volume, em que existe um tom político-social bastante evidente. Nos versos iniciais, eis o papel primordial que cabe aos poetas: “Repensamos a tarefa de pensar o mundo” (HILST, 2017, p. 286).

Num introito purificador monologou: um aquém de mim mesmo, um, que não sei, move-se se vejo fotografias daqueles escavados, aqueles de Auschwitz Belsek Treblinka Madjanek, se vejo bocas de fome, esquiladas negruras, se vejo, vejamos, se penso no relato de minha aluna, eu vou contar professor Axelrod, vou contar colada ao seu ouvido: choques elétricos na vagina, no ânus, dentro dos ouvidos, depois os pelos aqui debaixo incendiados, um médico filho da puta ao lado, rápidas massagens a cada desmaio, vermelhuras, clarões, os buracos sangrando (p. 414-415).

No “desnudo relato”, a aluna concretiza em imagens as atrocidades cometidas durante o período da ditadura militar brasileira e da Segunda Guerra Mundial (1939-1945),<sup>65</sup> mormente no que tange à violação dos corpos expostos a toda sorte de agressão e de perversidade. Paralelamente à barbárie do aniquilamento, um sentimento inominável invade-o, resvalando em uma tensão erótica: “Ela contava e nele moviam-se uns agressivos moles, ânsia e solidão, dilatado espremeu as pernas, e um outro ele ejaculou terrores e pobreza, um outro se apossou dele significante, um outro grotesco espasmódico fluía, um ISSO inoportuno e desordenado em Axelrod” (p. 415). Enredado pelo furor de uma violência desenfreada que beira a excitação sexual, Axelrod “ejaculou terrores e pobreza”, a miséria humana. A disposição destrutiva suscitada tanto pela experiência bélica quanto a erótica conduz à satisfação de transgredir os limites últimos do homem, isto é, de introduzir-se na região perigosa da morte.

Atravessado por esse rebuliço interior, Axelrod desempenha o trajeto de um “Eu em crescente processo de desintegração” (MAFRA, 1993, p. 61). Como um leitmotiv ou um refrão, a sentença paterna – repisada ao longo da narrativa e que também dá título à obra – reverbera na vida e na memória da personagem: “Pra onde vão os trens meu pai? Para Mahal, Tamí, para Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: também pra lugar algum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti” (p. 414). O ser humano pode galgar diferentes paisagens e geografias, contudo a mais desafiante travessia continua sendo a de dentro, a saber, de tudo que transporta consigo: indecisões, angústias, medos e excitações. A narrativa “Tadeu (da razão)” desmonta a noção tradicional das categorias de tempo e de espaço a fim de, relativizando-as, colar-se ao tecido da Vida: “a aldeia está distante, à frente, o trem avança e eu recuo avançando” (p. 421). Afinal, a viagem mesmo “avançando” geograficamente perfaz um “recuo” à origem e à memória ancestral. Ao ser apoderado por um “ISSO inoportuno e desordenado”, Axelrod mergulha intensamente nos desvãos da condição humana: abre um rasgo profundo na “ferida de ser e de existir” (p. 422).

---

<sup>65</sup> Na novela *Com os meus olhos de cão*, há uma referência explícita aos crimes de guerra cometidos pela Alemanha nazista: “Todo enforcado morre de pica dura. Por que não sei, mas vocês não se lembram daqueles alemães? daquelas fotografias? Que alemães? Aqueles que morreram enforcados em Nuremberg. Onde é isso? E que tem isso com a pica dura? Nas fotografias a braguilha de todos está aberta. Por quê? Fica chato morto de pau duro. Então eles torcem o pau do cara para amolecer (p. 95).

Mais do que isso, dirige-se à sua origem mais primitiva ou, ainda, à raiz inumana do homem: a animalidade. Em meio ao arrebatamento erótico, o professor possui uma ereção, a qual o leva a cumprir a necessidade básica de mijar: “o sexo quase casto afeito à sua mão, finezas rosadas, palma e sexo, olha ao redor da privada, olha dentro, permite-se pensar um – gozado mijar parado num corrido de trem – pensa-se menino, um outro lhe dizendo: mijei de gozo” (p. 416). Sob a forma de esporro, eis o transbordar do excesso, o extravasar dos seus contornos: “mijei de gozo”. Ao confrontar-se com o olhar de um cão, toda a “vontade de inerência” e de ancestralidade vem à tona, lembrando-o de que antes do humano vige em si uma “alma primitiva” e anterior:

um segundo antes vi o ser do cachorro olhando o trem, o corpo torto, ele inteiro exsundando angústia, lá na escuridão das vísceras movi-me inteiro vendo o cachorro exudar angústia e aqui neste clarão, sentado neste corrido de trem, o moço me olhando à minha frente, o moço não viu que me movi por inteiro, que no ser do cachorro olhando o trem também eu Axelrod-cachorro, a cada dia, na minha anterioridade, no meu Antes, também eu-tu-moço um dia olhando alguém que se soube num segundo tomado de sua alma primitiva, e no clarão, sentado, composto, acendendo o cigarro me distancio de tudo o que sei (p. 418).

Como um ser integralmente assimilado à animalidade, “Axelrod-cachorro” parece identificar-se com a “angústia” canina, muito provavelmente por esta se lhe apresentar como algo inapreensível. O olhar de um moço, que também estava no trem, encaminha-o a ultrapassar os limites humanos a partir de uma coesão “eu-tu-moço” ou, para empregar a expressão presente no trecho final de “Tadeu (da razão)”, de uma “vastidão de corpos”. O olhar ou o ser visto possuem um papel fundamental na narrativa hilstiana devido ao fato de resguardar, na maioria das vezes, uma revelação súbita e incomensurável. Como se em um átimo Axelrod pudesse ver materializado, no próprio corpo, uma projeção simultânea de si mesmo: “Tu não te assustarias se visses a ti mesmo em múltipla dimensão, tua nuca, tuas costas, teu todo contorno, tuas ancas?” (p. 420). Em outro momento, o professor de história encara de chofre pela janela do trem a imagem de uma mulher prestes a enfiar uma faca no dorso de um porco. Ela emite um sorriso que o perturba a ponto de lhe provocar uma violenta comoção – o gozo.

Axelrod espelha-se no porco<sup>66</sup> posto em situação semelhante à de um rito sacrificial, tal como se a figura feminina detivesse os poderes de Circe<sup>67</sup> para transformá-lo materialmente em

<sup>66</sup> Em *Contos d'escárnio* – textos grotescos, a personagem de Crasso sugere a existência de um espelhamento entre os termos “corpo” e “porco” – os quais, aliás, formam um anagrama –, tal como é possível identificar na seguinte passagem: “Porque cada um de nós, Clódia, tem que achar o próprio corpo. (Atenção, não confundir com corpo.) Porco, gente, porco, o corpo às avessas” (p. 203). Vale pontuar que a já citada narrativa “Agda”, de *Kadosh*, evidencia também tal associação: “te pergunto: o corpo-porco ainda é o teu?” (p. 171).

<sup>67</sup> Na designação de Theodor W. Adorno e de Max Horkheimer (2006, p. 39), Circe é a “divindade da reconversão ao estado animal”, tendo em vista que, ao lançar a sua sedução sobre os homens, a deusa entrega-os a uma pulsação

um ente suíno. Convém ressaltar que esse fenômeno de identificação é comum, cuja “vítima é o intermediário pelo qual a corrente se estabelece. Graças a ela, todos os seres que participam do sacrifício se unem, todas as forças que nele intervêm se confundem (MAUSS; HUBERT, 2013, p. 51). Diante dessa íntima imbricação entre os elementos participantes, a visão cruel e grotesca do espetáculo da morte do animal desfere sobre ele mesmo a consciência da morte, por meio de um profundo corte, a implacável ferida:

por favor, Haiága, fecha os meus escavados, sutura as grandes janelas que me fiz, o escuro explodindo no vermelho, a violência da vísceras, o estufado grosso reprimido, minha cintilante precisão, fecha os meus meios, mato-me a mim se me compreendendo, vou até onde, pai, imóvel me movendo? até uns claros confins? A um alagado de nojo? Alagado de nojo me esfuçalho, interiorizo o porco, sou um daqueles que correm em direção ao fundo, agrido-me como se fosse o dono da verdade, como um cristão, como todos os cristãos que até hoje carregam o monopólio da luz como se o caminho fosse um, um só, Eu sou a Verdade, eu não o sou, se te encontrasse bêbado Homem Um, alagado de nojo como eu mesmo, numa luta corpo a corpo com teu sexo, numa fantasia torpe, [...] o sexo na mão como eu mesmo neste instante, olhando minha raiz de violência, prazer se me cobres de sangue, se te cubro de excremento, se te encontrasse ali bêbado louco-criança se perguntando fundo dessa estranheza, dessa ferida de ser e de existir, a mim me perguntando:

Axelrod Silva, também sentes o todo como eu? um todo entrelaçado de sangue e violência? também te sentes homem como eu?

sim Jeshua, trêmulo como um mártir porco entre as pernas da mulher, trêmulo porque existindo.

Também te sentes Axelrod Silva como um bêbado olhando o mundo, compreendendo sem poder verbalizar o compreendido?

também isso Jeshua, quase colado à fronteira da loucura, pronto para o pulo, mas homem que sou coexistindo cúmplice do meu próprio fardo (p. 422-423).

O ato de sacrifício é capaz de reunir em um mesmo diapasão três elementos: o divino, o humano e o animal. No trecho acima, essa trindade é esculpida, respectivamente, por Jeshua, Axelrod Silva e o porco. Por “interiorizar o porco”, Axelrod sente a “violência das vísceras” e o dilaceramento da nudez em carne viva do animal, que não deixa de ser a sua. Participar de tal cena propicia-lhe identificar-se com a divindade humanizada do “Homem Um” e divisar a medida de uma “cintilante precisão”. A tentativa de “verbalizar” o significado dessa experiência de comunhão absoluta implica penetrar os desígnios do que lhe é interdito, do que jamais poderá captar no real sentido: “mato-me a mim se me compreendo”. Ou seja, compete a ele imolar a si próprio, sob a mistura de nojo e de horror, de fúria e de prazer, de lucidez e de loucura ébria, a fim de integrar-se a essa nova ordem, vasta e sagrada.

---

instintiva. Além disso, os sociólogos alemães observam que “na história de Circe insinua-se talvez a reminiscência do culto ctônico de Deméter, para quem o porco era sagrado” (p. 65).

A expressão “Bêbado louco-criança” caberia perfeitamente como um epíteto para o deus grego Dioniso. Nos ritos báquicos,<sup>68</sup> o bode é sacrificado em meio às vindimas e à exaltação sexual. Além disso, a narrativa hilstiana faz referência à matriz cristã e aos seus adeptos como os que “carregam o monopólio da luz”. Axelrod buscará iluminar a sua “Verdade”, trilhando parodicamente o “caminho” similar ao de Jesus Cristo.<sup>69</sup> Com efeito, para que isso ocorra, o primeiro precisará percorrer o suplício que corresponderá ao calvário do segundo: “Axelrod Silva, também sentes o todo como eu? um todo entrelaçado de sangue e violência? também te sentes homem como eu?”. A “simetria” entre o martírio de Cristo e o do próprio humano ressoa nos versos “XXVI”, de *Cantares de perda e predileção*:

De sacrifício  
De conhecimento  
De carne machucada

Os joelhos dobrados  
Frente ao Cristo [...]

Que simetria, justeza  
Para ferir-me a mim  
Como se a cruz quisesse  
De mim ser a moradia.

(HILST, 2017, p. 371).

Tal movimento de humanização repete-se também no poema “I”, de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, no qual, ao recriar o episódio de crucificação de Jesus Cristo, realçam-se os atributos relativos ao corpo do homem assumido pela divindade, isto é, à feição humana do Filho de Deus:

Pés burilados  
Luz-alabastro  
Mandou seu filho

<sup>68</sup> Em *O nascimento da tragédia* (1872), Nietzsche (2008b, p. 30) esclarece que “de todos os confins do mundo antigo – para deixar aqui de lado o moderno –, de Roma até a Babilônia, podemos demonstrar a existência de festas dionisíacas, cujo tipo, na melhor das hipóteses, se apresenta em relação ao tipo da festa grega como o barbudo sátiro, cujo nome e atributos derivam do bode, em relação ao próprio Dionísio. Quase por toda a parte, o centro dessas celebrações consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções; precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram aqui desaçaimadas, até alcançarem aquela horrível mistura de volúpia e crueldade que a verdadeira ‘beberagem das bruxas’ sempre me afigurou ser”.

<sup>69</sup> Referência à fala de Jesus, na qual este se dispõe como o único e verdadeiro acesso ao Pai. Esta passagem consta no *Evangelho Segundo São João* (14, 6): “Diz-lhe Jesus: ‘Eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida. Ninguém vem ao Pai a não ser por mim’” (BÍBLIA, op. cit., p. 2023).

Ser trespassado

Nos pés de carne  
 Nas mãos de carne  
 No peito vivo. De carne.

(HILST, 2017, p. 408).

Nesta passagem do poema, vislumbra-se Jesus em todo o seu *pathos*, a sua miséria demasiadamente humana, mediante a encenação da “carne” ferida. Os indicativos do baixo (“pés”) e do alto (“luz”) reforçam ainda mais a tensão consumida na anatomia deflorada: “pés”, “mãos” e “peito vivo”. Chama a atenção a perspectiva da voz poética que atribui ao Pai o papel cruel e autoritário de quem “manda” o próprio filho ser “trespassado”. Higor Alberto Sampaio (2013, p. 27-28), na sua dissertação acerca da obra supracitada, investiga o “mecanismo sacrificial” como um operador interpretativo. Para o pesquisador, Deus – o *grande sacrificador* – investe-se de um lugar “sádico”, “destruidor” e “desejoso de sacrifícios”. Logo, sustenta que, “na realidade dos *Poemas malditos...*, o Sagrado irrompe justamente nesses momentos de transrazão, e se cerca de signos que apontam para esse mundo do assassinio, da destruição, do excesso e da perversão” (p. 30).

A concepção teológica do Cristianismo parte e, ao mesmo tempo, se assenta sobre uma tradição sacrificial. Tendo essa problemática como o fio condutor, Edwin Oliver James debruça-se, em *Sacrifice and sacrament*, na pesquisa da instituição do sacrifício e na prática de sacramento à luz de um olhar antropológico e arqueológico. Segundo o autor, o culto sacrificial “envolve a destruição de uma vítima com o objetivo de manter ou de restabelecer uma relação verdadeira do homem com a ordem sagrada” (JAMES, 1962, p. 13, tradução livre). Aludindo a *Lectures on the religion of the semites* (1889) – um dos estudos pioneiros nessa área –, de William Robertson Smith, James retoma a tese crucial construída pelo teólogo escocês, a qual compreende a refeição totêmica, por meio da imolação e da manducação de um animal – o símbolo do Pai ancestral –, como protótipo de todos os sacrifícios religiosos. Dessa forma, ao infundir sobre a vítima animal imolada a vida divina, tal prática potencializa a experiência de comunhão, promovendo um elo de comunicação entre o sagrado e o profano.<sup>70</sup>

O significado sacrificial adquire no âmbito do Cristianismo o entendimento de que a morte, a ressurreição e a ascensão de Cristo foram interpretadas como a consagração de um

---

<sup>70</sup> Para Marcel Mauss e Henri Hubert (2013, p. 105, grifos do autor), o sacrifício é um “*procedimento [que] consiste em estabelecer uma comunicação entre o mundo sagrado e o mundo profano por intermédio de uma vítima, isto é, de uma coisa destruída durante a cerimônia*”.

percurso de reconciliação entre Deus e o ser humano. Todo esse itinerário compõe o caminho indispensável para alçar-se à redenção. A via-sacra torna-se, assim, a expressão de um mal necessário ao bem supremo. De acordo com Bataille (2017c, p. 58), o agente do sacrifício é o “Crime” que os pecadores praticam e a posteriori expiam, mas que sem este não haveria a possibilidade de comunicação: “As coisas ocorreram como se as criaturas só pudessem comunicar com o Criador através de uma ferida que dilacerasse sua integridade”. Ferida esta que, pelo sentimento da culpa, não apenas fere o corpo do ser de Deus, mas igualmente assola os homens. No entanto, apesar disso, é ela que garante a abertura para uma “comunicação” completa entre o divino e o humano: “Uma noite de morte, em que o Criador e a criatura sangraram, entredilaceraram-se e se colocaram em causa sobre todos os aspectos – no extremo limite da vergonha –, foi necessária à sua comunhão” (p. 58).

Tais questões estão intimamente imbricadas no conjunto literário de Hilda Hilst. Um exemplo disso está no texto “Lázaro”, de *Fluxo-floema*, que engendra, em termos ficcionais, o acontecimento bíblico atinente à personagem-título – o “homem que ressuscitou” –, considerado um dos milagres mais emblemáticos de Jesus antes da crucificação e, no terceiro dia, da ressurreição. O renascimento de Lázaro revela-se para ele como uma possibilidade de penetrar a esfera do sagrado e, para Jesus, como uma forma de legitimar-se, com todo o seu poder, como o verdadeiro Filho de Deus. Afinal, “eu sou a Ressurreição e a Vida” (p. 84).<sup>71</sup> Na recriação, a narrativa subverte a tradição ao acrescentar um lado maligno à divindade, encarnado em uma nova personagem que entrará em tensão direta com Jesus e Lázaro: “Rouah é o Maldito, mas é também irmão gêmeo de Jesus, é também nosso irmão e merece respeito” (p. 91).<sup>72</sup> No diálogo entre os dois amigos, o Filho de Deus reitera o religamento fraterno dos seres humanos com a deidade e, sobretudo, a profundidade amorosa que recobrem a essência do exercício sacrificial: “Depois de tudo, ouve, o amor tomará posse do universo, depois do sacrifício, de um sacrifício que não sabes ainda, os homens serão cordeiros e a terra será um pasto novo, fecundo, inocente” (p. 88). Porém, a promessa de salvação não se cumpre, resultando na negação do Homem Jesus, que não passa de uma “ideia” e a cruz, de uma “ameaça”.

<sup>71</sup> No episódio bíblico da ressurreição de Lázaro, que pode ser encontrado no *Evangelho Segundo São João* (11, 25-26), Jesus ao anunciar para Marta o retorno à vida de seu irmão afirma: “<sup>25</sup>Disse-lhe Jesus: ‘Eu sou a ressurreição. Quem crê em mim, ainda que morra, viverá. <sup>26</sup>E quem vive e crê em mim jamais morrerá. Crês nisso?’” (BÍBLIA, op. cit., p. 2016).

<sup>72</sup> Nilze Reguera (2013, p. 70) ressalta a importância da alteridade no texto de Hilda Hilst, que pode atingir as mais diversas configurações. Em “Lázaro”, essa *outridade*, especificamente “no caso de Rouah, estaria relacionada também à ressignificação da Santíssima Trindade, agora com Lázaro, Jesus e Rouah, que direcionaria esta trindade outra ao paradigma da dessacralização”.



Regressando a “Axelrod (da proporção)”, Cristo é designado pelo termo em hebraico Jeshua, cujo significado diz respeito a “salvar” ou à “salvação”. Dentro da doutrina cristã, o sacrifício voluntário de Jesus Cristo,<sup>73</sup> no tormento na cruz, assume um caráter altruísta e de absoluta renúncia, haja vista que entrega com abnegação a existência em prol da remissão da humanidade e dos pecados. Na formulação de Marcel Mauss e Henri Hubert (2013, p. 108-109),

o deus que se sacrifica dá sem retorno. É que dessa vez todo intermediário desapareceu. O deus, que é ao mesmo tempo o sacrificante, coincide com a vítima e mesmo, às vezes, com o sacrificador. Aqui, todos os diversos elementos que entram nos sacrifícios ordinários penetram-se uns nos outros e se confundem. Só que essa confusão só é possível para seres míticos, isto é, ideais. Eis como a concepção de um deus que se sacrifica pelo mundo pôde se produzir e se tornou, mesmo para os povos mais civilizados, a expressão mais alta e como que o limite ideal da abnegação irrestrita.

Na esteira do paradigma cristão de sacrifício, situa-se a figura do “mártir porco”, como esse intermediário que precisa ser destruído<sup>74</sup> para que Axelrod desvele para si mesmo a “ferida de ser e de existir”, pela qual a condição humana é descortinada em todo o furor de “sangue e violência”, mas também na vigência efêmera e mortal, “porque existindo”. Em sua tese de doutoramento, Biagio Pecorelli investiga o que denominou de “monumento sacrificial” a partir de imagens notoriamente performativas, sob o signo do excesso e do martírio, de corpos sacrificados e sacrificantes. Interessa à linha interpretativa do pesquisador, na trilha do pensamento batailliano, perquirir “todo o sentimento trágico, *excessivo*, propiciado pela *ferida sagrada* do sacrifício, essa *ferida que fere* o homem, reestabelecendo sua íntima relação com o mundo” (PECORELLI, 2019, p. 222, grifos do autor). A visão da “carne machucada” no rito sacrificial do animal, ou melhor, da “ferida que fere” possibilita ao professor de história, como uma perfuração “em direção ao fundo”, adentrar a sacralidade da vida, sem deixar de passar pelo domínio da finitude e, por assim dizer, do perecimento:

Aguentamo-nos porque a morte está logo ali, aqui se quisermos, morte escura senhora lambedora de sumos, linguagem do meu sonho, alguém dizendo a outro alguém enquanto me equilibro pelos corredores – ai vida pequenina e brevezinha – ah sim e também tão comprida se resolves retomar inesgotável a trilha lá de trás e o tempo triplo, um passado sem ponta, sem raiz, os começos sempre ao meio, porque o início de ti, o teu primeiro, o carregoso Axelrod que te tornaste não sabe desse início, podes regressar como se começasses mas sabes de antemão que jamais te repensas no teu

<sup>73</sup> Aqui, concorda-se com a posição de Marcel Detienne (1979, p. 35) que considera que o espírito do sacrifício e o modelo religioso judaico-cristão são reciprocamente indissociáveis. Em contraposição à leitura não sacrificial de René Girard (2009) a respeito da Paixão de Cristo.

<sup>74</sup> Todo sacrifício é, decerto, uma oblação. Não raro para que tal oferta seja acolhida “a consagração destrói o objeto apresentado: no caso de um animal apresentado ao altar, a finalidade buscada só é atingida quando ele foi degolado, esquartejado ou consumido pelo fogo – em suma, quando foi sacrificado. O objeto assim destruído é a vítima” (MAUSS; HUBERT, op. cit., p. 19-20).

real começo, estou ao meio ainda que me inicie lembradiço, exúbere me penso, mas minha verdade por ser aquela quando sugava o teu seio, terra-humanidade, um Axelrod primeiro, leitoso pequenino, ou um de pedra, ou apenas uma larva, ou um verdoso mínimo ou pertencendo idêntico à tua matéria, terra, depois espelhos sucessivos presentes e futuros e um primeiro espelho refletindo juventude tensa e viajora, ver a namorada nuns fins que não me lembro, olhar sonâmbulo no trem a paisagem de fora e ver só o visível, a precisão da cutelada, túrgido de medo só sentir sentimentos-perigo, pensar a morte sim, mas só porque podia te perder, respondendo baço um perigo danado por aí, não vendo o homem convulso à tua frente nem suspeitando o corpo aguilhoado que ele viria a ter, um corpo sempre em guerra com o mundo, uma paranoica coerência porque se revia repetindo atos e jamais apreendendo, coerente sim com a História, repetindo sempre (p. 423-424).

Para além da tradicional noção tripartida da temporalidade, a existência de Axelrod conjuga-se com a totalidade sem começo nem fim de um “tempo triplo”; que se, por um lado, é regido sob os encargos da “morte escura senhora”; por outro, executa o roteiro no sentido de retornar ao “real começo”, o “Axelrod primeiro”, e ao princípio originário da “terra-humanidade”, a *Terra Mater*<sup>75</sup> ou, em outra dimensão, ao “Axelrod bizantino” e aos primórdios do Ocidente, sedimentando toda a herança de doutrinação e de opressão. Entre os momentos pertinentes ao passado e ao presente, o professor contempla o reflexo no espelho; assim como, com o “olhar [de um] sonâmbulo”, a paisagem dispersa pela janela do trem. Entretanto, o que lhe desperta a inquietude não está no que é “visível” ou perceptível aos olhos, mas justamente no que lhe é inassimilável, em virtude de habitar o ainda ignorado porvir ou de pertencer à facticidade da história, como um “corpo aguilhoado” aos rumos sombrios e fatídicos. Axelrod percebe-se, sob um mosaico de agudas sensações, “túrgido de medo”. Na fulguração desses “sentimentos-perigo”, a saber, desses arrebatamentos implacáveis, que acometem as personagens hiltianas, é que repousa o erotismo trágico.

O imaginário erótico invade, com a “precisão da cutelada”, a matéria histórica como se de fato houvesse uma copulação. Nessa união sexual, há uma consumação plena entre o erotismo e a história, em que as fronteiras acabam por se dissolver. Novamente vislumbra-se uma contiguidade entre o gozo e a morte, uma vez que o ardor lúbrico com o qual Axelrod entabula a sua entrada na história se realiza à medida que exerce o seu destino e se oferece em sacrifício para e pelo ser coletivo. O próprio *élan* erótico convoca a recuperação de um sentimento de continuidade, isto é, de uma unidade perdida entre os seres:

Vou entrando na História, endurecendo, vou morrendo explodindo em faíscas, a cavernosa vai me comendo, ímã gozoso, já não sou Axelrod Silva, sou nomes, fachadas, sou máscara, já não penso, pensam por mim, sou credo, sou catecismo, sou bandeira, sou acorde, sou principalmente Político, o peito teso empinado, tenho ideias

---

<sup>75</sup> Sob a perspectiva do pensamento religioso, em que as forças da natureza se revestem de uma aura de sacralidade, “é a *Terra Mater* ou a *Tellus Mater*, bem conhecida das religiões mediterrânicas, que dá nascimento a todos os seres” (ELIADE, 2001, p. 117).

mas já não sou Axelrod Silva, tudo o que quiserdes, menos eu, a História me chupa inteiro, a língua porejando sangue goza filhinho  
 sim dona História, vou indo, estou cheio de ideias, tenho dúvidas, tenho gozos rápidos e agudos, vou te apalpando agora, o povo me olha, o povo quer muito de mim, gosto do povo, devo ser o povo, devo ser um único e harmônico povo-ovo, devo morrer pelo povo, adentrando nele, devo rugir e ser um só com o povo, Axelrod-povo, Axelrod-coesão, virulência, Axelrod-filho do povo, HISTÓRIA/POVO (p. 426).

A entrada no campo da história marca o processo de despersonalização, no qual o professor se desintegra da identidade como Axelrod Silva para lavar-se em diferentes molduras entre uma gama enorme de personas, de credos, de ideologias, de eventos históricos e de nichos políticos, os quais forjam o estofado impessoal e plurívoco da civilização. Em outro plano, ao introjetar-se na massa informe do povo, alcança a completude circular de um “único e harmônico povo-ovo” e gesta em si a energia vital de renovar-se ou de renascer para outra possibilidade de existência. Fundindo-se em “Axelrod-povo” ou ainda em “Axelrod-coesão”, o professor esfacela os contornos da sua subjetividade: “chutei minha comensurabilidade, meu limite, meu finito fibroso, minha putrescível cabeça, minha vermelha dura fixa cabeça” (p. 427). Ele observa, então, ao seu redor, toda a pequenez humana em face da imensidão do Universo: “efêmero tu mínimo, Axelrod, habitante de um planeta mínimo, bola planeta de uma risível estrela desta Via” (p. 427). Acompanhado pelo moço, Axelrod empreende uma “subida” ou a ascese em direção ao topo de uma colina, que acaba se tornando para ele um rebaixado e “ridículo Gólgota”, ou seja, o nome dado ao calvário onde Jesus foi crucificado – o caminho da cruz. O trajeto prepara-o para uma via de destruição, tal como foi o gesto sacrificial de Jesus Cristo, que se presta a ele como um modelo: “um ridículo Gólgota, sorriso, falta um, não deveriam ser três? Ele e os dois, e faltam cruces, os dois viram-no subir lá do alto das cruces? E faz falta a multidão, os lamentos, e a hora da subida não foi esta, subiu a que hora Jeshua? ao meio-dia?” (p. 428-429).

Paralelamente ao jogo no qual se forja a personificação absoluta da “dona História”, o professor encarna a figura de “Axelrod-filho do povo” e, além do “fardo” da sua humanidade, reconhece o seu destino atrelado à identidade de ser brasileiro, o “Grande Saqueado”. Ao comentar a produção literária dos anos 80, Regina Zilberman (1991, p. 99) delimita como traço marcante a emergência da voz do sujeito oprimido. A ficção orienta-se pela tentativa de expressão do elemento popular, que “corresponde via de regra ao indivíduo que, dentro da pirâmide social ficcionalmente representada, ocupa a posição inferior”. Neste cenário, o texto de Hilda Hilst elabora Axelrod como um representante do homem do povo a fim de denunciar o contexto de perversa exploração e de alienação, bem como as mazelas sociais provenientes da situação de subdesenvolvimento dos países da América Latina. A escritora põe em jogo o

confronto entre o estereótipo da virilidade masculina, sob a máscara do “Macho Silva” – aquele que se autoafirma por praticar atividades, como fornicar as mulheres e “chutar a bola” durante uma partida de futebol com os amigos –, e a imagem corroída do “grande pobre macho saqueado”, o qual, “de quatro”, concede o “acósmico buraco” ao algoz onipotente:

cheiro como um homem, aprumo-me, sou um homem, tropeço, estou de bruços, de bruços pronto para ser usado, saqueado, ajustado à minha latinidade, esta sim, real, esta de bruços, as incontáveis infinitas cósmicas fornicções em toda a minha brasilidade, eu de bruços vilipendiado, mil duros no meu acósmico buraco, entregando tudo, meus ricos fundos de dentro, minha alma, ah muito conforme seo Silva, muitíssimo adequado tu de bruços, e no aparente arrotando grosso, chutando a bola, cantando, te chamam de bundeiro os ricos lá de fora seo Silva Brasileiro, seo Macho Silva, hôhohôhohô enquanto fornica bundeiramente as tuas mulheres cantando chutando a bola, que pepinão seo Silva na tua rodela, tuas pobres juntas se rompendo, entregando teu ferro, teu sangue, tua cabeça, amoitado, às apalpadelas, meio cego cedendo, cedendo sempre, ah Grande Saqueado, grande pobre macho saqueado, de bruços, de joelhos, há quanto tempo cedendo e disfarçando, vítima verde amarela, amado macho inteiro de bruços flexionado, de quatro, multiplicado de vazios, de cais, de multi-irracionais, boca de miséria, me exteriorizo grudado à minha História, ela me engolindo, eu engolido por todas as quimeras.

machucou-se

nem um pouco

Trêmulo me levantando, eu Axelrod me levantando porque o Grande Saqueado deixa ali de bruços, descola-te de mim, eu sozinho sou mínimo, alavancas do sonho, as impossíveis para te levantar, ideias palavras abstrações textos dialéticas, impossíveis alavancas de sonhos impossíveis, beijo-te as nádegas, brasilíssima fundura, teus gordos aparentes, beijo lívido tua escura saqueada rodela, te pranteio (p. 429).

Se Jesus, o redentor, é oferecido em sacrifício pela humanidade para a absolvição dos pecados; o “Grande Saqueado”<sup>76</sup> dispõe-se igualmente à morte como um mártir nacional, que, de “bruços vilipendiado”, sacrifica-se em nome do povo brasileiro. A “exteriorização” na totalidade da história marca o cruzamento com uma ordem transcendental ou mesmo com uma autoconsciência cósmica.<sup>77</sup> O professor depara-se com a faceta determinista e pessimista do transcurso histórico, na qual a condição do brasileiro é a de ser sempre uma “vítima verde amarela” da especulação do grande capital sobre os recursos naturais e humanos; “sozinho” e “mínimo”, despoja-se diante de uma realidade tomada pelo esvaziamento dos sentidos e as “impossíveis alavancas de sonhos impossíveis”. Opera-se em Axelrod uma transformação, tendo em vista que se “descola” da figura secularizada do Grande Saqueado para ser confiado,

<sup>76</sup> Na crônica “Sistema, forma e pepino”, do dia 25 de janeiro de 1993, Hilda Hilst faz uma crítica, com aguçada ironia, à condição de “saqueado” não apenas do povo brasileiro, mas que também recobre o cenário latino-americano: “Digo mais: poetas e latino-americanos não existem. Existem, sim, para serem saqueados. Em qualquer forma de governo, presidencialismo, parlamentarismo ou (!?) monarquismo, nós, brasileiros, latino-americanos, sempre seremos saqueados” (HILST, 2018b, p. 37). Convém destacar que o texto realiza uma citação direta do livro *Tu não te moves de ti*. Tal imagética é retomada, mais uma vez, na crônica “Casa do prazer”, do dia 27 de setembro de 1993: “Triste é o país cujos habitantes são chamados lá fora de ‘bundeiros’ porque cultuam traseiros. Triste é o país que está sempre de quatro para o Primeiro Mundo e não se enxerga dobrado, saqueado, dando sempre o buraco” (p. 103).

<sup>77</sup> Afinal, conforme Nietzsche (2020b, p. 73), a “história completamente pensada seria autoconsciência cósmica”.

pelas mãos do moço e a “voz num tom de sacristia”, a um certo exercício místico de “abade Axel”,<sup>78</sup> de quem leva uma vida monástica e de renúncia.

Axel, todavia, não consegue desfazer-se da sua situação de homem, enquanto animal político,<sup>79</sup> preso às engrenagens da historicidade. Ao atingir finalmente o ápice de sua jornada mística na absorção pelo Todo, o professor sucumbe no afã de transcendência<sup>80</sup> – também impossível –, que não se consuma; perfazendo, em acrobacias circulares, a queda, o cume-abismo, o salto *mortale*: “vou me levantando inteiro abade, curvado vou me fazendo, tento chamar a velhice, fazer ares de, quero ser velhíssimo neste instante, e agachado correndo, num urro senil estaco. E numa cambalhota despenco aqui de cima, nos ares, morrendo, deste lado do abismo” (p. 430). Concordando com Bataille (2017c, p. 72, grifos do autor), “o ápice não é mais, no fim das contas, do que o inacessível, o declínio é desde sempre o inevitável”. Em contraposição à ascese e à elevação espiritual de Cristo, Axel efetua a descida ao fundo, atravessando as frestas do tempo e de seus efeitos orgânicos – inclusive, a decrepitude corpórea com um “urro senil” –, até chegar ao outro “lado do abismo”. Por isso, cumpre também uma odisséia negativa<sup>81</sup> em direção ao enigma da vida.

Não é nenhuma novidade que um dos procedimentos literários contumazes de Hilda Hilst se revela na apropriação não somente de excertos ou de formulações dos próprios livros para empregar em outros de sua autoria; assim como de pensamentos de filósofos ou de outros

---

<sup>78</sup> Além de dirigir-se ao professor como abade, o moço chama-o apenas de Axel: “comeu-me o sufixo, não importa” (p. 430). Ainda em entrevista para Léo Gilson Ribeiro (1980), Hilda Hilst esclarece que a destituição do sufixo implica uma crítica às estruturas rígidas estabelecidas pelos “ismos”. Diz a autora: “Tudo isso: capitalismo, marxismo, fascismo, nazismo, cristianismo fanatizado, islamismo fanatizado, carreirismo ou luta pelo poder, consumismo, tudo isso deturpa o homem total e constitui um corpo de conceitos longínquos para o escritor”. (HILST, 2013, p. 66). Assim sendo, é oportunizado a Axel – sem o sufixo – integrar-se, em sua travessia, ao “homem total” e livre.

<sup>79</sup> A associação intrínseca entre o ser humano e a política reverbera-se no pensamento de Aristóteles. O homem torna-se responsável pela vida na *pólis*, na qual ele assume uma participação cívica ativa no seio da comunidade: “o homem é, por natureza, um ser vivo político” (ARISTÓTELES. *Política*, 1253 a).

<sup>80</sup> Nessa direção, Inês da Silva Mafra (1993, p. 63) observa que “dos três personagens-narradores, é Axelrod o que mais simboliza a desintegração e a perda de transcendência do homem moderno”.

<sup>81</sup> Termo utilizado por José Antônio Cavalcanti (op. cit., p. 115) para caracterizar o percurso das personagens de *Tu não te moves de ti*, como uma “paradoxal viagem do ser humano por todas as suas possibilidades, uma espécie de odisséia negativa, na qual Ítaca surge no horizonte como inevitável abismo”. Na esteira desse pensamento, convém destacar algumas colocações de Adorno e de Horkheimer, em *Dialética do esclarecimento*, com o objetivo de confrontar os itinerários de Ulisses e de Axelrod. No primeiro caso, o herói homérico representa o programa de esclarecimento, o qual contribui para o “desencantamento do mundo”, ou seja, a racionalização dos modos de apreensão da realidade. O astucioso Ulisses é o ego que ratifica o caminho da civilização que se autogoverna sob o império do saber racional e que, quando ameaçado em sua integridade pela contingência, dessacraliza o princípio do sacrifício pelo esquema da simples troca com o fito de lograr as divindades e reafirmar, acima de tudo, o esforço de autoconservação e o sucesso do retorno à segurança da pátria: “O eu representa a universalidade racional contra a inevitabilidade do destino” (ADORNO; HORKHEIMER, op. cit., p. 56). No segundo caso, na contramão do projeto iluminista, o herói hilstiano empreende a odisséia pelos escuros e os vazios do ser humano a ponto de entregar, em sacrifício, a própria existência à amplidão de uma força maior, sem que haja para si mesmo nenhum triunfo que não sejam espólios do não sentido.

literatos, quando não estes acabam sendo assimilados, por pouco, como verdadeiras personagens. A obra como um todo, cuja verve experimental desafia as fronteiras estanques entre os gêneros, espelha o caráter polimórfico do exercício como escritora. Um episódio digno de nota encontra-se no aproveitamento textual exercido pela escritora para conceber parte do enredo de “Axelrod (da proporção)”, com base no conteúdo de uma das não poucas cartas de Caio Fernando Abreu endereçadas para “Hildinha”.<sup>82</sup> Na missiva do dia 4 de março de 1970, o escritor gaúcho divide com a escritora a preocupação com a “dura” realidade enfrentada pelo “Povo Brasileiro”, sob a ameaça da opressão e do lastro de violência, estampados pelo “Fascismo”:

A verdade é que tudo está muito duro para todos nós. E a verdade mais insuportável é que somos justamente nós os culpados: a situação não teria ficado assim se esse rebotinho humano oficialmente conhecido como ‘povo brasileiro’ não tivesse permitido, desde o início. Sabes qual é a imagem que me vem à mente quando penso nisso tudo? É assim: o Fascismo, um sujeito enorme, peludão, gênero estivador, botando na bunda do Povo Brasileiro, um sujeitão magro, pálido, subdesenvolvido e preguiçoso como Macunaíma. No começo o Povo Brasileiro deixa, por preguiça, só um pouquinho não faz mal, por medo de levar porrada e, mesmo, no começo não dói muito. Mas acontece que o Fascismo tem um SENHOR pau, e não se contenta em botar um pouquinho, quer empurrar tudo. E vai empurrando cada vez mais. O Povo Brasileiro começa a se sentir incomodado, pensa vagamente em reclamar, mas conclui que, afinal, homossexualismo é uma coisa válida e se tantos suportam (pensa rapidamente no seu amigo Povo Espanhol, que virou bicha louca) ele pode também suportar. Aí, de repente, o Fascismo empurrou tanto que não é possível tirar mais. Ficou entalado. E goza trezentas e quarenta e cinco vezes seguidas enquanto o Povo Brasileiro morre de hemorragia anal. The end. (ABREU, 2002, p. 401-402).

De acordo com este trecho da carta, é possível verificar que muitos dos seus elementos são similares aos presentes na narrativa hilstiana. Porém, no lugar ocupado pelo “Grande Saqueado”, insinua-se uma nova personagem: Macunaíma, o protagonista do romance homônimo, de 1928, de Mário de Andrade. Ele representa o Povo Brasileiro, enquanto “sujeitão magro, pálido, subdesenvolvido e preguiçoso”. O antagonista, o Fascismo, é personificado por um “sujeito enorme, peludão, gênero estivador”. Ante a posição de subalternidade e o estado de inanição crônica, o Povo Brasileiro cede, sem oferecer nenhum tipo de resistência, às

---

<sup>82</sup> Interessante notar que, em meio à narração de acontecimentos do cotidiano – procedimento peculiar ao gênero –, Caio Fernando Abreu reserva espaço igualmente para ficcionalizar. Na “Apresentação” ao volume de correspondência, o organizador Italo Moriconi argumenta que as cartas do escritor gaúcho destinadas a Hilda Hilst, especialmente as escritas em meados da década de 1970, documentam o prêmio da voz ficcional. A amizade era tão intensa a ponto de que a dedicatória da narrativa “Lázaro” é feita especialmente para Caio. Em carta do dia 29 de dezembro de 1970, este confessa ter ficado muito “comovido” com esse gesto: “Fiquei demais comovido com o livro, com a dedicatória, com o Lázaro para mim, com o meu nome no prefácio. Orgulhosíssimo. Que bom, Hildinha, que recompensador pensar que todas aquelas nossas tardes batendo máquina, aqueles papos infundáveis à noite, as dúvidas, a pesquisa – pensar que tudo isso ganhou forma concreta e comunicável aos outros. Você não imagina como tudo isso é importante para mim” (ABREU, 2002, p. 410).

repetidas investidas do Fascismo, o qual, com o seu “SENHOR pau”, introduz com toda a sua pungência na “brasilíssima fundura”, de sorte que provoca a morte por “hemorragia anal”.

Não se pode perder de vista também a similitude entre os destinos de Axelrod Silva e de Macunaíma. No desfecho da rapsódia marioandradiana, o “herói de nossa gente” retorna a sua tapera no Uraricoera, onde experimenta a visão desencantada da sua querência e o causticante silêncio, que não deixa de refletir a sua própria degradação. Macunaíma soçobra ao ser conduzido pelo canto sedutor da Uiara. É quando, com o corpo mutilado, resolve abdicar da vida na terra e efetua a subida para o céu a fim de virar o “brilho inútil das estrelas” (ANDRADE, 2013, p. 208).<sup>83</sup> No exílio cósmico, foi metamorfoseado na constelação da Ursa Maior. Se, no volume de Mário de Andrade, Macunaíma converge em si mesmo a entidade nacional dos brasileiros ou, ainda, a consciência de um hispano-americano; ao se traçar um paralelo, reservadas as devidas proporções de cada projeto literário, Axelrod ganha representatividade análoga na narrativa hilstiana. Contudo, a ascensão tanto de um quanto a do outro, que seguem à cena final de autoimolação, não plenificam a reunião com o Absoluto, tal como se figurou na ressurreição de Cristo. Em resumo, pode-se afirmar que a autora assimila antropofagicamente<sup>84</sup> a breve narrativa do amigo Caio, reinventando-a criativamente para ressurgir dez anos mais tarde como parte do enredo de *Tu não te moves de ti*.

---

<sup>83</sup> O final de Macunaíma resguarda um tom pessimista e melancólico. Pois, como pontua Telê Ancona Lopez (1974, p. 82), “subir ao céu e virar estrela é caminho mitológico universal que soluciona estruturalmente o romance [...], mas que não resolve a problemática do herói incaráterístico; não o faz ‘achar a verdade’”. José Antônio Pasta Júnior (1993, p. 28), por sua vez, compreende o movimento de subida do herói não como uma solução, mas apenas como uma reafirmação das contradições, uma vez que a sua fixação como constelação constitui antes uma “síntese negativa”. Assim, “o brilho da estrela macunaímica é, antes de tudo, a fulguração de um malogro”. A passagem do mesmo para o outro se dá, nos termos do crítico, por meio de uma “formação supressiva”, na qual o sujeito se forma aniquilando a si mesmo, isto é, pressupõe um autodilaceramento; logo, tal regime se consoma à luz de um rito sacrificial. Neste sentido, conclui o articulista que Macunaíma, “herói brasileiro, ele foi ainda e não a última – chamado a realizar o impossível – fazer com que o movimento seja a imobilidade, o mesmo, o outro, e o ser, o não-ser. Ele o fez – como de rigor – pela auto-imolação sacrificial, conforme o cruento rito nacional da formação supressiva” (p. 32).

<sup>84</sup> No *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, publicado em 1928 – mesmo ano de publicação de *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter –, o escritor paulista explana as diretrizes desse novo movimento estético-filosófico, retomando como seu procedimento, por excelência, a cerimônia guerreira praticada pelos antepassados. Grosso modo, o ritual antropofágico realiza-se mediante o ato simbólico, no qual os canibais tupis devoram os seus inimigos, sob a imolação dos corpos, a fim de absorver as qualidades mais genuínas e alcançar a emancipação. Tal conceito foi revisitado pelas reflexões do antropólogo contemporâneo Eduardo Viveiros de Castro, nas quais o propósito da antropofagia e do canibalismo tupi reside no fato de que incorporar o outro é também assumir a sua alteridade, ou seja, se ver como outro. Deste modo, posicionou-se no sentido de “defini-lo como como um processo de transmutação de perspectivas, onde o “eu” se determina como “outro” pelo ato mesmo de incorporar este outro, que por sua vez se torna um “eu”, mas sempre no outro, através do outro (“através” também no sentido solecístico de “por meio de”). [...] O que se assimilava da vítima eram os signos de sua alteridade, e o que se visava era essa alteridade como ponto de vista sobre o Eu” (CASTRO, 2015, p. 159-160). No campo da criação artística, a antropofagia põe em jogo os mecanismos de reinvenção, inscritos sobre a dinâmica que ao mesmo tempo que cria, também destrói ou ressignifica. Para maiores aproximações entre as obras de Hilda Hilst e de Oswald de Andrade, recomenda-se a leitura do artigo de Nilze Maria de Azeredo Reguera, intitulado “De Oswald de Andrade a Hilda Hilst: o lúdico na literatura brasileira do último século” (2015), no qual a autora aborda o aspecto lúdico da prosa hilstiana, herança de Oswald de Andrade, passando também por Guimarães Rosa e Clarice Lispector; e da

Na dramaturgia hilstiana, as peças não raramente corroboram a idealização de um herói que, ao ser alçado a uma situação de sacrifício, aproxima-se à de um possível salvador. Em *Auto da barca de Camiri*, as personagens aludem a um homem, o qual, além de ser detentor de manás e da capacidade de ressuscitar pássaros, afirma ser o “irmão d’Aquele”, ou seja, de Jesus Cristo. O texto finaliza-se, ao som de uma “rajada rigorosa de metralhadora”, com a morte dos seus protagonistas. Já em *Aves da noite*, a cena narrativa apresenta o contexto dos campos de concentração de Auschwitz, no ano de 1941, especificamente a imagem de uma “cela da fome”. Entre os prisioneiros está o padre católico franciscano Maximilian Kolbe, de 47 anos. Este se oferece para ser levado à cela no lugar do prisioneiro de nº 5.659, o qual havia fugido. Por amor, sentimento verdadeiramente heroico e altruísta, entrega-se, com fé inabalável, ao sacrifício: “A gente sangra sempre quando morre de amor” (HILST, 2008, p. 270). Esta fala pertence ao padre, mas facilmente poderia despontar da boca de Matamoros. Como uma particularidade da produção teatral de Hilda Hilst, Renata Pallottini (2008, p. 516) sintetiza, com bastante lucidez, que

a autora, pelo que se depreende, mantém presente, em várias oportunidades, a figura desse HOMEM/MÁRTIR/REVOLUCIONÁRIO, que pode ser um desconhecido, ou Che Guevara, ou Cristo, sempre aquele, nas suas palavras, que prometia ‘o maná’, a Solução, a Verdade, a Felicidade, a Justiça. Ela mantém esse personagem porque defere a ele a possibilidade, terrena ou transcendental, da salvação. Esses Homens, não importando como são chamados, trazem a esperança, são inocentes e desinteressados, mas todos eles acabam por ser destruídos, mortos, numa renovação do sacrifício do Deus cristão. A solução, obviamente, não é otimista.

Contrapondo-se a esse cenário não tão otimista, ao estabelecer um paralelo com a via-crúcis de Jesus Cristo, o texto hilstiano recupera, em certa medida, o sentido do sacrifício como uma prática religiosa, cuja vítima consagrada aponta para uma dimensão ritualística e sagrada da morte. Mais do que isso, como um gesto amoroso de entrega, fazendo frente à banalização e à aura de dessacralização da vida matável<sup>85</sup> pela violência da barbárie humana e o maquinário de terror e de guerra. Retomando a imagem subversiva do Filho de Deus, ou seja, de quem

---

dissertação de Vania Pereira Gumiero, sob o título de “*Todos se engolem: uma leitura antropofágica de Cartas de um sedutor, de Hilda Hilst*” (2018), na qual a pesquisadora detém-se na antropofagia enquanto procedimento literário e, além disso, como possibilidade de atingir o outro e se deixar ser transformado por ele.

<sup>85</sup> No âmbito de discussão acerca da biopolítica moderna e dos mecanismos de controle instituídos pelo poder soberano, Giorgio Agamben (2002, p. 16) toma como ponto partida as formulações de Michel Foucault sobre as tecnologias pertinentes ao biopoder com a finalidade de conceber o que denominou de “vida nua”, que significa a “vida matável e insacriável do *homo sacer*”. O filósofo italiano articula que a “vida matável” do *homo sacer*, enquanto vítima consagrada à divindade, encontra-se impunemente exposta à morte, ou melhor, a uma execução sumária resultado de uma violência sem precedentes, em um universo em que não há mais espaço para o rito sacrificial e que o princípio da sacralidade da vida, por sua vez, é destituído do seu sentido mais primordial: “O próprio corpo do *homo sacer*, na sua matável insacriabilidade, é o penhor vivo da sua sujeição a um poder de morte, que não é porém o cumprimento de um voto, mas absoluta e incondicionada. A vida sacra é a vida consagrada sem nenhum sacrifício possível e além de qualquer cumprimento” (p. 106).



somente professou com palavras e ações a liberdade, a justiça e a construção de uma sociedade fraterna e igualitária, o culto sacrificial de Axelrod – o anti-herói de *nossa gente* – atua, em um viés eminentemente crítico, como uma alegoria da espoliação política, econômica e cultural do Brasil e da América Latina como um todo.

*Tu não te moves de ti* insubordina-se também contra os paradigmas tradicionais da narrativa, no que concerne à indeterminação dos gêneros<sup>86</sup> e especificamente da esfera espaço-temporal, sob o aflorar de uma eternidade ubíqua de paisagens e de corpos. A unidade desse tríptico concentra-se justamente no trânsito e na íntima inter-relação entre três pontos narrativos: “Tadeu (da razão)”, “Matamoros (da fantasia)” e “Axelrod (da proporção)”. Por meio de caminhos diversos, a experiência de cada uma dessas personagens compõe a inteireza de uma única procura: a verdade da Vida. Na concepção de Inês da Silva Mafra (1993, p. 34), “as três narrações poderiam ser lidas como um ensaio triangular sobre a condição humana”. Tadeu, casado com Rute, realiza incursões pelas veredas poéticas; Meu ou Tadeus, o amante de Maria, vive na dimensão dos sonhos e dos afetos; por fim, Axelrod, sozinho, percorre intelectualmente os trilhos da História em direção a uma lucidez impossível do que não cabe nos fatos.

## 2.2 A TRINDADE ERÓTICA ENTRE HILLÉ, EHUD E DEUS: A *OBSCENA SENHORA D*

Nas primeiras linhas de *A obscena Senhora D*, a personagem-título explica que a letra D refere-se à “derrelição”,<sup>87</sup> que significa, conforme esclarece no próprio texto, “desamparo” e “abandono”. Estas insígnias expõem o “vazio escuro” que lhe cabe e conclama a busca incessante do “centro” do próprio ser: “eu Nada, eu nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas” (p. 17). Tal designação

<sup>86</sup> Em sua hipótese de leitura, Pécora (2004, p. 12) sustenta que o elemento “especial” em *Tu não te moves de ti* consiste em inventar certezas para si que, em seguida, são logo colocadas em xeque. Isso fica patente no emprego dos gêneros, que, ao longo das narrativas, são abandonados. Por exemplo, a “estrutura dialética (razão-fantasia-proporção)” obedece aos preceitos de um “romance de tese”. No entanto, tal conformação não se cumpre, porquanto não existem defesa peremptória de um ponto de vista: “ao final da leitura, não há certezas. A existência individual, balizada pela morte, reaparece como questão que não se põe fora dela, nem se resolve acima dela”.

<sup>87</sup> Em consonância com o *Dicionário de mística* (2003, p. 311), o termo “derrelição” possui três significados possíveis: “no uso religioso, é o abandono que uma pessoa experimenta ao se ver privada de grande bem espiritual, em referência a Cristo que sobre a cruz reza o salmo 22[21]: ‘Deus meu, Deus meu, por que me abandonaste?’”. A d., segundo a intensidade, tem tríplice significado. O primeiro é de entrega da própria vontade à de Deus, de modo que a motivação e a finalidade sejam oferecidas diretamente pela fé ou, mediadamente, pelos pastores de almas, com fé e humildade, uma pessoa se submete. Um segundo significado é o de exercício ascético de uma pessoa que não quer, por amor a Cristo, ter a propriedade de coisas criadas que agradem aos sentidos ou ao espírito, antes prefere abandonar tudo para ter ‘puramente em Deus o próprio tesouro’. O terceiro sentido define o estado de alma que, assim permitindo Deus, que o quer purificar e dispor para a união de amor, experimenta a sensação de ter sido abandonado por Deus, porque pecador, indigno de se aproximar dele, que lhe parece enfurecido”.

fornecida por Ehud, o esposo já falecido, reverbera ao longo de toda a narrativa. Insolitamente, habitando o vão da escada – o não lugar indefinível e inclassificável, ou melhor, o espaço de trânsito e de deslocamentos, um entre-lugar por excelência –, Hillé lança-se na tentativa de compreender os sentidos da existência sempre cambiantes e evanescentes, os quais podem residir nas imanências mais banais:

Desamparo, abandono, desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tateava 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 quê?  
isso de vida e morte, esses porquês (p. 17).

Com a “alma em vaziez”, a Senhora D vive em uma situação de completo despojamento a ponto de ser “só eu e o Nada do meu nome, minhas mesquinhas, meu ser imundo, um Nada igual ao Teu, repensando misérias” (p. 33). Em permanente procura pelo sentido último das coisas – “isso de vida e morte, esses porquês” –, Hillé rompe com a cegueira embotada de todos aqueles que a circundam e os lugares-comuns enrijecidos pela “sangrenta lógica dos dias” para somente assim selar o seu real encontro consigo mesma: “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” (p. 19). Abandonar-se no vão da escada sinaliza o estado de total renúncia e de abertura para um “centro”<sup>88</sup> sagrado vivo, pelo qual é possível comunicar-se com uma verdade mais vasta e não verbalizável. O gesto de desintegração e de reduzir-se a nada, encaminhando-se para uma realidade sobre-humana, metaforiza o próprio regime do sacrifício, cuja dinâmica entre a morte e a vida está prenunciada nas imagens do poema<sup>89</sup> que antecede a obra:

Para poder morrer  
Guardo insultos e agulhas  
Entre as sedas do luto.

Para poder morrer  
Desarmo as armadilhas

<sup>88</sup> A figura do “centro” é recorrente na obra de Hilda Hilst. Segundo Mircea Eliade (2001, p. 48), “a experiência religiosa envolvida no simbolismo do Centro parece ser a seguinte: o homem deseja situar-se num espaço ‘aberto para o alto’, em comunicação com o divino. Viver perto de um ‘Centro do Mundo’ equivale, em suma, a viver o mais próximo possível dos deuses”. Em entrevista para Caio Fernando Abreu, a autora afirma que a sua literatura é “o centro, a procura do centro. Fiquei toda minha vida procurando esse centro, ou uma espécie de tranquilidade – não uma tranquilidade idiota, mas uma certa tolerância com tudo o que te rodeia, com a tua condição de mortal, de apodrecimento” (HILST, 2013, p. 99).

<sup>89</sup> É digno de nota que tal poema compõe o segmento “XV”, de *Cantares de perda e predileção*.

Me estendo entre as paredes  
Derruídas.

Para poder morrer  
Visto as cambraias  
E apascento os olhos  
Para novas vidas.  
Para poder morrer apetedida  
Me cubro de promessas  
Da memória.

Porque assim é preciso  
Para que tu vivas. (p. 15).

O “morrer” é o pósito, o caminho necessário, no qual uma existência, “entre as sedas do luto”, é imolada para que outrem “viva”, qual seja, insuflar “novas vidas”. Pois, o princípio do sacrifício está interligado não tão somente à destruição e à ruína, mas também à abnegação e à doação. Consoante Bataille (2016c, p. 42), “sacrificar não é matar, mas abandonar e dar”. Com base nisso, essa “alguém-mulher” abdica da vida anterior e, reduzida à condição de “minimez”, sacrifica o que é convencionalmente aceitável dentro das normas prescritas pelo convívio social – tanto é assim que, além de ser tachada de louca ou de “exibida cadela”, recebe dos vizinhos na vila onde reside a alcunha de “Porca”, a “mulher desse Porco-Menino Construtor do Mundo” – em prol da experiência radical de perder-se: “Como foi possível ter sido Hillé, vasta, afundando os dedos na matéria do mundo, e tendo sido, perder essa que era, e ser hoje quem é?” (p. 21). Nessa direção, Aline Leal Fernandes Barbosa (2017, p. 69) pontua que Hillé “– em sua obsessão metafísica’ – empreende uma operação de perda – da identidade, dos nomes, da face, da humanidade – a fim de escapar daquilo que a encerra, o inescapável, derradeiro fracasso”. Em nota de trabalho a propósito de *A obscena Senhora D*, Hilda Hilst sugere que a Busca de Hillé envolve um processo sacrificial de morte, que, ao deflagrar o “eu essencial”, impulsiona a “ressurreição” para uma nova possibilidade de existir:

A Senhora D é faminta de sua essencialidade. Busca o inominável dentro de si mesma e usa múltiplos artifícios ao longo dessa Busca, para encontra-lo. Desafia, instiga, provoca, anula-se. O ego artificial quer morrer. A alma imortal quer emergir. [...] A intensidade da experiência no eu essencial (dependendo da gradação dessa intensidade) afasta o homem da comunidade. Dobrar-se sobre si mesmo, ‘morar no vão da escada’, ir até e não mais possível, para emergir. Há alguns riscos nessa Busca, um deles é a loucura, e estar frente a frente com seus demônios e não suportar. Há uma grande esperança: a ressurreição, isto é, uma nova e luminosa aceitação de si mesmo e do outro.<sup>90</sup>

<sup>90</sup> Em anexo II, consta esta nota de trabalho (CEDAE-Unicamp, Fundo Hilda Hilst, HH II IV 5 00004, pasta 48, fólio 003). Optou-se por manter a grafia original do documento.

É forçoso ressaltar que a decisão de residir no vão da escada torna-se sinônimo de “dobrar-se sobre si mesmo”, de forma a desenhar um círculo em torno do próprio centro. Esse traço alude à própria disposição da letra D, a saber, à “primeira letra de Derrelição, doce curva comprimindo uma haste, verticalidade sempre reprimida” (p. 24). Nesse movimento de interiorização, à luz da circunferência de uma “doce curva”, Hillé perfaz um arco<sup>91</sup> interseccionalizado pela “verticalidade” da escada. A curvatura para cumprir um anel ou uma aliança com a totalidade parece não se completar; figurando-se, desse modo, como um semicírculo tensionado, em ângulo perpendicular, por uma linha ascensional. É neste conjunto de forças que se delineia a busca.

A derrelição não diz respeito apenas à posição de desamparo, de esvaziamento ou de anulação – escolhida à imitação da crucificação de Cristo –, mas também recobre a relação ambígua do ser humano para com a divindade, o Porco-Menino. Se este, por um lado, em sua onipresença, coexiste em todos e em toda parte; por outro, ao indivíduo comum, desamparado, não é autorizado participar da inquebrantável infinitude, correndo até o risco de render-se à loucura. Tendo como perspectiva teórica um paradigma holístico, ecológico e feminista, no qual este último termo oferece uma severa crítica ao patriarcado e os seus fundamentos, Claudio Carvalho (1999, p. 111) defende que, no nível da narração, *A obscena Senhora D* detém um olhar ambivalente quanto ao convívio da mulher com a divindade que não deixa de reproduzir, por assim dizer, um modelo cultural falocêntrico, uma vez que “a perda do marido, do pai e do Deus protetor é vista pela narradora não apenas como libertação, mas como causadora de um insuportável estado de desamparo”.

Ainda que seja válido notabilizar a posição de destaque da Senhora D enquanto personagem-narradora entre a grande maioria de protagonistas do sexo masculino presentes na prosa de ficção de Hilda Hilst, tal desamparo ultrapassa a problemática estritamente relacionada a gêneros e a papéis sociais, abrangendo antes uma questão pertinente ao humano: a solidão de quem está entregue à contingência do perecível e ao silêncio do Universo. Perante a ausência de Ehad e a indiferença de um Deus sempre distante – incluindo a própria situação de autoexílio –, Hillé percebe-se em meio à tensão entre o anseio pela transcendência e a carnalidade fadada à deterioração e à incompletude. A busca, no entanto, jamais cessa, perquirindo elos de comunicação outros no intento de atendê-la:

Desamparo, Abandono, assim é que nos deixaste. Porco-Menino, menino-porco, tu alhures algures acolá lá longe no alto aliors, no fundo cavucando, inventando

---

<sup>91</sup> De acordo com o fragmento 48, de Heráclito, “o arco tem por nome a vida, por obra a morte”. Em tal circularidade transcorre o ciclo da vida, plenificando a via que culmina na morte.

sofisticadas maquinarias de carne, gozando o teu lazer: que o homem tenha um cérebro sim, mas que nunca alcance, que sinta amor sim mas nunca fique pleno, que intua sim meu existir mas jamais conheça a raiz do meu mais ínfimo gesto, que sinta o paroxismo de ódio e de pavor a tal ponto que se consuma e assim me liberte, que aos poucos deseje nunca mais procriar e coma o cu do outro, que rasteje faminto de todos os sentidos, que apodreça, homem, que apodreças, e decomposto, corpo vivo de vermes, depois urna de cinza, que os teus pares te esqueçam, que eu me esqueça e focinhe a eternidade à procura de uma melhor ideia, de uma nova desengonçada geometria, mais êxtase para a minha plenitude de matéria, licores e ostras (p. 27-28).

Na demanda constante por Deus, é sintomática a decisão de passar a residir no vão da escada, que, como uma espécie de limiar ou de lugar de passagem,<sup>92</sup> constitui uma das possibilidades de ingresso no espaço do sagrado. Ou, ainda, como interpreta Maria Thereza Todeschini (1989, p. 10), a movimentação pela casa obedece a um “sentido agônico da cruz”,<sup>93</sup> que culminará em sua oferta em sacrifício. De todo modo, Hillé dispõe-se justamente no meio do caminho entre o terreno e o celeste, o profano e o sagrado. Neste sentido, Nelly Novaes Coelho escreve em seu importante ensaio “A agonia dialética de ‘A obscena Senhora D’”, de 1983, que a personagem “cristaliza o momento-de-assombro, em que o homem se descobre ponte, passagem (entre o absoluto e a vida-em-ato), mas não consegue descobrir a grandeza desse destino, porque permanecem no oculto as respostas”. Às apalpadelas, além da “ponte” que em forma de linha vertical ata o baixo e o alto, Hillé traça uma “nova desengonçada geometria”, na qual, por intermédio de um liame triangular, interpela diretamente, com a potência dramática dos diálogos, Ehud – o amante – e o ser divino – o “pai eternamente ausente” –, lançando sobre eles as indagações sem respostas. Assim como Hillé porta os mais diversos mascaramentos, a figura masculina no livro triparte-se nas máscaras sociais do marido, do pai e do Deus protetor, nos termos empregados por Claudio Carvalho.

Retornando ao texto crítico de Nelly Novaes Coelho, a ensaísta interpreta a conformação da obra como uma “agônica dialética entre erotismo e ascese, que é uma das linhas de força que dinamizam esta ‘A Obscena Senhora D’”. Como uma “teófaga incestuosa”, a Senhora D profana a busca espiritual pelo divino. A comunhão eucarística se consuma por duas vias possíveis: a erótica, no sentido de cópula, e a metafísica, mediante a ingestão e a deglutição sacramental da partícula divina. Neste último caso, “salivosa lambendo”, ela “engolia o corpo de Deus a cada mês, não como quem engole ervilhas ou roscas ou sabes, engolia o corpo de

<sup>92</sup> Em relação à não homogeneidade dos espaços sagrados, “o limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os modos de ser, profano e religioso. O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado” (ELIADE, 2001, p. 29).

<sup>93</sup> Para a estudiosa, a movimentação “delineia uma cruz: a ‘caminhada’ forma a travessão horizontal; sua obsessão pelo ‘abismo’, o travessão inferior, enquanto o travessão superior, é representado pela ‘escada’ e a colina” (TODESCHINI, 1989, p. 10).

Deus como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito” (p. 18). Por essa razão, sem que haja a necessidade de síntese, a personagem-título tenta ao longo da narrativa conciliar, simultaneamente, a fome do absoluto com a paixão da carne.

A *obscena Senhora D*, em linhas muito gerais, elabora um diálogo entre Hillé e Ehud ou, respectivamente, entre a Senhora D e a própria materialização da morte. Por ter ultrapassado as frestas da vida, o esposo situa-se para além do devir, “como se nele Ehud, morasse o Tempo, e Ehud o domasse” (p. 27). Ambos vivem a experiência de perda – seja pelo esvaziamento dela, seja pelo falecimento dele – no extremo limite de si mesmos, o qual lhes possibilita a “comunicação” [que] só tem lugar *entre dois seres postos em jogo* – dilacerados, suspensos, um e outro inclinados sobre seu Nada” (BATAILLE, 2017c, p. 60, grifos do autor). Decerto, é na e pela carne exacerbada que se abre um ponto de encontro, que se desenterra e se ergue uma ponte de comunicação entre o visível e o invisível, a materialidade física e a realidade transcendental. Os planos do erotismo e da finitude emaranham-se intrinsicamente, de modo que o território sagrado da morte ou da pós-vida, por suplantar a dimensão da transitoriedade humana, descortina a possibilidade de um acontecimento amoroso cabal e perfeito em si mesmo, no qual os corpos fundem-se na centelha de uma unidade carnal:

Hei de estar contigo, com teus nós, teu rosto de maçãs, bravias, duras, 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, um vermelho urucum, ou um vermelho ainda sem nome tijolês-morangosépia e sombra, a teu lado eu cromo feito em escarlatim, acabados nós dois, perfeítíssimos porque mortos, as mãos numa entrelaçadura de muito luzimento, mão minha que tocou teu corpo luxesco, comprido, teu corpo uma brilhância incircunscritível, tão doce para minha língua muito em timidez, mais doce ainda na corriqueirice dos dias, puro meloso depois, tua boca em mim, cheia de colibris tua boca, mortos um dia os dois, atados, um irrompível eterno (p. 51-52).

Desafiando as fronteiras entre o devir e a eternidade, os dois amantes inscrevem-se na ordem de um além-mundo e encarnam a perfectibilidade imensurável do “inominável tão desrosteado”. Na retomada de um éden erotizado, os corpos “atados” reluzem, enfim, como um “irrompível eterno”. A imbricação entre o erotismo e a morte conduz, sob a mesma lógica do sacrifício, à violação dos contornos dos envolvidos e à chance de torná-los interpenetráveis. O ser amado perde a inteireza quando lançado sobre a violência do jogo sexual tanto quanto o animal, que, posto em situação de imolação, sofre a destruição sanguinária pelas mãos do sacrificador. O evento amoroso e o sacrifício anunciam, antes de tudo, a explosão da *carne*,<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Partindo do pressuposto de que existe uma forte proximidade entre o erotismo e o sacrifício, principalmente tendo como base a violência fundante nos dois casos, Bataille (2017a, p. 116) considera que “o que o ato de amor

na qual o apogeu se experimenta na clivagem das formas constituídas. Da ferida de onde emana o ilimitado, ambos visam a consagrar na própria carnalidade, pela suspensão da temporalidade,<sup>95</sup> o desejo perene de imortalidade ou de continuidade quer entre deuses e homens, quer entre os amantes, recuperando o princípio de “Que um e outro/ São infinitos- extensos/ De um só Ser.”<sup>96</sup> Com efeito, na abertura para um outro espaço-tempo, cíclico, inaugura-se a possibilidade de ser digno, mais uma vez, de fazer morada no Paraíso e de restaurar o elo perdido, concretizada na emergência de uma “vastidão de corpos”, ubíqua e coesa:

sabe, Hillé, às vezes penso que fomos pai e filha, mãe e filho, irmão irmã, que houve lutas e nós, e fios de sangue, que eu tinha fome de ti, que eu te matei, que saía de tuas narinas um cheiro de noite dor incesto e violência, que eras velha e moça e menina, que uns guizos em mim se batiam estridentes cada vez que eu te olhava, que havias sido minha desde sempre, barro e vasilha, espelho e amplidão, infinitas vezes nós dois em flashes nítidos rapidíssimos, recortados em ouro, em negro, numa luz esvaída sombra e sépia, nós dois muito claros num parapeito de pedra cor de terra, depois me vi a mim nos corredores brancos, atado, e tu mesma a dez passos de mim, a voz um fundo, longe: lembra-te, sou eu, não podes ter esquecido, Ehud, sou eu, e alguém te segurou, Hillé, antes que me esbofeteasses a cara. Eras tu, sim, mas naquele instante eu me pensava Deus e me sabendo Deus me sabia louco. E nunca nos compreendemos como existências, atados os dois como cão e cadela, mas teu sonho era o meu, teu sangue, tua vida a minha (p. 40).

O encontro entre Hillé e Ehud marca uma indistinção entre os papéis desempenhados, os lugares habitados e as épocas vividas. O erotismo é então essa força que propulsiona a fusão dos seres com um Além da realidade mais imediata e arrebatada os corpos em tumulto, em meio ao “cheiro de noite dor incesto e violência”. Mais do que isso, impele ao mergulho em uma vida impessoal, intemporal e inumana, na medida em que os amantes se perdem como “existências”, com os traços individuais, para, em golfadas, tornarem-se frações imóveis ou súbitos fotogramas da eternidade. O caráter paradoxal do erotismo, tensionando pulsões de vida e de morte, permite a entrada na esfera sagrada de um “Tempo presente mas sempre um tempo só,/ Onipresente”,<sup>97</sup> no qual tudo infinitamente pode coexistir. Ehud não participa meramente da

---

e o sacrifício revelam é *a carne*. O sacrifício substitui a vida ordenada do animal pela convulsão cega dos órgãos. O mesmo se dá com a convulsão erótica: ela libera os órgãos pletóricos cujos jogos cegos prosseguem além da vontade refletida dos amantes. A essa vontade refletida, sucedem os movimentos animais desses órgãos inchados de sangue. Uma violência, que a razão não controla mais, anima esses órgãos, tensiona-os até a explosão e, de repente, é a alegria dos corações de ceder ao excesso dessa tempestade”.

<sup>95</sup> Mircea Eliade (1992, p. 38) compreende que o ritual sacrificial, por meio da imitação de arquétipos e da repetição de gestos paradigmáticos, promove a abolição do tempo, a saber, o retorno a uma época mítica, na qual a revelação originalmente se deu: “Um sacrifício, por exemplo, não só reproduz com exatidão o sacrifício original, revelado por um deus *ab origine*, no princípio dos tempos, mas também é realizado naquele mesmo momento mítico primordial; em outras palavras, cada sacrifício realizado repete o sacrifício inicial e coincide com ele. Todos os sacrifícios são levados a cabo no mesmo instante mítico do princípio; por meio do paradoxo do rito, ficam suspensos o tempo e a duração profanos”.

<sup>96</sup> Versos do poema “Exercício nº 6”, de *Exercícios para uma ideia* (HILST, 2017, p. 226).

<sup>97</sup> Versos do poema “Passeio”, que integra *Trajatória poética do ser*, de 1963-1966 (ibidem, p. 177).

natureza do “Todo”, mas pode se espelhar nele próprio: “eu me pensava Deus”. Logo, os “nós dois”, magnetizados pela atração imperante que une “cão e cadela”, podem fundar Um só: “teu sonho era o meu, teu sangue, tua vida a minha”.

Buscar Deus é, para Hillé, a sua grande paixão. O eros divino e o eros carnal traduzem-se, a um só tempo, como vias genuínas de acesso ao sagrado. Tal busca perfaz, de modo indissociável, a experiência da carne, ou seja, conhecê-la pelo prisma do de dentro, em sua desordem ou, nos termos hilstianos, em sua “mexeção”. O que implica dizer que, como condição necessária, a comunhão erótica com o Ausente amante passa antes pelo corpo. Se, na liturgia cristã, o momento de união integral entre a divindade e o ser humano se dá no sacramento da Eucaristia, em que o vinho e o pão se transubstanciam no sangue e no corpo de Cristo, como a renovação do sacrifício; na narrativa de Hilda Hilst, a fome pela união erótica é saciada quando o corpo do outro se transmuda em alimento, profanado pelo desejo incestuoso de um canibalismo amoroso.<sup>98</sup>

Há lugar para a carne no teu coração, Senhor? Há uns veios fundos e gemidos com o som do 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? De lá do escuro venho vindo, teias à minha volta, estou presa a ti, do UMM à carne, um torcido elástico no espaço de nós dois, não te separe nunca, não tentes, é sangue e gosma, é dubiez na aparência mas é cristal de rocha, vívido empedrado, é úmido também, UMM, o intelecto pulsando, a carne remançosa, na aparência, se me olhas não vês febricidade mas se me tocas te seguro numas duras babas, tu e eu, um único novelo espiralado, não te separe nunca, não tentes, subo até teus tornozelos, vou te lambendo lassa, aspiro pelos cheiros, encontro coxa e sexo, queria te engolir, Ehud, descias em UMM pela minha laringe, UMM pelas minhas tripas, nódulos, lisuras, triturado teus conceitos, teu roxo intelecto, teu olhar para os outros, te engulo Ehud, altaneria, porte, teu compassado, teu não saber de mim, teu muito-nada compreender, deslizas em UMM pelos tubos das vísceras, teu misturar-se a mim, adentrado desfazido, não és mais Ehud, és Hillé e agora não te temo (p. 41).

Hillé revela toda a vontade de participar do “sentir carnal” do Senhor. Tal como uma “teófaga incestuosa”, ela deseja comungar o corpo de Deus e contemplar o incognoscível presente na substância esférica da hóstia, cuja forma alude a um signo de perfeição. O ímpeto voluptuoso volta-se para unir-se a Ehud, ou melhor, para “engoli-lo” e devorá-lo, assimilando-o no fogo das vísceras, tal como em um ato de omofagia. Em virtude disso, “é válido observar neste momento o caráter fágico da busca de unificação, já que ‘comer’ designa o ato de possuir o outro na esfera do profano e do sagrado” (SOUZA, 2007, p. 66). Do intelecto à carne, sob a

<sup>98</sup> No que se refere a este aspecto, Claudio Carvalho (1999, p. 120) completa que “todo apelo erótico do texto se encaminha na direção de uma pulsão de morte. O transgressor desejo incestuoso se confunde com o canibalismo. A senhora D – ‘teófaga incestuosa’ – deseja fundir-se ao Pai (seja ele o Deus cristão, o Menino-Porco, o pai biológico ou o marido morto, Ehud). Deseja também devorá-los ou ser, por eles, devorada”.



perfeição cintilante de um “cristal de rocha”, a Senhora D reconhece o “torcido elástico”, os nós ou os fios invisíveis que os atam em um “único novelo espiralado”. Ambos se misturam no transbordar da carne e se identificam na suspensão das individualidades, “conceitos” e “intelectos”. Entretanto, sem a “meteção” de Ehud, Hillé orbita em direção ao incomensurável. Sob o espectro desse terceiro elemento, a relação entre os dois se amplia para uma triangulação no sentido de celebrar uma trindade amorosa, de sorte que o desejo concorre entre a demanda da carnalidade de um e a incorporeidade do Outro, como se depreende da seguinte fala inconformada de Ehud:

fecha os olhos procura imaginar o vazio, o azul seboso, pequenos tombos, eu um homem te tocando porque te amo e porque o corpo foi feito para ser tocado, toca-me também sem essa crispação, é linda a carne, não mete o Outro nisso, não me olhes assim, o Outro ninguém sabe, Hillé, Ele não te vê, não te ouve, nunca soube de ti, sou eu Ehud, sopro e ternura, sim claro que também avidez e sombra muitas vezes, mas é apenas um homem que te toca, e metemos, é isso senhora D, merda, é apenas isso *se muere alguien?*

agora vamos, tira a roupa, pega, me beija, abre a boca, mais, não geme assim, não é para mim esse gemido, eu sei, é para esse Porco-Menino que tu gemes, pro invisível, pra luz pro nojo, fornica com aquele Outro, não fodes comigo, maldita, tu não fodes comigo” (p. 42).

A despeito dos apelos do esposo, Hillé vive um pungente dilaceramento interior que a coloca frente a frente com as grandes questões do homem – como a morte, por exemplo, sugerida pela expressão em espanhol “*se muere alguien?*”<sup>99</sup> – e, ao mesmo tempo, instiga a obstinação por um conhecimento profundo a respeito da essencialidade do ser. Essa “Édipo-mulher”, com o “acúmulo de perguntas”, procura descobrir aquilo que lhe é intangível: as suas próprias origens. Tal como uma personagem da tragédia de Sófocles, a Senhora D empreende uma investigação que conduz à passagem do campo da aparência e da dissimulação para o da paixão de desvendar o ser, velado e oculto.<sup>100</sup>

Dessa forma, nessa busca inescapável pelo ser, Mechthild Blumberg (2015, p. 125) sintetiza que “*A obscena senhora D* culmina [n]o tópic do desalojamento da união com o outro

<sup>99</sup> De acordo com as considerações de Nelly Novaes Coelho (1983), o emprego de falas no espanhol denuncia a tentativa de Hilda Hilst de aproximação da sua palavra com a dos místicos, visto que, “como sabemos, a Literatura Espanhola é, entre as neolatinas, a que realizou o misticismo no mais alto grau de poesia [...] Essas falas onde ecoa o dilaceramento interior de um ser, cindido entre o impulso erótico e a vocação de ascese – cisão latente ou patente nos místicos de todo o mundo”. Concordando com tal interpretação, Alcir Pécora (2010, p. 19, grifos do autor) vincula a obra hilstiana à “concepção de erotismo em diálogo com matrizes místicas tradicionais, como a poesia de Sor Juana Inés, São Juan de La Cruz ou Santa Teresa”. Em síntese, o “seu movimento estilístico, que tende ao sublime, ainda que contraposto a traços de rebaixamento, estabelece as balizas de um desejo de aspiração metafísica, que emula modelos poéticos de erotismo *a lo divino*, à imitação da poesia mística seiscentista da península Ibérica, nas quais o amante é tomado como análogo de um desejo de transcendência”.

<sup>100</sup> Conforme pondera Martin Heidegger (1999, p. 133), “não devemos ver em Édipo apenas o homem decaído. Devemos apreender nele a forma da existência grega, na qual a paixão fundamental dos gregos galga o seu mais alto e mais brutal: a paixão de des-vendar o Ser”.

humano, provocado pela ânsia por um encontro com Deus”. Se há uma recusa de uma aliança carnal com Ehud, a tentativa de encontro com o Outro revela-se igualmente frustrado, ferida esgarçada à mostra no ser buscante, para a qual não existe emenda suficiente:

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 as mãos cheias de lodo e de poeira, este meu roxo-encarnado sem vivez reside em mim há séculos, lapidescente na superfície mais fervilhante e rubro logo abaixo, eterno em dor com a tua esquivez (p. 56).

No desfecho da narrativa, a Senhora D passa a conviver com a senhora P, o nome dado a uma porca que fugiu de um quintal da vizinhança. De acordo com Raquel Cristina de Souza e Souza (2007, p. 62), a visão do “rombo sanguinolento” existente no dorso do animal “leva Hillé a uma identificação tal que difere da atitude do senso comum de ignorar o valor do sacrifício do animal. A ferida aberta na porca viva [...] é a vida que jorra, como a vida que se esvai aos poucos no momento da imolação”. Essa cisão proveniente do corte reflete o próprio dilaceramento interior em “roxo-encarnado”, a sua “própria ferida, a espessa funda ferida da vida”, que deixa escapar o dilaceramento da incompreensão e do exílio existencial em face de um “sem-fim, sem-fim, sem-fim [do] nosso existir sem-Deus” (p. 56).

Hillé escancara a fenda que se abre sobre a morte, destroçando a montagem humana, enquanto “ser que se descasca” (p. 53). Tanto é que, nos últimos parágrafos, a senhora D desaparece textualmente para ser referida, por meio de uma instância narrativa impessoal, tão somente como “ela”. Para remediar a nostalgia de Deus,<sup>101</sup> a precária forma humana é abandonada, como em um ritual de sacrifício, em prol de uma identificação completa<sup>102</sup> com a vida animal: “E me vem que só posso entender a senhora P, sendo-a” (p. 56). Por outro lado, o Senhor, espelhando-se nela, “muito deseja[s] ser Hillé, um atormentado ser humano” (p. 56). Firmando o consórcio, ela enquanto “porca ferida” pode então encarnar amorosamente a esposa do Porco-Menino Construtor do Mundo:

Para Alcir [Pécora], é como porca chagada que Hillé chega à compreensão e tem acesso ao Menino-Porco, só aí ela é amparada pelo divino invertido, a negação do elevado. Apenas na lucidez de se tornar porca ela se torna objeto do amor. Deus quer

<sup>101</sup> Em entrevista organizada por Nelly Novaes Coelho (1989, p. 143), a escritora pondera que “talvez, o desejo da santidade seja uma nostalgia do homem. A maior vontade do homem, talvez, seja a santidade, a bondade absoluta, a generosidade, a perfeição, uma luz muito perfeita. Um dia, em algum lugar, nós conhecemos essa luz. Acho que toda a nossa vida, aqui, parece ser a busca dessa luz que não conseguimos reaver”.

<sup>102</sup> Tal identificação chega a ser tão completa que a Senhora D e a porca constituem um único ser, conforme sugere Vittorio em *Estar sendo. Ter sido*: “soube por uma vizinha, uma destrambelhada, Luzia, que Hillé se deixou morrer embaixo de uma escada. e que sua última amiga foi uma porca. Hillé chamava-a apenas com este nome: senhora P disse-me também Luzia que a senhora P morreu com Hillé, à mesma hora, e no mesmo dia” (p. 375).

ser ‘um atormentado ser humano’ que, no desamparo, não se diferencia da porca ferida (PURCENO, 2010, p. 70).

Como senhora P, a nova existência converge em si os três vértices: o animal, o humano e a divindade. Nesta tríplice consagração, cingida pela circularidade infinita do “incrível sol de hoje”, transpõe o umbral da morte para a ressurreição, integrando-se à santidade que a permite finalmente atingir as raias do sentido, tal como se anuncia na resposta do Menino-Porco presentificado na cena narrativa: “Um susto que adquiriu compreensão” (p. 57). Em suma, tal desenlace coroa a invocação final da narradora: “*Livrai-me, Senhor, dos abestados e dos atoleimados*” (p. 57).

### 2.3 O REBENTAR DO UNIVERSO UNÍVOCO: *COM OS MEUS OLHOS DE CÃO*

Publicada em um volume de 1986, pela editora Brasiliense, a novela *Com os meus olhos de cão* já estava sendo escrita por Hilda Hilst desde meados dos anos de 1983, em conformidade com o que se apresenta em suas notas de trabalho. Receberia inicialmente o título de “O obscuro”,<sup>103</sup> remetendo-se provavelmente à trajetória do protagonista, Amós Kéres. Da mesma forma que o leitor se depara, em *A obscena Senhora D*, com o desamparo de Hillé; aqui, ele mesmo é arremessado de chofre na estranheza, sem anteparos, do início da narrativa: “Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso. Isso era Deus. Ainda assim tentava agarrar-se àquele nada, deslizava geladas cambalhotas até encontrar o cordame grosso da âncora e descia descia em direção àquele riso” (p. 65).

Tal excerto apresenta uma definição original ou, no mínimo, curiosa do ser divino. Em seus contínuos deslocamentos, a prosa de Hilda Hilst apela à provocação como uma forma de revelar, pelo avesso, a figura de Deus. É sintomático o fato de não ter morada na imensidão etérea do céu, mas na gélida “fundura” subterrânea. Se Hillé “queria o fio lá de cima, o tenso que o OUTRO segura” (p. 37), isto é, uma divindade que residia nas “lonjuras” celestes; no fluxo oposto, Amós intenta agarrar-se ao “cordame grosso da âncora” atracado às profundezas do intangível. Em entrevista para Ana Lúcia Vasconcelos, em 1985, antes mesmo de lançar a novela, Hilda Hilst já fornece pistas do que pode significar tal formulação inusitada:

Tenho uma novela que às vezes acho que terminei. É sobre um matemático – Amós Keres, que começa a sentir que dentro dele alguma coisa se desorganiza. Ele tem um êxtase – entra em samadhi. A novela começa assim: ‘Deus? uma superfície de gelo ancorada no riso’. Quer dizer, não há como você tocar. E a partir deste êxtase, ele vai-

---

<sup>103</sup> Vale lembrar que “Obscuro” ou “Grande Obscuro” são também designações utilizadas na obra de Hilda Hilst para se referir a Deus.

se modificando. Um dia, num caco de espelho ele se vê num outro espaço-tempo. Enfim, um matemático que teve vontade de equacionar Deus.<sup>104</sup>

Narrado em terceira pessoa, o enredo traz para a cena narrativa a epifania da personagem de Amós Kéres, de quarenta e oito anos de idade, professor de matemática.<sup>105</sup> Assim como Tadeu, Amós faz uma contundente crítica à pompa e ao pedantismo bacharelesco das instituições sociais: “Prostíbulos Igreja Estado Universidade. Todos se pareciam. Cochichos, confissões, vaidade, discursos, paramentos, obscenidades, confraria” (p. 65). Representado para ele como um “engodo”, o casamento configura-se como insípido e de mera aparência com a sua esposa chamada Amanda, com quem tem um filho: “Entre eu e Amanda o quê? O que são sentimentos afinal? Como é que vão-se embora assim sem um fio de vestígios?” (p. 70). Certo dia, contrariando o seu “modesto destino”, Amós Kéres, no percurso rotineiro em direção à Universidade onde trabalha, mais especificamente situando-se no “topo da pequena colina”,<sup>106</sup> desestabiliza-se e “se desorganiza”, em seu estar no mundo, ao ser inundado por uma iluminação fulminante:

Poesia e matemática. Rompe-se a negra estrutura de pedra e te vês num molhado de luzes, um nítido inesperado. Um nítido inesperado foi o que sentiu e compreendeu no topo daquela pequena colina. Mas não viu formas nem linhas, não viu contornos nem luzes, foi invadido de cores, vida, um fulgor sem clarão, espesso, formoso, um sol-origem sem ser fogo. Foi invadido de significado incomensurável. Podia dizer apenas isso. Invadido de significado incomensurável (p. 69).

Amós contempla um “nítido inesperado”, irradiado por um “sol-origem”, cujo resplendor lhe propicia o êxtase de ser “invadido” por um “significado incomensurável”. Este, por não caber em “formas”, “linhas” ou “contornos”, excede o homem em suas possibilidades

<sup>104</sup> A entrevista “Hilda Hilst” foi divulgada pelo *Diário Oficial do Estado*, em 4 de agosto de 1985.

<sup>105</sup> Hilda Hilst nunca escondeu o seu verdadeiro fascínio pela matemática e a sua peculiar engenhosidade; aproximando-a, inclusive, do fazer poético. Quando indagada por Nelly Novaes Coelho (1989, p. 144) a respeito do processo de criação, a escritora responde que o “processo criador tem muito a ver, também, com a intuição. Mesmo nas ciências exatas. Gosto da matemática pura por tudo o que ela é de incentiva e criadora. Leio muito sobre a vida de certos físicos e matemáticos. Um fato que me impressionou muito é que um deles, um hindu famosíssimo, de repente usou a palavra ‘sentir’. Ele disse: ‘Eu apenas ‘sentia’ que determinadas simetrias, determinadas equações eram verdadeiras’. [...] E é mais ou menos assim para todo criador: é um misto de intuição, de ordem e de desordem e, às vezes, nem se sabe explicar”.

<sup>106</sup> Discutindo os espaços sagrados, Eliade (2001, p. 39) demonstra que o simbolismo da “Montanha Cósmica” se correlaciona, em certa medida, com a imagem da colina. Nestes espaços, é possível instaurar uma forte comunicação entre Deus e os seres humanos, “visto que a montanha sagrada é um *Axis mundi* que liga a Terra ao Céu, ela toca de algum modo o Céu e marca o ponto mais alto do mundo”. A colina e as suas variantes são um elemento recorrente na prosa hilstiana. A título de exemplificação, em “O unicórnio”, a narradora alude à montanha e à subida, as quais se confundem com o movimento de ascense: “Os homens têm vontade de subir. Certos homens. Nós. É preciso chegar à mais alta montanha, despojar-se de todas as pequenas inutilidades” (p. 105); em *Tu não te moves de ti*, Axelrod sobe em direção ao topo de uma colina, que se constitui para ele, na tentativa de aproximação com o divino, como um “ridículo Gólgota”; em *A obscena Senhora D*, Hillé, também em subida em uma pequena colina, depara-se com Deus, transfigurado em “uma tampinha nova de garrafa, uma tampinha prateada como são todos os brilhos no cume de todas as colinas” (p. 29).

de entendimento. Nesse contexto, as palavras e os números podem ser aliados nos modos de apreensão e de desvelamento da realidade. Em conversa entre Amós e o reitor – em que o segundo preocupa-se com a mudança de comportamento do primeiro –, ambos discutem o pensamento do matemático Bertrand Russell,<sup>107</sup> partindo da seguinte sentença: “a evidência é sempre inimiga da exatidão” (p. 66). Para fugir deste impasse, recuperando ainda o pensamento do matemático britânico, Amós Kéres chega à seguinte conclusão: “inventar um simbolismo novo e difícil no qual nada pareça evidente” (p. 66-67). O intento sempre foi o de buscar meios novos e diferentes de registrar o que, a rigor, não possui uma resposta “evidente” e definitiva.<sup>108</sup> Por isso, desde “jovem, desejou uma não evidência demonstrada, uma breve e harmoniosa equação que cintilasse o ainda não explicado” (p. 69). Tendo em vista que uma “não evidência” está mais apta a dimensionar uma verdade irreduzível, a “vontade de equacionar Deus” traduz-se em um lampejo inescrutável: “Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso”.

Lê-se em *A experiência interior* (1943), de Georges Bataille (2016b, p. 86), “O NÃO-SABER COMUNICA O ÊXTASE”. A vastidão vertiginosa do não saber ou do “ainda não explicado” opera no professor de matemática o desnudar-se de si e traz, em seu bojo, a angústia do vazio e do não sentido – o “significado incomensurável”. À semelhança da redenção presente na cegueira consciente de Édipo, o qual fura os olhos quando se defronta com a condição de absoluta ignorância e impotência; ou, ainda, da “cegueira silenciosa” de Hillé, cuja busca consiste em encontrar “na alma em vaziez” o fundo obscuro das coisas e o oco impenetrável de cada ser humano. Desse modo, segundo Pécora (2006, p. 7), Amós “pode ser considerado uma retomada da Hillé sexagenária”.

O êxtase realiza-se a partir da experiência interior de que fala Bataille (2016b, p. 33), qual seja, uma “experiência nua, livre de amarras, e mesmo de origem, que a prendam a qualquer confissão que seja”. Constitui-se, em essência, como uma “viagem ao extremo do possível do homem” (p. 37). Para o filósofo francês, a possibilidade de desnudar-se acontece

---

<sup>107</sup> Hilda Hilst foi uma leitora atenta dos livros de Bertrand Russell, transpondo a admiração para o campo da criação literária. Em *Contos d’escárnio* – textos grotescos, o narrador insere uma anedota envolvendo o ganhador do Nobel de Literatura de 1950: “Bertrand Russel, para citar só um exemplo, começou a ficar enojado de sua mulher quando soube que a sogra vendera a dentadura do falecido. Isso também me pareceu insuportável. E as filhas têm sempre muito a ver com a mãe. Quando li essa confissão de Bertrand Russell fiquei surpreso porque os ingleses são muito discretos e dificilmente revelam coisas desse tipo” (p. 216).

<sup>108</sup> No que concerne a esta discussão, Hilda Hilst (2013, p. 96, grifo da autora), em entrevista para Caio Fernando Abreu, toca no seu interesse particular pelo campo da matemática: “Eu imaginava que a matemática pura só procurava evidências. É tudo ao contrário: quanto menos evidente, mais tentador pra você começar a desdobrar uma equação matemática. Tem um matemático hindu que perguntavam pra ele: ‘Mas de onde você parte pra começar uma equação?’, e ele dizia assim: ‘Eu *sinto* que determinadas equações têm a ver com outras’. Ele usou essa palavra: sentir. E a partir de uma possível estética dessa equação – rigor, beleza, tudo isso tem a ver com matemática pura – ele fazia a poética da coisa...”.

somente quando o ser humano se encaminha sem “amarras” ao desconhecido, ao limite de cada ser. Como uma genuína experiência, no sentido grego de colocar-se para fora dos limites – *ex-* (fora), *-peras* (limite) –, instaura-se na existência de Amós o movimento de “alheamento” e de desconstrução de uma vida marcada pela segurança e a estabilidade. Sob a marca do “dassignificando”, tal problematização principia-se na relação com a matemática, entre as equações numéricas e os preceitos geométricos, cuja finalidade principal é a de conferir um princípio de ordem e de precisão à realidade, como sugerem os seguintes versos:

Dassignificando  
 Vou derretendo os compassos  
 Que criei.  
 Desapagando linhas:  
 Círculos  
 Que à minha volta desenhei  
 E onde vivi  
 Distorcido e fremente  
 Frente à ruivez da vida. (p. 83).

Diante do ardor intenso da “ruivez da vida”, o professor apaga “compassos”, “linhas”, “círculos” ou quaisquer contornos, os quais poderiam tanto assegurar solidez quanto impor um certo controle sobre os rumos da sua existência. Dito de outro modo, renuncia à burocracia do meio acadêmico e à monotonia da vida doméstica, de forma que deduz que o homem equivale a uma equação sinistra<sup>109</sup> para a qual não existe solução. Convém recordar uma das epígrafes de *Com os meus olhos de cão*, que foi extraída da já mencionada *A experiência interior*, de Bataille. Eis o trecho: “Percebo, afundando, que a única verdade do homem é ser uma súplica sem resposta”. Na ausência de um princípio divino ou humano que lhe garanta “respostas” ou fundamentos, o isolamento de Amós – tal como o das outras personagens hilstianas – expõe a incomunicabilidade ou, ainda, a contingência da capacidade humana de compreender. Na amplitude do não saber, o abandono desafia a linha tênue entre o tumulto da loucura e a rutilação da lucidez:

Agarro-me àquela compreensão, aquela no topo da colina. Um universo unívoco sim. Um perfeito esplêndido Absoluto. Uma pequena fórmula injetada de luz. A possibilidade de Amós ter sentido isso de significado incomensurável gerou perda ou ganho? (p. 79).

---

<sup>109</sup> Referência aos versos pertencentes ao segmento “V”, de *Poemas malditos, gozosos e devotos*. Segue a estrofe na íntegra: “Para um Deus, que singular prazer./ Ser o dono de ossos, ser o dono de carnes/ Ser o Senhor de um breve Nada: o homem:/ Equação sinistra/ Tentando parecerça contigo, Executor” (idem, 2017, p. 412).

A vivência de Amós parte do despojamento do modo de ser anterior até, ao longo da narrativa, plenificar-se na descoberta do corpo. Para além das noções de “perda” ou de “ganho”, o que se coloca em jogo é de que maneira o vislumbre de um “universo unívoco” e de um “perfeito esplêndido Absoluto” desmorona todas as construções interiores, uma vez que o “arrebatamento não é janela para o fora, para o além, e sim um espelho” (BATAILLE, 2016b, p. 88). Tal arrebatamento repercute como um “espelho” sobre o seu interior; refletindo, em toda a sua envergadura, os “sentimentos-perigo” que perfazem o desafio de ser homem. Além disso, a visão do “mundo animado e coeso” das formigas conduz o professor a um novo diapasão da existência, o qual se abre à nudez natural e à completude de ser animal:

Olhava números fórmulas equações teoremas e aquilo era um gozo [...] E tudo recomeça, a paciência desses animais cavando infinitamente um fosso, até que um dia (eu esperava, por que não?) a transparência inunda corpo e coração, corpo e coração de mim, Amós, animal cavando infinitamente um fosso. Na matemática, o velho mundo de catástrofes e sílabas, de imprecisão e de dor, se estilhaça (p. 75).

A sensação de “recomeço” sempre se presentifica quando Amós cede a uma força misteriosa. O movimento é o de renunciar às certezas cristalizadas, “cavando” frestas e profundidades tal como o trabalho conjunto e contínuo das formigas, assim como o de imergir nos imperativos da carnalidade animal na sua “transparência” de existir: ser tão somente “corpo e coração”. Neste sentido, as elucubrações matemáticas ampliam-se em direção a uma nova dimensão, em cujos axiomas o corpo não apenas é impelido ao pensamento, mas também, com a mesma intensidade, rende-se ao sentimento e à compreensão intuitiva das coisas.

Na busca incessante por respostas, por descobrir o seu “centro”, Amós Kéres decide ir à casa do também matemático e amigo, Isaiah,<sup>110</sup> para compartilhar a experiência extática. Entrar na casa deste é como adentrar o recinto das formas geométricas, tal é a sua caracterização: “Triângulos de acrílico suspensos no teto. Uma grande mesa e muitos papéis preenchidos com tinta roxa” (p. 84). Soma-se a isso o fato um tanto insólito de que Isaiah reside na companhia da porca, apelidada de hilde e dotada de atributos humanos. A chegada cintilou-se, para ele, como “um lindo não evidente”. Em conversa,

---

<sup>110</sup> Anos antes, o texto “Gestalt”, pertencente ao volume *Pequenos discursos. E um grande*, apresenta como protagonista a personagem de Isaiah e a porca, Hilde. Os elementos pertinentes ao universo da matemática também compõem esta narrativa, como é possível observar já no início: “Absorto, centrado no nó das trigonometrias, meditando múltiplos quadriláteros, centrado ele mesmo no quadrado do quarto, as superfícies de cal, os triângulos de acrílico, suspensos no espaço por uns fios finos os polígonos, Isaiah, o matemático, sobrolho pelugoso, inquietou-se quando descobriu o porco” (p. 297). O desfecho enaltece a comunhão entre ele e Hilde: “E na manhã de um domingo celebrou esponsais. Um parêntese devo me permitir antes de terminar: Isaiah foi plena, visceral, lindamente feliz. Hilde também” (p. 298). Tal texto foi publicado, na íntegra, na crônica “Pequena fábula para os indignados”, acrescentando um *postscriptum* que põe em jogo o binômio corpo/porco: “P.S.: Se você não compreendeu teu corpo nem meu texto, *rent a pig*” (idem, 2018b, p. 40).

conto-lhe tudo: a colina, a ponta dos sapatos, as formigas, o pensamentear sobre os sons e aquilo de significado incomensurável.  
 Tive uma vez algo parecido. Mas vi formas.  
 Quais?  
 Poliedros. Resplandeciam.  
 E então?  
 Então compreendi que só existem poliedros. Eu mesmo não existia. Até hoje tenho certeza disso. (p. 85).

Amós Kéres foi siderado por um “nítido inesperado”, sem arestas ou contornos, ao passo que Isaiah deparou-se com as formas resplandecentes de poliedros, em sua grandeza infinita. Embora por diferentes caminhos, ambos vivem uma experiência mística ou, nos termos bataillianos, uma experiência interior, na qual se deflagra, pela visão, um momento de iluminação. Cada um, a sua maneira, alcança a clareza de que não se pode desvincular o sentir do “corpo e coração” da tarefa do pensar. Este que jamais se restringe ao intelecto racional. No ensaio “Misticismo e lógica”, os esforços de Bertrand Russell concentram-se em associar o místico e o homem da ciência, campos epistemológicos só aparentemente incompatíveis.<sup>111</sup> Esta união guarda, a seu ver, o ponto mais alto que pode ser atingido no âmbito do pensamento. Nesta direção, o matemático britânico discorre a respeito do que denominou de “filosofia mística”, a qual admite que o conhecimento analítico-discursivo não pode prescindir da lucidez, enquanto itinerário de iniciação em uma “sabedoria súbita, penetrante, impositiva”. Em suas palavras,

a lucidez mística inicia-se por uma sensação de mistério revelado, de sabedoria oculta repentinamente feita certeza além de qualquer possibilidade de dúvida. A sensação de certeza e de revelação chega antes de qualquer crença definida. As crenças definidas a que chegam os místicos são resultado da reflexão acerca da experiência inefável obtida em um momento de lucidez (RUSSELL, 2001, p. 38-39, tradução livre).

Dentre as principais características do misticismo, Russell destaca que tal iluminação torna possível a revelação, a lucidez ou a intuição como formas legítimas de conhecimento, devido ao fato de que captam uma medida inexprimível de nitidez e de precisão. A convicção na unidade absoluta e a negação da realidade do tempo, para além de qualquer divisão, categorização ou oposição prescritas por uma matriz científica, são também elencadas pelo filósofo. Na abertura para o novo e o imponderável, o estudo da matemática pode materializar-

---

<sup>111</sup> Em entrevista gravada em 1992 para Inês da Silva Mafra (op. cit., p. 160), Hilda Hilst reflete, entre outras coisas, acerca da questão da morte e da relação com as raias do invisível. Com base na sua experiência com a gravação de vozes e as suas tentativas de estabelecer comunicação com universos paralelos, a saber, que envolvem tanto o domínio da física quanto da espiritualidade, a escritora acredita que “mais alguns anos, tudo isso chamado de misticismo e a ciência vão se unir pra descobrir uma outra vida, uma outra dimensão [...] O que posso dizer é que existe mesmo uma outra dimensão de tempo e espaço completamente diferente desse tempo e espaço que nós conhecemos”.



se na e pela imaginação criativa, mobilizando o expediente da própria poesia. Afinal, como Tadeu chega à conclusão, “tudo é geometria e palavra”. Talvez seja muito em razão disso que Amós Kéres se descubra também como poeta: “Amós, o inventivo” (p. 68). Pela aparição do “universo unívoco”, este lhe restitui a faculdade criadora ao produzir poemas que se difundem ao longo da narrativa, assim como lhe proporciona o alcance simultâneo e transtemporal do relacionamento atual e o da juventude: “Amanda-Libitina entrelaçadas, eu nu nos meus quarenta e oito chupando-lhe o do meio, os pelos molhados, eu nu aos vinte soberanamente chupado, as duas bocas salivando sobre este pau” (p. 75). Isaiah, por sua vez, é subsumido por um Todo indivisível, com a “santa geometria”, a ponto de perder-se nele: “Eu mesmo não existia”.

Nessa custosa empreitada, Amós Kéres confronta-se com a perplexidade da vida para a qual as palavras não conseguem capturar o inefável da experiência humana: “senti o não sentível, compreendi o não equacionável” (p. 80). Envolve, em outros termos, a impossibilidade de traçar uma correspondência no dizer para o invólucro insondável das coisas ou de transpor em texto ou geometria o que foi vivido por ele. Resta o intuito sempre vão de “explicar o inexplicável” e o risco iminente de tudo se perder no indizível. Ao divisar a realidade inaugural fundada pelo “nítido inesperado”, o matemático possui a árdua tarefa de romper com a opacidade do que lhe é desconhecido, nem que para isso seja necessário transgredir os imperativos do pensamento estritamente lógico-racional:

À noite retomando os estudos, buscando, buscando principalmente a ordem, mente e coração integrados outra vez naqueles magníficos sóis de gelo fórmulas algarismos expressões, Amós deslizava soberbo algumas páginas, e não é que de repente num sopro tudo não era? Assim como se você conhecesse cada canto da sua própria casa descobrisse, no vestíbulo por exemplo por onde você passara muitas vezes, no vestíbulo meu Deus, descobrisse um rochedo de faces espelhadas ou um prisma negro. Mas não estavam ali, grito, não estavam ali. E tudo é recomeço (p. 83).

Amós tenta recuperar novamente a lucidez mística proveniente do átimo de iluminação, convergindo “ordem”, “mente” e “coração, sob uma simultaneidade instantânea dos sentidos. Sob a insígnia do “recomeço”, opera-se uma cosmogonia às avessas, ou seja, uma des-criação do mundo: “e não é que de repente num sopro tudo não era?”. Com efeito, ele é desempossado da sua medida espaço-temporal – “ainda estou vivo?” – e o que lhe era habitual faz-se inopinadamente estrangeiro. Pois, é justamente no “vestíbulo” – como o espaço liminar da “casa”<sup>112</sup> – que se abre para o trânsito não somente entre o dentro e o fora, mas também para

---

<sup>112</sup> Para Eliade (2001, p. 84), a “casa” configura-se como *imago mundi*. Ademais, assinala a correspondência entre “Corpo-Casa-Cosmos”. Nas palavras do estudioso das religiões: “O corpo humano, assimilado ritualmente ao

uma terceira via, a qual abrange o “não evidente”, o imprevisível, o extra-ordinário: “um rochedo de faces espelhadas ou um prisma negro”. A entrada na sacralidade do Todo comporta a unidade do que é, ao mesmo tempo, especular e impenetrável, translúcido e opaco, presente e ausente.

Em contraposição à visão indescritível no alto da colina, o matemático defronta-se com a imagem estilhaçada de si mesmo, o reflexo da profunda desordem interior: “me olho num quebrado de espelho e me desenho me olhando num quebrado de espelho” (p. 94). O corpo experimenta o desamparo e a angústia do “não saber” a partir da sensação física de cegueira. Nesse terreno de indefinição e de sondagem de novos caminhos, Amós tasteia o que foge da medida e do nome na tentativa de corresponder à demanda por sentido:

Como me sinto? Como se colocassem dois olhos sobre a mesa e dissessem a mim, a mim que sou cego: isto é aquilo que vê. Esta é a matéria que vê. Toco os dois olhos em cima da mesa. Lisos, tépidos ainda (arrancaram há pouco), gelatinosos. Mas não vejo o ver. Assim é o que sinto tentando materializar na narrativa a convulsão do meu espírito. E desbocado e cruel, manchado de tintas, essas pardas-escuras do não saber dizer, tento amputado conhecer o passo, cego conhecer a luz, ausente de braços tento te abraçar, Conhecimento. Bêbado vou indo. Alguém descobrirá em parte o meu trajeto se aplicar aquela Lei da Desordem (ainda conservo o sorriso), vomito na sarjeta (o sorriso foi-se), mijo encostado ao poste. Estou imundo e sozinho. Escuro, sinistro, mudo e sozinho (p. 87-88).

Neste trecho, o processo criativo é dramatizado em toda a sua carga de tensão entre as forças apolíneas e dionisíacas, as quais impulsionam a irrupção do acontecer verbal, em um intenso jogo feito de tessituras e de silêncios. Desta maneira, a narrativa assume os matizes de uma escrita “convulsiva”, ou mesmo “bêbada”, em constante atravessamento pelo êxtase, o delírio e o furor desmedido. Ao se encontrar com as “pardas-escuras do não saber dizer”, a inquietude de Amós confunde-se com a do escritor, isto é, daquele que, ao se aventurar nas veredas da escrita, reside nas “estalagens da loucura”<sup>113</sup> e entrega-se à desrazão e a uma cegueira lúcida, a fim de efetuar a passagem do sem nome à palavra, do ininteligível ao conhecimento; ou, por outro lado, de reconhecer os limites em face do indecifrável do ser humano: “que esforço para tentar não compreender, só assim se fica vivo, tentando não compreender” (p. 93).

A experiência interior de Amós testa os limites da linguagem e, sobretudo, lança-o no insólito da condição humana ao sentir a sua incompletude (“amputado”, “cego” e “ausente de braços”) e ao cruzar a radicalidade dos próprios abismos (“Estou imundo e sozinho. Escuro,

---

Cosmos ou ao altar védico (que é uma *imago mundi*), é também assimilado a uma casa. [...] A correspondência também atua no sentido contrário: o templo ou a casa, por sua vez, são considerados como um corpo humano”.

<sup>113</sup> Referência aos versos de *Via espessa*, publicada originalmente no volume intitulado *Amavisse*: “Mas o poeta habita/ O campo de estalagens da loucura” (HILST, 2017, p. 454).

sinistro, mudo e sozinho”). Em virtude disso, a “Busca” solitária de Amós beira a margem indefinida da loucura ou mesmo do aniquilamento total – o suicídio:

Daqui onde estou posso ouvi-lo pensando da lucidez de um instante à opacidade de infinitos dias, posso ouvi-lo pensando nas diversas formas de loucura e suicídio. A loucura da Busca, essa feita de círculos concêntricos e nunca chegando ao centro, a ilusão encarnada ofuscante de encontrar e compreender. A loucura da recusa, de um dizer tudo bem, estamos aqui e isto nos basta, recusamo-nos a compreender. A loucura da paixão, o desordenado aparentando ser luz na carne, o caos sabendo à delícia, a idiotia simulando afinidades. A loucura do trabalho e do possuir. A loucura do aprofundar-se depois olhar à volta e ver o mundo mergulhado em matança e vaidade, estar absolutamente sozinho no mais profundo. Amós está? Daqui onde estou posso ouvi-lo pensando como devo matar-me? Ou como devo matar em mim as diversas formas de loucura e ser ao mesmo tempo compassivo e lúcido, criativo e paciente, e sobreviver? (p. 89-90).

A loucura, destacada neste trecho em suas mais variadas perspectivas, nada mais é do que atinar que a vivência de Amós excede a rigidez das normas sociais ou de qualquer padrão convencionalmente aceitável de normalidade. No entendimento de Pécora (2006, p. 8), “é tão-somente a tentativa de retornar ao âmago da intensidade vivida naquele instante, como epifania mística”. As diferentes formas de loucura nas quais se debate levam-no a aventurar-se em uma “Busca”, uma audaciosa travessia pelos desígnios paradoxais da existência humana, infundavelmente “feita de círculos concêntricos”, até chegar ao “centro” criador. Tal como para Hillé que se entrevê apartada do seu eixo, a loucura também se faz como o “nome da tua busca. esfacelamento. cisão. derrelição”. Na verdade, a loucura remonta aqui à “experiência do fora”, expressão cunhada por Maurice Blanchot e, posteriormente, reelaborada por Michel Foucault como o “pensamento do fora”. Peter Pál Pelbart (1993, p. 95-96) sintetiza que “o Pensamento do Fora, então, seria aquela experiência que se dá sob o signo do Acaso, da Ruína, da Força ou do Desconhecido, e que sob esse aspecto se situa na vizinhança assustadora com a experiência que nós fazemos da loucura”. Esta, por conseguinte, amplia o horizonte para além de um fundamento racionalista e se abre para o risco de sondar o imponderável da desrazão.

Amós não teme os perigos inerentes à Busca, inclusive espelha-se na natureza selvagem do “tigre” e estima ser ferido pela divindade e alçado à sua morada: “Esperei que o Infundado lancetasse o costado de um tigre e no gesto transfigurasse minha própria paisagem até o infinito” (p. 93). Como se o Infundado, o sacrificador, pudesse lhe propiciar pela carne machucada da vítima sacrificada a transcendência. Entretanto, frustrado o seu desejo, decide escapar ao isolamento de quem está confinado no caramanchão de chuchu do quintal de sua mãe e pôr em prática o ato *excessivo*: o suicídio. Encaminhando-se para a árvore<sup>114</sup> – que, como

---

<sup>114</sup> Além do papel ambivalente, Gabriel Pinezi (2016, p. 209) retoma a imagem bíblica da árvore como a que “repousa no coração do Éden, cujo fruto proibido do conhecimento levou à perdição humana. Essa interpretação

uma “velha figueira-brava”, ora é sombra e descanso, ora é “força” e “patíbulo” –, o professor é condenado à força por cometer um atentado contra a própria vida: “Amós Kéres, matemático, condenado à força por tentativa de suicídio, justificada a seu ver por ter compreendido que o universo é obra do mal e o homem seu discípulo, e em seguida quase assassinado por tentar provar a logicidade de sua compreensão, estava livre” (p. 97). Convém ressaltar a interpretação de Sonia Purceno (2010, p. 72, grifos da autora), a qual sugere que, em direção contrária, “do lado ‘de lá’ de *um quebrado do espelho*, em contraste com *o nítido inesperado* do alto da colina, [Amós Kéres] atinge a epifania satânica”.

Sendo então o “verdugo” de si mesmo, a autoimolação – como a de Axelrod – torna-se um simulacro da crucificação de Jesus. O mal, enquanto fundamento constitutivo do ser humano, manifesta-se como uma atração pela morte, o não ser. O suicídio, o crime e o próprio mal apontam para a transgressão da lei moral, na medida em que conduzem a situações-limite, cujo ápice “*corresponde ao excesso, à exuberância das forças. Leva ao máximo a intensidade trágica. Está ligado aos gastos desmesurados de energia, à violação da integridade dos seres. Está portanto mais próximo do mal do que do bem*” (BATAILLE, 2017c, p. 57, grifos do autor). Isso posto, o filósofo francês elege o martírio de Cristo na cruz como o auge da demonstração da maldade do homem. O sacrifício do Filho de Deus fundamenta-se, em contrapartida, como uma justificativa necessária para redimir a natureza pecadora e, por extensão, culpada do ser.<sup>115</sup> Na narrativa “O unicórnio”, o narrador problematiza justamente o sentimento de culpa que recai sobre o ser humano, sendo tributário do suplício de Jesus, inserido sob o paradigma vitimário. No entanto, “a vítima é quem sempre agride. Você não tem nojo de Jesus? Você acha que é lícito todo aquele caminho de sacrifícios, de renúncia, de crucificação? A gente se sente culpada por ele até a morte. Você acha que ele quis nos salvar? Ele quis nos agredir até a morte, até a náusea” (p. 103).

---

se sustenta pela presença de uma figura demoníaca, que aparece a Amós sugerindo-lhe o suicídio: ‘Um homem troncado, a cabeça ovoide, move-se entre as tábuas partidas. Vocifera: e não é que o cara parece ter razão? Só o demo que pode desaguar tamanha fúria assim de estalo.’ (HILST, 2006, p. 62). Assim como Adão e Eva foram tentados pela serpente a comer do fruto proibido, Amós se depara com este *daemon*, que lhe sugere o suicídio. Ora, no texto bíblico que trata da ‘origem do mal’, a serpente conduzirá Eva à mortalidade, convencendo-a que, ao contrário do que Deus afirmou, comer do fruto não os condenaria necessariamente à morte, mas os elevaria à mesma divindade do criador”. Ademais, a árvore permite ao professor na demanda pela totalidade completar a passagem necessária por forças contrárias e reciprocamente complementares, uma vez que, sob um viés metafórico, “o homem é como a árvore. Quanto mais se eleva ao céu e à luz, mais fortemente se afundam suas raízes na terra, para baixo, na escuridão e na profundidade – o mal” (BATAILLE, 2017c, p. 287).

<sup>115</sup> Para Nietzsche (2017, p. 104), em *A genealogia da moral* (1887), esse argumento é o “golpe de gênio do cristianismo”, tendo em vista que a expiação de Jesus funciona como um mecanismo de salvação ou de alívio para o irremediável sentimento de dívida ou de culpa padecido pelo ser humano: “Deus mesmo, oferecendo-se em sacrifício para pagar as dívidas do homem, Deus pagando-se a si mesmo, Deus redimindo o homem do irredimível, o credor oferecendo-se pelo devedor, por amor ao devedor, quem o acreditaria”.

Em *O mito de Sísifo* (1942), Albert Camus produz uma investigação empenhada a respeito do tema do suicídio, como uma problemática de cunho filosófico. Segundo o escritor argelino, a *práxis* suicida representa-se como uma solução ou uma forma de escapar do absurdo da existência: um sentimento irremediável de estranheza perante o mundo. Especialmente no capítulo que diz respeito a Kiríllov, personagem do romance *Os demônios* (1872), de Fiódor Dostoiévski, Camus aborda o que denomina de “suicídio lógico”, cujo projeto arquiteta-se, grosso modo, sobre o ponto central de que matar Deus é tornar-se deus.<sup>116</sup> Assim, ao deificar-se proclamando-se como “Homem-Deus” – a despeito do exemplo altruísta de Jesus –, o anti-herói russo pode afirmar a liberdade ao construir-se como um sujeito emancipado e responsável por si mesmo: “Kirilov deve então se matar por amor à humanidade. Deve mostrar a seus irmãos uma via real e difícil que ele será o primeiro a percorrer. É um suicídio pedagógico, e por isso Kirilov se sacrifica” (CAMUS, 2008, p. 123).

Amós Kéres não anseia por ser Deus, mas por se tornar parte dele, consubstanciando-se nele próprio. Como aquele que, imbuído de uma “cruz na testa” (p. 65), devota-lhe a sua existência faltante e criminosa, com o intuito não somente de redimir-se, como também de deixar-se submergir na “sagrada ubiquidade”, por meio do suicídio que se traduz em um exercício de autossacrifício. Em meio à via-crúcis de Amós entre os condenados, a concretude do mundo, assaltada repentinamente por uma fúria inexplicável, é varrida por um grande “tufão”, em cuja “planície estufada aqui e ali por detritos e lama não apontava ser humano algum na paisagem” (p. 97). Fazendo as vezes de um dilúvio,<sup>117</sup> tal expansão do ar – enquanto elemento intermediário entre a terra e o céu e, portanto, de elevação espiritual – indica na existência do professor um processo de morte e de purificação, isto é, de preparação para a imersão em uma outra nuance vital. Ao aprofundar-se nas águas de um aquário, sob uma espiral de “cambalhotas”, o matemático soçobra na tentativa de apanhar a âncora inalcançável do divino e de repousar na sua beatitude. Circunscrito em um “círculo de vidro”, Amós tangencia

---

<sup>116</sup> Para Kiríllov, os obstáculos que impedem o ato de suicídio são suplantados à medida que o homem supera a dor e o medo em face do “outro mundo”, a saber, do plano superior. Somente assim ele emergirá como um “novo homem”, livre o suficiente para tomar a decisão de matar-se. Já não haverá um Deus, pois ele próprio o será. Conforme as suas palavras, “haverá um novo homem, feliz e ativo. Aquele para quem for indiferente viver ou não viver será o novo homem. Quem vencer a dor e o medo, esse mesmo será Deus. E o outro Deus não existirá” (DOSTOIÉSVKI, 2013, p. 120). Esse “novo homem” coaduna-se com o “Além-Homem”, aquele que, por trilhar um caminho de superação do homem, reforça o valor dado à terra. Ele é prenunciado em *Assim falava Zaratustra*, de Nietzsche (2011, p. 324): “Deus morreu: agora queremos que viva o Além-Homem”.

<sup>117</sup> No tocante ao simbolismo aquático, Mircea Eliade (2001, p. 65-66) observa que “ao dilúvio e à submersão periódica dos continentes (mitos do tipo ‘Atlântica’) corresponde, ao nível humano, a ‘segunda morte’ do homem (a ‘umidade’ e leimon dos Infernos etc.) ou a morte iniciático pelo batismo. Mas, tanto no plano cosmológico como no plano antropológico, a imersão nas Águas equivale não a uma extinção definitiva, e sim uma reintegração passageira ao indistinto, seguida de uma criação, de uma nova vida ou de um ‘homem novo’, conforme se trate de um momento cósmico, biológico ou soteriológico”.

o saber interdito à estreita lógica humana, diante de perguntas para as quais não cabem respostas, e chega à completa nulidade do seu ser – a perdição:

Uma avalanche de cubos recobre meus tecidos de carne. Estou vazio de bens. Pleno de absurdo.

Levanta-me, Luminoso,  
Até a opulência do teu ombro. (p. 100).

Na cena final da novela, Amós integra-se à divindade, ao “Luminoso”, dado que, “esvaziado” da máscara humana, atira-se para fora de si e rende-se em cerimônia sacrificial à experiência da perda, ou melhor, da morte. Se Deus habita a ordem do absurdo,<sup>118</sup> é porque torna-se impossível compreender racionalmente os seus propósitos. A peculiaridade do texto hilstiano situa-se na absorção da trindade no lugar ocupado pelo ente sacrificado, encarnando simultaneamente o divino, o humano e o animal. Destituindo-se da vã humanidade, Amós passa por uma metamorfose<sup>119</sup> e o seu “novo homem” incorpora os “olhos de um cão”,<sup>120</sup> a saber, investe-se de uma nudez integral de sentir-se animal:

Com meus olhos de cão paro diante do mar. Trêmulo e doente. Arcado, magro, farejo um peixe entre madeiras. Espinha. Cauda. Olho o mar mas não lhe sei o nome. Fico parado em pé, torto, e o que sinto também não tem nome. Sinto meu corpo de cão. Não sei o mundo nem o mar a minha frente. Deito-me porque o meu corpo de cão ordena. Há um latido na minha garganta, um urro manso. Tento expulsá-lo mas homem-cão sei que estou morrendo e que jamais serei ouvido. Agora sou espírito. Estou livre e sobrevoou meu ser de miséria, meu abandono, o nada que me coube e que me fiz na Terra. Estou subindo, úmido de névoa.

As armadilhas: Como se um morto  
Acreditasse o girassol da vida  
A crescer sobre o peito. (p. 100).

A busca do homem pela ancestralidade constitui-se, de um modo geral, como uma ânsia de colar-se à completude do ser. A força de sentir voluptuosamente com o corpo, de transmutar-se grotescamente em um “homem-cão”, uma “mulher-cadela” ou um “Porco-Menino”

<sup>118</sup> No fragmento 23, do *Livro do desassossego*, Bernardo Soares pondera que “o único modo de estarmos de acordo com a vida é estarmos em desacordo com nós próprios. O absurdo é divino” (PESSOA, 2002, p. 60).

<sup>119</sup> Segundo Sonia Purceno (2010, p. 67), “o processo de degradação do corpo, ele próprio uma pergunta sem resposta, leva Hillé e o matemático Amós à metamorfose, busca já anunciada em ‘O unicórnio’”. O transe místico ou a experiência radical vivida pelas personagens hilstianas completam-se, na maioria das vezes, na transformação do corpo humano em animal.

<sup>120</sup> Diante da empresa fracassada do ser humano de tentar formular racionalmente o mundo, Hilda Hilst (2013, p. 91) esclarece, em entrevista para Sônia de Amorim Mascaro, que a expressão presente no título da novela reitera a imersão privilegiada do animal na matéria da vida: “Pois eu não compreendo mesmo nada. Por isso minha última novela chama-se *Com os meus olhos de cão*, porque no fundo, por mais que você leia, estude, pense, crie e tenha lucidez, você olha o mundo com os olhos de um cão, com o mesmo olhar assim apalermado, meio aguado, como os animais te olham”.

descortina o empenho de aderir à “liberdade de cão”<sup>121</sup> e à transparência da carnalidade animal, de sorte a cingir as raízes do inumano dentro do humano. Vislumbrando o horizonte infinito do mar – enquanto metáfora invertida do céu –, Amós depara-se com o devir temporal configurado no curso das águas: “Contemplar a água é escoar-se, é dissolver-se, é morrer” (BACHELARD, 1989, p. 49). Ou, ainda, tal contemplação representa para ele ser tragado pelo sumidouro<sup>122</sup> do que “não tem nome”, do incomunicável da Vida. Eis novamente a insinuação do ser imperscrutável: Deus. Este não se encontra morto, mas apenas transfigurado ou dissimulado sob o jogo existente entre as palavras em inglês *dog* e *god*, as quais significam, respectivamente, “cachorro” e “Deus”.<sup>123</sup> Se o primeiro remete à concretude do existir; o segundo, a sua irredutibilidade.

Ao conjugar o animal, o humano e o divino, essa unidade triádica apresenta o “‘corpo grotesco-escatológico’, como uma espécie de fonte que espelha o desejo humano de transcendência, ao mesmo tempo que lhe mostra sua condição de matéria perecível” (DUARTE, 2010, p. 327). O momento final da morte sacrificial, que coroa a sua epifania mística, encerra em si a transcendência como princípio de redenção (“o girassol da vida/ Ao crescer sobre o peito”) ao reconhecer, nos desígnios da carnalidade, a precariedade da existência e o fatal desamparo humano. Em face da imensidão do mar, Amós é subsumido por um sentimento oceânico,<sup>124</sup> que o compele à dissolução e à integração com o Todo, deixando por escrito apenas em um papel o seguinte enunciado:

Deus? uma Superfície de Gelo Ancorada no Riso. E mais abaixo:

Amós = ∞  
SGAR = Θ = Ø (p. 101).

<sup>121</sup> Expressão retirada do conto “As águas do mundo”, de *Felicidade clandestina* (1971), de Clarice Lispector. A narrativa inicia-se a partir do confronto entre o mar, o “mais ininteligível das existências não humanas”, e o ser humano, o “mais ininteligível dos seres humanos”. Eis que surge uma terceira personagem – o cão: “São seis horas da manhã. Só um cão livre não hesita na praia, um cão negro. Por que é que um cão é tão livre? Porque ele é o mistério vivo que não se indaga” (LISPECTOR, 2016, p. 425). Tal fragmento aparece reescrito, com algumas modificações, em outros momentos da prosa clariceana: originalmente, foi publicado como “Ritual-Trecho”, no *Jornal do Brasil*, em 1968; em *Uma aprendizagem ou Livro dos prazeres* (1969); e, ainda, como “Águas do mar” em *Onde estivestes de noite*, de 1974.

<sup>122</sup> Em *Kadosh*, dentre as incontáveis designações fornecidas para Deus estão: “O SEM-NOME, O SUMIDOURO, GRANDE CORPO RAJADO, CÃO DE PEDRA, MÁSCARA DO NOJO, O MUDO-SEMPRE, SORVETE ALMISCARADO, TRÍPLICE ACROBATA” (p. 212).

<sup>123</sup> Eliane Robert Moraes (1999, p. 121) destaca a instigante semelhança entre os termos.

<sup>124</sup> Em *O mal-estar na civilização* (1930), Freud faz referência a um “sentimento oceânico”, termo designado por Romain Rollan em carta para dar conta de uma sensação de eternidade ou de um sentimento de algo ilimitado. Segundo o psicanalista, esse sentimento de “ser-um com o universo”, isto é, de plena integração com o todo acaba se tornando fonte de uma energia religiosa.

A dissipação da existência de Amós é assinalada no último parágrafo pela mudança ocorrida no ponto de vista da narrativa da primeira para a terceira pessoa do singular. Textualmente, o professor renuncia ao protagonismo no lugar enunciativo e cede lugar a uma instância narrativa impessoal. Na soleira do indizível, o narrador recorre à exatidão e ao rigor do simbolismo ou do vocabulário específico das fórmulas matemáticas a fim de, enfrentando os meios parcos de expressão, equacionar a divindade: Amós, intraduzível, é circularmente infinito;<sup>125</sup> Deus, como Superfície de Gelo Ancorada no Riso (SGAR), significa o “vazio vivo”<sup>126</sup> do que não é.

O professor abstém-se do convívio social ao avistar a inteireza do “universo unívoco” e, no abandono do voo,<sup>127</sup> renasce para uma condição sobre-humana nos ares da liberdade. Destarte, ao mergulhar na fundura infinita da superfície glacial de Deus, “que se descobre na negação de toda essência que limita o seu ser” (PÉCORA, 2006, p. 10), Amós aceita a substância nebulosa e sem limites da vida, chegando ao seu avesso, o instante derradeiro: a morte. Afinal, “tudo é tão redondo e completo na hora da morte”.<sup>128</sup> O esvaziamento da linguagem verbal corresponde ao perecimento do próprio corpo. Desse corpo que, como um “cristalino espelhado”, despe-se completamente da montagem humana para absorver e ser absorvido pela matéria do infinito.

Neste vértice, as personagens despersonalizam-se e pendem para a coincidência com a divindade ao adentrarem em uma aura de santidade, transcendendo as coordenadas espaço-temporais. Elas são sequestradas dos seus atributos demasiadamente humanos e repousam em tudo o que é sagrado, como o berço originário. No sentido oposto, o próximo vértice inclina-se

<sup>125</sup> Conforme desenvolve Gabriel Pinezi (2016, p. 212) em seu trabalho, “o símbolo do infinito indica, aqui, a imagem circular do eterno retorno, de uma linha que, dobrada sobre si mesma para formar dois círculos, não possui nem fim, nem começo”.

<sup>126</sup> Respondendo à pergunta de Caio Fernando Abreu a respeito de qual é a sua ideia acerca de Deus, Hilda Hilst (2013, p. 99) toma de empréstimo o exemplo do trecho final de *Com os meus olhos de cão* para explicitá-la: “Essa novela chega ao fim como uma composição matemática, um conjunto vazio, um círculo. Mas um vazio vivo também, como o vazio vivo do Zen, ou da literatura de Samuel Beckett. Então me veio assim: 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 te vem uma volúpia doce lá dentro. Como se fosse esse sorvete de cerejas. Te vem o gosto de um divino que você não sabe nomear”.

<sup>127</sup> Conforme ressalta Eliade (2001, p. 143), “na maior parte das religiões arcaicas, o ‘vôo’ significa o acesso a um modo de ser sobre-humano (Deus, mágico, ‘espírito’), em última instância a liberdade de se mover à vontade – portanto uma apropriação da condição do ‘espírito’”.

<sup>128</sup> Vittorio, em diálogo com Matias, personagens d’*Estar sendo. Ter sido*, também associa o momento cabal da morte à precisão absoluta das formas geométricas, especialmente de um octaedro dentro de um círculo: “quero morrer sem dizer nada, talvez porra, que merda, estou morrendo, ou só isso mesmo que saco. ah, eu gostaria sim de dizer que coisas definitivas. qualquer coisa que disseres será definitiva nessa hora, não não não não não. o que seria uma coisa definitiva, Vittorio? só saberei na hora da morte, Matias, e tudo é tão redondo e completo na hora da morte, pois aí sim é que estás completamente acabado, inteirinho tu mesmo, nítido nítido, preciso, exato como um magnífico teorema, exato como... como o quê? um octaedro por exemplo. disseste redondo, há pouco. um octaedro dentro de um círculo” (p. 347).



sobre a corporeidade humana e os seus mais violentos arrebatamentos: o ciúme, o incesto, a luxúria, a cólera, a loucura e o riso.

### 3 O VÉRTICE DA HUMANIDADE – A PULSAÇÃO TRÁGICA DA VIDA

*Há em seu silêncio  
exílio de uma escultura.  
Seu olhar alado é caule  
de sonhos esquecidos  
e a voz, rigor de enigma  
provado à morte.  
Bastou que o visse  
para me transformar em templo,  
tornar-me idólatra.*

(“Mito”, de Olga Savary)

O ângulo pende agora verticalmente em direção ao vértice ocupado pela experiência do ser humano, sobremaneira pela amplitude do “corpo-campo de luta e de suor”<sup>129</sup> sobre o qual disputam ora a aspiração pelo incomensurável, ora a exaltação da massa perecível que lhe é constitutiva. Em confronto com o limiar indepassável do divino, o traço trágico reside em perscrutar os impenetráveis do homem ou, na expressão de Ronaldo de Melo e Souza (2001, p. 122), a “excessividade do próprio ser humano”. Na prosa de Hilda Hilst, o homem, esse “possível infinito”,<sup>130</sup> almeja alcançar uma transcendência terrena e diminuir o hiato entre a realidade do Alto e a condição mortal, na medida em que há um esforço voltado para que a primeira seja assimilada pelos limites da segunda. Diante de um vaivém contínuo entre a divindade e o humano, as narrativas instauram uma nova noção de religiosidade, instalada a partir do divórcio com a doutrina cristã ou antes aproximada do culto pagão praticado na Grécia Antiga, no qual deuses e homens se espelhavam entre si.<sup>131</sup> Empregam, não raro, o recurso da personificação para corporificar a morte como “escura senhora” ou Deus como “Menino-porco”. Neste sentido, o deus e as personagens hilstianas não pairam sob a redoma etérea da eternidade, mas se encontram plenamente atravessados pela carnalidade contraditória da vida, carregando nos contornos os vestígios do tempo.

<sup>129</sup> Verso do segmento “XLIV”, de *Cantares de perda e predileção*: “Lembra-te que morreremos/ Meu ódio-amor./ De carne e de miséria/ Esta casa breve de matéria/ Corpo-campo de luta e de suor” (HILST, 2017, p. 385).

<sup>130</sup> Expressão retirada do segmento “VI”, de “Poemas aos homens do nosso tempo”, de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*: “Tem os olhos no espírito do homem/ No possível infinito” (ibidem, p. 291).

<sup>131</sup> Em contraposição ao ideal do “Deus santo” e do suplício eterno apregoado pelo cristianismo, a concepção dos deuses forjada pelos gregos está a serviço da concretude dos desígnios humanos, conforme pondera Nietzsche (2017a, p. 106-107): “Para cada um se convencer disto, basta olhar os deuses, da Grécia nesta imagem reflexa de homens nobres e orgulhosos em quem o animal humano se sentia divinizado e não se enfurecia contra si mesmo! Pelo contrário, ‘estes gregos’ serviram-se dos seus deuses para se imunizarem contra todas as veleidades de ‘má consciência’, para gozar pacificamente da sua liberdade, isto é, em sentido oposto ao Deus do cristianismo”.

Repercutindo-se em círculos concêntricos, a sexualidade organiza a geometria passional da vida.<sup>132</sup> Logo, como o compasso que a tudo circunda, o corpo deixa de ser somente o vetor para tornar-se o espaço por excelência de realização do humano e do vir a ser constante. Para Hillé, “a vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender” (p. 37). Ainda que lhe escape o entendimento, o que é vivenciado é captado, de antemão, pelos seus sentidos. Por um lado, o corpo proporciona uma via de acesso à santidade, aos encontros eróticos e aos nascimentos; por outro, ao dilacerar o abismo de suas entranhas, descobre-o no horizonte precário fadado à decomposição e à desintegração. Os influxos da carne reafirmam a complexidade da existência. Sob esse prisma, o erotismo trágico encena a um só tempo a flama erótica dos corpos amantes e o *élan* de fugacidade que os consome, de modo que alude a estados extremos que se tangenciam: o sublime e o grotesco, risos e lágrimas, volúpia e horror, vida e morte. Na lírica ocidental, pode-se afirmar que Safo inaugura a imagem poética de Eros, como deus ou força cósmica, sobre a qual reverbera o caráter radicalmente paradoxal da paixão, como consta no fragmento 130:

Eros de novo – o solta-membros – me agita,  
doce-amarga inelutável criatura

(SAFO, 2011, p. 86).

Tais ambivalências não apenas “agitam”, como também extraviam os corpos amantes da propriedade de autocontrole.<sup>133</sup> Para os gregos, a própria formação do mundo governa-se fundamentalmente a partir de duas forças motrizes contrárias: *Eros*, o Amor, e *Éris*, a Disputa.<sup>134</sup> Consoante o relato presente na *Teogonia*, de Hesíodo, tais forças surgem a partir da

<sup>132</sup> O sexo, o erotismo e o amor formam, como manifestações da vida, uma reciprocidade em cadeia. De acordo com Paz (1994, p. 15), “como no caso de círculos concêntricos, o sexo é o centro e o pivô dessa geometria passional”.

<sup>133</sup> Em seu notável estudo *Eros the bittersweet*, Anne Carson sintetiza muito bem os violentos arrebatamentos provocados por tal divindade, sobretudo em relação à corporeidade dos seres amantes: “eros é uma experiência que arrasta o amante de fora e toma o controle do seu corpo, da sua mente e da qualidade da sua vida. Eros aparece do nada, com as suas asas, para invadir o amante, privar o seu corpo dos órgãos vitais e da substância material, debilitar a sua mente e distorcer o seu pensamento, substituir as condições normais de saúde e de sanidade por doença e loucura. Os poetas representam eros como uma invasão, uma doença, uma insanidade, um animal selvagem, um desastre natural. A sua ação consiste em derreter, romper, morder, queimar, devorar, deteriorar, rodopiar, picar, perfurar, ferir, envenenar, sufocar, arrastar ou moer o amante até o pó” (op. cit., p. 148, tradução livre).

<sup>134</sup> Em *O mal-estar na civilização* (1930), Sigmund Freud designa tal binômio, respectivamente, a partir de dois instintos primevos Eros e Morte, com o propósito de não apenas caracterizar o processo cultural pelo qual a humanidade se desenvolve, mas também de desvendar o próprio segredo da vida orgânica. De um lado, existe o imperativo do amor e da conservação; de outro, o impulso à destrutividade e ao retorno ao estado primordial. Nos termos de Freud (2010, p. 58), “esse instinto de agressão é o derivado e representante e representante maior do instinto de morte, que encontramos ao lado de Eros e que partilha com ele o domínio do mundo. Agora, acredito, o sentido da evolução cultural já não é obscuro para nós. Ela nos apresenta a luta entre Eros e morte, instinto de

ação brutal de Crono, o qual amputa o falo do próprio pai, Urano. Do sangue jorrado geram-se as “Erínias duras”, as filhas da Noite, e da ejaculação, misturada às espumas do mar de Chipre, é concebida a deusa Afrodite, “Amor-do-pênis”; acompanhada, por sua vez, de Eros e do Desejo (*Teogonia*, v. 185-200). Eros e Éris compõem, sob um quadro cosmogônico, manifestações antagônicas, no entanto complementares. Conforme as palavras de Jean-Pierre Vernant (2000, p. 26-27),

Éris é o combate dentro de uma mesma família ou dentro de uma mesma humanidade, é a briga, a discórdia no que estava unido. Eros, ao contrário, é a concordância e a união do que é tão dessemelhante quanto possa ser o feminino do masculino. Éris e Eros são ambos produzidos pelo mesmo ato fundador que abriu o espaço, desbloqueou o tempo, permitiu que gerações sucessivas surgissem no palco do mundo, agora desimpedido.

No universo de Hilda Hilst, as personagens são tomadas por violentos arrebatamentos de tudo aquilo que se faz em demasia, tais como: a luxúria, o ciúme, o incesto, a cólera, a loucura, o êxtase e o sacrifício. Essas “emoções desmedidas” estabelecem cisões e as conduzem, de um lado, à completa destruição das formas corpóreas ou das realizações existenciais; de outro, à coalizão resultante da entrega à chama erótica. Em resumo, quando Tadeu ou Amós Kéres, consumidos respectivamente por uma “volúpia de estar vivo” e por um “significado incomensurável”, rompem com a vida organizada em torno da família ou do trabalho e lançam-se em uma unidade amorosa com o cosmo; quando Matamoros oscila entre a sintensa excitação carnal pelo amado Meu e o desejo de aniquilá-lo juntamente com a Haiága; quando a obscena Senhora D vocifera contra as convenções sociais em meio às deleitosas lembranças de Ehad, são os princípios de Éris e de Eros que regem as experiências descomunais. Em outros termos, é o duplo movimento que leva os seres a extremos: ora à dissolução e ao conflito, ora à coesão e à reconciliação. Eis o erotismo trágico.

Ainda em conformidade com a *Teogonia*, de Hesíodo, Eros, o “mais belo entre Deuses imortais” (v. 120), que reina sobre os deuses e os homens, aparece primeiramente como o deus primordial que rege a união amorosa. Imbuído de um desejo violento de cópula ou de comunhão carnal, esse deus desempenha o papel inebriante de “solta-membros”. Nas considerações do tradutor Jaa Torrano (2001, p. 42),

Ele é um desejo de acasalamento que avassala todos os seres, sem que se possa opor-lhe resistência: ele é solta-membros (*lysimelés*). O melhor comentário que conheço a este epíteto de Eros é uma ode de Safo em que ela descreve seu estado de paixão amorosa que, num crescente, beira a lassidão, abandono e palidez da morte, enquanto sua bem-amada entretém-se com um homem.

---

vida e de destruição, tal como se desenrola na espécie humana. Essa luta é o conteúdo essencial da vida, e por isso a evolução cultural pode ser designada, brevemente, como a luta vital da espécie humana”.

O “desejo de acasalamento” imiscuído no erotismo confunde-se, pela condição de letargia e de desfalecimento proveniente do gozo, com a esfera comprometida com a morte. No mundo antigo, essas duas potências misteriosas manifestavam-se sob o mesmo efeito pujante de um arroubo ou de um esgotamento seja no tálamo amoroso, seja no campo de batalha. Em *Figuras femininas da morte na Grécia*, Jean-Pierre Vernant discorre com precisão a respeito dos laços estreitamente enigmáticos existentes entre Eros e a finitude:

Érös é encantador. Quando ele o coloca sob um estado de possessão, ele o arranca de suas ocupações ordinárias, do seu horizonte cotidiano para lhe abrir uma outra dimensão da existência. E essa transformação que, de dentro, entrega-o inteiramente ao poder do deus, os gregos a experimentam no sentido de que Érös envolve suas cabeças, seus pensamentos como uma nuvem, que se espalha em seu entorno para escondê-lo, *amphikalúptein*. A morte também quando se apodera de um homem para fazê-lo passar do mundo da luz para o da noite, dissimula-o sob o encapuchar da sombra de uma nuvem: ela cobre sua face, entregue ao invisível, com uma máscara de obscuridade (1989, p. 139, tradução livre).

Na Antiguidade clássica, o erotismo possuía um espaço notável devotado ao estado de possessão e ao abandono do curso habitual das coisas até o advento do cristianismo e de todas as interdições prescritas sobre o corpo. Bataille intenta recuperar o erotismo dentro de um registro religioso, principalmente a partir do que denominou de “religião orgíaca de Dionisos” (BATAILLE, 1987, p. 606, tradução livre). Este, o estranho estrangeiro,<sup>135</sup> é o deus do vinho, da festa, da loucura, da paixão, da *hýbris* e do trágico, por excelência. Dioniso é um deus que vige no limiar, haja vista que, segundo Walter F. Otto, comporta “desde sua concepção e seu nascimento, o caráter enigmático e contraditório do seu ser” (1969, p. 71, tradução livre). Foi engendrado a partir do conúbio de Zeus com uma mortal, Semele. No mito de nascimento, o filho de Crono acaba desferindo raios contra Semele, já gestante de Dioniso, o que fatalmente a torna cinzas. O feto gestado em seu ventre é então retirado do leito da morte por seu pai, que

---

<sup>135</sup> Na formulação de Jean-Pierre Vernant (2009, p. 77-78), um grande estudioso da cultura grega, Dioniso é um “estranho estrangeiro”, uma vez que, além de ser proveniente da Ásia Menor, põe em xeque as normas sociais ao transgredi-las, colocando-se à margem de todas as imposições, ao mesmo tempo que instaura os próprios princípios, sem jamais se resumir a eles: “É que, até no mundo dos deuses olímpianos ao qual foi admitido, Dioniso encarna, segundo a bela frase de Louis Gernet, a figura do Outro. Seu papel não é confirmar e reforçar, sacralizando-a, a ordem humana e social. Dioniso questiona essa ordem; ele a faz despedaçar ao revelar, por sua presença, outro aspecto do sagrado, já não regular, estável e definido, mas estranho, inapreensível e desconcertante. Único deus grego dotado de um poder de *maya*, de magia, ele está além de todas as formas, escapa a todas as definições, reveste todos os aspectos sem se deixar encerrar em nenhum. À maneira de um ilusionista, joga com as aparências, embaralha as fronteiras entre o fantástico e o real. Ubiquitário, nunca está ali onde está, sempre presente ao mesmo tempo aqui, alhures e em lugar algum. Assim que ele aparece, as categorias distintas, as oposições nítidas, que dão coerência e racionalidade ao mundo, esfumam-se, fundem-se e passam de umas para outras: o masculino e o feminino, aos quais ele se aparenta simultaneamente; o céu e a terra, que ele une inserindo, quando surge, o sobrenatural em plena natureza, bem no meio dos homens; nele e por ele, o jovem e o velho, o selvagem e o civilizado, o distante e o próximo, o além e este mundo se encontram. E mais: ele elimina a distância que separa os deuses dos homens, e esses dos animais”.

passa a acolhê-lo no próprio corpo para gerá-lo. Eis o relato de sua origem no início da tragédia *As bacantes*, de Eurípides:

DIONISO

Deus, filho de Zeus, chego à Tebas ctônia,  
 Dioniso. Deu-me à luz Semele cádmia.  
 O raio – Zeus porta-fogo – fez-me o parto.  
 Deus em mortal transfigurado, achego-me  
 ao rio Ismeno, ao minadouro dírceo.  
 Avisto o memorial de minha mãe  
 relampejada junto ao paço. Escombros  
 de sua morada esfumam com o fogo,  
 ainda flâmeo, de Zeus, ultraje eterno  
 de Hera contra Semele. (EURÍPIDES, *As bacantes*, v. 1-10).

A constituição da sua carnalidade é parte deus, parte homem: “Deus em mortal transfigurado”. Dioniso revela-se em meio ao delírio, ao entusiasmo e à embriaguez regozijante, ao passo que também atravessa os destroços da morte para ressurgir novamente ou, por vezes, fomenta a selvageria e a carnificina em seus cultos, de sorte que resguarda em si a marca de uma indelével dualidade. Afinal, “não é somente o deus exultante e alegre, ele é o deus que sofre e que morre, o deus da contradição trágica” (OTTO, 1969, p. 85, tradução livre). Neste sentido, Bataille corrobora a posição do filólogo alemão ao cogitar que

o culto de Dioniso foi trágico. Ele foi ao mesmo tempo erótico, ele foi em uma desordem delirante, mas nós sabemos que, na medida em que o culto de Dioniso foi erótico, ele foi trágico... Antes de mais nada ele foi trágico, e é em um horror trágico que o erotismo acabou por fazê-lo entrar (1987, p. 606, tradução livre).

Simultaneamente, é trágico e erótico, visto que ambos são da ordem do excesso e do descomedimento. Ao contrário do Eros platônico e das aspirações à imortalidade, o Eros batailliano é antes de tudo um deus trágico, um “solta-membros”, inerente ao princípio da dissolução, à perda de si e à orgia do aniquilamento – a languidez da morte. A dimensão sagrada do erotismo consiste no fato de que tanto a religião – do latim *religare*, no sentido de religar o homem à divindade – quanto o erótico convergem para realidades que excedem o humano:

Não há hoje quem perceba que o erotismo é um mundo demente, e cuja profundidade, para além de suas formas etéreas, é infernal. [...] o sentido do erotismo, se ele não nos é dado em uma profundidade abrupta, escapa-nos. O erotismo é primeiramente a realidade mais tocante mas ela não deixa de ser, ao mesmo tempo, a mais ignóbil [...] a sua profundidade é religiosa, ela é horrível, ela é trágica, ela é ainda inconfessável. Provavelmente na mesma proporção que ela é divina... (BATAILLE, 1987, p. 608, tradução livre).

O maior propósito de Bataille foi o de congraçar a filosofia com a vida e o de pensar o ser humano nos interstícios da paixão. Em *Crepúsculos dos ídolos* (1889), Friedrich Nietzsche – a quem o pensador francês dedicou um trabalho – pontua, em termos conceituais, a sua concepção de trágico: “O dizer Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; a vontade de vida, alegrando-se da própria inesgotabilidade no sacrifício de seus mais elevados tipos – a *isso* chamei de dionisíaco, nisso vislumbrei a ponte para a psicologia do poeta *trágico*” (2006, p. 106, grifos do autor). Neste “Sim à vida”, o homem assume o vigor dionisíaco sob o “eterno prazer do vir-a-ser – esse prazer que traz em si também o *prazer no destruir*” (NIETZSCHE, 2006, p. 106, grifo do autor). Em virtude disso, Nietzsche apropria-se do epíteto de primeiro filósofo trágico.<sup>136</sup>

Em *O nascimento da tragédia*, o filósofo (2008, p. 24) parte da premissa de que a arte helênica se desenvolve a partir da “duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta incessante e onde intervêm periódicas reconciliações”. De um lado, o limite, a medida, o “princípio de individuação”; de outro, o ilimitado, a desmedida, a embriaguez. Nos termos esclarecedores de Roberto Machado (2006, p. 214), “o culto dionisíaco, em vez de delimitação, calma, tranqüilidade, serenidade apolíneas, impõe um comportamento marcado por um êxtase, um enfeitiçamento, um frenesi sexual, uma bestialidade natural constituída de volúpia e crueldade, de força grotesca e cruel”. Da tensão “reconciliadora” entre estas duas pulsões artísticas surge, então, a tragédia grega. O estudioso Clyde Kluckhohn propõe, por sua vez, a dualidade entre a disciplina (*sophrosyne*) e o excesso (*hybris*) na tentativa de traçar o perfil cultural da Grécia. Em comentário crítico a respeito de *As bacantes*, Eudoro de Sousa (2010) lembra que tal parelha – a qual foi, de certa forma, obscurecida pelo correspondente encontrado na terminologia nietzschiana – busca dar conta da tragicidade própria da civilização grega, além de se situar na origem da tragédia.

Para o filósofo bacante, ou melhor, o “discípulo do filósofo Dionísio”,<sup>137</sup> este é o proto-herói trágico, aquele que se deixa levar, desnudando-se diante das forças obscuras e aniquiladoras da vida. Édipo, Hamlet ou, por extensão, o “homem dionisíaco” são os que “lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a *conhecer*, e a ambos enojar de atuar” (NIETZSCHE, 2008, p. 53, grifo do autor). O surgimento da tragédia deve-se a Dionísio e às formas orgiásticas do seu culto. Na “religião dionisíaca”, o homem é

<sup>136</sup> Segundo afirma em *Ecce homo*, escrito em 1888, “antes de mim não há essa transposição do dionisíaco em um *pathos* filosófico: falta a *sabedoria trágica*” (NIETZSCHE, 2017b, p. 61-62, grifos do autor).

<sup>137</sup> No prólogo à obra *Ecce homo*, Nietzsche (2017b, p. 15) chega a declarar o seguinte: “Sou um discípulo do filósofo Dionísio, preferiria antes ser um sátiro a ser um santo”. Na discussão que se fará adiante acerca da narrativa hilstiana, interessa pontuar, aqui, que o crítico alemão põe em jogo, respectivamente, signos dionisíacos e cristãos.

arrebatado pela centelha das paixões e, vencido pelo êxtase, une-se aos seres e reconcilia-se com a natureza<sup>138</sup>; transportando-se, ademais, para uma realidade nova, na qual pode experimentar a vida sob tonalidades e amplitudes diferentes. Cada homem carrega em si uma “humanidade trágica” em seus embates feitos de vitórias e de fracassos: “o perigo e a afirmação da existência humana” (LESKY, 2015, p. 80). Cabe a ele assumir os riscos presentes no influxo desmesurado dos afetos e abrir-se para uma indispensável e árdua aprendizagem, pois, de acordo com Lesky, o “trágico autêntico” reside no saber pelo sofrer, tal como está contido na máxima de Ésquilo.<sup>139</sup> Jean-Pierre Vernant concebe, de saída, que o trágico se “traduz [como] uma consciência dilacerada, o sentimento das contradições que dividem o homem contra si mesmo” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 2). Mais do que isso, a arte trágica empenha-se em enveredar pelas questões fundamentais que tocam os seres humanos nas suas experiências existenciais em oposição à “ilusão metafísica” – personificada por Sócrates e, mais tarde, pelo espírito científico. Esta, na sua confiança inarredável, acredita dispor da capacidade de conhecer integralmente, por intermédio da racionalidade, os abismos mais insondáveis do humano e “de poder curar por seu intermédio a ferida eterna da existência” (NIETZSCHE, 2008, p. 106).

A prosa de Hilda Hilst, pelo contrário, reconhece a insuficiência em decifrar a voragem que habita o homem e obedece como marca poética à euforia inebriante do deus grego, segundo aludem os versos de *Via espessa*: “Perco meu passo nos caminhos de terra / E de Dionísio sigo a carne, a ebriedade.” (HILST, 2017, p. 454). Ainda que responda pela perda de quaisquer coordenadas espaço-temporais, o erotismo trágico recobra a lucidez necessária para retornar ao presente da “carne” e da sua “ebriedade”, de modo a pôr em cena a “ferida de ser e de existir” em toda a sua complexidade dilacerante:

O pai dizia que não havia dinheiro pra matar tanta formiga. Matar? elas trabalham tanto. E aqueles corpinhos? O que era isso que fazia com que elas andassem, escolhessem as folhas, soubessem roteiros, escaninhos? O pai ia raspando a sola das botas sobre as fileiras, eu entrava no meu quarto cheio de compaixão. Os sentimentos. Dolorosos, intensos, pulsando sem descanso, o corpo era um pulsar trêmulo, uma contínua massa viva tentando esconder-se havia perigo na vida, havia perigo no pai. As palavras foram sumindo da minha boca (p. 73-74).

Eis o fascínio diante da morte e do provisório, o triunfo do disforme e da “desordem delirante” de um corpo pulsante. Na passagem acima de *Com os meus olhos de cão*, Amós

<sup>138</sup> Nietzsche (2008, p. 28) pondera que “sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem”.

<sup>139</sup> Na tradução de Trajano Vieira (2007, p. 31), “do ‘saber/ pelo sofrer’/ fez lei” (ÉSQUILO, *Agamênon*, v. 176-178).



entrega-se ao turbilhão de sentimentos conflitantes que assomam à flor da pele ao deparar-se concretamente com o “perigo” fundamental de estar vivo, isto é, a contingência da vida representada pela violência gratuita de ceifar a existência anônima das formigas. Em síntese, os seus escritos recuperam o sentido dionisíaco da vida ou, sob uma perspectiva nietzschiana, uma “sabedoria trágica” que opera o desvelamento da condição humana, despindo-se de moralismos de qualquer ordem e, dessa maneira, podendo “olhar tudo o que está vivo, repensar a morte também como coisa da vida” (p. 350).

### 3.1 A PAIXÃO DOS CORPOS EM FACE DA FINITUDE E DA TEMPORALIDADE

Nos volumes de prosa de ficção de Hilda Hilst, o amor inscreve-se, em demasia, na nudez humana, sobretudo ao remontar à concupiscência da carne. Por se circunscrever no horizonte existencial de um ser destinado à morte, encontra-se igualmente subjugado à medida implacável da temporalidade. Logo, justifica-se a sua natureza contraditória e trágica.<sup>140</sup> Por esse motivo, perfazem à espreita dos amantes a fugacidade e a perda. Na narrativa “Tadeu (da razão)”, o resplendor da dadivosa natureza da casa dos velhos metaforiza-se às avessas do paraíso cristão, uma vez que o caráter aparentemente senil desbanca o ideal de imortalidade e, principalmente, o suculento amarelo vivaz de suas mangas se oferece como fruto do gozo: “é coisa de carne, estufada, viva” (p. 358). A materialidade do corpo, ao mesmo tempo que descortina para o protagonista o sumo essencial da vida – ao senti-la, em seu excesso, no “coração pulsando, uma extrassístole derepente” –, arrasta-o para a tomada de consciência da condição de finitude do ser humano, por já estar lançado desde sempre no devir temporal:

Eternidade e seu corpo de pedra e dentro desse corpo o tempo procrax, insolência soterrada na carne, ai Rute, se o tempo no teu rosto te cobrisse de rugas, se tivesse a dura e adocicada comunhão com as coisas, talvez sim tu serias mais bela porque o rosto adquire refulgência se dor e maravilha e matéria de tudo o que te rodeia te penetra, e ao invés de gastares teu ouro no apagar de umas linhas finas e de sulcos, tu te tocarias amante, mansa, sabendo que o vestígio de todas as solidões se fez presença no teu rosto, que o sofrido da água é cicatriz agora ao redor da tua boca, que tomaste para a tua frente a linha funda da pedra, Ruteidade de Rute se te conhecesses como Tadeu desejaria, se deixasses que o Tempo fizesse a sua casa no teu centro, se a nossa casa tivesse sido a vida de nossas próprias almas, se Tadeu tivesse ouvido aquele murmúrio ecoante adolescente que se fez inesperado em verso: cria a tua larva em silêncio, também estou mudo e aguardo (p. 357).

---

<sup>140</sup> No tocante a este aspecto, Octavio Paz (1994, p. 101) caracteriza o amor humano como o “de dois seres sujeitos ao tempo e aos seus acidentes: a mudança, as paixões, a doença, a morte. Embora não nos salve do tempo, o entreabre para que, num relâmpago, apareça a sua natureza contraditória, essa vivacidade que sem parar se anula e renasce e que, sempre e ao mesmo tempo, é agora e é nunca. Por isso, todo o amor, incluindo o mais feliz, é trágico”.

As palavras de Tadeu direcionadas para Rute convocam a investigação dos mistérios do tempo, que não deixa de conduzir a um cruciante entendimento de si mesmo. Os “vestígios” e a “cicatriz” nada mais são do que a corporificação dos limites humanos, ou seja, as marcas avassaladoras do transcurso temporal, as quais subjazem ao ser humano, na forma de rugas e de sulcos, incrustados na própria carne. Esse fenômeno sucede tal como o fruto que obedece ao processo natural de maturação ou mesmo se substancializa no corpo mineral da pedra, mesmo que esta detenha uma “existência incorruptível”.<sup>141</sup> Em síntese, é aceitar a humanidade, em sua plenitude, em tudo que há de “dor” e de “maravilha”. No afã de fazer poesia, o aspirante a escritor recorda “de cor o princípio e o fim” dos belos versos de Carlos Drummond de Andrade que completam, em um arco de leitura, o poema “Amor e seu tempo”, de *As impurezas do branco* (1973). Por traduzir os sentimentos arrolados acima, segue o texto poético na íntegra:

Amor é privilégio de maduros  
estendidos na mais estreita cama,  
que se torna a mais larga e mais relvosa,  
roçando, em cada poro, o céu do corpo.

É isto, amor: o ganho não previsto,  
o prêmio subterrâneo e coruscante,  
leitura de relâmpago cifrado,  
que, decifrado, nada mais existe

valendo a pena e o preço terrestre,  
salvo o minuto de ouro no relógio  
minúsculo, vibrando no crepúsculo.

Amor é o que se aprende no limite,  
depois de se arquivar toda a ciência  
herdade, ouvida. Amor começa tarde.

(ANDRADE, 2002, p. 728).

Sendo um “privilégio de maduros”, o gesto de amar interliga-se àqueles nos quais o tempo deixou a sua marca, sublinhando o êxtase no “céu do corpo”. É o instante-já que fulge instantaneamente como o clarão de um “relâmpago”, feito centelha fugidia e inapreensível pelo “minuto de ouro no relógio”, mas plenamente vivido e eternizado na persistência de continuar “vibrando no crepúsculo”. Para além de qualquer sistematização epistemológica de cunho meramente formal, o amor se abre para uma experiência de agudeza ou, nos termos empregados

---

<sup>141</sup> Em “O oco”, a voz narrativa compara o tempo a uma “pedra incorruptível” devido ao aspecto durável e inviolável: “Ainda que eu não passasse pela pedra, ainda que ninguém passasse, ela continuaria ali, onde sempre esteve. E apesar, apesar da existência incorruptível dessa pedra, sinto que alguma coisa flui” (p. 258).

por Tadeu, uma “emoção-infarto”, uma “aventura-dionísio”, a qual se “aprende” e apreende sempre no limite último: “Amor começa tarde”. Essa é a empreitada encabeçada, de uma maneira geral, pelas personagens hilstianas, como será discutido adiante.

A Senhora D, em diálogo com o finado amante, busca construir uma sólida compreensão para “isso de vida e morte, esses porquês”. O que significa estar morto? Tão simplesmente não mais ser? Entretanto, se Ehud ainda que já tenha falecido continua sendo um defunto-personagem, o que determina então as divisas do existir? Hillé, de outro lado, como todo ser humano, está lançada inexoravelmente no devir da matéria<sup>142</sup> e prestes a perder quem se é. Afinal, apesar de vivos, “ninguém está bem, estamos todos morrendo” (p. 21). Levando em consideração o fato de que é comum na obra de Hilda Hilst a operação de personificação da morte,<sup>143</sup> a imagem da finitude materializa-se não somente na fantasmagoria de Ehud que se corporifica do Além, mas também em Hillé que desponta na velhice.

No confronto entre ambos, as fronteiras entre o morrer e o viver apagam-se, na medida em que, de fato, estes coexistem no humano na e pela instância temporal: “queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch, da solidão desse homem desses nada do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós, queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento dessa coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo” (p. 17). Ivan Ilitch, personagem da novela de Tolstói,<sup>144</sup> representa a lei e a ordem, atendendo com eficiência às convenções sociais e ao jogo das aparências e dos interesses alheios. A iminência da morte desperta-lhe, todavia, a consciência da sua reificação. Na solidão do leito, ele empreende o retorno aos dias felizes da infância perdida. Do fundo obscuro em que se encontra, Ilitch depara-se com um “ponto luminoso” que é capaz de desvendar o verdadeiro embuste, no qual a sua

<sup>142</sup> Nos cadernos de anotações de Hilda Hilst, José Antônio Cavalcanti (op. cit., p. 192) transcreve uma observação esclarecedora da própria escritora acerca da designação “Hillé”, atrelada ao sânscrito: “Confusão dominante, do caos informe, isto é, da hylé, da matéria dominante, do caos informe, de uma mistura discordante dos aspectos da substância, uma massa sem cor e sem harmonia – ‘massa confusionis’”. Em resumo, Hillé remonta a *hylé*, termo grego que significa “matéria”.

<sup>143</sup> Tal personificação articula-se sob um viés essencialmente humano e erótico: em “Fluxo”, aparece como “ela sim é grandiloquente, ela é rainha, chega a qualquer hora, oh, não te exaltes, recebe-a, tens mais ossos que carnes?” (p. 53); em “O oco”, como “sei tão pouco de ti, amiga morte, mas tremo tremo sabendo que tu só visitas os vivos” (p. 247); em “Axelrod (da proporção)”, como a “escura senhora” (p. 419); em *Cartas de um sedutor*, como “tenho medo da pestilenta senhora e imagino-me puxando-lhe o grelo, esticando-lhe os pentelhos até ouvir sons tensos arrepiantes. Hoje gritei demente: vem, Madama, vem, e irado, numa arrancada, soltei da pestilenta grelo e pentelhos e eles esbateram-se frenéticos nos seus baixos meios” (p. 256-257). Ainda no mesmo volume, como “A manhosa, A meretriz, A rascoa, A morte, querendo que eu prove do bacalhau dela” (p. 282) ou “A morte: uma bichinha triste, delgada” (p. 291); em *Estar sendo. Ter sido*, como “nojenta-louca-Aquilo-Iso” (p. 389); em *Da morte. Odes mínimas*, existe uma profusão de designações, como: “amada morte”, “Velhíssima-Pequenina”, “Menina-Morte”, “minha irmã”, entre outras; em *Sobre a tua grande face*, “Cara Escura”.

<sup>144</sup> Hilda Hilst (2013, p. 99) considera, em entrevista, tal obra do escritor russo “perfeita” em virtude ter atingido o cerne da questão humana. Nas suas palavras: “Ele conseguiu chegar ao centro, usando as palavras mais ortodoxas e tal, mas chegou”.

existência presente estava obliterada. Iluminado pela compreensão, Ivan Ilitch liberta-se do tormento da morte: “Não havia nenhum medo, porque também a morte não existia. Em lugar da morte, havia luz” (TOLSTÓI, 2009, p. 76). Entrega-se à plenitude do ser e, finalmente, morre. Tal facho de luz é o que Hillé, de modo similar, persegue ou, nas suas próprias palavras, “eu à procura da luz numa cegueira silenciosa”, mas que se concretizará “um dia a luz, o entender de nós todos o destino, um dia vou compreender”.

Hillé detém a noção de que a vida consiste na dobra decisiva entre a morte e a temporalidade. A dimensão “crua” e “viva” do tempo, personificando-se à luz de “suas enormes mandíbulas/ Roendo nossas vidas”,<sup>145</sup> imprime sobre os homens, como uma marca indelével, o “fardo” trágico de ser um ente destinado ao processo de envelhecer e ao “desaparecimento” e, logo, à morte definitiva. A Senhora D sacrifica todas as ilusões forjadas com a finalidade de mascarar a condição efêmera e passageira na Terra, de sorte a tornar inteligível a “tragicidade cotidiana e infinita”.<sup>146</sup> Desvinculando-se radicalmente de uma moral cristã que apela à promessa de uma vida eterna, a personagem-título prioriza o aqui e o agora, com as contingências intrínsecas, sob a natureza que passa irremediavelmente pelo desgaste e a degradação: “só tenho coisas baças, peixes pardos, frutas secas, sacos, ferrugem, esterco e meu próprio barro: a carne” (p. 25).

Na crônica “Qui cê disse?”, de 23 de agosto de 1993, Hilda Hilst (2018b, p. 91) critica toda a herança de culpa tatuada sobre a corporeidade, a qual se perpetua desde o episódio da queda pelo “coito-pecado”<sup>147</sup> de Adão e Eva: “Jota, desenha o silêncio, a boca fechada, um poeta sem palavras. E usas e vindimas ao invés de na Mesopotâmia a maçã assassina, e nós dionisíacos apenas no jardim da frente, e atrás, no quintal alecrim, azedinha, arruda, Artemísia e muitas galinhas”. A despeito da “maçã assassina”, a potência dionisíaca celebra, em sua ambiguidade inerente, a vida com tudo o que ela comporta, inclusive o espectro da destruição e da morte. Para além do ciclo natural da existência, inclui-se também o desejo de aniquilamento manifestado pela própria ação do homem, tal como é no caso das guerras:

---

<sup>145</sup> Versos do segmento “I” do poema “Árias pequenas. Para bandolim”, de *Júbilo, memória, noviciado da paixão: “Do tempo/ As enormes mandíbulas/ Roendo as nossas vidas”* (HILST, 2017, p. 269).

<sup>146</sup> Expressão retirada da carta de Hilda Hilst em carta enviada no dia 30 de setembro de 1979 ao amigo escritor e artista plástico José Luís Mora Fuentes: “depois pensei na vida, no Tempo, na velhice, tudo foi ficando tão importante, tão sério, que resolvi sair para não desmaiar diante do inexprimível, do irrecorrível, do não entendimento disso tudo que é a vida velhice morte tempo, enfim, essa tragicidade cotidiana e infinita”. O volume intitulado *Cartas aos pósteros*, da correspondência trocada durante os anos 1970 e 1990, foi organizado em 2018, na versão em e-book pela editora E-Galáxia, por Ronald Polito.

<sup>147</sup> Em “Kadosh”, o narrador recria este episódio, no qual o “Corpo Rajado” ocupa o lugar sacrossanto de Deus: “és um sopro do alto, que és brisa, que passeias no teu verdolengo paraíso espiando primeiro as ameixeiras, depois rememorando o coito assustado de um instante sob a macieira, coito-pecado dos dois, coito-Adão Eva sim” (p. 200).

E depois vi os olhos dos homens, fúria e pompa, e mil perguntas mortas e pombas rodeando um oco e vi um túnel extenso forrado de penugem, asas e olhos, caminhei dentro do olho dos homens, um mugido de medos garras sangrentas segurando ouro, geografias do nada, frias, álgidas, vórtice de gentes, os beijos secos, as costelas à mostra, e rodeando o vórtice homens engalanados fraque e cartola, de seus peitos duros saíam palavras Mentira, Engodo, Morte, Hipocrisia (p. 24).

Eis a “fúria e pompa” da guerra que se alimenta do seu arsenal de destruição, com olhos e “garras sangrentas”, pela ambição inexaurível de poderio sobre os povos. Tal ímpeto de subjugar o outro beira as fronteiras do gozo e impera sobre a clave da transgressão do interdito contido no mandamento bíblico “Não matarás”. A guerra e o erotismo suscitam, por assim dizer, “domínios vizinhos, fundados ambos na embriaguez de escapar resolutamente ao poder do interdito” (BATAILLE, 2017a, p. 103-104). Hillé se vê enredada, em suas “intrigas metafísicas”, com o mistério do mal – “*misterium iniquitatis*” –, ao passo que Ehud lhe chama a atenção para o plano terreno e os imperativos atinentes à carnalidade. A violência organizada, porém desenfreada, seduz em direção à satisfação da volúpia do vício e confere soberania à crueldade do homem até os últimos limites, convergindo paradoxalmente escatologias<sup>148</sup> e prazeres:

os segredos da carne são inúmeros, nunca sabemos o limite da treva, o começo da luz, olhe, Hillé, não gostarias de me fazer um café? os intrincados da escatologia, os esticados do prazer, o prumo, o todo tenso, as babas, e todas as tuas escamosas escatologias devem ser discutidas com clérigos, confrades, abriste por acaso hoje o jornal da tarde? Não. Então não abriste. pois se o tivesses feito terias visto a fome, as criancinhas no Camboja engolindo capim, folhas, o inchaço, as dores, a morte aos milhares, se o tivesses feito terias visto também que não muito longe daqui um homem chamado Soler teve suas mãos mutiladas, cortadas a pedaços, perdeu mais de quatro litros de sangue antes de morrer, e com ele morreram outros golpeados com cassetetes, afogados com recipientes contendo água imunda, e excrementos, depois pendurados pelos pés, estás me ouvindo, Hillé? matam, torturam, lincham, fuzilam, o Homem é o Grande Carrasco do Nojo, ouviste? (p. 33).

Por habitar o fosso desconhecido do “Tempo-Morte”,<sup>149</sup> o esposo da Senhora D torna-se justamente a contraparte de um Deus absoluto, que povoa as lonjuras celestes. Nessa direção, ele faz questão de fazê-la refletir acerca de uma política de extermínio em massa, sistematizada em torno da manutenção da miséria social e das atrocidades cometidas pelo enfrentamento bélico. No trecho acima, ele faz alusão ao genocídio operado na guerra civil do Camboja (1967-1975). Tendo em vista que a barbárie e a selvageria erigem a civilização, o ser humano enquanto

<sup>148</sup> A presença da escatologia é uma constante dentro do conjunto hilstiano. Para Léo Gilson Ribeiro (1977, XI), existem duas escatologias: “a do *Eskhatoslogos*, a doutrina final dos tempos e a do *Skatoslogos*, a doutrina que disserta sobre as fezes, Deus imanente no nojo, no expelido, na humilhação da arrogância fátua de meros mortais, Deus palpitando na boca escancarada de vermes ou no deserto de afetividade em que os homens se trucidam, se traem, se negam e terminam com sua altissonante pantomina do Nada: a vida”.

<sup>149</sup> Expressão retirada do segmento “IV” do poema “Tempo – morte”, de *Da morte. Odes mínimas*: “Desde que nasci, comigo:/ Tempo-Morte” (HILST, 2017, p. 346).

o arquiteto maior configura-se como o “Grande Carrasco do Nojo” ou espelha-se no papel de verdugo, como Axelrod chega à conclusão no escrutínio pelos acontecimentos perversos da história: “que se colou a mim um isso grotesco e espasmódico, que ser assim é fazer parte do Isso do imundo do mundo, Axelrod-verdugo então conseguiste hein?” (p. 421). O contexto de guerra repercute por si só um espasmo ou uma desordem interior nas personagens hilstianas, dispondo-se como o verdadeiro perigo trágico.<sup>150</sup> Deste modo, desmonta-se a premissa de ser o homem a imagem e a semelhança de um ente perfeito e supremo, uma vez que esse “maquinista do Nada” não apenas faz parte, como também é o responsável pela condução da engrenagem dessa realidade virulenta e corruptível.

Na sua cega soberba, o homem julga-se capaz de subjugar a seu bel-prazer a matéria da vida. A sofisticada artilharia de guerra, resultado dos avanços das ferramentas da ciência, é exemplo notório disso. Na contramão desse cenário, o fracasso da racionalidade instrumental sobre a qual se alicerçam tais máquinas de morte descortina o não sentido abissal do mundo. No processo de despersonalização, a Senhora D sente o peso de ser demasiadamente humana, sobretudo pela fragilidade da carcaça e o horizonte passado que lhe cabe:

ah por que não me colocaram uma crosta calosa, ao invés da carne uma matéria de fibras muito duras e esticadas e tesas, essas cordas do arco, justapostas, ligadas, Jonathas e David fundidos, cordas de outras carnes, massa imbatível e viva sobre Hillé, iria suportar a caduquice do mundo, o soco, a selvageria, a bestialidade do século, a fetidez da terra, iria suportar até, com Jonathas e David fundidos sobre a carne, as retinas cruas, as córneas espelhadas, as mil perguntas mortas. Iria? 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, a terra, a carne do outro, os pelos, o sal, o barco que me conduzia, umas manhãs de quietude e de conhecimento, umas tardes-amora brevíssimas espirrando sucos pela cara, rosada cara de juventude e vivez, e uma outra cara de mansa maturidade, absorvendo o que via, lenta, os ouvidos ouvindo sem ressentimento (p. 26).

Escancarando os próprios limites, Hillé suportaria? É mister reaprender a viver, contagiar-se com a beleza irreparável dos seres e das coisas, olhar com novos olhos a realidade ao seu redor a fim de, então, reconciliar-se com a correnteza transitória, que engolfa, em sua corrente inelutável, a “cara de juventude e vivez” e a “cara de mansa maturidade”. O movimento em direção à terra e à urgência palpável é a lição que Ehad procura lhe transmitir. Outra

---

<sup>150</sup> Na reflexão acerca da tragédia no âmbito da revolução, Raymond Williams (2002, p. 111) corrobora que “identificamos guerra e revolução como perigos trágicos, quando o verdadeiro perigo trágico, subjacente à guerra e à revolução, é uma desordem que nós mesmos, continuamente reencenamos”.

alternativa a que ele recorre é pela via do erotismo, o deixar-se tomar pelo desejo demasiado pela “carne do outro”, como ele enfaticamente a agarra pelo cordão das memórias: “Subíamos juntos os degraus desta mesma escada. a cama. o gozo. o ímpeto. depois sono e tranquilidade 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” (p. 27). A referência à escada, como esse não lugar, é análoga à experiência erótica, cuja vastidão ilimitada encaminha em direção a outrem – no caso o próprio Ehud. O tom contundente pretende afastá-la do “trânsito daqui pra lá”, ou seja, da vaguidão em face da qual Hillé orbita em suas inquietações metafísicas contumazes, de maneira a “olha[r] teu corpo de carne/ Tua medida de amor”<sup>151</sup> e fazê-la cair em si no agora da vivência física do gozo: “procura o gesto, a carícia, um outro, procura um outro, e que ele conheça o teu corpo como eu conheci, ensina-o se for inábil e tímido, busca a salvação, empurra o espírito para uma longa viagem, afasta o espírito” (p. 39). As palavras de Ehud seguem a mesma direção do imperativo de “sentir a carne” proferido por Hamat<sup>152</sup> e despertam nela uma verdade essencial: a performance sexual entre o gozo e o relaxamento encena a própria dinâmica da existência, a qual já está desde sempre incorporada, sob o interlúdio vida-morte, na marcha fugaz do tempo.

Em meio às incursões pelo âmbito espiritual, a Senhora D submete-se plenamente ao império da carne, à matéria vertente da existência: “Hillé, 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 esse deserto” (p. 24). Com efeito, a paixão engendra-se como a pletora de novas possibilidades de vir a ser e o esguicho de vitalidade no “aberto do teu peito”, mas também nos entorpecimentos durante o ápice do gozo. Tal como Matamoros, Hillé roga pelo toque de Ehud como uma forma de suprir o seu desejo insaciável:

Enquanto tu morrias, Ehud, minha carne era tua, e disciplina e ascese tudo que pretendi para livrar o coração de um fogo vivo, ah, inútil inútil os longos exercícios, a fome do teu toque ainda que me recusasse, então tu não compreendias? queria escapar, Ehud, a boca numa fome eterna da tua boca, a vida era resplendor e prata, demasiada rutilância se tu me tocavas, e sinistra e soluçosa e nada quando tu não estavas

*lamá sabactani*

<sup>151</sup> Versos do segmento “6”, do poema “Memória”, de *Trajatória poética do ser*: “Aqui, zona de tato e calor, margem do ser/ Larga periferia, olha teu corpo de carne/ Tua medida de amor, o que amaste em verdade./ O que foi síncope.” (HILST, 2017, p. 191).

<sup>152</sup> Na narrativa “O projeto”, Hamat enfatiza o caráter premente do encontro erótico dos amantes a despeito das preocupações de outra ordem. Tal encontro somente se plenifica quando os contornos, aniquilados pela fúria do instante do arrebatamento, são abocanhados pela voracidade do devir: “Para sentir a carne, Hiram, é preciso sorver o que se vê, ceifar o que se conhece, arranca teu desejo de perenidade, de querer existir antes, desde sempre, e depois no infinito” (p. 295).

Enquanto tu morrias eu te abraçava numa fúria alagada, numa sórdida doçura, minha alma era tua? o desejo era demasiado para a carne, que grande fogo vivo insuportável, que luz-ferida” (p. 37).

A entrega amorosa, confundida com o instante humano derradeiro, está associada intimamente à “fúria” e à violência do frenesi erótico, o qual cinge os corpos amantes por um “cordão de ouro e fogo” e mesmo dilacera-os com a “luz-ferida”. É evidente a correlação entre a impetuosidade do desejo e a capacidade de luminescência, como é possível verificar pontualmente nas seguintes expressões empregadas pelo texto hilstiano: “entrelaçadura de muito luzimento”, “brilhância incircunscritível”, “vida era resplendor e prata”, “demasiada rutilância”, “incandescência” e “sol de estupor”. Como diz o verso que inicia o poema “I”, de *Do desejo*, “Porque há desejo em mim, é tudo cintilância” (HILST, 2017, p. 480). Em direção contrária, o abandono de Deus – indicado pela formulação bíblica *lamá sabactani*<sup>153</sup> – ou a falta do ser amado acarretam o arrefecimento dos laços, que ressoa na impossibilidade de comunicação.

Em contraposição à visão bíblica do paraíso e à aura etérea, Ehud descobriu a qualquer vestígio de idealização que possa persistir em torno da composição da deidade: “Vivo num escuro vazio, brinco com ossos, estou sujo sonolento num deserto, há o nada e o escuro” (p. 29). Antes mesmo de se relacionar com ela, é preciso redescobrir a inteireza da dimensão corpórea e terrena, o que implica ressignificá-la apesar de todo o estigma ancestral de vergonha e de culpa. Nesse viés, não se pode deixar de reiterar o fato de que Hilda Hilst dedica *A obscena Senhora D* a Ernest Becker, o autor de *A negação da morte* (1973).<sup>154</sup> Neste livro, o autor examina a natureza paradoxal do homem, que se situa, ao mesmo tempo, dentro e fora da natureza, sob o que designou de “individualidade dentro da finitude”. Em outros termos, ele detém, por um lado, uma identidade que o distingue enquanto indivíduo e, pelo uso da consciência, caracteriza-se como um espírito elevado; por outro, pelo invólucro de carne deteriorável, está condenado tacitamente a morrer como qualquer outro animal. Por temer o ocaso da morte, o ser humano reafirma a ânsia de imortalidade e tenta a todo custo esconder a abjeta finitude. Contudo, para conseguir libertar-se disso, é necessário aceitar a real condição de realização e o quinhão de transcendência que lhe pertence, tal como sugere o questionamento de Hillé:

<sup>153</sup> Tal expressão refere-se ao momento-ápice de crucificação de Jesus Cristo, que consta no *Evangelho Segundo São Mateus* (27, 45-46): “<sup>45</sup>Desde a sexta hora até a hora nona, houve treva em toda a terra. <sup>46</sup>Lá pela hora nona, Jesus deu um grande grito: ‘Eli, Eli, lemá sabachtáni?’; isto é: ‘Deus meu, Deus meu, por que me abandonaste?’” (BÍBLIA, op. cit., p. 1893).

<sup>154</sup> Em relação à dedicatória da obra, Hilda Hilst exprime de forma enfática as seguintes palavras: “*Dedico este trabalho, assim como o anterior, Da morte. Odes mínimas, e também meus trabalhos futuros (se os houver) à memória de Ernest Becker, por quem sinto incontida veemente apaixonada admiração*” (p. 13, grifos do autor).



Quem sou eu para te esquecer Menino Precioso, Luzidia Divinóide Cabeça? se nunca fazes parte do lixo que criaste, ah, dizem todos, está em tudo, no punhal, nas altas matemáticas, no escarro, na pia, nas criancinhas mortas, no plutônio, no actínio, na graça do teu pimpolho, no meu vão da escada, nesta palha, em Ehad morto (p. 28).

Partindo da premissa de que Deus, esse ser ubíquo e onipresente, “está em tudo” e, por assim dizer, em todos, Hillé se indaga se Ele também não possuiria um “fétido buraco”. Para Becker (1995, p. 44), a postura de ignorar a realidade anal sublinha uma forma de reprimir e de incriminar o corpo, levando em conta que o “ânus e seu incompreensível e repulsivo produto representam não apenas determinismo e sujeição física, mas também o destino de tudo o que é físico: deterioração e morte”. Sob esse pressuposto, tudo que é da ordem do putrescível, do excremento e do baixo residual precisa ser sumariamente excluído, em virtude de já se remeter à cadeia da finitude: a morte. Porém, como não faz o menor sentido repudiar o que já lhe é inerente, mais vale confrontar a aterrorizante ambiguidade e apossar-se do obsceno, que “atira à raiz da existência, escancarando nossa condição animal, dolorosamente frágil, humana, perecível, sujeita a leis implacáveis e aparentemente ilógicas”.<sup>155</sup> Afinal, como sabiamente constata Ehad pelas frestas do Tempo-Morte: “e o que foi a vida? uma aventura obscena, de tão lúcida” (p. 47).

Em nota de trabalho para a obra *A obscena Senhora D*, Hilda Hilst sintetiza o quanto a busca, empreendida na fatura do corpo-escritura, vai ao encontro do “homem na situação extrema de reconhecimento e aceitação de si mesmo, consciente da finitude da condição humana, e no entanto o coração e a mente ligados de forma indissolúvel à alma imortal. Esta é a estrada do meu tema, a minha obsessão”.<sup>156</sup> Atenta a isso, a sua prosa coloca em xeque a dicotomia entre os planos do humano e do divino, na medida em que, ao romper com a concepção intocável e dogmática que paira sobre o Infundado, enaltece a medida humana, a possibilidade real de “pensar o corpo, tentar nitidez” (p. 31). Para além da simples profanação, o seu propósito é o de consagrar as “bênçãos da carne”<sup>157</sup> e o de compor uma compleição para Deus, inscrevendo corpo e espírito no mesmo diapasão.

---

<sup>155</sup> Em carta para Hilda Hilst, Mora Fuentes esclarece, em termos conceituais, que o termo “obsceno” por si só já traz a ideia de morte. A pertinência de tal termo reside no fato de tornar-se o qualificativo, por excelência, de Hillé e de sua experiência: “É essa desenfreada busca da Verdade, esse caminhar desnudo, que encontramos na Senhora D. Seu perguntar de lucidez extrema na procura incessante das razões da existência e que provoca o mergulho inevitável no Obsceno” (POLITO, op. cit., grifos do autor).

<sup>156</sup> Em anexo II, consta esta nota de trabalho (CEDAE-Unicamp, Fundo Hilda Hilst, HH II IV 5 00004, pasta 48, fólio 003).

<sup>157</sup> Expressão retirada do segmento “VIII”, de *Poemas malditos, gozosos e devotos*: “É neste mundo que te quero sentir./ É o único que sei. O que me resta./ Dizer que vou te conhecer a fundo/ Sem as bênçãos da carne, no depois./ Me parece a mim magra promessa.” (HILST, 2017, p. 415).

Em uma experiência-limite, a Senhora D elege para si a “via do excesso”,<sup>158</sup> com o “seu grandiloquente lá de dentro”; portando-se, nos termos de Ehad, como uma “megalômana”. Tal decisão pode ter parecido aos moradores da vila que ela está possuída por forças malignas, ainda mais quando surgem na frente da sua residência os demônios Asmodeu e Astaroth, os quais performatizam o mal que supostamente teria se apossado de Hillé. A corporeidade demoníaca torna-se o palco itinerante sobre o qual se representa a sua busca. À proporção que esfacela a identidade e os seus atributos e vínculos de caráter social e afetivo, sob a marca da derrelição, essa “alguém-mulher” abriga-se no refúgio de uma “casa uterina”<sup>159</sup> e, ao dirigir-se à origem primitiva, transveste-se excentricamente com uma máscara animal:

Casa da Porca, assim chamam agora a minha casa, fiquei mulher desse Porco-Menino Construtor do Mundo, abro a janela nuns urros compassados, espalho roucos palavrões, giro as órbitas atrás da máscara, não lhes falei que recorto uns ovais feitos de estopa, ajusto-os na cara e desenho sobrancelhas negras, olhos, bocas brancas abertas? Há máscaras de focinhez e espinhos amarelos (canudos de papelão, pintados pregos), há uma máscara de ferrugem e esterco, a boca cheia de dentes, há uma desastrada lembrança de mim mesma, alguém-mulher querendo compreender a penumbra, a crueldade – quadrados negros pontilhados de negro – alguém-mulher caminhando levíssima entre as gentes, olhando fixamente as caras, detendo-se no aquoso das córneas, no maldito brilho (p. 18-19).

Como esposa do Porco-Menino Construtor do Mundo, Hillé encarna o papel que lhe foi imputado pela vizinhança, de sorte que acaba por reproduzir uma pantomina animal. De acordo com a interpretação de Claudio Carvalho (2003, p. 286), o uso das máscaras “está, evidentemente, relacionado com os papéis sociais assumidos em nossa vida civilizada e está ligado, ainda, às especulações da Senhora D. em torno de sua questão da identidade”. Tal artifício atende antes a uma caricatura do “verdadeiro rosto”<sup>160</sup> humano ou, então, dessa “vida civilizada” e da fixidez em determinadas representações subjetivas, aliando-se a isso a ferocidade dos “urros compassados” e dos “roucos palavrões”, bem como a rusticidade de

<sup>158</sup> Em *Estar sendo. Ter sido*, Vittorio afirma ser amigo de Hillé e lembra a Matias o seu maior anseio: “Hillé disse um dia: dá-me a via do excesso o estupor. pediu a você? pediu a Deus, Matias [...] estás me dizendo que tua amiga Hillé ficou louca. não, era lúcida demais para pirar. mas não são os lúcidos demais que enlouquecem? tu chamas isso de se saber mil outros?” (p. 346-347). O primeiro verso do segmento “V”, de *Via vazia*, o qual integra *Amavisse*, apresenta uma formulação similar: “Dá-me a via do excesso. O estupor./ Amputado de gestos, dá-me a eloquência do Nada/ Os ossos cintilando/ Na orvalhada friez do teu deserto.” (ibidem, p. 463).

<sup>159</sup> Segundo Claudio Carvalho (2003, p. 286), o insulamento de Hillé em sua residência significa um movimento de retorno à segurança do útero materno em forma de moradia: “A Senhora D. sucumbe diante da angústia do desamparo e opta por retornar à fantasia uterina e narcísica infantil. Deseja manter-se isolada, protegida pela casa uterina, longe das pessoas comuns da vila”.

<sup>160</sup> Na crônica “Liquidifica o mundo!”, do dia 28 de junho de 1993, Hilda Hilst (2018b, p. 77) afirma que “você nunca sabe do verdadeiro rosto de ninguém. Todos com suas meigas, neutras ou duras máscaras...”. Já na crônica “Foi atingido?”, do dia 5 de julho de 1993, a escritora comenta o fato de que não cabe explicar um poema; comparando-o a um soco que, inclusive, é capaz de fazer cair as máscaras sociais: “E, se for perfeito, te alimenta para toda a vida. Um soco certamente te acorda e, se for em cheio, faz cair tua máscara, essa frívola, repugnante, empolada máscara que tentamos manter para atrair ou assustar” (p. 79).

máscaras de “focinhez e espinhos amarelos” ou de “ferrugem e esterco”. Esse fenômeno alude a uma questão básica da prosa hilstiana que, nas considerações de Sonia Purceno (2010, p. 67, grifos da autora), corresponde ao “*não pacto* social representado por uma relação teatral e perversa com a vizinhança e com a família”. Na esteira disso, a máscara pode se figurar como uma encarnação do caos ou, ainda, a “destruição selvagem da normalidade humana [que] é revelada pelo animal e pela máscara” (BATAILLE, 1970, p. 404, tradução livre). Hillé sinaliza essa destruição das regras sociais no gesto de agregar o avatar animal às máscaras, cujo emprego, por estampar essa forma mais hostil das forças da natureza, já conduz inelutavelmente o homem à degradação e ao aniquilamento.

À luz do teatro grego, o recurso da máscara simboliza a metamorfose<sup>161</sup> e corporifica a vertigem dionisíaca, cuja natureza epifânica traz para o proscênio o horror diante da “crueldade” e do que não pode jamais compreender: “em mim, Ehud, na minha cara um estupor, um nunca compreender, um enrugado mole, olha como é a minha cara sem o teatro para o outro” (p. 49). Dioniso, enquanto “deus-máscara”,<sup>162</sup> associa-se ao elemento de impermanência no jogo entre a presença e a ausência, o visível e o invisível, sob o vazio moldado pela máscara. Por mobilizar o poder fascinante do olhar, articula-se com a alteridade e a possibilidade de fusão com o outro mediante um estado de “possessão dionisíaca, pelo menos para quem a aceita, abre um universo de alegria onde são abolidos os limites estreitos da condição humana” (VERNANT; FRONTISI-DUCROUX, 1999, p. 176). Por conseguinte, tal transe opera o apagamento de qualquer distinção entre o deus e o homem.

Há uma abertura entusiástica para que Hillé possa tornar-se tanto a Senhora D quanto uma “alguém-mulher”; sem deixar de mencionar, no desfecho do livro, a senhora P, a amante do Porco-Menino, que sugere uma união incestuosa com a divindade – o Deus-pai. Sob a sequência contínua entre mascarar e desmascarar, a apropriação desse artifício recupera justamente esse movimento de trânsito e de transfiguração, visto que, segundo José Antônio

---

<sup>161</sup> No tocante à essência do teatro, Anatol Rosenfeld (2000, p. 22-23) salienta que a “metamorfose, fato fundamental do teatro, é simbolizada pela máscara. A máscara é o símbolo do disfarce. O deus grego da máscara é Dioniso, a cujo culto se atribui a origem do teatro grego. Um coro ritual entoava cantos ditirâmicos e executava dança em homenagem ao deus da fertilidade, do vinho, da embriaguez e do entusiasmo. É no estado da exaltação, fusão e união mística, do entusiasmo, isto é, do ‘estar-em-deus’ ou do ‘deus-estar-em-mim’ – é neste estado de êxtase (do ‘estar-fora-de-si’) que o crente se transforma em outro ser, se funde não só com os companheiros mas com o próprio deus chamado à presença pelo ritual”.

<sup>162</sup> Albin Lesky (2015, p. 59) observa que, no solo grego, é bastante antigo o emprego de máscara como elemento de transformação dentro da representação dramática. Inclusive, na cultura creto-micênica, há máscaras de animais: “Entretanto, onde a máscara desempenhou seu papel mais relevante foi no culto do deus de que fazia parte a tragédia, no de Dioniso. Sua máscara, pendente de um mastro, era objeto de culto, de tal modo que é possível mesmo falar de um deus-máscara; seus adoradores usavam máscara, entre as quais a função maior cabia às dos sátiros, e máscaras desse tipo eram levadas a seus santuários como oferendas”.

Cavalcanti (2010, p. 172), “nenhuma alcança a profundidade de Hillé na ambiguidade fundamental que a funda: revelação e encobrimento. Máscara é o rosto que suporta o exílio”. Nesse dilema identitário, tal como o de Édipo, ela procura, perdida em meio ao “estupor” e à “desastrada lembrança de mim mesma”, pela própria face sempre em exílio.

A narrativa “Matamoros (da fantasia)” pela própria conformação espaço-temporal<sup>163</sup> já remonta a um lugar mítico e a um tempo original em contraposição à duração ordinária de uma cronologia histórica. Na tentativa de restabelecer em clave profana um estado edênico, tal narrativa parece ser a que mais evoca uma atmosfera de sacralidade, na qual as personagens convivem, em pleno idílio, com uma dadivosa natureza a sua volta, mesmo personificando-se nela: “deitava-me nos ramos e era afagada por meninos tantos, o suor que era o deles se entranhava no meu, acariciávamo-nos juntos às vacas, eu espremia os ubres, deleitávamo-nos em suor e leite e quando a mãe chamava o prazer se fazia violento e isso me encantava” (p. 368). A riqueza da descrição desse jardim de delícias reporta-se a uma realidade ao mesmo tempo sagrada e erótica, à semelhança do que é vislumbrado no fragmento 2 de Safo, cuja abundância do meio vegetal prepara o advento de Cípris ou de Afrodite:

... Para cá, até mim, de Creta ... templo  
sagrado onde ... e agradável bosque  
de macieiras, e altares nele são esfumeados  
com incenso.

E nele água fria murmura por entre ramos  
de macieiras, e pelas rosas todo o lugar  
está sombreado, e das trêmulas folhas  
torpor divino desce.

E nele o prado pasto de cavalos viceja  
... com flores, e os ventos  
docemente sopram ...

Aqui tu ... tomando, ó Cípris,  
nos áureos cálices, delicadamente,  
néctar, misturando às festividades,  
vinho-vertendo ...

(SAFO, 2011, p. 77).

<sup>163</sup> Ainda segundo Eliade (2001, p. 81-82, grifo do autor), “a intencionalidade decifrada na experiência do Espaço e do Tempo sagrados revela o desejo de reintegrar uma situação primordial: aquela em que os deuses e os Antepassados míticos estavam *presentes*, quer dizer, estavam em via de criar o Mundo, ou de organizá-lo ou de revelar aos homens os fundamentos da civilização. Essa ‘situação primordial’ não é de ordem histórica, não é cronologicamente calculável; trata-se de uma anterioridade mítica, do Tempo da ‘origem’, do que se passou no ‘começo’, *in principium*”.

A aura festiva de Afrodite, regada a “vinho-vertendo”, celebra a sensualidade, o “torpor divino” e a natureza como “templo sagrado”, os quais, em mútuas reentrâncias, inspiram o desejo de unidade entre a voz poética e a deusa grega. No caso hilstiano, a fusão carnal de Maria Matamoros com os meninos da aldeia se cumpre com ardor, misturando entre si “suor e leite”. No encontro com o religioso, os prazeres da carne incorporam-se, mais uma vez, à profusão natural, na qual Maria se põe a “sugar o sumo santo” do órgão sexual masculino, ao passo que o homem sorve com avidez os dedos da amada, “chupava em gozo como se chupa o carnudo das uvas” (p. 369). A manifestação da sexualidade de Matamoros reveste-se, na maioria das vezes, de um “prazer [que] se fazia violento”, de um ímpeto furioso que embriaga e apenas se satisfaz quando o desejo é levado aos últimos limites: “eu morreria amplidões de vezes para voltar à minha tarde rara, tomada de paixão, de sentires sem nome” (p. 373). Ou, como na seguinte passagem, quando a volúpia se avizinha do desatino e do entorpecimento proporcionados por Eros, o solta-membros:

Olhá-lo era senti-lo, sentindo-o sentiria o mundo do meu corpo, e até onde poderia ser atenta se só de sabê-lo a sós comigo me vinha um desfalecimento, um langor, um deixar-me tocar quebradiço e dormente como se deixam tocar as ramas-dormideiras? Como poderia ser atenta a escavar torpezas num homem que ainda que não me tocasse, só de ficar justo em pé à minha frente, olhando-me, me derrubaria de vertigem e de santa beleza? (p. 405).

Ainda que não a tocasse, a presença do amante era sentida integralmente pelo “mundo do meu corpo”. O simples prenúncio provoca-lhe um “desfalecimento” e um “langor”, cuja frouxidão tal como um desmaio cava-lhe a perda de si mesma. A impetuosidade desenfreada do que se faz ferida não somente diz respeito ao sacrifício, mas também à própria mecânica do jogo erótico.<sup>164</sup> O tocar voluptuoso de Matamoros fere tanto quanto uma incisão na carne: “Ó menina, por que tocas em tudo como quem vai dissecar uma fundura?” (p. 370). Dessa forma, o desejo de tocar liga-se intimamente ao regime da violência; que é intrínseco, por sua vez, ao plexo sexual:

como há de ser sombra o meu homem se lhe sinto a carne, se a cada noite me cobre de dureza muito valorosa e enche-me o buraco de visgo muito farto, cravo-lhe minhas unhas nos costados, no ombro cravo-lhe os dentes e até lhe sinto o osso, pesa-me

---

<sup>164</sup> Para Girard (2008, p. 50), “a estreita relação entre sexualidade e violência, herança comum de todas as religiões, apóia-se em um conjunto bastante impressionante de convergência. A sexualidade alia-se freqüentemente à violência, seja em suas manifestações imediatas – raptos, violação, defloração, sadismo – seja em suas mais longínquas conseqüências. Ela causa diversas doenças, reais ou imaginárias; conduz às sangrentas dores do parto, que sempre podem ocasionar a morte da mãe, da criança, ou de ambas ao mesmo tempo. Até no interior do próprio quadro ritual, quando todas as prescrições matrimoniais e as outras proibições são respeitadas, a sexualidade é acompanhada de violência; quando se escapa deste quadro – nos amores ilegítimos, no adultério, no incesto – esta violência e a impureza dela resultantes tornam-se extremas. A sexualidade provoca inúmeras desavenças, ciúmes, rancores e lutas; é uma ocasião permanente de desordem, mesmo nas mais harmoniosas comunidades”.

muito o seu corpo porque esqueleto não tem de pouquidade, tem osso largo e pesado, dentes língua, molha-me toda a cara com serpejante saliva (p. 390).

Partindo de uma vasta embocadura dos sentidos, tal “noite” pode metaforicamente cair também sobre os próprios amantes, cujos contornos desvanecem em uma notívaga dissolução amorosa. A imagem da “noite”, alinhada à engenhosidade poética do enredo de “Matamoros (da fantasia)”, reverbera-se em diversos trechos descritivos de matizes e de sinestésias do mais vivaz erotismo, tal como no excerto a seguir:

cansaço amoroso pois que cada noite era noite de abraço, de mastigar e de lambar a carne, de cheiro gosma de casuarinas, o escorrer vermelho, ferido, mas membrana de amora, eu fechava os olhos dizendo vida tão viva que me deu o Senhor antes de chegar ao portal do paraíso, e quando os abria era tão dor não ver o adorado (p. 376).

Amplificando-se na sugestiva imagem do “escorrer vermelho” de um corpo “ferido”, a violência dionisíaca essencialmente erótica alia-se à pujança e ao desaparecimento dos limites carnis pela noturna “dissolvência da paixão”<sup>165</sup>. Inês da Silva Mafra (1993, p. 51) interpreta que “a paixão, o vermelho, não raro formam uma trilogia com a palavra sangue. Pois, é sangue o que Simeona prevê numa casa da aldeia”. A paixão, a chama vermelha do erotismo<sup>166</sup> e o sangue, eis o destino – ou o paraíso – de Maria Matamoros. Ainda de acordo com a passagem acima, a experiência amorosa transmuta-se em uma verdadeira “noite de abraço” e de unicidade entre os amantes. Afinal, consoante Barthes (1981, p. 12), “o gesto do abraço amoroso parece realizar por um momento, para o sujeito, o sonho de união total com o ser amado”. Para Octavio Paz (1994, p. 183), como a consumação dessa unidade, “o abraço carnal é o apogeu e a perda do corpo”. Sendo assim, a potência recôndita do ato erótico é capaz de enaltecer a “união total” e de despertar o eclipse das formas físicas para a junção “entre a alma de dois, entre dois corpos, [logo] podia anoitecer sobre os nossos contornos que não se percebia, que muitas coisas ainda haveríamos de calar e que nessa envoltura é que estaria o dizer” (p. 374).

Essa associação entre o amor e a morte ganha ainda mais intensidade quando o desejo dos amantes é contrariado e lhes interpõe obstáculos. Maria chega a sentir visceralmente a fúria do prazer amoroso reprimido: “Quero morrer, Simeona, melhor morrer do que saber o coração crivado de vespas, que jubilança me cabe se um sem-fim de paixões me faz as tripas espremidas?” (p. 385). No instante em que se vislumbra a mínima possibilidade de privar-se da companhia de Meu, ela perde a sua completude iluminada por um plenilúnio e deixa-se esvair

<sup>165</sup> Expressão retirada do segmento “VIII”, de *Amavisse*. Seguem os versos iniciais: “Guardo-vos manhãs de terracota e azul/ Quando o meu peito tingido de vermelho/ Vivía a dissolvência da paixão.” (HILST, 2017, p. 445).

<sup>166</sup> Expressão emprestada de Octavio Paz (1994, p. 7): “O fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo”.

nos desvãos obscuros de uma noite perpétua e sem termo: “tenho no de dentro tanto amor por esse homem bendito que chegou à casa, se o tomam de mim anoiteço como a noite de sempre no comprido poço, hei de ser eternamente meia-noite, buraco no fim de uma pedra num confim de abismo” (p. 399). A ambiguidade inerente ao elemento na noite evoca tanto o anoitecer das formas humanas, como uma preparação para a comunhão carnal, quanto o estado de ausência do ser amante.

Com a chegada de Meu, o “homem-anjo”, Maria Matamoros acessa o seu “paraíso do gozo”.<sup>167</sup> É forçoso pontuar que a narrativa não resgata a noção de um éden cristão perdido depois da queda, mas antes recria-o, sob a chave do baixo corporal, para que Maria – essa Eva sem culpa – possa fruir livremente do próprio desejo. Entretanto, a paisagem aprazível é imediatamente destituída quando ela tem o “coração crivado de vespas”, as quais respondem, na verdade, pela “víbora” ou a “sibilina serpente”<sup>168</sup> do ciúme, que inocula o pérfido veneno na alma de Maria, retirando-lhe a quietude. Em decorrência disso, Matamoros recobre-se de uma sombra de insegurança e de inferioridade em relação a todas as outras mulheres da aldeia, principalmente da mãe Haiága:

Uma hora me sei no cotovelo do mundo, despencando, e outra hora me sinto acolchoada dentro de alguma barriga, um segundo vejo o homem e mãe molhados numa luta morbosa, obscenidade e excitação singular da velhice de Haiága que assim se apraz de ser à parede montada, e meu homem em fráguas adorando sórdidas singularidades, cansado deve estar de me possuir deitada, tem na cabeça mais pedras coloridas do que os estilhaços de um arco-íris, se é tão belo deve ter tido não sei quantas mulheres, ah, por que não pensei nisso? (p. 407-408).

Vale salientar ainda que o texto elabora uma densa reflexão a respeito da velhice, a saber, dos limites que demarcam o advento da morte, como se observa na seguinte fala de Haiága: “porque a vida esvai-se, por isso que nós os velhos gememos, cara partibular porque ao encontro do tempo, do limite, daqui a pouco Maria, estou com Deus cara a cara” (p. 378). Tendo em vista que a experiência amorosa transita entre extremos, a própria decrepitude da velhice<sup>169</sup> de Haiága tinge-se com tonalidades eróticas. Existe sobre a paixão, enquanto “luta

<sup>167</sup> Expressão retirada do poema *Sobre a tua grande face* (HILST, 2017, p. 430).

<sup>168</sup> Em relação a esta expressão, Eliane Robert Moraes (2019, p. 110-111) aprofunda, em termos interpretativos, a sua composição, mobilizando um complexo jogo de referências: “é precisamente nesse ponto de toque entre a baixeza da blasfêmia e a elevação da santidade que se pode reconhecer a obscura figura da ‘sibilina serpente’ evocada na novela *Matamoros*, cujos contornos remetem aos segredos que se escondem sob a misteriosa saia. Incluída no volume *Tu não te moves de ti*, de 1980, essa narrativa se alimenta de matrizes bíblicas, o que por certo permite associar sua enigmática víbora ao princípio do mal encarnado na mulher. Mas a criatura ganha ainda maior complexidade quando aproximada às sibilas, profetizas antigas a quem se atribuía a intuição das verdades superiores”.

<sup>169</sup> Se, aqui, a imagem da velhice associa-se à volúpia e à sedução; em *Estar sendo. Ter sido*, por outro lado, há uma ênfase no processo de degradação do corpo e dos vincos que envelhecem: “a velhice é o quê? é como ter muito frio. ou tufos na ponta do nariz, quero dizer tufos de pelos, tufos de pelos no buraco das orelhas, deve andar

morbosa”, um peso deveras mortal, de modo que subsiste na interface entre o passional e o patológico.<sup>170</sup> O desvario de um “sem-fim de paixões” será a mola propulsora que a conduzirá à ruína, como a que não apenas morre, mas também assassina a si mesma por amor. Tal maldição foi pressagiada pela “boca santa” da personagem de Simeona, cuja figura se reveste de uma peculiar excentricidade:

as mãos me tremem, o corpo está deitado mas bate-se espremido, e que barulho vem vindo pelo atalho? demônio que se fez do meu pensar? Cadela gigantesca é que virá, homem de cornos negros, ai quem? Apenas Simeona A Burra, mulher assim chamada porque está sempre montada numa burra amarela, vendendo água aos andarilhos da mata (p. 385).

Erguida sobre uma “burra amarela”, a caracterização de Simeona lembra a do Sileno,<sup>171</sup> preceptor e companheiro fiel de Dioniso, que aparece alçado a um asno. Este semideus é conhecido pela inestimável sapiência. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche (2008, p. 33, grifos do autor) faz referência a uma narrativa mítica envolvendo Sileno e o Rei Midas, na qual este interpela aquele a respeito das coisas que eram mais preferíveis para o homem e obtém a seguinte resposta: “‘Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento’ Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser, nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer”. A réplica terrível do sectário de Baco traduz a sabedoria trágica acerca do horror profundo de existir. Nesse viés, o erotismo trágico hilstiano encena analogamente tal dimensão finita e angustiante da existência: “Não sentes então, numa soma final, que é mais dor do que alegria o existir?” (p. 402). Matamoros depara-se com essa realidade excruciante, descortinada por meio das palavras de Simeona. Esta surge como um “demônio” ou *daimon* socrático, quer dizer, uma entidade indefinível que faz a intermediação entre deuses e homens; que, por isso, carrega a “fama de vagar no alto céu da morte, conversar com esses de espuma,

---

entre os tufos o Cara-mínima, me espiando como alguém entre os juncos, dá gargalhadas contínuas se me vê espiando o sovaco, ou coçando meus frágeis artelhos” (p. 391).

<sup>170</sup> A palavra grega *pathos* relaciona-se etimologicamente com o sofrimento, a doença, a afecção da alma, a paixão. No ensaio “O conceito da paixão”, Gerard Lebrun (1987, p. 18) percorre algumas apreensões teóricas formuladas ao longo do pensamento filosófico. De um modo geral, a paixão convoca uma reação a um agente exterior, isto é, uma experiência na qual o homem padece: “A paixão é sempre provocada pela presença ou imagem de algo que me leva a reagir, geralmente de improviso. Ela é então o sinal de que eu vivo na dependência permanente do Outro”. Sob essa perspectiva, *pathos* reverbera-se na fronteira indecisa entre paixão e doença: “compreendido como um afeto mórbido que posso vir a controlar, o *pathos* carrega originalmente dois conceitos bem diferentes: o passional, que faz surgir a ética, e o patológico, que remete ao diagnóstico médico” (p. 30).

<sup>171</sup> Tradicionalmente, Sileno é representado como um homem velho, montado em um asno ou amparado pelos sátiros no cortejo báquico (“tíaso”), na maioria das vezes bêbado. Da embriaguez emanam-se palavras da mais vasta sabedoria. Era considerado um semideus, em virtude de ser filho de Pã ou de Hermes. De acordo com o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, “Sileno era muito feio, o nariz adunco, os lábios grossos, o olhar taurino. Tinha um ventre enorme e representavam-no habitualmente montado num burro, no dorso do qual, muitas vezes, se aguentava com grande dificuldade, de tal modo estava embriagado” (GRIMAL, 2005, p. 418).



com anjos”. Ademais, essa Sibila,<sup>172</sup> com a “fama de sábia e curadora”, emite também o seu vaticínio: “era muito prodigiosa de milagres, muito amada, até que fez a profecia negra – sangue numa casa da aldeia sujando para sempre as mãos da nossa gente” (p. 386).

Tal “profecia negra” destina-se a Maria, conforme ela própria indica por via de sinais que precisam ser decifrados: “ai Maria, penso que é tua a casa onde sangue se via, mulher e cadela há de morrer e parir” (p. 389). Ferida tal como Dido,<sup>173</sup> Matamoros é acometida por um delírio dionisíaco. No caso desta, ela se entrega, em correspondência com as bacantes tebanas ou também chamadas de mênades furiosas – as seguidoras de Dioniso –, a um amor cego e destrutível, que alimenta o desejo de aniquilamento sobre os amantes – o casal formado por Meu e Haiága. Todo ódio dirigido contra Dioniso, que consome as mulheres na tragédia de Eurípides, é convertido pelo deus em amor, enlouquecendo-as. Em relação à personagem de Agave, a cólera enraivecida adquire tons trágicos, pois, ensandecida, abate o próprio filho, Penteu.<sup>174</sup> Ao tomar como fio condutor tal texto dramático, Sérgio Paulo Rouanet (1987, p. 445) discute questões pertinentes à razão e à paixão. Quanto a esta última, particularmente, o crítico descreve que há a encenação de “duas paixões fundamentais, ambas representadas pelas bacantes: a paixão da vida e a da morte – o amor e o ódio”.

Em contrapartida, a ambivalência complementar entre ódio-amor de Maria incute-lhe, na posição de filha, uma aversão cega sobre a mãe, almejando intimamente a sua morte. A maldição resulta, de início, quando ela se relaciona com Meu – o fruto proibido –, o qual cruza em si mesmo as esferas do divino e do humano ou, ainda, do seráfico e do sexual, já colocadas em jogo sob a designação híbrida de “homem-anjo” ou de “Tadeus” – a fusão de Tadeu e de Deus. Por ser uma entidade sublime, toda forma de contato é interdita. Nessa direção, situa-

---

<sup>172</sup> A Sibila é a designação consagrada àquelas que detêm o dom da profecia e da adivinhação. Consoante o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (ibidem, p. 416), “é, essencialmente, o nome de uma sacerdotisa encarregada de dar a conhecer os oráculos de Apolo”.

<sup>173</sup> Na obra *Eneida*, de Virgílio, Dido é “ferida de cega paixão” pelo herói Eneias. No entanto, a partir dos prenúncios da partida do amado, o afeto da rainha de Cartago tinge-se de uma violenta ira vingativa; lançando-a, por fim, em uma loucura suicida em semelhança à das bacantes: “Fora de si, excitada, percorre a cidade, em delírio,/ estimulada tal como a bacante nas sacras orgias/ do Citerão, trienais, ao ouvir os clamores de Baco,/ durante a noite e segui-lo nas matas profundas do monte” (Livro IV, v. 300-303).

<sup>174</sup> Além dos silenos e dos sátiros, o cortejo de Dioniso é composto por mulheres delirantes ou em fúria em função do êxtase dionisíaco. Em *As bacantes*, o rei de Tebas Penteu incorre em *hybris* ao não somente negar o fato de que Dioniso fosse realmente filho de Zeus, como também ao tentar se sobrepor ao poder absoluto de um deus. Em forma de pena, Baco determina “Que baixe ao Hades/ infero, pelas mãos da própria mãe/ dilacerado! Saberá que Zeus/ gerou à perfeição um deus: Dioniso,/ entre terribilíssimo e gentil” (857-861). As irmãs de Semele e, sobretudo, Agave haviam igualmente contestado a sua paternidade. Destarte, como punição, o deus as castiga com a loucura e as envia para o monte Citero para praticarem o ritual báquico, com hinos e danças, portando tirsos e com as cabeças coroadas por ramos de hera – insígnias de Dioniso. A ordem deste se cumpre e o coro louco desmembra violentamente o corpo de Penteu; inclusive, como uma espécie de despojo de guerra, a “miserável cabeça,/ por mero acaso quem a leva é a mãe,/ infixa à cúspide do tirso” (1139-1141). No desfecho da tragédia, a ignomínia incide sobre o palácio; reafirmando, em absoluto, a sua pujança divina, Dioniso compele Agave a um exílio-errante.

se o alvitre de Simeona: “é belo como o corpo de Deus, maravilha rara, que perfume na terra me vem desta cara [...] escuta-me Maria, é homem-anjo, nem deves tocá-lo” (p. 387). Ou quando a adverte com prudência: “ama somente o que te é parecido, não grudes à carne a espuma do pensamento de outro homem, liga-te a um dos nossos” (p. 391). Todavia, Matamoros possui uma natureza eminentemente transgressora, diante da qual exerce a volúpia do seu “tocar pegajoso”, devassando o intocável, profanando o interdito atinente à “beleza de arcanjos” – o corpo de Meu:

com esta boca três mil vezes bendita te digo que é beleza excessiva para tomares posse, que não de amá-lo todas as mulheres porque não é homem carne, é pensamento-corpo sonhado por um homem de outras terras, homem que deseja formosura de alma porque tem vida de penumbra e tediosa, ai Maria, vives com alguém feito de matéria nova, com alguém que existe dentro de uma cabeça que tem fome de muita beleza, cabeça que se ocuparia das letras, que não pôde usá-las por fraqueza, deveria ter sido um cantador, entendes, e não pôde cumprir destino coroado, vives com a alma pensada de outro homem, e tem nome esse com que vives, esse sonhado de outro (p. 387).

Meu configura-se tanto como uma dádiva divina, em razão de ser “resíduo da tua santidade”, quanto a causa primeira dos seus infortúnios devido à inveja e à cobiça das outras mulheres da aldeia. Na embriaguez dos sentidos, a *hýbris* cometida por Maria foi a de se apossar de uma “beleza excessiva”, digna dos deuses. Inclusive, em “Tadeu (da razão)”, Extenso observa o erro de Matamoros por “distorcer os atos permitidos” (p. 364). Em consequência dessa transgressão, esse “presente de carne” acaba tornando-se a causa da perdição: “Se volúpia me fiz na meninice, nem na adolescência descansava, teria sido melhor perecer do que levar às costas este mundo manchado de lembranças, teria sido graça não conhecer aquele que me fez conhecer, e de minha mãe Haiága, fez a desgraça” (p. 370).

Em *Totem e tabu* (1913), Freud defende que paira sobre o fenômeno do tabu – em termos gerais, o elemento sagrado, misterioso ou perigoso – uma fundamental proibição, que “é contra o tocar e daí ser às vezes conhecida como ‘fobia do contato’, ou ‘*délire du toucher*’. A proibição não se aplica meramente ao contato físico imediato mas tem uma extensão tão ampla quanto o emprego metafórico da expressão ‘entrar em contato com’” (1999b, p. 36). A imposição de uma interdição em torno do tabu não apaga o desejo irresistível de violá-lo. A violação uma vez sendo cumprida pode e deve ser expiada, em alguns casos pela via da renúncia. Mesmo sabendo da inevitável “desgraça”, Matamoros infringe os “atos permitidos” não apenas por entrar em contato, assim como por se apoderar da matéria santa que deveria permanecer imaculada; não sendo capaz, por conseguinte, de se desvencilhar de Meu. A cobrança pela expiação, então, não tardará a chegar – nem que seja pelo próprio oferecimento em autossacrifício.

Diante desse *pathos* arrebatador de Maria, o estudo de Davi Andrade Pimentel (2009, p. 185) apresenta os pontos de contato entre os modos de construção da narrativa “Matamoros (da fantasia)”, entendida como uma “escrita da ordem das paixões, do trama trágico”, e das tragédias *Oréstia*, de Ésquilo, *Édipo Rei*, de Sófocles e *Medeia*, de Eurípides. O fio condutor percorre a existência dessas personagens, que, marcadas pela perfídia e a desgraça, sucumbem ao excesso de uma razão insensata: o furor homicida de Clitemnestra contra *Agamêmnon* como uma forma de vingança pelo sacrifício de Ifigênia, a filha do casal; a presunçosa vontade humana de Édipo que não o impede de escapar da maldição divina pela concretização do incesto com a mãe e do assassinio do pai; o ciúme cego de Medeia, que, traída pelo esposo Jasão, pune-o matando os próprios filhos. Desde a infância, Matamoros convive com os demônios da carne e do sentir demasiado e, como uma bacante deliberada, comunga com a natureza em estado orgiástico. Segundo o crítico, a ruína, que será enviada pelos deuses em forma de ser masculino, deve-se à entrega desmedida ao culto dionisíaco e à possibilidade de alcançar um gozo extraterreno:

Os seres olímpicos não suportavam o poder de transcendência do culto dionisíaco, por isso os deuses, enfurecidos, mandam à Matamoros um homem-anjo-apolíneo-aparência, Meu, e uma paixão. Meu seria a arma letal para destruir Matamoros, uma vez que era do tocar os homens e de ser tocada por eles que a heroína conseguia, também, elevar-se ao sublime além-divino (PIMENTEL, 2009, p. 198).

Em meio à contumaz disputa entre as divindades do Olimpo, diante da qual se reconhece em relação a Dioniso a condição de estrangeiro e, por assim dizer, de elemento estranho ao círculo olímpico dos deuses homéricos, Meu é ofertado a Maria, de forma ambígua, como um “presente-destruição dos deuses” (2009, p. 185), com a finalidade de conferir-lhe uma lição pelo erro trágico<sup>175</sup> por intermédio da dor ou, como consta na sentença esquiliana, no saber pelo sofrer. Tal como acontece com Fedra e Medeia – a quem o amor foi sempre o motivo das suas respectivas desventuras –, a paixão de Matamoros é despertada por Afrodite. O papel conferido a esta divindade é o de enviar-lhe tal dádiva encantadora por via de um “corredor de águas” ou da “espuma do pensamento” de Tadeu, já que a própria deusa nasceu do elemento das espumas – conforme já foi relatado no início deste capítulo a partir da obra de Hesíodo –; ao passo que cabe a Apolo elaborar um “homem-anjo-apolíneo-aparência” à imagem da perfeição solar e harmônica.

---

<sup>175</sup> Na *Poética*, de Aristóteles, a situação trágica, por excelência, acontece quando o ser humano “cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres” (Livro XIII, 1453 a 7). Sob esse viés, a desdita de Matamoros advém da sua conduta desregrada ao se relacionar com um “homem-anjo”, ultrapassando os limites humanos.

Outro aspecto que aproxima a narrativa de Hilda Hilst das tragédias áticas reside na presença de sinais que indicam um presságio ou um indício de mau-agouro. Davi Pimentel sublinha que um dos primeiros sinais da desgraça de Maria ocorre, na companhia de Meu, no percurso em direção à casa. Tais sinais são produzidos por animais, cujas marcas anunciam as veredas da maldição: durante a caminhada a “cabeça [de Maria Matamoros] moveu-se, o tempo se esticava agora, olhei o alto porque passou sobre nós uma nuvem de patos” (p. 374); em seguida, a cadela Gravina sinaliza o desassossego com o novo hóspede misterioso: “Rimos, e a cadela Gravina se agitava, as patas dianteiras raspavam o ar como num devaneio, cheguei a dizer que os minutos desta vida eram felicidade” (p. 375). Ademais, Simeona concentra na narrativa o papel de oráculo,<sup>176</sup> pelo qual revela, por palavras incertas, o destino da aldeia e, particularmente, o de Matamoros. De acordo com o intérprete,

É a chegada triunfal da entrada do oráculo. Ele falará da dor de Matamoros, o porquê e a solução dos seus problemas. O nome do oráculo é Simeona A Burra [...] O oráculo, antes bem quista pelos seus dons proféticos e pelos seus dons de cura, tornou-se motivo de ira e de zombaria da vila onde morava Matamoros por vaticinar a destruição de uma família que poria em destruição toda a vila (PIMENTEL, 2009, p. 218).

Maria, sem esboçar qualquer tentativa de fuga, abraça o destino em sua radicalidade, nem que isso signifique a própria aniquilação. Apesar de o crítico optar por deixar de lado o diálogo com *Antígone* – levando em conta que, a despeito do título, a temática principal da tragédia escrita por Sófocles consiste em encenar a condenação que recai sobre Édipo e os seus descendentes –, considera-se aqui importantes similaridades entre os destinos de Matamoros e de Antígona, enquanto mulheres que, obstinadas por uma paixão impossível, conduzem as suas respectivas desgraças aos últimos limites.

Por ser filha de Édipo, já carrega em si o miasma<sup>177</sup> da estirpe espúria ou, nos termos de Patricia J. Johnson (1997, p. 390, tradução livre), encara a “devoção do caminho do excessivo

---

<sup>176</sup> Davi Pimentel (2009, p. 218) estabelece, ainda, uma comparação de Simeona com os dons premonitórios de Cassandra. Sendo esta a personagem da tragédia *Agamêmnon*, de Ésquilo, a qual vaticina a ruína de sua família e a de Troia: “Qualquer coincidência entre Simeona e Cassandra não é mera causalidade. Os dois oráculos profetizaram a queda de suas cidades e as duas foram dadas como loucas e desprezadas por seus conterrâneos”. Em função do caráter tresloucado, Cassandra é associada às ménades. Em comparação com outras personagens do imaginário grego, José Antônio Cavalcanti (op. cit., p. 146) observa ainda que “Simeona abre perspectiva de diálogo com as formas clássicas da literatura, reproduzindo a técnica de afastamento iluminante da tragédia. Relaciona-se não apenas a Diotima, inclusão que oculta retoricamente Sócrates para que ele possa manifestar livremente os seus pensamentos, mas a adivinhos como Tirésias, o cego que vê o destino dos humanos. Excêntricas, as criaturas afastadas, à margem, são aquelas dotadas da propriedade de ler os caminhos alheios”.

<sup>177</sup> Tal vocábulo vem do grego *miasma*, que significa “mácula”, em franca oposição ao sagrado. Segundo comenta Walter Burkert (1993, p. 168), “o conceito da pureza especificamente cultural é definido quando certas perturbações mais ou menos graves da vida normal são entendidas como *miasma*. Tais perturbações são o acto sexual, o nascimento, a morte e, sobretudo, o homicídio”. Por essa razão, Antígona e Matamoros subvertem esse estado de pureza, uma vez que a primeira entra em contato com a esfera do incesto e a segunda, com a do sexo e da morte.

edipiano”. Antígona transgride as prescrições régias a fim de realizar as homenagens póstumas ao irmão Polinice. Em virtude de ter combatido do lado de Argos em detrimento da cidade natal, este foi proibido por Creonte, o tio e rei de Tebas, de ser enterrado. Indignada, ela protesta contra a intransigência do Estado<sup>178</sup> e o seu poder absoluto, que aspira a sobrepor-se às leis não escritas dos deuses. Quando interpelada por Creonte, Antígona declara peremptoriamente que o espírito que move a luta, mais do que a cólera por justiça, enraíza-se em sua amplitude amorosa: “Fui feita para o amor, não para a intriga” (SÓFOCLES, *Antígona*, v. 523). No interessante comentário sobre a peça *Antígona*, Jacques Lacan (2008, p. 333) caracteriza a filha de Édipo enquanto uma mulher profundamente desejanse, que “leva até o limite a efetivação do que pode chamar de desejo puro, o puro e simples desejo de morte como tal”. Antígona encarna o caráter radicalmente destruidor do seu desejo, como aquela que será a guardiã do crime herdado pela parentela.

Uma vez que desobedece aos desmandos do tirano e, mormente, torna-se depositária de uma infração, ela realiza a escolha consciente pela morte, por meio do suicídio por enforcamento.<sup>179</sup> O coro propaga o poder triunfal de Eros em sua capacidade avassaladora de desvario e de apelo à não sensatez, inerentes à natureza excessiva e passional de Antígona,<sup>180</sup> bem como invoca a potência altamente destrutiva de Dioniso – o patrono de Tebas – ao reger a

---

<sup>178</sup> Em *Cursos de estética*, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (2004, p. 253, grifos do autor) defende que, nesta tragédia de Sófocles, a origem do conflito pauta-se por uma “legitimidade ética” sustentada tanto por Creonte, o chefe de Estado, a fim de resguardar a ordem e o bem comum da pólis, quanto por Antígona que, no seu amor sagrado devotado ao irmão, deve assegurar-lhe uma cerimônia de sepultamento. Assim, instala-se um confronto direto entre as instâncias do privado e do público: “A principal oposição, que particularmente Sófocles tratou da maneira mais bela, a exemplo de Ésquilo, é a que se dá entre o *Estado*, a vida ética em sua universalidade espiritual, e a família como eticidade natural. Estas são as mais puras potências da representação [*Darstellung*] trágica, na medida em que a harmonia destas esferas e o agir plenamente concordante, no interior de sua efetividade, constitui a realidade completa da existência ética. É suficiente recordar a este respeito *Sete contra Tebas* de Ésquilo, e mais ainda *Antígona* de Sófocles. Antígona honra os laços de sangue, os deuses subterrâneos, Creonte somente a Zeus, a potência imperante da vida pública e do bem coletivo”.

<sup>179</sup> Antígona não suportando a dor excessiva do infortúnio encontra na ação de matar-se o seu último recurso. Conforme discute Nicole Loraux (1988, p. 64), em *Maneiras trágicas de matar uma mulher*, a morte violenta da filha de Édipo realiza-se à guisa do sacrifício de virgens – prática cara ao universo trágico –, ofertada por Creonte; mas, ao mesmo tempo, ela entrega-se ao aniquilamento com um furor amoroso, como quem vai unir-se matrimonialmente com o esposo no Hades: “Creonte condenou inapelavelmente Antígona ao Hades, vítima oferecida aos deuses infernais para que eles se apoderassem de sua jovem vida; sepultada viva, a filha de Édipo estava condenada a morrer asfixiada e, no laço feito com seu véu de virgem, ela antecipará a asfixia por outra via. Se proveito com isso é inventar a sua própria morte e condenar Creonte à mácula que ele queria evitar. Mas o sentido desse enforcamento não se esgota no gesto pelo qual Antígona, fiel à lógica das heroínas de Sófocles, escolhe morrer por suas próprias mãos e converte em suicídio o que seria uma execução: matando-se como as mulheres bem femininas, a moça reencontra na morte tanto uma feminilidade que enquanto viva renegara com todo o seu ser, como um tipo de núpcias”.

<sup>180</sup> Kathrin H. Rosenfield (2002, p. 36) contrapõe-se à leitura hegeliana, indiferente à rede acentuada de desejos suscitados pela relação ambígua entre Antígona e Polinice. O caráter excessivo e desordenado da sua paixão responde às vicissitudes da estirpe de Édipo. Com a morte dos irmãos, ela passa a ser “última raiz” de sua linhagem, mantendo viva a sua maldição: “Como o pai, Antígona jamais renuncia à esperança de suprimir os entraves de sua maldição, mas para fazer o que deve (enterrar Polinice), ela precisa mobilizar todo o vigor violento de seu amor pela família — e este amor parece ter alguma afinidade com a tara incestuosa de sua estirpe”.

ferocidade e a soberba humana, representadas pelo fratricídio de Eteocle e Polinice e o despotismo de Creonte. Em clamor lastimoso dirigido aos cidadãos tebanos, a filha de Édipo reafirma a legitimidade das leis eternas e, ao abrigar-se sob a insígnia incestuosa do seu *génos* familiar, elege antes a morada do mundo subterrâneo como o tálamo para enfim render-se ao amor incondicional pelo irmão: “Hades, leito pan-nupcial,/ conduz-me viva/ às fímbrias do Aqueronte,/ sem núpcias,/ sem hino:/ noiva no Aqueronte.” (v. 810-818).<sup>181</sup> Consoante Lesky (2015, p. 157), “neste *kommos* [forma de queixa ou de lamentação] é onde pela primeira vez sua figura assume validade humana e se patenteia a grandeza de seu sacrifício”. Desse modo, a morte obtém antes matizes de uma “glorificação”.<sup>182</sup>

Na narrativa hilstiana, a profecia de Simeona comunica-se por palavras misteriosas: “mulher e cadela há de morrer e parir”. A ruína de Maria inicia-se com o seu “dilaceramento ciumento”, que se exacerba quando a mãe anuncia que está à espera de um filho, mortificando-a. Logo, é possível apostar que, a princípio, o “parir” alude naturalmente a Haiága; o “morrer”, por sua vez, cabe a Matamoros, a qual, como já se sabe, “apunhalou-se, enterrou no meio das pernas aquela faca”. A despeito de toda a desconfiança, Haiága profere que a gravidez foi “desejo obrado do divino”, como uma espécie de Maria de Nazaré que concedeu o ventre para acolher Jesus, aquele que se ofereceu em sacrifício pelos seres humanos: “Como se te vê a bela cara, que lugar de saúde nos parece agora este lugar vendo-te a ti, não é que está tão bela que parece a Virgem às vésperas de parir?” (p. 380). O nome Haiága lembra, em termos sonoros, a palavra grega “Gaia”, que significa Terra. Dentro de uma experiência religiosa, há uma aproximação entre a fertilidade da *Terra Mater* e a fecundidade do ser feminino,<sup>183</sup> sob a imagem da procriação da vida. O corpo prepara o terreno para receber a vida do feto e ganha formas arredondadas, “a maçãzinha de carne, a delicada linha intumescida, metade do arco de

<sup>181</sup> Optou-se, neste trabalho, pela tradução de Trajano Vieira (2009, p. 21), a qual deixa escapar uma tensão erótica entre Antígona e Polinice para além de tão simplesmente um embate entre o costume privado e a ordem pública. Como esclarece em introdução à peça, particularmente no que tange a esses versos, o tradutor aposta na hipótese de que, aprisionada por uma cadeia familiar incestuosa, Antígona deseja o enlace sexual com o irmão, o que àquela altura somente seria possível no Hades; portanto, este não se refere à morada eterna “como ‘aquele que adormece tudo’, mas onde ‘todo tipo de coito ocorre’, sobretudo o que Antígone, em algum plano de sua mente, numa linguagem contida e opaca pela autocensura, imagina com o próprio irmão”. Tal escolha tradutória destoa da grande maioria, a exemplo da consagrada tradução do poeta Guilherme de Almeida, que personifica o rio Aqueronte, ou seja, a morte enquanto o noivo da filha de Édipo.

<sup>182</sup> Eudoro de Sousa (1978) defende a compreensão de que Antígona ocupa o lugar de heroína na peça que, arrebatada pela “excessividade caótica” do espírito dionísíaco, é conduzida ao próprio autoflagelo, jamais considerado como a sua perdição; pelo contrário, “a morte de Antígona é a sua “glorificação”” (p. 17).

<sup>183</sup> Na correspondência existente entre a mulher, a terra e a fecundidade, Eliade (2001, p. 120-121, grifos do autor) destaca que a “mulher relaciona-se, pois, misticamente com a Terra; o dar à luz é uma variante, em escala humana, da fertilidade telúrica. Todas as experiências religiosas relacionadas com a fecundidade e o nascimento *têm uma estrutura cósmica*. A sacralidade da mulher depende da santidade da Terra. A fecundidade feminina tem um modelo cósmico: o da Terra Mater, da Mãe universal”.

um Cupido mínimo” (p. 385). O texto hilstiano acentua o ato de dar à luz, metaforicamente, como a passagem da plenitude gestada no útero à dor atroz do parto:

também pensei, mas porque sou mãe, Maria, te vi cheia de dor, enregelante é o que é minha filha, a hora de parir. Te lembrás das romãs maduras? Do gemido estalado que se escuta quando se quebra a casca? E como vão gemendo quanto mais se abrindo? De como é difícil arrancar de dentro aqueles grãos? De uma pele fina lá dentro, grudada àquela dulçura? Pensa tudo isso acontecendo no teu sagrado meio. Parir devia ser sempre coisa de madurez, penúltimo ato, porque depois de parir já se pode morrer (p. 402).

O movimento de parir, o momento de excessiva fecundidade ou de “madurez”, traz em seu bojo o avesso, o último ato – a morte. Pois, o que está imbricado tanto em partejar quanto em perecer, mais do que o sofrimento, é a fúria da violência, a qual promove a violação da integridade da matriz pélvica, o “sagrado meio”. Eis, mais uma vez, a insinuação trágica dos extremos, o jogo infinito entre morte e vida. A “hora de parir”, envolvendo o frenesi extático, opera a desestabilização e o tumulto do corpo em expansão para comportar o advento de um novo ser, que, ao chegar a níveis descomunais, atinge o limiar destrutivo vigente na abertura presente na dilaceração da “casca” das “romãs maduras” de um escarlate veemente, do envoltório carnal em gestação. Convém pontuar que a própria condição fertilidade do sexo feminino é marcada mensalmente pelo sangue menstrual. De acordo com Walter F. Otto (1969, p. 150, grifos do autor, tradução livre), a insânia dionisíaca é quem preside toda possibilidade de criação e de vir a ser e, ao mesmo tempo, perfaz o caos originário do ser:

Mais importante que o ato sexual são o nascimento e o aleitamento de crianças. O terrível abalo do nascimento, a selvageria que acomete a mãe sobre a sua forma original, uma selvageria que se desencadeia de uma maneira assustadora, e não somente em relação aos animais – tudo isso revela a essência mais íntima da demência dionisíaca: a ebulição da vida rodeada pela tempestade da morte. Porque esse tumulto se alcança e se anuncia nas profundezas mais insondáveis, toda embriaguez da vida é provocada pela demência dionisíaca prestes a transgredir os limites do êxtase para se transformar em uma selvageria perigosa. O estado dionisíaco é um *fenômeno original* da vida – ao qual o homem também deve participar a todos os momentos de nascimento de sua existência criativa.

Dioniso é o deus delirante. Em seus mistérios, o eterno prazer da criação cola-se à dor que lhe é inseparável.<sup>184</sup> Nos termos da narrativa, não se pode deixar de mencionar o fato de que Matamoros acredita que a mãe endoideceu e, por essa razão, sofre da mesma doença da cadela Córdula. Embora se considerasse grávida, esta possuía a barriga vazia: “Córdula e

<sup>184</sup> No tocante aos mistérios dionisíacos, Nietzsche (2017c, p. 89, grifos do autor) aborda a inter-relação existente entre o gesto de procriação e o sofrimento que tal gesto comporta a ponto de que “a dor é santificada: as ‘dores da mulher no parto’ santificam a dor em geral – todo vir-a-ser e crescer, tudo o que garante o futuro *implica* a dor... Para que haja o eterno prazer da criação, para que haja a vontade de vida afirmada eternamente a si própria, *tem* de haver também eternamente a ‘dor da mulher que pare’...”.

velhice, Córdula e solidão de cadela e de mãe” (p. 402). Tal enfermidade de Córdula e de Haiága – ou a “mulher-cadela” como Maria se põe a indagar – vai ao encontro do que Otto chama de demência dionisíaca: ambas superam a velhice e a solidão a fim de experimentarem a sensação de se encontrarem cheias da “ebulição da vida”. O estado de êxtase – ou de loucura, no entender de Matamoros – é tamanho a ponto de Haiága imaginar que carrega nas entranhas Jesus, o filho do Criador.

Ainda sob um viés dionisíaco, o nascimento relaciona-se com o gesto de criação. No texto hilstiano, o exercício criativo incide resolutamente sobre a dimensão da carne. Maria Matamoros surpreende-se quando Simeona afirma que Meu caracteriza-se como um “pensamento-corpo sonhado” pela imaginação fértil de Tadeu: “vives com alguém feito de matéria nova, com alguém que existe dentro de uma cabeça que tem fome de muita beleza, cabeça que se ocuparia das letras, que não pôde usá-las por fraqueza, [...] e não pôde cumprir destino coroado, vives com a alma pensada de outro homem” (p. 378). Em outras palavras, a existência do “homem-anjo” deve-se à fabulação de Tadeu, que se coloca na posição de demiurgo ao corporificar a personagem, insuflando-lhe o sopro de vida. Neste aspecto, Davi Pimentel (2009, p. 219) avalia que é “nisso [que] está a grande maravilha da escrita de ‘Matamoros’, pois o presente ofertado pelos deuses é fruto de um pensar humano, criação do homem, e não divina”. Tal discussão acerca do empreendimento da criação será ampliada, dispondo um lugar privilegiado no próximo capítulo.

Com a alma ulcerada pelo ciúme, Matamoros é assombrada intensamente pelo espectro da (sua) morte: “ouvia do silêncio uns assovios de boca murcha repetindo uns rosários, palavras-fantasia destacavam-se: mormaria, pedaços feitos de morte e de seu nome, amormór, de morte ainda e de pesado amor” (p. 392). A combinação entre o tríptico verbal Maria, amor e morte sugere que o sentimento demasiado da paixão, a saber, a “eterna ferida do amor”<sup>185</sup> a encaminhará para o próprio esfacelamento, tal como Antígona. Uma das provas que confirmam a suspeita de traição de Meu com Haiága – funcionando, textualmente, como o laço de Desdêmona<sup>186</sup> –, realiza-se na canção entoada por este, talvez aprendida na intimidade

---

<sup>185</sup> Referência ao “Hino a Vênus”, situado no próêmio de *Da natureza*, de Tito Lucrécio Caro, no qual a invocação à deusa grega, enquanto a personificação do amor, sugere que a sua força assegura paz e proteção aos mortais e, além disso, é capaz de aplacar a fúria do deus da guerra, golpeado em cheio pelos seus encantos: “Faze [Vênus], entretanto, que, por mares e por terras, tranquilos se aplaquem os ferros trabalhos militares; só tu podes obter para os mortais a branda paz, visto que é Marte, o senhor das armas, quem ordena esses ferros trabalhos de guerra, e é ele quem muitas vezes se reclina em teu seio, vencido pela eterna ferida do amor, e, erguendo os olhos para ti, inclinando para trás a nuca roliça, fica deitado como que suspenso de teus lábios e apascenta de amor seus olhos ávidos. E tu, ó deusa, enquanto ele repousa, enlaça-o com teu corpo sagrado, solta dos lábios tuas doces palavras e pede para os romanos, ó cheia de glória, a plácida paz” (Livro I, v. 30-40).

<sup>186</sup> Em *Otelo*, Iago apropria-se do laço de Desdêmona – o primeiro presente de Otelo para ela – e deixa-o no quarto de Cássio, o suposto amante da esposa do Mouro, a fim de forjar a prova material da traição desta. Pois, conforme



compartilhada no leito amoroso: “alguém canta numa voz grave, a melodia é a mesma, quem pode ser assim de nossa família sabedor de um canto há anos enterrado no coração de mãe, tão recente de luz o lamentoso canto e agora cantado tão bem noutra garganta?” (p. 381). Outro indício manifesta-se no episódio em que a própria Haiága deixa escapar que, no âmago em transformação, concebe o fruto divino, isto é, gerado pela matéria semelhante à de Meu:

Digo que o filho que trago na barriga há de se parecer com ele, porque, não te enojas, Maria, não me parece pecado desejar para os nossos uma beleza alheia se a desejada nos parece divina, desde o primeiro dia quando trouxeste à casa essa abençoada maravilha, pensei: um filho com esta cara, que mãe não desejaria? (p. 402).

Na construção da estrutura da narrativa, tais evidências exercem a função de reconhecimento<sup>187</sup> da culpa do casal Haiága-Meu. Maria parece cair em si a respeito da lúgubre sina e do quanto Meu, o “paraíso de carne”, não passava de um aparente engano, acompanhando-a por uma trilha da punição em consequência da *hýbris*: “um todo emaranhado de corvos dentro do meu sangue, de castigo sim me queriam, de desgraça, desço rastejante, as pedras se enfiando na minha triste carne” (p. 382). A grandeza trágica de Matamoros transparece na “dignidade da queda”,<sup>188</sup> isto é, no reconhecimento da forma galopante da “desgraça” inevitável que tombará sobre ela e, por extensão, do mau-agouro que se abaterá sobre os habitantes da aldeia. Essa grandeza da perda se consoma na negação de si mesma, tal como a divindade que se dispõe ao autossuplício em prol da humanidade; ou, ainda, à luz do traço de uma heroína, cuja morte se configura como o ato culminante da experiência erótica, coroando o desenlace apoteótico da própria existência. Portanto, ela se oferece em sacrifício como um bode expiatório.

Aqui, marca-se a queda decisiva de Maria do seu éden idealizado por meio da serpente do ciúme e da entrega a uma nova possibilidade de viver a sua carnalidade em uma realidade “Que a bem do Desejo/ Desfez-se o Paraíso/ E inventou-se a Paixão”.<sup>189</sup> Sob outra perspectiva, o sentido da ação trágica<sup>190</sup> de Matamoros consiste em construir uma nova ordem no instante

---

o alferes sinaliza em sua fala, tais sinais, “ninharias/ leves com o ar, para quem tem ciúmes,/ são verdades tão firmes como trechos/ da sagrada Escritura” (SHAKESPEARE, op. cit., p. 83).

<sup>187</sup> Na *Poética*, de Aristóteles, o reconhecimento constitui-se como um elemento qualitativo pertencente ao mito da tragédia. Segundo o filósofo grego, tal elemento “é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita” (Livro XI, 1452 a 30). No caso de Matamoros, o reconhecimento de que foi traída advém dos sinais oferecidos tanto por Haiága quanto por Meu.

<sup>188</sup> Para Albin Lesky (2015, p. 32, grifos do autor), o efeito trágico “se poderia descrever como a *dignidade da queda*”. Ou, conforme consta nos apontamentos de Ronaldo Melo e Souza (2001, p. 122), o “herói trágico sempre se representa iluminado pela grandeza da perda”.

<sup>189</sup> Versos do segmento “XLIX”, do poema *Cantares de perda e predileção* (HILST, 2017, p. 389).

<sup>190</sup> Segundo Raymond Williams (op. cit., p. 67), o sentido da ação trágica reside em “uma morte e um renascimento cíclicos, ligados às estações e centrados numa morte sacrificial que, por meio de lamento e revelação, torna-se um renascimento: a morte do antigo é o triunfo do novo. O movimento essencial aqui – o construir de uma nova ordem a partir da morte de uma ordem anterior e a liberação de energia em uma ação envolvendo morte e sofrimento”.

em que se põe a confabular uma “estória”. Na fantasia-paixão, ela comete o incesto para com o rei, pai e esposo da rainha, a mãe. Estas duas personagens nada mais são do que elaborações ficcionais de Meu e de Haiága:

Olho de Matamoros olhando-os novo, matizes encharcados de um laranja de doçura, licoroso, febril, anel de ouro fechando-nos num tempo sem nome, um luar dos longes, desses dois à minha frente gorjeando vi-me filha, Matamoros Maria, filha de Haiága e de Meu, deita-se Maria com o pai que ao mesmo tempo é Haiága marido-rei, ato fenomenoso esse de se deitar com quem nos fez, a cara do homem mais endurecida, ideia-cara de um primeiro rei, resplandecente, solene, amante-pai numa noite de sempre, eu Maria em volúpia cerimoniosa abrindo-me sagrada para o pai, ato enxugado de palavras mas escuro de gozo, de suspiros, de um arfar em cadência, grosso, o vigor desse possível se fazendo Ideia, Ideia sussurrosa muito real agora: o homem-rei, as mulheres-rainhas, verdade-realeza de uma casa, de nós três, de quatro porque assim o deseja a cabeça de mãe-Haiága por mim coroada, verdade-invento que me fez amante nova e mais gemente nessa noite (p. 410-411).

Na “verdade-invento”, que a “fez amante nova e mais gemente nessa noite”, Matamoros expõe – além do expresso desejo matricida – o “ato fenomenoso”, quer dizer, o impulso incestuoso pelo amante-pai, formulando uma triangulação amorosa em correspondência com o complexo de Édipo. Em *Totem e tabu*, Freud (1999b, p. 18) debate o que denominou de “horror ao incesto”, cuja regra fundamental pauta-se pela “exogamia totêmica, ou seja, a proibição de relações sexuais entre os membros do mesmo clã, parece ter constituído o meio apropriado para impedir o incesto grupal”. Tal fenômeno, além de fundar-se em uma interdição sexual, instituiu-se como um mecanismo de violência que, conforme Girard (2008, p. 99), acarreta a “destruição extrema da diferença, destruição da outra diferença maior no seio da família, a diferença em relação à mãe”. Interdição esta que recai sobre todas as mulheres que, por serem próximas, colocam-se em situação de rivalidade. No verter de sangue a repelo, o autoflagelo de Maria, impregnado de uma certa altivez inflexível e da selvageria sangrenta de um aniquilamento, assinala a expiação diante da *hýbris* instaurada pelo afã incestuoso<sup>191</sup> – o seu crime – ou mesmo a possibilidade de libertá-la da poluição e da impureza. A cena do autossacrifício de Matamoros encena-se, em súplica poética, no seguinte dístico do epigrama 85, de Catulo:

---

Na prosa hilstiana, à morte sacrificial de Matamoros segue a abertura criativa para uma nova ordem, especialmente no terreno da narrativa; protagonizada, mais uma vez, por uma triangulação amorosa.

<sup>191</sup> Em *Estruturas elementares do parentesco* (1949), Lévi-Strauss aborda a proibição do incesto como um fenômeno dotado de um caráter de universalidade, resultado de regras da exogamia. Para o etnólogo, a interdição do incesto marca a passagem da natureza à cultura, ou melhor, do fato natural da consanguinidade ao fato cultural da aliança. Abalizada por uma relação social, o casamento entre dois indivíduos passa necessariamente pelos termos de um determinado grupo: “Considerada em seu aspecto puramente formal, a proibição do incesto, portanto, é apenas a afirmação, pelo grupo, que em matéria de relação entre os sexos *não se pode fazer o que se quer*” (1982, p. 83, grifos do autor). Em relação à narrativa hilstiana, o excesso cometido por Maria Matamoros reside em, além de tocar na matéria sagrada de Meu, infringir a interdição instalada em torno do acontecimento incestuoso. Tal ousadia em atender aos desejos mais imperiosos, ainda que pela via da fantasia, causa prejuízo não somente para a ordem coletiva, como principalmente para si mesma.

Odeio e amo. Talvez queiras saber ‘como?’ Não sei. Só sei que sinto e sacrifico-me.

(CATULO, 1996, p. 150).

Tal cena não se figura denotativamente na narrativa na qual protagoniza – à semelhança das tragédias gregas que, em sua maioria, deixam os acontecimentos de violência fora do espaço cênico –, mantendo-se apenas sugerida em “Tadeu (da razão)”. Ecoando os versos do poeta latino, Maria Matamoros é arrebatada por “agigantados sentimentos” antitéticos – ora “ama”, ora “odeia” – em uma alusão ao estatuto paradoxal de Eros. De modo a aplacar a visceralidade da coita amorosa e de rematar o ápice do percurso de grandeza, ela imita a seu modo a morte gloriosa do guerreiro e toma para si a alternativa ou a solução fatal de imolar-se, não enforcando-se como Antígona, mas enterrando-se um punhal no seu “meio sagrado” – o centro. Se Medeia assassina os próprios descendentes para vingar-se de Jasão, Maria aniquila em si mesma qualquer possibilidade de procriar. Seguindo a linha interpretativa de José Antônio Cavalcanti (2010, p. 149), o suicídio de Matamoros, imbuído de um forte simbolismo, diz respeito ao que excede o corpo morto ou antes os liames da própria criação:

A faca introduzida no espaço corporal destinado a gerar vida expressa uma negação completa da existência. Falo negativo, simbolizada a revolta contra a fertilidade da outra, a própria mãe. Mata-se por contraste, mata a falta na tentativa de que o sangue contamine e apodreça uma felicidade que vampiriza o seu sonho, que destrua a aliança de fraude e furto na plenitude amorosa de Haiága e Meu. Mata-se, também, o desenho da fantasia como dimensão de um estado ideal de felicidade, pois o gesto da facada uterina é a supressão de Meu personagem e de meu como referência a um projeto de individualidade, mata-se de modo mais intenso assim, regredindo-se ao lugar do nascimento para anulá-lo e fazer evanescer a vida como possessão de si mesmo. A morte pelas próprias mãos é o processo de purificação da falta trágica, representa a volta aos limites rompidos pela desmesura.

No desenlace, Matamoros busca a narrativa como uma forma de purificação, de cura para a ferida ou de “uma nova armadura para suportar manhãs madrugadas e noites” (p. 411). A saída encontrada traduz-se criativamente na liberdade de inventar e, por assim dizer, de sonhar, de sorte a reconhecer a dimensão onírica da existência.<sup>192</sup> Ou, ainda, na potência de parir pela instância da palavra uma fantasia-paixão. Nesta, a violência assimilada à perda da diferenciação<sup>193</sup> entre os indivíduos consanguíneos – a exemplo da relação paradigmática mãe, pai e filho – articula-se no âmbito do texto com a indistinção entre os planos do sagrado e do

<sup>192</sup> Na peça *A Tempestade*, de Shakespeare, Próspero medita, no tocante à natureza humana, que “Nós somos do estofo/ De que se fazem sonhos; e esta vida/ Encerra-se num sono” (SHAKESPEARE, 1999, p. 103).

<sup>193</sup> Jean-Pierre Vernant (1999a, p. 97-98) discute que, em relação ao incesto cometido por Édipo, tal proibição não existe para os deuses, assim como para os animais. No que tange a estes últimos, a explicação é a de “não há para eles nem irmão, nem pai, nem marido, nem filho, nem esposa. Como peças isoladas no jogo de damas, eles vivem sem regras, sem conhecer nem a diferença, nem a igualdade, na confusão da *anomía*”.

profano: “eu Maria em volúpia cerimoniosa abrindo-me sagrada para o pai”. Sob outro prisma, a operação verbal de transmutar em realidade viva e concreta a “Ideia” ou aquilo que vige apenas como virtualidade corresponde, paralelamente, à indagação que encerra a narrativa, que resvala em uma indefinição entre o que é sonho, imaginação e verdade:

somente no dia a dia daquilo que os homens chamam de realidade, fosse possível transformar em verdade o que seria apropriado à fantasia da noite, Matamoros dos sonhos esquecida, vê-se tomada de sonhos no muito denominado concreto da vida, e o que vem a ser isso de sonho e verdade? (p. 412).

Essa atmosfera de indefinição persiste também em *Com os meus olhos de cão*. Antes de encetar propriamente a narração, a novela apresenta, no início, um breve poema com o total de doze versos, os quais, emulando a conformação do coro<sup>194</sup> de uma tragédia, ou seja, dos ditirambos dionisíacos, anunciam com a força poética de síntese o destino do herói ainda não nomeado:

A cruz na testa  
Os dados do que fui  
Do que serei:  
Nasci matemático, mago  
Nasci poeta.  
A cruz na testa  
O riso seco  
O grito  
Descubro-me rei  
Lantejoulado de treva  
As facas golpeando  
Tempo e sensatez. (p. 65).

Como já se sabe, o seu nome é Amós Kéres. Curioso o fato de que “Amós” seja uma inversão do termo grego *sôma*, cujo significado exprime a noção de corpo.<sup>195</sup> Aquele que leva, sob a carne machucada, a “cruz na testa”, a insígnia do que já foi e do que ainda será. O prenúncio daquele que passará por uma experiência mística de lucidez e de iluminação. Como

<sup>194</sup> Conforme ressalta Jaa Torrano (1996, p. 139-140), o coro, como parte constitutiva da tragédia, reflete o ponto de vista humano – no caso do herói trágico – em confronto direto com os limites divinos: “O coro trágico – com a sua multiplicidade em que todo indivíduo é anônimo e tem somente a personalidade coletiva identificadora do grupo enquanto tal – figura sempre a condição existencial dos mortais homens. As personagens do drama trágico são os heróis, cuja sobre-humanidade reside em sua proximidade dos Deuses maior que a que podem suportar os mortais homens, figurada em geral pela similitude heroica com os Deuses sempre vivos. O coro é sempre a meditativa, admirativa e reticenciosa testemunha das ações pelas quais os heróis ultrapassam os necessários limites configuradores da condição dos mortais e assim se revelam sobre-humanos e divinos”.

<sup>195</sup> Tal aproximação foi sinalizada pela professora Yudith Rosebaum por ocasião da produção final realizada como parte avaliativa da disciplina “Loucura, Desrazão e Normalidade: Leituras de Textos de Literatura Brasileira”, cursada durante o primeiro semestre de 2018, no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH/USP.

Édipo, constitui-se como um ser marcado, iniciado na ciência e nas artes na forma de papéis-máscaras que o perpassam: “Nasci matemático, mago/ Nasci poeta”. No assombro diante de “facas golpeando/ Tempo e sensatez”, abre-se de antemão uma fenda de finitude e de desrazão sobre essa personagem. É bastante significativo o fato de que, já adentrando o preâmbulo da narração, o leitor depara-se com o fato do falecimento do cachorro. A existência mais nua de um animal insinua-se como um brinquedo da vida nos limites da temporalidade: “Assim é que soube da morte” (p. 65).

Nas primeiras linhas, percebe-se que a prosa hilstiana opera sob uma subversão profunda da ordem tradicional já consagrada, seja literária, seja religiosa. Após viver a visão epifânica, Amós abandona o sistema formal da Universidade e decide enveredar por uma epistemologia carnal. Em virtude disso, o professor de matemática, juntamente com a mãe, toma a resolução de fazer do bordel de Maria Ancuda uma nova morada, como uma tentativa de descobrir outras formas de conhecimento mais atentas à realidade do corpo. Na crônica “*In dog we trust* ou mundo-cão do truste”,<sup>196</sup> do dia 25 de junho de 1994, Hilda Hilst (2018b, p. 221-222, grifo da autora) observa, fazendo as vezes de filóloga, que o termo “Putá” significa uma “grande deusa da mitologia grega. Vem do verbo ‘putare’, que quer dizer podar, pôr em ordem, *pensar*. Era a deusa que presidia à podadura”. Essa mesma imagem é retomada no livro *Estar sendo. Ter sido* quando o narrador insinua que “vem vindo a Puta, do *putare*, vem vindo a deusa da podadura. a escura. a asa negra. em outros tempos dizem que era linda. agora é só puta na minha língua, e ceifa. cago-me inteiro, rugindo. de puro medo” (p. 392). Tal significação é diametralmente oposta à convencional imagem da mulher impura e decaída ou, nos termos de Matamoros ao difamar a mãe Haiága, “imensamente prostituíssima é o que era” (p. 400). Investigando a etimologia do termo “puta”, Eliane Robert Moraes constata que a associação feita pela escritora não é de todo injustificável. Em razão da sua intrínseca relação tanto com a atividade do pensamento quanto com a poda das árvores, a crítica conclui que a deusa Puta pode ser alçada ao espaço sagrado ocupado pelos sacerdotes:

Assim, por ostentar todos esses atributos, na qualidade elevada de deusa e filósofa, a Puta da escritora brasileira parecer guardar fortes afinidades com a antiga prostituta sagrada, cujos predicados foram exaltados em inúmeros textos mitológicos e literários. Mulheres que, como sintetiza Georges Bataille, estando ‘em contato com o plano divino e vivendo em lugares sacrossantos, tinham um caráter sagrado similar ao dos sacerdotes’ (2014, p. 46-47).

<sup>196</sup> Já no título, coloca-se em jogo o par *god* e *dog* (respectivamente, Deus e cachorro em inglês), a partir da relação entre a expressão “*In God we trust*” (“Em Deus nós confiamos”, em tradução livre), que vem impressa nas notas em papel de dinheiro, como um valor nacional cultivado nos Estados Unidos, e o “mundo-cão”, que representa o contexto da América Latina assolado pela miséria e o subdesenvolvimento, em consequência direta da ação gananciosa do grande capital.

No final do texto desta crônica, a escritora cita, ainda, outra figura dita marginal ao se referir aos versos de *Via espessa*. O “louco”, como máscara e porta-voz da divindade,<sup>197</sup> indaga se a interlocutora está à “procura de Deus” e, em um gesto vacilante, “dobra-se num salto e desnuda o traseiro”.<sup>198</sup> Seguindo tal direção, Amós, que também persegue o Infundado, encaminha-se para a casa de prostituição, essa espécie de santuário da carne, a fim de justamente atingir, na companhia de Libitina, tal esfera legítima do pensar, isto é, de um pensamento que se forja nas bordas, fora da rigidez de qualquer paradigma científico. Entre retalhos de memórias e de devaneios, a narração volta-se abruptamente para o momento em que ele, desorientado, é despertado pelo filho para o relato de um sonho, no qual aquele se transveste de padre. Tal figura religiosa aparece inusitadamente com o “traseiro à mostra”, de maneira que a saia da batina havia se levantado:<sup>199</sup>

Você estava vestido de padre. Padre é? E o mais gozado é que a tua saia levantava com o vento e a tua bunda aparecia. Gozado mesmo, filho. O menino subia nas minhas pernas e começou a rir esplendente-histérico repetindo: a bunda do papai a bunda do papai. Está bem, disse-lhe agora chega, todo mundo tem bunda, seu pai também. Saiu das minhas pernas, pegou a bicicleta, ficou dando voltas no quintal, esganiçando: todo mundo tem bunda todo mundo tem bunda o papai também. Fecho os olhos, torço a cara, enfarado. O mundo parece fosco e ao mesmo tempo fulvo. Baço e fulgente. Subindo um monte é? Catando pedrinhas. Tantas que não me cabiam nas mãos. Pedrinhas. Palavras? Palavras que um outro vai tentar juntar para explicar o inexplicável. O traseiro à mostra. Isso complica muito. O vento das ideias pondo a descoberto o grotesco da nossa condição. Humana condição (p. 81-82).

A imagem genuinamente grotesca da “bunda do papai”, ou seja, do padre com o “traseiro à mostra” representa o cruzamento entre o sagrado e o profano. Destarte, instaura-se a profanação – como marca essencial do ato de transgressão – ou, ainda, a “subversão entre o alto e o baixo” (MORAES, 1999, p. 120). Amós retorna, em seguida, à lembrança de uma anedota contada por Libitina, na qual a prostituta conta que uma amiga chamada Jacinta experimentava o gozo apenas com padres, maculando no júbilo da carne o “silêncio e o perfume da santidade, nunca tão em paz depois de tudo, em paz com Deus, em paz com os homens,

<sup>197</sup> Em razão da ruptura com os preceitos morais, a figura do louco anuncia uma abertura ao imprevisível e a novas possibilidades de pensamento. Por isso, Nietzsche (2016, p. 20) põe-se a questionar a respeito da loucura: “Algo que fosse, em voz e gestos, assustador e imprevisível como os demoníacos humores do tempo e do mar e, portanto, digno de semelhante temor e observação? Algo que ostentasse tão visivelmente o signo da completa involuntariedade como os tremores e a baba de um epilético, que parece distinguir o louco como máscara e porta-voz de uma divindade?”.

<sup>198</sup> Referência ao verso pertencente ao segmento “III”, do poema *Via espessa*: “Olhando o meu passeio/ Há um louco sobre o muro/ Balançando os pés./ Mostra-me o peito estufado de pelos/E tem entre as coxas um lixo de papéis:/ – Procura Deus, senhora? Procura Deus?/ E simétrico de zelos, balouçante/ Dobra-se num salto e desnuda o traseiro.” (HILST, 2017, p. 455).

<sup>199</sup> Em entrevista concedida à TV Cultura, em 1990, Hilda Hilst declara a sua conhecida frase: “A santa resolveu levantar a saia”.

louvados sejam eles. Louvada esta quietude minha neste instante” (p. 82). No cruzamento entre a prostituta e o padre, o libertino e o religioso,<sup>200</sup> o prazer sexual e o deleite místico, repousa a beatitude da união amorosa com a deidade.

Pela clave do deslocamento, a narrativa hilstiana instaura um vaivém indistinto entre os campos da carnalidade e da espiritualidade e, além desse aspecto, traz para o proscênio seres marginalizados. A “prostituta sagrada”, enquanto deusa, detém o domínio não somente sobre a corporeidade, mas que também se estende a partir da capacidade de pensar e de ordenar por meio do ato de narrar. O “louco”, situado sobre o muro, já se figura por si só no limiar entre o estar no encaço do ser divino e a preservação da sanidade. Corrompendo o estatuto sagrado, o pai-clérigo desvela-se em sua faceta fundamentalmente humana, ligada ao gozo e ao baixo corporal: “todo mundo tem bunda todo mundo tem bunda papai também” (p. 82). Como um ponto de convergência e de unidade, todos carregam consigo o “traseiro”. Inclusive, Deus possui o “fétido buraco”. Pois, pelo contraste entre os contrários, a amplidão divina espelha-se no “vazio escuro”<sup>201</sup> interior, na fundura das entranhas do ser humano ou, para empregar as palavras de Tadeu, no “funil mais fundo, o comprido buraco fervilhando de negras espirais de jade” (p. 344).

No alto de uma colina, a descoberta da vastidão de um “significado incomensurável” entrega-o a uma lucidez inalcançável, a qual escancara a sua pequenez humana e leva-o ao seguinte entendimento: “Esqueçam. Modelos de interpretação. O logos é isto: dor velhicescaso dos mais vivos, mortos logo mais” (p. 89). O logos não consiste em uma abstração, mas é sentido nas e pelas marcas tatuadas na pele pelo devir temporal. Em face da falência dos “modelos de interpretação”, de que modo é possível formular uma compreensão ou mesmo transmitir uma substância indevassável sem perder a própria integridade? Ao se questionar a respeito dessa incomunicabilidade, Amós Kéres flerta com formas várias de loucura e o suicídio, inclusive meditando em torno de “como devo matar-me?” (p. 90). Tanto ele quanto Matamoros percorrem o perigoso terreno das proibições, sobretudo no que tange ao incesto e à autodestruição. Consciente das limitações, o matemático afunda-se cada vez mais em sua carnalidade fadada ao tempo da matéria.

---

<sup>200</sup> Octavio Paz (1994, p. 21) identifica o solitário religioso e o libertino como figuras emblemáticas do erotismo. Estes empreendem, por vezes, práticas sexuais do erotismo, suplantando a cadeia reprodutiva, para perfazer a sua demanda pelo sobrenatural, ora como êxtase e comunhão com a divindade, ora como libertação. De acordo com o escritor, são “emblemas opostos, mas unidos no mesmo movimento: ambos negam a reprodução e são tentativas de salvação ou libertação pessoal diante de um mundo caído, perverso, incoerente ou irreal”.

<sup>201</sup> Na narrativa “O oco”, a personagem-narradora na sondagem do fugidio “ROSTO VIVO” da divindade mergulha no “vazio imenso”, o qual vige no próprio interior: “O vazio escuro é abismo e labirinto. Pertence ao coração, pertence às grandes coronárias, cem mil fundos ramificados, idas e voltas precárias (no meu caso) obstruções, divisões inadequadas, funduras inacessíveis, falo-vos do meu vazio escuro” (p. 280-281).

Amós decide finalmente residir no caramanchão situado no quintal da mãe, na companhia da cadela Ronquinha. De modo semelhante à escolha de Hillé de morar no vão da escada, a conduta de Amós foge de qualquer rótulo de normalidade. Entre papéis e desenhos, ele se olha em um “quebrado de espelho”. Do outro lado desse espelhado, atravessando-o, o professor depara-se com uma cena que envolve uma forca, o carrasco, um homem condenado por atentar contra a sua vida e dois acompanhantes. Sob esse horizonte, tal cena pode remeter-se ao episódio de crucificação de Jesus e os outros dois criminosos. Os seus destinos interseccionam-se, uma vez que Amós também será condenado à forca pela tentativa de suicídio. A ideia relacionada ao autossacrifício jamais abandona o seu ser, enquanto uma ação humana pensada e calculada, ou antes uma inclinação natural para perscrutar o terreno desconhecido do Além e os perigosos caminhos que perfazem o Mal – e os seus respectivos crimes –, como uma alusão à própria sorte: “A cruz na testa”.

No diálogo travado entre Amós e os acompanhantes, estes se debruçam sobre a condição dos enforcados, do furor que os apodera: “Só o demo é que pode desaguar tamanha fúria assim de estalo” (p. 98). Partindo do contexto do nazismo e dos crimes hediondos praticados durante a Segunda Guerra Mundial – rememorados por Axelrod igualmente tanto pela materialidade histórica quanto pelo caráter de “ordenada liturgia” –, a fala do acompanhante número 2 demarca o seguinte dado: “Todo enforcado morre de pica dura” (p. 95). Há, novamente, um tangenciamento entre as esferas da guerra, do erotismo e da morte, comandado pelo elemento em comum da violência e da perturbação de uma certa ordem assentada. Existe uma suspensão, quer dizer, uma violação das leis postuladas ao impulsionar a transgressão dos interditos. No que concerne à guerra, a proibição recai sobre o delito contra a própria vida: o assassinato. Nessa direção, Roger Caillois, em *O homem e o sagrado* (1939), identifica um elo de aproximação entre a festa primitiva e a guerra, cujos contrastes, em níveis extremos, exprimem a mesma grandeza: o signo do excesso, do esbanjamento e da liberação dos corpos. O intelectual francês discute que, no mundo moderno, a guerra foi erigida ao posto de uma divindade. Os homens dobram-se, em culto trágico, ao sagrado e incontestável poder da destruição. A inebriante vertigem é capaz de sequestrá-los de si mesmos e arremessá-los em uma apoteose feita de dor e de morte. Logo, “é por este motivo que a exaltação quase mística da guerra coincide com o momento em que ela atinge o seu mais vivo horror” (1979, p. 174).

A imagem de um “enforcado” com a “pica dura” reporta-se à convulsão da carne e à desordem da plethora sexual, que projeta precisamente o ser humano para fora de si mesmo, sob um desarranjo no interior. Consoante Bataille (2017a, p. 130), “a plethora dos órgãos leva a esse desencadeamento de mecanismos estranhos ao ordenamento habitual das condutas humanas.



Um inchaço de sangue abala o equilíbrio sobre o qual a vida se fundava. Uma fúria bruscamente se apossa de um ser”. Esse movimento de ruptura, que se abre como uma fissura, evoca a “fúria” voluptuosa do gozo – o espasmo da morte. Absolvido pela infração, todavia condenado eternamente a jamais compreender, Amós abandona-se à perda de si e rende-se ao verdugo de sua vida. Ele sabe que a possibilidade de transcendência somente poderá atingi-lo se materializada na própria virulência carnal. Aniquilando a medida humana, o matemático abraça a visceralidade animal do seu “corpo de cão” para colar-se ao “nada” do que lhe é mais vasto.

É presença marcante também na prosa de Hilda Hilst a aproximação entre o ser humano e o animal. A amizade terna existente entre Isaiah e hilde é prova disso. O desnudamento que os enlaça enraíza-se na obscenidade. Como pontua Bataille (2017a, p. 243-244), “é da nudez que, em razão de um deslize, fala o Gênesis, ligando à passagem do animal ao homem o nascimento do pudor que nada mais é, em outras palavras, que o sentimento de obscenidade”. A falta cometida pelo casal edênico promove a queda do homem do paraíso e, como punição pelo “deslize”, carrega a interdição sobre o próprio corpo: a marca inelutável da finitude. Toda manifestação filiada ao corpo é relegada à morbidade e à efemeridade, acarretando um legado de cisão decisiva entre o homem e a carnalidade.<sup>202</sup> A narrativa de hilstiana, pelo contrário, desvirtua a doutrina cristã e pratica uma inversão metafísica ao empreender sem “pudor” o retorno do homem à “anterioridade”, ao elo primitivo e originário da sua animalidade.

A possibilidade do que se entende comumente por ascese dá-se pela negação do corpo e dos rasgos sexuais em direção a uma vigência sobrenatural. Dentro da tradição ascética, é preciso que o corpo seja disciplinado, por meio de práticas rituais, tais como jejuns, penitências, privações físicas de toda ordem, a fim de torná-lo santo e intocado pelo pecado, obtendo a pureza, a serenidade e a lucidez espiritual. Conforme sublinha Peter Brown (1990, p. 37), “renunciando a toda e qualquer atividade sexual, o corpo humano poderia participar da vitória de Cristo: poderia reverter o inexorável. O corpo poderia livrar-se do mundo animal”. Em contraposição a todo esse sequestro da materialidade corpórea, a busca espiritual de Amós converge para dois caminhos possíveis: experimentar no bordel de Maria Ancuda a obscenidade sem limites, como puro instinto sexual, e habitar com os animais o quintal da casa da mãe, que assinala o desprendimento das máscaras sociais e o regresso às origens:

depois daquilo de significado incomensurável só duas opções: viver a vida num patético indecente, tresudar obscenidade, por que não? Encher a cara a cada noite, e vicioso, babante, sacudir o pau vezenuando para as amigas de Amanda, sabichonas

<sup>202</sup> Compreende-se que o pensamento de Platão corresponde à perspectiva metafísica que se projetou na formação da cultura ocidental. De acordo com o filósofo grego, o corpo é entendido como “cárcere da morte”, mero invólucro fadado à finitude e à transitoriedade das coisas (PLATÃO. *Fedro*, 250 c).

emplumadas, psicólogas historiadoras donas de casas comunicadoras, mulheres colegastros, e meter-lhes a bronha no meio das pernocas, tesudo e genial explodindo em haikus, hein? Fecho os olhos. A segunda opção: largar casa Amanda filho universidade. Ter nada (p. 79-80).

A experiência concretiza-se no encontro com a “Humana condição” e o “grotesco da nossa condição”, haja vista que apenas ela é capaz de comunicar: “Há centelhas que escapam da carne na miséria, na humilhação, na dor. Também nos animais as centelhas se mostram” (p. 93). Por esse motivo, Alcir Pécora (2006, p. 10) salienta que “a possibilidade de iluminação passa a depender da capacidade de encarar despudoradamente o grotesco de uma condição que apenas se enuncia sem engodos no baixo, no tabu, na profanação”. Como um traço característico do texto hilstiano, o obsceno exerce o papel de afirmação do corpo, colocando em cena<sup>203</sup> expressões, tais como “pau”, “cu”, “vaginão”, “bronha” e “nádega quente”. Ainda consoante as considerações de Pécora (2006, p. 9), a obscenidade configura-se como o “deboche, isto é, a mais pura objeção e afronta dos costumes, e o abandono e despojamento pessoal de tudo, isto é, a vida experimentada como pura vivência animal, sem qualidades”. O corpo despojado, enquanto vetor de conhecimento,<sup>204</sup> e todas as manifestações assumem a disposição privilegiada de percepção e de tentativa de um entendimento vivo:

Amós Kéres. Inocente como um pequeno animal-criança olhando o Alto. Mas dizem que o Alto é o nada e é preciso olhar os pés. E o cu também. Com um espelho. Estou olhando. Impossível esquecer grotesco e condição. Ai, eu quero a cara Daquele que vive dentro de Amós, o Imortal, o Luzir-Iridescente, O percebedor-Percebido. Vou dizer com precisão o que é o meu não compreender. De significado majestoso. De cores. Dilatado (p. 89).

O ser humano constitui-se no interlúdio entre o alto e o baixo, o imortal e o mortal, a inocência e a perdição. De maneira alguma a humanidade está apartada do *élan* divino, tendo em conta que este já desde sempre vige, sob a irradiação primordial de um “sol-origem”, na interioridade: “dentro de Amós, o Imortal, o Luzir-Iridescente, O percebedor-Percebido”. Contudo, torna-se “impossível esquecer grotesco e condição”, atinentes ao modo de ser específico do homem no que ele detém de mais peculiar: o inacabamento perpétuo da existência.<sup>205</sup> De acordo com Mikhail Bakhtin (2008, p. 17), a característica principal do que chamou de “realismo grotesco” é o rebaixamento, a saber, “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo em uma indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual,

<sup>203</sup> Em sentido corrente, a obscenidade infringe o pudor dentro de uma moral sexual cristã ao “colocar em cena algo que deveria estar nos bastidores” (LAPEIZ; MORAES, 1986, p. 8).

<sup>204</sup> Na obra *Cartas de um sedutor*, a capacidade de sentir do corpo manifesta-se como uma autêntica possibilidade de conhecer e de realizar experiências: “caos que é o homem, esta desordem que só sabe sentir, só sentindo é que aprende, só sentindo é que tem conhecimento, apalpa amassa abre rasga” (p. 295).

<sup>205</sup> Conforme Bakhtin (2008, p. 45-46), “o verdadeiro grotesco não é de maneira alguma estático: esforce-se, aliás, por exprimir nas suas imagens o devir, o crescimento, o inacabamento perpétuo da existência”.

ideal e abstrato”. Na esteira do pensamento do filósofo russo, o narrador efetiva a destituição da visão idealizada e intocável em torno de Deus com o propósito de dotá-lo de uma “cara”, quer dizer, de humanizá-lo e de integrá-lo à dimensão carnal e atormentadoramente humana.<sup>206</sup>

Há uma real inversão, cujas aspirações em direção ao sublime ou aos cimos intangíveis do transcendente são substituídas pela emergência do vigor do “baixo corporal”, no dizer de Bakhtin. Afinal, “o Alto é o nada e é preciso olhar os pés. E o cu também”. O homem desvenda uma ponte ou ponto de ligação com o “Alto” no momento em que revela grotescamente o corpo de Deus profanado; subvertendo, até mesmo, a visão tradicional que concebe a divindade sob o signo masculino: “Deus é mulher? Como tenho sugado o peito que não vejo. Continuo sozinho, leproso. A porca é Deus” (p. 88).

A busca espiritual confunde-se com uma imersão profunda na corporeidade, o que implica a desconstrução da imagem austera e altiva do ente divino. Claudio Carvalho (2003, p. 267-268) pondera que “a vocação de transcendência de Hilda Hilst está por demais amalgamada à paixão da carne para poder conviver facilmente com uma concepção metafísica e antisséptica de um Deus que está além das coisas sublunares”. Essa desarticulação do ideal divino está em consonância com o movimento de rebaixamento do qual disserta Bakhtin. Como construção metafórica fundamental da narrativa, Deus surge como “uma superfície de gelo ancorada no riso” (p. 65). O desafio de transgredir esta superfície cabe ao obsceno enquanto “cordame grosso” que conduz até onde habita esse Deus profundamente humano que ri.<sup>207</sup> Considerando a insuficiência do dizer humano, a linguagem obscena cumpre sem rodeios o gesto de “dizer com precisão o que é o meu não compreender”, de equacionar verbalmente o “significado majestoso” daquilo que ultrapassa o limite de compreensão do homem e de nomear a face “inexplicável” de Deus – ora mulher, ora porca.

### 3.2 A FERIDA DIONISÍACA NA DIVINDADE HUMANA E NA HUMANIDADE DIVINA

O imponderável, o fundo misterioso da existência, a “noite infinita para a nossa razão”,<sup>208</sup> eis a insinuação do ser insondável, por excelência: Deus. Em entrevista para os

<sup>206</sup> O intento de humanizar Deus é recorrente na obra de Hilda Hilst. Em *A obscena Senhora D*, a personagem Hillé dirige-se a Deus com a seguinte fala: “Me vem também, Senhor, que de um certo modo, não sei como, me vem que muito desejás ser Hillé, um atormentado ser humano. E SENTIR” (p. 56).

<sup>207</sup> Em *O riso*, Henri Bergson (2001, p. 12, grifo do autor) observa que “não há comicidade fora do que é propriamente humano”.

<sup>208</sup> Na peça *As aves da noite*, a personagem do padre Maximilian Kolbe emprega, em termos metafóricos, esta imagem para exprimir que “as coisas divinas são uma noite para a nossa razão” (HILST, 2008, p. 267). Em peça anterior, intitulada *A empresa*, o Monsenhor explora a mesma imagem para dizer que “Deus pode ser a treva. Pode ser a grande noite” (ibidem, p. 54).

*Cadernos de literatura brasileira* (1999, p. 30), Hilda Hilst é categórica ao expressar que, em sua obra, é notável uma busca ininterrupta de Deus: “A minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus”. No extenso conjunto literário da escritora, as incursões pelo divino surgem como uma profunda inquietação tanto no domínio da poética como no da prosa, incorporada a uma dimensão da experiência carnal e corpórea. Como observa Alcir Pécora (2001, p. 12), em introdução ao livro *A obscena Senhora D*, “as inquietações metafísicas mais sanguíneas e arrebatadas, como as dúvidas teológicas mais rigorosamente inteligentes, [são] nascidas muitas vezes como questões do corpo”.

Como uma das marcas fortes da ficção hilstiana, o confronto do ser humano com a divindade reverbera em toda a sua complexidade. A ênfase maior reside em pôr em xeque uma determinada concepção de Deus, principalmente a que corresponde a um ente intocável e irrefutável. Paradoxalmente, Ele é uma presença na ausência. Encontrá-lo constitui-se como uma árdua tarefa colocada em prática, nem que para isto seja necessário atravessá-lo pelo avesso, à imagem e semelhança do homem. Ao sair no encalço da divindade sempre furtiva, a sua prosa dota-se de uma postura transgressora e de uma liberdade deliberada, sem apresentar o menor resquício de culpa<sup>209</sup> ou de moralismos de qualquer ordem, uma vez que as tradicionais antinomias entre o corpo e a alma, o humano e o divino, o erotismo e o sagrado não assomam mais sob uma hierarquia valorativa. Pelo contrário, lançam-se em um nexos intercambiável operado por uma inversão metafísica em direção ao baixo corporal.

Tal discussão acerca do ser insondável apresenta-se no “Prefácio à transgressão” (1963), de Michel Foucault. Ao fazer uma homenagem à filosofia de Bataille, o pensador francês defende que, na modernidade, o erotismo associa a ultrapassagem do limite à morte de Deus. Este último fenômeno assinala a dissolução do limite do Ilimitado e, em contrapartida, o advento do reino ilimitado do Limite. A sexualidade por si mesma já descortina o jogo entre o ser e a finitude, o limite e a transgressão. Sob uma relação em espiral, a dinâmica limite-transgressão responde por conduzir as fronteiras ao extremo, afirmando o ser limitado sem qualquer oposição de valores. Tendo em vista o impulso de derrubada dos ídolos e, em decorrência disso, o fato de já não mais existir um fundamento divino cabal, toda profanação torna-se “sem objeto”, “vazia e fechada em si mesma” (FOUCAULT, 2009, p. 29). Por

---

<sup>209</sup> Em *Genealogia da moral*, Nietzsche (2017a, p. 102) destaca que o “advento do Deus cristão, que é a expressão mais alta do divino, produziu o máximo do sentimento de culpa”, em virtude de o homem se sentir em “dívida”, isto é, compreender que a sua existência é tributária à divindade; devendo, logo, por obrigação, cultuá-la. Caso contrário, instala-se em sua interioridade a noção de pecado.

exemplo, o espaço da linguagem erótica de Marquês de Sade – em que se desenrolam a ordem do prazer e a ordem da razão – reveste-se de uma realidade discursiva explícita e contínua, na qual não se figura mais um sujeito absoluto; para o autor de *O erotismo*, por sua vez, essa problemática corrobora o desmoronamento do ser filosofante soberano e a forma extrema da linguagem como uma zona de ausência e de dispersão.

No caso de Hilda Hilst, a morte de Deus – jamais como uma recusa – abre-se enquanto possibilidade experimentada pelos narradores e as personagens de ressignificar discursivamente o lugar conferido à deidade, não mais centralizada em um altar imorredouro; no entanto, consubstanciada em uma carnação finita e perecível, por meio de uma profusão criativa de formas e de contornos. Principalmente, sob o aspecto do deus Dioniso, que, como será abordado logo adiante, “tanto e tão bem ostenta a ambigüidade do divino, do ponto de vista da moralidade humana” (SOUSA, 1978, p. 18). Na produção ficcional, a escritora tensiona o caráter infalível dos dogmas cristãos ao reafirmar as contradições e o potencial reflexivo da linguagem literária em criar virtualidades inesgotáveis para o real, ou melhor, em escolher para si verdades provisórias, isentas de qualquer pretensão de abarcá-lo em termos absolutos.

É mister transgredir a sublimidade inalcançável contida na “Ideia de Deus”, visto que, pelo seu traço impalpável e imaterial, permanece ainda como uma “humana ideia de um deus que não conheço”.<sup>210</sup> Em vista disso, os esforços hilstianos voltam-se para corporificar tal Ideia, esse nada sem forma, no sentido de dotá-la de uma feição que se confunde com a humana. Ímpeto este que é ressaltado nos seguintes versos de *Sobre a tua grande face*: “Vem apenas de mim, ó Cara Escura/ Este desejo de te tocar o espírito” (HILST, 2017, p. 431). Eis o “desejo” imperativo de “tocar o espírito” de Deus, evocado pela “Cara Escura”, cuja expressão alude, ainda que sob a guarda do signo do encoberto, à materialização de um rosto. As ações das personagens repercutem gestos sobre-humanos a ponto de lograr o enlace carnal com o divino, a exemplo de Matamoros ou de Hillé, ou também de assumir uma posição demiúrgica ao tecer a vida, tal como age o vigor poético de Tadeu ou de Amós.

Em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, investe-se a imagem de um “deus pessoal”<sup>211</sup> e sanguinário. Ao expor a faceta essencialmente perversa da deidade e a falência do seu projeto

<sup>210</sup> Verso do segmento “XXXII”, da obra *Da morte. Odes mínimas*. Segue a estrofe na íntegra: “Me fiz poeta/ Porque à minha volta/ Na humana ideia de um deus que não conheço,/ A ti, morte, minha irmã,/ Te vejo.” (HILST, 2017, p. 336).

<sup>211</sup> Em *O homem revoltado* (1951), Albert Camus (2017, p. 48) defende que a noção de um “deus pessoal”, criador de todas as coisas, deve-se à doutrina do cristianismo. É justamente sobre essa concepção de divindade que o protesto humano se voltará, nos termos de uma revolta metafísica: “Cristo veio resolver dois problemas principais, o mal e a morte, que são precisamente os problemas dos revoltados. Sua solução consistiu, primeiramente, em cuidar deles. O deus homem sofre também com paciência. O mal e a morte não mais lhe são imputáveis, já que ele está dilacerado e morre. A noite do Gólgota só tem tanta importância na história dos homens porque nessas

de salvação para o homem, a voz poética reconhece a deformidade ou a imensa “cagada metafísica”<sup>212</sup> consumada por si mesmo em sua criação. Nessa revitalização de um sistema de matriz sacrificial, o “meu Deus”, o Pai, desfere toda a opulência violenta contra o próprio Filho, cujo “corpo do homem”<sup>213</sup> remete-se diretamente ao mecanismo de humanização da divindade, conforme é possível verificar no legítimo retrato divino presente nos seguintes versos do segmento “VII”:

É rígido e mata  
Com seu corpo-estaca.  
Ama mas crucifica.

O texto é sangue  
E hidromel.  
É sedoso e tem garra  
E lambe teu esforço

Mastiga teu gozo  
Se tens sede, é fel.

Tem tríplices caninos.  
Te trespassa o rosto  
E chora menino  
Enquanto agonizas.

É pai, filho e passarinho.

Ama. Pode ser fino  
Como um inglês.  
É genuíno. Piedoso.

Quase sempre assassino.  
É deus.

---

trevas a divindade, abandonando ostensivamente seus privilégios tradicionais, viveu até o fim, incluindo o desespero, a angústia da morte. Explicam-se do mesmo modo o *Lama sabactani* e a terrível dúvida de Cristo agonizante. A agonia seria leve se fosse sustentada pela esperança eterna. Para que o deus seja um homem, é preciso que se desespere”.

<sup>212</sup> Na narrativa “O unicórnio”, a narradora detém-se no que considera uma grande “cagada metafísica”, a saber, o fato de que a natureza divina não se constitui tão somente do bem e da bondade, assim como o ser humano torna-se simples “cobaia” em meio às contingências do propósito maior de salvação: “as cobaias somos nós e existimos e estamos aqui para salvar esse Deus que nos faz de cobaias” (p. 104). Na crônica “Ai, João, que saudade!”, do dia 16 de abril de 1995, Hilda Hilst (2018b, p. 299) interpela-se sobre “como é que um deus, onipotente, onisciente e portanto sabedor de todas as sequelas que adviriam dessa ideia de criar a espécie humana, pôde criá-la? E aquilo tudo, ‘aquilo’ quando se pergunta ‘de onde vem o mal’... A resposta é sempre uma cagada metafísica. Gente! Por favor, é melhor começar tudo de novo!”.

<sup>213</sup> Em sua nota de organizador, Alcir Pécora (2005, p. 10) elucida a partir do título que este livro, construído na forma de apóstrofes a Deus, apropria-se de uma perspectiva “gozosa”, na medida em que “constitui-se uma ‘erótica’ vicária, substitutiva, ostensivamente precária, na qual o desejo de conhecimento de Deus imbrica-se com o conhecimento do corpo do homem”.

(HILST, 2017, p. 414).

Em diálogo com a tradição judaico-cristã, o poema ressignifica Deus. Com o seu poder de “corpo-estaca” e as suas “garras”, “ama mas crucifica”. Ele oferece o suplício de Cristo para a remissão dos pecados dos seres humanos. Os signos do amor e da morte distribuem-se entre o “hidromel”, como o néctar dos deuses, e o “sangue” vertido pelas feridas. A encarnação da Trindade comparece no verso “É pai filho e passarinho”.<sup>214</sup> Este último referindo-se, de maneira sarcástica, ao Espírito Santo. Por reunir em si disposições ambíguas, com os “tríplices caninos”, Deus é “quase sempre um assassino”. O evento de crucificação não deixa de ser uma carnificina. Na homologia entre os vocábulos “passarinho” e “assassino”, o texto poético revela-se, em uma dicção irônica e rebaixada, como um apelo à profanação e à blasfêmia. Esta é entendida, aqui, na mesma linha argumentativa sustentada por Camus (2017, p. 72) ao se deter na literatura produzida pelo revoltado romântico, como uma ocorrência “reverente, já que toda blasfêmia, afinal, é uma participação no sagrado”.

Essa reformulação de uma visão tradicional acerca da divindade colabora para a “participação no sagrado”. O caminho encontrado é o pela via da profanação a exemplo da paradoxal colocação de Vittorio, de *Estar sendo. Ter sido*: “blasfemando somos um pouco santos, sabias?” (p. 375). Essa blasfêmia santificada ou a santidade blasfemada correspondem, em certa medida, a um exercício de crítica à mentalidade cristã na invenção de um deus severo e castigador, associado ao padecimento e ao martírio de Jeshua na cruz, tal como é explicitamente encenado em “Axelrod (da proporção)”. Na crônica “Como se um brejeiro escoliasta...”, do dia 18 de janeiro de 1993, a escritora é bastante enfática quanto ao cunho nocivo de tal construção de Deus:

E por que será que todas as coisas ligadas à santidade são necessariamente ligadas ao sofrimento? Por que é preciso flagelar-se, jejuar, maltratar o corpo, mutilar-se, dar todos os bens, ser um pária na vida? Por que os humanos inventaram um deus ou deuses sempre ameaçadores, ávidos por sangue e martírio, as bochechas inchadas de tanto triturar a carne das criaturas? O conceito de martírio, holocausto, sofrimento para dar prazer a um deus é para mim inaceitável (HILST, 2018b, p. 33).

Diante da intransigência desse Deus onipotente, o posicionamento questionador propõe-se a destroná-lo do espaço dogmático ocupado, sob uma redoma de indisputável segurança, de sorte a erigi-lo em uma nova conformação e repensá-lo na correlação com a humanidade. Ao subverter o desnivelamento existente entre deuses e homens, Hillé consagra como medida imperiosa do corpo o “todo espremido” e imagina o Senhor como também possuidor deste,

<sup>214</sup> Na edição publicada pela editora Globo, sob a coordenação de Alcir Pécora, tal verso aparece sem qualquer sinal de pontuação, o que reforça a coesão entre os elementos da Trindade (HILST, 2005, p. 29).

acabando por ser “destronado” dos ares de ente inefável. Em relação a esse movimento de “destronar” – que não se reduz a Deus em seu posto de veneração –, não se pode deixar de mencionar o seguinte trecho da obra *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima,<sup>215</sup> pertencente ao canto I “Fundação da Ilha”, que serve de epígrafe para a narrativa “Kadosh”:

Conheço quem vos fez, quem vos gorou,  
rei animado e anal, chefe sem povo,  
tão divino mas sujo, mas falhado,  
mas comido de dores, mas sem fé,  
orai, orai por vós, rei destronado  
rei tão morrido da cabeça aos pés.

(LIMA, 2017, p. 28).

Na obra do poeta alagoano, tal canto reatualiza o Gênesis bíblico com a narração da criação e da queda. Por isso, esse “Poema-Queda”, na passagem em questão, ilustra o momento em que o rei “animado e anal” é deposto da posição máxima de autoridade a ponto de, despojado de seus caracteres habituais, ser conduzido ao sacrifício: “rei tão morrido da cabeça aos pés”. Na caça pelo Grande Obscuro, a personagem Kadosh será o algoz do rei, o seu próprio regicida,<sup>216</sup> que o conduzirá a uma autoimolação: “E ele, Kadosh, vai morrer outra morte, vai matar o melhor de si mesmo, seu rei, Kadosh o regicida” (p. 220). Em diálogo, ambos os textos apontam para um impulso radical de desmoronamento do atributo impoluto e intangível reservado para entidades consideradas absolutas.

Neste sentido, a prosa de Hilda Hilst investe na complexa tarefa de derrubada dos ídolos, a qual engendra uma liberdade radical para ressignificar novas existências. Deus, sem trono ou cetro, incorpora o destino humano. Tal manifestação aflora decididamente na interseção entre o cristão e o pagão: Jesus, o Crucificado, e Dioniso, o deus sofredor. Na tradição dos mistérios órficos, este aparece como filho de Zeus e de Perséfone (ou, por vezes, de Deméter); recebendo, por isso, o nome de “Ctônio”, isto é, o “subterrâneo”, ou “Zagreus”, “o grande caçador”.<sup>217</sup> Ainda enquanto criança, teve o corpo desmembrado e devorado pelos Titãs –

---

<sup>215</sup> Em entrevista para os *Cadernos de literatura brasileira* (op. cit., p. 27), Hilda Hilst elege, além de Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima como um dos poetas que mais marcaram a sua poética: “O Jorge de Lima. Não o da *Nega Fulô*, mas de *Invenção de Orfeu*, dos sonetos deslumbrantes”.

<sup>216</sup> Em sua dissertação “Kadosh e o sagrado de Hilda Hilst”, Alan Silvio Ribeiro Carneiro (2009) observa nos manuscritos referentes à narrativa “Kadosh” que a escritora havia pensado originalmente como título o nome de “O regicida”.

<sup>217</sup> De acordo com Walter F. Otto (1969, p. 200, tradução livre), “Dioniso identifica-se com o Hades, Zagreus é o Dioniso ‘ctônio’. Ésquilo o qualifica como Filho do Hades”. No fragmento 15, Heráclito (1993, p. 63) pondera que “Hades e Dionísio é o mesmo, para quem deliram e festejam [os seus seguidores: “os errantes noturnos, os magos, os bacantes, as ménades, os mistas” (p. 61)]”. Jeanmaire (1985, p. 272, tradução livre) complementa, ainda, que “Eurípides, em um fragmento célebre, menciona Zagreus entre as divindades para as quais se dirige a devoção



incitados pela ira ciumenta de da deusa-mãe Hera –, exceto o coração que foi preservado pela divindade Palas Atena, a partir do qual Zeus pôde ressuscitá-lo do estado de deus morto. Nesta versão do mito, o primeiro Dioniso desempenha uma posição ambígua<sup>218</sup> daquele que não somente atravessa os rincões da morte, como também renasce, novamente, para o fulgor de uma “vida indestrutível”.<sup>219</sup>

Por ser um deus que é perseguido, padece e morre, o seu percurso cumpre um círculo trágico. No âmbito de uma religião de mistérios, Henri Jeanmaire (1985, p. 374, tradução livre) discute a teoria estabelecida em torno da “paixão de Dioniso”, cujo preceito místico “concerne em particular à sua paixão, à sua morte e o que se acordou chamar à sua ressurreição”. Segundo esclarece o historiador francês, tal teoria diz respeito tanto ao desaparecimento do deus e ao seu conseqüente renascimento quanto ao espírito da vegetação na demanda intermitente de colheita. A paixão de Dioniso associa-se à própria imolação, sob a forma do *diasparagmos*, do violento estraçalhamento, e da omofagia, do consumo da carne crua. O ritual dionisíaco assimila toda essa selvageria primitiva e a embriaguez<sup>220</sup> do ato sacrificial, no qual a vítima, muitas vezes ocupada por um touro ou um bode,<sup>221</sup> espelha-se no deus sofredor, dilacerado.

Pode-se afirmar que existe, decerto, uma correlação entre a crucificação de Jesus Cristo e o sofrimento do deus bacante. Entretanto, avultam também as disparidades, mormente as que se relacionam com o sentido da vida fundado por cada um. O primeiro, imbuído de um sentido

---

de confrarias religiosas que ele supõe terem existido desde o tempo de Minos e cujos membros formam o coro de sua tragédia *Cretans*. Esse Grande Caçador é um Caçador noturno: o coro de *Cretans* liga o seu nome ao epíteto *nyktipole*, errante da noite, mesmo termo que Heráclito emprega para designar os sectários de Dioniso”.

<sup>218</sup> Segundo Jean-Pierre Vernant (1999c, p. 342), “Dioniso não representa, no panteão grego, o divino, na medida em que constitui um domínio de realidade separado do mundo, oposto à inconsistência e à inconstância da vida humana. Ele ocupa uma posição ambígua, como ambíguo é seu estatuto: mais semideus que deus”.

<sup>219</sup> Em seu estudo, Carl Kerényi (2002, p. 205-206) defende que o deus grego configura a manifestação de uma vida indestrutível, infinita, sem quaisquer limitações; repercutindo-se, por assim dizer, como uma não morte: “O mito de Dioniso exprime a realidade de *zoé*, sua indestrutibilidade e seu peculiar vínculo dialético com a morte”.

<sup>220</sup> Jean-Luc Nancy (2020, p. 22) estabelece uma comparação entre a embriaguez e o sacrifício, na medida em que ambos propiciam uma interpenetração com a esfera do sagrado, isto é, provocam “a comunicação, pelo fluido e por sua efusão, com o *sacrum*, a exceção, o excesso, o fora, o interdito e o divino. A embriaguez seria em suma o êxito de um sacrifício cuja vítima seria o próprio sacrificador”.

<sup>221</sup> Carl Kerényi (op. cit., p. 273-274) descreve muito bem a origem dos rituais dionisíacos, de que modo a cerimônia se efetivava e incorporava o sacrifício de animais na devoção ao deus: “O poeta ditirâmico, com o seu tema dionisíaco, entrava no momento de ‘abertura’; assim como o sacrifício do touro não se cingia de forma exclusiva a uma única festa, ou a um só deus, o poeta não se atinha a uma ocasião única, nem a um tema particular. Um autêntico ditirambo podia ocupar-se da recordação de heróis ou da viagem de Hércules ao Hades. A afirmação de Aristóteles de que ‘a tragédia teve início com aqueles que iniciaram o ditirambo’ é inteiramente correta, acorde com a história da literatura e da religião grega. Contudo, o nome do novo gênero – *tragódia*, a que corresponde o adjetivo *tragodikós*, ou ainda *tragikós* (mais frequente) – aponta para um dado do culto com o qual estava ligada a inovação: um outro animal de sacrifício, já não um touro. Só a partir deste elemento se pode fazer ideia de uma síntese operada no contexto da Grande Dionísia. A palavra *tragódia* pode ser traduzida como ‘canto a propósito do bode’. Chegou-nos ao conhecimento um termo paralelo a *tragodós* (cantor de *tragódia*): a palavra *arnodós* é formada exatamente do mesmo jeito, e explica-se pelo fato de que um carneiro (*arén*) vinha a ser o prêmio por uma canção a qual dava ocasião, vale dizer, assim como o bode dava ocasião para uma tragédia”.

cristão, expurga o plano terreno, sob o modelo ascético de um corpo flagelado, em prol de uma redenção etérea e sempre adiada – a fulguração do céu dos católicos. O segundo, por outro lado, promove a afirmação de um sentido trágico, que, ao enaltecer o imbricamento de tensões dissidentes no fluxo cíclico da vida, concilia em si o que ela tem de criação e de destruição, de fecundidade e de aniquilamento. Nos *Fragmentos póstumos* (1888-1889), Nietzsche (1977, p. 63) desenvolve tal problemática, assinalando o “Dionísio contra o Crucificado”,<sup>222</sup> a saber, a oposição entre estes dois tipos religiosos distintos:

O ser humano trágico aceita até o sofrimento mais áspero: ele é bastante forte, pleno e divinizante para isso  
 O cristão nega até a sorte mais feliz da terra: ele é bastante fraco, pobre, deserdado para sofrer, sob todas as formas da própria vida...  
 O ‘Deus na cruz’ é uma maldição lançada sobre a vida, um convite para libertar-se  
 – Dionísio despedaçado é uma *promessa* de acesso à vida: renascerá eternamente e escapará da destruição (1888, 14 [89], grifo do autor, tradução livre).

Ao contrário do ideal de ascetismo e de salvação da alma propalado pela moral cristã, a religião de Dioniso institui, nos termos nietzscheanos, o “dizer Sim à vida”, o eterno Sim a todas as coisas; inclusive, e justamente, na capacidade de fazer sofrer e na vontade de aniquilação. Nas festas litúrgicas, o delírio dionisíaco, que transborda pelo templo do corpo, ocupa um espaço primordial e indispensável. O entusiasmo proporciona uma forma extática de revelação do divino àqueles que se entregam, sem reservas, a um estado profundo de transe. O deixar-se arrebatado pelo deus sobrevém por intermédio de práticas bastante comuns, envolvendo rituais de adoração, de oblação ou de libação, de expiação e de sacrifício. No tocante ao seu culto,

não bastam orações e sacrifícios; o homem não está para com ele na relação, amiúde friamente calculadora, de dar e receber; ele quer o homem inteiro, arrasta-o para o horror do seu culto e, pelo êxtase, eleva-o acima de todas as misérias do mundo. Que ele seja o deus do vinho designa tão-somente uma parte do seu ser, pois toda a incitante vida da natureza, toda a sua força criadora, configurou-se nele. Em seu culto orgiástico, a própria natureza arranca o homem à instabilidade da sua existência, arrasta-o para o interior do mais profundo reino de sua maravilha, a vida, levando-a a conquistá-la e senti-la de forma nova. Por menor que seja essa tentativa de expressar com palavras a natureza do deus, uma coisa, sobretudo, ela pretendeu deixar claro: o elemento básico da religião dionisíaca é a transformação. O homem arrebatado pelo deus, transportado para o seu reino por meio do êxtase, é diferente do que era no mundo cotidiano (LESKY, 2015, p. 74).

A religiosidade dionisíaca exige dos seus devotos uma adesão completa, tendo em conta que, em meio ao “culto orgiástico”, eles são cindidos de suas existências ordinárias e são

<sup>222</sup> Assim Nietzsche (2017b, p. 109, grifos do autor) encerra o livro *Ecce homo*: “Fui compreendido? – *Dionísio contra o Crucificado...*”. A refutação a este último, em tudo o que ele representa, constrói-se de forma contundente na afirmação de que “o cristianismo, [é] essa *negação da vontade de viver tornada religião!*...” (p. 98, grifos do autor).

arrastados inexoravelmente pelo *desmedido*<sup>223</sup> da vida. A possibilidade de renascer para uma “forma nova” envolve o princípio da perda, seja na destruição das formas instituídas, seja no traspasar a própria morte. Tadeu e Amós Kéres são aqueles que recusam o paradigma racional da máxima produtividade relacionado ao mundo do trabalho ou às instituições tradicionais, tais como o casamento e a família: Se o primeiro, “demasiadamente possuído por alguma coisa inominável” (p. 345), nega a realidade da empresa com suas exigências em torno de relatórios, de procedimentos burocráticos e de cifras em proveito dos lucros ou da sua insípida rotina com Rute; o segundo desfaz-se não apenas do rigor acadêmico das fórmulas e das equações matemáticas, como também do transcorrer superficial do dia a dia quando tem a sua experiência extática no cume de uma colina: “E há Amanda e a criança. A casa. A Universidade. Há livros por todas as partes e já não me interessa por eles. Depois daquilo que não sei explicar. De significado incomensurável” (p. 73).

De um modo geral, as personagens de Hilda Hilst fogem de qualquer banalidade cotidiana e buscam estabelecer uma conexão íntima com o numinoso, a qual, não raro, implica dotá-lo de uma “cara” ou insuflá-lo de um “sedimento/ Palpável, [de modo que] teu rosto sobre a ideia/ Foi nascendo”.<sup>224</sup> Para isso, o expediente determinante colocado em prática é o de nomear verbalmente com o propósito de dar um rosto concreto ao Inominável, forjando quase sempre uma imagem humana de Deus. Por exemplo, em “Kadosh”, a personagem-título persegue a “Obscura Cara”; que é também denominada, entre outros, de “O GRANDE ROSTO VIVO”, de “Cara Cavada” e de “Corpo Rajado”. Ou, ainda, em *Estar sendo. Ter sido*, quando Vittorio emprega as seguintes designações: “Cara-mínima”, “Cara Informe”, “Cara-mignon”.

O que chama a atenção em “Matamoros (da fantasia)” reside no fato de que, além de fabricar uma carnalidade para o divino a partir do tecido textual, é a personagem de Tadeu, ou seja, o agente humano quem penetra furtivamente os poderes celestes e, tomado por uma “pecaminosa maravilha”, responde pela autoria desse sonho-criação, tal como é possível depreender na fala de Maria: “chama-se Meu, e meu há de sê-lo sempre, e que deus enorme é esse que faz do próprio sonho um corpo que caminha? Seria rei do mundo, e mesmo nestes confins o saberíamos” (p. 390). Tadeu, enquanto construtor desse mundo, torna-se também

<sup>223</sup> Em relação aos efeitos provocados pelo elemento dionisíaco, Nietzsche (2008, p. 38) descreve que o “indivíduo, com todos os limites e medidas, afundava aqui no auto-esquecimento do estado dionisíaco e esquecia os preceitos apolíneos. O *desmedido* revelava-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza”.

<sup>224</sup> Versos pertencentes ao segmento “II”, do poema “Moderato contabile”, de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*: “E circulando lenta, a ideia, Túlio,/ Foi se fazendo matéria no meu sangue./ A obsessão do tempo, o sedimento/ Palpável, teu rosto sobre a ideia/ Foi nascendo” (HILST, 2017, p. 251).

capaz de tecer a vida por meio da urdidura da palavra, de costurar o que refulge na imaginação sob o “reino da matéria”.<sup>225</sup>

Meu, ou Tadeus, nasce como um “presente de carne” ofertado pelo deus-poeta Tadeu para Mataromos. Todavia, esta acredita que o seu homem foi seduzido pela “canção de poderes de muitos plurais”, a cantiga-feitiço de Haiága, de sorte que ele não apenas a reproduz, como também se transforma em contato com ela: “se o homem de mim bebeu dessa mulher a coisa parda, é homem-demônio não homem-deus, a mãe prostituíssima toda remoçante e cariciosa” (p. 400). A vasta sabedoria da mãe a dota de poderes para fascinar os indivíduos e modificar realidades. No encontro com a “coisa parda” de Haiága – isto é, com a sua natureza indefinida e intermediária entre deusa e mulher –, Meu torna-se um “homem-demônio” e, pela própria dubiedade da instância do *daimon*, transita entre o divino e o humano. Quer seja anjo, quer seja demônio, Meu guarda em si a marca do excesso. Ao se relacionar com este homem, Maria reconhece o risco que corre de perder-se na vertigem abismada do amante:

Dialogar com ele os cotidianos me parecia um desastroso roteiro, nos ocos da minha cabeça só sabia de seu hálito, de seu adorável corpo, escavada inteira e preenchida de outro estava eu, me parecendo em muitos momentos um estar em pecado esse sentir gozoso, pois cristação de sentidos tão aguda e demente só se deveria sentir em relação a Deus, estão a ver que minha alma guardava os remotos ensinamentos colados à minha raça, eu não amava como uma qualquer, mesmo que aparentasse ser qualquer uma, de conhecimento cravado nos meus fundos e posto pela mão de Deus sabia que amava conhecendo, mas às vezes escavamos poços tão profundos, de água tão gelatinosa, que nos vem um medo de tal poço e de tal conhecer, ainda mais no fundo um presente culposo embrulhado em adagas, um fascinante e fatal sorvedouro se o desembulhamos (p. 405).

Matamoros encontra-se crivada de um descomunal prazer, que, ao ser dirigido a um homem-deus, incendeia a própria essência bacante. Extremada, a sua paixão coroa a transgressão, experimentando um gozo interdito à sua pequenez humana. Dentro de um espectro cristão que atrela o sexo à perdição, percebe “estar em pecado esse sentir gozoso”; uma vez que, em seu desejo herético, profana a santidade inviolável do corpo de Deus. A voragem profusa de Meu gera, ao mesmo tempo, fascínio e terror diante do que é ilimitado e desconhecido. Quanto mais Maria sente-se atraída, “escavada inteira e preenchida de outro”, mais soçobra no “fascinante e fatal sorvedouro” de Meu, cujo vórtice de carne articula-se novamente à imagem potente de um “poço infinito”. A fluidez líquida do “homem-demônio” emparelha-se com a vital capacidade de metamorfose de Dioniso.

---

<sup>225</sup> Expressão retirada do segmento “VII”, do poema “Corpo de luz”, de *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo*: “Eu canto o espírito/ Que penetrou no reino da matéria:/ Asa de espanto do conhecimento” (ibidem, p. 220).

O deus bacante assume diferentes formas, sendo a principal delas a humana: “Por isso, num mortal me transfiguro,/ a forma antiga em natureza humana” (EURÍPIDES, *As bacantes*, v. 54-55). Por ser filho da mortal Semele e do imortal Zeus – como já foi destacado anteriormente –, representa ambigualmente um semideus.<sup>226</sup> Isto posto, na “religião orgíaca de Dionisos”, o divino e o humano conjugam-se, sob a égide do excesso, de maneira que a sacralidade alcança uma realização plenamente carnal. Dito de outro modo, o deus incorpora uma aparência humana; manifestando-se, na expressão utilizada por Vernant, como uma “divindade mascarada”. No panteão grego, Dioniso

encarna não o domínio de si, a moderação, a consciência dos seus limites, mas a busca de uma loucura divina, de uma possessão extática, a nostalgia de um completo alheamento; não a estabilidade e a ordem, mas os prestígios de um tipo de magia, a evasão para um horizonte diferente; é um deus cuja figura inatingível, ainda que próxima, arrasta seus fiéis pelos caminhos da alteridade e lhes dá acesso a uma experiência religiosa quase única no paganismo, um desterro radical de si mesmo (VERNANT, 1999b, p. 158).

Levando em consideração essa *mania* dionisíaca, o deus hilstiano vincula-se a uma “possessão extática” e conduz os devotos a uma perda dos contornos. Tal abertura põe em xeque a rigidez de uma mecânica racionalizante, sob o paradigma do que se convencionou chamar de verdade. O *cogito* cartesiano, em sua humanidade desnuda, perde o sentido e a firmeza absoluta é derruída. Logo, engendram-se criativamente novas possibilidades de ser e de coexistir. Inconformada dentro da lógica ciumenta, Matamoros nega essa realidade inaugural, haja vista que tacha a música<sup>227</sup> de Haiága de “canção de loucos” ou, ainda, atribui, com tonalidade pejorativa, o epíteto de louca para Simeona, referindo-se a ela como “Burra Burrice”. Em contraposição, esta a repreende ao apelar para uma noção diferente a respeito da loucura:

não fale da loucura com boca adolescente e boba, tu é que pensas os loucos à tua maneira, à maneira de todos, coragem é o que nasce no fundo do que somos, loucos porque muito longe, lá no bulbo da coisa já sabemos se o que vem há de ter ligeireza de rato, canino de roedor, visão de olhos muito valiosa ou cegueira do pó que caminha conforme o vento manda, loucos Maria, são os poucos que lutam corpo a corpo com o Grande Louco lá em cima, irmão de muita valorosidade e de peito vingante, às vezes tem sisudezas de aparência mas cavando recolhe-se e proveja antes de começar luta de coice (p. 390-391).

Na visão ingênua de Maria, a loucura vincula-se à pura demência, à insensatez e aos vícios. Tal visão coaduna-se com a problemática discutida por Michel Foucault, desenvolvida

<sup>226</sup> A condição de semideus de Dioniso repercute em toda a extensão da sua manifestação, “que redime radicalmente da maldição da identidade, que anula o princípio da individuação e faz valer o polimorfo contra a unidade do deus transcendente, a anomia contra o regulamento” (HABERMAS, 2002, p. 135).

<sup>227</sup> Walter F. Otto (op. cit., p. 152, grifos do autor, tradução livre) pontua que a música se relaciona diretamente com a demência dionisíaca: “A exaltação profunda pela qual se anuncia essa demência encontra expressão na *música* e na *dança*”.

na *História da loucura* (1961). Neste estudo, o filósofo detalha o processo de patologização da loucura, circunscrevendo-a na categoria de uma doença mental. No contexto do final da Idade Média, “a loucura e o louco tornam-se personagens maiores em sua ambigüidade: ameaça e irrisão, vertiginoso desatino do mundo e medíocre ridículo dos homens” (1972, p. 14). À loucura reserva-se o espaço moral da exclusão. Por oferecerem um risco ao equilíbrio social, os loucos são sumariamente preteridos, por meio de técnicas de controle e de enclausuramento, tal como o internamento.

A despeito disso, Erasmo de Rotterdam em *Elogio da loucura* (1509), como o próprio título já insinua, elabora uma imagem construtiva da loucura e do riso, como facetas inerentes à vida humana e a sua engenhosidade. A argumentação do filósofo humanista holandês inova ao empregar o artifício que Foucault (1972, p. 24) chamou de “personificação mitológica da Loucura”, em que há uma adesão ao seu ponto de vista. Expediente este também utilizado pelo texto hilstiano quando a personaliza na figura sagrada do “Grande Louco lá em cima”. Se recaía sobre a loucura a pulsão de morte e o nada existencial, Erasmo de Rotterdam (2013, p. 111-112) correlaciona o desatino à liberação de qualquer infortúnio, pudor ou medo e, ao sobrepor-se à embriaguez dionisíaca, celebra o entusiasmo festivo concernente a um autêntico espetáculo divino:

entre os muitos louvores que dirigem a Baco, se considera – como de fato o é – o principal o ser capaz de afugentar os pesares da alma, mesmo que por um breve tempo, pois quando alguém ‘cai de bêbado’, como se costuma dizer, as dores do espírito voltam, como que trazidas a galope por uma quadriga branca. Muito mais completos e duradouros são, em contrapartida, os dons concedidos por mim, que preencho sua mente com certa embriaguez perpétua, entre gozos, delícias e júbilos, e tudo isso sem pedir nada em troca! E não permito que nenhum mortal seja excluído de minha generosidade, enquanto que os dons dos restantes deuses vão diretamente para uns e outros. Não nasce em qualquer parte este vinho generoso e suave que afugenta as preocupações e que é portador de esperança fecunda.

Simeona – “A Burra” – critica a “maneira” impensada pela qual Matamoros percebe o louco como tudo aquilo que lhe é estrangeiro. A sábia, por seu turno, concebe a loucura como um momento de imensa clareza, de súbita revelação da verdade e do bem, de um conhecimento vigente no “bulbo da coisa”, que embriaga os sentidos mais primários do corpo. Um acontecimento que exige “coragem” para se lançar ao que foge da razão, de um saber oculto e perigoso. No diálogo platônico *Fedro*, o delírio constitui-se como uma “dádiva dos deuses” (244 a) e as Sibilas seriam aquelas que, por inspiração divina, agiriam positivamente sobre a vida dos demais por meio do poder de discernimento dos seus vaticínios. Deus, o “Grande Louco”, não apenas irmana-se ao ser humano, como também o inicia pela aliança com uma

loucura divina<sup>228</sup> compartilhada. Sendo um “irmão de muita valorosidade e de peito vingante”, esse deus demente e, por assim dizer, dionisíaco tangencia a selvageria e a destruição cruenta – a “luta de coice”.

Ao afastar-se do caminho reto da razão, Matamoros não recua mais em face de uma realidade na qual já se percebe implicada. Imbuída do *pathos* da loucura e da sua ebriedade ou, ainda, encenando como uma Sherazade o ato narrativo no decurso noturno, deixa-se inspirar na composição da fábula erótica: “cheia de vinho brindo esta secreta proposição de embriaguez, que seja selada para sempre” (p. 410). Pois, tendo em vista que a embriaguez da loucura se exprime no desregramento da imaginação, “torna-se um movimento irracional; é então que, escapando ao peso da verdade e as suas coações, liberta-se o Irreal” (FOUCAULT, 1972, p. 232). O gesto desperto de construir o imaginado possível subverte o âmbito do real para render-se à “verdade-invento que me fez amante nova e mais gemente nessa noite”. A verdade-invento opera a partir da linguagem essencial da loucura: o sonho. Ainda de acordo com a linha interpretativa traçada por Foucault (1972, p. 266), “é a loucura que assume no sonho sua natureza primeira e revela, através desse parentesco, que é uma libertação da imagem na noite do real”. Assim, na “noite de sempre” do seu desejo, nas trevas<sup>229</sup> que se abrem para o grande vazio do sono e o anoitecer dos sentidos cristalizados, no ofuscamento do espírito e na vigência do nada, os limiares entre o sonho e a realidade, entre o homem e a verdade perturbam-se e deslocam-se. Maria, embriagada de quimeras, materializa na palavra a possibilidade de trazer à luz e de “transformar em verdade o que seria apropriado à fantasia da noite”.

Essa experiência trágica da loucura, como desrazão, volta-se para o caótico, o desatino, o que não é pensável e que se estende igualmente à dimensão da própria divindade. Contrapondo-se ao dogma cristão em torno de um Deus único, o Todo Poderoso, a narrativa de Hilda Hilst explora-o em uma perspectiva plurívoca e mutável. Em disputa com a imagem do Deus-pai, despontam-se diversas máscaras para o “deus”, personificado no amante em Meu ou no poeta-demiurgo, o criador de mundos, em Tadeu; na figura geral de um “rei” – o “rei do mundo”, o “rei-pai” ou a “ideia-cara de um primeiro rei” –, cuja soberania secularizada remete, em parte,

---

<sup>228</sup> Ainda em *Fedro*, Sócrates distingue quatro espécies de loucura divina, referentes respectivamente a quatro divindades: “a Apolo atribuímos a inspiração mântica; a Dioniso, a teléstica ou de iniciação nos mistérios; às Musas, a poética; e a quarta, a erótica, considerada a melhor de todas, a Afrodite e a Eros. E não sei de que jeito, Fedro, ao nos representarmos a emoção amorosa, atingindo, sem dúvida, por vezes, a verdade, como também nos afastando dela, encaixamos um discurso não de todo carecente de persuasão, uma espécie de hino mítico, equilibrado e piedoso, em louvor de Eros, nosso comum senhor e protetor dos belos adolescentes” (265 b-c).

<sup>229</sup> Dioniso correlaciona-se, não raro, com o elemento da noite. Em *Antígona*, o coro alude ao cortejo dionisíaco como o “vozerio noctívago” (v. 1148). Além disso, em *Ecce homo*, Nietzsche (2017b, p. 93) delimita que “Dionísio, como se sabe, é também o deus das trevas”.

à fábula erótica imaginada por Maria; por fim, no “Grande Louco”, o deus delirante, e a sua iniciação nos mistérios dionisíacos.

No conjunto hilstiano, a loucura<sup>230</sup> ocupa um lugar de destaque. Aprofundando tal discussão, a narrativa “Axelrod (da proporção)” suscita um complexo jogo entre o louco, o pai e Deus, no qual o primeiro se confunde ora com a autoridade paterna, ora com a autoridade divina. A viagem do professor significa, em direções simultâneas, o retorno à geografia de origem pelo corpo móvel do trem e a episódios da infância pelo viés memorialístico. A volta ao passado implica ressuscitar mnemonicamente a loucura do pai e, debalde, a busca por compreendê-lo:

Viajor imóvel o trem avança e um ímã poderoso me retém, penso que me movo Einstein meu bem, mas movo-me atrás de minhas costas, cordas do tempo-espaço segurando o fardo do meu corpo, a aldeia está distante, à frente, o trem avança e eu recuo avançando, o pai está morto e eu o trago de volta, falas ao meu ouvido pai, num jorro tormentoso, e queres saber? Muito me satisfaz o ainda não te entender por inteiro, se eu te entendesse estaria agarrado à lucidez mas estaria louco, livre como tu mas louco (p. 421).

Axelrod sente-se aprisionado nos trilhos do trem da história – diga-se de passagem, personificada na narrativa por pinceladas eróticas – ou, sob os pressupostos conceituais da Teoria da Relatividade propostos por Albert Einstein, nas “cordas do tempo-espaço”; carregando, em regime de sincronicidade, a força das marcas temporais e espaciais. No horizonte humano, o “fardo do meu corpo” aponta para a grande cesura trágica diante da descontinuidade fundamental do ser, a saber, da sombra incontornável da morte sobre a “vida pequenina e brevezinha”. Ademais, existe também a ameaça representada pela loucura. Se, por um lado, o professor empreendesse com sucesso o esforço de uma lucidez perigosa<sup>231</sup> para entender o seu pai, ambos compartilhariam o estado de demência; por outro, Axelrod estaria – além de louco – livre. Há que se refletir acerca da condição de ambiguidade pertinente à loucura, na medida em que guarda em si tanto a inteireza do não sentido quanto a amplitude do nada,

---

<sup>230</sup> Não somente as suas personagens, mas a própria Hilda Hilst possui um verdadeiro fascínio pela loucura. Em entrevista para o *Suplemento Literário de Minas Gerais*, em 2001, a escritora expressa que tal temática recorrente se associa ao seu pai, Apolônio de Almeida Prado Hilst, “que era um homem lindo, deslumbrante, e acabou louco. Eu achava lindo ser louco. Daí toda a minha obra ser uma homenagem à loucura” (HILST, 2013, p. 220).

<sup>231</sup> Na crônica “Lucidez perigosa”, Clarice Lispector (1992, p. 434) aborda o instante de plena fulguração da lucidez, sobretudo no que tange à ameaça de perder a construção real de sentido acerca do mundo e da individuação de si mesmo: “Estou sentido uma clareza tão grande que me anula como pessoa atual e comum: é uma lucidez vazia, como explicar? Assim como um cálculo matemático perfeito do qual, no entanto, não se precise. Estou por assim dizer vendo claramente o vazio. E nem entendo aquilo que entendo pois estou infinitamente maior do que eu mesma, e não me alcanço. Além do quê: que faço dessa lucidez? Sei também que essa lucidez pode se tornar o inferno humano – já me aconteceu antes. Pois sei que – em termos de nossa diária e permanente acomodação resignada à realidade – essa clareza de realidade é um risco. Apagai, pois, minha flama, Deus, porque ele não me serve para viver os dias. Ajudai-me a de novo consistir nos modos possíveis. Eu consisto, eu consisto, amém”.



consoante as considerações de Foucault (1972, p. 242): “Num certo sentido ela é, portanto, plenitude, acrescentando às figuras da noite os poderes do dia, às formas da fantasia a atividade do espírito desperto; liga conteúdos obscuros às formas da clareza. Mas esta plenitude não é, na verdade, o máximo do vazio?”. Na tensão entre os extremos, a hiperlucidez pode tornar-se justamente o contrário: a loucura.

Como já foi discutido no capítulo anterior, a disposição sacrificial do “carregoso” Axelrod espelha-se na via-crúcis de Jeshua, o Salvador. Como um herói trágico,<sup>232</sup> ele inscreve-se na própria divisa entre o “demasiado humano” e a santidade. Na combinação de tais aspectos ressaltando a figura humanizada de Deus, a relação entre ambos se constrói “corpo a corpo” a partir de um elo fraterno de cumplicidade, sob a partilha do fardo humano. Este fardo envolve um entendimento quase sempre entorpecido e enviesado a respeito da existência, tal como um “Bêbado olhando o mundo, compreendendo sem poder verbalizar o compreendido”. Por isso, a escolha de ficar cara a cara com a vida representa ser tragado por uma experiência incomunicável. Estar vivo significa, na maioria das vezes, estar “colado à fronteira da loucura”, a ponto de despencar em círculos no vazio do nada existencial, e aceitar o destino humano: a finitude de um ser condenado à morte.

Em “Matamoros (da fantasia)”, os loucos são aqueles que lutam diretamente com o Grande Louco; aqui, tal combate se direciona contra o “bêbado Homem Um” ou, ainda, o “bêbado, louco-criança”. Tanto a primeira quanto a segunda expressão convergem, ao mesmo tempo, signos cristãos e dionisíacos. Como divindade do vinho,<sup>233</sup> o deus bacante é responsável pelo elemento da embriaguez e da possessão divina. Tendo em conta as similaridades indicadas por Jeanmaire (1985, p. 479) entre a Paixão de Dioniso e a Paixão de Jesus, o vinho desempenha um papel fundamental em ambos os cultos religiosos: na cerimônia dionisíaca, esse “sangue vegetal”<sup>234</sup> participa ativamente das práticas de libação; no cristianismo, assume a função de bebida eucarística, consubstanciando-se no sangue divino. A imagem do “Homem Um” pode reportar-se à encarnação do Filho de Deus, o representante na Terra da Santíssima Trindade, assim como a da “criança” sugere tanto o nascimento do menino Jesus quanto a imolação do menino Dioniso. No que tange a este último aspecto, o sacrifício de Jesus Cristo reflete-se no

<sup>232</sup> Ao abordar teoricamente a tragédia, Northrop Frye (1969, p. 204) caracteriza que o “herói trágico situa-se tipicamente no topo da roda da fortuna, a meio caminho entre a sociedade humana, no solo, e algo maior, no céu. Prometeu, Adão e Cristo pendem entre o céu e a terra, entre um mundo de liberdade paradisíaca e um mundo de escravidão. Os heróis trágicos são de tal modo os pontos mais altos, em sua paisagem humana, que parecem os pára-raios inevitáveis para a energia que os cerca, grandes árvores, mais prováveis de serem feridas pelo raio do que um torrão de grama”.

<sup>233</sup> De acordo com Otto (op. cit., p. 55, tradução livre), “toda a antiguidade celebrou Dioniso como aquele que distribui o vinho. [...] Dioniso era o deus da embriaguez mais bem-aventurada e do amor mais extático”.

<sup>234</sup> Segundo Gaston Bachelard (2013, p. 80), “Vinho – esse sangue vegetal!”.

de Axelrod. Por meio do ritual sacrificial, o animal – espelhado no professor – presentifica a própria divindade, em que, em estado de comunhão, pode acessá-la integralmente.<sup>235</sup>

Em relação à natureza do ser divino, a Senhora D em uma postura profundamente transgressora tece uma profusão de interrogações; deslocando, sobremaneira, os lugares-comuns. A imagem de um “Deus de afagos”,<sup>236</sup> como um pai afável, protetor e compassivo, não se sustenta mais. Ele demonstra toda a “esquivez”, a inaptidão ou, mesmo, a incompetência para o cuidado filial, relegando à prole não mais do que a algidez e a insensibilidade. Os desígnios divinos incorporam a imperfeição, própria da faceta humana:

Como será a cara DELE hen? é só luz? uma gigantesca tampinha prateada? Não há um vínculo entre ELE e nós? não dizem que é PAI? não fez um acordo conosco? fez, fez, é PAI, somos filhos. Não é o PAI obrigado a cuidar da prole, a zelar ainda que a contragosto? é PAI relapso? (p. 29).

Hillé questiona-se se Deus é apenas “luz” ou uma “gigantesca tampinha prateada”. Toda a gravidade da procura mística ou alquímica por uma pedra sagrada – como uma hierofania, por excelência – abrevia-se, em uma inversão de valores, no encontro com uma “tampinha”. Em um determinado momento da narrativa, o esposo da Senhora D a interpela a fim de direcionar o olhar para a abissal “face de Deus”, ao que ela lhe responde que somente é capaz de ver, além do “nada”, “névoa e fundura”. Ele, sem mais rodeios, oferece-lhe o seguinte alvitre: “é isso. adora-O. Condensa névoa e fundura e constrói uma cara” (p. 34). Hillé toma seriamente esta recomendação, de sorte que, em meio ao processo de compor uma “cara” para o Incomensurável, medita obscenamente sobre a natureza física da divindade:

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, discursar, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim nas mulheres, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras, mas o buraco ali, pensaste nisso? 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 (p. 32-33).

<sup>235</sup> Walter Burkert (1993, p. 142) constata a relação de matriz sacrificial entre o *modus operandi* do totemismo e a liturgia cristã. No primeiro caso, o animal e, no segundo, o pão (a hóstia) e o vinho materializam a presença divina em suas respectivas celebrações: “Assim, havia disposição para descobrir por detrás dos deuses dos gregos como que os seus antepassados, animais adorados como divindades, deuses animais, animais totêmicos. Se isto significa que o deus é idêntico ao animal sacrificado em sua honra, então é o próprio deus que é sacrificado e comido. A ligação com a teologia cristã do sacrifício durante a missa conferia acutilância a estas reflexões”.

<sup>236</sup> Referência aos dois primeiros versos do segmento “7”, do poema “Passeio”, de *Trajectoria poética do ser*: “O Deus de que vos falo/ Não é um Deus de afagos” (HILST, 2017, p. 176). Na peça *A empresa*, a fala da personagem do Bispo retoma tal mote: “O Deus de que vos falo não é um Deus de afagos” (idem, 2008, p. 74).

Como em uma ode ao “fétido buraco”, Hillé promove uma autêntica exaltação da imagem do “cu”,<sup>237</sup> distinguindo o verdadeiro “luxo” daqueles que o possuem e realçando os seus aspectos convencionalmente negativos: “fétido” e “espremido”. Enquanto elemento comum a todos os seres humanos – que lhes concede um princípio de igualdade –, além de consistir em um “buraco por onde saem odores fétidos”,<sup>238</sup> o ânus torna-se decerto um “demolidor de vaidades”. O discurso de carnavalização,<sup>239</sup> manifestado pelo texto hilstiano, se dá quando, fazendo as vezes de um culto, louva-se o “todo espremido” ao erigi-lo em um pedestal e ao outorgar-lhe o estatuto de anel ou de “buraco” sagrado; ao passo que Deus, esse Menino-porco, é “destronado” do lugar de veneração dogmática. Tal operação ocorre também no plano linguístico por meio da proliferação de apóstrofes, “denunciando pelo avesso uma imensa sede de Deus, jamais saciada, ou melhor, enganada, fraudada pelas promessas de Deus (tornado homem em Cristo, para redimir a Humanidade)”, conforme evidencia Nelly Novaes Coelho (1983). Humanizado ou animalizado, Deus pode ser redimido na compaixão do homem pelo “pai eternamente ausente”<sup>240</sup> e, por essa via de reconciliação, ambos podem coabitar o mesmo horizonte falível e imperfeito de realização.

Ainda no empreendimento de concretizar um Ideia de Deus, Hillé refere-se a Ele também como Menino-porco. O movimento fundamental da prosa hilstiana é o de ensaiar sobre a deidade uma individuação, isto é, uma face, seja humana, seja animal. Da ordem da palavra à ordem do corpo, a Senhora D encara a sua faceta de “teófaga incestuosa”. Além de nomear a divindade, tal natureza a impulsiona a degluti-la e a integrá-la materialmente à sua carnalidade: “engolia o corpo de Deus”. A despeito dos apelos de Ehud, Hillé persegue a “Oscura Cara”, deseja penetrar a ausência irremediável ou mesmo entrar em comunhão com a sua figura humanizada: Jesus. Na tentativa de cercá-lo, ela se sente tragada pelo fluxo vertiginoso do que lhe é mais vasto e insondável:

---

<sup>237</sup> Em *Estar sendo. Ter sido*, Deus reside nas dobras ou, na formulação de Vittorio, “no meu cu, idiota, ah, está bem, não chora, já vi que você não entende nada de deus, eu precisava é falar com dom Deo, mostrar-lhe o único buraco aqui na Terra onde deus habita” (p. 386).

<sup>238</sup> Nessa direção, em entrevista para Juvenal Neto e outros jornalistas, Hilda Hilst (2013, p. 80) faz uma citação direta do pensamento de Ernest Becker a respeito de o ânus ser um núcleo destruidor da vaidade humana: “Meu Deus, como é que o homem pode ficar contente se ele tem um buraco por onde saem odores fétidos, como ele pode ter tanta vaidade de si mesmo se ele tem um ânus?”. A entrevista “Hilda Hilst: fragmentos de uma entrevista”, que originalmente publicada, em 1981, na revista *Pirâmide*, pode ser encontrada na íntegra em *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*.

<sup>239</sup> Nos termos de Mikhail Bakhtin (op. cit., p. 8), pautado pela vitalidade da festa e do riso, “o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”.

<sup>240</sup> Em *Cartas de um sedutor*, a personagem em uma de suas missivas associa o ser humano à imagem de um órfão perante a figura divina: “O que nos resta é a orfandade. Não é que sentimos falta de pai e mãe. Somos órfãos desde sempre. Órfãos d’Aquele” (p. 253).

sim Ehud, *el alma de Hillé se oscurece por lo mucho que sabe*. Como um grande buraco transbordante de águas, ah, não fizeram valetas? vê como a água se espria em direção a nada, vai avançando, engolindo tudo no caminho. Engulo-te homem Cristo no caminho das águas, se eras homem sabias desse turvo no peito, desse grande desconhecimento que de tão grande se parece à sabedoria, de estar presente no mundo sabendo que há um pai eternamente ausente (p. 44-45).

A referência bíblica versa acerca do episódio de Jesus andando sobre as águas<sup>241</sup> após a realização de um milagre. Nesse vaivém hídrico, Hillé é “engolida” por um “grande buraco transbordante de água”; mas, ao mesmo tempo, “engole” o Filho de Deus. Quanto mais navega por pélagos desconhecidos, mais é sorvida por uma voragem indevassável. Convém ressaltar que, nas narrativas estudadas aqui, a água e as suas variantes relacionam-se não raro com o espectro divino. Por exemplo, Meu, cujo corpo se delineia em forma de “fascinante e fatal sorvedouro”, surge para Maria no batismo profano das águas, ao passo que Amós Kéres depara-se com o Infundado no instante em que contempla a profundidade do mar absoluto.

A Senhora D teme naufragar perante a iminência da loucura e o desamparo interior, de modo que solicita a proteção do seu pai: “lembra-te que me prometeste que me guardarias para que eu não enlouquecesse, e agora sozinha, vazio o teu espaço, aperta-me como a uma criancinha Hillé, deixa-me subir ao barco que me levará ao outro lado. onde está Ehud?” (p. 45). A figura do pai agora articula-se à de um guardião, que a guia por imensidões sinuosas. O “barco”, por sua vez, pode remeter tanto à barca de Caronte<sup>242</sup> quanto à Nau dos Loucos.<sup>243</sup> Se a primeira conduz à morte e a segunda a um espaço de transição e de errância, ambas compartilham igualmente um lugar de indefinição, de dissolução e de não ser.

<sup>241</sup> No Evangelho segundo São Mateus (14, 22-25), há o relato de Jesus andando sobre as águas: “<sup>22</sup>Logo em seguida, forçou os discípulos a embarcar e aguardá-lo na outra margem, até que ele despedisse as multidões.

<sup>23</sup>Tendo-as despedido, subiu ao monte, a fim de orar a sós. Ao chegar a tarde, estava ali, sozinho. <sup>24</sup>O barco, porém, já estava a uma distância de muitos estádios da terra, agitado pelas ondas, pois o vento era contrário. <sup>25</sup>Na quarta vigília da noite, ele dirigiu-se a eles, caminhando sobre o mar” (BÍBLIA, op. cit., p. 1866).

<sup>242</sup> Na mitologia grega, Caronte é o barqueiro do Hades, cuja função é a de transportar as sombras dos mortos pelos rios infernais do Estige e do Aqueronte. Em razão disso, a barca de Caronte resguarda o sentido de uma viagem da morte, conforme sublinha Bachelard (1989, p. 81-82): “Tudo quanto a morte tem de pesado, de lento, é igualmente marcado pela figura de Caronte. As barcas carregadas de almas então sempre a ponto de soçobrar. Espantosa imagem onde se sente que a Morte teme morrer, onde o afogado teme ainda o naufrágio! A morte é uma viagem que nunca acaba, é uma perspectiva infinita de perigos. Se o peso que sobrecarrega a barca é tão grande, é porque as almas são culpadas. A barca de Caronte vai sempre aos infernos. Não existe barqueiro da ventura”.

<sup>243</sup> Consoante o estudo de Foucault (1972, p. 12), tal embarcação remonta ao imaginário que aparece a partir da Renascença, em que a existência errante dos loucos foi recolhida dentro desses navios peregrinos, ou melhor, aprisionada neste espaço feito de limiar: “Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer”. Para o filósofo, a água e a loucura encontram-se entrelaçadas no pensamento do homem europeu.

O itinerário existencial de cada ser humano metaforiza o circunvagando de um “barco sem vela, sem leme, sem remos”.<sup>244</sup> A busca da Senhora D, disfarçada de loucura (ou seria o contrário?), avança na singradura das águas divinas em direção ao nada e aponta para o estar ensimesmado entre esfacelamentos e hiatos de incompreensão. À deriva, Hillé habita justamente o “entre”, como esse lugar de passagem ou de travessia entre polos extremos, que se concretiza no próprio vão da escada.<sup>245</sup> Atravessando esse manancial, ela ambiciona chegar ao “outro lado”, à terceira margem, onde talvez encontre as respostas para as suas inquietações.

Na “caminhada sem fim” em meio à tentativa de conhecer-se, sob o clarão de uma cegueira silenciosa,<sup>246</sup> que estilhaça todos os encobrimentos e os disfarces, Hillé – a mulher de “pés inchados”<sup>247</sup> – não foge do encontro com a própria face entre perdas e cicatrizes, encontros e desencontros:

Inutilidades. Caminho com pés inchados, Édipo-mulher, e encontro o quê? Memórias, velhice, tateio nadas, amizades que se foram acariciados, pequenas luzes sobre eles nesta tarde, neste agora, cerco-os com minha pequena luz, uma que resta, ínfima, amarela, e eles continuam estáticos e ociosos, sobre as grandes mesas, sobre as arcas, sobre a estante escura, sonâmbula vou indo, meu passo pobre, meu olho morrendo antes de mim, a pálpebra descida, crestada, os ralos cabelos, os dentes que parecem agrandados, as gengivas subindo, procuro um naco de espelho e olho para Hillé

<sup>244</sup> Tal trecho pertence à narrativa “Lázaro”, na qual a personagem-título é brutalmente ferida por um grupo de vultos, em virtude tão somente da sua crença em Jesus Cristo e na sua promessa de ressurreição, e largada sozinha em uma embarcação. Lázaro experimenta as contingências da existência em um cenário em que se extinguiu os valores cristãos e, logo, a possibilidade de redenção e de transcendência. Na sua travessia pelo limiar vida-morte, assimila, portanto, a condição de um “morto-vivo que sentiu a múltipla face do filho de Deus. Um morto-vivo a quem colocaram num barco sem vela, sem leme, sem remo” (p. 89).

<sup>245</sup> José Antônio Cavalcanti (op. cit., p. 182) descreve o vão da escada como esse “espaço à margem, passagem para uma área entre caminho e horizonte onde o ser pode conciliar lucidez e devir, mesmo sob o risco de encontrar por resultado, na duplicação de suas indagações, o esfacelamento de sentidos. O exílio e sua dimensão de ascese e recusa a enquadramentos sociais aloja muitas personagens hiltianas em estruturas análogas ao vão de Hillé”.

<sup>246</sup> Comentando a cegueira de Édipo, Heidegger (1999, p. 133, grifo do autor) observa que tal condição diz respeito antes à violência de uma verdade fulminante, que se, por um lado, torna-se insustentável dentro dos limites humanos; por outro, abre-se para uma nova possibilidade de descortinar o Ser em si mesmo: “Passo a passo, tem que por-se a si mesmo a descoberto. Re-velação que se pôde suportar, perfurando-se os olhos. Afastando-se de toda luz. Fazendo cair sobre si o véu da noite. Ofuscado e encoberto pela cegueira põe-se a abrir todas as portas, a fim de aparecer ao povo como aquele que ele é mesmo”. Mergulhando também no imaginário grego, Claudio Carvalho (op. cit., p. 113, grifo do autor) associa a cegueira silenciosa de Hillé à da pitonisa – sacerdotisa do templo de Apolo responsável por profecias – e à de Tirésias – profeta e sábio cego da cidade de Tebas –, que “permite espaço para a procura das coisas, para as iluminações do *devir*”.

<sup>247</sup> No texto “Ambiguidade e reviravolta. Sobre a estrutura enigmática de Édipo-Rei”, Jean-Pierre Vernant (1999a, p. 83-84) esclarece que tal designação se remete a Édipo, em que o “duplo sentido de *Oidípous* encontra-se no interior do próprio nome, na oposição entre as duas primeiras sílabas e a terceira. *Oída*: eu sei, uma das palavras dominantes na boca de Édipo triunfante, de Édipo tirano. *Poús*: o pé – marca imposta desde o nascimento àquele cujo destino é terminar como começou, um excluído, semelhante a um animal selvagem que seu pé faz surgir, que seu pé isola dos homens, na esperança vã de escapar dos oráculos, perseguido pela maldição de pé terrível por ter transgredido as leis sagradas de pé elevado, e incapaz de agora em diante de tirar o pé dos males em que se precipitou, elevando-se ao alto poder. Toda a tragédia de Édipo está, portanto, como que contida no jogo ao qual o enigma de seu nome se presta. Ao muito sábio de Tebas, que a Boa Sorte protege, parece opor-se em tudo a criança maldita, o *Pé inchado* lançado fora de sua pátria”. Vale ressaltar, ainda, a condição de ser perguntante bancada por Édipo, que investiga as suas próprias origens, de sorte que a “sua verdadeira grandeza consiste naquilo que exprime sua natureza de enigma: a interrogação” (p. 99).

sessenta, Hillé e emoções desmedidas, fogo e sepultura, e falas falas, desperdícios (p. 47).

Tal como o risco enfrentado ao olhar-se no espelho, ela sabe que essa busca provoca o assombro do não reconhecimento – quer dizer, do sentir-se estrangeira – ou do “ter sido”, daquilo que já foi vivenciado e incrustado no corpo deteriorado, em processo de envelhecimento. Além disso, acarreta o defrontar-se com os seus “nadas” e o abismo irredutível de cada ser humano; atravessando, inclusive, a desrazão: “loucura é o nome da tua busca. esfacelamento, cisão. derrelição” (p. 38). No esforço de não soçobrar em face de realidades excedentes ou de “emoções desmedidas” – tal como a loucura –, o ato de escrever, de nomear ou mesmo de mascarar-se converte-se ritualisticamente em uma forma de “exorcizar” o rompante delirante e o silêncio perturbador:

Tens uma máscara, amor, violenta e lívida, te olhar é adentrar-se na vertigem do nada, iremos juntos num todo lacunoso se o teu silêncio se fizer o meu, porisso falo falo, para te exorcizar, porisso trabalho com as palavras, também para me exorcizar a mim, quebram-se os duros abismos, um nascível irrompe nessa molhadura de fonemas, sílabas, um nascível de luz, ausente de angústia (p. 38).

Além de impor uma ruptura, a loucura pode ser encarada também como uma “cisão” com a lógica racional imperante, uma cisura feita no próprio corpo da palavra – a exemplo da dobra semântica contida no termo “falo” –, de modo a admitir que sentidos outros possam vir à tona em uma lucidez “nascível de luz”. O recurso da máscara, utilizada para não a deixar sucumbir na “vertigem do nada”, corresponde também a uma identidade proteica: “uma Hillé lagamar, escura, presa à Terra, outra Hillé nubívaga, frescor e molhamento, e entre as duas uma outra que se fazia o instante, eterna, oniparente” (p. 38). Transgredindo o *logos* cartesiano que preza um sujeito uno e soberano, Hillé são várias: o vão da escada projeta nela mesma uma região lacunar e intermediária de onde provêm novas possibilidades de mascaramento. Para além de uma visão degradante, a loucura pode suscitar uma abertura criativa para outros modos de ser, um deixar-se levar por desatinos e excessos, o seu estupor – a marca do erotismo trágico:

Toma-me, Mãe Primeira, estou cega e no fundo do rio, encolho-me, todos os buracos cheios d’água, vejo passar agigantados sentimentos, excesso ciúme impotência, miséria de ser, quem foi Hillé se nunca foi um nome? Hillé doença, obsessão, tocar as unhas desse que nunca se nomeia, colocar a língua e a palavra no coração, toma meu coração, meu nojo extremado também, vomita-me, anseios, estupores, labiosidades vaidosas, toma os meus sessenta, sessenta anos vulgares e um único aspirar, suspenso (p. 39).

À semelhança das mais emblemáticas personagens míticas, Hillé é traspassada por “agigantados sentimentos”, os quais irão governá-la em direção à cegueira buscante de Édipo ou à vaidade naufragada de Narciso. Diante da “doença, obsessão, tocar as unhas desse que

nunca se nomeia”, enreda “a língua e a palavra no coração” no domínio das paixões, a saber, da não razão. Desnudando-se do “nome” ou dos “sessenta anos”, a Senhora D confia-se à “Mãe primeira”. Ao cruzar o limiar do princípio originário, ela sente visceralmente o desamparo interno diante da “espessa funda ferida da vida” (p. 56), de onde se abisma a consciência do devir temporal e do isolamento pela solidão, assim como se escancara a pequenez humana diante de Deus, do Infinito, do Imperecível ou de um “pai eternamente ausente”.

Resta, por conseguinte, uma incompreensão que parte também da própria divindade encarnada, em virtude da negligência e, sobretudo, da inexistência de um sentimento de complacência com relação ao seu rebento terreno. Nesse viés, desmonta-se a promessa ou o consolo de que o evento de crucificação de Jesus pudesse oferecer a libertação da humanidade de todas as suas faltas. Tomada pelo desespero, Hillé se dá conta de que o distanciamento entre Deus e os seres humanos apenas se amplifica,

porque todas as perdas estão aqui na Terra, e o Outro está a salvo, nas lonjuras, *en el cielo*, a salvo de todas as perdas e tiranias, e como é essa coisa de nos deixar a nós dentro da miséria? que amor é esse que empurra a cabeça do outro na privada e deixa a salvo pela eternidade sua própria cabeça? e o que Ele fez com Jó, te lembras? (p. 49).

Nesta fala de Hillé reside toda a dramaticidade presente nas procuras incessantes empreendidas pelas personagens hilstianas, cujas existências se encontram, em sua maioria, cindidas pelo divórcio com o “Outro”. Elaborar-se uma crítica severa no tocante a este Deus, que vive apartado nas “lonjuras” celestes; caracterizando-se, por um lado, como indiferente às “perdas” e às “misérias” do homem; por outro, ocupando a posição de um rei déspota e truculento por não prover a proteção acolhedora e desferir contra aquele as suas “tiranias”, tal como fez sofrer a personagem bíblica de Jó.<sup>248</sup> A Senhora D coloca em xeque toda a construção de um ideal cristão de sacrifício investido pelo Santíssimo contra o próprio Filho: antes de denotar uma prova do seu amor condoído pela danação da humanidade, pode significar, nas palavras de Nelly Novaes Coelho (1983), a extensão de uma “fraude” divina:

Prisioneira em um universo estigmatizado pela culpa, e de onde a esperança na redenção desertou, compreende-se que a revolta de Hillé se exerça contra aquele que é o símbolo da esperança na vida redimida – aquele que João Batista chamou de ‘Cordeiro de Deus’, vindo para se imolar pelos pecados dos homens. É contra esse ‘Cordeiro’ que a senhora D investe, chamando-o de ‘porcomenino’, e assim denunciando a fraude em que ele transformou a esperança que sua vinda anunciara [...] A fraude ou a inutilidade do sacrifício divino adquire aqui um valor ético ineludível. Devido a essa ‘fraude’ divina, que resultou neste homem amputado de Deus, os limites entre as categorias do bem e do mal foram destruídos e, dessa

<sup>248</sup> Jó é célebre não apenas pelos graves sofrimentos imputados a ele, mas também pela persistência tenaz no caminho da fé. O *Livro de Jó* (1, 1) assim o caracteriza: “<sup>1</sup>Havia na terra de Hus um homem chamado Jó: era um homem íntegro e reto, que temia a Deus e se afastava do mal” (BÍBLIA, op. cit., p. 882).

destruição, outros limites e distinções também se perderam. O homem vaga sem rumo, tornou-se uma ‘ponte enterrada’ que, obscuramente, está ligada à ‘perdição e luz’.

Hillé produz, de fato, uma revolta contra todo o legado do cristianismo alicerçado sobre a “esperança” de salvação em um plano superior e sobre-humano: a vida eterna. Apesar de se corroborar o posicionamento crítico da intérprete, vale sublinhar que aqui não se trata mais, ou unicamente, de um imaginário pertinente a um Deus cristão – deveras vingativo e punitivo – e das ambivalências mutuamente excludentes: bem e mal, céu e inferno, remissão e pecado. A demanda religiosa da personagem prescinde de uma inclinação à culpa ou de qualquer preocupação quanto à salvação ou à imortalidade. Ao contrário, o vislumbre epifânico do Menino-porco marca a aparição desse “Outro”, ou seja, dessa divindade incorporada ao dionisismo e à ritualística pagã, na qual “tudo se representa na existência presente. O desejo incontestável de uma liberação, de uma evasão para um Além, não se exprime sob a forma de uma esperança de uma outra vida, mais feliz, depois da morte, mas na experiência, no seio da vida” (VERNANT, 1999c, p. 340). Por assumir as contradições da vida, Dioniso reivindica para si o lugar do múltiplo, do heterogêneo e do transitório. Com o espírito selvagem,<sup>249</sup> ele opera a destruição os limites entre o divino e o bestial, a razão e a loucura, o aqui e o Além.

Na esteira disso, a Senhora D concebe a redenção na própria carne e, a fim de escapar da condição de insulamento no vão da escada, singra os caminhos da transcendência na proa do seu *bateau ivre*.<sup>250</sup> Na virulência das águas, ela se depara não apenas com os prenúncios da morte, mas também com a possibilidade de nascer para outra forma de ser. Em contraposição à ideia de “inutilidade”,<sup>251</sup> o exercício do sacrifício forja-se como o substrato essencial para a religação da unidade perdida entre o deus e o homem ou, nos termos da narrativa, a reabilitação da “ponte enterrada”, viabilizando a passagem, a saber, a comunicação com o Deus-pai. A Paixão de Cristo e a de Dioniso representam a transição de um estado a outro: da morte à

<sup>249</sup> Em concordância com Otto (op. cit., p. 144, tradução livre), Dioniso é conhecido como o “espírito selvagem da antítese e da contradição: da presença imediata e da distância absoluta, do êxtase e do horror, da vitalidade ilimitada e da destruição mais cruel. O elemento da alegria em sua natureza, o criativo, o benfeitor, o extático fazem parte também da sua selvageria e da sua loucura”.

<sup>250</sup> Referência ao poema “Le bateau ivre”, escrito por Arthur Rimbaud, em 1871. Se a imagem de um barco ébrio pode simbolizar a travessia do poeta ou da poesia, tal metáfora pode também se estender para refletir a aventura errante e intempestiva da própria existência: “*L’acre amour m’a gonlé de torpeurs enivrantes./ Ô que ma quille éclate ! Ô que j’aïlle à la mer!*” (RIMBAUD, 1984, p. 97).

<sup>251</sup> Na crônica “No do outro não dói, né, negão?”, do dia 5 de junho de 1994, Hilda Hilst (2013, p. 215-216) problematiza a inutilidade do sacrifício de Jeshua, uma vez que o ideal de salvação e de paraíso na Terra não se cumpriu para a humanidade: “Vem dar uma olhada no mundo, vem, Jeshua. Vem ver o orangotango raivoso que engoliu o homem! Experiência inútil, meu querido, esta tua cruz e teus gemidos. Lembra-te, amado, quando Satanás te mostrou todos os reinos do mundo com seu esplendor e te disse: ‘Todas estas coisas *te darei* se prostrado me adorares’ (Mateus; 4, 9). Gente! O mundo todo é do demo desde sempre. Nem Jeshua o quis! Pois se o tomasse para si estaríamos todos num paraíso terrestre. E este, sim, teria sido o grande sacrifício! Mas continua tudo igual, o mundo todo é do demo, fofos!”.



ressurreição. O rito sacrificial de Hillé passa pelo aniquilamento do corpo humano para renascer na animalidade suína ao espelhar-se na Senhora P e, assim, chafurdar na santidade e fundir-se em união erótica com o Menino-porco. Pois, concordando-se com Maria Thereza Todeschini (1989, p. 21), o “único caminho para eliminar a descontinuidade é transcender os contornos e ‘diluir-se’ num só Ser”. A Paixão principia-se, como uma espécie de iniciação, a partir de uma abertura para o Outro e o próprio dilaceramento:

Em abstinência de compreensão, no entanto compreendendo. Ó cantatriz, acaba ainda hoje teu falar demostênico, injúrias, perdições, que compridez a vida, o rombo na cara da alma, juntaram vômitos e feridas, dúvidas pontudas, um arcabouço colmilhoso, uma fístula frenética mas cheirando a jasmim, rompantes de susto, um ser-mulher tão machetado de redondos de ferro, de tumidez e pregos, um ser-mulher quase inconcesso de tão disparatado e novo, e muito velho esse ser, sua alma vem de águas lá de dentro das pedras e teve pai e mãe mas também nunca os teve porque veio de um Outro (p. 52-53).

O corpo mutilado de Hillé, “machetado de redondos de ferro, de tumidez e pregos”, prepara o advento do sagrado. Entre “vômitos e feridas”, a mortificação da carne, suplantando a visão deletéria conferida à função do excretar<sup>252</sup>, afirma a tragicidade pulsante da vida. Mechthild Blumberg (2015, p. 135) pondera que “Hilda e seus protagonistas reagem à nudez divina (e à estupidez humana) através do excesso, da excrescência, do excremento”. Ou antes são abocanhados pela eternidade silenciosa de Deus. Hillé, em seu périplo ou transe sacrificial, abandona a pessoalidade de um “alguém-mulher”, passando pelo martírio do “ser-mulher”, para adentrar a totalidade anônima do Ser e tornar-se finalmente o ser-porca. No desenlace da narrativa, pela primeira vez, o menino-deus-porco se faz presente em corpo e palavra, de modo a consagrar a Senhora P, sob aura de sacralidade de quem inopinadamente foi alumbrado pela compreensão – o seu centro.

Conforme o narrador enuncia, em *Com os meus olhos de cão*, “a porca é Deus” (p. 88). Como uma das marcas mais importantes da prosa hilstiana, o deslocamento instalado sobre a convencional autoridade masculina e paterna da divindade interliga-se ao signo feminino e, por extensão, à experiência dadivosa da procriação da vida. Na sua ubiquidade sagrada, Deus<sup>253</sup> reside no devaneio da porca hilde com os olhinhos cor de alcachofra, no gesto de Amanda de amamentar o filho – as “crionças”, o “sumo da vida” –, no corpo a ser supliciado, no qual resplandece a onipresente “cara Daquele que vive dentro de Amós, o Imortal, o Luzir-Iridescente, O percebido-Percebido” (p. 89). Sob a insígnia do suicida, Amós depara-se com

<sup>252</sup> Segundo Ernest Becker (1995, p. 46), “excretar é a maldição que ameaça com a loucura, porque mostra ao homem a sua abjeta finitude, sua materialidade, a provável irrealdade de suas esperanças e de seus sonhos”.

<sup>253</sup> Sonia Purceno (2010, p. 66) acrescenta à imagem de um “Deus em falta”, que abandona a sua criação, as “alucinações que aproximam o crucificado, a porca e a criança grotesca”.

o avesso do divino, sobremaneira no rastro de morte e de não ser, segundo aludem os versos de um dos poemas-coro:

Pensar o grande desconforto  
De te sentir aqui, no nojo, no excremento.  
Pensar-me a mim, também cadeia do teu corpo  
Estendido nas negras ramas desta noite.  
Pensar que te pensei clarão e arrozais. Semente.  
E agudas tintas  
Retornando às paredes roídas. E que pensei em ti  
Como se só te visse  
No abismo encarnado de vidas infinitas.

E descobrir que os teus meios  
São iguais aos passos  
Dos embriagados.  
Que há velhice e morte  
Em tudo que criaste: sóis, galáxias. E em nós:  
Animais do teu pasto. (p. 97-98).

Ao cruzar indiscriminadamente os desígnios do divino e do humano, há uma desconstrução do “grande desconforto” proveniente de aproximações e de afinidades existentes entre os dois. Para isso, derrubam-se as estruturas díspares que os afastam em posições contrárias: respectivamente, o “clarão” e a escuridão, a “semente” e a ruína, a possibilidade de refazimento e a corrosão de “paredes roídas”. Ainda que carregue consigo o “nojo” e o “excremento”, o homem jamais está dissociado da divindade, inclusive faz parte dela, enquanto “cadeia do teu corpo/ Estendido nas negras ramas desta noite”. Ou seja, participa de um excesso ilimitado decorrente dessa “Noite [que] é o velado coração de Deus”.<sup>254</sup> Apesar de a imagem esmaltada da Cara Escura ser materializada por “vidas infinitas”, a deidade reveste-se de uma natureza humana, no que esta detém de imperfeição e de impermanência.

Além disso, os “meios” empregados por Deus, por conta da ebriedade do espírito báquico, “são iguais aos passos dos embriagados”. A Criação como um todo está contaminada pelo delírio que aliena qualquer possibilidade de enquadramento no interior da razão humana, como também por uma sombra de “velhice” e de “morte”, incorporada ao devir temporal. O “grotesco da nossa condição” e as limitações do corpo finito desnudam o elo essencial com a natureza animal. Afinal, os seres humanos nada mais são do que “animais do teu pasto”, irmanando-se na vigência dessa ancestralidade natural. A formulação desse “pensar” ocorre, paralelamente, na narrativa “Matamoros (da fantasia)” quando Maria medita a respeito do modo

<sup>254</sup> Verso do segmento “V”, do livro *Do desejo* (HILST, 2017, p. 482).

pelo qual os “meios” divinos desenham e interferem a seu bel-prazer no destino humano, como se verifica no seguinte trecho:

Santíssimo, te falo desse modo porque a humana cabeça tão pequena não compreende loucura agigantada, me vem um outro pensar quando em ti penso, que nós os daqui imaginamos tua vontade se intrometendo no decorrer dos nossos dias mas que pensar assim é pensar longe da verdade, que passeias entre nós por acaso machucamos as formigas e muito distraídos muitas vezes arrancamos uma pequena planta ou plantamos outra, um fruto mastigamos e outro esquecido apodrece lá mesmo onde cresceu, junto ao seu ramo, destinos muito distanciados de nós mesmos no entanto tão ligados porque movemos braços e pernas, porque nos deu vontade de andar por ali e tocar e mexer e meter um fruto à boca, o mais próximo da nossa mão que está colada ao braço e que coitada não sabe do pensamento de frutas e de plantas, me vem esse pensar, que tu andas por aqui nuns enormes passeios, e o que tu pensas andando, num instante se corporifica e fica por ali no lugar onde a coisa pensaste, deves ter um punhado muito agitado de ideias na cabeça, por isso quem sabe Meu se fez presente lá perto do lago onde eu estava, Meu pode ter vindo quem sabe da tua cabeça mas nunca me sonhaste companheira de um resíduo da tua santidade, pois pode ser, tudo pode ser pois que não sei nada (p. 398).

Absorta em seus pensamentos, Maria reporta-se diretamente ao “Santíssimo” para queixar-se da maneira abrupta com a qual se “intromete” nos caminhos dos homens. O delírio criativo do “Grande Louco” permite-lhe transformar o pensamento em corpo, ou melhor, “corporificar-se” no domínio da realidade. Logo, o “punhado muito agitado de ideias na cabeça” anima a possibilidade de materializar a imaginação de Tadeu e de tornar presente para Matamoros o ser amado, Meu ou Tadeus, como “resíduo da tua santidade”. Fabricado pela dimensão sempre aberta do “poder-ser” da fantasia humana, o amante de Maria é concebido à imagem e semelhança de Deus.<sup>255</sup> Tal espelhamento implica dizer que a Criação do Universo e a criação poética reiteram o mesmo ato primordial: a passagem do Caos ao Cosmos, da desordem informe à rutilância das formas. Ou, como salienta Mircea Eliade (2001, p. 86), “sendo toda criação uma obra divina, e portanto irrupção do sagrado, representa igualmente uma irrupção de energia criadora no Mundo. Toda criação brota de uma plenitude. Os deuses criam por um excesso de poder, por um transbordar de energia”.

Após beber alguns copos de vinho na companhia do amigo Isaiiah e inspirar-se para escrever alguns poemas, Amós priva-se da nitidez da capacidade de visão e experimenta uma sensação interna de tumulto, “tentando materializar na narrativa a convulsão do meu espírito”. O estado de estar “Bêbado”, entregue à própria sorte, constitui-se como uma metáfora para o desarranjo dos sentidos no exercício errante tanto da existência quanto da condução da narração. Tal turbilhão não deixa de obedecer à Lei da Desordem, cujo princípio geral corresponde à

---

<sup>255</sup> Assim consta no *Gênesis* (1, 27): “<sup>27</sup>Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele o criou, homem e mulher ele os criou” (BÍBLIA, op. cit., p. 32).

“loucura agigantada” e ao completo *nonsense* do desconcerto do mundo engendrado por Deus, quer dizer, um “deus misterioso escondido nas fibras da vinha”.<sup>256</sup>

Na tentativa de emular as linhas tortas enunciadas pela embriaguez desse deus dionisíaco, a escrita hilstiana reverbera o excesso verbal, o “estilhaçamento” dos limites, uma vez que, “ao confrontar sua metafísica do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida de todos nós, a escritora excede a sua própria medida” (MORAES, 1999, p. 117). No plano da narração, o transbordamento das “medidas” e o movimento de renúncia às medidas impellem à dissolução da linearidade narrativa. O vaivém errático de um narrador embriagado pelos influxos dionisíacos, bem como a pungente desorientação das personagens motivada pela derrisão dos seus referenciais traduzem-se na despolarização da categoria do narrador e na consequente multiplicação dos focos narrativos, sob uma verdadeira “cena de possessão”, no entender de Pécora. A despeito da loucura que lhe é inerente, a instância narrativa possui um método<sup>257</sup> particular, que se põe a investigar o ser humano e o fundo misterioso da realidade, perfazendo lacunas para significar e desdesignificar.

O modo dramático da narração ilustra o jogo teatral de diferentes vozes embaralhadas entre si. Nessa direção, Eliane Robert Moraes (1999, p. 122-123) pontua que tal é a característica singular da prosa de Hilda Hilst, “marcada pela sintaxe telegráfica que muitas vezes dispensa a pontuação e multiplica os focos narrativos ao absurdo, estilhaçando não só a Idéia, mas também as idéias, para mostrar, no corpo da língua, o vazio insuportável que habita o centro de cada um de nós”. Para Amós Kéres, a dimensão da palavra e da carnalidade se mede na proporção da perda – o “vazio”. No apelo ao estilhaçar-se ou ao perder-se, o poeta-matemático consoma no corpo a travessia de preparação para a transcendência, como evocam os versos do seguinte poema-coro:

Cego caminharei sobre granitos de fogo  
 Descarnado e demente para todos  
 Mas trovador de trinados  
 Do negro paraíso do teu rosto  
 Ou se quiseres, dobra-me.  
 Tua mão sobre a minha nunca  
 Há de curvar meu corpo até a cintura  
 Nos tonéis da pergunta. Hei de saber o fosso  
 Do nunca compreender. Como tem sido até agora  
 Sobre mim, esses ventos de areia do teu sopro

<sup>256</sup> Passagem do texto “Do vinho e do haxixe” (1851), incluído no livro *Paraísos artificiais* (1860), de Charles Baudelaire (1995, p. 353).

<sup>257</sup> Na Introdução à tradução em inglês de *A obscena Senhora D*, John Keene (2012, p. iv) frisa que, embora seja “não confiável” e “ostensivamente louca”, a narradora está possuída por um “método” epistemológico que envolve um caminho de negação e de abnegação no percurso do autoconhecimento.

Ou aquieta-me. O coração junto ao musgo da pedra  
Isento desta busca. (p. 99).

Cingido talvez pela cegueira silenciosa de Hillé ou pela noite escura pulsante de Deus, Amós abre-se para a radicalidade do existir ao abrasar-se em um “fogo onividente”.<sup>258</sup> Este elemento por si só já reforça a noção de purificação<sup>259</sup> ou de renovação, haja vista que aponta para os primórdios. Para Heráclito (1993, p. 75), o fogo é a *arché* originária e, como comenta no fragmento 66, “sobrevindo, há de distinguir e reunir todas as coisas”. A entrada na unidade da Vida carece dessas transformações ígneas, as quais impõem a decomposição da própria constituição física. Logo, ele se percebe “descarnado” da carcaça humana e “demente”, ou seja, estar fora de qualquer parâmetro de logicidade. Ocupando o “outro lado do espelho”, Amós percorre os avessos impenetráveis, inclusive da Criação. Paralelamente ao “passarinho” do Espírito Santo – representante de uma esfera excelsa e supraterrênea –, a figura humana do “trovador de trinados” anuncia a redenção implicada em um plano efêmero e carnal em demasia, de modo que desvela o “negro paraíso do teu rosto”, a saber, a Cara Escura de Deus. Ademais, é sintomático o fato de que, sob o mecanismo de inversão, a experiência iniciática comece pelas trevas em brasa do Juízo Final, passando pelas águas diluviais de um *gênesis* e, por fim, encaminhe-se em direção à vacuidade do mundo pré-verbal e à completa desmaterialização do ser a ponto de tornar-se tão somente espírito.

Amós Kéres coloca-se entre duas alternativas, sinalizadas textualmente pela utilização da conjunção “ou”. No primeiro caso, existe a escolha pelo risco de ser afundado pela própria mão divina em “tonéis da pergunta”, no “fosso” abissal do não sentido; no segundo caso, pela quietude de quem, “isento desta busca”, entrega-se a uma permanência de resoluta mansidão. Encarando a sina de homem dionisíaco,<sup>260</sup> a busca, todavia, não cessa; simplesmente adquire uma violência ainda maior. Para reunir-se com a divindade – metaforizada na infinitude horizontal do mar –, torna-se imperativo que Amós destrua o invólucro de humanidade e, como uma passagem indispensável, ostente a ancestralidade animal e a precariedade do seu corpo de cão, tal como Axelrod e Hillé refletem-se na carne chagada do porco. Com a cruz erigida na

<sup>258</sup> Expressão pertence ao segmento “XII”, de *Via espessa*: “Por que não deixas o fogo onividente/ Lamber o corpo e a escrita? E por que não arder/ Casando o Onisciente à tua vida” (HILST, 2017, p. 458).

<sup>259</sup> Sob a dialética da pureza e da impureza, Bachelard (1994, p. 151-152) exprime que o fogo “separa as matérias e aniquila as impurezas materiais. Dito de outro modo, o que passou pela prova do fogo ganhou em homogeneidade, portanto em pureza”.

<sup>260</sup> A travessia de Amós Kéres no conluio entre extremidades radicais corresponde, de acordo com Bataille (2017c, p. 285), ao “ser mais rico em exuberância de vida, Dionísio, o homem dionisíaco, [que] ama não apenas olhar o que causa terror e dúvida, mas ama também por si mesmo o terror e todo luxo de destruição, de ruína e de negação. De algum modo, a maldade, o não-sentido, a feiura lhe parecem permitidos, em razão de um excesso de forças criadoras e fecundantes, capazes de transformar os desertos em regiões luxuriantes”.

testa, à luz de um deus sacrificado, Amós sucumbe como “homem-cão” a fim de elevar-se ao seio celeste, “úmido de névoa”. Em tempo, a prosa hilstiana aposta, mediante a coincidência recíproca dos extremos, no regime de possessão e de desregramento, enquanto vias legítimas para alcançar o divino, como muito bem condensam os versos do segmento “VII”, de *Cantares de perda e predileção*:

Se o fogo não tragasse  
Sua própria espessura  
E a lucidez perfeita  
Não fosse embriaguez

Do teu excesso  
E da minha loucura  
Um caminho adequado  
Em direção a Deus.

(HILST, 2017, p. 358).

### 3.3 A “METAFÍSICA DA RISADA” OU O RISO DEMONÍACO DO DEUS HILSTIANO

Na prosa de Hilda Hilst, é impossível abordar o riso sem tocar na questão concernente ao sagrado, sendo mobilizado fundamentalmente pelos expedientes da profanação, da paródia e da sátira. Trata-se, acima de tudo, de um riso desbragado e desmascarador que, ao confrontar a norma estabelecida, instaura a desordem e a perturbação do *status quo* vigente, bem como responde pela ruptura de quaisquer hierarquias e convenções sociais. Esse movimento de extravasamento e de autoderrisão tanto oportuniza a recriação ou a reordenação do mundo quanto sinaliza as alegrias do corpo. Na construção de uma imagem que associa Deus e o risível, o riso festivo da narrativa hilstiana proporciona um ponto de contato com a realidade divina; alinhando-se, em certa medida, à tradição homérica, a qual traz a lume a “inextinguível risada”<sup>261</sup> dos deuses.

No entanto, durante o período da Idade Média, sob a inflexível moral do cristianismo, elabora-se todo um investimento a favor da satanização do riso, visto que, justamente por vincular-se à imperfeição e à corrupção, foi lançado sobre este uma aura de interdição. Para a

---

<sup>261</sup> No canto XX, da *Odisseia*, a deusa Atenas lança sobre os pretendentes de Penélope um riso demente: “Inextinguível risada fez Palas Atena que todos/ os pretendentes soltassem, turvando-lhe o uso da mente” (345-346).

escritora, a risada torna-se uma forma de “salvação”,<sup>262</sup> quer dizer, uma retomada legítima da vida em potencial, conforme alude o segmento “IX”, do poema *Via espessa*:

O louco se fechou ao riso  
 Se torceu convulso de fingida agonia  
 E como se lançasse flores à cova de um morto  
 Atirou-me os guizos.  
 Por quê? perguntei adusta e ressentida.

– Ó senhora, porque mora na morte  
 Aquele que procura Deus na austeridade.

(HILST, 2017, p. 457).

Existe uma recusa a esse lugar de “morte” ao conferir um tom de “austeridade” à figura de Deus. Na contramão disso, a pulsão de vida reside não somente na risada, como também na loucura, levando em consideração que ambas operam uma abertura para o insondável, o não limite. Qual deus seria então, ao mesmo tempo, risonho e louco senão o próprio Dioniso? Este é responsável, mediante uma súbita embriaguez<sup>263</sup>, por uma absoluta alegria de viver e um riso sem entraves. Tal transbordamento recobre um furor que, simultaneamente, liberta e elimina qualquer barreira ou diferença existentes. Nessa perspectiva, o excesso toma forma na violenta explosão de risos ou de lágrimas, como um efeito de possessão do homem por uma força divina.

No estudo acerca da obra de François Rabelais, Bakhtin debruça-se sobre o caráter profanador e libertador do riso popular praticado durante o período medieval. Essa atmosfera de liberdade impele a uma impiedosa lucidez e a um deslocamento operado pelo grotesco, como um recurso que desintegra a solidez do mundo real e transgride os valores usuais em direção ao não familiar.<sup>264</sup> Dito de outro modo, deflagra-se um riso rebaixado, cujo pendor direcionado para o plano da imanência contempla as coisas do alto pela mirada do baixo corporal. No bojo do pensamento do teórico russo, instala-se uma inversão da tradição metafísica platônica ou de viés judaico-cristão, na medida em que, no lugar de se enaltecer uma realidade transcendental, imortal e imutável, exalta-se o estado de contingência e os desígnios da carnalidade.

<sup>262</sup> Na crônica “A alma de volta”, do dia 28 de dezembro de 1992, Hilda Hilst (2018b, p. 27) esclarece a motivação da sua escolha pela via do riso: “Às vezes, me perguntam o porquê de eu ter optado pelo riso depois de ter escrito as minhas ficções, meu teatro, minha poesia, com grandes e constantes pinceladas de austeridade. Optei pela minha própria salvação”.

<sup>263</sup> Na considerações de Otto (op. cit., p. 85, tradução livre) acerca de Dioniso, “toda ordem habitual deve ser destruída. A existência torna-se subitamente embriagada – embriagada de alegria, mas não menos de horror”.

<sup>264</sup> O grotesco provoca a experiência de uma realidade não familiar e alheada, isto é, a “experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações” (KAISER, 1986, p. 40).

O grotesco performatiza a plasticidade do riso demoníaco do deus hilstiano, de sorte a agenciar o elo intermediário ou a dobra entre o divino e o humano. Desta forma, os seus volumes apropriam-se, em termos absolutamente humanos, da virtude extraviada<sup>265</sup> pelo platonismo ou mesmo o cristianismo. Com efeito, a dicção irreverente e a carnavalização da narrativa bíblica são marcas características da sua obra, confluindo os registros do alto e do baixo, assim como os domínios do sagrado e do profano. Nessa mistura dos mais diferentes gêneros literários e registros linguísticos, Edson Costa Duarte (2010) chama a atenção para o profundo desconcerto no qual o leitor submerge a ponto de não mais reconhecer as fronteiras entre o assombro do trágico e a euforia do riso.

Tal desconcerto é muito bem detalhado na tese de doutoramento de Sonia Purcena (2013), tendo como ponto de partida o livro *Fluxo-floema*. O encontro incômodo entre o horror e o humor caracteriza-se no texto de Hilda Hilst como o que a estudiosa denominou de “humorismo mordente”. Apoiada no estudo *O humorismo*, de Luigi Pindarello, Sonia Purcena sustenta que o riso provoca, por meio de perplexidades e de deslocamentos virulentos, um processo corrosivo de reflexão, que desemboca em um “sentimento do contrário”, de modo a reforçar a dramaticidade dos contrastes. Sob este efeito perturbador do riso, a crítica relaciona a prosa de ficção da escritora com a produção de Samuel Beckett – traço bastante levantado pelos críticos, de uma maneira geral. Ambos mantêm um exercício criativo marcado por impasses, indefinições e desestabilizações, conduzindo a palavra a um esgotamento radical ou, nos termos do autor irlandês, à “literatura da despavira” em busca do que é inominável e insondável. Contudo, interessa a este trabalho corroborar não os contrastes, mas antes o riso liberador e transgressivo como o agente da dinâmica de inversão ou de desnaturalização das oposições arbitrariamente edificadas em valores metafísicos. Em outras palavras, o humor empreende a suspensão – ainda que momentânea – das antinomias, tais como: o eu e o outro, o centro e a margem, o bem e o mal, a verdade e a ilusão.

Com base nisso, a risada hilstiana estabelece uma fratura decisiva com a rigidez dogmática, tendo em vista que subverte a sobriedade e a gravidade espiritual, que pairam sobre a divindade canônica a fim de conferir-lhe uma cara com feições humanas. Tal gesto propicia um olhar mais límpido e oxigenado a respeito da existência, consoante a seguinte passagem de “Tadeu (da razão)”: “Rias porque tudo era cheiro e transparência e o meu toque era vermelho sobre a tua vida” (p. 343). Analogamente, o pensamento filosófico irradiado pela obra *Assim*

---

<sup>265</sup> Aqui, remete-se ao discurso eloquente de Zaratustra e a sua exaltação da dimensão terrena, corpórea e, por extensão, humana: “Restitui, como eu, à terra, a virtude extraviada. Sim; restitui-a ao corpo e à vida, para que dê à terra seu sentido, um sentido humano” (NIETZSCHE, 2011, p. 87).



*falava Zaratustra*, de Nietzsche (2011, p. 333, grifo do autor) celebra o espírito livre, a potência vital do corpo e, sobretudo, a santidade do riso: “Esta coroa do que ri, esta coroa de rosas, lanço-a a vós, meus irmãos! Canonizei o riso; *aprendei*, pois, a rir, homens superiores”. Zaratustra, enquanto discípulo do dionisíaco por excelência, simboliza o riso aniquilador dos ídolos cristalizados e um alegre saber, qual seja, uma verdade divina que vem sempre acompanhada pelo regozijo.

Sob a chave do transbordamento, o riso interliga-se ao que foge do conhecimento sistematizado, do limite do saber e do possível. No âmbito de uma filosofia do não saber, Bataille (2017b, p. 136) revela que o “riso é o salto do possível no impossível – e do impossível no possível”. Esse entrecruzamento desnuda o ponto cego do entendimento e o dilaceramento da lucidez; mas, por outro lado, desponta como um não lugar para reinventar a si mesmo e o mundo. Como o espaço do impensável e do indizível, no qual a sondagem da realidade envereda-se para além do que se circunscreve à mera racionalidade ou a um sentido imutável, “o riso é, portanto, a experiência do nada, do impossível, da morte – experiência indispensável para que o pensamento ultrapasse a si mesmo, para que nos lancemos no ‘não-conhecimento’” (ALBERTI, 2002, p. 14-15). Afinal, diante do não apreensível e do incontornável vazio, resta o desprendimento de uma “gargalhada homérica”.<sup>266</sup> A voz narrativa de “O oco” argumenta que quando “olho para cima e dou grandes gargalhadas, o menino pergunta por quê, digo dou gargalhadas porque lá em cima é oco” (p. 239). Ou como muito bem observa Tadeu: “E rio porque penso no impossível” (p. 366). Em síntese, tal disposição ao risível escancara o absurdo da existência humana ou arremessa tragicamente o homem em face do nada.

Na tragédia *As bacantes*, Dioniso aparece, entre as suas diversas epifanias, representado por uma “máscara sorridente”.<sup>267</sup> O sorriso desse deus, transsubstanciado em ser humano, impulsiona o rompimento do rigor dos esquemas hierárquicos, chegando inclusive aos avessos e, assim, suprimindo as demarcações que separam os homens dos deuses e o animal do humano. Em relação a este aspecto lépido e esfíngico relativo à teatralidade do deus, Jean-Pierre Vernant em “O Deus da ficção trágica” constata que

<sup>266</sup> Em conformidade com os apontamentos de Nietzsche (2020a, p 26, grifo do autor), “talvez reconheçamos então que a coisa em si é digna de uma gargalhada homérica: que ela *parecia* ser tanto, até mesmo tudo, e na realidade está vazia, vazia de significado”.

<sup>267</sup> Na introdução à peça, Trajano Vieira (2003, p. 37-38), ao mesmo tempo que justifica a sua decisão tradutória, ressalta que, “no verso 439, ficamos sabendo da expressão sorridente de Dioniso, nos versos 1020-1023, Eurípides cita a máscara com a qual o deus é representado (*prósopon*). Procurei marcar essa identidade entre expressão (riso) e elemento teatral (máscara), traduzindo *gelonti* por ‘sarcasmo’, em lugar de ‘sorridente’ (*máscara/sarcasmo*): Aparece/ touro,/ dragão-serpente multicrâneo,/ leão piroflâmeo!/ Deixa de verem!/ Ó Baco, máscara-sarcasmo,/ em corda mortífera circumprende/ o caça-fera!/ Que tombe à horda mênade!”.

se um dos traços maiores de Dioniso consiste, como pensamos, em misturar incessantemente as fronteiras do ilusório e do real, em fazer surgir bruscamente o Além aqui embaixo, em nos desprender e em nos desterrar de nós mesmos, é mesmo o rosto do deus que nos sorri, enigmático e ambíguo, nesse jogo da ilusão teatral que a tragédia, pela primeira vez, instaura sobre o palco grego (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 162).

Baco constitui-se como esse deus alegre a quem é imputado o riso como uma de suas insígnias. A embriaguez jubilosa acarreta o desterro de si, entorpece aqueles que se deixam inebriar pelos efeitos devastadores e, sobremaneira, metamorfoseia-os em uma outra possibilidade de vir a ser, tal como em uma encenação teatral. Na maioria das vezes, a cintilação da divindade repercute-se nas personagens hiltianas como desordem ou convulsão carnal, beirando a borda da morte; mas, ainda assim, compelindo a vida a vibrar impetuosamente para todos aqueles que se entregam sem amarras. Meu, o “anjo-companheiro” de Maria Matamoros, revela-se como uma criação divina, sem deixar de ser uma concepção do pensamento de Tadeu que toma corpo. A sua simples presença desperta em todos aqueles que vivem ao seu redor uma onda de fascínio e de descomedimento:

nós sabemos que delicado ele se mostra sempre, até com a cadela da casa, que Gravina também recebe afagos e sorrisos e gosta tanto de Meu que pobrezinha tem solturas de urina quando ele encosta as mãos na barriguinha de manchas, e então se a cadela Gravina se molha de santa alegria porque os humanos até mesmo não se molhariam? (p. 395).

No devir animal, Gravina experimenta entre os “afagos e sorrisos” de Tadeus um sentimento contagiante, pelo qual a cachorra transborda em “solturas de urina”. Tal desmesura intensamente vivida reporta-se a uma “santa alegria”, a uma felicidade nua e inteira, cuja amplitude se traduz na explosão do corpo em direção ao pleno deleite. Na mesma direção, a visão atordoante do sorriso dirigido a Axelrod por parte de uma mulher, que está na iminência de acutillar um porco, causa-lhe um profundo abalo em seu âmago. Quase que instantaneamente ele sente-se golpeado por um arroubo titânico e inexplicável, que o faz de maneira similar mijar de gozo:

neste instante na paisagem de fora vejo bacias e varais e uma mulher me olha um segundo antes de enterrar a faca nos costados de um porco, a saia levantada, o animal entre as pernas, guinchos espirram na janela, e o süss de um sorriso antes da cutelada, por que me olhou a mulher, por que me sorriu antes de enterrar a faca? Por que me molhei de um jato, sem esforço, autômato num espasmo? (p. 421).

À semelhança de um rito sacrificial, o professor de história transcende os contornos humanos ao vestir-se de uma corporalidade animal para coincidir com a entidade divina. Nessa interseção entre o alto e o baixo, o procedimento empregado passa pelo sequestro da instância narrativa de um plano hierático e pelo rebaixamento dos signos cristãos em consonância com

os imperativos da carnalidade e dos seus excrementos. É significativo disso as cambalhotas de Axelrod no desfecho da narrativa, como a expressão simbólica da liberdade daqueles que, sob o enleio do corpo, desamarram-se das condições comuns e se jogam na festa das inversões.

Tal rebaixamento acontece também quando obscenamente Axelrod Silva – enquanto representante do homem brasileiro – deixa à mostra o “acósmico buraco” para ser violado pelo seu algoz. Situação parecida acontece, por exemplo, em “O unicórnio”, na modificação dos papéis sagrado-profano, em que a personagem assimilada à figura de Jesus Cristo troca de lugar com o carrasco, incorporando uma conduta eroticamente agressiva: “O Cristo? Imbecil – a voz agora é tonitroante – nós somos o Cristo, nós somos o Cristo que se cansou de parábolas, o Cristo que jamais se deixará crucificar, o Cristo com um pênis deste tamanho na bunda de todos os agressores, esse é o Cristo do nosso tempo” (p. 128). Nesse movimento de profanação do registro sagrado, “Axelrod (da proporção)” reconstrói com acento paródico a narrativa bíblica a partir da carnavalização do discurso religioso, na medida em que, sob uma perspectiva cômica, existe uma subversão da ideologia oficial da Igreja e dos seus dogmas.

No clamor pelo divino, Hillé procura o conhecimento por uma via não convencional, contemplando o que denominou de “metafísica da risada”,<sup>268</sup> cujos efeitos deformadores conflagram necessariamente o corpo convulsivo: “um gorgulho na garganta, as bochechas franzidas, tu rias, Ehad? Rias, pai? Rias, Hillé?” (p. 48). Tal como Tadeu e Amós, ela inverte as hierarquias até então consolidadas e coloca em xeque as máscaras sociais tacitamente instituídas por um contrato firmado com a sociedade em geral. Além disso, critica a mediocridade das instituições ou, mais especificamente, a hipocrisia dos vizinhos, os quais tão somente se importam com a manutenção das aparências e a representação de uma duvidosa normalidade. Ao denunciar as “ilusões” que os seres humanos forjam para si, Hillé desvela o desconcerto do mundo e as possibilidades de performatizar uma *outridade*:

Antes havia ilusões não havia? Morávamos nas ilusões. Ehad, e se eu costurasse máscaras de seda, ajustadas, elegantes, por exemplo, se eu estivesse serena sairia com a máscara da serenidade, leve, pequenas pinceladas, um meio sorriso, todos os que estivessem serenos usariam a mesma máscara, máscaras de ódio, de não disponibilidade, máscaras de luto, máscaras do não pacto, não seria preciso perguntar vai bem como vai etc., tudo estaria na cara (p. 21).

---

<sup>268</sup> Essa expressão, presente também na narrativa “Vicioso Kadek” (p. 311), de *Pequenos discursos. E um grande*, subverte a moral da metafísica platônica que, por ser pautada pela temperança e o autodomínio, rechaça qualquer manifestação ligada ao excesso provocado pelo riso, como se destaca na seguinte fala de Sócrates dirigida a Adimanto: “Não devemos, por conseguinte, admitir que poeta algum nos apresente homens respeitáveis dominados pelo riso, e muito menos deuses” (PLATÃO. *A República*, III, 389A).

Sob o espectro de Dioniso, o deus mascarado, a Senhora D traz para o prosccênio os disfarces e a teatralidade essencial do existir do homem, enquanto autor e ator trágico do próprio destino. Como já foi pontuado anteriormente, o recurso da máscara oferece ao invisível uma forma visível, além de pôr em jogo as relações entre as mais diversas identidades e alteridades. Da tensão contínua entre a ausência e a presença, o estrangeiro e o familiar, a investidura das máscaras ao viabilizar a exteriorização em uma “cara” propicia uma performance obscena mais afinada, por assim dizer, com o corpo e as suas pulsões, dispondo em cena o que deveria se figurar nos bastidores. Tais máscaras arroladas por Hillé encarnam a face insurgente e grotesca do “não pacto” com as normas prescritas pela coletividade, de sorte que apelam para a selvageria e a crueza da vida. Em paralelo com o culto dionisíaco, o corpo em vertigem serve de altar sagrado, no qual o deus e os homens coabitam e embaralham-se.

Em *Com os meus olhos de cão*, a risada adquire um contorno peculiar como mais uma possibilidade de fornecer uma formatação para o “nada”: “Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso”. Nessa simples sentença, tanto Deus quanto o riso encontram-se radicalmente ressignificados. A imagem etérea e incorruptível de Deus, enquanto categoria absoluta, tem a estrutura abalada, de modo a dissolver o lugar-comum autoritário<sup>269</sup> e a ceder espaço ao impensado, à jogada criativa e ao humor<sup>270</sup> enquanto deslocamento e suspensão de toda significação engessada. Interessa, antes de tudo, capturar com a âncora da palavra a fundura líquida enregelada, em que o deus hilstiano habita, cuja imensidão plasma-se ao revés do inferno gélido de Dante. O riso, por sua vez, descola-se da vulgaridade e da fraqueza vinculadas ao homem decaído ou, mais propriamente, ao bufão. Tal visão negativa desenvolveu-se em consequência do estigma do pecado original, no qual a expansão em decorrência da risada, a partir da ruptura com o aspecto da perfeição inerente ao paraíso, diz respeito a um sinal de desregramento, de desequilíbrio e de insensatez. A própria herança do cristianismo identificou a austeridade atinente ao sofrimento como edificante e o riso, como ridículo e decadente.

Neste livro especialmente, a risada correlaciona-se com o elemento do excesso responsável pela perturbação da ordem instituída e, sobretudo, a desforra sobre a tirania da moral. Exemplo disso apresenta-se por ocasião de um sonho, em que o filho de Amós Kéres, ao ver o seu pai convertido em um padre com a bunda à mostra, arrebeta-se sem mais delongas,

<sup>269</sup> Levando em consideração o rebaixamento operado pela prosa de Hilda Hilst, Alcir Pécora e João Adolfo Hansen (1997, p. 142) ressaltam que o riso “dissolve o lugar-comum autoritário e a referência a deus aparece ao leitor como a ficção de uma busca impossível”.

<sup>270</sup> Em *Lógica do sentido*, Gilles Deleuze (1974, p. 143) defende, em contraposição à ironia, que o humor “é a arte das superfícies e das dobras, das singularidades nômades e do ponto aleatório sempre deslocado, a arte da gênese estática, o saber-fazer do acontecimento puro ou a ‘quarta pessoa do singular’ – suspendendo-se toda significação, designação e manifestação, abolindo-se toda profundidade e altura”.

beirando um espasmo físico e psicológico, em um riso “esplendente-histérico” – o gozo do riso. Como uma pulsão de retorno a um estado anterior de indistinção, a gargalhada conjuga o sacerdote e o homem ou, nos termos de Paz (1979, p. 15, grifo do autor), promove uma “síntese (provisória) entre a alma e o corpo, o eu e o *outro*”. No limiar fronteiro entre a beatitude e a exaltação frenética, a gargalhada introduz tanto a extrapolação do território sagrado, como um rasgo sobre o manto imaculado, quanto a imoderação do corpo, que revoluciona o aprumo das próprias formas.

Amós menciona, ainda, o posicionamento de Elias Canetti, em *Massa e poder* (1960). O filósofo aproxima o ato de rir e o de comer, na medida em que ambos mobilizam uma série de movimentos peristálticos do corpo: o primeiro expande o diafragma situado na caixa torácica e o segundo incita os órgãos do aparelho digestivo. Em outros termos, tanto um quanto o outro estimulam uma dinâmica interna entre “mais-menos”, a saber, a dilatação e a contração dos músculos. Entretanto, “ri-se em vez de comer”. O espanto, a suspensão da razão ou o riso tornam-se formas privilegiadas de a matéria carnal aderir à divindade, ou melhor, de ser “devorado” por ela. Após a experiência extática com o “significado incomensurável”, o professor desliga-se da superficialidade da vida anterior e abre-se para uma nova dimensão da existência, sendo possuído por esse deus risonho. Assim, uma brusca mudança opera-se não apenas no interior, mas também na aparência física:

Sorri. E aquilo. Há dias Amanda me dissera que eu sorria assim. Mas eu estava sorrindo? Claro que estava sorrindo, Amós, pelo menos a boca ficou esticada, olha, você está sorrindo quase sempre, e mostrou, assim. A boca fez um imperceptível movimento para a direita, um pequeno vinco desse lado do rosto. É, parece um sorriso sim. Mas por que eu sorria? (p. 73).

A excitação que acomete a totalidade do corpo provoca-lhe uma deformação no seu rosto. Tal distorção revela uma sensação de estranheza ou de não familiaridade perante “aquilo” para o qual não dispõe de um nome. Ao se olhar no espelho, Amós depara-se com esse “jeito novo” do seu sorriso e, além da imagem invertida, nele se reflete uma inter-relação dinâmica entre o “eu” e o “Outro”, o olhar e o ser visto. É forçoso reiterar que não se trata de um Deus nos moldes cristãos, mas que encarna uma figura ostensivamente humana que ri, sob a volúpia de uma alegria transbordante:

Quando me darás, ó Grande Riso,  
Um cordão de ágatas ou de fios de águas  
Finos como aqueles sedosos  
Que pendem das anêmonas  
Quando? Para que eu possa  
Te laçar, escuridão e gozo

Meus eus desintegrados  
 E APENAS  
 O tu de ti em mim  
 Quando  
 Este amor regrudado a seu osso? (p. 78-79).

O “Grande Riso” concretiza-se como a personificação da entidade sagrada. O sorriso, portanto, não deixa de ser uma manifestação direta do numinoso. Se Canetti propõe a relação entre o rir e o comer, aliado a isso a plethora sexual ocupa aqui o lugar de excesso do corpo: “escuridão e gozo”. O ser humano deseja, acima de tudo, que a divindade participe da sua extensão física, de sorte a enlaçá-la, ou seja, incorporá-la tal como ocorre em uma fusão erótica. Para tanto, a dissolução dos contornos antecipa, como uma indispensável preparação, a comunhão carnal entre eles. O esfacelamento da identidade de Amós em “eus desintegrados” conduz a carnalidade, enquanto o templo da paixão, a compor-se como o berço acolhedor do “tu” divino. Em tempo, a experiência religiosa, plenamente assimilada à contingência humana, representa a materialização do amor entre deuses e homens.

Em conformidade com a trajetória de descida de Zaratustra, esse demônio dionisíaco, o poeta-matemático despe-se de um saber construído exclusivamente sobre abstrações e altas especulações. Os poemas-coro ilustram, como fulgurações de sentidos inaugurados pela palavra poética, essa tentativa de conceber um conhecimento emancipado da hegemonia imperante da razão. A via de acesso para chegar à sacralidade jamais é a da expurgação e da abnegação; em contrapartida, é a do abandono à orgia báquica e à embriaguez delirante: “*Tembla de viño/ Mi cuerpo de destemor.*” (p. 86). No estar fora de si mesmo, Amós vivencia a liberdade dos seus movimentos em cambalhotas e risos incontidos ou, ainda, na expressão mais ancestral da própria sexualidade: “Sádico-lúbrico estou suando e rindo. Grotesco me esparramo” (p. 100). O percurso não está atrelado a uma ascese de matriz espiritual; na contramão disso, ele se afunda cada vez mais na dimensão caótica da existência, em especial na faceta de maldade e de morte, tais como: o suicídio e a figura dos enforcados. Ao emular o evento de crucificação de Jesus Cristo, a narrativa profana o viés bíblico e põe em suspensão todo o discurso erigido sobre o Homem, o Filho de Deus, cujo sacrifício redime a humanidade da condição pecadora.

Na esteira desse questionamento, promove uma paródia da tradição messiânica no sentido de que não apela mais à noção dogmática de um Deus benevolente e salvador, alheio ao mundo e representante das boas novas de um Além. Trata-se, pelo contrário, de um deus criador que, destronado da posição de magnitude, deita-se sobre a criatura, corporificando tonalidades de um ser demasiadamente humano: louco, risonho e, por extensão, afeito a extravagâncias. O riso consolida-se como o caminho privilegiado da salvação. Em posseção

dionisíaca, o corpo de Amós Kéres corre em direção à nudez ancestral – e sem culpa – para, assim, ser capaz de plenificar a sua natureza mutável e embeber-se da liquidez divina. Logo, a redenção reverbera-se nas fibras da própria vida, na qual se presentifica, em um plano rebaixado e reverso da chave cristã, um éden carnalizado – um “negro paraíso”.

É notório ressaltar que Deus jamais se resume a uma entidade meramente do âmbito religioso, como se depreende da epígrafe do livro *Poemas malditos, gozosos e devotos*, pertencente a Simone Weil: “Pensar Deus é apenas uma certa maneira de pensar o mundo”. Não se refere a um fundamento essencialista, abstrato e incondicional, mas a uma fabricação eminentemente humana que, a partir do mecanismo da transgressão ou da profanação, ressignifica a realidade ao seu redor. Tanto é assim que, mesmo sendo designado por vezes como o Infundado, ganha materialidade nas mais diversas anatomias, haja vista que o esforço maior é o de provê-lo de uma máscara-cara, principalmente a humana. Com o espírito iconoclasta, a sua prosa brinca com o personalismo cristão da deidade; figurando-a, por exemplo, ora como o Grande Louco, ora como o Grande Riso. A vizinhança com o deus ébrio, por conseguinte, não é de todo sem razão. Para além do bem e do mal ou da moralidade dos valores apregoados pelo cristianismo, o Sim criador assinala a pujança da experiência do corpo e do humorismo despudorado<sup>271</sup> em prol da afirmação da totalidade da vida. Em suma, o que se coloca ao ser humano é o desafio de aceitar a dilacerante pequenez e de vencer o pânico em face da finitude por meio de um heroísmo cósmico, nos termos de Ernest Becker.

Ao desligar-se do signo factual e ordinário, o salto risível estabelece uma abertura para a apoteose do não sentido: as convenções sociais são descortinadas em suas arbitrariedades e as oposições de um mundo racionalmente fracionado perdem a razão de ser. Pois, conforme sintetiza Pécora (2010, p. 27), a provocativa obra de Hilda Hilst “ri da moral autoritária e cínica, amplificada até o *nonsense*, de um mundo que parece irremediavelmente idiotizado, o que talvez possa, dialeticamente, ensaiar uma resistência bem-humorada da invenção e da autocriação no pior dos mundos possíveis”. Dito isso, é possível afirmar que tal marca criativa apenas se intensifica na fase dita pornográfica do conjunto hilstiano. Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, os limites entre a realidade e a fantasia se borram como na fábula erótica protagonizada por Maria Matamoros. Uma vez descartadas essas divisas, já não importa se há aí uma busca pela transcendência ou pela imanência ou, para lembrar uma passagem de *Contos*

---

<sup>271</sup> Expressão emprestada de Sonia Pucerno (2013, p. 161), sendo “uma das maneiras viscerais pelas quais a obra e também as falas de Hilda Hilst mostram como a escritora persegue o obsceno, pinçando aquilo que de fora passa ao interior da cena transgredindo interditos e provocando reações pudendas ou moralistas nos mais ‘descolados’ dos leitores ou telespectadores”.

*d'escárnio*: textos grotescos, se se trata de “metafísica ou putaria das grossas” (p. 202). O riso prodigioso, como um estado voraz de ebulição, aponta para o limite do possível, do significado ou da própria palavra: tal como o gozo erótico ou o momento do parto, o êxtase propaga-se enquanto excesso e, na dobra entre vida e morte, explode em alegre transbordamento – o esporro da língua.



#### 4 O VÉRTICE DA NATUREZA OU DO MUNDO – A IRIDESCÊNCIA DA PALAVRA

*Que tenha Deus um sonho em carne viva.  
 Uma noite que trema pelo poder astronómico.  
 Mas que me poupe assim concêntrico  
 ao campo, e divagante, a curva  
 tensa:  
 o arco, o braço.  
 E as chispas súbitas, frechas  
 tão ferozmente pela carne dentro até ao escuro  
 do próprio astro, deixando um orifício  
 fulgurante:  
 um tubo de som,  
 sopro de ponta a ponta  
 – aquela baixa música mortal.  
 Vêm os animais, alvorecendo, os cornos a rasgarem a cabeça:  
 outra espécie de luxo,  
 de melancolia.  
 E o corpo é uma harpa de repente.*

*Animal de Deus, eu.*

*Uma ferida.*

(“Flash”, de Herberto Helder)

O último vértice traz a lume o eixo pertinente à natureza e ao mundo. No texto de Hilda Hilst, estes termos equivalem, respectivamente, à animalidade e à tessitura da palavra. Essas esferas se encontram intimamente imbricadas no limiar indeciso entre o animal e o humano. Não é à toa que os escritores ora no papel de narradores, ora no de personagens assumem a forma animal. A exemplo da conformação de porco do Ruiska e de equino do narrador-cavalo<sup>272</sup> em “Fluxo”, bem como da metamorfose do escritor em um “animal medonho” com cornos em “O unicórnio”. Tal entrelaçamento deve-se ao fato de que ambos experimentam ou procuram divisar a medida do cosmo – a poesia original da existência. Ou, ainda, costuram os fios que ligam o imperscrutável à nitidez, a transcendência à imanência, o invisível ao visível.

Dito de um outro modo, é pela vizinhança desses dois universos que as personagens hilstianas empreendem, de uma maneira geral, o exercício fecundo de criação, como também percorrem as suas inquietações metafísicas na busca contínua pelo ser divino. Neste sentido, torna-se emblemática a instância híbrida do Porco-poeta, que reúne em si tanto a dimensão indomesticável do animal quanto indevassável do processo de escritura, como se percebe no poema de abertura da obra *Amavisse*:

<sup>272</sup> A profusão de narradores na narrativa “Fluxo” inscreve-se na sucessiva tomada de posição no dorso deste “narrador-cavalo”, ao passo que resta ao leitor estar muito atento a este incessante deslocamento, conforme é possível depreender da seguinte passagem: “Toma as minhas mãos ainda quentes, galopa no meu dorso, tu que me lês, galopa, não é sempre que vais ver alguém que é um, feito de três, assim à tua frente” (p. 40).

Porco-poeta que me sei, na cegueira, no charco  
 À espera da Tua Fome, permita-me a pergunta,  
 Senhor de porcos e homens:  
 Ouviste acaso, ou te foi familiar  
 Um verbo que nos baixios daqui muito se ouve  
 O verbo amar?

Porque na cegueira, no charco  
 Na trama dos vocábulos  
 Na decantada lâmina enterrada  
 Na minha axila de pelos e de carne  
 Na esteira de palha que me envolve a alma

Do verbo apenas entrevi o contorno breve:  
 É coisa de morrer e de matar, mas tem som de sorriso  
 Sangra, estilhaça, devora, e por isso  
 De entender-lhe o cerne não me foi dada a hora.

É verbo?  
 Ou sobrenome de um Deus prenhe de humor  
 Na périplo aventura da conquista?

(HILST, 2017, p. 440).

O Porco-poeta é aquele que interpela as forças demiúrgicas envoltas na criação artística e na própria produção da vida. No encaço do “Senhor de porcos e homens”, ele se lança nas raízes abissais da sua condição – “na cegueira, no charco”. O caminho da criação é árduo, na medida em que envolve, além da entrada no emaranhado da “trama dos vocábulos”, o exercício do dispêndio daquele que se dispõe a criar – a “decantada lâmina enterrada” na sua carne – em troca do acesso ao reino absoluto das palavras. Ainda assim, a experiência do amar, que se concretiza nos “baixios” do acontecer humano, deixa apenas entrever o “contorno breve” e frágil do limiar verbal. Talvez este seja todo o propósito da criação na prosa de Hilda Hilst: alcançar a medida cristalina da realidade pela palavra.

A divindade para quem o Porco-poeta se dirige é tanto responsável pela força de coesão quanto pelo aniquilamento. Como já foi abordado amplamente no capítulo anterior, Dioniso é o deus que congrega, mas também que “sangra, estilhaça, devora”, promovendo a reunião dos contrários. Eis o irredutível paradoxo: a alegria do dilaceramento. O gesto criativo adquire, ao mesmo tempo, o poder de amar e de destruir. Em outras palavras, o escrever enreda tanto a lucidez do instante verbal quanto a embriaguez diante da compreensão interdita. Na “péripla aventura da conquista” de uma expressão ou de uma forma, é forçoso dizer que o espírito da criação tem muito de perda, de sacrifício e, por extensão, do êxtase dionisíaco. Ou seja, lança-

se a qualquer custo na captura do sentido último dos seres e das coisas, mesmo que este persista quase sempre à espreita: “entender-lhe o cerne não me foi dada a hora”.

Nessa mesma direção, surge a imagem do “poeta-mula” em *Estar sendo. Ter sido*, mais especificamente no poema “Mula de Deus”, que encerra o livro. Essa figura ambígua oferece o próprio corpo-escritura, a saber, as suas “escrituras de pena” em culto sacrificial, de modo que reluz, em seu dorso, uma chaga “sanguinolenta e viva”, como uma forma de abertura para estabelecer uma comunicação mais íntima com a divindade. A mula por si só já abriga um sentido sagrado, à semelhança da mula da Simeona: “bicho de mim, sacrossanto bicho de peludosa montaria” (p. 392). Dessa maneira, o poeta-mula sustenta uma interlocução direta com Deus à medida que se entrega voluntariamente à morte, cujo domínio, no plano da escrita, corresponde ao indizível:

Que eu morra olhando os céus:  
Mula que sou, esse impossível  
Posso pedir a Deus. E entendendo nada  
Como os homens da Terra  
Como as mulas de Deus. (p. 404).

A súplica da mula confunde-se, então, com um apelo ao “impossível”, quer dizer, a um espetáculo dionisíaco que, sob um “culto pela possessão”,<sup>273</sup> insinua-se na apoteose da destruição – o nada que lhe cabe. No ímpeto de apagar e de reunir as diferenças – no caso, entre mulas e homens –, tais canções seduzem em direção à dissolução e à indistinção, já que, na chave dionisíaca, “a realidade é inteiramente tomada pelo jogo, produzindo uma entidade alucinatória que não é síntese, mas mistura informe, disforme, monstruosa, de seres normalmente separados” (GIRARD, 2008, p. 200). Em geral, os corpos das personagens admitem um aspecto grotesco, indefinível e em estado de transformação,<sup>274</sup> fazendo convergir materialmente o deus, o homem e o animal. Além dos já citados “Porco-poeta” e “poeta-mula”, entre as conformações “monstruosas” do bestiário hilstiano, que serão exploradas neste

---

<sup>273</sup> Partindo da noção de “cena de possessão” elaborada por Pécora, Rubens da Cunha (2010, p. 214-215) compreende que o poema “Mula de Deus” exprime implicitamente a ideia de um “culto pela possessão”, haja vista que “aponta o lugar em que podemos entender como se prepara a suspensão do ânimo, que animalização e submissão é essa que se presentifica no poema final e por que o poeta-mula deseja tanto ser possuído, montado por um Deus esquivo e indiferente. O poema é a exposição de alguns recursos retóricos, comportamentais, até chantagistas, que o poeta-mula usa para atingir a atenção do divino e ter dele as benesses de uma possessão, e com isso ter alguma emotividade para além do sofrimento, bem como ser beneficiado com uma morte mais amena e mais digna do que as vidas que teve até então”.

<sup>274</sup> No texto de Hilda Hilst, a corporeidade referendada pelo elemento do grotesco, por meio dos seus excrementos, dejetos, vísceras e órgãos sexuais, encontra-se subsumida, sob o movimento ambivalente da pulsão de vida e de morte, ao devir temporal e ao próprio inacabamento perpétuo da existência. No entender de Bahktin (op. cit., p. 21), “a imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução”.

capítulo, estão: “Tadeu-cavalo-rufião”; “Matamoros-cavalo”; “Axelrod-cachorro”; Deus enquanto “Porco-Menino”; Hillé como “búfalo”, “no corpo do cavalo, do porco, do cachorro” (p. 24) ou projetada na porca Senhora P; por fim, Amós com o seu “corpo de cão”.

O cruzamento entre a deidade, o humano e o animal, assinalado pela proliferação desses seres híbridos,<sup>275</sup> acena para a desconstrução de uma concepção hierárquica e binária que alça o homem a uma posição de superioridade – sobretudo por conta do monopólio da razão e da linguagem –, bem como reduz a expressão animal a apenas suas funções biológicas, cujas manifestações são relegadas ao território do demoníaco, da violência, da bestialidade e da loucura.<sup>276</sup> Assim, o intelecto humano é retirado do pedestal sobre o qual até então estava erguido e implanta-se um significativo movimento de receptividade em relação à *outridade* animal, percebendo nela antes uma proximidade fraternal. Trata-se, em resumo, de proporcionar a superação de binarismos forjados pelo legado da metafísica ocidental: humano e animal, alma e corpo, razão e instinto.

No importante ensaio “Apologia de Raymond Sebond”, Michel de Montaigne instaura uma aguda crítica acerca do antropocentrismo e discute longamente diversos aspectos que evidenciam pontos de contato existentes entre os homens e os animais. A despeito de qualquer classificação valorativa baseada em oposições arbitrariamente demarcadas entre as espécies, o filósofo chama a atenção para o horizonte de realização – finito e precário, por excelência – que cabe a ambos, inserindo-os no mesmo diapasão: “Disse tudo isso para estabelecer a semelhança que há entre os seres da criação e recolocarmos-nos entre as demais criaturas. Não estamos acima nem abaixo delas. Tudo o que existe sob os céus está sujeito à mesma lei e às mesmas condições” (MONTAIGNE, 2016, p. 461).

A produção literária de Hilda Hilst vai ao encontro da construção de um olhar renovado e ampliado a respeito da animalidade, de sorte que reverbera a consciência de que, mesmo que no esteio da civilização humana seja imputado aos animais o papel de grande outro,<sup>277</sup> estes

---

<sup>275</sup> Enivalda Nunes Freitas e Souza (2009, p. 224) chama a atenção para a existência nas aquarelas de Hilda Hilst de seres híbridos, ou seja, a “fusão se dá entre homem e fera e entre animais diversos. De igual forma é híbrida sua natureza, sem hierarquia entre ferozes e domésticos, uma vez que é justamente o duplo e a capacidade do redobramento que está em questão: sujeito e morte, conhecido e ignorado, fazem par, são unificados, e não se sabem separados e indiferentes”.

<sup>276</sup> Ao longo da Idade Média, sob a égide do cristianismo, a vigência animal sofreu um processo de demonização por estar relacionada à maldade, à violência, à luxúria e à loucura; devendo ser, portanto, expurgada do homem. Quanto a este último aspecto, Foucault (1972, p. 151) revela as ressonâncias da animalidade que se associam ao espectro da loucura: “O animal no homem [...] sua loucura em estado natural. A animalidade que assola a loucura despoja o homem do que nele pode haver de humano; mas não para entregá-lo a outros poderes, apenas para estabelecê-lo no grau zero da sua própria natureza”.

<sup>277</sup> Com base no pensamento filosófico moderno de autores como Descartes e Hegel, Benedito Nunes (2011, p. 199) estabelece uma discussão a respeito da posição de alteridade que o animal ocupa em oposição ao ser humano: “Com o animal, as relações são, sobretudo, transversais, ou seja, o animal é considerado o oposto do homem mas

jamais se resumem a tudo aquilo que, pelo simples confronto, é o não humano ou, ainda, a aquilo que pode ser depositado a serviço de uma relação de domesticação. Seguindo essa linha de pensamento, Bataille reconhece não apenas o caráter essencialmente incognoscível atinente à existência dos animais, mas também a dimensão própria de profundidade. Em certa medida, implica um espelhamento recíproco entre eles e os homens:

O animal abre perante mim uma profundidade que me atrai e que me é familiar. Esta profundidade, num certo sentido, eu a conheço: é a minha. Ela é também aquilo que mais longinquamente se furta a mim, aquilo que merece esse nome de profundidade que quer dizer precisamente *aquilo que me escapa*. Mas é também a poesia... Na medida em que *também* posso ver no animal uma coisa (se o como – à minha maneira, que não é aquela de outro animal – ou se o escravizo ou trato como objeto de ciência), sua absurdez não é menos curta (se preferirmos, menos próxima) que aquela das pedras ou do ar, mas ele nem sempre é, e nunca o é totalmente, redutível a essa espécie de realidade inferior que atribuímos às coisas. Não sei o que de suave, de secreto e de doloroso prolonga nessas trevas animais a intimidade da luminosidade que vela em nós. Tudo o que, no fim das contas, posso sustentar é que tal visão, que me mergulha na noite e me deslumbra, me aproxima do momento em que, não duvidarei mais disto, a distinta claridade da consciência me afastará o máximo, finalmente, dessa verdade incognoscível que, de mim mesmo ao mundo, aparece diante de mim para se esquivar (BATAILLE, 2016c, p. 26, grifos do autor).

Em detrimento do sentimento de repugnância ou mesmo de rivalidade, o filósofo eleva o modo de ser da animalidade a partir de um traço de ambiguidade: o animal evoca uma profundidade “familiar” que também é a do ser humano e, ao mesmo tempo, alumbra uma verdade recôndita e insondável – “aquilo que me escapa”. No tocante a este último aspecto, há uma faceta inerente aos animais que se mostra esquivante e inacessível ao intelecto humano. Na condição de imediatez ou de não transcendência, o animal participa como parte integrante da *poesia* das coisas, visto que se encontra em profunda continuidade, plenamente imerso no “mundo como a água na água” (BATAILLE, 2016c, p. 27). Desse modo, subsiste uma poeticidade – muitas vezes esquecida e contrária a qualquer definição – que repousa sobre o universo interior do ser animal. É justamente em torno de tal questão que a prosa de Hilda Hilst se lançará à procura de uma aproximação real com o manancial ancestral.

Para tanto, as personagens da obra ficcional perfazem um retorno ao estado de nudez natural, de maneira a recuperar os fios que as conectam com o âmago da sua anterioridade. Consequentemente, instala-se uma inversão, na qual se abandona um empreendimento estritamente humano em prol de uma epistemologia poético-animal. Ou, nas palavras de Derrida (2002, p. 22), “o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese”. Interessa, aqui, iluminar as interseções entre os domínios da animalidade e da

---

ao mesmo tempo uma espécie de simbolização do próprio homem. Na acepção comum, simboliza o que o homem teria de mais baixo, de mais instintivo, de mais rústico ou rude na sua existência. Por isso mesmo o animal para nós é o grande outro da nossa cultura, e essa relação é muito interessante como tópico de reflexão”.

poeticidade. Se a primeira apela para a comunhão com uma gênese poética ou com a transparência da realidade das coisas; a segunda, por sua vez, pretende dirimir, pela animalização dos corpos humanos, a distância entre o verbo e a experiência, a palavra e a realidade primeva da vida.

Devido à grandiosidade dessa tarefa, a literatura de Hilda Hilst tende à impotência e ao fracasso do indizível. O fracasso torna-se uma temática bastante notável quanto à abordagem do percurso do escritor. Exemplo disso é o caso emblemático de Roland Barthes com o seu último curso no Collège de France, intitulado *A preparação do romance*. Na expectativa de construção da narrativa, ela não foi concluída, sequer rascunhada pelo escritor francês. Logo, resta a constatação do irremediável fracasso.<sup>278</sup> Se escrever representa fracassar, não levar a cabo a obra pode ser também persistir no fracasso. À guisa de um sacrifício, Georges Bataille, no livro *A parte maldita*, compreende tal aspecto sob o que denominou de *Potlatch*,<sup>279</sup> isto é, a operação de dispêndio: “significa, com efeito, do modo mais preciso, criação por meio da perda. Seu sentido, portanto, é vizinho do de sacrifício” (BATAILLE, 2016a, p. 23). Por vezes, esse dispêndio poético ultrapassa a esfera da criação, atingindo a seara da própria vida do criador. Na escritura investida de missão, Hilda quando decide fazer da Casa do Sol a sua morada dispensa tudo o que considera elemento de dispersão a fim de se concentrar na edificação da sua obra: comunicar o incomunicável, nem que isso signifique estar apta a falhar. Com base nessa discussão, José Castello associa o projeto literário da escritora à “maldição de Potlatch”, quer dizer, tomar textualmente o ato de fracassar, a incompreensão ou mesmo o desprezo como a matéria-prima capital. Há um esforço incansável para comunicar e traduzir em palavras o inefável da experiência humana. Eis aí toda a densidade própria do discurso hilstiano, singularizada muito bem por Castello (1999, p. 100-101) nos seguintes termos:

---

<sup>278</sup> Em *Os antimodernos*, Antoine Compagnon dedica um capítulo para a reflexão em torno deste curso de Barthes, o qual se iniciou em 1978 e teve a duração de dois anos. Segundo Compagnon (2011, p. 419-420), “no segundo ano, Barthes rapidamente chegou à constatação de seu fracasso diante da primeira prova da iniciação ao romance: a escolha fundamental da forma a adotar, fragmentária ou orgânica: ‘Há, portanto, aqui, neste momento do curso, um *branco* → Não resolvi a primeira prova’. Ele então entrara em uma descrição minuciosa da ‘vida metódica’ do escritor, segundo uma expressão de Chateaubriand: seu egoísmo, sua disciplina, seus horários, sua alimentação, sua farmacopeia, sua proximia, seus ritos, suas manias. Para quê tudo isso, se o obstáculo da forma romanesca não havia sido ultrapassado?”.

<sup>279</sup> O termo “Potlatch” provém do estudo pioneiro empreendido por Marcel Mauss, no qual é compreendido, em linhas gerais, como a distribuição da propriedade ou da riqueza. Em síntese, *Potlatch* encontra-se ligado à destruição das riquezas e, logo, contrário ao princípio de conservação, articulando-se à experiência de dispêndio ou de perda. Na comunicação “A extensão do *potlatch* na Melanésia” (1920), Mauss (2013, p. 353) observa que tal fenômeno é traduzido, em geral, por “‘distribuição de propriedade’ e de fato este termo transpõe bem o traço característico deste uso que consiste essencialmente em trocas e em distribuições”. No célebre *Ensaio sobre a dádiva* (1925), o sociólogo e antropólogo francês propõe “reservar o nome de potlatch para este gênero de instituição, que se poderia, com menos perigo e mais precisão, mas também mais longamente, chamar: *prestações totais de tipo agonístico*” (2001, p. 57, grifos do autor).

Parece ora enigmática e fechada em si mesma, claustrofóbica; ora excessivamente derramada, as palavras costuradas em um caudaloso fluxo de imagens e idéias à deriva. Embora queime a vista, pois Hilda trabalha com a superexposição das emoções que a língua evoca, sua literatura parece destinada às sombras, à opacidade, como o filtro severo que bloqueia uma lente. Seus livros mexem com paradoxos e com excessos que, diz-se, extrapolam o domínio literário.

A obra de Hilda Hilst tenciona colar-se à complexidade da existência, encarnar a matéria voraz da qual é feita, de modo a configurar o concerto do mundo com os seus “paradoxos” e “excessos” nas entrelinhas do texto. A perda suscitada pelo *potlatch* pode ambigualmente expressar-se, em termos poéticos, como um ganho pelo poder da dádiva: “A virtude exemplar do *potlatch* encontra-se nessa possibilidade para o homem de apreender o que lhe escapa, de conjugar os movimentos sem limite do universo com o limite que lhe pertence” (BATAILLE, 2016a, p. 80). O maior intuito da sua escritura corresponde a uma forma de comungar e de “apreender” a totalidade mediante uma abertura epifânica em que as vivências se corporificam na “trama dos vocábulos”, como desvenda a seguinte passagem de *Kadosh*:

PERTENCER, SER PARTE DE. CABER. Nenhuma anêmona estriada, nem reluzente majestade, nada de palavras sutis, o ser, a forma, ductibilidade, substância, Kadosh incorpora-se, toma corpo no todo, agrega-se, Kadosh corpo presente na cosmurgia, cose-se, faz parte, colabora, corrobora (p. 196).

O corpo, reformatizando a faculdade poetizante do ser humano, emula o ato primordial protagonizado pelo verbo divino, o qual funda uma “cosmurgia” – a criação do mundo. No papel de demiurgo ou de uma espécie de iniciado nos mistérios, o escritor se restabelece como a figura que detém a incumbência de inscrever os sentidos e a si mesmo na e pela teia da linguagem. O exercício criativo vigora por intermédio de mãos que entrançam a tessitura das significações e entrelaçam os cordões narrativos; construindo, à luz de um novelo, a unidade da obra de arte e da própria vida: “toma corpo no todo”. O gesto de coser adquire, pelo menos, uma dupla significação. Na primeira, a vida é enredada pela urdidura da temporalidade. Não se pode perder de vista que, na Antiguidade clássica, as Parcas,<sup>280</sup> as Meras ou as Moiras gregas formam três deusas fiandeiras que controlam os desígnios do destino, a saber, o fio da vida. Na segunda, a palavra impele ao “recoser de frases”<sup>281</sup> e à costura dos sentidos na ordenação do tecido textual, operada pelo poder de reunião de Eros, enquanto o tecelão de mitos, ou o escritor-artesão com a sua “linha-mundo”.<sup>282</sup>

<sup>280</sup> Segundo o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, as parcas são a personificação do Destino no sentido de que “são representadas como fiandeiras, medindo a seu bel-prazer a vida dos homens” (GRIMAL, op. cit., p. 355).

<sup>281</sup> Expressão pertencente ao texto “Lucas, Naim”, de *Pequenos discursos. E um grande* (p. 317).

<sup>282</sup> Referência aos versos do poema “Corpo de terra”, de *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo*: “É tempo do poeta abrir seu canto/ Tempo de iniciação, tempo da esfera/ E de uma linha-mundo curva-reta:/ Trajetória de amor e de amplidão” (HILST, 2017, p. 218).

O fervor pela criação, entre os seus fracassos e as suas dádivas, constitui um dos mais significativos investimentos das personagens. Ainda que nem todas assumam o papel de escritor, elas estão envoltas no âmbito da fabulação e da elaboração poética.<sup>283</sup> Por conseguinte, o processo de escritura transcende os limites do verbal, espalhando-se em direção a um acontecimento artesanal, plástico e mesmo geométrico. O instrumento de trabalho do artista não raro se confunde com prismas, ângulos, feixes, retas ou objetos invasivos e cortantes, como a agulha, o cinzel, a faca. Tais instrumentos atendem ao propósito de não somente decantar e de dilapidar, como também de circunscrever as formas a favor de uma simetria perfeita de poesia e de matemática, de luzes e de geometrias. Importa, antes de mais nada, perseguir e tornar visível a ordem lúcida das coisas, apreendida sob uma determinada medida cristalina e iridescente da palavra. A partir do divisar dessa ordem, é possível abarcar a potencialidade de realizações da existência seja em um trançado de redes, seja em um polígono de mil faces.

Nos volumes literários de Hilda Hilst, essa disposição concretiza-se no jogo especular intrínseco ao procedimento narrativo de *mise en abyme*. Partindo das formulações de Lucien Dällenbach, no seu estudo *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, este fenômeno concerne, em linhas gerais, à autotextualidade ou à reduplicação interna do texto, de maneira que responde por “qualquer inserção que mantenha uma relação de semelhança com a obra que a contenha” (1977, p. 18, grifos do autor, tradução livre). Resumindo, caracteriza-se como o movimento pelo qual o texto espelha ou reflete a si próprio no tocante ao enunciado, à enunciação ou ao código da narrativa. Por isso, o crítico suíço demarca o caráter fundamental da especularidade ou, nas suas palavras, concebe o “aspecto intercambiável entre a *mise en abyme* e o espelho” (p. 51, tradução livre). Lucien Dällenbach chega a essa conclusão a partir das proposições de André Gide sobre o dispositivo heráldico, cujo expediente do brasão reitera a parte central de escudo “em abismo”. Esse redobramento emparelha-se, de forma análoga, com uma malha de enxertos<sup>284</sup> ou, nos termos de Tzvetan Todorov, a propriedade do encaixe<sup>285</sup>

---

<sup>283</sup> O termo poético refere-se ao sentido originário de *poiesis*, que, etimologicamente, significa um “produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser” (NUNES, 2003, p. 20). Isto é, diz respeito à construção de sentidos de uma obra de arte e da própria vida.

<sup>284</sup> No texto “O unicórnio”, a instância narrativa atrela a noção de enxertos à da própria ficção: “Mas você tem uma ideia antiga de ficção, ficção é assim mesmo, com mais enxertos, enxertos de melhor qualidade, você compreende?” (p. 101).

<sup>285</sup> Segundo o filósofo e linguista búlgaro, a técnica narrativa do encaixe responde por “uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe” (TODOROV, 2006, p. 125, grifos do autor).



de narrativas no universo da ficção – uma no interior da outra e assim por diante, sob uma série de reflexos, infinitamente.

Ainda sobre tal procedimento narrativo, Véronique Labeille acentua a dimensão da reflexividade e propõe a substituição do espelho pela metáfora ótica do prisma, isto é, do espelho quebrado, “permitindo intervalos entre a imagem e o seu reflexo” (2011, p. 104). Nesse “quebrado de espelho”, de feição caleidoscópica ou fractal, a *mise en abyme* cintila uma multiplicidade de perspectivas e de diferentes enfoques pela reduplicação – a começar, na prosa hilstiana, pelo espelhamento entre as personagens, a amplificação da instância do narrador e o embaralhamento dos planos espaço-temporais. Tal reflexividade impulsiona uma cadeia de narrativas espelhadas em *mil e uma noites* ou, para empregar uma imagem apresentada em “O unicórnio”, atende ao pressuposto de que “uma estória deve ter mil faces, é assim como se você colocasse um coioote, por exemplo, dentro de um prisma” (p. 98). No limite, são narrativas fragmentárias e compósitas que, na dobra entre o dentro e o fora, o limite e o não limite, tendem ao infinito espiralar.

#### 4.1 O “BERRO DA ALMA” OU A EXPRESSÃO DA ANTERIORIDADE ANIMAL

Conforme já foi dissertado no capítulo anterior, o corpo e a sua gama de possibilidades ocupam um lugar de centralidade no interior do projeto literário de Hilda Hilst. Tal corpo jamais se restringe ao humano simplesmente, mas antes acena para a contiguidade com a vida animal,<sup>286</sup> sob a pele bestial, sobretudo dos bichos domésticos, tais como o cachorro, o porco, a galinha, o cavalo, entre outros. Não se pode deixar de mencionar o fato de que, dentro dos rituais sacrificiais, os animais são um elemento imprescindível de interligação entre o humano e o divino. A vontade de inerência, que percorre as personagens, acerca-se da experiência de animalidade, a qual já aventa uma submersão no fundo originário do ser. Nesse sentido, Maria Esther Maciel (2007, p. 197) sustenta que “falar sobre um animal ou assumir sua persona não deixa de ser também um gesto de espelhamento, de identificação, com ele. Em outros termos, o exercício de animalidade que nos habita”. No bestiário hilstiano, esse espelhamento traduz-se na presença de humanos animalizados e, na direção inversa, de animais humanizados.

Neste último caso, Hillé por exemplo humaniza a porca, nomeando-a de Senhora P, ao passo que Isaiah consuma amorosamente a relação com a porca hilde. Outro exemplo marcante

---

<sup>286</sup> De acordo com o estudo de Emanuele Coccia (2010, p. 60, grifos do autor), “a vida humana não se define como um distanciamento do resto dos animais, senão apenas como um *aprofundamento* dessa mesma vida animal: ela é a vida animal que levou as suas possibilidades às últimas consequências. A humanidade não é o Outro da animalidade ou do biológico, mas o animal absoluto, a vida absolutamente *sensível*”.

disso figura-se no olhar terno dos animais, que se, por um lado, exprime o sentimento de enternecimento para com outrem; por outro, revela a serenidade de quem já habita a essência do ser. Na narrativa “Tadeu (da razão)”, tal olhar ressoa no compadecimento que demonstra o cão Guxo em relação aos “insensatos” humanos: “Guxo é como os arminhos, só isso de chorar é que não se sabe, deve ser compaixão de nos ver a nós tão insensatos, fazendo tantos ruídos e trabalhos que o seu ser canino não compreende, ou melhor, compreende tão perfeitamente que aos olhos lhe vem a piedade” (p. 356-357). Em *A obscena senhora D*, os olhos dos animais correspondem à completude de uma “pergunta morta”. Afinal, como um rasgo sem fundo, o olhar da criatura descortina o aberto e o que está além.<sup>287</sup>

No que tange à animalização das personagens, o elemento preponderante que assoma à cena narrativa é a boca. Enquanto via privilegiada de expansão da intimidade do ser, ou seja, de extravasamento do que se encontra nele até então reprimido, esse órgão dá vazão ao que pertence à ordem do selvagem e do indomesticável. Consoante Bataille (2018, p. 191-192), “a vida humana ainda se concentra bestialmente na boca, a ira faz ranger os dentes, o terror e o sofrimento atroz fazem da boca o órgão dos gritos dilacerantes”. Entre ganidos, relinchos, rugidos, urros, roncões e guinchos, o grito<sup>288</sup> desnuda o modo bestial pelo qual os impulsos mais violentos são liberados. Em outro entendimento, tal gesto pode rebentar como um genuíno exercício criativo. Tadeu é aquele que procura se desvencilhar das amarras sociais em prol de uma existência mais autêntica, por intermédio da veemência da palavra ou do “berro da alma [...], gritando por solidão ou por um outro mundo onde não estivesse ao meu lado, onde eu pudesse calar como neste instante, que sim, que estou calado, e tão vivo, tão possuído de mim verdadeiro” (p. 361). O “berro da alma” – metáfora, por excelência, para a expressão poética – reverbera-se como um ato de libertação, inclusive para a decisão de emudecer. Pois, ainda que “calado” e silencioso, Tadeu encontra-se “tão vivo” e conectado consigo mesmo.

No caso de Axelrod Silva, tal libertação, em uma forma de um “urro senil”, significa desprender-se do fardo da humanidade e de todo o projeto racional de dominação político-econômica que a civilização comporta. Ou, para utilizar uma imagem do texto, implica

---

<sup>287</sup> “Com todos os seus olhos, a criatura vê o Aberto./ Nosso olhar, porém, foi revertido e como armadilha/ se oculta em torno do livre caminho./ O que está além, pressentimos apenas/ na expressão do animal; pois desde a infância/ desviamos o olhar para trás e o espaço livre perdemos,/ ah, esse espaço profundo que há na face do animal./ Isento de morte. Nós só vemos/ morte”. Estes são os versos iniciais da oitava elegia, das *Elegias de Duíno*, de Rainer Maria Rilke (2001, p. 73). As imagens revelam o alcance absoluto dos olhos dos animais, cujo “espaço profundo” é capaz de captar o transcendente, o sem limite, a não morte.

<sup>288</sup> Em conformidade com Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017, p. 69-70), o grito “remete ao corpo e é signo de uma ordem pré-discursiva, representando energias pulsionais que não podem ser caladas nem transformadas em retórica [...] trata-se do fundo animal que há no humano ou do humano que há em todo animal. Qual é o limiar entre a palavra e o grito, entre o humano e o animal?”. Neste sentido, o gesto de gritar põe em jogo a tensão entre a humanidade e a animalidade, o civilizado e o bestial.

contrapor-se a “povos tarântulas” e “homens tarântulas”,<sup>289</sup> os quais, em suas teias, enredam sentimentos, tais como a mesquinhez e o egoísmo. No desenlace da narrativa, o professor de história, já “desnudado”, pretende ser tudo de si mesmo e do outro, combinando-se em um só todo com a velhice e a animalidade: esta última personifica a primeira pela compleição implacável do tempo-cadela.<sup>290</sup> A partir de outro prisma, a assimilação do modo de ser animal pode contribuir para a suspensão da temporalidade, tendo em vista que, de acordo com Nietzsche,

o animal vive *a-historicamente*: ele passa pelo presente como um número, sem que reste uma estranha quebra. Ele não sabe se disfarçar, não esconde nada e aparece a todo momento plenamente como o que é, ou seja, não pode ser outra coisa senão sincero. O homem, ao contrário, contrapõe-se ao grande e cada vez maior peso do que passou: este peso o oprime ou o inclina para o seu lado, incomodando os seus passos como um fardo invisível e obscuro que ele pode por vezes aparentemente negar e que, no convívio com seus iguais, nega com prazer: para lhes despertar inveja (2003, p. 8, grifo do autor).

Por estar completamente imerso no mundo, o existir do animal transcende desde sempre as categorias essencialmente humanas – como as de tempo e as de espaço, por exemplo –, de sorte que “vive a-historicamente”, isto é, contempla a eternidade dos instantes, sendo “a todo momento plenamente como o que é”. A despeito da superioridade intelectual pela qual hierarquicamente tenta se impor, resta ao ser humano tão somente a “inveja” e a crônica insatisfação de quem jamais pode prescindir da consciência dos limites. Dessa maneira, Axelrod livra-se do “peso” de ser homem no momento em que realiza a entrada em uma vivência para além da inscrição histórica, na sua anterioridade animal e, por assim dizer, na essência misteriosa da vida – “morrendo, deste lado do abismo”.

Maria Matamoros, por sua vez, exala uma volúpia intempestiva, de forte conotação sexual, em que as demandas se satisfazem pela via soberana da corporeidade. No início da narrativa aparece como uma “fera-menina”, cujo ímpeto feroz extrapola o território meramente humano: “o que eu via era amplo e descabido para o entendimento, soube dos antigos de mim,

---

<sup>289</sup> Tal imagem é empregada também por Nietzsche no capítulo “Das tarântulas”, integrante da segunda parte do livro *Assim falava Zaratustra*. O animal, que traz o “triângulo negro” em seu dorso, associa-se ao rancor e ao ressentimento de quem não se coloca como um semelhante, ou melhor, à inveja direcionada aos espíritos livres. Logo, instala-se, sob o ímpeto da tirania, a vingança – que se traduz, no seu entender, como justiça – em prol de um discurso pretensamente virtuoso de igualdade entre os homens: “É assim, pregadores de igualdade, que a loucura tirânica da impotência reclama aos gritos ‘igualdade’; vossos mais secretos desejos de tiranos se mascaram assim sob nomes virtuosos” (NIETZSCHE, 2011, p. 114).

<sup>290</sup> Na narrativa “Kadosh”, a imagem do “tempo-cadela” corporifica a dimensão voraz do tempo e, por extensão, da finitude: “és o TEMPO QUE É SEMPRE, TEMPO-CADELA, coisa que não se vê, coisa que É sem nunca ser tocada, coisa que É e jamais refletida, coisa que É e jamais foi olhada, coisa que o outro sabe que está aí pulsando, viva, ronda, Cão vultívogo, e agora examino tua tríplice goela, tríplices canais rubro intenso estufados, trina onipotência, hap! hap! hap! e aqui tudo é lustroso, imperecível, novo” (p. 200).

de um mover-se distante, de uma fúria na cara, fúria de orgulho quase santa” (p. 372). Há algo ora de vasto e de ancestral, ora de voraz e de incontrolável, que, confundindo-se com uma “fúria” divina, conforma a sua trajetória passional com Meu. Esta, marcada pelo excesso, culminará no próprio aniquilamento.

Os seres femininos, os quais predominam na paisagem narrativa de “Matamoros (da fantasia)”, manifestam uma afeição especial pelos animais em geral e, por vezes, despertam em si mesmas uma fisionomia animalesca. Simeona mantém uma estreita relação com esses seres, coexistindo entre sensações e experiências partilhadas. Em consequência disso, tal sábia mulher desenvolve uma interlocução que não intenta se sobrepôr pela primazia da linguagem humana, mas que se deixa invadir e contaminar por uma profusão sonora proveniente da vocalização dos animais:

Simeona tinha fama de vagar no alto céu da morte, conversar com esses de espuma, com anjos, até com sapos e galos desencarnados, com cavalos de vidro, de palavra-relincho ela dizia, subia-lhes montada na treva da floresta, amigos cavalos sapos galos ela chamava com voz fina de rosa, com pequeninos uivos, com voz de curiango, e relinchos cacarejos coaxares enchiam de repente os ares (p. 386).

Imbuída por essa “palavra-relincho” – no dizer de Simeona –, Maria transfigura a paixão por Meu em música: “começo a sentir o galope da minha música, cascos rompendo um linho de teia” (p. 408). Tal canção selvagem traduz, nas próprias pulsações do corpo de “Matamoros-cavalo”, a melodia do seu desejo em “relincho puro de amor” (p. 408-409). Além disso, Maria refere-se a Haiága como uma “mulher-cadela” – comparando-a até ao destino de Córdula – ou às habitantes da aldeia como “cadelas-mulheres”. Uma das situações mais emblemáticas desse fenômeno de animalização reside no episódio em que Marimora, prima de Matamoros, no instinto maternal de “fêmea do animal maldito”, animaliza-se para salvar o filho do perigo ao qual está exposto:

deixou seu filho nas ramagens um instante enquanto ia banhar-se e na volta teve o espanto de ver a três passos da criança um animal tão grande como o tigre de muita semelhança, a pele com riscados, as patas redondas, num rugido o animal mostrou dentes de lança, e ela tão pequena atirou-se ao corpo da fera, também deu rugidos como se fosse a fêmea do animal maldito, lutou fêmea que era, o pequenino balançava-se rindo, de inconsciência gentil, lhe parecendo talvez que a mãe o mimava com uma cena de circo, e de cicatrizes tão fundas Marimora ao longo da vida escondeu a cara com o trançado das redes (p. 376).

Se Marimora oculta as cicatrizes por detrás de um trançado de redes, Hillé forja sobre o rosto máscaras animalescas com as quais marca, por meio de “urros compassados”, o rompimento com a teatralidade social – sob o verniz do jogo de aparências – e o retorno às origens mais primordiais. Quanto a este último tópico, tal tentativa de retorno incute na Senhora

D o impulso de questionar todas as instituições humanas e as suas arquiteturas engessadas na produção de sentido. Diante disso, ao investir-se da insígnia do desaprender, ela elege para si o caminho do não saber: “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 é som, trinado, urro, grito, o que é asa hen?” (p. 19). Entoar os “ganidos da infância”, ou melhor, o grito ancestral<sup>291</sup> significa vibrar no mesmo diapasão da vida animal, entendida enquanto a alma pulsante do mundo. Nessa inter-relação entre a condição feminina e a animalidade, Hillé desponta na sua faceta “sedutora. Fêmea e força” (p. 54). A integração ao devir-animal<sup>292</sup> repercute-se no território do seu corpo de “fêmea” e no aguçamento das percepções:

Não pactuo com as gentes, com o mundo, não há um sol de ouro no lá fora, procuro a caminhada sem fim, te procuro, vômito, Menino-Porco, ando galopando desde sempre búfalo zebu girafa, derepente despenco sobre as quatro patas e me afundo nos capins resfolegando, sou um grande animal, úmido, lúcido, te procuro ainda, agora não articulo, também não sou mudo, uns urros, uns finos fortes escapam da garganta, agora eu búfalo mergulho, uns escuros [...]

E nos escuros, eu búfalo não temo, sou senhor de mim, não sei o que é escuro mas estou amoldado, a água nos costados, deslizo para dentro de mim, encantamento de um focinho de águas, nem te pressinto, vibro as patas, sou senhor do meu corpo, um grande corpo duro, eu búfalo sei da morte? eu búfalo rastejo o infinito? (p. 21-22).

Na fala da Senhora D, torna-se bastante evidente a conexão direta entre a busca incessante pela divindade e a investidura animal por parte do ser humano. Para estar mais próxima da matéria divina, Hillé transmuta-se em um “grande animal, úmido, lúcido” e, assim, reveste-se da coragem de fazer a descida aos “escuros” abissais de si mesmo: “o corpo é quem grita esses vazios tristes” (p. 25). Dito de outra maneira, não se trata do confronto dessa Édipo-mulher com a esfinge, mas do encontro com a besta encarnada na própria profundidade interior. Pois, como revela o narrador de “O oco”, “no meu vazio escuro está a besta” (p. 281). A remissão ao elemento da água retoma uma cerimônia litúrgica de imersão nas águas, que, além de purificar a couraça humana, prepara-a para um novo nascimento. A substância líquida,

<sup>291</sup> Essa expressão faz referência à seguinte passagem do livro *Água viva* (1973), de Clarice Lispector (2020, p. 40): “Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir”. Verônica Stigger (2016, p. 9) aborda, em termos interpretativos, que o grito ancestral “sugere uma primeira saída de si, por meio de uma primeira metamorfose do corpo: a animalização. [...] É por meio do grito – um som anterior à fala e a qualquer outra forma de linguagem articulada – que o humana se aproxima do animal, arriscando-se à desumanização”.

<sup>292</sup> A partir das suas reflexões a respeito da monstrosidade como esse “outro” do ser humano, José Gil (2000, p. p. 177-178) pondera que “o devir-animal está sempre latente em nós; com menos evidência, mas não com menos intensidade, o devir-vegetal e o devir-mineral. E o que é um devir senão a experimentação de todas as nossas potências – afectivas, de pensamento, de expressão?”. Assim, o movimento de metamorfose dos corpos em elementos não humanos proporciona atualizações possíveis de vir a ser.

enquanto signo ambivalente de vida e de morte, promove a dispersão das formas anteriores para o renascimento em outras possibilidades de existir – “ser búfalo zebu girafa”. A vida animal permite-lhe uma sensação tão absoluta de se sentir “senhor do meu corpo”, ou seja, de estar colada ao fluxo da vida a ponto de já não mais se questionar, uma vez que ela própria já habita o enigma.

O imperativo animal se impõe ao exercício vital de Hillé, de modo a suplantar a simples utilização do artifício das máscaras. Levando em consideração o fato de que ela se deixa ser sorvida e devorada por tal imperativo, as transformações superam o aspecto da mera exterioridade e abrangem o modo tanto como concebe quanto compreende o mundo à sua volta. Na interlocução com Ehud, a Senhora D continua:

Se sou Zebu também caminho aos bandos, sou triste de olhar, quero dizer que não terás muita luz no olho se me olhares, a cabeça procura sempre o chão, o beijo quer o verde sempre, se levanto a cabeça olho como quem não vê, procuro como quem não procura, corro se os outros correm ouvindo a voz do homem he boi he boi, que coisa crua empedrada a voz do homem, que cheiro o cheiro do homem, sendo girafa olho alto, estufo de langores, sobrepasso, sendo girafa no vão da escada encolho, franzida me agacho, sendo girafa te procuro mais perto, lambedura acontecível isso de Hillé ser búfalo zebu girafa, acontecível isso de alguém ser muito ao mesmo tempo nada, de olhar o mundo como quem descobre o novo, o nojo, o acogulado, e olhando assim ainda ter o olho adíafano, impermissível, opaco senhora D (p. 22-23).

A localização de Hillé, recolhida no vão da escada da casa, reflete a própria experiência do “entre”: na posição de girafa, dirige-se com mais proximidade ao terreno celeste, mesmo estando com as patas enterradas no chão; quando em posse de um nada substancial, encontra-se cheia de si mesma; um olhar inaugural e límpido sobre as coisas que concorre ainda com o olho “adíafano, impermissível, opaco”. Ao longo da narrativa, a Senhora D vai se despojando de tudo que lhe é acessório até ser arrebatada pela totalidade. Assim, ela abandona a humanidade para tornar-se uma “grande porca acinzentada” ou a “pequena porca ruiva, escuridão e chama nos costados, os olhinhos pardos, *rojo corazón*, rugas fininhas no lombo e nas virilhas, porca Hillé, medo e mulher, tocaste *las cumbres del amor*, tocaste?” (p. 37). A identificação com a porca ferida é completa; logo a nomeia, especularmente, como a Senhora P e funde-se, em coesão amorosa, com ela.

Dentro da dinâmica sacrificial, o animal consiste no elemento catalisador sobre o qual se reestabelece e se firma uma ponte de comunicação com a divindade. É sintomático que, do lado de lá, o pai da Senhora D divise um “perfil dos lobos”. Tal visão espelha o espaço sagrado de completude e sem quaisquer fronteiras, no qual os seres se confundem e ele próprio já não mais reconhece a si mesmo: entre “uivos e centelhas, farejo o infinito, torci-me inteiro, aspirei meus avessos, [...] lembro-me do perfil dos lobos, eu sei que os vi, ou eram homens? ou era eu

mesmo duplicado, todo tenso, pelos e narinas, ah muito amoroso, eu fui um lobo, Hillé?” (p. 46). Portanto, a figura paterna, “duplicada” em um outro animal, “fareja o infinito” como quem já está territorializado nele, como também a “porca Hillé” sente-se pronta para abraçar a aura de sacralidade e seguir em direção ao “sem-tempo” do além-vida. Com a sua profunda sabedoria, os cães de Hillé já “sabem” do momento de passagem e, em despedida, alinham-se ao seu redor na forma de um arco que reúne a vida à morte.

Além da proximidade com esse elemento do sagrado, a vizinhança com o caráter visceral do animal destrói no homem a fútil soberba e ensina-o a regressar à indigência<sup>293</sup> e ao nada que lhe compete. A partir de tal vizinhança, por tangenciar o espectro do que tende à putrefação ou mesmo às bordas do não humano, as personagens de Hilda Hilst enveredam pela esfera da destruição e da própria morte. Nos termos de Bataille (2016b, p. 106), é pela condição de ser destinado à morte que o homem encontra uma ligação com a existência animal: “A morte é, num sentido vulgar, inacessível. O animal a ignora, embora ela lance o homem de volta à animalidade”. Em *Com os meus olhos de cão*, vale pontuar novamente que Amós Kéres, ainda criança, vislumbra a morte mediante a imagem de um animal morto. Ao mesmo tempo, a descoberta do “grotesco da nossa condição” e da irremediável finitude conduz à gênese, ao núcleo de ancestralidade de cada um ou, ainda, ao retorno à natureza, desenterrando o elo originário entre o humano e o animal. O início conecta ao fim e o fim ao início – eis a circularidade trágica da vida.

Assim que renuncia às atividades acadêmicas no âmbito universitário, o professor de matemática desloca-se para o bordel a fim de aprofundar a sua experiência interior e de repensar a existência como um todo. Espaço este que, na prosa de Hilda Hilst, adquire um valor a um só tempo investido pelo sagrado e o profano. Atravessando esse umbral, Amós desfaz-se, progressivamente, da roupagem humana e lança um olhar detido sobre as raízes inumanas, tal como é encenado no seguinte poema-coro:

Meu muitas fomes  
 Meu cerne tão pontilhado:  
 Vivo no escuro dos eus  
 Sou dado-dardo, sou guincho

<sup>293</sup> Montaigne escancara toda a jactância do homem investida com a finalidade de elevá-lo à semelhança do ser divino e, conseqüentemente, distanciá-lo da natureza animal. Isso posto, o filósofo assume um tom assertivo ao advertir que “é preciso dominar tão tola vaidade e solapar ousada e energicamente os fundamentos ridículos sobre os quais se erguem as opiniões errôneas. Enquanto o homem imaginar alguma força e meios de ação próprios, nunca reconhecerá o que deve a seu Senhor. Suas ilusões serão infinitas. Eis por que é preciso despi-lo, reduzi-lo à indigência” (MONTAIGNE, 2016, p. 486-487). A obra de Hilda Hilst opera, por meio de suas imagens-questões, não somente o rebaixamento da aura sacralizada do Deus-Pai – ora pelo viés da humanização, ora pelo da animalização –; como também o do próprio ser humano, devolvendo-o ao quinhão animal que lhe diz respeito.

Lago-lingote, desvãos  
 Sou nicho, pássaro alto  
 Buscando *semilla*, grão (p. 72).

Aqui quem enuncia já não é mais a personagem do professor, mas a voz do próprio homem no percurso para o “cerne” da sua condição. Rumar ao desconhecido de si mesmo, quer dizer, ao “escuro dos eus” substitui o plano ornamental das subjetividades. A busca pelas origens perfaz-se, sobretudo, como uma necessidade vital que jamais se desvanece do horizonte humano: “Meu muitas fomes”. Por meio de uma rica estrutura sonora, a voz poética explora imagens contrastantes, de sorte a aludir, em paralelo, ao exercício contraditório do ser: ora fluidez, ora imobilidade; ora altaneiro, ora rebaixado; ora tudo, ora nada. Mesmo que se perca na imensidão do firmamento como um “pássaro alto”, o ser rastreia a vida em estado de semente – “*semilla*, grão”.

Ao divisar o tecido transparente da vida, Amós toma consciência de si enquanto animal para além das máscaras sociais. À medida que deduz o que há de não humano na existência; ele desperta, na direção inversa, o interesse para a alteridade animal, mormente para o que há de humano no mundo da animalidade. Exemplo disso é o caso particular das formigas, as quais chamam a atenção pelo seu “mundo animado e coeso”, a saber, pelo modo extremamente sociável com o qual elas, em um todo coletivo, se organizam e dividem entre si o trabalho a ser cumprido para a subsistência comum:

Formigas. Um mundo animado e coeso. Superprodução. Silos. Teriam enfermarias? Estou mal. Curto-circuitando. Pequenos corpos agitando-se em perfeita saúde. Lá no sítio elas trabalhavam à noite, na varanda. O pai dizia que não havia dinheiro pra matar tanta formiga. Matar? elas trabalham tanto. E aqueles corpinhos como podiam mover-se? Que sopro sobre aqueles corpinhos? O que era isso que fazia com que elas andassem, escolhessem as folhas, soubessem roteiros, escaninhos? (p. 73-74).

Disciplinadas, as formigas seguem uma rotina bastante rígida e planificada. O “sopro” que anima tais insetos assemelha-se ao que incita os corpos humanos. Amanda chega a afirmar que, para Amós, as formigas “são gênias, muitíssimas pensantes” (p. 91). Não apenas elas, mas também os cachorros e os porcos emanam centelhas de sentido que, não raras vezes, são interdidas aos humanos. Sob a insígnia de um pastor,<sup>294</sup> o professor aproxima-se cada vez mais de uma realidade orgânica, principalmente quando passa a residir no quintal atrás da casa da mãe, onde existe um caramanchão de chuchu, na companhia da cachorra amarela Ronquinha. A natureza deixa de ser considerada tão somente como um território diante do qual o ente humano exerce o controle sobre os seus recursos para tornar-se o que é desde sempre: uma força

<sup>294</sup> A exemplo do Amós bíblico, profeta, guia espiritual e “um dos pastores de Técuá” (BÍBLIA, op. cit., p. 1745).



indecifrável que engendra e transforma a vida. Amós vence o divórcio existente entre o homem e o seio natural, integrando-se a este último não mais a fim de compreender ou de encontrar respostas para as suas demandas, haja vista que agora já faz parte da própria pergunta.

O corpo de Amós – assim como, em geral, ocorre com as outras personagens hilstianas – deixa transparecer a natureza<sup>295</sup> que lhe é inerente, cujo princípio de transmutação propicia que a carnalidade possa florescer em animalidades de toda sorte. Tal princípio flerta, em certa medida, com a morte. Convém salientar que, na prosa de ficção de Hilda Hilst, a dimensão da morte jamais se concebe como uma experiência do fim; mas, ressignificada, aponta para a assunção de novas possibilidades e formas de existência ou de renascimento da vítima.<sup>296</sup> O texto encena o espetáculo da morte, no qual é dramatizado o movimento de esvaziamento e de desagregação dos corpos, tais como nos casos de Amós e também de Axelrod, a partir da metamorfose<sup>297</sup> na figura de um animal no momento sacrificial: cão e porco, respectivamente.

A novela *Com os meus olhos de cão* configura-se como uma narrativa circular, visto que se inicia com o anúncio de um cachorro morto e se encerra com a dissolução de Amós Kéres, cuja parte humana é obliterada em prol da vitalidade de um corpo de cão para finalmente ser entregue à totalidade. A realidade que o submerge reconecta-o intimamente com uma ordem divina e a finitude assume uma aura de ritual de consagração, em que o avatar animal “recebe sua comunicação sagrada, que o restitui, por sua vez, à liberdade interior” (BATAILLE, 2016a, p. 72). Amós vive plenamente o corpo – enquanto o destino animal do ser, por excelência –, encarnando a ambivalência na forma de um “homem-cão” e abrindo-se não somente para a “liberdade interior”, como também para a eternidade que eclode no agora da experiência.

No tocante aos “olhos de cão” de Amós, no limiar entre o homem e o animal, é importante levar em conta a contribuição de Jacques Derrida (2002, p. 31), em seu estudo *O animal que logo sou (A seguir)*, no qual, além de chamar a atenção para a não nudez do

---

<sup>295</sup> Afinal, o “*animal é aquele ente cuja natureza está inteiramente em jogo na sua aparência*” (COCCIA, op. cit., p. 77, grifos do autor).

<sup>296</sup> A experiência da morte na prosa hilstiana alcança o âmbito do sacrifício, no qual os corpos – por vezes, animalizados – rendem-se ao aniquilamento em direção ao renascimento para uma realidade sagrada. Segundo Marcel Mauss e Henri Hubert (op. cit., p. 88), “a apoteose sacrificial não é outra coisa senão o renascimento da vítima”.

<sup>297</sup> É inegável o fato de que a obra de Hilda Hilst comporta, de um modo geral, um variado bestiário. No entanto, mais do que isso, as personagens espelham-se na figura animal, como uma forma de dar vazão aos seus impulsos mais primitivos e autênticos. Em concordância com os termos de Bataille (2018, p. 133), “podemos definir a [sua] obsessão pela metamorfose como uma necessidade violenta, que se confunde, aliás, com cada uma de nossas necessidades animais, incitando um homem a abandonar subitamente os gestos e atitudes exigidos pela natureza humana: por exemplo, um homem no meio de outros, num apartamento, se joga de peito no chão e devora a comida do cachorro. Há, assim, em cada homem um animal trancado numa prisão, como um forçado, e há uma porta, e se a porta é entreaberta, o animal se precipita para fora como o prisioneiro que acha a saída; então, provisoriamente, o homem cai morto e o bicho se porta como um bicho, sem qualquer anseio de provocar a admiração poética do morto. É nesse sentido que vemos um homem como uma prisão de aparência burocrática”.

animal,<sup>298</sup> evidencia a potencialidade contida no olhar “sem fundo” do animal que, em um relance, desnuda radicalmente o “limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar”. No encontro com tal limite abissal – no qual já não existe uma linha divisória entre homens e animais –, o ser humano percebe a nudez diante da *outridade* animal, que não deixa de desvendar-lhe os desvãos de si próprio. Sob uma relação de alteridade, eles podem emparelhar-se na condição de semelhantes. O ato de conferir o estatuto do olhar ao animal devolve-o à legitimidade do existir, na medida em que este não mais ocupa uma posição de assujeitamento ou de passividade, como uma coisa que meramente não vê ou uma coisa olhada pelo homem. Pelo contrário, converte-se agora a fonte do olhar e, em última instância, da linguagem.

Percorrendo as formulações teóricas de Aristóteles, de Descartes, de Kant, de Heidegger e de Levinas, Derrida (2002, p. 62) pontua que tais pensadores contribuem para o entendimento de que “o animal é privado de linguagem” e, mais do que isso, “para designar nele o único que teria ficado sem resposta, sem palavra para responder”. Apesar dessas considerações, o filósofo franco-argelino defende que o pensamento animal cabe à esfera da poesia, a saber, à não razão. Para retomar as colocações de Bataille, concerne a uma profundidade que escapa à inteligibilidade humana ou mesmo ao código verbal. Levando adiante tal imbricamento entre a animalidade e o pensamento poético, a literatura de Hilda Hilst aflora em novas possibilidades de alcance e de expressão, atravessada por novas corporeidades e virtualidades poéticas. Conforme arremata um dos vizinhos de Hillé, no desfecho de *A obscena senhora D*, “porca e louca se entendem” (p. 55). Não é raro encontrar um *continuum* entre o exercício da escrita e o reino da natureza, sob a forma de criaturas híbridas, como os já citados: o Porco-poeta, o poeta-mula, o narrador-cavalo e o unicórnio. Na interseccionalidade entre os campos da poesia e da matemática, Amós investe-se de um poder contemplativo e arrosta, com a natureza de homem-cão, a incomunicabilidade do mar, cuja vastidão intraduzível engolfa-o, finalmente, para desaguar no âmago da divindade, ou melhor, comungar com o “mundo como a água na água”.

Nunca é demais reiterar o fato de que as personagens de Hilda Hilst perseguem os estados extremos do homem, os quais demandam um alargamento da concepção do ser humano

---

<sup>298</sup> Partindo de uma situação incômoda causada pelo olhar de uma gata, Derrida (2002, p. 17) reflete que o estado de não nudez do animal fundamenta-se no fato de que este não detém a consciência de estar nu; na direção oposta, o homem utiliza-se do aparato do vestiário para encobrir o seu sexo e, por extensão, abafar os sentimentos de vergonha ou de pudor: “O animal, portanto, não está nu porque ele é nu. Ele não tem o sentimento de sua nudez. Não há nudez ‘na natureza’. Existe apenas o sentimento, o afeto, a experiência (consciente ou inconsciente) de existir na nudez. Por ele *ser* nu, sem *existir* na nudez, o animal não se sente nem se vê nu. Assim, ele não está nu. Ao menos é o que se pensa. Para o homem seria o contrário, e o vestuário responde a uma técnica”.

em direção a uma sincronicidade não apenas com a animalidade, mas também com a própria divindade. Em outras palavras, a busca por tais estados se traduz, como uma via necessária, em triangulações em que os três vértices são ocupados por deus, o homem e o animal. Axelrod Silva identifica o seu espelhamento com o porco em situação de imolação com o suplício vivido por Jesus na via-crúcis ou, ainda, que é comparável ao destino de Dioniso, o deus dilacerado. O espectro animal insinua-se como um elemento catártico pelo qual ressoa vertiginosamente o “berro da alma” das personagens. Não se trata de libertar-se da matéria, mas de ir mais fundo nela para consagrá-la. Mais do que tão simplesmente desnudar-se, o professor de história dilacera-se e oferece a sua carne como oferta à divindade em um ritual sacrificial, consubstanciando-se no próprio Deus. Neste sentido, René Girard (2008, p. 164) sublinha que, “no êxtase dionisíaco, toda diferença entre o deus e o homem tende a se abolir”. A prosa hilstiana proporciona a desintegração de todos os limites entre o divino e o humano, passando necessariamente por uma destruição descomedida do corpo animal, a fim de gestar, ainda que no plano da ficção, uma ubiquidade sagrada.

#### 4.2 *POTLATCH* OU A EXPERIÊNCIA DA ESCRITA COMO DISPÊNDIO POÉTICO

Na trajetória de Hilda Hilst, a problemática da escritura, em correlação com o empreendimento do sacrifício, dispõe-se sob o emblema do fracasso, isto é, como aquela que se entregou fervorosamente a esta atividade e pouco recebeu em troca. No que tange a este último aspecto, o poema presente na contracapa da obra *Amavisse* representa uma espécie de manifesto da sua escrita cingida pelo fenômeno do *Potlatch* ou, ainda, como uma despedida de uma produção literária considerada séria. O texto poético – situado por si só já no lado de fora ou na parte excedente da obra – expõe momentos marcantes que perfazem a sua escritura:

O escritor e seus múltiplos vem vos dizer adeus.  
Tentou na palavra o extremo-tudo  
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância  
Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.  
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito  
Tempo-Nada na página.  
Depois, transgressor metalescente de percursos  
Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.  
Poupem-no o desperdício de explicar o ato de brincar.  
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.  
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um “Potlatch”.  
E hoje, repetindo Bataille:  
“Sinto-me livre para fracassar”.

O excesso – o “extremo-tudo” – e a disposição para o multifacetado constituem, em síntese, a tônica principal dos tomos hilstianos, amalgamando signos cristãos e gregos, sagrados e profanos. Eis as “múltiplas” máscaras vestidas pelo poeta: “santo, prostituto e corifeu”. A poética residual oriunda de toda a sua devoção às letras encontra-se inscrita dentro de um regime de dispêndio. No âmbito das narrativas, é recorrente os episódios nos quais os narradores e as personagens se valem textualmente de termos relacionados ao grotesco, ao escatológico, às sobras, aos excrementos, aos detritos, ao lixo.<sup>299</sup> No tocante à demanda do nome, Alcir Pécora e João Adolfo Hansen (1997, p. 142) frisam o caráter mutilado e vomitivo das sentenças, tendo em vista que a “sua unidade é aporia e seus resíduos gravados na escrita dão a justa medida de uma arte que só se eleva afundando-se no lixo”.

O poema não somente reconhece o fracasso e a liberdade irredutível contida nele, mas também prepara o pulo sobre o abismo, o advento criativo do que já se delineia no porvir. A publicação de *Amavisse*, em 1989, coincide com o alvoroço causado pelas declarações emitidas por Hilda Hilst na época, as quais enfatizavam o fato de que não escreveria mais literatura “séria” e também pelo que viria a ser editado logo em seguida, a chamada tetralogia obscena: *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio: textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992). Tal decisão ousada assinala o divórcio com a engrenagem do mercado de livros e as expectativas do público leitor.

Hilda Hilst foi uma artista que jamais escondeu a angústia ou mesmo o ressentimento para com os editores e os leitores, alegando que, para os primeiros, não interessava publicá-la, pois as suas obras não eram rentáveis ou legíveis; para os segundos, tampouco era consumida ou compreendida. Inclusive, a reflexão envolvendo a ganância dos editores encena-se, com bastante dramaticidade e em tom crítico, na figura do editor Lalau no livro *O caderno rosa de Lori Lamby*. Neste contexto, Hilda detém a consciência de que o seu conjunto literário estava

---

<sup>299</sup> Interpretando o poema “O vinho dos trapeiros”, de Baudelaire, Walter Benjamin (1989, p. 78-79) discute a imagem do trapeiro, isto é, do sucateiro, como a figura heroica da poesia do poeta francês: “Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heróico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar. Trespagam-no os traços do trapeiro que ocupou a Baudelaire tão assiduamente. Um ano antes de *O Vinho dos Trapeiros* apareceu uma descrição em prosa dessa figura: ‘Aqui temos um homem — ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis’. Essa descrição é apenas uma dilatada metáfora do comportamento do poeta segundo o sentimento de Baudelaire. Trapeiro ou poeta — a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos. Nadar fala do andar abrupto de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça”. Em correlação com o solitário poeta-trapeiro, a prosa de Hilda Hilst ressalta a persona do poeta-louco com o seu lixo de papéis.

inexoravelmente atrelado ao dispensável, ao fracasso e à perda. Em entrevista para José Castello, em 1994, a própria escritora afirma, sem reservas, que a sua literatura mantém relações intrínsecas com a experiência do *Potlatch*: “Escrevo há trinta anos e tenho quase trinta livros. Estou continuamente exibindo minhas riquezas, entregando o que tenho de melhor, mas os outros jogam fora o que lhes ofereço. Adquiri com o tempo esse ‘poder de perder’ que Mauss viu nos ameríndios” (HILST, 2013, p. 157-158). Apesar do sentido deletério que o termo “perder” pode assumir, observa-se que este investe-se de um caráter de “poder”; logo, a perda ou o fracasso metamorfoseiam-se no excesso de uma força vital que insufla o exercício criativo.

Esse “poder de perder” inscreve-se no território narrativo, de modo a denotar os impasses e as imprecisões pertinentes à incapacidade da potência verbal de abarcar, em sua plenitude, a experiência humana. Destarte, existe uma certa reincidência de passagens, nas quais narradores e personagens refletem, por um viés metalinguístico, acerca dos limites do dizer. A exemplo disso, segue um trecho de “Fluxo”, de *Fluxo-floema*: “Ruiska, o que é que procuras? Deus? E tu pensas que Ele se fará aqui, na tua página? No teu caminhar de louco? No silêncio da tua vaidade? Sim, no teu caminhar de louco, em ti todo fragmentado, abjeto. Ele se fará na vontade que tens de quebrar o equilíbrio, de te estilhaçares” (p. 52). O escritor surge como “louco”, quer dizer, um ser à margem. Por isso mesmo, revela-se como aquele que, na sua capacidade de desregramento, “estilhaça”, dismantela ou desaprende quaisquer padrões ou convenções – a marca forçosa da perda. De modo especular, a escritura forja-se por intermédio de recursos extremos, em linhas enviesadas ou embriagadas, as quais jamais intentam seguir uma direção exclusiva ou fixar-se em um sentido único, até mesmo em decorrência da impossibilidade de conceber a totalidade.

Marcado pela incompletude, o ato de escrever corresponde à tentativa de inscrever os despojos da experiência humana. O imperativo consiste em organizar o caos e encontrar uma forma para o excesso tumultuoso da vida, mesmo que por meios imperfeitos e inexatos. Em diálogo com a máxima beckettiana do “Tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor”,<sup>300</sup> a prosa de Hilda transforma as condições adversas ou precárias para o discurso em estímulo para o campo da criação, transpondo para a materialidade do texto. Ao refletir a respeito da situação

---

<sup>300</sup> O excerto pertence à narrativa *Pra frente o pior*: “Tudo de outrora. Nada mais nunca. Nunca tentado. Nunca falhado. Não importa. Tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor” (BECKETT, 2012, p. 65). Ainda que passível de falhas, Beckett jamais renunciou à palavra; pelo contrário, emprega-a no sentido de despi-la até chegar ao seu núcleo essencial, nem que para isso seja necessário, entre interrupções e reformulações frequentes, em meio a um concerto de vozes, redizer-se a todo o instante e reinaugurar a realidade sempre desvanecente. No culto à escassez ou ao excesso verbal, eis a insinuação da “literatura da despalavra” – como o próprio escritor nomeia o seu *modus operandi* – em busca do inominável e do insondável.

geral do escritor na realidade do país e da natureza da própria escrita, Hilda Hilst (2013, p. 149-150) responde, em entrevista para Inês Mafra, em 1993, que

Não se tem ganhos. Por isso, eu digo que escrever é principalmente uma compulsão apaixonada. Ser escritor no Brasil, no meu caso particular, é agônico. Os editores não gostam muito do que eu escrevo. Dizem que eu não vendo. Eu sou uma escritora que não vende. No entanto, acho que tudo o que eu escrevi foi em direção a essa coisa da busca, e eu sempre falo que é como se fosse a nostalgia de alguma coisa que perdi. Sabe, uma beleza que nós todos intuímos, uma beleza que você já viu, uma luz que você já teve, uma perfeição que você talvez tenha atingido.

O panorama “agônico” em que os artistas se inserem é o de descrédito e de desvalorização, pelo menos para todos aqueles que, como Hilda Hilst, não se rendem a uma literatura comercial dentro da lógica do mercado editorial, que converte o livro em um mero produto. Os seus volumes literários pensantes assombram, incomodam e, na justificativa dos editores, “não vendem”. Posto isso, a única explicação possível para a continuidade nesta atividade é tão simplesmente a “compulsão apaixonada” pelo escrever. Compulsão esta que se transveste em “busca” pela “nostalgia” de algo que inevitavelmente se perdeu ou do que se faz ausente – Deus. A demanda por aquilo que foi extraviado ou desperdiçado presentifica-se, mais uma vez, no sentido de reaver um estado de “beleza” ou de completude, tal como se manifesta na indagação do pai a Hillé: “me responde, filha, o concerto todo onde está?” (p. 47). O traço irreparável dessa perfeição torna precisamente a incursão verbal inesgotável na procura por apreender o que é inominável – a sombra:

É que geralmente, no sacrifício ou no *potlatch*, na ação (na história) ou na contemplação (no pensamento), o que procuramos é sempre essa sombra – que por definição não poderíamos apreender – que em vão chamamos de poesia, de profundidade ou de intimidade da paixão. Somos enganados necessariamente, visto que queremos *apreender* essa sombra (BATAILLE, 2016a, p. 83, grifo do autor).

O espectro do *Potlatch* também se estende em direção à existência do criador. Sob a insígnia dessa maldição, Hilda incorpora a condição de exilado<sup>301</sup> imanente ao artista. Influenciada em parte por tal condição, a escritora renuncia à vida social badalada em São Paulo e elege para si uma rota de reclusão e de comedimento. Fato biográfico decisivo para o seu deslocamento foi, como foi reiterado em diversas de suas entrevistas, a leitura do livro *Carta a*

<sup>301</sup> “O poeta sempre foi um exilado, em qualquer sociedade. Eu precisei me afastar da cidade para não me distrair, sabia que tinha um trabalho a fazer e a minha vida em São Paulo era muito divertida, tinha amigos fabulosos. Daí, vim para cá, onde fiz a maior parte do meu trabalho. Eu tinha mais tempo para ler e pensar. Também fiz amizades muito importantes. Eram, e ainda são, pessoas ligadas a trabalhos criativos, e isso foi muito estimulante”. É dessa forma que Hilda Hilst responde quando indagada por Leila Gouveia a respeito do papel do poeta em uma sociedade regida pelo capital. O texto “Entrevista – Hilda Hilst”, para a revista *D.O. Leitura*, em 2003, pode ser encontrado na íntegra em *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst* (2013, p. 237).

*El Greco*, de Nikos Kazantzákis.<sup>302</sup> O refúgio atende pelo nome de Casa do Sol, ou melhor, a “torre de capim”,<sup>303</sup> cujo espaço foi construído por ela em meados da década de 60. Especificamente em 1966, passou a ser a sua nova morada, onde passou a se dedicar integralmente à criação e que se configurou como um cenáculo para acolher os mais diferentes artistas, entre eles Caio Fernando Abreu e Mora Fuentes. Espaço este que lhe rendeu, e também em função da sua inclinação à dilapidação e ao esbanjamento, muitas dívidas de IPTU, por exemplo, conforme sinaliza em entrevistas e nos inúmeros cálculos justapostos nos manuscritos do seu arquivo, salvaguardado no CEDAE-IEL-Unicamp.

No terreno da ficção, não é gratuita a presença de personagens que também optam pelo caminho do isolamento, sobretudo as que são escritoras: Tadeu abandona os relatórios da empresa em que trabalha, a convivência com a Rute para habitar o sem lugar, simbolizado pela casa dos velhos e, assim, lançar-se à sofreguidão poética da Vida; Amós Kéres, por seu turno, declina do emprego na Universidade e retira-se para a solidão do caramanchão de chuchu do quintal da mãe, como parte da sua jornada em cercar texto e geometria, poesia e matemática; Axelrod e a Senhora D, embora não sejam artífices da palavra, escolhem o insulamento – o primeiro, um “ridículo Gólgota” no topo de uma colina; a segunda, o vão da escada – a fim de persistir na busca pelo sentido da existência.

Em “Tadeu (da razão)”, o protagonista vivencia a ambição maior de ser um poeta. Primeiramente, como inviabilidade em confronto direto com o seu trabalho como homem de empresa. Para abraçar o fervor criativo, ele sabe que precisa ter a coragem para romper com todo o ciclo de produtividade do “Balanço-Gólgota do Sistema”, cujo paradigma pautado pela racionalidade submete a sacrifícios àqueles que se encontram sob a sua guarda, com a finalidade de acumulação e de aquisição material. Após tal ruptura, Tadeu encaminha-se para a casa dos velhos, um espaço que, pelo próprio nome, remonta a uma direção contrária ao acúmulo: o dispêndio, a despesa improdutiva e a morte. Pois, como indica Bataille (2016a, p. 54, grifos do

---

<sup>302</sup> No auge dos seus 33 anos, Hilda depara-se com o deslumbramento que lhe causou a leitura desse volume, ofertado pelo amigo e poeta português Carlos Maria de Araújo. Em entrevista para Juvenal Neto e outros, a escritora compartilha o valor fundamental desse livro para a edificação do projeto da sua obra: “esse livro me deixou assim absolutamente perturbada, quer dizer, ele escreve da forma tradicional, mas o que ele tem a dizer é tão importante que eu preferi, então, sair de lá para começar a aprender outra vez as coisas, e resolvi vir morar aqui. E aqui foi um começo de bastante solidão. Eu tinha uma vida bastante agitada e aqui fiquei numa vida mais concentrada, mais dentro de mim, e fui percebendo também a inutilidade do ser aparência, de várias coisas, enfim, que não tinham mais sentido” (ibidem, p. 78).

<sup>303</sup> Ainda em entrevista fornecida para Inês Mafra, Hilda recorda a proveniência de tal expressão empregada para designar o seu exílio criativo: “Mais ou menos foi isso que senti quando resolvi vir para a Casa do Sol, exclusivamente para escrever. As pessoas comentavam que era uma atitude elitista. Eu caçoava disso, e arrematava: ‘Tô na minha torre de capim, então’”. A entrevista “Hilda Hilst: um coração em segredo”, para a revista *Nicolau*, pode ser encontrada na íntegra em *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst* (ibidem, p. 150).

autor), “*de todos os luxos concebíveis, a morte, em sua forma fatal e inexorável, é seriamente o mais dispendioso*”. A casa dos mortos figura-se, logo, como um lugar perfeito para colocar em prática o afã literário – a criação por meio da perda. Nessa direção, Tadeu constata que esta sistematicamente se incrusta no plano da escrita, mormente na distância entre o dito e a coisa:

ainda que os teus olhos se mantenham na mesma direção do meu desejo, lâmina de ágata colocada à tua frente, transparência plúmbea, carne da pedra eu digo, e a palavra me distancia no mesmo instante em que repito carne da pedra e não estou mais ali, nem sou, nem vejo, porque o vínculo se quebra quando repito língua intumescida: carne da pedra (p. 348).

A despeito disso, a energia criativa consome-se essencialmente na dissipação da apatia e do sonambulismo resultante da ocupação anterior. Neste novo espaço, o espectro da morte se camufla por detrás de uma efervescência geral de vida presente particularmente na exuberância natural existente. Na circularidade do fluxo da natureza, o que apodrece cede lugar à vida nova que se anuncia. Imbuído pelo “espírito das águas” – como que a estabelecer o rito de passagem para uma possibilidade legítima de viver criativamente –, Tadeu absorve uma “vontade de um discorrer absoluto, o poema úmido sobre a página” (p. 357). Com efeito, o gesto criativo é subsumido por uma vazão copiosa, uma torrente ininterrupta, em que se esboça um “poema úmido” como o reconhecimento flagrante da liquidez indomável das palavras. Inclusive, a criação que atende pelo nome de Tadeus – o ser no qual projeta e corporifica o desejo de liberdade e de uma vida autêntica – relaciona-se com o elemento da água, seja na imagem de um “corpo de um rio”, seja na de um “poço infinito”.

A Senhora D já apresenta, na própria designação, a marca da experiência do dispêndio – a “derrelição”. No seu desnudamento, Hillé é uma “alguém-mulher” que procura o sentido das coisas e, para isso, enfrenta a tarefa hercúlea de nomear. Afinal, “os sentimentos vastos não têm nome”.<sup>304</sup> Uma vez que resvala no inominável, em que o intelecto ou a capacidade racional malogram, tal tarefa aciona muitas vezes os sentidos do corpo humano para suprir essa lacuna: “Por que me chamo Hillé e estou na Terra? E aprendi o nome das coisas, das gentes, deve haver muita coisa sem nome, milhares de coisas sem nome, e nem porisso elas deixam de ser o que são, eu se não fosse Hillé seria quem? Alguém olhando e sentindo o nome” (p. 29-30). A visão corrobora a possibilidade de apreender o nome – “um oco ardente de luz” –, de sorte que o olhar dispara uma luminosidade instantânea sobre os seres e as coisas.

---

<sup>304</sup> Trata-se da passagem inicial da narrativa *Rútilo nada*: “Os sentimentos vastos não têm nome. Perdas, deslumbramentos, catástrofes do espírito, pesadelos da carne, os sentimentos vastos não têm boca, fundo de soturnez, mudo desvario, escuros enigmas habitados de vida mas sem sons, assim eu neste instante diante do teu corpo morto” (p. 309). A imagem contida na expressão “sentimentos vastos” exprime muito bem a solitária experiência de abandono e de desamparo à qual a Senhora D se entrega.



Outro sentido despertado é o do tato. Sob uma “cegueira silenciosa”, Hillé tenta concretamente apalpar ou tatear tudo que está a sua volta com o propósito de cooptar uma interpretação possível para a sua aventura. As palavras, embutidas de pré-conceitos e de estritas definições, já não oferecem mais respostas suficientes. Dessa maneira, ela desagrega todo um cabedal de referências produzidas ao longo da história da civilização, desalinha uma rede complexa formada pela abstração de ideias e de pensamentos, de modo que a única saída possível para uma investigação epistemológica se encontra em adotar uma perspectiva fundamentalmente materialista, a saber, engendrar um conhecimento passível de ser tocado:

o esfarinhado no corpo da alma agora, papéis sobre a mesa, palavras grudadas à página, garras, frias meu Deus, nada me entra na alma, palavras grudadas à página, nenhuma se solta para agarrar meu coração, tantos livros e nada no meu peito, tantas verdades e nenhuma em mim, o ouro das verdades onde está? que coisas procurei? que sofrido em mim se fez matéria viva? que fogo, Hillé, é esse que sai das iluminuras, folheia, vamos, toca (p. 36).

A Senhora D experimenta o desamparo no hiato existente entre ela e as “palavras grudadas à página”. As palavras já não dão conta da experiência de despojamento. Para além de um lastro metafísico, comuta agora as suas “verdades” por constructos elaborados por ela mesma ou, em última instância, em tudo que pode tocar: a escolha do vão da escada como o seu lugar no mundo, das máscaras de feição animal como o simulacro de comunicação, dos peixes pardos de papel como o artifício de criação. Para Hillé, conhecer a realidade ao seu redor significa sofrer dela. Dito de outra forma, implica tornar o abandono, a ferida da perda em “matéria viva”, em saber que reluz, a olho nu, nas superfícies.

Nessa associação entre o conhecimento e o sofrimento, a consciência e a privação, a Senhora D encarna a persona de uma “Édipo-mulher”. Tal como o herói sofocliano, ela reconhece os limites humanos e, além disso, o quanto o seu itinerário até então foi feito de “inutilidades” e de certezas esvaziadas. No auge dos sessenta anos, já na iminência da velhice, Hillé depara-se com o seu corpo, o qual está naturalmente acometido por um processo de desgaste, de definhamento e de abatimento do combustível vital – o assombro do ser humano diante do implacável prenúncio da morte:

sonâmbula vou indo, meu passo pobre, meu olho morrendo antes de mim, a pálpebra descida, crestada, os ralos cabelos, os dentes que parecem agrandados, as gengivas subindo, procuro um naco de espelho e olho para Hillé sessenta, Hillé e emoções desmedidas, fogo e sepultura, e falas falas, desperdícios (p. 47).

A Senhora D trilha a via do excesso. Em consequência disso, combina a vitalidade da paixão, com as suas “emoções desmedidas”, e o quadro de finitude inerente à senilidade e ao sepulcro do esposo. Neste trecho em específico, a encenação desse corpo em ruínas, no decurso avançado de desintegração, lançado às chamas do “desperdício”, evoca a própria insuficiência

da faculdade de compreensão e do dizer humano. Tal sensação de insuficiência contempla não apenas aqueles que ainda são regidos pela transitoriedade, mas também perdura para os que já habitam o seio da eternidade, como é possível verificar na seguinte fala de Ehud:

a vida foi, Hillé, como se eu tocasse sozinho um instrumento, qualquer um, baixo, flautim, pistão, oboé, como se eu tocasse sozinho apenas um momento da partitura, mas o concerto todo onde está? Desperdícios sim, tentar compor o discurso sem saber do seu começo e do seu fim ou o porquê da necessidade de compor o discurso, o porquê de tentar situar-se, é como segurar o centro de uma corda sobre o abismo e nem saber como é que se foi parar ali, se vamos para a esquerda ou para a direita, ao redor a névoa, abaixo um ronco, ou acima? (p. 47).

No retrospecto da sua existência, Ehud emprega uma metáfora musical a fim de expressar a condição de descontinuidade relativa ao seu modo de ser no mundo: “sozinho” e provisório. Apesar dos arranjos solitários, busca-se a simetria dos diferentes expedientes sonoros em direção à composição harmônica do “concerto todo”, sob a orquestração em um só ritmo, em uma só vibração. O gesto de capturar a totalidade, o “extremo-tudo”, por meio do discurso – aspiração das personagens que, como um imperativo, propõem-se a escrever –, revela-se inútil e dispendioso. No espetáculo criativo, a tentativa de apreender a inteireza dissolve-se na dispersão de “névoa”, de sombras e de desencontros. De certa forma, isso se deve à ausência de um “centro” ou de uma conexão que restabelecesse uma dinâmica de franca comunicação com o divino.

Em *A obscena senhora D*, a realidade tão somente ganha contorno e sentido mediante a aparição da porca, a Senhora P, que é quando, finalmente, Hillé adquire a compreensão. O vislumbre do “concerto todo” parece estar condicionado à triangulação, quer dizer, à trindade composta pelo animal, o humano e a divindade. A porca ocupa a posição do elemento intermediário que ata, como uma corda, uma extremidade à outra, tornando possível a projeção ou o espelhamento da Senhora D na figura animal e, assim, o acesso à aura sagrada do entendimento. É sintomático disso a materialização do Porco-Menino no nível do discurso, de modo a sugerir, com o repentino e misterioso apagamento de Hillé, a cabal integração com o absoluto.

Inspirado pela síntese do todo e o ideal de exatidão das fórmulas matemáticas, Amós Kéres pretende recuperar a visão de um “universo unívoco” no alto de uma colina. Ainda que abandone o ofício de professor universitário da ciência da matemática, Amós jamais se desliga dela. Na verdade, a aplica como uma espécie de princípio poético que orienta o seu fazer criativo. A busca pela forma cristalina, a exatidão precisa, a medida perfeita consolida o novo fundamento norteador da sua prática:

Palavras. Essas eram as teias finíssimas que jamais conseguira arrancar perfeitas inteiriças da massa de terra dura e informe onde jaziam. Não queria efeitos enganosos, nem sonoridades vazias. Criança, nunca soube explicar-se. Um furacão de perguntas quando o passeio tinha sido um nada, até ali mais adiante pra ver o cachorro do sítio vizinho ou o bando de periquitos voltando naquele resto de tarde, fui até alimaisadiante, só isso. Diziam: por quê? Pra quê? Que cachorro? A esta hora? Ver o que no cachorro, que periquito? Eu respondia: Ali mais adiante porque são bonitos. Ficava todo vermelho repetindo as palavras ali mais adiante porque são bonitos. Depois, furioso, quando lhe perguntavam sobre sentimentos. Como formular as palavras exatas, várias letras unidas, encadeadas, pequenas ou extensas palavras, arrancar de dentro de si mesmo as teias finíssimas, inteiriças que ali repousavam? Estavam ali, sabia, mas como arrancá-las? Tudo se desmancharia (p. 69).

O matemático reconhece que se trata de uma tarefa complexa que, acima de tudo, exige um ímpeto de força a fim de “agarrar” ou, ainda, de desenterrar as palavras em estado bruto ou primordial, as quais subjazem ao caos do “informe”. Vale notar que a realidade verbal se correlaciona com a imagem de “teias finíssimas”, assim como a de cordas, de cordames e de tessituras várias. A integridade de tais palavras costura-se, por sua vez, a partir de letras “encadeadas”, urdidadas por correntes, sob uma ordenação lógica. Nem sempre bem-sucedida, essa tarefa corre o risco iminente de as palavras, ao se desenraizarem da unidade sobre a qual se assentam, se “desmancharem”, se desatarem e se perderem fatalmente a qualquer momento quando alçadas à superfície.

Se abocanhar a perfeição tende ao intangível, é preciso lançar-se à atividade da criação com ainda mais voracidade, nem que isso represente operar a construção de sentidos pelo avesso: não pelo acúmulo, mas justamente pelo regime de desmontagem ou de supressão. Dessa forma, Amós desafia-se a desorganizar o tecido dos significados, esgarçar os limites do encadeamento das palavras e despojá-las da sua inteireza constitutiva, isto é, soçobrar diante do fragmentário, dos restos, das sobras e do vazio da aniquilação:

Esquecer os ‘consideremos’ ‘por conseguinte’ ‘suponhamos’ ‘daí que se deduz’ e tentar a incoerência de muitas palavras, de início soletrar algumas sigilosamente junto ao coração, por exemplo Vida, Entendimento, e se a pergunta vier, despejar o tambor de latão em cima daquele que pergunta, morreu é? morreu de letras. Como assim? Ora, perguntou algo a alguém matemático e o cara que não falava há anos só número, sabe, verbalizou hemorragicamente. Quê? Isso mesmo, golfadas de palavras. O outro não aguentou. O cadáver mais letrado que já vi, uma beleza, cara, escurinho de letras. Vamos indo. Aos vinte Amós levava os livros pro bordel. Cálculo infinitesimal. Topologia (p. 71).

Esse trecho aborda muito bem o “poder de perder” de que teoriza Mauss. No caso de Amós, o caminho possível para o exercício da criatividade acarreta a decisão de atravessar o reverso da completude ou o desconcerto da palavra: desaprender as soluções prontas e previsíveis, percorrer os desígnios do não raciocinável e das “incoerências” ou, no limite, decompor as letras das palavras em sílabas. Nessa abertura para a dissonância e a desconexão,

à guisa do sacrifício das formas perfeitas, o professor de matemática consegue “verbalizar hemorragicamente”, extravasando-se em uma intensa enxurrada discursiva. Curioso perceber que esse fluxo, como um sopro de vida às avessas, provoca a morte de um corpo submerso em “golfadas de palavras” e que, por assim dizer, performatiza um “cadáver mais letrado” – seria o do escritor?

Tal excesso traduz-se como uma marca da escrita hilstiana, na medida em que esta, segundo Rubens da Cunha (2012, p. 125), pressupõe “uma hemorragia em sua gravidade e virulência, e todo o desespero que uma hemorragia pode causar: o sangue derramado, a vida se esvaindo, as tentativas de se estancar o ferimento, a inutilidade dos procedimentos, os gritos, o luto iminente diante da perda do ideal”. A imagem da hemorragia mobiliza, em absoluto, o movimento de dispêndio ininterrupto do sangue que jorra da chaga aberta sobre o humano, da escritura que se devota a gravar no corpo da narrativa a profusão da existência. A própria virada obscena na sua prosa de ficção – a começar pelo seu *Caderno rosa* como o produto residual do *Potlatch* – aponta para o velado que transborda e se impõe à cena. Na mesma direção do rebaixamento, Amós envereda pela via da obscenidade ao optar por residir no bordel, um lugar por si só arquitetado para o desvio, a transgressão e o desregramento. Além disso, quando decide se refugiar no quintal da mãe, ele investe-se de novas lentes, as quais, orientadas por um ângulo “infinitesimal” sobre a realidade, voltam o interesse para o que aparentemente não detém tanta importância, por exemplo o já citado “mundo animado e coeso” das formigas.

Tal como Hillé, Amós busca, progressivamente, atingir um conhecimento palpável. Tanto é que não é raro encontrar a palavra associada ao elemento da pedra: “O mundo parece fosco e ao mesmo tempo fulvo. Baço e fulgente. Subindo um monte é? Catando pedrinhas. Tantas que não me cabiam nas mãos. Pedrinhas. Palavras? Palavras que um outro vai tentar juntar para explicar o inexplicável” (p. 82). Por ser uma substância rochosa dura e compacta, tal elemento sugere o aspecto de concreção e, em virtude do caráter imutável, também suscita a perenidade e a permanência. Ao contrário da profunda coesão do universo animal, a dimensão humana perfaz uma experiência cingida e contraditória na propensão para as coisas celestes. O *élan* criativo é responsável por “juntar”, reunir, interligar os fragmentos de pedras ou as “pedrinhas” desarticuladas e escapáveis, em uma mesma massa sólida e condensada, moldada pelas mãos do escritor-artista, a fim de talvez “explicar o inexplicável”.

O homem é igualmente assombrado por uma experiência de nulidade em contraste com a grandeza infinita do mundo. Amós Kéres deixa de lado a rigidez dos cálculos e das equações matemáticas para refletir acerca do fracasso que diz respeito tanto à teia discursiva em “agarrar” ou cristalizar pelo dizer tudo o que foi vivido quanto à própria humanidade, incapaz de

contemplar, com os limites da visão, a vastidão do que lhe é ininteligível e de conceber, com a natureza defectível do juízo, um horizonte de entendimento:

O esqueleto aquecido. Vem vindo o sol. Atraco-me comigo, disparo uma luta. Eu e meus alguéns, esses dos quais dizem que nada têm a ver com a realidade. E é somente isto que tenho: eu e mais eu. Entendo nada. Meus nadas, meus vômitos, existir e nada compreender. Ter existido e ter suspeitado de uma iridescência, um sol além de todos os eus. Além de todos os tu (p. 88).

Diante de um processo de despersonalização, Amós – esse alguém-homem – dramatiza um teatro com as personas ou os “eus” em disputa. Há uma vívida cisão que o separa não somente da realidade a sua volta, mas também de si mesmo. Por outro lado, essa cisão aponta para aquilo que não é possível conter dentro de um único contorno e irremediavelmente se excede, despejando-se e exteriorizando-se em outras formas. O vestígio do malogro faz-se notório e retumbante no próprio corpo em convulsão. Em meio a hemorragias e vômitos, sobra tão simplesmente o resíduo, o inacabado, o “existir e nada compreender” – o *Pottlach*. Sob as insinuações de um sol<sup>305</sup> divino e majestoso, inatingível e “além” de todos nós, o professor fracassa mais uma vez na demanda por significar.

O acesso à compreensão perpassa antes um confronto com a radicalidade dos limites ou, mais do que isso, requer cruzar um caminho decisivo de negação e de perda. Amós Kéres precisa, além de despersonalizar-se, desmoronar os edifícios conceituais, com os seus blocos rígidos de categorizações e de aparatos metodológicos, e dismantelar o olhar empertigado e de cariz moralizante sobre as coisas, tal como ressoa em um dos poemas-coro:

Designificando  
Vou descavando gritos  
Soterrando altura e altivez.  
Meu todo mole-duro  
Também espia o muro. Desengonçado  
Tateio a escalada  
E explosivas palavras  
Colam-se às pedras: murro, garra  
Facada frente ao espelho. (p. 92).

Adotando o ponto de vista humano, o coro alude ao movimento de “designificar”, ou seja, de perda dos sentidos convencionalmente construídos. Para isso, é imperativo transgredir quaisquer interdições, derrubar “muros”<sup>306</sup> ou estilhaçar constructos essencialistas. À medida

<sup>305</sup> De acordo com o *Dicionário de símbolos* (2001, p. 837, grifos dos autores), o sol constitui-se como uma metáfora para a manifestação da divindade. Em outro sentido, pode expressar também a sabedoria que supera a medida humana: “Se a luz irradiada pelo Sol é o conhecimento intelectual, o próprio Sol é a **Inteligência cósmica**, assim como o coração é, no ser, a sede da faculdade de conhecimento”.

<sup>306</sup> A imagem do muro aparece também no poema final que compõe *Rútilo nada*. Os muros representam não apenas obstáculos ou cerceamentos, mas também formas de contenção de uma potência pulsante que vive no interior:

que destrói velhas formas de significação, substitui por novas possibilidades de expressão – o grito ancestral. Paulatinamente, de maneira “desengonçada”, ou traçando uma “desengonçada geometria”, o ser humano vai aprendendo a se exprimir com embriagadas e “explosivas” palavras, as quais se cristalizam em uma determinada conformação. Conforme será desenvolvido no próximo subtópico, é o que Amós Kéres fará, concertando a um só tempo poesia e matemática no enalço do “universo unívoco”.

Dentro do cenário da literatura brasileira, a experiência-limite de Amós aproxima-se da vivida pela narradora-personagem da obra *A Paixão Segundo G.H.* (1964), o quinto romance da autora e o primeiro escrito em primeira pessoa. O enredo apresenta a narração das “horas de perdição” de uma mulher de classe social elevada – residia na cobertura de um prédio de 13 andares –, identificada somente pelas iniciais G.H., que, ao se confrontar com o corpo esmagado de uma barata no quarto da empregada, realiza a “descoberta de um império” em uma travessia em direção às raízes da identidade do Ser, ou melhor, à procura do inumano dentro do humano. Na aparente normalidade do percurso existencial domesticado e alheio, irrompe uma “vida secreta” e uma face até então oculta, a qual se insinua sub-repticiamente no seu âmago.

O momento de confronto com a verdade mais íntima acontece em meio à “vastidão indelimitada do quarto” da empregada e que a entrada deste “só tinha uma passagem, e estreita: pela barata” (LISPECTOR, 1998, p. 59). Eis o limiar de uma decisiva ruptura: o encontro com a barata marca o ruir de toda uma existência superficial e arrumada. A partir do movimento de desagregação, dá-se o início da metamorfose sofrida por G.H. que a conduz à perda da identidade pessoal e, ao mesmo tempo, ao reconhecimento súbito de uma verdade que despoja o “eu” das trivialidades e manifesta a abertura para o questionar e o instaurar de um novo sentido da realidade. Para efetuar esta travessia pelo não conhecido e, por extensão, pelo que a excede, G.H. precisa de um “exercício de coragem” a fim de cumprir consciente e autenticamente os caminhos do existir.

A experiência de “desorganização profunda”, a saber, de despersonalização vivida por G.H. – que corresponde ao processo de “dessignificação” de Amós – opera o desmoronar da “montagem humana” em seus atributos e a exime de tudo que é “acréscimo”, destituindo-a “do individual inútil”. Como pode ser observado na seguinte fala de G.H.: “E porque me despersonalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu” (LISPECTOR, 1998, p. 175). No contato com o inexpressivo, a “identidade mais última”, G.H. admite que apenas (re)construindo o acontecimento do dia anterior é que poderá compreender

---

“Muros cendrados./ De estio. De equívoca clausura./ Lá dentro um fluxo voraz/ De sentimentos, um tecido/ De escamas. Sangue escuro./ Lá. Depois do mundo.” (p. 322).

o que vivenciou, apesar de estar convicta da sua incompletude e da impossibilidade de dizer os fatos vividos fielmente:

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Após o “ato ínfimo”, o que resta são apenas as iniciais grafadas no couro das valises, de modo que G.H. abdica da vida personalizada em “prol dessa coisa mais ampla que é estar vivo”, rumo à “verdadeira humanização”, ao “mundo da coisa”, da pura matéria viva. Abandonando a forma humana, G.H. entrega-se ao desconhecido, ousa penetrar no segredo divino e assumir os riscos de se perder na tentativa de achar-se, com a coragem “de um sonâmbulo que simplesmente vai”. Debate-se na busca por se obter meios que a auxiliem na construção de um sentido para a “grandeza infernal da vida”, mesmo tendo a consciência de que a “verdade tem que estar exatamente no que não poderá jamais compreender” (LISPECTOR, 1998, p. 109). Esta consciência conduz a narradora a um instante extremo de revelação: a desistência. Tal como enuncia G.H.: “Desistir é o verdadeiro instante humano” (LISPECTOR, 1998, p. 176).

Logo, ser homem é aceitar o “grande sacrifício de não ter força” e saber renunciar ao afã de controle pelo qual tudo deseja domesticar ou subordinar e, em contrapartida, recobrar humildemente a linguagem como o seu “esforço humano”, assim como a impotência e os limites diante do “indizível”, do que o ultrapassa: “O indizível só me poderá ser dado através do fracasso da minha linguagem” (LISPECTOR, 1998, p. 176). Tanto G.H. quanto Amós encaram a pequenez humana, a incapacidade de entendimento e a incomunicabilidade da sua experiência, reconhecendo igualmente a lição do fracasso e da desistência: “que esforço para tentar não compreender, só assim se fica vivo, tentando não compreender”.

#### 4.3 POTLATCH OU O PODER DE DÁDIVA PELA PALAVRA-PRISMA

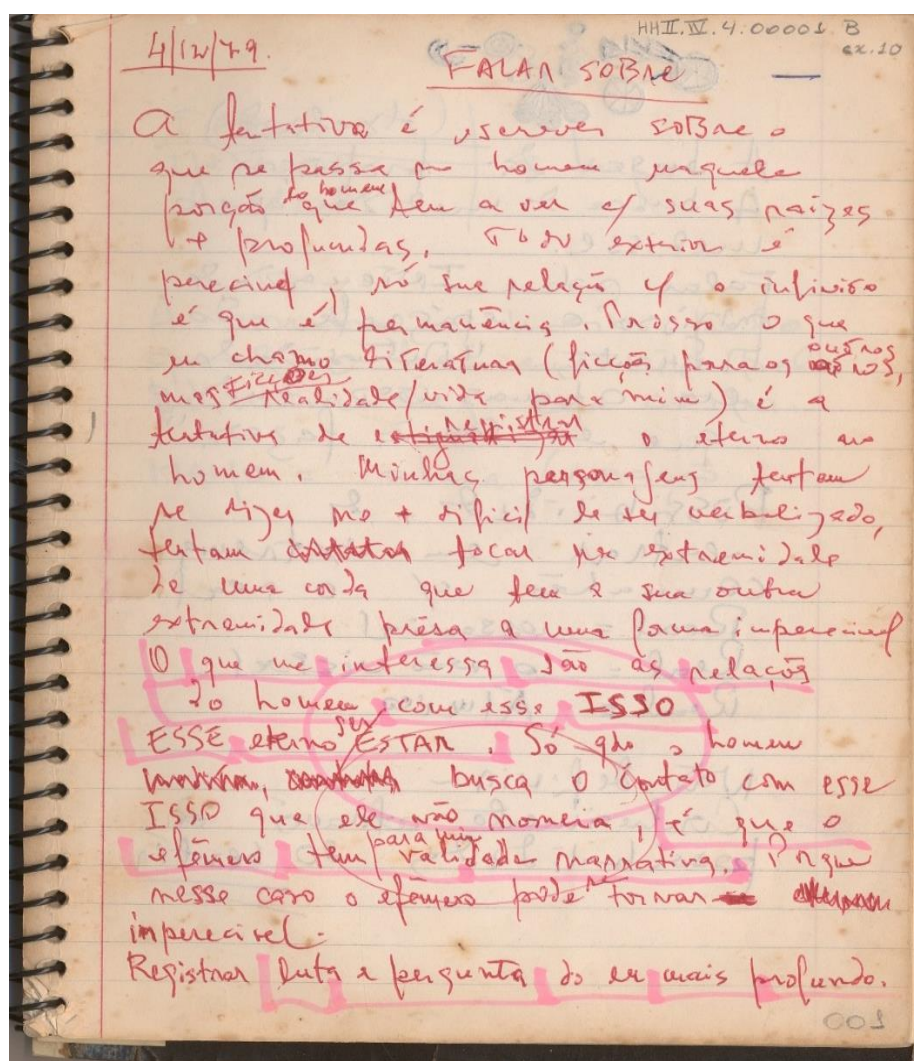
A abundância de temáticas e de feixes narrativos na literatura de Hilda Hilst costura-se a partir de uma linha dominante: a procura Deus ou, em outros termos, a ânsia pela totalidade. Se Marcel Proust intentava construir a sua obra à luz da arquitetura de uma catedral ou do cerzir de um vestido,<sup>307</sup> a escritora de *Fluxo-floema* pretende, com os seus volumes, orquestrar um

---

<sup>307</sup> No livro *O tempo redescoberto*, o sétimo e último volume de *Em busca do tempo perdido*, o narrador Marcel expressa o seu objetivo de construir o seu livro, que “não ouse dizer ambiciosamente como uma catedral, mas modestamente como um vestido” (PROUST, 1989, p. 280). Nesse sentido, vale ressaltar que tal visão está colada a uma perspectiva materialista de criação, uma vez que se associa ao gesto ora de erigir uma obra arquitetônica, ora de coser um tecido.

concerto de vozes e de corpos, espelhar uma constelação de diferentes pensamentos e perspectivas, burilar formas e medidas em genuínos acontecimentos verbais. Sob uma chave ambígua, o *Potlatch* pode se expressar tanto pelo poder de perda quanto também pelo poder de dádiva. Neste último caso, a escrita assume o papel de apreender ou de “agarrar” o todo, tecendo-o na “trama dos vocábulos”. Em anotação em um dos seus cadernos, Hilda realça, em relação à própria fatura literária, a operação de atar as extremidades ou de entrelaçar os nós entre o precíval e o impercível, o efêmero e o eterno:

Figura 3 – Esboço de um texto no caderno de Hilda Hilst



Fonte e reprodução: CEDAE-IEL-Unicamp, Fundo Hilda Hilst, HH II. IV. 4. 00001 B, fólio 001.

Transcrição:

4/12/79

FALAR SOBRE

A tentativa é escrever sobre o  
que se passa no homem naquela  
porção / [do homem] que tem a ver c/ suas raízes  
+ profundas. Todo exterior é  
precíval, só sua relação c/ o infinito  
é que é permanência. Porisso o que



eu chamo literatura (ficções para os / [outros],  
 mas / [ficções] realidade/ vida para mim) é a tentativa  
 de / [registrar] o eterno  
 no homem. Minhas personagens tentam  
 se dizer no + difícil de ser verbalizado,  
 tentam tocar na extremidade  
 de uma corda que tem a sua outra  
 extremidade presa a uma forma imperecível  
 O que me interessa são as relações  
 Do homem com **ISSO**  
 ESSE eterno / [ser] ESTAR. Só que o homem  
 busca o contato com esse  
 ISSO que ele não nomeia, é que o  
 efêmero tem / [para mim] validade narrativa. Porque  
 nesse caso o efêmero pode / [se] tornar  
 imperecível.  
 Registrar luta e pergunta do eu mais profundo.

A concepção da escritura, para Hilda, requer a agregação do transitório e do infinito, como se fossem não dimensões tradicionalmente antagônicas, mas antes interligadas por “cordas” ou por fios entrelaçados de um mesmo novelo – entendendo o texto como sinônimo de tecido.<sup>308</sup> As personagens hilstianas são atravessadas em demasia pela demanda da inscrição verbal, concebida potencialmente na capacidade de “registrar o eterno” e na possibilidade de organização do cosmos. No confronto com o infinito insuportável, procuram divisar a sincronicidade entre a palavra e a coisa, mormente a exatidão que repousa na aparição fulgurante de uma “medida justa”.<sup>309</sup> Tal apelo ressoa na seguinte passagem de *A obscena senhora D*: “sabe, às vezes queremos tanto cristalizar na palavra o instante, traduzir com lúcidos parâmetros centelha e nojo, não queremos?” (p. 35). O exercício de escrever envolve necessariamente o movimento de “cristalizar” ou de materializar o efêmero em uma “forma imperecível”, a saber, de dotar a experiência humana de uma superfície sólida e perene, sob a densidade de uma rocha ou de uma pedra – eis o desejo imperante de “permanência”. O espaço privilegiado onde tal movimento se concretiza não poderia ser senão a materialidade corpórea

---

<sup>308</sup> Na perspectiva de Roland Barthes (1987, p. 81-82), o texto significa “tecido”, no qual os sentidos se perfazem a partir de um trabalho de “entrelaçamento perpétuo”, ao passo que o escritor se deixa confundir neste todo verbal: “Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia”. Em resumo, a palavra “texto” pertence à mesma família de “têxtil”, no sentido da confecção de um tecido formado por muitos fios entrelaçados.

<sup>309</sup> No texto “Amável mas indomável”, de *Pequenos discursos. E um grande*, a escrita contempla o exercício de elaboração de uma “medida justa” para as palavras: “se esse fruto-futuro se colar à tua carne, vão nascer palavras aí de dentro, extensas, pesadas, muitas palavras, construção e muro, e adagas dentro da pedra, sobretudo palavras antes de usares a adaga, metal algum pode brilhar tão horizonte, tão comprido e fundo, metal algum pode cavar mais do que a pá da palavra, e poderás lavar, corroer ou cinzelar numa medida justa. Tua palavra, a de vocês muitas palavras pode quebrar muitos bastões de ágata, enterra então brilhos antigos, mata também o opressor que te habita, esmaga-o se ele tentar emergir desse fruto de carne, nasce de novo, entrega-te ao outro” (p. 305).

da palavra-pedra. Esta torna-se, mais do que um simples suporte, um vetor pelo qual se estabelece o que se deseja exprimir. Afinal, como muito bem sintetizam os versos “Pietà (Miguel Ângelo)”, de Carlos Drummond de Andrade (2016, p. 25):

Dor é incomunicável  
O mármore comunica-se,  
acusa-nos a todos.

Diante da “dor” da perda irreparável da Virgem Maria acolhendo o corpo morto de Jesus Cristo após a crucificação, o mármore – substância rochosa de cunho metamórfico – “comunica-se”. Na literatura de Hilda Hilst, a matemática e as formas geométricas ocupam especialmente essa posição capaz de comunicar e de promover o conhecimento acerca do ser humano.<sup>310</sup> Ao escritor, esse geômetra da palavra, cabe constituir-se como um “lúcido anteparo”<sup>311</sup> sobre o qual recai a tarefa de iluminar e de esculpir os sentidos. Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino discorre em uma de suas palestras a respeito do tema da exatidão. Basicamente, esta atende por uma construção de imagens nítidas e uma linguagem que ambiciona ser a mais precisa possível, correspondendo à fluidez do pensamento e da imaginação. Segundo o crítico italiano, as composições geométricas partem da oposição ordem-desordem para fundar os seus universos. Em meio ao processo de desintegração e de desarranjo irrompem “zonas de ordem” ou simplesmente instantes de simetria e de alinhamento, os quais confluem para uma certa forma: “A obra literária é uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que não é nem fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo” (CALVINO, 2012, p. 84). No caso hilstiano, é na tentativa de aproximação do não limite, que, por entre fendas ou vestíbulos, corporificam-se contornos e desenham-se inteirezas com uma “cintilante precisão” (p. 422). É justamente na tensão entre ordem e desordem, exatidão e indeterminação, que, de saída, pode se abrir uma terceira via, deflagrada por uma linguagem fundamental – a “lucidez cristalizada”:

É uma zona de silêncio onde tudo que ali está, está acomodado; é um lugar onde cada coisa só poderia estar ali, onde cada coisa é plena, perfeita, não há choques, não há mais nenhuma vontade de expandir-se, existe apenas um núcleo pulsando em silêncio e uma grande lucidez, mas uma lucidez diversa daquela que pensamos, uma lucidez de perfeitíssimo entendimento, não, não é isso, é uma lucidez cristalizada. É isso:

---

<sup>310</sup> Em *A gaia ciência* (1882), Nietzsche (2012, p. 162, grifo do autor) expõe que o rigor da matemática serve para “constatar nossa relação humana com as coisas. A matemática é apenas o meio para o conhecimento geral e derradeiro do homem”.

<sup>311</sup> Tal expressão integra a narrativa “O unicórnio”, que configura a escritura nos seguintes termos: “Quando se escreve é preciso ser lúcido anteparo, lembra do poema, ouro e aro na superfície clara de um solário” (p. 110).

cristalizada. Cristalizada? Isso me lembra figos. Não tem importância, é mais ou menos isso, pense assim, vários figos translúcidos numa superfície de cristal (p. 114).

A lucidez marca o percurso de solidificação de um significado. Neste sentido, importa o instante em que um “núcleo pulsando em silêncio” se precipita em um traço, em uma existência, em um “pensamento-corpo sonhado”. Se a narrativa precisa ter “mil faces”, à luz do espelhado de uma “superfície de cristal”, compete à estruturação do texto de Hilda Hilst repercutir as reverberações inerentes à reflexão especular, mediante o procedimento de *mise en abyme*. José Antônio Cavalcanti (2010, p. 115-116) caracteriza, com bastante correção, as ressonâncias desse fenômeno sobre o jogo ficcional hilstiano:

Serve fundamentalmente para criar o processo de intensificação da busca de um sentido que escapa às personagens, revolvendo-as em planos diversos, lançando-as em territórios textuais alheios ao original, forçando-as a tocar em limites que são enfrentados com a reprodução *ad infinitum* de uma agônica linguagem na qual se dissipam e se autoregeneram as incertezas permanentes.

Personagens que, utilizando-se de uma “agônica linguagem”, tentam se dizer e se redizer ao infinito – “no + difícil de ser verbalizado” –, como uma forma de propriamente superar a barreira do incomunicável. A busca de cada uma delas não se completa senão de modo espiralar ou circular, revirando-se sobre si mesmas e as próprias palavras. Dado o caráter reflexivo ou a reduplicação interior da *mise en abyme*, Lucien Dällenbach empresta a metáfora heráldica ventilada por André Gide e emprega proveitosamente a imagem do espelho para ilustrar tal procedimento. Para o crítico, a *mise en abyme* pretende agrupar um conjunto de realidades distintas, sob a manifestação de três figuras essenciais: a *reduplicação simples* (o fragmento que mantém com a obra uma relação de semelhança), a *reduplicação ao infinito* (o fragmento que mantém com a obra uma relação de semelhança, insere outros fragmentos e assim por diante) e a *reduplicação aporística* (o fragmento inclui a obra que, por sua vez, o inclui). Dito isso, Dällenbach (1977, p. 51, tradução livre) enfatiza que, “na medida em que essas três reduplicações podem todas, em certo sentido, se reportar a uma outra modalidade da reflexão especular, explica-se o valor emblemático e unificador do qual o espelho se encontra investido em grande número de críticas”.

Véronique Labeille, por seu turno, enxerga a reflexividade operada pela *mise en abyme* a partir de um viés fractal, de sorte que substitui o espelho por um prisma, isto é, um espelhado estilizado. A teórica elege tal figura geométrica, tendo em vista que esta “mostra-se sob diferentes ângulos, pela reduplicação, a separação, a bifurcação de cores e de elementos, não somente sobre a economia do romance, mas também a atualidade contemporânea, seja social ou artística” (LABELLE, 2011, p. 100, tradução livre). A dinâmica do espelhamento, ou

melhor, da perspectiva prismática descortina-se como uma interessante hipótese de leitura no que concerne à prosa hilstiana, particularmente no procedimento frequente de apropriação de excertos ou de formulações das próprias obras, ou mesmo de outros escritores, para recriá-los em outras de sua autoria, enquanto traço constante de autotextualidade ou de reduplicação interna do texto em uma miscelânea verbal. Levando em consideração o fato de que existe tanto uma oscilação quanto uma integração entre o eu e o outro, a parte e o todo, o dentro e o fora, a superfície cristalina suscitada pela imagem do prisma decanta e, ao mesmo tempo, congrega o caleidoscópico,<sup>312</sup> o multifacetado, a convergência das arestas. A exemplo disso, seguem os versos do poema “Exercício nº 3”, de *Exercícios para uma ideia*:

Dentro do prisma  
O universo  
Sobre si mesmo fechado  
Mas aberto e alado.

(HILST, 2017, p. 224).

Ainda que ocupe uma extensão delimitada no espaço, o prisma acena, em regime de clivagem, para a amplitude sem fim do infinito. No interior do objeto prismático, o universo concebe a si mesmo, em simultaneidade, como “fechado” e “aberto e alado”. Em outras palavras, opera o concerto do todo, de maneira a cintilar dimensões contrastantes da realidade. Na verdade, não se trata mais de oposições, mas sim de transições entre diversas inclinações ou enfoques. Consoante Geruza Zelnys de Almeida (2007, p. 96), “a poeta usa da geometria para dar formas ao pensar no ‘Exercício nº 3’, ou seja, para descrever o desconhecido (Deus, no caso) usa de formas conhecidas”. A concepção geométrica ou, nos termos da pesquisadora, a “geometria do pensar” renuncia às definições, haja vista que a verdade da matemática reluz na transparência do que se exhibe com extrema evidência; sem a necessidade, por isso, de explicações ou de demonstrações práticas.

Além da extrema clareza, as fórmulas geométricas parecem apontar para a presença ubíqua do sagrado. Deus institui-se como aquele que tudo dispõe “com medida, número e

---

<sup>312</sup> Na narrativa “O oco”, há a referência ao caleidoscópico, um aparelho óptico composto por duas ou três lâminas de espelhos, sob o formato de um prisma. Tal objeto imprime um movimento rotatório, projetando uma infinidade de desenhos, que pode aludir tanto às propriedades do espírito quanto aos aspectos sincrônico e plural: “O caleidoscópico gira sozinho e se espio nem sei do que se trata. Algures estará o espírito. Move-se ubíquo. Move-se múltiplo, melhor, porque o dois sempre cerceia, estou aqui estou lá, e isso não é verdade, estou aqui lá acolá muito perto muito longe dentro. Fora também” (p. 276).

peso”.<sup>313</sup> Por vezes, como se observa em *Estar sendo. Ter sido*, o quiliógono<sup>314</sup> confunde-se com a próprio divindade: “estou indo. estou indo, mas pensando no quiliógono. fico repetindo quiliógono, quiliógono. Matias ouve. é ainda aquilo da Quiliologia? não. é um polígono de mil faces, é o Cara lá de cima” (p. 380). Mil faces são as das narrativas, mil faces são as do “Cara lá de cima”. Por conseguinte, de forma especular, aquele que as escreve imputa a si mesmo o papel de demiurgo. Existe um esforço significativo de entrecruzar a amplidão do ilimitado com o quadrado da folha em branco, em consonância com o dizer da boca sábia de Simeona: “os pés desejam a ponta das estrelas mas obriga-se a mexer com papéis” (p. 388). O escritor encara, de pronto, o compromisso de forjar, entre os “papéis”, o imponderável em uma medida lúcida, a partir da urdidura de fios, de teias, de cordas, de linhas ou de letras entre extremidades: do visível ao invisível, do perecível ao imperecível, da palavra ao infinito. Nesse jogo de espelhamentos e de simetrias, os livros de Hilda Hilst convocam personagens que aparentam ser o reflexo uma das outras, como é o caso de Tadeu e de Tadeus; de Maria Matamoros, de Haiága ou, em certa medida, de Lori Lamby; de Hillé, de Amós Kéres e de Vittorio. Além disso, assomam fragmentos narrativos que retomam o enredo da obra; como ocorre, por exemplo, em *Tu não te moves de ti*.

Após ser despertado por uma “manhã de gozo”, no “sol da minha hora”, em direção a si mesmo, Tadeu deixa-se ser absorvido pela própria Vida, o “olho espiralado olhando o mundo, volúpia de estar vivo” (p. 341). Para isso, ele se desamarra das “cordas” que o prendiam à vivência anterior: “sou novo” (p. 343). O olho, esse signo circular, representa o símbolo do conhecimento e da percepção intelectual acerca da realidade ao seu redor, bem como da revelação interior. Neste último caso, engendra-se como um “*Fovea centralis*, poço central” (p. 347); portanto, como uma via vital de comunicação entre o dentro e o fora, o abismo interno e a imensidão exterior. Conforme resume José Antônio Cavalcanti (2010, p. 122), os “olhos são poços excêntricos, capazes de ver em profundidade, além da aparência, projetados para um mundo subterrâneo, lentes de mão dupla: fora/dentro”. Os olhos, o sol da manhã e o espelho – sinais ovalares e reflexivos, respectivamente – recobram do homem a propriedade de ver a si mesmo. A despeito do embotamento dos seus dias na rotina da empresa ou do casamento com

<sup>313</sup> Essa citação remonta ao livro bíblico *Sabedoria* (11, 20): “Mas tudo dispuseste com medida, número e peso” (BÍBLIA, op. cit., p. 1222).

<sup>314</sup> Nas suas *Meditações metafísicas* (1641), especificamente na “Meditação Sexta”, René Descartes discute, a partir de um quiliógono, que se pode pensar ou ter uma ideia de tal objeto, mas a mente humana não é capaz imaginá-lo. No dizer do matemático francês, “não posso imaginar os mil lados de um quiliólogo, como faço com os três de um triângulo, nem por assim dizer olhá-los como presentes com os olhos do espírito” (DESCARTES, 2005, p. 110). Paralelamente ao polígono, também não seria possível, com o uso da imaginação, forjar uma imagem para Deus. Muito embora a obra hilstiana opere, em larga medida, uma recriação da divindade, dotando-o de uma “Cara”.

Rute, a abertura dos olhos consiste em um autêntico ato de iniciação para a “volúpia de estar vivo”, cuja sensação inebriante implica a tomada de consciência da “coisa viva” da existência:

Primeira manhã onde me reconheço tomado por uma coisa viva (não é justo, Tadeu) sagrada manhã, viva-luzente, nem sei por onde começo (não é justo porque) porque não é só começar, já sei de outros começos, amor palavra-caindo do teto, encharcando tudo, não é uma mulher, nem o prazer de construir o verso, é a volúpia de olhar (p. 350).

A potência do olhar, bastante presentificada na poética de Hilda Hilst, reverbera-se na faculdade humana de lucidez e de clarividência ou de autopercepção. A “volúpia do olhar” sugere a disposição do olho que tudo vê, como uma representação imagética do sol.<sup>315</sup> A “primeira manhã” – a “sagrada manhã, viva-luzente” – sinaliza o gesto de ressurreição ou de reinauguração do relacionamento de Tadeu com o mundo e consigo mesmo. A refulgência do halo solar lança sobre os seres e as coisas um outro modo de compreensão, sob novos matizes e cintilâncias. Tal conexão entre o olhar e o sol lembra as imagens dos versos de “O guardador de rebanhos”, do poeta-pastor Alberto Caeiro:

O meu olhar é nítido como um girassol.  
Tenho o costume de andar pelas estradas  
Olhando para a direita e para a esquerda,  
E de vez em quando olhando para trás...  
E o que vejo a cada momento  
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,  
E eu sei dar por isso muito bem...  
Sei ter o pasmo essencial  
Que tem uma criança se, ao nascer,  
Reparasse que nascera deveras...  
Sinto-me nascido a cada momento  
Para a eterna novidade do Mundo...

(CAEIRO, 1986, p. 204).

No poema do heterônimo de Fernando Pessoa, a capacidade de visão governa-se pela limpidez e o clarão irradiado pelo “girassol”. A partir da recusa às representações e aos modos de pensar projetados sobre a realidade, dá-se a possibilidade de entregar-se ao “pasma essencial” e à “eterna novidade do Mundo”. O deslumbramento e a descoberta de algo extraordinário acontecem na experiência imediata e sensível do próprio corpo. O pasmo realiza-se como a condição necessária para o acesso e a produção de conhecimento, conduzindo o homem a indagar o que ignora ou não compreende. Para Sócrates, o espanto ou a admiração vigoram

---

<sup>315</sup> Conforme o *Dicionário de símbolos* (op. cit., p. 654, grifos dos autores), há uma associação entre os elementos do olho e do sol: “o olho divino *que tudo vê* é ainda apresentado pelo Sol: é o *olho do mundo*, expressão que corresponde a *Agni* e que também designa *Buda*”.

no movimento de pensar como a gênese do ato de filosofar.<sup>316</sup> No caso de Tadeu, o espantar-se se expressa na erupção dos versos<sup>317</sup> e, notadamente, na “volúpia de olhar” ou na natureza de poeta-vidente,<sup>318</sup> cujos desígnios corroboram o ímpeto do fazer criativo e “lúdico da palavra” – a poesia. A escrita assume o traço “factível” ou vivificador, dotando a criação de uma existência material: “Porque vi nos teus papéis assim: factível sim uma pirâmide solar sustentando a vida” (p. 343). A factibilidade relaciona-se à configuração de uma forma ou de uma medida, a saber, de uma “pirâmide solar”. Esta preserva uma analogia com a noção de ascensão,<sup>319</sup> de preocupação com o que transcende a esfera terrena. Essa figura triangular manifesta também a integração e a convergência entre os planos do alto e do baixo, do eterno e do efêmero.

Vale recuperar o fato de que, no princípio originário, está o Verbo que inaugura, perante o caos, a luz criadora sobre tudo o que passa a existir. No *Gênesis*, a linguagem é a instância sagrada, por meio da qual Deus, o artista-demiurgo, concretiza o poder de criação. No simples enunciar da palavra, o mundo se constitui em sua totalidade plena: “Deus disse: ‘Haja luz’ e houve luz”.<sup>320</sup> Dentro dessa dinâmica de nascimento, o escritor é aquele que produz o parto, ou seja, dá à luz um corpo verbal ou, nas expressões de Tadeu, o “embrião-milagre” e o “embrião-poesia-bulbo-acetinado” (p. 347). Como já foi interpretado no capítulo anterior, a prosa de Hilda Hilst exprime concretamente abstrações de qualquer ordem, inclusive chega a humanizar Deus. Essa orientação não seria diferente quanto à concepção da escrita, “corporificada” na dimensão verbal: “e os dizeres de Heredera são tão claros, tão cantados remoinhos de palavras que Tadeu corporifica tais sonidos, azuis e circulares no seu início, sobre os ramos, depois pontilhados agudos penetrando o ouvido” (p. 360). Em outro trecho, aparece colada à realização carnal: “e isso que eu ouvia de Extenso Alado Heredera Convicta, coruscantes palavras, que evidências estariam mais próximas do corpóreo, da membrana da carne?” (p. 365).

<sup>316</sup> No diálogo platônico *Teeteto*, Sócrates afirma que “a admiração é a verdadeira característica do filósofo. Não tem outra origem a filosofia” (155 d).

<sup>317</sup> Em entrevista para Vilma Arêas e Berta Waldman (op. cit., p. 4), publicada no *Jornal do Brasil*, Hilda Hilst, comentando o seu processo de criação literária, declara que o “primeiro verso surge como um fluxo sanguíneo e é sempre um espanto. A partir dele procuro continuar o trabalho mantendo a coerência das figuras e a mesma intensidade”.

<sup>318</sup> Esta expressão pertence a Arthur Rimbaud, na sua carta a Georges Izambard. O poeta francês escreve o seguinte: “O poeta se faz *vidente* por meio de um longo *desregramento de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca por si mesmo, esgota em si todos os venenos, para guardar apenas suas quintessências. Inefável tortura em que ele precisa de toda a fé, de toda a força sobre-humana; em que ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito, – e o supremo Sábio! – Pois ele chega ao *desconhecido*! Já que cultivou sua alma, já rica, mais que qualquer outro!” (RIMBAUD, 2006, p. 200, grifos do autor).

<sup>319</sup> Segundo o *Dicionário de símbolos* (op. cit., p. 720, grifos do autor), a pirâmide “era também um símbolo **de ascensão**, tanto por sua forma exterior, particularmente quando seus degraus se chamavam escada, quanto pelos seus corredores interiores, geralmente muito inclinados”.

<sup>320</sup> Assim consta no *Gênesis* (1, 3): “<sup>3</sup>Deus disse: ‘Haja luz’ e houve a luz” (BÍBLIA, op. cit., p. 31).

Tal entrelaçamento entre o verbal e o carnal traduz-se, sob a verve criativa de Tadeu, na composição do universo ficcional de Matamoros, especificamente no triângulo amoroso entre ela, Haiága e Meu ou Tadeus. Este, inclusive, trata-se antes de um “pensamento-corpo sonhado por um homem de outras terras”, quer dizer, procriado pela “fantasia” de Tadeu – como se insinua no próprio título da narrativa –, a partir do momento em que concede ao “moloso do pensamento [uma] forma dura”. Ele, enquanto deus-poeta, o “rei do mundo”, constrói, na segunda narrativa de *Tu não te moves de ti*, o livro que gostaria de ter concebido ou a existência que projeta para si mesmo. O mundo de Tadeu é o do verbo. Afinal, “tudo é geometria e palavra”. Logo, Tadeus torna-se a “invenção de Tadeu”, qual seja, o ser espelhado, no qual o aspirante a poeta pode transitar entre a realidade e a ficção, o concreto e o onírico. A criação de Tadeu atua como uma narrativa de moldura<sup>321</sup> sobre a qual se encaixa o enlace amoroso envolvendo Matamoros e Meu. Nesse encaixe de segmentos narrativos, há a encenação da *mise en abyme*. Nas considerações de Raquel Cristina de Souza e Souza (2008, p. 107),

No par ‘Tadeu’ – ‘Matamoros’ temos uma ‘*mise en abyme*’ do processo criativo do escritor, visto que o papel do mesmo é tematizado em ‘Tadeu’ a partir de uma personagem que, além de ser poeta, empreende uma recriação de si mesmo, projetando-se no segundo texto, ‘Matamoros’, numa clara identificação com o processo de criação de um personagem fictício. A estória narrada é, então, uma alegoria para a problemática da criação literária em termos de ‘real’. Forma e conteúdo estão fundidos: o tema é a própria criação literária.

Desde o início, “Matamoros (da fantasia)” mantém uma atmosfera de coisa imaginada, sonhada ou, mesmo, fabulada sob o espírito dos contos de fadas, conforme sugere o narrador: “por que via Matamoros agora a mãe como se fosse de brilhoso de fada, como se fosse mulher de umas estórias que na aldeia se ouvia, mulheres muito de centelha, de fitas, de bordados uma estrela na ponta de uma vara?” (p. 379). No intrincado enredo também se reflete a estrutura de uma outra narrativa: a peça teatral *O visitante*. Neste drama, a triangulação entre Ana (a mãe), Maria (a filha) e o marido desta última desdobra-se, respectivamente, em Haiága, Maria Matamoros e Meu, com a diferença de que, no primeiro caso, o laço de traição se confirma; enquanto, no segundo, a suspeita persiste em suspenso.

Quanto à caracterização singular de Tadeus, este se distingue do esposo de Maria na dramaturgia hilstiana por ser formado antes por uma “matéria nova”, cujo resplendor

<sup>321</sup> Essa expressão alude ao termo “prólogo-moldura”, empregado por Mamede Mustafa Jarouche, para configurar a estrutura fragmentada de *As mil e uma noites*, cuja trama intrincada de narrativas abarca discursos digressivos, manuscritos incompletos e compilações de diversas matrizes. Nas palavras do pesquisador e tradutor, trata-se de “um quadro inicial, ou prólogo-moldura, em que se conta a ‘história das histórias’” (JAROUCHE, 2006, p. 21). Em resumo, o livro compõe-se, em espiral, pela narrativa de Sherazade – a “história das histórias” –, que, por meio de sua voz, possibilita enquadrar, como um contorno, tantas outras fabulações, narradores e personagens.



transveste-se em “sonho [sob] um corpo que caminha”. O sonho-criação de Tadeu contempla o infinito da santidade no finito de um corpo<sup>322</sup> e, para Matamoros, a carnalidade do amado transluz feito raios solares: “muita claridade nas minhas pálpebras me faz vê-lo rodeado de luzes, pequeninas abelhas de diamante, ai que mercê, que dádiva enxergá-lo, era meu esse homem, o encantado se fazendo carne” (p. 381). À semelhança das letras que se inscrevem na folha de papel, Meu – o ser que habitava o reino “encantado” da imaginação – obtém existência “se fazendo carne” pelo cinzel do artista.

A própria Maria Matamoros intenta gerar essa “beleza-homem” com as mãos em seu sexo, as “mãos em concha lá no escuro da fome, e sonhava uma cara” (p. 396-397). O ente criado e, por extensão, o ato de criação aludem a um cordame que une uma ponta à outra: o seráfico ao humano, o sagrado ao profano. Além do aspecto ligado à “claridade”, o homem-anjo também acolhe o oposto: “mas nunca imaginei que um sol com o frescor da lua sobre mim se corporificasse” (p. 397). Na dobra entre o “sol” e a “lua”, a luz e a escuridão, a realização corpórea consegue abarcar uma totalidade. O criar assimilado à imagem da costura de partes que compõem um todo acena para a adoção de uma determinada forma, assim como para a organização do mundo em termos de sentido. A dimensão inaugural, em perpétua reinvenção, coaduna-se com a concepção de uma nova vida:

Ah, como se faz em nós um contraditório mover-se de felicidade e fadiga, como convivem flores e aranhas, alimentos e tripa, coalescentes coisas desiguais, esconsas, que coita ter um pensar, um sacro emaranhado que não para de ter ideias, de querer formar dentro da cabeça um quadro, coloridas pedras que não se procuram pela aparência externa, antes por um invisível fio de feltro, enrolado mínimo, ponto de ponta de lápis lá no centro desses que se procuram, e não é que se encontram? (p. 407).

O “invisível fio de feltro” é responsável pela trama dos significados. Tanto o fio quanto o lápis partem de um misterioso “centro” originário de onde tudo se cria e se transforma. Somente respeitando tal ordenação é que o “sacro emaranhado” poderá se alinhar em torno da formação de uma ideia. Em paralelo a isso, a noção de criação se estende para pensar o fenômeno da gestação da vida; no caso, o fruto concebido na carne de Haiága, uma vez que a “fantasia florida que à mãe lhe subira à cabeça e lhe descera à barriga” (p. 404). À sombra da suspeita de adultério, Meu supostamente fecunda, com a semente divina, o corpo da mãe de Matamoros.

---

<sup>322</sup> Remonta-se, aqui, à discussão desenvolvida por Charles Baudelaire (1868, p. 289) no seu ensaio intitulado “*Salon de 1859*”. Ao comentar a produção nas artes plásticas do pintor Eugène Delacroix, o poeta francês afirma o seguinte: “C’est l’infini dans le fini. C’est le rêve!”. Em tradução livre: “É o infinito dentro do finito. É o sonho”.

Sob outro prisma, Lori Lamby fecunda criativamente o corpo da própria língua. O pai de Lori ocupa o papel de escritor ou, nos termos da narrativa, é aquele que diretamente lida com “essa coisa de trabalhar a língua” (p. 133). Para ele, o manejo dos recursos linguísticos estimula o exercício de construção da sua obra literária. Vale pontuar que o livro *O caderno rosa de Lori Lamby* é dedicado à “memória da língua”. Hilda Hilst jamais disfarçou a desmedida paixão pela língua portuguesa, muito menos pelas infinitas potencialidades de experimentalismos e de exploração de novos sentidos. A palavra “língua”, em uma primeira acepção, refere-se ao idioma vernáculo, sugerido no corpo da narrativa pelas referências ao dicionário. Lori recorre a este na busca do significado de palavras que desconhece. Por outro lado, sob uma chave erótica, pode remeter-se ao órgão sexual, por excelência, notabilizado pela própria inscrição no nome da protagonista, que sugere a forma verbal “lambe”.

As lambidas constituem a forma privilegiada pela qual se lança na aventura de experimentar os contornos do mundo para, em seguida, transpô-los para o plano da palavra. Em síntese, nas considerações de Eliane Robert Moraes (1999, p. 125), “trata-se, para ela, de conhecer o funcionamento da língua em um duplo registro: falar, narrar, fabular, bem como lambe, chupar e sugar exigem um aprendizado sutil e interminável, que se desdobra em várias modalidades, numa notável expansão do campo da oralidade”. Tal duplo sentido já está colocado desde a epígrafe da obra, a qual pertence a Oscar Wilde: “Todos nós estamos na sarjeta, mas alguns de nós olham para as estrelas”. Ao que Lori Lamby responde: “E quem olha se fode”. Insinuando um entrelugar, a prosa de Hilda Hilst põe em jogo a “sarjeta” e as “estrelas”, o abjeto e o sublime.

A ambiguidade do termo “língua”, entre as suas expressões que vão do espectro popular ao erudito, manifesta-se textualmente nas reflexões de Lori, como é possível depreender do seguinte trecho: “Sabe que eu estou fazendo uma confusão com as línguas? Não sei mais se a língua do Juca foi antes ou depois da língua daquele jumento do sonho. Mas será que essa é a língua trabalhada que o papi fala quando ele fala que trabalhou tanto a língua?” (p. 141). Com o olhar infantil e inaugural sobre as coisas, a narradora confunde as línguas, as narrativas e, por extensão, as fronteiras entre a realidade e a ficção, a vida e a criação. Para além disso, é mister assinalar que,

Disfarçado de pornografia, *O caderno rosa de Lori Lamby* é uma fina reflexão sobre o ato de escrever como possibilidade de jogar com os limites da linguagem. Entende-se por que a autora dedica o livro ‘à memória da língua’, numa epígrafe que caberia perfeitamente para o conjunto de sua obra. Se a memória da língua invoca desde a fala primitiva da criança até as mais elevadas formas literárias, ela também guarda os registros mais baixos da experiência humana no mundo (MORAES, 1999, p. 125).

A imaginação erótica, sob a ordem imperiosa da fantasia, é responsável por intumescer a realização sexual entre os corpos. Especialmente no caso de Lori Lamby, que, enquanto narradora, amplifica o prazer e a própria prática literária, de sorte que ela brinca com as palavras à guisa de um demiurgo que, com as suas linhas tortas, cruza o sagrado e o profano, a cópia e a invenção, o bíblico e o erótico:

Bom, papai, eu só copiei de você as cartas que você escreveu pra mocinha mas inventei o tio Abel. Porque Caim e Abel é um nome do catecismo que eu gostei. Mas eu copiei só de lembrança as tuas cartinhas, eu ia inventar outras cartinhas do tio Abel quando eu aprendesse palavras bonitas (p. 146-147).

A prosa de *O caderno rosa de Lori Lamby* proporciona uma espiral de narrativas que se espelham entre si; então as cartas da menina – que compõem o eixo principal da narração – se inspiram, por sua vez, nos escritos do seu pai, assim como ela transcreve a primeira história do Caderno Negro, também do pai. O procedimento empregado no livro associa-se, de acordo com Sonia Purceno (2010, p. 79), ao ato de “pensar o escritor obscuro que cria a si mesmo a partir da criação daquele que escreve e se multiplica em outros que também escrevem, como em uma vertigem da linguagem”. Neste sentido, a preocupação notória de Hilda Hilst com o lugar destinado ao escritor no Brasil invade, não raras vezes, o âmbito da ficção a partir da figuração de personagens, as quais se incubem da tarefa de escrever. O *Caderno rosa* ecoa, de maneira especular, os tecidos narrativos e as reflexões a respeito do exercício da escrita, que são retroalimentados, em uma espécie de circuito, tanto pelo pai quanto pela filha, culminando em uma “vertigem da linguagem”.

A narrativa hilstiana dialoga também com diversos repertórios e tradições, mormente com o bíblico, a fim de deslocá-los do lugar comum e dotá-los de novas perspectivas, colocando em xeque qualquer imperativo de sentido absoluto. Mesmo a instituição escolar, em uma faceta castradora,<sup>323</sup> não foge de críticas à rigidez dogmática do ensino formal: “Ó papi e mami, todo mundo lá na escola, e vocês também, falam na tal da criatividade, mas quando a gente tem essa coisa todo mundo fica bravo com a gente” (p. 147-148). Na esteira desse pensamento, a obra de Hilda Hilst opera a apologia da liberdade criadora da escrita e do jogo ficcional, a saber, do excesso que se traduz em criatividade – o transbordar vertiginoso da língua.

Tal como Lori Lamby ou Sherazade – exímias contadoras de histórias, cada uma a seu modo –, Matamoros constrói, pela via erótica da imaginação, uma confabulação, na qual projeta

---

<sup>323</sup> Sonia Purcena (2010, p. 83) chama a atenção para as implicações negativas quanto ao uso da criatividade por parte de Lori e, em específico, as “representações da escola castradora, especialmente em relação à escrita, aparecem comumente nos textos de Hilda nas personagens que vagam nos internatos, nas recusas dos textos da infância pelos professores e colegas de aula, como acontece, por exemplo, em *Com os meus olhos de cão*”. Eis mais uma vez a insinuação da problemática do fracasso no tocante à escrita.

a triangulação já esboçada: Maria agora como a filha do casal, composto por Haiága, a rainha-mãe, e Meu, o “marido-rei”. Imbuída pelo mesmo afã poético de Tadeu, Matamoros toma a consciência de que, no limiar entre o imaginado e o sonhado, tudo é possível. Este limiar impulsiona a recriação não apenas do mundo, mas também de si mesma, sob os influxos do próprio desejo:

Se a baba de Deus envolvesse de veladura a casa cobrindo de maciez o agudo dos espinhos, eu não diria tão certa que nesta hora o mais perfeito se fez, filha que não soube ser tornei-me, beijei Haiága, de livre felicidade chorei, o homem olhou as mulheres como se abraçasse, um apertar de nuvem, um prender de fios de uma nova matéria, que abraço de almas assim nos rodeava, que música deveria ser cantada, letargiante, e ao mesmo tempo nua de carne, música de espuma? E cantaram os dois para Maria, umas modulações brandas, gargalo de cântaros, ondas espaçadas, águas gordas crescendo em volume e depois descansando no corpo do mar, mãe e Meu afinados, companheiros de onde? Cantar de quando? De vidas passadas? Do ontem? Olho de Matamoros olhando-os novo, matizes encharcados de um laranja de doçura, licoroso, febril, anel de ouro fechando-nos num tempo sem nome, um lugar dos longes, desses dois à minha frente gorjeando vi-me filha, Matamoros Maria, filha de Haiága e de Meu, deita-se Maria com o pai que ao mesmo tempo é de Haiága marido-rei, ato fenomenoso esse de se deitar com quem nos fez, a cara do homem mais endurecida, ideia-cara de um primeiro rei, resplandescente, solene, amante-pai numa noite de sempre, eu Maria em volúpia cerimoniosa abrindo-me sagrada para o pai, ato enxugado de palavras mas escuro de gozo, de suspiros, de um arfar em cadência, grosso, o vigor desse possível se fazendo Ideia, Ideia sussurrosa muito real agora (p. 410-411).

Na simples anúncio da palavra operada pelo Santíssimo, fez-se a luz. A “baba de Deus” evoca a metáfora para o processo de criação do mundo. Em correspondência a isso, “Matamoros Maria” – inversamente, como o ser refletido do outro lado do espelho – deixa a categoria de personagem e alça agora a posição de criadora em que, diante dela, o “mais perfeito se fez”. Ela não somente cria, como também representa um papel, tal como a personagem de uma encenação teatral ou de uma sinfonia. O terreno da fantasia torna-se sensorial como o “canto-pulsção” vibrado na melodia da própria pele ou palpável como o “prender de fios de uma nova matéria”, enredando uma nova realidade, na qual a traição cede lugar ao incesto. O amante, agora situado na função de pai, concretiza-se na “ideia-cara de um primeiro rei”, cuja ligação sexual perfaz-se no “escuro do gozo”, em virtude de ser interditado moralmente. Ademais, o amante-pai pode figurar também como a divindade sobre a qual Matamoros Maria ambiciona selar a comunhão sagrada e, para isso, cumpre o “ato fenomenoso esse de se deitar com quem nos fez”. Há, em suma, um louvor à magnitude inventiva do território da literatura, como o solo da possibilidade. Tal alcance detém, para além das interdições de qualquer ordem, esse poder de transformar o que vige apenas como “possível” em “Ideia” encarnada.

Do campo da fabulação erótica parte-se, na narrativa “Axelrod (da proporção)”, para o da historização. No planejamento das aulas para o componente curricular de história, o

professor atravessa eventos caóticos e aniquiladores, os quais remontam especificamente ao contexto das guerras e dos conflitos armados do século XX. No deslocamento por beligerantes paisagens, com corpos mutilados, o protagonista pretende encontrar o seu eixo cintilante. Axelrod Silva busca, em meio à vertigem que o apossa, a lucidez total dentro do universo interior:

um vertical de luzes cristalizado por um tempo, um limpar de lixões, alguns anos, e outra vez ideias, bandeirolas, tudo da cor conforme a cor de novos cinco ou seis. Um ISSO rígido, cegante, nele e no que o envolvia, cinzeiros, mesa, canetas, compêndios, espátulas, ombros retos, medula esticada, ordem-matriz dentro de si mesmo, haveria uns moles, alguma coisa fresca que lá por dentro ainda se movia? Alguma convulsão? Pensou-se Axelrod Silva (p. 414).

Simultaneamente ao itinerário empreendido em direção à aldeia na qual nasceu, “Axelrod-viagem” permanece “imóvel” e firme no propósito de apreender a “ordem-matriz dentro de si mesmo”, o núcleo essencial que se desvela em um “vertical de luzes cristalizado”. Para isso, ele percorre, na sua superfície íntima, a “topografia tensa da minha víscera, [que] articulo pausado uns intangíveis” (p. 415). Significativo disso é a cena narrativa, em que, localizado no banheiro do trem, o professor confronta-se com a imagem refletida no espelho. Tal cena permite-lhe que enxergue o rosto inalcançável ou antes o seu modo de viver mergulhado na indolência e na inanição: “a cara se vê no espelho-quadro, o cristal corroído, cara limpa de Axelrod num cotidiano imobilismo” (p. 416).

Sob o “cristal corroído” e estilizado em mil pedaços, a existência do professor de história comporta uma manifestação ubíqua, multiplicando-se nos mais diversos seres. Em comparação com a imagem de um teatro do mundo, Axelrod imagina o ambiente de um circo, em cujo espetáculo ele consegue projetar-se em todos os envolvidos, quer humanos, quer animais. Este espaço propicia, com o seu jogo lúdico de acrobacias e de metamorfoses, uma oportunidade de encarnar a alteridade e de representar o outro, mesmo que seja no aspecto mais grotesco ou excêntrico, conforme se observa na seguinte passagem:

De circo, me movendo no extenso corpo do trem, na redondez do mundo, inflado, mas ainda réplica achatada dos pensares de dentro, de circo sim, atuando como se fosse aquele que apresenta ao público o domador, o palhaço, a moça do cavalo, aquele de gravatoso pretume, o apresentador, mas lá no invisível se sabendo o tigre, a cambalhota, a viva cavaliada. Em mim um muito de todos [...] em mim um muito do outro, um quase tudo, um existir para a morte esse meu muito do outro e uma exceção, a minha, ser tudo de mim, ser Axelrod, desnudado, me pertencer e ser esse que confessa agora suas pompas seus acordes seu vivo prateado, cintilância, pensar que sei tudo (p. 417).

A disposição das pessoas em círculo ou a representação circular do circo – a “redondez do mundo, inflado” – concebem essa grande ciranda, cuja circunscrição é capaz de acomodar um “muito de todos”. Entre os elementos humanos e os não humanos, este conglomerado agrega

o espelhado contido na interioridade: “o domador, o palhaço, a moça do cavalo, aquele de gravatoso pretume, o apresentador, mas lá no invisível se sabendo o tigre, a cambalhota, a viva cavalidade”. De maneira análoga, tal como se fosse possível se entrever em uma “múltipla dimensão”, Axelrod coabita em “espelhos sucessivos presentes e futuros e um primeiro espelho refletindo juventude tensa e viajora” (p. 424). Textualmente, tais espelhamentos de entes se refletem no vaivém da narrativa entre diferentes temporalidades: o passado, o presente e o futuro, emaranhados sob as “cordas do espaço-tempo”. Por fim, “desnudado” de quaisquer fronteiras humanas, experimenta a vida em toda a sua vontade de inerência e, por intermédio do caráter extático da coexistência, chega a uma clarividência divina – o “vivo prateado, cintilância”.

A consciência lúcida dota-o da compreensão de que persistir como o simples reflexo de um “espelho-outro” o impedirá de vislumbrar o “essencial, o essencial [que reside] numa profundidade num oco insuspeitoso” (p. 420). Trata-se, sobremaneira, de divisar a proporção entre o eu e o outro, a compreensão e a verbalização. A via escolhida para encontrar-se não pode ser senão a da escritura, com os “relâmpagos aderentes à fala”, as faíscas de sentido, que derramam um feixe de luz sobre a fundura do desconhecido, isto é, fornecem contornos apurados para o irreproduzível da experiência humana:

movo-me cobrindo de palavras o meu muro, ainda não sei se é possível juntar palavras possuídas da mesma precisão da cutelada, frases de vivida unidade, frases como um triângulo, triângulo sempre antes de mim de ti, e ainda que soubesse não teria certeza onde esse ISSO de saber me levaria. A que lugar me levaria o meu dizer-precisão? A um jardim triangular no paraíso? Tem gente? (p. 423).

O ímpeto de verbalizar, com a “precisão da cutelada” ou a “cintilante precisão”, funde-se com a exatidão das formas geométricas, na qual se orquestram, sob uma unidade em forma de tríade, os vértices: o animal, o humano e o divino. Se, em “Tadeu (da razão)”, o fazer criativo correlaciona-se com a inscrição de uma “pirâmide solar”, aqui assoma à cena narrativa a imagem de um “jardim triangular no paraíso”. Em outros termos, o “dizer-precisão” esmera-se na imagem de um jardim edênico, como o espaço sacro de perfeição absoluta e de cosmicização do caos originário, de ordem<sup>324</sup> e de conformação dos sentidos. A referência ao triângulo apenas reforça o aspecto da plenitude contida no número três – a divindade.

Em paralelo à seara da produção artística, a alusão à tarefa de urdir de fios presentifica-se na elaboração do tecido da própria vida e das suas “cordas do sentir” – para utilizar a

---

<sup>324</sup> Em consonância com o *Dicionário de símbolos* (op. cit., p. 513), a imagem do jardim “é símbolo de cultura por oposição à natureza selvagem, de reflexão por oposição à espontaneidade, da ordem por oposição à desordem, da consciência por oposição ao inconsciente”.

expressão presente na epígrafe da narrativa. Nessa direção, vale mencionar novamente as entidades das Parcas ou também chamadas de Meras, as quais, por se constituírem como a personificação do destino,<sup>325</sup> são as responsáveis pela cosedura dos desígnios da existência, sob um mesmo *continuum* temporal. Nessa proliferação de reflexos, Axelrod Silva busca capturar o seu “eu” mais anterior, nem que para isso seja necessário desenrolar um fio, cuja extensão interliga a extremidade do primeiro à do último:

Movi-me agora? movemo-nos? Tentando rever, catalogando, buscando a mão que colocou o primeiro novelo no primeiro suporte, girando todos juntos, o fio do primeiro no segundo, o segundo no terceiro enovelando, uns moles múltiplos, gosmas em toda a extensão do fio, estou aqui na ponta e devo recuar e descobrir coisas de um Axelrod bizantino, seus paradoxos, seu quase todo ininteligível, pergunto fatos e me respondo tortuoso, pergunto de concretudes e vem um sopro, tenuidade, emoções, ou vem o bizantino histórico ‘paraíso do monopólio, do privilégio, do paternalismo’ (permito-me um aparte: idêntico ao painel de agora,) ou vem Axelrod-mosaico, viajo para te ver melhor, inteiro, distanciado reconhecer o momento, o lugar onde te fizeste opressor. Uma cena de caça? uma bela cena doméstica? uma estória de amor? um grande mosaico onde te descobres desejoso de santidade, de uma vida ascética? (p. 424).

Desafiando as linhas dos romances, o protagonista percebe a necessidade de “recuar” em direção ao berço da ancestralidade. Tal afã de anterioridade metaforiza-se na matéria viscosa da “gosma” presente na composição do fio do destino que, reportando-se à “baba de Deus” e à “mão” criadora, governa o processo cosmogônico de construção da vida. Além disso, a própria figuração de um “Axelrod bizantino” ou de um “bizantino histórico” o impele aos primórdios do seio da civilização e os seus desdobramentos. No registro histórico, o Império Bizantino, também conhecido como o Império Romano do Oriente, durou de 330 a 1453 d.C., percorrendo a Antiguidade até o início da Idade Moderna. Situado entre a Europa e a Ásia, o Império sofreu vários conflitos protagonizados por grupos cristãos e muçulmanos. O “Axelrod-mosaico”, por sua vez, contempla o arroubo de uma totalidade que, apesar de cindida por uma miríade de facetas ou de máscaras, é onipresente e, por isso, abarca uma unidade prismática: o Axelrod histórico e profano concorre, entre muitos outros, com o “abade Axel”, o seu avatar místico, “desejoso de santidade, de uma vida ascética”. Antes de ser tão somente ele mesmo, precisa experimentar muitos outros em si.

No epílogo, simplesmente designado como Axel, o professor está acompanhado durante a viagem de trem por um moço, que parece ocupar, no desenvolvimento da narrativa, a função de um guia espiritual – tal como o apóstolo João esteve junto de Jesus na crucificação ou, ainda,

---

<sup>325</sup> Segundo Grimal (op. cit., p. 306), as Meras, representadas pela figura de uma fiandeira, personificam o destino de cada ser humano, sendo elas “três irmãs, Átropo, Cloto e Láquesis, que, para cada um dos mortais, regulavam a duração da vida desde o nascimento até a morte, com a ajuda de um fio que a primeira fiava, a segunda enrolava e a terceira cortava, quando a vida correspondente acabava”.

como um Virgílio para acompanhar Dante durante a peregrinação –, em seu percurso de subida até o cimo de uma colina – o calvário –, ou melhor, de ascese em direção à ressurreição. Pelo olhar “desnudado” de Axel, descortina-se sobre a carne do moço uma verdade divina: “vejo-o de frente, longo, um nítido de sol numa das faces, não, não devo subir mais, o espesso desmanchando-se, está vivo à minha frente como se fosse o primeiro vivo visto” (p. 428). Ainda no movimento de retorno à fonte, à luz de um “acrobata sobre os fios do tempo”,<sup>326</sup> Axel dispõe da visão de uma espécie de Adão, como o primeiro homem – “o primeiro vivo visto” –, feito à imagem de Deus. Nessa mudança de diapasão, o “nítido de sol numa das faces” do moço substitui o “nítido obscuro” dos desvãos do ser humano; a transparência rutilante “desmancha” o que era “espesso” e opaco; as cordas e os barbantes voltam a costurar uma teia de sentido, sob o circuito da criação.

Hillé despoja-se também de tudo o que lhe é inútil ou dispensável até chegar à imanência de uma “alguém-mulher”. Na busca por si mesma, quiçá a sua verdadeira face, ela se depara apenas com estilhaços da imagem em abismo: “vejo os retratos lá longe, reduzidos, redutores também, a vida-retrato no funil do infinito” (p. 54). Isso posto, a Senhora D perde a identidade fixa e estável para vestir-se bestialmente de máscaras animais, recortadas pelas próprias mãos. Sob o ato de desembaraçar o fio das memórias, procura a compreensão dos seres humanos e da realidade que os cerca a partir do plano da concretude das coisas: “Não, não compreendia nem compreendo, no sopro de alguém, num hálito, num olho mais convulsivo, num grito, num passo dado em falso, no cheiro quem sabe de coisas secas, de estrume, um dia um dia um dia” (p. 18). À guisa da linha mnemônica proustiana,<sup>327</sup> Hillé espreita as banalidades do cotidiano e encontra, entre miudezas, a matéria-prima para a confecção de uma narrativa errante. Pois, “não há um sol de ouro no lá fora” (p. 21), mas apenas no próprio interior – o de dentro. Em outras palavras, tenta despertar “um dia” – expressão três vezes repetida – o halo de “luz” ou o “sol de ouro” do conhecimento ou do entendimento, indo ao encontro da epígrafe do livro: “Respiro e persigo/ uma luz de outras vidas”.

<sup>326</sup> Referência pertencente à narrativa “O oco”, na qual o narrador busca o seu “eu” próprio: “Eu sou aquele que não é, eu digo. O nu. Sem nada. O todo partido, partindo a palavra. O que vê o amor, o céu mas não vê nada. O cego. O que se faz presente pela ausência. O acrobata sobre os fios do tempo” (p. 278).

<sup>327</sup> Finalmente, em *O tempo redescoberto*, o narrador encontra o que estava procurando ao longo do seu percurso existencial: a temática a qual versará na composição de sua obra. No seu exercício criativo, o escritor traduz e, ao mesmo tempo, revela as “sensações” da experiência cotidiana vivida e os acontecimentos filtrados pela memória: “Em suma, num como noutro caso, quer se tratassem de impressões como as que me provocara a vista dos campanários de Martinville, quer de reminiscências como a da desigualdade de dois passos ou o gosto da *madeleine*, era mister tentar interpretar as sensações como signos de outras tantas leis e idéias, procurando pensar, isto é, fazer sair da penumbra o que sentira, convertê-lo em seu equivalente espiritual. Ora, esse meio que se me afigurava o único, que era senão a feitura de uma obra de arte?” (PROUST, op. cit., p. 158).



Além da feitura das máscaras, outro recurso elaborado pela Hillé consiste na fabricação de peixes pardos de papel. Na experiência direta com a morte de Ehad, a resolução volta-se para a recriação da vida, permutando a realidade factual pelo microcosmo do “aquário”,<sup>328</sup> o orgânico pelo artifício: “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 mais viva” (p. 18). Em princípio, a mimese artística pretende suplantar a efemeridade do que é vivo pela perenidade do que se pode registrar. Importa a Senhora D, antes de tudo, não somente dar um desenho para o papelão na forma de máscaras de “focinhez e espinhos amarelos” ou de “ferrugem e esterco”, mas também para o papel na forma de “peixes pardos”.

A mentalidade de Hillé fundamenta-se sob o lastro de ancestralidade do “porco-mundo”, enquanto a sua cosmovisão, por excelência. O esforço agudo de compreender invoca a capacidade de dizer as coisas materializando-as e, por assim dizer, de viver a vida como um imperativo premente. Com efeito, a protagonista hilstiana se deixa chafurdar no charco das origens – conectada, com “as mãos cheias de lodo e de poeira”, ao emaranhado de raízes à semelhança do ecossistema do mangue –, de sorte a articular o exercício criativo à potência originária ou à ordem selvagem da animalidade – o manancial primordial:

Deito sobre a palha no meu vão de escada, toco dentro das águas os peixes pardos, esfarelam-se, é preciso recortar os novos, talvez deva usar um papel mais encorpado para resistirem mais tempo dentro d’água, o mundo, ah por que não me colocaram uma crosta calosa, ao invés da carne uma matéria de fibras muito duras, e esticadas e tesas, essas cordas do arco, justapostas, ligadas, Jonathas e David fundidos, cordas de outra carne, massa imbatível e viva sobre Hillé (p. 26).

A substância líquida remete-se novamente à abertura sagrada para a fonte de “dentro das águas”. O aquário, enquanto um artefato humano, acolhe o instante de criação engendrado por Hillé, impulsionada a uma posição demiúrgica. Em Hilda Hilst, a palavra e a existência se tecem paralelamente; logo, a fragilidade do papel compara-se à precariedade da carne. Contudo, o verbo é capaz de petrificar e de consolidar, em sua couraça, a experiência humana. A “matéria de fibras” colada ao corpo da palavra sustenta as “cordas do arco”, as quais, entrelaçadas em sua circularidade, liam a fluidez líquida à imobilidade do papel. Tais cordas espelham os laços

---

<sup>328</sup> Em conformidade com o estudo de Maria Thereza Todeschini (op. cit., p. 16-17), o aquário representa a imagem do cosmo, ou melhor, de um mundo em dissolução: “a metáfora do aquário, portanto, expressa o ‘caos’, a abolição das formas, o retorno ao tempo quando só existiam as águas, segundo o Gênesis, ‘as trevas cobriam a superfície do abismo e o Espírito de Deus planava sobre as águas’, porém ao mesmo tempo que as águas destróem [sic], elas são ‘fons e origo’, matam o velho para surgir o novo”.

de afeto que interligam Hillé e Ehud, assim como Jonathas e David.<sup>329</sup> Estas figuras bíblicas simbolizam a amizade, quer dizer, a união de almas a partir da aliança e do juramento mútuo.

Com a finalidade de fugir do radical insulamento, a Senhora D lança-se em direção à alteridade, representada ora pelo jogo teatral mediante a encenação das máscaras, ora pela interlocução mantida com Ehud. No limiar entre a vida e a morte, Hillé deseja igualmente unir-se ao esposo e, por extensão, ao Deus-Pai ou a essa instância insondável do além-vida, como uma forma de pertencer a algo ou a alguém:

Gritos como facas rombudas, soluços, *me muero sí, me muero*, as pedras polidas, o frio, há anos que te procuro eu também.  
há anos que queria ter cordas, malhas de fio-ferida à minha volta, há anos que queria pertencer, ouviste?  
sim” (p. 36).

A procura de Hillé esbarra, por um lado, em um estado de solidão e de desamparo; por outro, incita uma dimensão visceral ou mesmo violenta da experiência. A evocação do “frio” relaciona-se com o embotamento da vida e a pulsão de morte – *me muero sí, me muero*. A despeito disso, a sensação de pertencimento associa-se intimamente à enlaçada de “cordas”, de “malhas de fio-ferida” e, principalmente, de afetos entretecidos entre os seres humanos. Mais uma vez, a referência ao ato de cosedura retoma a noção de concerto de uma totalidade ou de uma medida perfeita, a partir da fundação de um entendimento cabal sobre os seres e as coisas, ou seja, da faculdade de tecer conhecimento, tal como se insinua no seguinte trecho: “palavras que deslizam numa teia, uma estacou agora, e vagarosamente uns fios brilhosos se torcem à sua volta, meu deus, vão recobri-la, que palavra, que palavra? CONHECIMENTO” (p. 46).

Na narrativa hilstiana, o texto e o tecido se correspondem intrinsecamente. O manto do conhecimento, com os “fios brilhosos”, vincula-se ao elemento da luminosidade e à conformação de uma ordem cósmica, cujos contornos se imprimem nos ínfimos detalhes, “na luminância das nossas mãos nenhum recado ou talvez sim um logogrifo, chispas, um canto vindo da ossatura da terra, um feixe de puro branco” (p. 52). Sob o movimento em direção contrária, o desconhecimento ou o não saber se combinam com a escuridão – o negrume. Para Ehud, o “saber demasiado” obscurece e, por assim dizer, envelhece o recôndito do ser. Ao recomendar para Hillé que encontre um homem jovem para consorte, ela cita o exemplo excepcional de Rimbaud e da sua obra que desbravou as profundezas humanas. Ele, por seu turno, argumenta:

---

<sup>329</sup> Assim diz a seguinte passagem do *Primeiro Samuel* (18, 1) sobre os dois: “Aconteceu que, terminando ele de falar com Saul, a alma de Jônatas apegou-se à alma de Davi. E Jônatas começou a amá-lo como a si mesmo” (BÍBLIA, op. cit., p. 447).

mas é raro, moçoilos são fracotes no UMM, e então continuando, um de vinte, vinte cinco talvez, duro e vigoroso, um que não sucumba diante do mosaico intumescido de cores vivas onde desenhava a vida, e num canto lá em cima desse grande mosaico um negrume de vísceras, um desespero só teu, esse negrume teu que busca  
*es que busco La Cara, La Oscura Cara* (p. 44).

A expressão “UMM” sugere, como a própria escritora aponta, as mais diversas “possibilidades do intelecto”<sup>330</sup> de expressar o uno. Nesse sentido, é preciso que o indivíduo esteja preparado, aberto e livre o suficiente para experimentar formas novas de compreender os fenômenos da natureza e não soçobrar perante a visão desse “mosaico intumescido de cores vivas”. Esse mosaico, formado a partir de vários elementos distintos, metaforiza o conhecimento totalizante ou, no limite, a própria figura da divindade, cuja aparição se revela como uma entidade onividente e onipresente. Tal peça multifacetada alude a uma tela – em expansão de “cores vivas” – sobre a qual se “desenha a vida” ou, ainda, se reflete um conhecimento de matriz absoluta. No entanto, os limites do entender do ser humano – o “negrume de vísceras” – perduram na busca da Senhora D por tornar visível e palpável a deidade – *La Oscura Cara*.

Eis que aí surge a escritura como uma maneira de, além de organizar o pensamento no caos e de conferir sentido para a experiência contingente do homem, dotar de realidade ou dar vazão ao que vige na interioridade como potência. Consoante *Gênesis*, Deus configura-se como a instância que é a detentora da palavra. No texto bíblico, dizer e existir são dimensões que estão relacionadas profundamente. Espelhando-se na figura sacra, o pai de Hillé detém o plano da enunciação na forma de uma “arca”, qual seja, de uma caixa retangular para abrigar em segurança uma coletânea de palavras, que leva consigo como um guardião:

não disseram isso? porque guardei palavras numa grande arca e as levarei comigo, não disseram isso em algum lugar? então guarda para tua arca: lúrido, undívago, intáctil  
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? Hillé e mais alguém, seria bom. Mas o quê? Quem? Quem ou que seria Hillé tão duro e som? Tão estridência, arcada, sabichona, misto de mulher e inteligumência? Rimas soltas voejando o vão da escada, rotas rimas, fistulosas, rimas na margin da viuvez, uma cantoria esmagada na planta dos pés (p. 52).

<sup>330</sup> No tocante a este termo, Hilda Hilst (2013, p. 63) afirma, em entrevista para Léo Gilson Ribeiro (1980), que “é, essa palavra *ummm*, gutural, visceral, assim, me pareceu impressionante, aterradora, tanto que a anotei. Isso porque esse *ummm*, ao significar o intelecto em russo, expressa todas as possibilidades do intelecto, as formas do intelecto, a pactuação com o intelecto, o perigo abissal do intelecto, pois não há nada mais terrível do que você se sentir intelectualmente capaz, potente. O *ummm* russo, com essas reverberações ameaçadoras do *m* depois do *u* profundo, abissal, eu sinto como demais verdade, sensorial, é um barulho que vem de dentro, perigosíssimo, talvez o homem tenha extrapolado a utilidade do intelecto, talvez se ele tivesse tido noção da periculosidade implícita desse som, sei lá, mântico, aterrador, seria outra coisa o intelecto e não esse *ummm* apavorante!”.

Em correspondência à arca de Noé,<sup>331</sup> ele guarda o conteúdo verbal nela para assegurar a proteção de uma iminente ameaça de destruição ou de apagamento. Se o pai conserva as palavras em uma arca, Hillé fabrica os peixes de papel para submergi-los na circularidade cristalina do aquário. A verdade iridescente buscada traduz-se não somente em palavras, mas antes na visão repentina de um “mosaico intumescido de cores vivas”, da “brilhância incircunscritível” da carne do Ehud, do “rombo” ou da ferida pulsante no dorso da porca. O ato de criação pretende emular o ideal de perfeição na composição de “duplos”, isto é, de seres em espelhamento. No caso da Senhora D, se, ao longo da narrativa, ela tenta conjugar-se ora com o Deus-Pai, ora com o esposo; em seu desfecho, acaba por se projetar no outro não humano, ou seja, animal: a Senhora P, a porca.

Todavia, antes desta identificação completa com a alteridade animal, Hillé passa por várias transmutações na sua voragem humana, as quais lhe concedem aberturas e iniciações. Movida por uma sôfrega inquietação, inflando em demasia o seu modo de ser como uma “pequena porca ruiva, perguntante”, a Senhora D revolve-se em questões para as quais jamais existirá uma resposta plausível. Nesse contexto de inconsistência, a companheira de Ehud se atém às minúcias e, logo, ao que se desvenda nas frestas, nos cantos e nos vãos, como quem almeja dar uma forma tangível para o invisível:

Luz que não vem mais. Sucção que aspiro, boca e olhos abertos numa incondicionada espera, tento apoderar-me dos definitivos, isto é definitivo, Hillé, não pergunta mais, há tolices pestilentas acabando em perguntas, parênteses absurdos, notas ao pé da página tão serpenteadas, tão mexidosas, e outras quietas, quase severas, porejando apenas um levantar de sobrancelhas, um repuxão na boca, notas ao pé da página que não esqueces jamais, cada vez que te lembras desejas repouso, extrema-unção, um passo à frente abismoso e último. O quê? O quê? Que coisas diz esta nota ao pé da página? Encorpada densa resistível não queres mais, vou esquecê-la, mas aí um pequeno clarão inundando pés e canelas: então viram isso? na lasca de uma pedra encontraram um todo ser vivo? encontraram um olho ígneo na rocha, no cristal? torradas, Hillé, pepinos e geleias, um sanduíche novo para você (p. 54).

A saga de Hillé transveste-se inexoravelmente em uma “incondicionada espera” na tentativa de obter explicações possíveis para as indagações presentes na jornada pelo autoconhecimento ou, nos termos da narrativa, de detectar o significado das coisas absorvido em “definitivos”, sob uma medida cristalizada. Tal saga implica o desafio de enveredar-se por um processo de dissolução e de desintegração, conduzindo-a até os limites derradeiros, inclusive deslizando para um estado de imobilidade ou, em resumo, de pulsão de morte: “repouso, extrema-unção, um passo à frente abismoso e último”.

---

<sup>331</sup> Segundo o Antigo Testamento, a embarcação que, seguindo ordem de Deus, Noé construiu para salvar do dilúvio sua família e casais de animais.

Não obstante, o “clarão” do entendimento irrompe, de chofre e sem qualquer maior esclarecimento, em meio às trivialidades da rotina da Senhora D. Assim, esta se sente reintroduzida, em golfadas, em um todo indiviso, cuja confluência híbrida entre a natureza e o ser humano entrecruza o orgânico e o inorgânico, o animado e o inanimado, tal como se presentifica no seguinte questionamento: “na lasca de uma pedra encontraram um todo ser vivo? encontraram um olho ígneo na rocha, no cristal?”. Dito de outro modo, desprende-se de uma substância mineral petrificada, em uma certa forma, o fulgor ou o “olho ígneo” do que é vivo.

Sob o incrível “sol de hoje”, que prenuncia o átimo final e propicia a entrada na eternidade, Hillé segue “tateante de coisas mortas, a cabeça fremente de clarões, a boca, expelindo ainda palavras-agonia, datas, números, o nome dos meus cães” (p. 56). À luz da vertigem da linguagem – agonizante como o corpo humano da Senhora D –, essas palavras, alinhadas uma ao lado da outra, formam “pedaços de frases”. Estes estilhaços de palavras podem concorrer em diversas combinações possíveis, tal como um prisma, no qual cada ângulo, por meio de um processo de clivagem, incide sobre uma faceta verbal:

|          |         |                |
|----------|---------|----------------|
| incrível | sol     | morrendo       |
| noite    | dor     | daqui a pouco  |
| luz      | palidez | amanhã         |
| estranho | cães    | sabem (p. 57). |

Levando em consideração às suas respectivas trajetórias de despojamento, Hillé e Amós constituem existências, já maduras, espelhadas. No alto de uma pequena colina, Amós Kéres elege a via contemplativa, sobretudo é aquele que é tragado pela amplidão ofuscante de um significado incomensurável e, por conseguinte, incomunicável. Arrancado do dia a dia como professor de matemática – comprometido ora com fórmulas e equações, ora com reuniões de departamento e a preparação de aulas –, Amós renuncia aos expedientes da vida acadêmica, com o objetivo de se apoderar e de conceber, em termos de investigação, uma concepção possível para o universo unívoco; espelhando, por sua vez, a vastidão interior.

Ainda nos muros da universidade, ao se deparar com o vazio do espaço, Amós Kéres toma consciência da frivolidade da função como docente, bem como da insuficiência das nomenclaturas e dos procedimentos específicos empregados pela ciência da matemática. Sob essa perspectiva, o professor lança um último olhar sobre o lugar privilegiado de construção de conhecimento e de aprendizagens, como quem se despede da existência anterior e, ao mesmo tempo, abre-se para a soleira do desconhecido:

Me dou conta de que a sala está vazia. Acendo um cigarro. Alguém abre a porta, pede desculpas, fecha-a novamente. Volto-me para o quadro-negro. Há ali um recado. Um

poema: ‘esperamos sua volta/ cuide-se/ antes que se feche a porta’. Levanto-me e é como se estivesse um pouco embriagado. As carteiras dispostas em semicírculo. É, falta a outra metade. Também uma metade de mim sabe que Amós está aqui e que a esta hora deveria estar composto, perfeitamente recortado diante do olhar de todos, de costas, frente ao quadro-negro: tomemos por exemplo, usando tal fórmula encontramos, consideremos, suponhamos, imaginemos agora, segundo nossa regra, esperemos um momento, mas isto é apenas uma impressão etc. (p. 77).

A própria disposição das carteiras, em “semicírculo”, já sinaliza a incompletude da sua tarefa universitária. O poema, inscrito sob o quadro-negro, aponta o caminho de abnegação e de sacrifícios que será percorrido pelo professor, como um herói trágico, cujo destino consiste em encaminhar-se em direção às origens. Assim, a fim de cumprir a travessia, ou melhor, atravessar a porta estreita<sup>332</sup> – o umbral pelo qual ele fará a iniciação em uma realidade mais primitiva da vida –, ele regressa ciclicamente ao seio materno e, conseqüentemente, ao reino natural e animal – a “outra metade”. Do registro acadêmico e da palavra escrita, da matemática e da poesia, Amós parte para o âmbito da transparência de um nítido inesperado – o “rochedo de faces espelhadas” ou o “prisma negro”.

No volume *Com os meus olhos de cão*, a utilização das formas geométricas apela para a não definição das coisas. A geometria dispõe perfeitamente de modo demonstrável, de maneira que prescinde de conceitos e de maiores formulações. Diante disso, Amós Kéres dispensa o racionalismo das teorizações academicistas, substituindo-o pela nitidez das evidências, que se abstém de qualquer tentativa ou necessidade de explicação. Na sua experiência interior, Amós percorre um movimento de “dessignificação”. Esse movimento reverbera-se na decisão de renunciar ao regime verbal e de destituir-se do papel de professor universitário com o propósito de reviver integralmente a humanidade; até mesmo de coexistir, em esquema de triangulação, com as outras extremidades: a deidade e a animalidade. Nesse viés, Amós relaciona-se com a dimensão do intangível a partir da sedimentação em uma determinada forma. Por exemplo, Deus é concebido concretamente enquanto uma “superfície de gelo ancorada no riso”, ao passo que a presença animal simbolicamente se materializa na circularidade dos “olhos de cão”, refletidos sob o vazio cristalizado<sup>333</sup> do espelho do mar. Mais do que compor apenas uma forma, interessa ao protagonista delinear o vigor de uma ordem lúcida ou de uma medida cristalina:

<sup>332</sup> Referência à passagem bíblica de *Mateus* (7, 14): “Estreita, porém é a porta e apertado o caminho que conduz à Vida. E poucos são os que o encontram” (BÍBLIA, op. cit., p. 1850).

<sup>333</sup> Interpretando a natureza do espelho, a voz narrativa de *Água viva* constata que este constitui-se como “esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe” (LISPECTOR, 2020, p. 64). Ao traçar um paralelo entre o espelho e o mar, distingue-se em ambos uma tensão entre o vazio emoldurado e o horizonte infinito.

Amós. O cristalino espelhado. Há sangue por aqui? Aparentemente não. Só há sangue depois. Com a fórmula pronta. Sangue no cerne do Infundado. Também lá há sangue. Aquela ordem por cima, aquele límpido não me toque, e no fundo o sangue rioso, fervente. Descendo pela grande goela vitrificada. Amós Kéres. (p. 89).

Sob a “ordem” ou a aparência etérea da divindade, existe essencialmente um corpo, em cujo “cerne” se capilariza algo vivo e vibrante, como o fluxo sanguíneo – o “sangue rioso, fervente”. Embora Deus seja uma “superfície de gelo”, de aparente frialdade e indiferença, mesmo assim persiste nele a excitação alegre do riso. De maneira análoga, Amós Kéres combina vertentes opostas: a razão humana e o instinto animal. Há um esforço inegável, como um imperativo da narrativa hilstiana, de corporificar o efêmero em uma forma imperecível, de registrar o eterno – o “Infundado”. Nessa mesma linha, conforme já foi aprofundado no capítulo anterior, não é raro surgir a figura humanizada ou animalizada do divino, à luz do Menino-porco.

Tal como Tadeu, Amós deseja ser um escritor ou, no limite, esquadrihar o campo da escritura, de forma a fazer vir à tona o significado majestoso, sob a irradiação dos raios de um “sol-origem”. Em meio à narração, ele faz questão de rememorar um evento atinente à adolescência, no qual a professora de redação solicita a produção de *short stories*, a saber, três contos breves. Ali, em pleno ambiente de escolarização, já despontava uma faceta inventiva. No presente da narrativa, Amós sente-se frustrado não apenas no tocante ao exercício profissional, mas também ao casamento com Amanda. Em vista disso, volta-se para o terreno da criação, desenredando novas possibilidades de formatação dos sentidos:

Meus assépticos papéis. Que belíssima escultura gráfica. Que limpeza. Podes lamber a página. Fazer o mesmo na superfície de gelo do Infundado. Amós vai ao banheiro. O pijama continua verde-clarinho. De onde vejo Amós parece-me um elegante pijama. Iniciais na lapela AK entrelaçadas. Confuso como monograma. Muitas hastes espetadas. Coisa de Amanda, certamente. Titubeia no batente da porta. Tranca-se. Um instante de vertigem e coloca as mãos sobre a parede ladrilhada, encosta a testa no frio (p. 91).

Os papéis, empilhados na mesa de trabalho, esboçam uma “escultura gráfica”. Eis a insinuação de um empreendimento artesanal da escrita. À semelhança da conduta de Lori Lamby para com a língua, sob o estímulo radicalmente erótico do “lamber”, Amós a emprega para uma conexão mais íntima e imediata com a santidade. A sobreposição das letras iniciais do seu nome, “AK entrelaçadas” e estampadas no seu “elegante pijama”, assinala o que restou da existência anterior. Tal como ocorre com G.H. durante o processo de despersonalização, Amós – ou o que costumava ser chamado assim – passa por uma perda progressiva da identidade, acarretando-lhe uma sensação vertiginosa de pulverização e de estar “confuso como monograma”.

Em consequência disso, Amós abandona completamente a sua residência para fazer do caramanchão do quintal da mãe a sua morada. Entre papéis e canetas, aventura-se em uma vereda criativa à medida que se situa em um espaço natural mais próximo ao “chão de terra”. Ao rejeitar tanto as palavras quanto as conceituações, ele escolhe desenhar em uma superfície em branco, a partir de esquadros, de linhas e de esboços, em conformidade com a atuação de um artesão que manuseia formas e figuras no barro:

Desenho os caixotes, as esteiras, me olho num quebrado de espelho e me desenho me olhando num quebrado de espelho

Um coração minúsculo tentando  
Escapar de si mesmo  
Dilatando-se  
À procura de puro entendimento (p. 94).

Além de figurar aspectos da realidade ao seu redor, Amós elabora uma imagem de si mesmo em um “quebrado de espelho”. Tal imagem estilizada reflete não apenas uma identidade difusa e cindida, mas principalmente o seu ser prismático e multifacetado aberto a novas materialidades existenciais e horizontes de possibilidades. Ainda assim, cada parte estilizada contempla o todo. No enquadre de mil faces da narrativa hilstiana, instala-se uma *mise en abyme* na tessitura textual, na medida em que Amós se autodesenha se desenhando *ad infinitum*. Esse procedimento literário, em função da natureza especular, acaba justamente “dilatando” ou amplificando o “coração minúsculo” do Amós; desdobrando-o, como um centro, em círculos concêntricos na “procura de puro entendimento” para atingir o autoconhecimento.

O redobramento exterior permite-lhe o encontro com o outro, que não deixa de ser um encontro consigo mesmo. Tal como Alice no país dos espelhos, ele traspassa o “outro lado do espelho”, adentra-o e, no redemoinho de círculos infernais, alcança o avesso – a “epifania satânica”, conforme nomeia Sonia Purceno. Textualmente, essa reduplicação dá lugar a uma narrativa encaixante, ou seja, a uma nova matriz narrativa que se insere, cuja trama perfaz a força, o patíbulo, o carrasco e homens condenados. Na posição de verdugo, Amós é responsável por auxiliar na execução dos enforcados. Paralelamente ao descanso divino<sup>334</sup> no sétimo dia, o corregedor o adverte: “No décimo você descansa” (p. 98). A partir dessa intriga, Amós efetua a seguinte revelação: o “universo é obra do mal e o homem seu discípulo”. Logo, ele não somente confronta as narrativas brutais de guerra e toda a perversidade humana envolvida, mas antes de mais nada descobre a faceta cruel do criador, o “negro paraíso do teu rosto”. Há, na

---

<sup>334</sup> Após a criação do céu e da terra, Deus descansou no sétimo dia, conforme consta no *Gênesis* (2, 2): “Deus concluiu no sétimo dia a obra que fizera e no sétimo dia descansou, depois de toda a obra que fizera” (BÍBLIA, op. cit., p. 33).



verdade, um embate entre Deus e o demo – enquanto forças intempestivas lançadas sobre o ser humano e os seus desígnios –, os quais, antes de se oporem, configuram-se como laços simétricos de uma mesma potência criadora: a vida.

Na circularidade da existência – entre o bem e o mal – espelha-se a circularidade da própria narrativa hilstiana. No desenlace, Amós Kéres retorna ao ambiente universitário, ou melhor, a um “aquário”, cercado agora por um “círculo de vidro”, tal como o microcosmo arquitetado pela Senhora D para os seus peixes pardos de papel. Em círculos, Amós dá cambalhotas em “tonéis de perguntas”. A liquidez divina, até então conformada em uma superfície sólida de gelo, parece ter se dissolvido e perde as demarcações em uma imensidão absoluta; portanto, ele encontra-se, “no fundo”, plenamente imerso nela, agarrado ao “cordame grosso” que o atrela, como uma “âncora”, à divindade:

Há entre nós um círculo de vidro. Há muita gente no vestíbulo: aquele é o professor? O ipê. Revisito a janela nos seus amarelos. Perguntas são nós de um extenso barbante inconclusivo. Deito-me sobre o fio, o barbante me aninha, se faz côncavo, se alarga, se faz rede, durmo ouvindo gemidos e queixas (p. 99-100).

Do espaço fronteiro do “vestíbulo”, os outros – ou quiçá os seus alunos – encaram Amós, o qual já se localiza em outro patamar de realização. Algumas referências indicam esse fato. O “ipê”, uma árvore de denso florido, associa-se à fertilidade do elemento sagrado, uma vez que está presente também na descrição física de Meu – o substrato da santidade –, especificamente na comparação das pernas com o “tronco mediano dos ipês”. A “janela”, com as vidraças translúcidas formando uma moldura sobre o horizonte, sugere a abertura para o espraiar da luz ou, concebida enquanto uma zona intermediária, a possibilidade de trânsito ou de estabelecimento de uma ponte de comunicação entre o dentro e o fora, o provisório e a eternidade. A refulgência dessa luz de ouro, redonda, reluz a vivacidade divinal da fauna e flora hilstianas: os cravos amarelos que fecundam o jardim da casa dos velhos, a burra amarela sob a qual galga Simeona, as máscaras de “focinhez e espinhos amarelos” feitas por Hillé e a cachorra amarela Ronquinha, companheira de Amós.

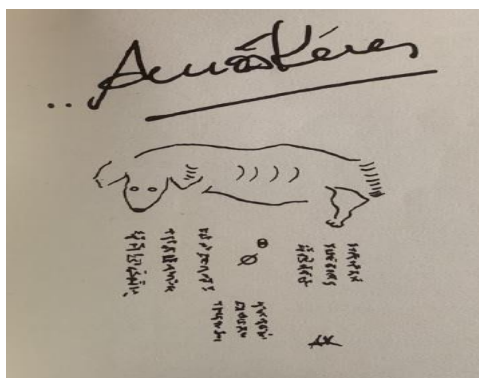
Diante desse “girassol da vida” – o sol-origem – com os seus raios solares retilíneos, resta ao ser humano, enquanto um “enrodilhado perguntante”, suportar o fardo de questões irrespondíveis. Logo, as perguntas comportam-se como “nós de um extenso barbante inconclusivo”, sem começo e sem fim, os quais enredam gerações, ao longo dos séculos, em torno de uma resposta possível para a grande questão humana: qual é o sentido da vida? Como um bálsamo para a inquietação em face do estado de não resposta, ficam as sábias palavras do pai de Hillé, as quais oferecem uma aprendizagem a respeito da travessia humana: “ainda

fechando as janelas, curvando a nuca, sozinha nesta escuridão, o que te parece parco e pequenino, um filete de vida desaguando magro sobre toda tua superfície de carne e víscera, ainda isso é pleno e basta para a vida, Hillé, perguntar não amansa o coração” (p. 45). Entre o poder de perda e de dádiva do texto hilstiano, eis um “filete de vida”, uma réstia de luz, a iridescência da palavra que desvela a plenitude do significado incomensurável.

A arte torna-se, por excelência, a paragem para as personagens perguntantes de Hilda Hilst encontrarem uma saída criativa na busca incansável por respostas. A força de Eros reúne os nós, os quais se alinham, à guisa de um novelo inesgotável, na composição de um trançado de rede ou de uma tapeçaria verbal; de sorte a acolher, em seus “fios brilhosos”, os “gemidos” e “queixas” humanas. No enalço de uma lucidez cristalizada, do “concerto todo”, essas personagens costuram, sob a urdidura de “teias finíssimas” da escritura, um tecido repleto de sentidos; não raro, esgarçando as palavras, em regime de dispêndio, até os últimos limites, nem que isso signifique chegar ao reverso espelhado: a aceitação do roteiro do silêncio<sup>335</sup> que lhe cabe. A exemplo de Amós, que, por via do fracasso perante o indizível, reflete-se no espelho de águas ou nas “aguaduras” cintiladas pelo olhar do cão – engolfado como a água na água – para integrar-se à voz do mundo e elege a linha-mundo da matemática – quer dizer, a linguagem da geometria quadridimensional do espaço-tempo<sup>336</sup> –, para traduzir com precisão o vazio do nada e, sobretudo, totalizar ubiquamente as extremidades no registro do eterno, dando uma forma imperecível ao efêmero:

$$\begin{aligned} \text{Amós} &= \infty \\ \text{SGAR} &= \Theta = \emptyset \end{aligned}$$

Figura 4 – Última página de *Com os meus olhos de cão*



Fonte: HILST, 2018, p. 101.

<sup>335</sup> *Roteiro do silêncio* é uma reunião poética de Hilda Hilst, publicada em 1959. O escritor constituiu-se como aquele que encara e insiste na difícil tarefa de dizer. Seguem os versos que encerram a terceira elegia: “E sendo assim continuo/ Meu roteiro de silêncio/ Minha vida de poesia” (HILST, 2017, p. 86).

<sup>336</sup> Em anexo III, consta esta nota de trabalho de Hilda Hilst (CEDAE-Unicamp, Fundo Hilda Hilst, HH I. 10. 00028, fólio 002, pasta 19).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O erotismo trágico, tal qual manifesto no tríptico literário de Hilda Hilst, repousa na figuração do ser humano em situações extremas, cindido por laços inexoráveis de amor e de morte, expressos na busca de Deus ou, no limite, da alteridade. A força paradoxal de Eros conduz as personagens hilstianas a caminhos diversos que supõem pontos de chegada igualmente diversos como a conciliação, a dissolução, a dádiva, o fracasso, o êxtase vital ou a volúpia da morte. O caráter excessivo e violento que reveste tais experiências aproxima-se das condutas dos protagonistas das tragédias gregas, tais como Édipo, Antígona, Cassandra, Medeia e Dioniso. Aliás, o fascínio da escritora pelo imaginário grego transborda-se no seu conjunto literário, que mobiliza referências pertinentes ao universo da mitologia a fim de recriá-las, em suas narrativas, como uma tecelã de mitos. Basta lembrar de Hillé que, em *A obscena Senhora D*, apresenta-se na condição de uma “Édipo-mulher” a procurar, por meio de um “acúmulo de perguntas”, descobrir aquilo que lhe é intangível: as suas próprias origens.

A ânsia pela comunhão com o outro, seja pela via erótica, seja pela via sagrada, pressupõe o alinhamento de três elementos, cuja triangulação ressoa como o lugar de realização do sagrado. No primeiro caso, encontra-se um triângulo amoroso composto por Maria Matamoros, Haiága e Meu, assim como por Hillé, Ehad e Deus-pai. No segundo, estão as trajetórias de Axelrod Silva, de Hillé e de Amós Kéres, que se assemelham a rituais de sacrifício, cujos participantes se identificam com o ente animal a partir de experiências de imolação. Tal como ocorre nos ritos sacrificiais, a presença animal torna-se não somente o vetor de integração, como também é a responsável pela assimilação do humano à dimensão do absoluto. Recorde-se que o aniquilamento de Axelrod emula o sacrifício de Jesus Cristo.

Na perspectiva deste trabalho, a literatura de Hilda forja-se, do ponto de vista estrutural, a partir da disposição de um triângulo,<sup>337</sup> o qual se compõe na combinação de três vértices. Como foi explorado ao longo dos capítulos, cada um deles é ocupado pelas instâncias da divindade, da humanidade e da animalidade ou, nos termos de Eudoro de Sousa, Deus (“deus acenante”), a sensibilidade (“homem”) e a natureza (“mundo”), respectivamente. Juntos, reverberam a presentificação da deidade. Afinal, a figura do triângulo e o próprio número três relacionam-se com a Santíssima Trindade dentro da tradição cristã. A santa geometria ou o princípio matemático regem o acontecimento verbal na incessante procura das personagens por

---

<sup>337</sup> Se no entendimento de Alcir Pécora e de João Adolfo Hansen (1997, p. 147) a “literatura, essa vaca, é o terceiro vértice desse triângulo”, este trabalho parte da premissa de que a obra de Hilda se arquiteta à luz de uma triangulação.

um centro, isto é, a abertura para o sentido das coisas. De um modo geral, nos livros *Tu não te moves de ti*, *A obscena Senhora D* e *Com os meus olhos de cão*, aqui estudados, a presença notável das formas geométricas, como círculos, triângulos, poliedros e prismas, detém um papel fundamental na tentativa de circunscrever e de cristalizar o que foi vivido.

Nessa direção, as imagens tecidas no poema “Exercício nº 4”, de *Exercícios para uma ideia*, configuram textualmente a operação elaborada pela prosa de Hilda Hilst na apreensão do todo em uma forma cabal e inteira:

De espaço-tempo  
De corpo e campo  
Teu fundamento.

E teu nome é matéria.  
Única. De estrutura  
Infinitamente múltipla.

E se teu vértice pousa  
Te fazes igualmente  
Em Delta. E repousas.

Em ti  
Começaria a minha Ideia.

(HILST, 2017, p. 224).

O ato de apreender a Ideia significa plasmar, em uma só superfície, as “mil faces secretas”<sup>338</sup> da palavra. Esta seria efetivamente a “matéria”, o corpo verbal. Na sua estrutura multifacetada, consegue ser ao mesmo tempo “única” e “infinitamente múltipla”. Não se trata a rigor de uma oscilação cíclica, sob uma chave pendular,<sup>339</sup> mas da coexistência de diferentes perspectivas ou dimensões, cintilando um “universo unívoco”, uma unidade indissolúvel do “espaço-tempo”, do humano e da natureza. Em conformidade com a interpretação de Geruza Zelnys de Almeida (2007, p. 97), “na estrutura diagramática e prismática do poema, a tridimensionalidade amplia o desenho e possibilita a visão simultânea de outros lados ou ângulos, apontando para a teoria de cronotopo einsteiniana”. Na geometria do pensar, os traços

<sup>338</sup> Referência aos versos pertencentes ao poema “Procura da poesia”, de *A rosa do povo* (1945), de Carlos Drummond de Andrade (2002, p. 118): “Chega mais perto e contempla as palavras./ Cada uma/ tem mil faces secretas sob a face neutra”.

<sup>339</sup> Nilze Reguera emprega a imagem de um pêndulo a fim de interpretar a obra *Fluxo-floema*, devido à ambivalência e ao incessante movimento de deslocamento mobilizado pela prosa hilstiana. Para a pesquisadora, “se reitera o próprio trânsito entre os dois polos, isto é, a oscilação que pode ‘trair’ – o que suscita, por um lado, a condição fracassada e falaciosa do discurso e da apreensão da realidade, e, por outro, o jogo lúdico e/ou irônico com a língua e a corporeidade” (REGUERA, 2013, p. 65).

do desenho “pousam” e se precipitam em uma forma cristalizada e absoluta – “Delta”. Tendo em vista que, segundo Eudoro de Sousa, o formato triangular se constitui como o “santuário da divindade”, o “repouso” habita o halo de perfeição em que as coisas se alinham em uma “visão simultânea” e convergem para o mesmo centro.

A Ideia, como o “concerto todo”, apela ao afã de simultaneidade, visto como um procedimento hilstiano por excelência. A interseção de formas geométricas corresponde, paralelamente, à rede combinatória dos mais diversos gêneros e à concomitância dos planos espaço-temporais em um presente intemporal. Além disso, partindo do princípio de que Deus comporta em si uma Trindade, a instância narrativa também contempla uma pluralidade de vozes. No âmbito da narração, a “cena de possessão” de que fala Alcir Pécora manifesta-se como o exercício para a sagrada ubiquidade, que dissolve, sob a vertigem da linguagem, as fronteiras entre os envolvidos na cena narrativa. Tal aspecto coaduna-se com a vocação dionisíaca de Hilda que, em seus volumes, supõe ora a perda dos contornos entre os corpos amantes sob a fúria erótica, ora a selvageria do espetáculo sacrificial, no qual a transcendência dos limites opera a religação da unidade perdida entre deus e o ser humano, como uma via de comunicação.

Em *O erotismo*, Georges Bataille estabelece uma comparação semelhante entre o sacrifício e o erotismo, na medida em que recuperam o instante da dissolução e, por assim dizer, o da morte. As personagens da narrativa hilstiana celebram a via do excesso, perfazendo os “sentimentos-perigo”. Maria Matamoros e Hillé entregam-se à paixão desmedida por um ser insondável e, por isso, aceitam a sua própria ruína: o autoflagelo. Afinal, “se a união dos dois amantes é o efeito da paixão, ela evoca a morte, o desejo de assassinato ou de suicídio. O que designa a paixão é o halo de morte” (BATAILLE, 2017, p. 44). Tadeu atira-se à volúpia sagrada de estar vivo, de modo que aniquila a sua faceta de homem de empresa para encontrar em si mesmo uma vastidão de corpos. Axelrod Silva, a Senhora D e Amós Kéres são arrebatados de suas existências banais e lançados em uma verdadeira experiência de despojamento, cujo desnudamento obedece a um esquema sacrificial.

Ao se relacionar com Meu, Matamoros reconhece o risco de perder-se na vertigem abismada do amante, visto que é acometida pelo furor do sentimento amoroso alimentado por um homem de procedência divina. Incendiada por sua essência bacante, a paixão coroa o ímpeto de transgressão, em que experimenta um gozo interdito à sua natureza humana. Tal furor se exacerba ainda mais quando o relacionamento se amplia em direção a uma triangulação com a sua mãe Haiága. Ao contrário de Antígona, Matamoros profana as relações familiares e, em seu desejo herético, a própria santidade inviolável do corpo divino. Portanto, a sua volúpia traduz-

se como expiação da sua *hybris*, de sorte que a paixão alcança a plenitude no gesto de autoaniquilamento. A tragicidade hilstiana encena, em absoluto, a dimensão contraditória da existência: “Não sentes então, numa soma final, que é mais dor do que alegria o existir?” (p. 402).

A despeito do fatal desamparo e das contumazes inquietações metafísicas que a assombram no vão da escada, a Senhora D é arrastada em direção aos imperativos da carne e à violência do gozo que é própria dos amantes ou os seres que se encontram sob a chama de um grande fogo vivo. Buscar Deus é, para Hillé, a grande paixão, sempre associada à experiência do corpo. Com efeito, a reunião com o sagrado, ou seja, com o Deus-Pai somente se torna possível pela via erótica, na posição de uma “teófaga incestuosa”. À guisa de um ritual sacrificial, a visão de uma ferida no dorso da porca, a Senhora P, leva-a à identificação com o animal, consagrando a sua unidade com a santidade, o Porco-Menino.

Na sua travessia, Axelrod parte das paisagens aniquiladoras que compõem o panorama histórico da civilização humana e, tão logo, encaminha-se para a raiz inumana do ser humano. Ao confrontar-se, pela janela do trem, com a imagem de uma mulher prestes a enfiar uma faca no dorso de um porco, o personagem se espelha na vítima imolada, o suíno. Neste caso, a trindade é erigida pelos seguintes elementos: Jeshua, Axelrod Silva e o porco. A integração com a figura mártir do porco restabelece uma íntima relação com a sacralidade da vida. Amós Kéres, por sua vez, rompe com a sua existência anterior a partir de um momento epifânico no topo de uma colina. Diante de um significado incomensurável, ele efetua o ato de desapegar-se dos antigos paradigmas e de redescoberta do corpo, abrindo-se à completude desnudada do sentir-se animal com seus olhos de cão. A similaridade entre Axelrod, Hillé e Amós está na concretização da estrutura triádica da deidade que o corpo sacrificado do animal precipita, emparelhando-se com o divino e o humano.

No tocante à caracterização humanizada da divindade, este trabalho percorreu os signos que se reportam tanto a Jesus quanto a Dioniso, evidenciando a simbiose entre elementos cristãos e gregos que se entrecruzam e se ressignificam nos livros da escritora. Assim concebidos, seus semi-deuses assumem o lugar da impermanência, do heterogêneo e do múltiplo, encarnando um deus-máscara de caráter multiforme que pode dispor de diversas formas, sobretudo a humana. Tingindo-se com a ambiguidade inerente à condição humana, o deus hilstiano transita entre o riso e a loucura, enquanto figuras do excesso, em figuras que se associam ao júbilo, à inextinguível risada e ao desregramento demasiadamente humano, sob a personificação do “Grande Riso” e do “Grande Louco”. Inflada pela capacidade metamórfica do Infundado, a teatralidade essencial do existir humano – em suas máscaras, disfarces e

possibilidades de vir a ser – rege um jogo intercambiável entre identidades e alteridades, carnações humanas e animais. Por isso, são marcas características da prosa hilstiana a expansão e o embaralhamento dos narradores e das personagens.

Na sua embriaguez de destruição, o espírito báquico corresponde à afirmação de um sentido trágico da vida ou, nos termos de Nietzsche, o dizer Sim à vida em todas as suas potencialidades. Em certa medida, com percursos espelhados, a Paixão de Cristo e a de Dioniso representam a transição de um estado a outro: da morte à ressurreição. Em outras palavras, o dilaceramento de Dioniso e a via-crúcis de Jesus culminam no renascimento. Paralelamente, sob a ótica do sacrifício, o isolamento, a expiação ou o sofrimento das personagens plenificam-se no instante de abertura para um existir completo pela comunhão com o numinoso. Daí que se possa considerar o texto hilstiano como a atualização do sentido do sacrifício como prática religiosa, cuja vítima consagrada aponta para uma dimensão ritualística e sagrada da morte, bem como para a materialização efetiva de um vínculo de comunicação entre deuses e homens.

O êxtase almejado conduz as personagens a um momento de esvaziamento completo, de modo a atingir, na maioria das vezes, a condição de “criatura-ninguém”<sup>340</sup> ou, sob insígnia da derrelição de Hillé, de uma “alguém-mulher”. Ao mesmo tempo, tal experiência interior as permite a irmanação com tudo e com todos, sob uma eternidade de corpos e de atualidades, e como parte da matéria do infinito. O impulso à ubiquidade preside à tendência de seres em espelhamento, especificamente de ser a três: Tadeu congrega uma infinidade de existências ao integrar um ser tríptico com Matamoros e Axelrod, bem como com Meu e Tadeus. Obedecendo ao desenho dos ritos sacrificiais, outras tríades formam também arranjos em simetria: Axelrod, o porco e Jeshua; a Senhora D, a porca Senhora P e o Deus-pai; Amós, o cão e o Infundado. A anterioridade animal, concebida como um elemento de transporte ou de ponte, consagra assim a convergência e a aliança com a sacralidade da vida.

No texto hilstiano, o ser e o compreender configuram-se como esferas intimamente implicadas. Na tentativa de alcançar a totalidade da existência, as personagens, em especial as que enveredam pelo exercício de escrever, rompem com os seus cotidianos embotados e buscam incorporar-se às raízes ancestrais, coexistindo com a realidade natural – como é o caso de Tadeu, recolhido na natureza abundante da casa dos velhos, ou de Amós, no caramanchão do quintal de sua mãe. Diante da vastidão da tarefa, eles se debatem sobre a empresa fracassada da

---

<sup>340</sup> Referência à expressão presente no poema “XLVI”, de *Cantares de perda e predileção*. Segue a estrofe na íntegra: “Talvez eu seja/ O sonho de mim mesma./ Criatura-ninguém/ Espelhismo de outra/ Tão em sigilo e extrema/ Tão sem medida/ Densa e clandestina” (HILST, 2017, p. 386). Vale ressaltar, a partir desses versos, a figura multiforme do “eu” hilstiano que consegue ser, a um só tempo, “ninguém” e espelho em abismo de outrem.

escritura e as suas limitações na apreensão do inefável da experiência humana. Sob o viés do *Potlatch*, o fazer criativo é orientado pela operação do dispêndio poético, ou seja, da criação pela perda. Ao encarar a resistência do indizível, a palavra se inscreve pela via do negativo<sup>341</sup> entre vazios, lacunas e silêncios. Ademais, esse ato dispendioso ultrapassa o campo da literatura e, à luz de uma “maldição”, parece tangenciar a própria vida de Hilda Hilst, mormente nas suas decisões pessoais e na maneira como percebe o seu projeto literário, como se escrevesse livros fadados ao esquecimento ou simplesmente *para desaparecer*.<sup>342</sup>

Por outro lado, nessa escrita a perda pode transfigurar-se em dádiva no sentido de sedimentar o intangível em uma determinada forma, de compor margens e limites para o dizer – a “lucidez cristalizada”. Percebe-se um paralelo da escrita com a costura dos sentidos em um tecido textual, assim como com o princípio matemático na ordenação do verbo: o entretecer da escritura, movida por Eros, enreda os significados na teia da linguagem pelo escritor-artesão. Já a linha-mundo da matemática é capaz de traduzir a transparência do que se revela com extrema evidência, tal como um feixe de luz sobre uma superfície de cristal. A exemplo da trajetória de Amós que, guiado pela imagem de um universo unívoco, esforça-se por capturar a simetria perfeita entre a poesia e a matemática, o texto e a geometria.

Na prosa de Hilda Hilst dos anos 1980, o recurso do espelhamento ou, de acordo com a expressão de Rosenfeld, a “visão prismática ou caleidoscópica” refletem-se também na própria dimensão criativa dos volumes hilstianos. Tais expedientes realizam-se, no plano textual, no procedimento de *mise en abyme*, desdobrando-se na geometria de espelhamentos entre as personagens e na inclinação circular suscitada pelo artifício do reaproveitamento de enxertos narrativos na própria miscelânea literária da escritora. Em suma, as personagens perseguem a medida cristalina e iridescente da palavra que decompõe, como um prisma, a realidade em diferentes matizes ou ainda cintila, como um mosaico vivo ou um todo estilizado, uma miríade de possibilidades do humano nas “mil faces” da narrativa.

---

<sup>341</sup> Michel Riaudel chama a atenção para a experiência de abandono pela qual as personagens hilstianas passam a fim de celebrar, em seu ápice, os imperativos do corpo. Logo, o caminho para o conhecimento e o exercício da escritura se constrói e se desconstrói na sua relação com o “negativo”, a perda, o oco: “A prosa e poesia hilstianas, obscenas ou sublimes, marcadas pela interpelação, pela confissão, por falsas confidências, pela narrativa, pelo teatro e por voos líricos, resultam sempre em uma postura iniciática cujo mestre não conhece senão a experiência do corpo, ou do significante que o representa. Seu saber é a construção de ausências, ilusões, brechas e interrupções no trabalho com o negativo: aquilo que *não para de não se escrever* (RIAUDEL, 2015, p. 152, grifos do autor).

<sup>342</sup> No ensaio sobre Kafka, Bataille parte da premissa de que o escritor tcheco desejava que toda a sua obra fosse queimada, sacrificada por “chamas imaginárias [que] ajudam mesmo a compreender direito esses livros: são livros para o fogo, objetos aos quais faz falta na verdade estar em fogo, estão ali mas *para desaparecer*; já, como se estivessem aniquilados” (BATAILLE, 2017d, p. 143, grifos do autor).



## REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja. *Leia*, São Paulo, jan. 1987.
- ABREU, Caio Fernando. *Caio Fernando Abreu: cartas*. Organização de Italo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução, comentários e notas de Italo Eugenio Mauro. Prefácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Editora 34, 2009.
- ALMEIDA, Geruza Zelnys de. A geometria do pensar na poesia de Hilda Hilst. *Terra roxa e outras terras*, v. 11, p. 91-102, 2007.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa: conforme as disposições do autor*. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. Posfácio de Vagner Camilo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Estabelecimento de texto de Telê Ancona Lopez e de Tatiana Longo Figueiredo. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- ARÊAS, Vilma; WALDMAN, Berta. Hilda Hilst, o excesso em dois registros. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 out. 1989. Caderno Ideias/Livros, p. 4-5.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Sousa. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- ARISTÓTELES. *Política*. Edição bilíngue. Tradução de António Campelo Amaral e Carlos Gomes. Lisboa: Vega, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução

- de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. 4. ed. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 2008.
- BARBOSA, Aline Leal Fernandes. *Sob o sol de Hilda Hilst e Georges Bataille*. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2017. 182 f. Orientadora: Profa. Dra. Rosana Kohl Bines.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BATAILLE, Georges. Le masque. In: BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970. Tome II. p. 403-406.
- BATAILLE, Georges. Les Larmes d'Éros. In: BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1987. Tome X. p. 573-712.
- BATAILLE, Georges. Le paradoxe de l'érotisme. In BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1987. Tome XII. p. 321-325.
- BATAILLE, Georges. Hegel, a morte e o sacrifício. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 389-413, jul./dez. 2013. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2013000200009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2013000200009). Acesso em: 17 mar. 2019.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita*: Precedida de “A noção de dispêndio”. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2016a.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*: seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016b.
- BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*: seguida de Esquema de uma história das religiões. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016c.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.

- BATAILLE, Georges. *O culpado*: seguido de A Aleluia. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.
- BATAILLE, Georges. *Sobre Nietzsche*: vontade de chance. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017c.
- BATAILLE, Georges. A literatura e o mal. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017d.
- BATAILLE, Georges. *Documents*: Georges Bataille. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques par Charles Baudelaire*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*: volume único. Organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Tradução de Luiz Claudio do Nascimento Silva. Revisão técnica de José Luiz Meurer. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- BECKETT, Samuel. *Companhia e outros textos*. Tradução de Ana Helena Souza; prefácio de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Globo, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; v. 3).
- BERGSON, Henri. *O riso*: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 1995.
- BLUMBERG, Mechthild. Sexualidade e riso: a trilogia obscena de Hilda Hilst. In: REGUERA, Nilze Maria de Azevedo; BUSATO, Susanna (Orgs.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: UNESP, 2015. p. 121-137.
- BORRIELLO, L.; CARUANA, E.; DEL GENIO, M. R.; SULFI, N. *Dicionário de mística*. São Paulo: Paulus; Edições Loyola, 2003.
- BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 176-193.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- BROWN, Peter. *Corpo e sociedade*: o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

- BURKERT, Walter. Greek tragedy and sacrificial ritual. *Greek roman and Byzantine studies*, v. 7, n. 2, p. 87-121, 1966.
- BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Tradução de M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- CADERNOS de Literatura Brasileira – Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999.
- CAEIRO, Alberto. Poemas completos de Alberto Caeiro. In: PESSOA, Fernando. *Obras poéticas*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 201-250.
- CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução Ivo Barroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2007.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2017.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.
- CANETTI, Elias. *Massa e poder*. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019.
- CARSON, Anne. *Eros the bittersweet: an essay*. New Jersey: Princeton University Press, 1986.
- CARVALHO, Claudio. A mulher no vão da escada: algumas reflexões sobre *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst. In: CUNHA, Helena Parente (Org.). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999. p. 109-124.
- CARVALHO, Luiz Claudio da Costa. *Pensando a margem: um diálogo com Hilda Hilst e Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro, 2003. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003. 488 f. Orientador: Prof. Dr. Alcmeno Bastos.
- CASTELLO, José. Potlatch, a maldição de Hilda Hilst. In: CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 91-108.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify N-1 Edições, 2015.

- CATULO. *O livro de Catulo*. Tradução, notas e introdução de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: EDUSP, 1996.
- CAVALCANTI, José Antônio. *Deslimites da prosa ficcional em Hilda Hilst: uma leitura de “Fluxo”, Estar sendo. Ter sido, Tu não te moves de ti e A obscena senhora D*. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, 2010. 239 f. Orientadora: Profa. Dra. Angélica Maria Santos Soares.
- CAVALCANTI, Raïssa. *Mitos da água: as imagens da alma no seu caminho evolutivo*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Coordenação de Carlos Sussekind; tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- CHIARA, Ana. Hilda Hilst: Respirei teu mundo movediço. In: BUSATO, Susanna; REGUERA, Nilze Maria Azeredo (Org.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015. p. 99-114.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.
- COELHO, Nelly Novaes *et al.* *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: GDR; Rio Claro, SP: Arquivo Municipal, 1989. p. 136-160.
- COELHO, Nelly Novaes. A agonia dialética de A obscena senhora D. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 mar. 1983.
- COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci e de João Alexandre Barbosa; organização de Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CUNHA, Rubens da. Mula de Deus, o impossível pedido. *Anuário de Literatura*, v. 15, n. 1, p. 208-218, 2010.
- CUNHA, Rubens da. O fracasso na escrita hemorrágica de Hilda Hilst. *Estação Literária*, Londrina, v. 9, p. 122-138, jun. 2012.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le recit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- DESCARTES, René. *Meditações metafísicas*. Introdução e notas de Homero Santiago. tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado; tradução dos textos introdutórios de Homero Santiago. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DETIENNE, Marcel. Pratiques culinaires et esprit de sacrifice. In: DETIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre. *La cuisine du sacrifice en pays grec: avec les contributions de Jean-Louis Durand, Stella Georgoudi, François Hartog et Jesper Svenbro*. Paris: Gallimard, 1979.
- DINIZ, Cristiano. *Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018)*. Campinas, SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações; UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os demônios*. Tradução de Paulo Bezerra; desenhos de Claudio Mubarak. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DUARTE, Edson Costa. Hilda Hilst: a poética da agonia e do gozo. *Revista Agulha*, p. 01-19, 18 ago. 2006.
- DUARTE, Edson Costa. O corpo escatológico em Hilda Hilst. *Revista Rascunhos Culturais*, Coxim, v. 1, n. 2, p. 317-333, jul.-dez. 2010.
- DUARTE, Edson Costa. Os personagens de Hilda Hilst: Kadosh, Axelrod e Hillé. *Kalíope*, v. 12, n. 23, p. 106-122, 2016.
- DUPUY, Jean-Pierre. *La jalousie: une géométrie du désir. Avec une postface d'Olivier Rey*. Paris: Éditions du Seuil, 2016.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- ÉSQUILO. *Agamêmnon de Ésquilo*. Tradução, introdução e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- EURÍPIDES. *As bacantes de Eurípides*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FONTELA, Orides. *Poesia reunida [1969-1996]*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta e tradução de Inês Autran Dourado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FREUD, Sigmund. Alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranoia e no homossexualismo (1922). In: FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos* (1920-1922). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 235-247. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 18).
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1999a.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Tradução de Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1999b.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos* (1930-1936). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas, v. 18).
- FREUD, Sigmund. *O delírio e os sonhos na Gradiva, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos* (1906-1909). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. (Obras completas, v. 8).
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1969.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Um rosto iluminado. In: LESBOS, Safo de. *Poemas e fragmentos de Safo de Lesbos*. Tradução de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 7-13.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.
- GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 164-183.
- GIRARD, René. *Mensonge romantique et verité romanesque*. Paris: Bernard Grasset, 1992.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini. Revisão técnica de Edgard de Assis Carvalho. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- GIRARD, René. *Coisas ocultas desde a fundação do mundo: a revelação destruidora do mecanismo vitimário*. Pesquisas de Jean-Michel Oughourlian e Guy Lefort. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

- GUMIERO, Vania Pereira. *Todos se engolem: uma leitura antropofágica de Cartas de um sedutor*, de Hilda Hilst. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2018. 237 f. Orientadora: Profa. Dra. Eliane Robert Moraes.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Tradução de Luiz Sérgio Repa; Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética, volume IV*. Tradução de Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle; Consultoria de Victor Knoll. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. 4. ed. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. *Os hinos de Hölderlin*. Tradução de Lumir Nahodil. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, de Gilvan Fogel e de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2006.
- HELDER, Herberto. *Poemas completos*. Porto: Porto Editora, 2015.
- HERÁCLITO; ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES. *Os pensadores originários*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. (Pensamento humano).
- HERRENSCHMIDT, Olivier. Sacrifice symbolique ou sacrifice efficace. In: *La fonction symbolique: Essais d'anthropologie réunis par Michel Izard et Pierre Smith*. Paris: Gallimard, 1979. p. 171-192.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. Edição revisada e acrescida do original grego. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão e outras novelas*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- HILST, Hilda. Mario Schenberg: amado alguém. *Revista USP*, São Paulo, n. 9, p. 115, mar./abr./maio 1991.
- HILST, Hilda. *Teatro completo*. Posfácio de Renata Pallottini. São Paulo: Globo, 2008.
- HILST, Hilda. *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. Organização de Cristiano Diniz. São Paulo: Globo, 2013.
- HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HILST, Hilda. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a. 2 v.



- HILST, Hilda. *132 crônicas: Cascos & carícias e outros escritos*. Prefácio de Zélia Duncan. Introdução de Ana Chiara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018b.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Elegias*. Tradução e prefácio de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.
- INSTITUTO HILDA HILST. *Por trás das capas de Hilda Hilst*. Campinas, SP: Instituto Hilda Hilst, [20--]. Disponível em: <http://www.hildahilst.com.br/blog/por-tras-das-capas-de-hilda-hilst>. Acesso em: 26 fev. 2020.
- JAMES, Edwin Oliver. *Sacrifice and sacrament*. New York: Barnes & Noble, 1962.
- JAROUCHE, Mamede Mustafa. Uma poética em ruínas. In: *LIVRO das mil e uma noites*. Introdução, notas, apêndice e tradução do árabe de Mamede Mustafa Jarouche. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006. v. 1.
- JEANMAIRE, Henri. *Dionysos: histoire du culte de Bacchus*. Paris: Payot, 1985.
- JOHNSON, Patricia J. Woman's third face: a psycho/social reconsideration of Sophocles' "Antigone". *Arethusa*, v. 30, n. 2, 1997, p. 369-98.
- KAISER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KEENE, John. Introduction. In: HILST, Hilda. *The Obscene Madame D*. Translated by Nathanaël in collaboration with Rachel Gontijo Araujo. New York: Nightboat Books Callcoon; Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2012. p. i-ix.
- KERÉNKYI, Carl. *Dioniso: Imagem arquetípica da vida indestrutível*. Tradução de Ordep Trindade Serra; revisão de Rosana Citino. São Paulo: Odysseus, 2002.
- LABELLE, Véronique. Manipulation de figure: le miroir de la mise en abyme. *Figura – Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire*, Montréal, v. 27, p. 89-104, 2011.
- LACAN, Jacques. O simbólico, o imaginário e o real. In: LACAN, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Tradução de André Telles; revisão técnica de Vera Lopes Besset. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- LACAN, Jacques. A essência da tragédia: um comentário da Antígona, de Sófocles. In: LACAN, Jacques. *Seminário, livro 7: a ética da psicanálise, 1959-1960*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; versão brasileira Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 287-338.
- LAFER, Mary de Camargo Neves. Os mitos: comentários. In: HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Introdução, tradução e comentários. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 51-87.

- LAPEIZ, Sandra Maria; MORAES, Eliane Robert. *O que é pornografia*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. In: CARDOSO, Sérgio *et al.* *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 17-33.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982.
- LÉVI-STRAUSS. *O pensamento selvagem*. 8. ed. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Organização Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec, 1974.
- LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia Antiga*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MACIEL, Maria Esther. Zoopoéticas contemporâneas. *Remate de Males*, v. 27, n. 2, p. 197-206, jul./dez. 2007.
- MAFRA, Inês da Silva. *Paixões e máscaras: interpretação de três narrativas de Hilda Hilst*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Pós-Graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária, 1993. 161 f. Orientadora: Profa. Dra. Zahidé Lupinacci Muzart.
- MASCARO, Sônia de Amorim. Hilda Hilst, uma conversa emocionada sobre a vida, a morte, o amor e o ato de escrever. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 jun. 1986. Jornal da Tarde, Caderno de Programas e Leituras.
- MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. Introdução à obra de Marcel Mauss de Lévi-Strauss. Tradução de António Felipe Marques. Lisboa: Edições 70, 2001.
- MAUSS, Marcel. Dom, contrato, troca. In: MAUSS, Marcel. *Ensaio de sociologia*. Tradução de Luiz João Gaio e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

- MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MELO E SOUZA, Ronaldes de. A atualidade da tragédia grega. In: ROSENFELD, Kathrin (Org). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 115-140.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Revisão técnica e notas adicionais de Edson Querubini. Apresentação de Andre Scoralick. São Paulo: Editora 34, 2016.
- MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999.
- MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada. *Jornal de resenhas*, Discurso editorial/USP/Unesp/UFMG/Folha de São Paulo, São Paulo, 10 mar. 2003.
- MORAES, Eliane Robert. Puta, putus, putida - Devaneios etimológicos em torno da prostituta. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, v. 69, p. 38-49, 2014.
- MORAES, Eliane Robert. A santa, a saia e o sexo: Três notas sobre uma imagem em Hilda Hilst. *Cintilações – Revista de Poesia, Ensaio e Crítica*, v. 3, p. 105-113, 2019.
- NANCY, Jean-Luc. *Embriaguez*. Tradução de Vera Casa Nova e Juliana Gambogi; revisão técnico de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Fragments posthumes: début 1888-début Janvier 1889*. Traduits de l'allemand par Jean-Claude Hémery. Paris: Gallimard, 1977.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos: ou como se filosofa com o caderno*. Tradução, notas e prefácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo Companhia das Letras, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017a.

- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução, notas e prefácio de Paulo César de Souza. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017b.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculos dos ídolos: ou Como se filosofa com o martelo*. Tradução, notas e prefácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017c.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. 14. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2020a.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres, volume II*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. 1. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2020b.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. 5. ed. 4. reimp. São Paulo: Ática, 2003.
- NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura. *Novos Cadernos NAEA*, v. 14, n. 1, p. 199-205, jun. 2011.
- OTTO, Walter F. *Dionysos: le mythe et le culte*. Traduit de l'allemand par Patrick Lévy. Paris: Mercure de France, 1969.
- PALLOTTINI, Renata. Do teatro. In: HILST, Hilda. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008. p. 491-517.
- PASTA JÚNIOR, José Antônio. Tristes estrelas da ursa – Macunaíma. In: AVANCINI, José Augusto; SILVA, Márcia Ivana de Lima e (Org.). *Mário de Andrade*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre/SMC, 1993. p. 27-32.
- PAZ, Octavio. *Conjunções e disjunções*. Tradução de Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e de Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PÉCORA, Alcir; HANSEN, João Adolfo. Tu, minha anta, HH. *Revista USP*, São Paulo, n. 36, p. 140-143, 1997.
- PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001. p. 11-14.
- PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002. p. 11-14.

- PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003. p. 9-13.
- PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004. p. 11-14.
- PÉCORA, Alcir. Nota de organizador. In: HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Globo, 2005. p. 9-12.
- PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2006.
- PÉCORA, Alcir. (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.
- PÉCORA, Alcir. Hilda menor: teatro e crônica. In: REGUERA, Nilze Maria de Azevedo; BUSATO, Susanna (Orgs.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: UNESP, 2015. p. 13-27.
- PÉCORA, Alcir. Notas sobre a fortuna crítica de Hilda Hilst. In: DINIZ, Cristiano. *Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018)*. Campinas, SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações; UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018a. p. 8-17.
- PÉCORA, Alcir. Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst. In: HILST, Hilda. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018b. p. 407-417.
- PECORELLI, Biagio. *Poéticas do sacrifício (1960-1978): excesso e martírio na arte da performance à luz dos escritos de Georges Bataille e do Acionismo de Viena*. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2019. 392 f. Orientador: Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões.
- PELBART, Peter Pál. *A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Organização de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- PIMENTEL, Davi Andrade. *A literatura de Hilda Hilst na perspectiva de Maurice Blanchot*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Pós-Graduação em Letras, 2009. 322 f. Orientador: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.
- PINEZI, Gabriel. Metapoética em *Com os meus olhos de cão*, de Hilda Hilst: transcendência como experiência poética-filosófica. *Revista Fronteira Z*, n. 17, p. 197-215, dez. 2016.
- PLATÃO. *Diálogos: Fedro – Cartas – O Primeiro Alcibíades*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. UFPA, 1975.
- PLATÃO. *Diálogos: Timeu, Crítias, O 2º Alcebiades, Hípias Menor*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. UFPA, 1986.

- PLATÃO. *Teeteto e Crátilo*. Tradução direta do grego por Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1988.
- PLATÃO. *Diálogos: O Banquete – Apologia de Sócrates*. Tradução de Carlos Alberto Nunes; coordenação de Benedito Nunes. 2. ed. rev. Belém: Ed. UFPA, 2001.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes; editor convidado Plínio Martins Filho; organização de Benedito Nunes e Victor Sales Pinheiro; texto grego John Burnet. 4. ed. rev. e bilíngue. Belém: ed.ufpa, 2016.
- POLITO, Ronald (Org.). *Cartas aos pósteros: Correspondência de Hilda Hilst e Mora Fuentes (1970-1990)*. São Paulo: E-Galáxia, 2018. E-book.
- PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira; ensaios críticos de Olgária Chain Féres Matos, Leda Tenório da Motta. 9. ed. São Paulo: Globo, 1989.
- PURCENO, Sonia. Ensaio de leitura. In: PÉCORÁ, Alcir (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010. p. 63-92.
- PURCENO, Sonia. A torre de capim de Hilda Hilst: o ofício do escritor em “Fluxo”, dramaticidade e humorismo mordentes. 2013. 495 p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Orientador: Prof. Dr. Alcir Pécora.
- QUIGNARD, Pascal. *O sexo e o assombro*. Tradução de Leda Cartum e Verónica Galindez. São Paulo: Hedra, 2016.
- REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. *Hilda Hilst e o seu pendular*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. De Oswald de Andrade a Hilda Hilst: o lúdico na literatura brasileira do último século. In: REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna (Orgs.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: UNESP, 2015. p. 49-73.
- RIAUDEL, Michel. Falando com Deus... In: REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna (Orgs.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: UNESP, 2015. p. 139-153.
- RIBEIRO, Léo Gilson. Texto de apresentação. In: HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977. p. IX-XII.
- RIBEIRO, Léo Gilson. Tu não te moves de ti, uma narrativa tripla de Hilda Hilst. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 mar. 1980.
- RIBEIRO, Léo Gilson. Hilda Hilst. *Revista Interview*, [s.l.], 1985.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Globo, 2001.

- RIMBAUD, Arthur. *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*. Préface de René Char. Édition établie par Louis Forestier. Paris: *Poésie*/Gallimard, 1984.
- RIMBAUD, Arthur. Carta a Georges Izambard. *Alea – Estudos Neolatinos* [online], v. 8, n. 1, 2006, p. 154-163. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2006000100011>. Acesso em: 5 out. 2021.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 10-17.
- ROSENFELD, Anatol. A essência do teatro. In: ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 21-26.
- ROSENFELD, Kathrin H. *Sófocles & Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. Organização e tradução de Elaine C. Sartorelli. São Paulo: Hedra, 2013.
- ROUANET, Sérgio Paulo. Razão e paixão. In: CARDOSO, Sérgio *et al.* *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 437-467.
- RUSSELL, Bertrand. *Misticismo y lógica: y otros ensayos*. Traducción de Santiago Jordan. Barcelona: Edhasa, 2001.
- LESBOS, Safo de. *Poemas e fragmentos de Safo de Lesbos*. Tradução de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- LESBOS, Safo de. *Hino a Afrodite e outros poemas*. Organização de Giuliana Ragusa. São Paulo: Hedra, 2011.
- SAVARY, Olga. *Coração subterrâneo: poemas escolhidos*. São Paulo: Todavia, 2021.
- SAMPAIO, Higor Alberto. O mecanismo sacrificial em Poemas malditos, gozosos e devotos de Hilda Hilst. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2013. 106 f. Orientadora: Profa. Dra. Susanna Busato.
- SHAKESPEARE, William. *Otelo: o mouro de Veneza*. Tradução de Carlos Alberto Nunes; ilustrações de John Gilbert. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--?].
- SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.
- SÓFOCLES. *Antígona de Sófocles*. Tradução e introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SOUSA, Eudoro de. *Uma Leitura de Antígona*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1978.

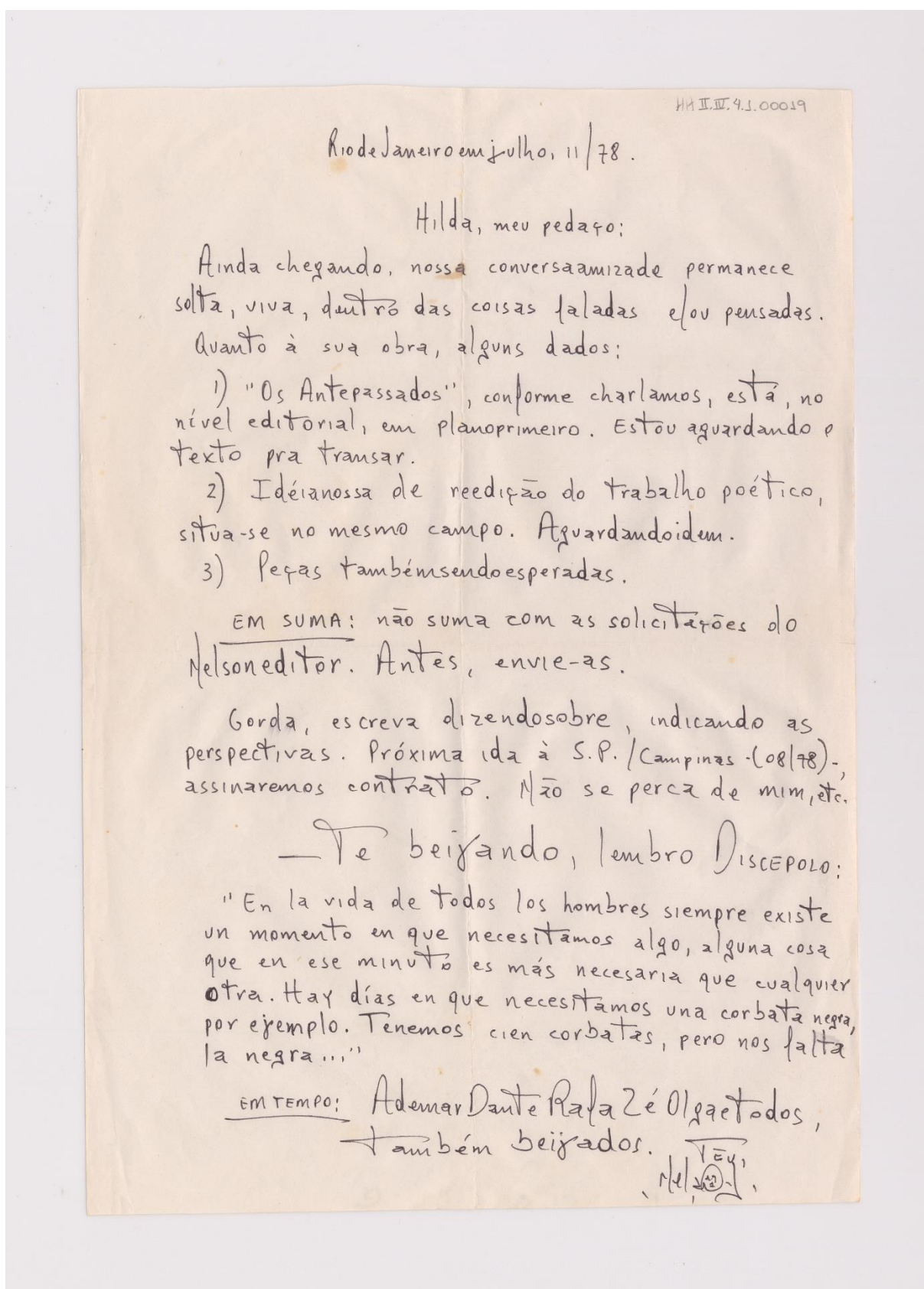
- SOUSA, Eudoro de. *Mitologia: história e mito*. Apresentação de Constança Marcondes César. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.
- SOUSA, Eudoro de. Comentário. In: EURÍPIDES. *As bacantes*. Tradução e introdução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Hedra, 2010. p. 71-139.
- SOUZA, Raquel Cristina de Souza e. O corpo às avessas em A obscena senhora D. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, v. 5, n. 20, p. 55-71, 2007.
- SOUZA, Raquel Cristina de Souza e. “O visitante” revisitado: exercícios autotextuais em Hilda Hilst. *Diadorim*, Rio de Janeiro, v. 3, p. 97-111, 2008.
- SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. Como se morre com Hilda Hilst: lições de seu “pequeno bestiário”. In: SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e; CINTRA, Elaine Cristina. *Roteiro poético de Hilda Hilst*. Uberlândia, MG: EDUFU, 2009. p. 213-239.
- STIGGER, Verônica (curadora). *O útero do mundo = The womb of the world*. Apresentação de Milú Villela; coordenação editorial de Renato Schreiner Salem; tradução de Ana Ban; revisão de Regina Stocklen; design gráfico Bummub. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2016. 160 p., il. Exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo. ISBN 978-85-86871-85-6.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- TEIXEIRO, Alva Martínez. Refulgência, dor e maravilha. Os conceitos de tempo, deterioração, finitude e morte na obra de Hilda Hilst. In: Busato, Susanna; Reguera, Nilze Maria Azeredo (Org.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015. p. 75-97.
- TODESCHINI, Maria Thereza. *O mito em jogo: um estudo do romance A obscena senhora D de Hilda Hilst*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, 1989. 80 f. Orientadora: Profa. Dra. Zahidé L. Muzart.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- TOLSTÓI, Lev. *A morte de Ivan Ilitch*. Tradução, posfácio e notas de Boris Shnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.
- TORRANO, Jaa. *O sentido de Zeus: o mito do mundo e o modo mítico de ser no mundo*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- TORRANO, Jaa. O mundo como função das musas. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. Edição revisada e acrescida do original grego. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 11-102.



- VASCONCELOS, Ana Lúcia. Hilda Hilst. *Diário Oficial do Estado*, São Paulo, 4 ago. 1985. Leituras.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga I e II*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- VERNANT, Jean-Pierre; FRONTISI-DUCROUX, Françoise. Figuras da máscara na Grécia Antiga. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga I e II*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 163-178.
- VERNANT, Jean-Pierre. *L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre em Grèce ancienne*. Paris: Gallimard, 1989.
- VERNANT, Jean-Pierre. Ambiguidade e reviravolta. Sobre a estrutura enigmática de Édipo-Rei. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga I e II*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999a. p. 73-99.
- VERNANT, Jean-Pierre. O Deus da ficção trágica. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga I e II*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999b. p. 157-162.
- VERNANT, Jean-Pierre. O Dioniso mascarado das Bacantes de Eurípedes. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga I e II*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999c. p. 335-360.
- VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. Tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- VIEIRA, Trajano. Introdução. EURÍPIDES. *As bacantes de Eurípedes*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 17-44.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ZILBERMAN, Regina. Brasil: cultura e literatura nos anos 80. *Organon*, v. 17, n. 17, p. 93-104, 1991.

**ANEXOS**

## ANEXO A – FAC-SÍMILE DA MISSIVA DE NELSON ABRANTES PARA HILDA



## ANEXO B – NOTA DE TRABALHO DE HILDA

HH II IV 5.00004

Lembrar; Ernest Becker, Otto Rank — *O homem e o destino* — *um ser feio, não biológico*

Depois: o que ser religioso? E buscar o limite-além, tentar o mais fundo.

A Senhora D é faminta de sua essencialidade. Busca o Inevitável dentro de si mesma e usa múltiplos artificios ao longe dessa Busca, para encontrá-lo. Desafia, instiga, provoca, anula-se. O ego superficial quer morrer. A alma imortal quer emergir. Foi Da Vinci que disse ( ? ) " quando eu tiver aprendido a morrer, saberei viver" .

Conhecer e desmedir, escalar o abismo, ter a dolorosa consciência da própria finitude, tingir o Tempo de nítidas AGORAS, , banhar-se na voluptuosidade das ilusões, saber do Efêmero, da ínfima luz dessas conquistas e continuar vivo, é "Conhecer" em parte. A Senhora D morre. "Conheceu pouco, muito pouco. Mas a qualidade de seu desafio a veemente singularidade de seu próprio universo faz com que Alguém com alguns dos estigmas (de que ela pressupõe como Divino) tome a forma humana. (O Menino-Perce)

*Sua D = um facto que adquire importância.*

O pai de Hillé : ~~xxxix~~ a vida foi uma experiência obscena, de tão lúcida."

( A lucidez extrema atrai o conhecimento

Conhecimento medita sobre a finitude na dimensão da carne

a finitude tem a ver com morte

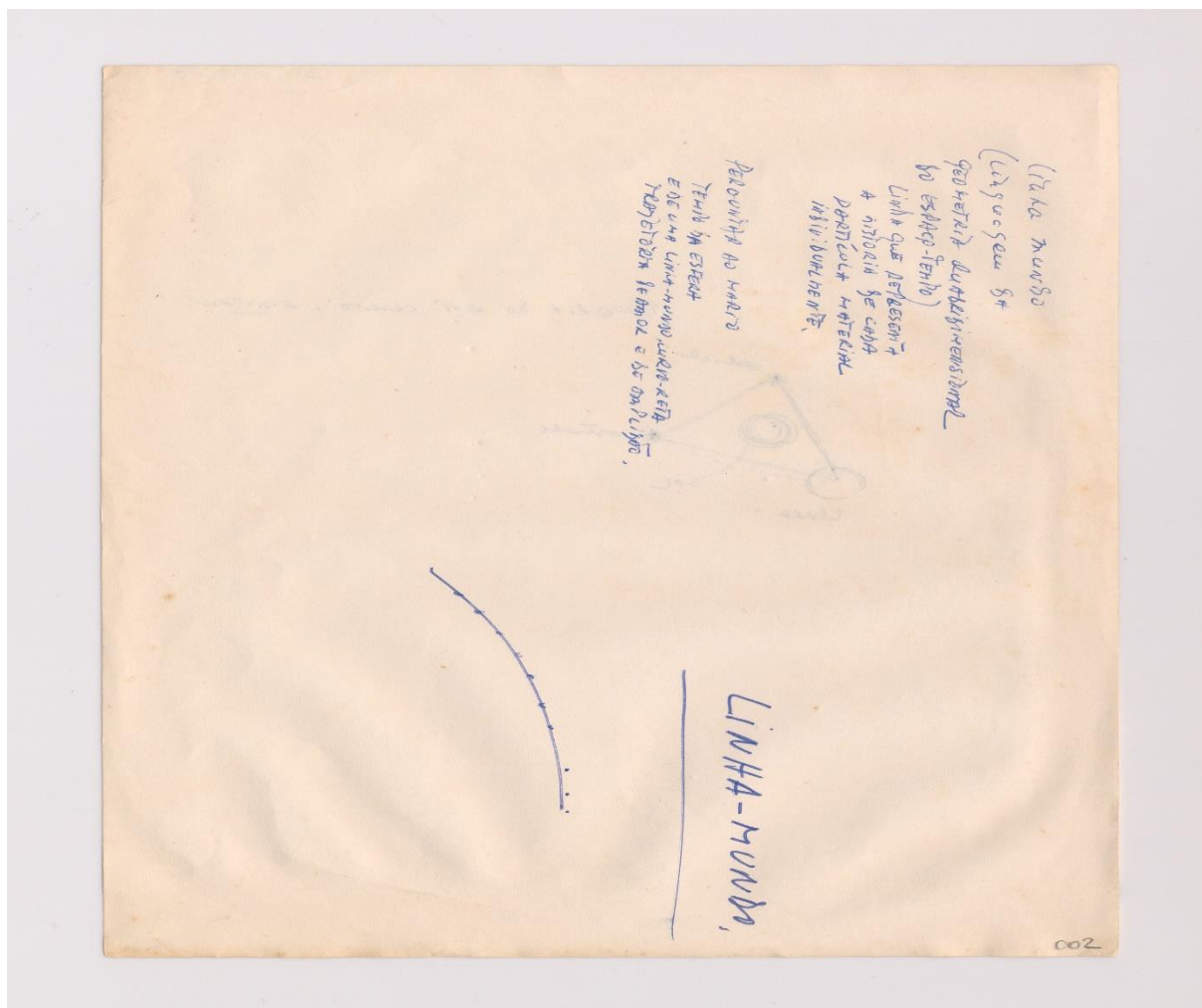
|              |         |
|--------------|---------|
| desagregação | OBSCENO |
| deterioração |         |
| putrescível  |         |

A intensidade da experiência no eu essencial ( dependendo da gradação dessa intensidade ) afasta o homem da comunidade. Debrar-se sobre si mesmo, " morar no vao da escada", , ir até o não mais possível, para emergir . Há alguns riscos nessa Busca, um deles é a loucura, e estar frente a frente com seus demônios e não suportar. Há uma grande esperança: a ressurreição, isto é, uma nova e luminosa aceitação de si mesmo e do outro.

*Ritmo de Ser da Busca* { O homem na situação extrema de reconhecimento e aceitação de si mesmo, consciente da finitude de sua condição humana, e no entanto o coração e a mente ligados de forma indissolúvel à sua alma imortal. Esta é a estrada do meu tema, a minha obsessão. *Forças do ego.*

*Filialidade* *QADÓS - TADEN - AKILAD, MATANODS - HILDA (opção) etc.* 003

## ANEXO C – NOTA DE TRABALHO DE HILDA



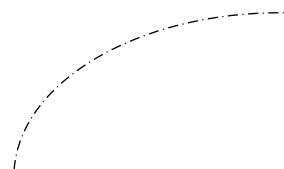
Fonte: CEDAE-Unicamp, Fundo Hilda Hilst, HH I. 10. 00028, fólio 002, pasta 19.

Transcrição:

Linha mundo  
(Linguagem da  
geometria quadridimensional  
do espaço-tempo)  
Linha que representa  
a história de cada  
partícula material  
individualmente)

Perguntar ao Mario [Schenberg]<sup>343</sup>  
Tempo da espera  
e de uma linha-mundo curvo-reta  
trajetória de amor e de amplitude.<sup>344</sup>

LINHA-MUNDO.



<sup>343</sup> Mario Schenberg foi um importante físico brasileiro que se destacou principalmente pelo pioneirismo na Física Teórica e Matemática. Foi um grande amigo de Hilda Hilst, com quem compartilhou o seu inestimável interesse pela física, a ponto de considerá-lo como a “pessoa que mais me compreendeu” (HILST, 2013, p. 210). Dedicou-lhe um poema intitulado “Mario Schenberg: amado alguém”, que foi publicado na *Revista USP*, em 1991.

<sup>344</sup> Referência aos versos da seção “VII” do poema “Corpo de terra”, de *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo*. Seguem os versos na íntegra: “É tempo do poeta abrir seu canto/ Tempo de iniciação, tempo da esfera/ E de uma linha-mundo curvo-reta:/ Trajetória de amor e de amplitude” (Idem, 2017, p. 218).