

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LITERATURA
BRASILEIRA**

Luciana Tiscoski

**OS IRMÃOS DE HILDA HILST:
TRANSTEXTUALIDADE E EXPERIÊNCIA INTERIOR**

Dissertação apresentada ao programa
de Pós Graduação em Literatura do
Centro de Comunicação e Expressão
como requisito para a obtenção do
título de Mestre em Literatura
Brasileira

Orientadora Profa Dra Zahidé
Lupinacci Muzart

Florianópolis, SC
2011

Para minha filha Luna
que me fortaleceu em amor

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Zahidé, minha orientadora, que cedeu mais uma vez aos encantos de Hilda Hilst e concordou em me orientar, servindo-me desde então e sempre com sua visão incansável de pesquisadora, sua lucidez, sua generosidade e seus livros, muitos livros.

Aos meus pais, que de longe, mas atentos, sempre tiveram a firme convicção de que eu realizaria meus projetos e sonhos.

Às amigas Dani e Manu, pelas noites eternas de leituras também entregues ao encantamento da obscena senhora H.

À amiga Valência, pelo afeto, pela crença e estímulo à minha escolha.

A Mora Fuentes, pela emoção dedicada ao me receber na Casa do Sol.

Ao meu companheiro Adriano, por seu amor desmedido, que possibilitou a concretude do sonho e que ouviu atento às mil leituras e reconfigurações deste trabalho.

A Hilda Hilst, que me concedeu o privilégio do espanto.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta um biografema da escritora, poeta, dramaturga e pensadora Hilda Hilst (1930-2004), a partir da experiência interior que se delineou em sua escrita. São fragmentos que revelam a coesão de uma obra centrada em temas relativos aos principais questionamentos filosóficos e espirituais da humanidade, numa poesia que se revelou em cada gênero onde Hilda inaugurou diferentes linguagens, na prosa, na dramaturgia e na crônica.

Sua experiência interior, aquela propalada por Georges Bataille, foi moldada nas leituras atentas, transcritas em toda forma de poesia, da sagrada à profana, a partir de muitas afinidades eletivas. Neste trabalho, uma das principais pistas para o entendimento de sua teia intertextual, foi fornecida pela própria escritora, que transferiu a leitura para a vida, quando chamou de irmãos aos escritores Franz Kafka (1883 – 1924), Ernest Becker (1924 – 1974), Samuel Beckett (1923 – 1989), Nikos Kazantzákis (1883 – 1957), Carl Gustav Jung (1875 – 1961) e Hermann Broch (1886 – 1951).

Palavras chave: Hilda Hilst, transtextualidade, intertextualidade, experiência interior.

RÉSUMÉ

Cette recherche présente un biographème (d'après les idées de Roland Barthes) de l'écrivain, poète et dramaturge et penseur Hilda Hilst (1930-2004), partant de l'expérience intérieure mise à jour par son texte. Ce sont des fragments qui, paradoxalement, révèlent la cohésion d'une oeuvre centrée sur de thèmes concernant les plus importantes questions philosophiques et spirituelles de l'humanité. Ces thèmes et idées se montrent sous une forme poétique dans tous les genres où Hilda Hilst a inauguré ses différents langages: la prose, la dramaturgie ou la chronique.

Son expérience intérieure, celle-là même diffusée par Georges Bataille, a été formée par des lectures attentives, transcrites sous forme de poésie - sacrée ou profane - ayant, comme point de départ, de nombreuses affinités électives. Dans la présente recherche, l'une des plus importantes pistes pour la compréhension de cette toile intertextuelle a été avancée par l'auteur elle-même, qui a transposé la lecture dans la vie en traitant en frères les écrivains Franz Kafka (1883 – 1924), Ernest Becker (1924 – 1974), Samuel Beckett (1923 – 1989), Nikos Kazantzákis (1883 – 1957), Carl Gustav Jung (1875 – 1961) et Hermann Broch (1886 – 1951).

Mots-clé: Hilda Hilst, transtextualité, intertextualité, expérience intérieure.

SUMÁRIO

NOTA PRÉVIA.....	07
INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I	
Os irmãos de Hilda: Transtextualidade e experiência interior	23
CAPÍTULO II	
<i>Carta a El Greco e a Trajetória poética do ser (I)</i>	<i>59</i>
CAPÍTULO III	
Sor Juana e outras ‘santas’ – a fome do saber e a busca de Deus... 97	
CAPÍTULO IV	
<i>Sete Cantos do Poeta para o Anjo, de Hilda Hilst ao (irmão em poesia) Jorge de Lima.....</i>	<i>127</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	161
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	163

NOTA PRÉVIA

Meu primeiro encontro com a obra de Hilda Hilst foi numa montagem cênica. Trabalhando como diretora artística do Theatro São Pedro, de Porto Alegre, assisti a uma encenação do *Auto da barca de Camiri* e desde então li tudo que conseguia encontrar da autora em livrarias e sebos. A cada nova leitura, minha perplexidade também era renovada, pela magnitude da escrita, pelo conteúdo filosófico, pela engenhosidade e poesia, mas também pela falta de reconhecimento ao seu trabalho por parte da crítica e do público.

Em meio a teatros, músicos e escritores, eu realizava saraus todas as sextas na minha casa e destilávamos nossas tentativas de escrita em meio ao turbilhão de poetas e demais escritores. Por lá passaram Fernando Pessoa, Manuel Bandeira, Baudelaire, Lêdo Ivo, Mário Quintana, Cecília Meireles, Proust, Drummond, Joyce, Neruda, Paulo Leminski, Sylvia Plath, Clarice Lispector, Vinícius de Moraes, Federico Garcia Lorca, Beckett, Gilka Machado, Hilda Hilst, Hilda Hilst e Hilda Hilst. Ela logo se tornou a musa do sarau.

Depois de muitos encontros e desencontros, a empreitada rumo à decisão de estudar literatura começou então com minha viagem a Campinas para vasculhar a correspondência pessoal de Hilda, no acervo do Centro de Documentação Alexandre Eulálio, da Unicamp. Muito dessa iniciativa devo à influência da leitura de *Caio Fernando Abreu – Cartas*, onde indiscutivelmente, para mim, as cartas a H.H. figuram entre as mais belas e mais profundas. Despertou-me então uma curiosidade de investigar esse universo paralelo da escritora. E já germinava a idéia da rede de interferências/influências de leituras que construíam sua escrita entrecida de filosofia e imagens poéticas. Através de Hilda Hilst tive acesso a muitos outros escritores que não conhecia até então, uma rede de conhecimento marcada por uma comunicação com o divino, com o algo além que o poeta teima em comunicar com sua poesia, mesmo que esta esteja embalada em diferentes gêneros, mesmo que travestida de filosofia, psicologia ou religião. Logo sua poesia me apresentou Jorge de Lima, logo sua ficção me apresentou Beckett. E tantos outros...

Na Unicamp, foram três dias de incansável registro fotográfico/digital de sua correspondência. Entre as cartas catalogadas

no Acervo Hilda Hilst, encontram-se fragmentos de momentos e impressões da época, em correspondências datadas de 1933 (há uma carta do pai de Hilda, Apolônio de Almeida Prado Hilst datada de 15 de janeiro de 1933) a 2001. Dentre os correspondentes, o pai e poeta, Apolônio de Almeida Prado Hilst, o primo e músico José Antônio de Almeida Prado, Lygia Fagundes Telles, Caio Fernando Abreu, Marilda Pedroso, Dante Casarini, Carlos Drummond de Andrade, Nelly Novaes Coelho, Homero Silveira, José Luís Mora Fuentes, Gisela Magalhães, Rofran Fernandes, Léo Gilson Ribeiro, Inácio de Loyola Brandão, Gilberto Amado, Alcir Pécora, Osman Lins, Anatol Rosenfeld, Fernando Sabino e Cyro dos Anjos. As cartas trazem pensamentos em torno do amor, da amizade, da literatura, da condição humana e do conturbado e sofrido fazer artístico.

Ainda mergulhada nessa memória, decidi que não iria partir antes de conhecer a Casa do Sol. Foi então que cheguei em frente ao portão do sítio de Campinas, e pisei naquele solo, para mim algo sagrado, em meio aos incontáveis e ávidos cachorros que povoaram desde sempre a morada de Hilda. Fui recebida por seu amigo, José Luís Mora Fuentes, o Cordeiro da Casa. Ele e a esposa Olga Bilenki cuidaram do patrimônio de Hilda Hilst desde sua morte, guardaram sua memória com profundo zelo. O escritor Mora Fuentes faleceu em junho de 2009, em plena luta num projeto para tombar a Casa do Sol e recuperar sua biblioteca, tão deteriorada pela ação do tempo e pelo uso, que já não é possível disponibilizar seus livros para pesquisa dos estudantes apaixonados que ali passavam dias sob a tutela dos guardiões Olga e Mora.

Enfim, neste momento, quando chegamos à biblioteca, enquanto respirava devagar para não perturbar os fantasmas, percebendo em cada pormenor os rastros tão vivos de Hilda... já não é possível relatar em tom solene, impessoal. Deixo então exposto o registro do momento em que saí da casa e me despedi de Mora Fuentes. Peço tolerância à emoção infantil, porém sincera, do relato que segue.

“Casa do Sol, morada de todos os teus olhos de cão. Uma calmaria de estradas. Labirintencontro. Hei de buscar-te. Dentro do Incomensurável. Minha muita vontade era de lá permanecer uns dias. Onde o tempo é o dela. Dos livros. Dos cães. Das formigas gigantes que guardam o grande portão sob o arco. Feito portal. Um místico efeito de sombras. O silêncio também é o dela. Permeado de uns espectros da sapiência. No bojo, um riso de Deus. Uma agonia suspensa. Conformada e calada depois de tantos esgares, sufocamentos, escreverhemorragias. Sentar-me lá. Debaixo da grande figueira. Pedras e cães cheirando pernas. Focinhos molhados. Pedacinhos de carícia muito antiga. E no cuidar de tudo, nos detalhes de cada fresta, de cada musgo das sendas, de cada galho seco, de cada sarna crescida nos bichos, de todo livro e sua lombada gasta, o amigo que chora loucamente. Os cheiros e pertences que percorrem um conhecido caminho dentro dele. Tão fiel quanto à matilha, quanto Aninha, a cadelinha preferida. Herdeiro Zeloso da Casa do Sol. Com ele beberia madrugada adentro. Como é a madrugada na Casa do Sol? Vira Casa da Lua? O que ela bebia? Quero disso beber e senti-la como tu a sentes. Depois dos tudos, neste fim-começo da jornada, encontro-a em ti. Nossa musa-porca-unicórnica-obscena Senhora D e seus sonhos lúcidos. E ele me diz que não conseguiu manter o quarto. Vai virar uma biblioteca.

“Eu não podia entrar aqui. Havia os ecos. Eu chorava loucamente. Ainda choro. Loucamente.” E os olhos boiando em águas de amor devoto. Sua irmã santa. Nosso simulacro de enigmas. Ela lhe contou um sonho. Já montada na negra cavalinha, procurava a biblioteca. Pois lá, no reino onde habita o riso sob a superfície de gelo, os livros diriam tudo. Lá ela descobriria os clarões de todas as janelas. Como roteiro do fim, onde reside a verdade. Talvez uma foto de Deus. Talvez seu próprio rosto por detrás da carne. *“Por isso decidi”*, disse o amigo árvore, *“o quarto será uma biblioteca. Tem que conservar para os estudantes tentarem compreender. Há escritos, desenhos. Poemas nas últimas páginas.”* São seus grandes homens e as mulheres santas. Paginados. E neles seus rabiscos de ouro. Sua terra pulsante. Suas perguntas indizíveis. *“Ela estava tristinha. Difícil consolar uma alma tão pensante. Dizer o quê? A gente acaba. É a finitude. Ela me falava que já havia acabado. Não restava mais nada a fazer.”* E aí penso, penso? Sinto. Que o amor aos dias era o que mais doía. Era o câncer no pensamento. Ela caída no meio da sala. Da cabeça o sangue. Ficou furioso o amigo. *“Hilda, porque não me chamaste?”* E a voz dela através dele, doce repetia. *“Não queria te*

acordar. E sorria. Hilda, não precisas me sorrir, sou eu. Sei dos teus abismos.” Ele dizia, boiados olhos, “ela era muito frágil. O corpo sofria. Caiu duas vezes. Não voltava fácil da anestesia.” Onde ia quando? Buscava louca. Tempo que urgia. “E voltava ainda mais fraca. Encontrei, Hilda? Já não respondia. Mas mesmo frágil, era Rainha. Ficou serena. Resistiu. Não reclamava nem com os olhos”. Mas era por detrás deles que um sangue cansado desmaiava em lentos córregos. Na casa a preparação para o retorno da dama do sol. Pintura arejada. Luz e sombra. Uma colcha nova. Os homens amados na parede. Kafka perto do pai. Se parecem, não Mora? Mas não voltou. Não voltou a Hilda carne, carregando consigo a alma anciã. Ungida de tudo. Do aqui e do antes. Com sua fé de granito. Seu desiludido pranto. Sua constância na beleza absurda que estertorava em escritos. Onde pesado e inamovível, sentava-se Deus.”

Aeroporto de Campinas, 14/12/2007

INTRODUÇÃO

O seguinte trabalho se propõe a investigar interdiscursividades, intersubjetividades e intertextualidades nos textos de Hilda Hilst. Devido à complexidade e extensão da obra da autora, será feito o roteiro de análise a partir de textos que apresentam traços objetivos, ou subjetivos, de intertextualidade, identificada na prosa, na dramaturgia e na poesia. No que se refere à obra poética, o livro intitulado *Poesia 1959/1967*, será um dos principais norteadores desta pesquisa, pelo fato de condensar e caracterizar oito anos de intensa produção poética. E também pela suspeita de que reúna os elementos essenciais do amadurecimento literário de H.H. determinando o rumo que iria tomar sua escrita a partir de então. De sua prosa, iniciada em 1970, com *Fluxo floema*, trago também elementos de intertextualidade, numa rede que se estende por sua poesia, sua prosa, sua dramaturgia e até por suas crônicas escritas entre 1992 e 1995 para o Caderno C, do Correio Popular de Campinas e reunidas em livro intitulado *Cascos e carícias: crônicas reunidas*.

A permeabilidade da obra da escritora com relação a suas leituras de outros autores e com relação a seus próprios escritos precisa ser demonstrada no maior espectro possível, para então ficar evidente o caráter intertextual e intersubjetivo de sua escrita. Algumas obras, porém, são determinantes. A escolha que recai muitas vezes sobre os poemas e o encadeamento apresentado em *Poesia 1959/1967* parte ainda da premissa de que a escrita de Hilda Hilst é sempre, de alguma forma, marcada pela poesia. Ou a poesia apresenta-se na prosa em seu próprio fazer-se como prosa poética ou entra como intertexto, interpondo-se como forma primordial de sua expressão.

A obra *Poesia 1959/1967* traz os germes de uma reflexão poética e filosófica que se manteve continuamente desdobrando-se e transformando-se, num efeito de espiral que, num movimento ascendente e descendente, no tempo e no espaço, revolve a memória e revive as reminiscências de uma linguagem que se faz espelho de uma experiência interior. O movimento cíclico é demonstrado na volta aos mesmos temas, no chegar sempre ao mesmo. O que de início o poeta parecia buscar é o que encontraremos no fim, a própria busca, sempre a

mesma. No caso de Hilda Hilst, essa busca recai na compreensão de Deus e seus meandros, os mistérios do tempo e da morte.

A coletânea de poemas *Poesia 1959/1967* dá início a uma trajetória que levará à reflexão ainda mais filosófica, psicológica, erótica e religiosa que encontraremos futuramente nos discursos de sua dramaturgia, que inicia com os textos *A empresa (A possessa)* e *O rato no muro*, concluídos em 1967, ano da publicação de *Poesia 1959/1967*. E da mesma forma, ainda mais intensamente, a poesia se desdobrará na ficção, exercício de uma prosa nunca desvinculada da poesia, que inicia então em 1970, com *Fluxo-floema*. A imagem de espiral, ou de dobras infinitas, serviria aqui para designar a coerência temática da obra de Hilda Hilst, que poeticamente construiu um discurso único, numa linguagem que transgrediu e transcendeu, em busca de pronunciar o indizível, o extremo do possível. Essa busca encontra-se nos temas, nas imagens e nos conflitos. Os temas são as idéias centradas em Deus, na morte e no tempo. As imagens¹ são inúmeras, múltiplas e sempre revividas, as mesmas anunciadas desde a poesia. E os conflitos, também os de sempre, entre o espírito e a matéria, a alma e o corpo, o consciente e o inconsciente, o erótico e o profano, o feminino e o masculino, a razão e os sentidos, a eternidade de Deus e a finitude da carne. O que pareceria situar-se em pólos opostos, convive em pleno acordo e desacordo na escrita de Hilda Hilst, ora completando-se, ora inviabilizando a completude. Permeiam-se incessantemente o sentimento do divino e a transitoriedade da carne.

Poesia 1959/1967 inicia com *Roteiro do silêncio*, de 1959, onde a poeta já apresenta no poema de abertura, intitulado *Cinco elegias*, a incompatibilidade de sua linguagem poética com os ruídos e as prisões do mundo. O desejo de transgredir com sua poesia as ordens institucionalizadas, principalmente aquelas ligadas à sua infância e religiosidade, como os corredores do colégio e a igreja, inaugura seu roteiro de reminiscências e sua trajetória poética. Abaixo, o poema de abertura de *Roteiro de silêncio*:

Não há silêncio bastante
Para o meu silêncio.
Nas prisões e nos conventos

¹ Aqui como em todo este trabalho, a palavra 'imagem' segue a conceituação que lhe deu o poeta e crítico mexicano Octavio Paz, que entendia a imagem como "figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação, ou seja, "produtos imaginários". Estes produtos são expressos em poesia por uma ampla variedade de formas verbais, como "comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc." PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perceptiva. 1996, pp. 37, 38.

Nas igrejas e na noite
Não há silêncio bastante
Para o meu silêncio.

Os amantes no quarto.
Os ratos no muro.
A menina
Nos longos corredores do colégio.
Todos os cães perdidos
Pelos quais tenho sofrido:
O meu silêncio é maior
Que toda solidão
E que todo silêncio.²

Hilda Hilst inicia então uma linguagem poeticamente mais amadurecida. A rede infinita de comunicações é desde aí reconhecida. Trata-se da comunicação entre fragmentos de sua vida e a tradução desses em sua obra, a comunicação de textos e personagens dentro de sua própria produção textual e ainda a comunicação com outros textos, os textos de sua galeria de eleitos. Estes aparecem nas relações transtextuais de sua escrita, em suas mais diversas manifestações, são os traços das afinidades eletivas³ de H.H.

Nesse mesmo livro, ou período poético, encontra-se revelado um dos elos de afinidade na poesia de H.H.. Trata-se da proximidade e eleição do poeta Jorge de Lima, que será lido com o texto de Hilda Hilst, *Sete cantos do poeta para o anjo*, publicado em 1962. É necessário, porém, uma ressalva. O Jorge de Lima que a inspirava era o poeta de *Invenção de Orfeu*, como declarado pela escritora em entrevista à publicação *Cadernos de Literatura*, de 1999, “não o de *Nega Fulô*, mas de *Invenção de Orfeu*, dos sonetos deslumbrantes”⁴. Portanto, é importante deixar claro aqui que ‘este’ será o poeta analisado, em sua

² HILST, Hilda. *Poesia 1959/1967*. Luzes – Gráfica Editora Ltda.: São Paulo, s/d, p. 9.

³ Tomo emprestado o termo de Goethe, que em seu livro *As afinidades eletivas* trata da questão da afinidade com o viés da psicanálise, como escolha ou decisão inconsciente, conforme explica a estudiosa Kathrin Holzmayr Rosenfield no prefácio da obra: “Note-se que *Verwandschaft* significa parentesco, de forma que, à luz da psicanálise, *Wahlverwandschaften* (título em alemão, onde *Wahl* = escolha e *Entscheidung* = decisão) ressalta simultaneamente as afinidades eletivas e o parentesco (*Verwandschaft*) fantasmático que estabelece um vínculo coerente, embora não transparente, entre todos os objetos *escolhidos* (*Wahlgewählt*) por um mesmo sujeito, entre as imagens do seu desejo. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *As afinidades eletivas*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992, p. 16.

⁴ *Cadernos de Literatura Brasileira*, nº8. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999, p. 27

expressão mais surrealista, levando-se em consideração o conteúdo eidético, na recorrência de imagens e temas, na incessante busca do sagrado em meio à linguagem profana, enfim, o Jorge marcado por sua conflituosa religiosidade, repleta de sincretismos e mitologia particular. Sirvo-me aqui da licença poética de ‘um Jorge de Lima’, para me referir ao Jorge que encontro em *Livros de Sonetos, A túnica inconsútil, Anunciação e Encontro de Mira Celi e Invenção de Orfeu*. ‘Um Jorge de Lima’ surge a partir da idéia do poeta múltiplo e multifacetado, uma característica própria de ambos, Jorge e Hilda. Em um ensaio que está entre seus primeiros escritos, intitulado *Proust*, reflexão depois também confirmada em entrevistas, Jorge de Lima creditava ao escritor de *La recherche* a primazia da reinvenção do poeta, a multiplicação dos eus, a diversidade de *personas*, a “fragmentação da personalidade”. Para Jorge, foi a partir de Proust que o “relativo passou a preponderar sobre o definitivo”, onde se fez possível transpor à literatura a inconstância da vida e da *persona* lírica.

Seguindo o mesmo pressuposto, será percorrido o roteiro poético das diversas Hildas que se apresentam em sua obra, nos personagens (sempre fragmentos de um mesmo eu), nos gêneros, nas buscas intrincadas de Deus, entre o sagrado e o profano, a ascese e o desespero, a carne e o espírito, em seu entrelaçamento com as vias possíveis que levam à morte. Na morte, em Deus, os fios condutores de todo o teor filosófico de H.H., fundamentado aqui nos conceitos de Ernest Becker, expostos em um dos livros mais importantes para a formação do pensamento da autora sobre a morte e o sentimento dos homens perante sua própria finitude, qual seja *A negação da morte*. Este é mais um fio da rede de intertextualidade e intersubjetividade que trama a obra da escritora em sua completude. *A negação da morte* é um tratado que reúne diversas correntes da psicanálise pós-freudiana numa fusão da psicologia – em grande parte alicerçada pela obra de Otto Rank –, com a perspectiva mítico-religiosa, tendo como principal guia o teólogo e filósofo dinamarquês Sören Kierkegaard. As pistas que levam ao livro de Becker foram fornecidas pela própria autora, que dedicou grande parte de sua obra ao autor de *A negação da morte*. Dentre as obras de Hilda dedicadas a Becker, estão *Poemas malditos, gozosos e devotos, Cantares de perda e predileção, Amavisse, Com meus olhos de*

ção, *Sobre a tua grande face, Da Morte. Odes Mínimas* e a ficção autobiográfica *A obscena Senhora D*⁵, onde consta a seguinte epígrafe:

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.⁶

Outro teórico fundamental para a leitura de H.H. na perspectiva mítico-religiosa, matizada pelo erotismo e a experiência interior da escrita poética, é Georges Bataille, também estudado pela autora. As idéias de Bataille, que relacionava a angústia, o saber e a súplica como vias da comunicação com Deus, servem aqui como guia ao pensamento poético de Hilda Hilst, que fez de sua escrita e seu saber, a ‘via dolorosa’ de comunicação com o infinito, ou o “extremo do possível”⁷, como diria Bataille.

Em Jorge de Lima também se identificam os traços de uma religiosidade extrema, que deu origem ao lema *Restauramos a poesia em Cristo* com a publicação da obra *Tempo e Eternidade*, junto com Murilo Mendes em 1935. E talvez, tenha havido em Jorge uma proximidade ainda maior com a angústia de Kierkegaard, que admitia a possibilidade de salvação, desde que o homem recorresse ao desespero e à fé. Para Bataille, não há salvação, “a única verdade do homem é ser uma súplica sem resposta”⁸. De qualquer forma, para ambos os poetas caberia perfeitamente a seguinte assertiva de Bataille: “Ninguém iria até o fim da súplica sem se colocar na solidão esgotante de Deus.”⁹

Mas convém principalmente dimensionar a análise no espectro destas referências de leitura de Hilda Hilst. Percorrendo sua obra, ficam

⁵ Apesar da profunda identificação que se pode evidenciar entre a personagem protagonista de *A obscena Senhora D* e sua criadora, seria ainda assim leviano declarar a obra como autobiográfica, não fosse uma anotação pessoal datada de 22 de janeiro de 1980 onde H.H. escreve: “Senhora D/HH está viva.”, numa clara referência ao traço autobiográfico da obra.

⁶ HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Massao Ohno, 1982.

⁷ “Chamo experiência uma viagem ao término do possível do homem. Cada um pode não fazer esta viagem, mas, se ele a faz, isso supõe negar as autoridades, os valores existentes, que limitam o possível. Por ser negação de outros valores, de outras autoridades, a experiência tendo uma existência positiva, torna-se positivamente o valor e a *autoridade*.” BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução: Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 15.

⁸ Idem, ibidem, p. 20

⁹ Idem, ibidem, p. 47.

evidentes as relações de intertextualidade, o quanto sua escrita é permeada de suas referências de leituras e o quanto se apresentam os diálogos e entrecimentos do texto entre a poesia, a prosa (uma prosa poética), a dramaturgia e até a crônica. Uma leitura atenta da obra completa permite que se vislumbrem linhas que se cruzam numa intra/inter textualidade, evidenciando a riqueza da construção dos textos. O discurso dialógico, o fluxo de consciência e o jorro poético onde se dão as relações intertextuais de Hilda e seus ‘eleitos’, serão demonstrados com a utilização do arcabouço teórico de alguns pensadores que estudaram estas redes de ‘influência’, como Harold Bloom com a obra *A angústia da influência*, ou Julia Kristeva e Gérard Genette, e suas teorias da construção do texto como um infinito entrecimento – seguindo os rastros do primeiro pensador da intertextualidade, Michail Bactin –, além da revista *Poétique*, nº27, onde, sob o título *Intertextualidades*, são expostos os ensaios de pensadores como Laurent Jenny, Lucien Dällenbach, Gianfranco Contini, Paul Zumthor, Jean Verrier, André Topia e Leyla Perrone-Moisés.

É uma tarefa difícil, pois a obra de Hilda é não apenas extensa em volume e diversidade de gêneros, mas também eivada de filosofia, psicologia e religião, além de elementos místicos e conhecimentos históricos e literários, que prefiguram um trabalho quase arqueológico. Os ‘irmãos’ Kafka, Becker, Beckett, Kazantzákis, Jung, Broch¹⁰ e demais eleitos, afloram nos textos de Hilda, às vezes sem pistas, como uma marginália¹¹ subjetiva. Evidentemente não há aqui a pretensão de esgotar o assunto, pois cada um desses autores demandaria um novo estudo. Trata-se antes, de evidenciar um traço de identidade tão intrínseco à sua obra e pensamento, a ponto de levar a autora à alusão de ‘irmandade’ com os escritores citados. Não há o compromisso de enumerar as relações de intertextualidade ou de sistematizar essas relações, mas antes de lê-las como “o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido” (JENNY, 1979, p.14).

¹⁰ Conforme será discorrido no capítulo primeiro desta dissertação, Hilda Hilst deixou um escrito pessoal numa página de agenda datada de 22 de janeiro de 1979, onde denomina ‘irmãos’ os autores Franz Kafka, Ernest Becker, Samuel Beckett, Nikos Kazantzákis, Carl Gustav Jung e Herрман Broch.

¹¹ Refiro-me à marginália que se encontra como notas manuscritas nas margens de livros e outros escritos.

Os elos que unem esses ‘irmãos’ entre si e os mesmos com a autora, vão se desvelando quando se compreende o contexto histórico que compartilharam e a linguagem que utilizaram para transmitir sua impossibilidade de traduzir em palavras o caos do século XX. Os “irmãos” Franz Kafka (1883 – 1924), Ernest Becker (1924 – 1974), Samuel Beckett (1923 – 1989), Nikos Kazantzákis (1883 – 1957), Carl Gustav Jung (1875 – 1961) e Hermann Broch (1886 – 1951) são herdeiros de um tempo de pessimismo, herdeiros do caos pós-guerras. Também aqui, no Brasil, o horizonte literário estava encoberto. E ainda que quase impossibilitada de florescer diante do caos e da desesperança que imperavam, a arte era a única via de expressão.

Esta arte surgiu permeada das novidades que chegavam aos borbotões da Europa, o centro de tudo. De lá vinham as elegias de Rilke, as imagens gitanas de Lorca, os heterônimos de Fernando Pessoa, as revistas literárias e o Surrealismo, surgido no Brasil juntamente com as idéias de 22 e demais movimentos vanguardistas pós Semana da Arte Moderna.

Nos *Manifestos do Surrealismo*¹², Breton proclama a releitura e retransmissão da história. Ele conclama todos os setores da intelectualidade adepta do Surrealismo à redenção do passado, a uma releitura da tradição. Assim são retomadas as obras de Lautréamont, em especial, mas também a referência a uma série de poetas oriundos da vertente mais rebelde do romantismo, além do estudo da tradição hermética, da alquimia e da astrologia. Até o poeta medieval Dante Alighieri é citado por Breton como um surrealista. Temos aqui um retorno à *Divina Comédia* de Dante e ao orfismo¹³, termo que designa o homem (poeta e/ou músico) como possuidor do princípio divino da arte e da capacidade de transpor o reino dos mortos. Mas o poeta, como o arquétipo representado no mito grego de Orfeu, segue aprisionado à sua condição, entre o sublime e o absurdo. Este é o poeta revivido na releitura da história.

Foi nesse clima efervescente e paradoxal criado pela geração de 45 que Hilda Hilst amadureceu como poeta. Em meio à enxurrada de

¹² BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

¹³ Na modernidade, o responsável pelo resgate do Orfismo foi Guillaume Apollinaire. Foi um movimento que teve origem no Cubismo. A palavra orfismo, que já fora usada com relação aos simbolistas, faz referência ao mito grego que gerou o arquétipo de Orfeu, o poeta-cantor. O Orfismo pregava a capacidade musical e espiritual da pintura, e o termo foi muito usado também por expressionistas alemães e simbolistas.

idéias e caminhos que lhe apareciam com as leituras e criações, é impossível não aludir ainda ao livro que teria sido a causa de seu definitivo isolamento em 1966 na Casa do Sol¹⁴, em Campinas, e a decisão de dedicar-se inteiramente à escrita e à ‘trajetória poética do ser’: *Carta a El Greco*, de Nikos Kazantzakis, um dos ‘irmãos’. O livro foi um dos fatores preponderantes que determinaram sua trajetória. A leitura de *Carta a El Greco*, em 1962, foi citada em diversas entrevistas concedidas pela autora, sempre com a afirmação de ter sido a causa principal de sua quase reclusão na denominada Casa do Sol.

Por isso, faz-se necessário uma análise poética que não leve em conta somente os poemas de H.H., mas os muitos fragmentos que enformam sua poesia, dispersos no decorrer da obra completa, que inclui a prosa, a dramaturgia e a crônica. As leituras e, a partir destas, a eleição de escritores por Hilda Hilst são inseparáveis de sua obra. Neste estudo serão citadas outras fontes onde aparecem os diálogos em fragmentos entre as obras, numa repetição labiríntica dos temas e idéias. A escrita de Hilda Hilst é como as paredes de sua emblemática Casa do Sol, povoada das imagens quase fantasmáticas do pai, de Joyce, Freud, Lorca, Simone Weil, Wittgenstein, Kafka, entre outros.

Outras pistas para a leitura proposta neste trabalho são concernentes à sua correspondência passiva e demais registros pessoais em agendas e cadernos de anotações, que fazem parte de um material coletado em pesquisa no Acervo Hilda Hilst, no Centro de Documentação Alexandre Eulálio – CEDAE, da Unicamp, em 2007. As reminiscências recolhidas em fragmentos de vida e obra servem nesse texto como possível esboço para um biografema¹⁵ de Hilda Hilst. No neologismo tomado de Barthes, o biografema, reúnem-se fragmentos para a construção de significantes, “uma anamnese factícia: a que eu atribuo ao autor que amo” (BARTHES, 2003, p. 126). Esse é o caminho para se chegar às possíveis coexistências nos textos de Hilda e seus “irmãos”, conforme postula Barthes:

¹⁴ Em 1965, Hilda Hilst muda-se para a sede da fazenda São José, de sua mãe, em Campinas, e próximo à sede inicia a construção de sua própria casa, à qual viria a chamar Casa do Sol.

¹⁵ Na obra *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Editions du Seuil, 1971, Roland Barthes cria o neologismo biografema como uma reconstituição do gênero biográfico e autobiográfico que toma fatos da vida do escritor encontrados no *corpus* de sua escrita como espaços repletos de significações, fragmentos que traduzem uma imagem mais fidedigna do sujeito, sendo que o mesmo não poderia ser capturado em sua totalidade.

Rien de plus déprimant que d'imaginer le Texte comme un objet intellectuel (de réflexion, d'analyse, de comparaison, de reflet, etc.). [...] Parfois, pourtant, le plaisir du Texte s'accomplit d'une façon plus profonde (et c'est alors que l'on peut vraiment dire qu'il y a Texte): lorsque le texte "littéraire" (le Livre) transmigre dans notre vie, lorsqu'une autre écriture (l'écriture de l'Autre) parvient à écrire des fragments de notre propre quotidienneté, bref quand il se produit une co-existence.¹⁶

Seguindo na mesma tentativa de construção do biografema a partir de fragmentos, encontram-se as referências de Hilda ao universo feminino. Nesse ponto do caminho percebe-se uma bifurcação. Quando na poesia a *persona* lírica é essencial e claramente feminina, na prosa, apesar de também poética, evidencia-se a preferência pelo narrador masculino e apresenta-se um tom pejorativo aos personagens femininos. Há um recuo no tempo do gosto poético, mais afeito às antiguidades, que aparecem na predileção de Hilda pelos cantares bíblicos, as cantigas provençais, a poesia mística espanhola e demais recursos que recuperam imagens oriundas de mitologias e reminiscências medievais e barrocas. Na poesia, falando de amor, a poeta faz-se amiga medieval, pastora e amante. No entanto, embora feminina, a *persona* lírica é transgressora, colocando-se no lado oposto ao da moça donzela, que acaba por se tornar senhora e tomar para si o amigo da poeta, acolhendo-o na vida burguesa e regrada. Essa alusão é referente, em especial, à obra *Trovas de muito amor para um amado senhor*, de 1960, incluído em *Poesia 1959/1967*, e cuja epígrafe remete a Camões, trazendo nítida identificação com a poesia provençal portuguesa. Os poemas seguem a metrificação, as quadras e as rimas da poesia provençal e as cantigas têm o sujeito poético personificado na mulher que canta ao amigo. Numa das trovas, a condição oposta à da senhora casada é bem evidente, colocando-se a poeta como amante do homem já comprometido. O tom irônico e trovadoresco inicia com a epígrafe do poeta renascentista português Bernardim Ribeiro: "Não sou casado, senhora, / Que ainda que dei a mão / Não casei o coração." A qual segue a trova:

¹⁶ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Editions du Seuil, 1971.

V

Seria menos eu
Dizer-vos, senhor meu,
Que às vezes agonizo
Em vos vendo passar
Altaneiro e preciso?

Ai, não seria.

E na mesma calçada
Por onde andais, senhor,
Anda vossa senhora.
E sua cintura alada
Dá-me tanto pesar
E me faz sofrer tanto

Que não vale o chorar
E só por isso eu canto.

Seria menos eu
Dizer-vos, senhor meu,
Por serdes vós casado
(E bem por isso mesmo)
É que sereis amado?
Ai sim seria.¹⁷

No decorrer de toda a obra poética, o eu lírico de Hilda é feminino quando fala de amor e de desejo, da carne e do espírito, da morte e de Deus. Ou, o que é mais comum, de todas essas coisas juntas. Nos poemas de H.H., o eu poético apresenta-se desde o início, desde publicação de *Presságio*, quando iniciou como escritora, aos 20 anos, e assim segue repetindo-se em diversas faces assumidas pela poeta, como Stela, Maria, Cristina, Alzira, Ariana, Samsara, ou ainda como mulher-avesso, monja pretendida, noviça, Senhora, casta e incorpórea, ubíqua, possuída, ou tatuada de infância, antiqüíssima ave, e por aí afora, numa infinita criação e recriação de personagens e imagens femininas.

É um traço bem diferente do que ocorre na prosa, com a proximidade estilística e temática de autores contemporâneos, como Beckett e Joyce. A própria Hilda admite essa característica de sua obra

¹⁷ Op. Cit., nota 1, pp. 52, 53.

na entrevista d'Os Cadernos de Literatura Brasileira que “é curioso mesmo essa linha mais recuada da poesia e mais moderna na prosa”¹⁸. Há uma exigência algo exacerbada de H.H. no que se refere às mulheres e suas ‘atribuições intelectuais’. Essa particularidade pode ser observada na sua eleição de escritoras admiradas, que têm em comum uma sede de saber que beira ao sentimento da ascese e da febre religiosa. Dentre as mulheres que lhe inspiram admiração e respeito, estão Edith Stein, Simone Weil, Santa Tereza D’Ávila e Sor Juana Inés de La Cruz, todas profundamente marcadas por fundamentos religiosos que oscilam entre o sagrado (o desejo de ascese em busca de um conhecimento supremo) e o profano (num erotismo que se apresenta nessa mesma busca). Mas essa característica, é mais acentuada na prosa, quando há uma identificação dos personagens masculinos com o intelecto e a razão em contrapartida à fantasia das mulheres apresentadas como personagens ou narradoras da mesma prosa.

No último capítulo, onde a análise recai sobre Jorge de Lima e sua ‘irmandade poética com Hilda’, a intenção é confirmar em definitivo o tema desta dissertação, qual seja, a intertextualidade e o ‘comando do sentido’ daí derivado. Apresenta-se como ilustrativo da afinidade eletiva Jorge/Hilda, a série de poemas publicada em 1962, *Sete cantos do poeta para o anjo*, de Hilda Hilst, uma possível homenagem a Jorge de Lima, onde a poeta canta ao “irmão de sangue (de poesia)”. Será feita uma leitura conjunta do poema/homenagem de H.H. com *Os banidos*, poema 20, de *Anunciação e encontro de Mira Celi*, de Jorge de Lima.

O que se pretende confirmar de fato é o encontro na palavra e no enigma que se apresenta em dobras na linguagem imagética e na dicção elevada da poesia de Hilda Hilst e de Jorge de Lima. Na obra *Sete cantos do poeta para o anjo*, que faz parte da coletânea *Poesia 1959/1967*, Hilda Hilst faz de Jorge de Lima seu interlocutor, utilizando a escrita como busca de uma transcendência, percorrendo um roteiro poético de extremos, do alto e do baixo, metade céu, metade terra, da ascese e o êxtase à angústia e à renúncia. Assim como o mundo barroco na concepção de Leibniz e Deleuze, a escrita poética de Hilda e Jorge realiza-se em dois vetores, o afundamento em baixo e o impulso para cima¹⁹. Enquanto os pés do sujeito lírico em *Os banidos*, de Jorge de

¹⁸ Op. Cit. nota 5, p. 39.

¹⁹ No livro *A dobra – Leibniz e o Barroco*, 4ª edição. São Paulo: Papitus Editora, 2007, Gilles Deleuze compara o mundo barroco a uma casa ou mônada, de dois andares, onde abaixo estaria a matéria, e acima, a alma. Deleuze cita Wölfflin ao falar da organização desse mundo em dois vetores com o afundamento em baixo e o impulso para o alto. Ambos os andares, ou vetores,

Lima, pisam em nuvens e na sua boca há um saibro de terra escura, Hilda Hilst em seu *Canto Primeiro* fala de um caminho entre dois mundos, do passeio entre sombras e o olhar nos pássaros mais altos.

Em direção oposta aos grandes ventos
Nos pássaros mais altos, meu olhar
De novo incandescia. Ah, fui sempre
A das visões tardias!
Desde sempre caminho entre dois mundos

Mas a tua face é aquela onde me via
Onde me sei agora desdobrada.²⁰

comporiam a mesma casa: “Que um seja metafísico e concernente às almas, que o outro seja físico e concernente aos corpos, isso não impede que os dois vetores componham um mesmo mundo, uma mesma casa”. p. 57

²⁰ Op. cit., nota 1, p. 105 – Canto Primeiro.

CAPÍTULO I

Os ‘irmãos de Hilda’ - transtextualidade e experiência interior

*Ai de nós, mutilantes,
De afetos imprecisos,
De repente tomados
A lua das vazantes
Num relance possessos
Possuídos
Inflamando o sentir
Recomeçando aquele, o mesmo canto*

Hilda Hilst

Numa página de agenda datada de 22 de janeiro de 1979, Hilda Hilst deixou o registro que serve de guia a esta dissertação. Nesse escrito pessoal, a escritora denomina ‘irmãos’ os autores/pensadores Franz Kafka, Ernest Becker, Samuel Beckett, Nikos Kazantzakis, Carl Gustav Jung e Hermman Broch. Na mesma página, quase como uma introdução para o entendimento desta ‘irmandade’, ela se refere à leitura que faz da obra do antropólogo cultural estadunidense Ernest Becker, *A negação da morte*. Abaixo o referido trecho:

Releio Ernest Becker. Incrível. Mas se toda essa minha experiência é a dimensão depois da morte então é preciso pensar tudo de novo. Por quê o inconsciente não registra espaço-tempo-morte como o consciente? O inconsciente se pensa imortal? Por que?²¹

²¹ HILST, Hilda. Registro pessoal. Disponível em:

<http://www.hildahilst.com.br/obras.php?categoria=8>. Acesso em: 22 de janeiro de 2008. (reprodução do texto disponível como folha de rosto do trabalho)

Essa reflexão, retirada de sua vida, perpassa sua obra e é destilada em construções textuais de intrincada reflexão filosófica, numa utilização infundável de recursos poéticos, além da metalinguagem, da mudança do foco narrativo, do fluxo/jorro de consciência e toda gama de referências religiosas e místicas, da Bíblia, da Cabala, dos Upanishades e outras fontes que percorrem séculos. Mas a simplicidade desse questionamento, sem a pretensão de escrita a ser publicada, apenas como registro, serve aqui como guia de leitura do encadeamento de idéias nos textos de H.H., com o foco na busca pela transcendência. A abstração do tempo e do espaço, as vozes dissonantes do inconsciente e a transitoriedade com sua dupla face: a finitude do corpo na morte e a eternidade da idéia de Deus estão na poesia, na prosa e no teatro de Hilda.

O questionamento de H.H. , “Por quê o inconsciente não registra espaço-tempo-morte como o consciente?” é longamente debatido por Becker. Ele relaciona a ânsia do homem pelo heroísmo com a idéia de narcisismo, de Freud. De acordo com Freud, os homens repetem o mito grego de Narciso à medida que se perdem em si mesmos numa profunda absorção, esquecendo-se de, ou mesmo ignorando, sua própria falibilidade. Becker faz a leitura da teoria de Freud afirmando que “o inconsciente não conhece a morte ou o tempo: nos seus recessos orgânicos fisioquímicos mais íntimos, o homem se sente imortal”. (BECKER, 1995, p. 16). É justamente uma ânsia de transcendência, uma busca pela imortalidade através da poesia, que faz da escrita de Hilda uma errância da linguagem em direção a Deus, em direção ao eterno na palavra. Na idéia de Deus nutrida pela escrita de H.H., existe o inconformismo diante de um corpo organicamente falível, mas também capaz de arrebatamentos eróticos, capaz de transportar pensamentos e de produzir simbolismos que o elevam à categoria transcendente do imaginário, à abstração do tempo e do espaço. No entanto, para Becker e para Hilda, esse heroísmo almejado mostra o reflexo de sua verdadeira face: o terror da morte. Em desafio à morte, Hilda projeta-se no tempo de amanhã, na paisagem-limite, no extremo. Com sua poesia, a poeta deseja a transcendência.

Carrega-em contigo, Pássaro-Poesia
Quando cruzares o Amanhã, a luz, o impossível
Porque de barro e palha tem sido esta viagem
Que faço a sós comigo. Isenta de traçado
Ou de complicada geografia, sem nenhuma bagagem
Hei de levar apenas a vertigem e a fé:

Para teu corpo de luz, dois fardos breves.
Deixarei palavras e cantigas. E moveções
Embaçadas vias de ilusão.
Não cantei cotidianos. Só te cantei a ti
Pássaro-Poesia
E a paisagem-limite: o fosso, o extremo
A convulsão do Homem.

Carrega-me contigo.
No amanhã.²²

Citando Jung, outro dos ‘irmãos’ de Hilda, Ernest Becker declara ser o trabalho do artista a projeção de sua transferência, o artista transfere à sua obra toda a aspiração heróica, todas as suas qualidades, sua inteligência e coragem, em suma, seu heroísmo. Mas mesmo estando o artista munido dessa via de transcendência, ele nunca se livra de si mesmo (cabe alusão ao título *Tu não te moves de ti*, de H.H., 1980), ele não pode ir além dos limites do corpo de sua escrita. E a transcendência material de sua obra “empalidece se comparada à transcendente majestade da natureza.” (BECKER, 1995, p. 172). Daí a face ambígua, a farsa da imortalidade. Esta a encruzilhada onde o poeta recorre à sua religiosidade particular, “o donativo do artista é sempre, à própria criação, ao significado máximo da vida, a Deus.” (1995, p. 172). Em seu desejo de ligação com o cosmos, em seu anseio de integração, o poeta pode buscar o *Ágape*, o amor incondicional pregado pelo cristianismo, mas na dualidade de sua escrita, que percorre corpo e espírito, o poeta elege também a *Eros*, o amor sexual que o aproxima da vida e da morte. Ernest Becker discorre sobre o conflito do amor, entre *Ágape* e *Eros* como a tragédia ontológica, como pode ser verificado no trecho abaixo:

Vemos agora o que poderíamos chamar de tragédia ontológica ou da criatura que é tão peculiar ao homem: se ele cede ao *Ágape*, corre o risco de não se desenvolver, o que é a sua contribuição ativa ao resto da vida. Se expande *Eros* em demasia, arrisca-se a separar-se da dependência natural, do dever para com uma criação mais ampla; afasta-se do poder curativo da

²² HILST, Hilda. *Amavisse*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1989, poema I.

gratidão e da humildade que deve sentir naturalmente por ter sido criado, por lhe ter sido concedida a oportunidade de experimentar a vida.²³

Em *Da morte. Odes mínimas.*, obra de 1980, de H.H., essa comunhão de *Ágape* e *Eros* faz-se numa articulação lírica, num percorrer de imagens oníricas e surrealistas, numa recriação de espaços e ‘nomes perecíveis’, onde a morte baila como figura esquiva, indizível, como a poesia. O terror da morte, apresentado por Becker como a principal causa do conflito interno humano, torna-se nestas odes de Hilda, um transporte para um além quase desejado, entre a atração e a recusa, como nos jogos amorosos.

Cavalo, búfalo, cavalinha
Te amo, amiga, morte minha,
Se te aproximas, salto
Como quem quer e não quer
E não ousa
Tocar teu pêlo, o ouro

O coruscante vermelho do teu couro
Como quem não quer.²⁴

A referência ainda à anotação pessoal citada no início deste capítulo justifica a análise de vida e obra que se faz no presente estudo. As relações que se encadeiam entre a sua obra e a dos ‘irmãos’, enfim, sua leitura e a transposição para a escrita dessa aquisição de conhecimento, assim como o encadeamento de uma narrativa que se mostra desde o início com fortes traços autobiográficos, de natureza especular, revelam um sujeito que é objeto de seu próprio discurso. São inegáveis as interseções do sujeito real e o sujeito da escrita. Fatores pessoais preponderantes, como a iniciativa ao isolamento na Casa do Sol, sua chácara em Campinas, determinaram o roteiro de sua trajetória como escritora. Trata-se de uma pesquisa da marginália, como se nas páginas de sua vida, Hilda Hilst deixasse anotadas, rabiscadas, desenhadas, as pistas para o entendimento de seu legado como autora.

²³ BECKER, Ernest. *A negação da morte*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1995, pp. 154-155.

²⁴ HILST, Hilda. Poema XVI. In: *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Editora Globo, 2001, p. 30.

Não se pretende uma discussão sobre a tão recente polêmica das biografias e autobiografias, esse não é o foco do estudo apresentado. Tampouco há a pretensão de uma interpretação da obra a partir da vida. O foco é a transtextualidade atuando como guia de um comando de sentido compartilhado. Utilizo aqui a citação de um dos estudiosos do caso da autobiografia, Philippe Lejeune, que pondera:

Se podemos dizer que a autobiografia se define por algo que é exterior ao texto, não se trata de buscar, aquém, uma inverificável semelhança com uma pessoa real, mas sim de ir além, para verificar, no texto crítico, o tipo de leitura que ela engendra, a crença que produz.²⁵

“Toda essa minha experiência” a que se refere H.H. no registro encontrado em sua agenda está intimamente ligada à experiência interior da escritora e poeta, a uma crença atingida nos estados de êxtase, arrebatamento e ‘emoção meditada’; como pregava Georges Bataille, o *velho Batalha* ou ainda, o *dicionário do sobrenatural*²⁶, a quem Hilda deve a idéia da maldição do Potlach, onde o poeta erra numa tentativa vã de apreensão da sombra, da intimidade da paixão traduzida em verdade e poesia. Em troca, o poeta acometido da maldição, recebe as mentiras flagrantes dos ricos²⁷. O Potlach é um ritual encontrado em algumas culturas, em especial entre os ameríndios, que consiste na dilapidação da riqueza, um aniquilamento que recebe como troca “uma forma secreta de prestígio”, mas, no entanto, materialmente nula. Como se após a destruição de toda reserva de energia, no caso de Hilda, representada por sua obra, restasse apenas a maldição de uma pretensa glória. Trata-se da constante lamentação de Hilda da falta de reconhecimento entre a classe literária brasileira ao seu trabalho, como

²⁵ LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 47

²⁶ In Portal SescSP – Entrevista Hilda Hilst. Disponível em: http://sescsp.net/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=143&Artigo_Id=2018&IDCategoria=2074&reftype=2. Acesso em 11/09/2010

²⁷ O conceito de Potlach veio de Marcel Mauss e foi desenvolvido por Georges Bataille no livro *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1975.

relatou o crítico José Castello no texto crítico sobre H.H., *A maldição de Potlatch*:

Sua vasta obra faria parte daquele segmento da riqueza literária brasileira que o país, numa imitação impiedosa do ritual ameríndio, resolveu destruir gratuitamente. De fato, essa maldição, ou o que quer que seja, parece exacerbar ainda mais o sentimento secreto de triunfo, que a escritora, mesmo quando se lamenta, não pode esconder, e aqui a lógica do Potlatch se cumpre à risca.²⁸

Na publicação de 1989 de *Amavisse*, por Massao Ohno, o mais fiel editor de Hilda Hilst e responsável pela grande maioria de suas publicações anteriores à edição da Editora Globo, que lançou sua obra reunida em 2001, Hilda escreve sobre a ‘maldição’ na contracapa:

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 Rosa²⁹ é apenas resíduo de um
‘Potlatch’.
E hoje, repetindo Bataille:
“Sinto-me livre para fracassar”.³⁰

Não só nas entrevistas e depoimentos Hilda Hilst revelava seu inconformismo por não ser lida e compreendida. De fato, há grande

²⁸ CASTELLO, José. Hilda Hilst - a maldição de Potlach. In: _____. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999, pp. 91-108.

²⁹ Hilda refere-se à obra *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, de 1990, primeiro de sua tetralogia pornográfica.

³⁰ HILST, Hilda. *Amavisse*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1989, contracapa.

resistência aos seus textos entre o público leitor e até mesmo na crítica especializada. Dentre os poucos, embora convictos, críticos que falaram de sua obra, estão nomes como o de Anatol Rosenfeld, Leo Gilson Ribeiro, José Castello, Cláudio Willer, Nelly Novaes Coelho, Renata Pallotini, Eliane Robert Moraes, Zahidé Lupinacci Muzart, Vera Queiroz e Alcir Pécora. Ainda hoje, há pouca crítica esclarecedora e que se preste verdadeiramente ao reconhecimento que merece sua obra, apesar de haver um grande volume, sempre crescente, de estudos no meio acadêmico sobre a escritora. De acordo com o banco de teses e dissertações da Capes, atualmente contam-se 66 trabalhos acadêmicos já concluídos sobre a autora.

Hilda Hilst justificou sua iniciação na prosa devido à dificuldade de conquistar um público leitor para sua poesia. Assim como mais tarde justificou sua produção pornográfica como única possibilidade de ganhar alguma projeção. As estratégias de Hilda, no entanto, não a aproximaram, e na verdade, até afastaram-na ainda mais, do cânone literário brasileiro. Alcir Pécora enumera alguns dos motivos possíveis para esse descaso ou rejeição à sua obra, como também para a imagem excêntrica que se criou em torno de sua figura:

[...] o comportamento liberal de Hilda em face do provincianismo moralista da classe média; a beleza da autora, que parecia reclamar mais atenção que sua escrita; a distância que a sua obra mantém dos valores modernistas predominantes no Brasil, e ainda mais em São Paulo, sobretudo no que toca à questão do conteúdo “nacional” da literatura, que simplesmente não se põe para ela; a dificuldade de leitura de seus textos, em especial os de prosa, dada a sua exigência de erudição literária, filosófica e até científica [...]; o seu afastamento dos centros de convívio intelectual do país, vivendo desde o final dos anos 60 praticamente reclusa em um sítio em Campinas (SP); a estratégia escandalosa de chamar a atenção para a sua obra por meio da suposta adesão ao registro pornográfico, que contraria a pudicícia acadêmica; a produção prolífica entre gêneros literários muito diversos; a mistura de todos eles no interior de cada texto; a publicação de quase toda a obra em edições artesanais, [...] sem qualquer alcance de distribuição; a falta de

habilidade da autora pelo que dissesse respeito a aspectos contratuais das edições etc.³¹

No texto *Fluxo*, do livro em prosa poética *Fluxo Floema* (1970), primeiro da série de ficções de H.H., ela fala dessa inconformidade na voz do personagem Ruiska, multiplicado nos outros personagens, todos faces do mesmo narrador. Ruiska é um escritor que já não consegue publicar seus livros e agradar ao editor que lhe pede que escreva “coisas de fácil digestão”.

É absurdo minha gente, estudei história, geografia, física, química, matemática, teologia, botânica, sim senhores, botânica, arqueologia, alquimia minha paixão³², teatro, é, teatro eu li muito, poesia, poesia eu até fiz poesia mas ninguém nunca lia, diziam coisas, meu Deus, da minha poesia, os críticos são uns cornudos [...]³³

E nessa lamentação, outros narradores, proseguem em diversos textos, na escrita que se despe e desmascara o autor, revelando-se um único narrador, sempre o mesmo. A escritora fala de sua impossibilidade de fazer poesia diante do cotidiano ordinário e os interesses opostos de futilidades e rendimentos financeiros. Para Hilda, ou para os narradores de que se utiliza, o mundo do trabalho e do projeto é incompatível com o labor do poeta.

O mesmo personagem Ruiska relata que chega a escrever como um estudioso, elabora um tratado, um projeto, “um estudo do homem na sua quase totalidade, o homem em relação a si mesmo, em relação ao outro, em relação a Deus”, mas eis que seu filho Rukah (o anão, que também é Ruiska, o narrador) “picou tudo miudinho, engoliu com muita cola e muito açúcar” (HILST, 1977, P. 190). Não há outra via, a não ser a da escrita poética que perpassa “o de dentro”, não há possibilidade de ordenar o ofício de escrever. Eis a maldição. Não há conciliação possível entre o mundo ordinário do trabalho e o mundo do poeta e sua arte. Para Bataille,

³¹ *Por que ler Hilda Hilst*. Alcir Pécora... [et al.]. – São Paulo: Globo, 2010. (Coleção por que ler)

³² Em diversos momentos, é possível detectar na obra de Hilda Hilst os conhecimentos que a autora tinha da alquimia e demais temas ocultistas e herméticos que remontam aos estudos de Jung sobre os símbolos ligados à psicologia. Este tema será abordado posteriormente.

³³ HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977, p. 185.

Na arte, o desejo retorna, mas, inicialmente, é o desejo de anular o tempo (de anular o desejo), enquanto, no projeto, havia simplesmente rejeição do desejo. O projeto é expressamente típico do escravo, é o trabalho, e o trabalho executado por quem não aproveita do seu fruto.³⁴

O projeto de Bataille aparece no personagem Tadeu (da Razão), em *Tu não te moves de ti*, de 1980, como a empresa que a esposa Rute, mulher fútil, afeita ao desejo material e às convenções sociais, insiste em manter como o principal projeto de vida do atormentado Tadeu, entre a loucura do mundo da poesia e os compromissos do cotidiano. Bataille relaciona o projeto à ociosidade das mulheres ricas, onde predomina o vazio. Rute é a representação da casa, do cotidiano e de todos os objetos, utensílios e demais futilidades que prendem o homem Tadeu à sua realidade civil. Rute punha os livros de poesia, como os de Jorge de Lima, no mais alto da estante, onde Tadeu não os podia encontrar. Transcrevo um momento em que Tadeu se lamenta e onde ocorre mais uma das muitas relações intertextuais, com a citação retirada da *Invenção de Orfeu*, canto II, poema VI, de Jorge de Lima.

Pedir a escada, buscá-la, mas onde, por Deus, Rute a colocava? E que altura há de ter para poder alcançar aquela gruta suspensa? Alta e pesada. Como desejei ter asas e algumas noites, para te reler, Jorge tão rei: “iam bem juntos, iam resolutos, / olhares cúmplices mas não impuros / andavam devagar, indissolutos / num vago andar feroz e quase inútil”. Guardados. Tu não os guardava, Rute, proibia-os de mim porque eu os amava, porque se a poesia se fizesse o meu sangue, a alma de Tadeu solar rejeitaria teus algarismos santos, porque se o poeta em mim amanhecesse no traço ou no verso, Tadeu veria

³⁴ *A experiência interior*. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 63.

Rute esvaziada, e vazia igualmente a Empresa, a Causa.³⁵

Essa impossibilidade de uma vida cotidiana é relacionada muitas vezes à loucura, numa quase idolatria. Se contrária à razão, a poesia é afeita à insanidade? Talvez seja mais coerente pensar numa fronteira com a loucura, uma tênue linha de separação, permeável. Para Bataille, a “conformidade geral da vida de um poeta à razão iria contra a autenticidade da poesia. Ao menos, retiraria à obra um caráter irredutível, uma violência soberana, sem os quais a poesia é mutilada.” (BATAILLE, 1989, P. 69).

Em 1977, na publicação de *Ficções*, que reúne os já publicados *Fluxo floema* e *Kadosh* (então ainda *Qadós*), e os inéditos *Pequenos discursos e um grande*, Hilda abre os ‘discursos’ com o texto intitulado *O Projeto*. Neste pequeno escrito de três páginas, Hilda Hilst escreve num formato de círculo. Ela inicia e acaba no mesmo ponto, como a serpente uróboros comendo a própria calda, figura/símbolo presente nos textos antigos e largamente explorada nos estudos de Jung. O texto inicia com o personagem masculino Hiram, que se desdobra em diversos outros nomes iniciados com H, como Hamat - a personagem feminina com que Hiram inicia sua fala-, Herot, Hakan e Hemin. Os nomes apresentam as flexões ou derivações do nome Hilda, como é o caso das personagens Hillé e Hilde, que aparecem em muitos momentos nos textos de prosa da autora.

O escrito em círculo inicia com a frase: “Hamat, eu Hiram, quero construir a casa. Dentro de mim, sagrado descontentamento.” (HILST, 1977, p. 3) E termina com a mesma idéia: “Eu, Hiram, vou construir a casa. Dentro de mim, sagrado descontentamento” (1977, p. 6). O projeto aqui se reveste então da intenção de fechar um círculo que proteja o sagrado, um possível *Temenos*, numa alusão ao símbolo de Jung da mandala e do círculo, retomados das antigas crenças ligadas ao hermetismo e à alquimia. Este sagrado pode ser lido com Jung como uma busca pelo centro da personalidade, que no narrador de Hilda está estratificado em diversos ‘eus’. Para Jung, este centro, o *Si-mesmo* (em inglês *self* / em alemão *Selbst*) é também a circunferência que engloba tanto a consciência como o inconsciente. Vale alusão ao ‘irmão’ Jung sobre esta simbologia do círculo:

³⁵ HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004, p. 45.

Traçar um círculo protetor é um antigo recurso usado por todos os que se propõem a realizar um projeto estranho e secreto. Desta forma protegem-se dos “perils of the soul” (perigos da alma) que ameaçam de fora quem quer que se isole por um segredo. Por outro lado, usa-se também tal recurso desde os tempos mais remotos, a fim de delimitar um território sagrado e inviolável.³⁶

Na escrita de Hilda está sempre implícita esta busca pela compreensão e pela experiência, sendo o ‘extremo do possível’, atingido na comunicação com Deus, no questionamento direto ao divino. No texto *Floema*, há uma imposição, ou uma maldição, de Deus ao poeta, como narra o personagem Koyo que, na unha do dedão do pé do divino Hydum (Deus), lhe fala do dom da palavra:

Ah, não pode ser, Hydum, é só por todas as coisas que colocaste aqui na minha garganta, que falo contigo agora, senão não falaria, não estaríamos aqui frente a frente, eu mais abaixo mas presente. A garganta é um muito que me deste, se estás me ouvindo me entendes, a garganta é delicada, uns tons mais altos, outros mais escuros, é vermelhoclara, úmida, escorregadia, tudo escorrega para baixo, soubeste fazê-la muito bem, matéria delicada essa que canta com este som, e pode cantar às vezes te louvando [...]³⁷

O questionamento segue no jorro/fluxo de Koyo para Hydum (Deus), com alternância narrativa. A conclusão sobre o centro ao qual chega Koyo/Hilda nada tem de conclusivo, é ainda a eterna pergunta sem resposta e a procura por Deus que se elabora sempre como tentativa e fracasso.

Tenho a impressão de que és um todo de nervos. Tenho uma impressão assim: quando penso, essa teia de que és feito se estimula, quando penso, alguma coisa circula ao teu redor. Talvez te

³⁶ JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e alquímia*. 4ª edição. Tradução de Maria Luiza Appy, Margaret Makray e Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 62.

³⁷ Op. cit., nota 31, p. 321.

agrades do meu pensamento. Mas até quando? Se a cada instante uma fibra viva te percorre, não te cansas? Se eu resolver dizer e perguntar até o sempre, para que a vida faça a própria casa em mim, se eu resolver falar desmedido para todo o sempre, aguentarás, Hydum? Estou fechado mas cresço. E ficarei mais complexo crescendo? Se me avolumo, o que é preciso entender chegará ao meu centro?³⁸

E a conclusão/fracasso que finaliza o texto:

Hydum, um gozo não me tiras: NADANADA de mim quando me tomares, nem os ossos. Estou novamente no centro, as paliçadas ao redor, esta casa-parede avança, vai me comprimindo. Porco-Hydum: tentei.³⁹

Novamente o centro e as paliçadas que protegem, mas comprimem. É uma tentativa de realização através da palavra, uma busca que apenas se renova e volta ao mesmo fim/começo. O questionamento citado na agenda “Por que o inconsciente não registra espaço-tempo-morte como o consciente? O inconsciente se pensa imortal? Por que?” só poderia ter resposta em Deus, e a única via possível é a da poesia.

No entanto, experienciando esse inconsciente que é capaz de abstrair ‘espaço-tempo-morte’, Hilda Hilst nutria-se de seus irmãos. Esses irmãos também lhe forneciam outros possíveis questionamentos, outros caminhos para o conhecimento de si mesmo e da via poética e filosófica que alimentava sua obra. Aqui, a via do intelecto, um paradoxo sempre presente na escrita de Hilda Hilst, entre a razão e a ascese⁴⁰ espiritual, que coexistia com outros paradoxos e aporias, como o sagrado e o profano, a carne e o espírito, o viver para escrever e o

³⁸ Idem, *ibidem*, p. 325.

³⁹ Idem, *ibidem*, p. 332.

⁴⁰ A expressão ascese aqui é utilizada segundo a concepção de Nikos Kazantzakis, formulada em seu livro *Ascese – Os salvadores de Deus*. No livro, um tratado poético e filosófico de teor místico e niilista (por mais paradoxal que essa união possa parecer), Kazantzakis relaciona a ascese ao desejo de imortalidade. O escritor grego afirma que “O escopo da vida efêmera é a imortalidade. Nos transitórios corpos vivos, lutam duas correntes: 1ª. A ascendente, rumo à síntese, à vida, à imortalidade, 2ª. A descendente, rumo à dissolução, à matéria, à morte. (KAZANTZAKIS, 1997, p. 38)

escrever para viver, a prosa masculina e a poesia feminina, o apolíneo e o dionísio⁴¹ e outros. Segundo Jung, a consciência se aproxima do arquétipo quando explora o universo do inconsciente. Esta aproximação revela as contradições e a experiência dos opostos, como a “luz e as trevas”, o “Cristo e o demônio”. Jung afirma ainda que a “vivência dos opostos” não se dá pela via intelectual, mas pela via espiritual, a qual Bataille chamaria de experiência interior ou viagem ao término do possível. Jung relaciona a experiência com a religiosidade, quando declara que “tal vivência pode provar a uns a verdade de Cristo, a outros, a de Buda, até a mais extrema evidência.”(JUNG, 2009, pp. 29, 30).

Hilda Hilst compartilhava das idéias filosóficas de seus pares, ‘irmãos’ que também buscavam o inapreensível. Ao mesmo tempo, acreditava em desprender-se do inteligível, da via intelectual, esquecer-se de tudo para de fato apreender, num desejo de “que o limite, que é o conhecimento como fim, seja ultrapassado” (BATAILLE, 1992, p. 16). Bataille, embora não figure entre os irmãos no registro citado, é claramente alicerce de alguns dos pensamentos recorrentes no fluxo de consciência de Hilda. No livro *A experiência interior*, ele reivindica o fim das “interrogações inteligentes”, que levam apenas ao sentimento de vazio, sendo que não há possibilidade de atingir “a experiência” com “operações analíticas”. Trata-se de um entendimento obscuro, subjetivo, como ele próprio se referia quando falava dessa apreensão e sua separação do pensamento aprisionado em conceitos científicos.

Esses enunciados têm uma aparência teórica obscura e não vejo aí nenhum remédio senão dizer: “é preciso apreender o sentido deles a partir de dentro”. Eles não são demonstráveis logicamente. É preciso *viver* a experiência, ela não é facilmente acessível, e mesmo, considerada de fora pela inteligência, seria preciso ver aí uma soma de operações distintas, algumas intelectuais, outras estéticas, outras enfim morais, e todo o problema a retomar; é somente a partir de dentro,

⁴¹ Na obra *Personas Sexuais – arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. pp.78, 94 e 100, Camille Paglia sustenta a identificação de Dionísio com a fluidez líquida da natureza, ‘do úmido pântano feminino’, com ‘água, leite, sangue, seiva, mel e vinho’, portanto, de natureza feminina; sendo Apolo a personificação masculina que traça a linha contra a natureza ctônica, portanto antagonico, de natureza masculina.

vivida até o transe, que ela aparece unindo o que o pensamento discursivo deve separar.⁴²

Mas, no entanto, é a via do saber que parece ligar Hilda a seus irmãos. Deles, H.H. muitas vezes, no decorrer de toda sua obra, serve-se para entretecer seu texto numa rede infindável de questões filosóficas que a caracterizam, muitas vezes, como uma pensadora, ou mesmo, filósofa. O que a afasta de uma qualificação como pensadora ou filósofa, é a via escolhida na prosa, na dramaturgia, ou até na crônica, qual seja, a poesia. A profusão de possibilidades que a poesia, enquanto imagens sem limites, lhe oferecia para transmissão de seu pensamento filosófico, foi o terreno fértil onde a autora semeou toda sua escrita.

E essa compreensão “a partir de dentro”, mas pela construção intertextual com todo o caminho do intelecto que implica, é também uma escolha que parece evidente em um irmão em poesia, não citado no registro, mas também de inegável influência no roteiro poético de H.H., o poeta Jorge de Lima. A afinidade com os irmãos proclamada aqui, com ênfase, no caso da poesia, no irmão Jorge de Lima, faz-se na esfera da experiência interior, que se realiza no ofício da escrita, mais estritamente, no ofício da poesia, numa “paixão solipsista de busca”⁴³. Para o autor de *Invenção de Orfeu*, “a poesia será sempre uma revelação de Deus, dom, gratuidade, transcendência, vocação.”⁴⁴ Sob esse arcabouço então, surge a construção do texto que se reveste de um amor incondicional pela palavra, na erudição das referências, no gosto por Camões, nas figuras e simbologias mitológicas, nas imagens poéticas recorrentes, na condição do homem pós queda, na identificação com o Cristo, nas escolhas de temas e elaborações barrocas, na abstração do tempo e do espaço, nas antíteses, na reverencial menção ao latim, na afinidade com os santos, no ocultismo, gnosticismo e hermetismo que se revelam algures e em toda a miríade de seres imaginários que habitam os poeta múltiplos: Hilda e Jorge.

No entanto, o roteiro de Hilda Hilst pode ser antevisto nesses irmãos, pode ser perseguido em Jorge de Lima, mas é transposto em sua singularidade. A escritora fez escolhas que se apresentam encadeadas numa escrita única. Entretecendo seu texto com os textos ‘irmãos’,

⁴² Op. cit., nota 32, p. 16

⁴³ BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2ª edição. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

⁴⁴ LIMA, Jorge. *Auto-retrato intelectual. Jorge de Lima visto por Jorge de Lima*. In *Leitura*, Rio de Janeiro, março de 1943.

alimentando sua vertente filosófica e psicológica em fontes religiosas e científicas⁴⁵, o roteiro de sua obra foi sendo tecido num desenfreado desejo de esvaziamento e ascese.

Dunas e cabras. E minha alma voltada
Para o fosco profundo da Tua Cara.
Passeio meu caminho de pedra, leite e pêlo.
Sou isto: um alguém-nada que te busca.
Um casco. Um cheiro. Esvazia-me de perguntas.
De roteiro. Que eu apenas suba.⁴⁶

A obra de Hilda Hilst percorre os meandros da morte no anseio pela eternidade, num jogo de negação e busca. O distanciamento que a crítica deve prudentemente manter em relação ao que pensa o autor de sua própria obra é sempre mais problemático em se tratando de uma escrita tão especular como a da autora aqui estudada. Hilda Hilst revela-se transparente em sua escrita, a narradora dialoga consigo mesma. É um entrecruzamento de vozes interiores que expõem as limitações e ao mesmo tempo exaltam as infinitas possibilidades da linguagem poética. A escrita de Hilda Hilst mostra-se como tentativa de acesso ao sagrado, em simultânea construção e negação de Deus.

Retornando ao registro pessoal, evidencia-se um dos fios narrativos da obra de H.H. na relação interdiscursiva que se formou da afinidade eletiva com Ernest Becker, autor de um dos livros mais importantes na construção de seu entendimento da morte. A artista plástica Olga Belinki, responsável pelo projeto gráfico de inúmeras das obras de H.H., bem como seu esposo, o escritor José Luís Mora Fuentes, falecido em junho de 2009, ambos amigos íntimos da escritora e mantenedores da Casa do Sol, em Campinas, após o seu falecimento, afirmaram em depoimentos colhidos em pesquisa de campo para este trabalho que o livro *A negação da morte* foi de fato norteador do pensamento de Hilda. Olga Bilenki declarou, inclusive, que a escritora recomendava o livro a amigos como uma leitura imprescindível, tendo chegado ao ponto de comprar exemplares em quantidade para presentearlos aos amigos mais próximos.

⁴⁵ Leitora voraz de físicos e matemáticos, Hilda Hilst chegou a afirmar que “a matéria da alma ainda será explicada pela física quântica”.

In Portal SescSP – Entrevista Hilda Hilst

http://sescsp.net/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=143&Artigo_ID=2018&IDCategoria=2074&reftype=2. Acesso em 11/09/2010

⁴⁶ HILST, Hilda. *Do desejo*. 1ª ed. São Paulo: Globo, 2004.

Mas seria impossível dar conta de toda a ‘irmandade’ numa dissertação. Cada um dos seis nomes citados por Hilda como irmãos é um universo. Nem sempre há como comprovar essa irmandade em dados concretos de intertextualidade, pois corre-se o risco de leituras subjetivas onde o leitor interfere diretamente com sua vivência e entendimento próprios. Embora seja possível sim, no caso de H.H., apontar essas evidências que surgem nas tramas de sua escrita como escolhas de estilo, idéias e teor filosófico. Porém, não se trata aqui de fazermos esse exercício de hermenêutica. Antes ainda, a presente dissertação visa identificar **como** a experiência interior torna-se poesia, qual a via percorrida, os temas recorrentes, as imagens aludidas, os simbolismos de um mesmo reino mitológico e religioso que encontra eco nas afinidades eletivas. No entanto, isso é como afirmar que as referências são ilimitadas, as dobras são infinitas. O poeta de *Mira Celi*, por exemplo, “irmão em poesia”, também é uma fonte inesgotável de outras fontes, outras intertextualidades. E ambos fizeram a leitura do tempo e da história da palavra de acordo com seus desvios. Conforme Harold Bloom prefigurava em seu livro *A angústia da influência*,

A literatura autêntica, grande, depende do tropo, um desvio não só do literal, mas de tropos anteriores. Como a crítica, que ou faz parte da literatura ou não é absolutamente nada, o grande texto está sempre em ação, com toda força (ou fraqueza), lendo errado textos anteriores.⁴⁷

Para Bloom, a influência poética é uma variedade de melancolia ou princípio de angústia. Esse desvio percorrido pelo poeta que deve “ler errado”, ou “ler distorcido”, seus precursores/irmãos, é chamado por Bloom de *Clinamen*, palavra de origem latina tomada do filósofo Lucrécio, que significa “inclinação” e designa a curvatura, ou desvio, dos átomos numa trajetória vertical enquanto caem, o que possibilitaria a mudança no universo. Ou seja, o poeta desvia-se de seu precursor, lendo-o de modo a executar o *clinamen* em relação a ele. A poesia criada a partir desse desvio faria um “movimento corretivo” para a criação de um novo poema, o que garantiria sua singularidade. Esta é a leitura realizada por Hilda de seus pares. Num movimento de

⁴⁷ BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2ª edição. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p. 20

transposição, a autora reúne as afinidades intrínsecas à sua mitologia particular e recria um novo texto.

Diversos são os estudos sobre as relações intertextuais, intersubjetivas e interdiscursivas. Seguindo os pensamentos do russo Mikhail Bakhtin, primeiro teórico a utilizar a noção de intertextualidade na leitura crítica dos textos, Júlia Kristeva, primeira a utilizar o termo intertextualidade, alega que

todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*.⁴⁸

A linguagem poética então teria sempre a qualidade da ambivalência, uma linguagem dialógica. Daí a proposta de Bakhtin ao espaço de existência da linguagem como intersubjetividade, na medida em que se constrói a partir de diversas vozes que se entrecruzam. Para o teórico russo, o diálogo poderia ser monológico, assim como o monólogo, na maioria das vezes, dialógico. Na noção de diálogo inerente à linguagem, Bakhtin incluía a intertextualidade e a ambivalência. O dialogismo refere-se à escritura como subjetividade e comunicatividade, ou seja, como intertextualidade. Utilizando a leitura de Kristeva sobre as teorias de Bakhtin, todo texto deve ser lido tendo em vista “o *corpus* literário anterior, o texto como absorção de, e réplica a um outro texto”. (KRISTEVA, 1974, p. 67). No caso de Hilda, as vozes de seu múltiplo ser poético dialogam incessantemente entre si, mas também com o leitor, com os textos de seus “irmãos”, com o amante, com Deus e com a Morte. Trata-se muito mais de um discurso dialógico do que de um monólogo interior. Entram em jogo os diversos gêneros possíveis e o fluxo de consciência singulariza-se. Assim descrevem dois dos críticos da obras de H.H., Alcir Pécora e Anatol Rosenfeld, respectivamente:

O fluxo em Hilda é surpreendentemente dialógico, ou mesmo teatral, sem deixar de se referir sistematicamente ao próprio texto que está sendo produzido, isto é, de denunciar-se como linguagem sobre linguagem. O que o fluxo dispõe

⁴⁸ KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

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 como falas de diferentes personagens que irrompem, proliferam e disputam lugares incertos, instáveis, na cadeia discursiva da narração.⁴⁹

[...](as vozes) se fundem [...] no Eu lírico, portador do rasante turbilhão verbal que, lançado contra pedras e obstáculos, forma redemoinhos de “floema” engasgado, detendo-se gago, a língua se tornando objeto de si mesma, se autocomentando, se autocriticando e autoflagelando, chegando até a autodestruição, para depois recompor-se e prosseguir, levada pelo impulso da maré verbal. Os textos, em conjunto, visam a 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.⁵⁰

Para Gérard Genette (1982, p. 1), a singularidade dos textos é obtida através da ‘arquitextualidade’, o objeto da poética é alcançado na transcendência textual da escrita, “tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes.”. Ele fala de uma copresença entre dois ou mais textos que pode ser identificada nas mais variadas formas, desde a explícita citação, passando pelo plágio, a alusão, a epígrafe, a paródia, etc., que fariam parte de uma transtextualidade que também teria suas categorias. Essas categorias são a intertextualidade, o paratexto, a metatextualidade, a hipertextualidade e a architextualidade. Mas vale aqui ressaltar que essas cinco classes de transtextualidade não são estanques, elas se comunicam. Em Hilda Hilst, as relações de entreteximento, as transtextualidades, ocorrem no decorrer de sua obra, da poesia à prosa, do teatro à crônica, utilizando-se de todas as categorias. Como exemplo dessas relações, Hilda Hilst homenageia, ou

⁴⁹ PÉCORA, Alcir. *Hilda Hilst: call for papers*. In: http://www.germinalliteratura.com.br/enc_pecora_ago5.htm. Acesso em 10/12/2010.

⁵⁰ ROSENFELD, Anatol. *Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga*. Posfácio de *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977, p. 185.

antes, introduz seus textos, com epígrafes, que para Genette seria uma relação de paratexto e que representaria um sinal para o entendimento da montagem do texto. Outros exemplos de paratextos são as cartas, bilhetes e anotações em agendas e margens de livros, alguns dos recursos utilizados neste trabalho como “sinais”, embora também aqui se corra o risco de nem sempre esses elementos conterem de fato o conhecimento que se associa a eles. Segundo Genette (1982, p.10), “La paratextualité, on le voit, est surtout une mine de questions sans réponses”.

As epígrafes engendradas por H.H. guardam estreita ligação com a obra que segue, trata-se de fato, de um elemento indispensável, faz parte do *corpus* da obra. No texto *A intertextualidade na produção literária*, de Graça Paulino, Ivete Walty e Maria Zilda Cury, a epígrafe (do grego *epi* = em posição superior + *graphé* = escrita) é de fato identificada como “uma escrita introdutória de outra”. Para as autoras,

Ela implica sempre um recorte de outro texto que é presentificado e, conseqüentemente, modificado em seu contato com o novo texto, sobre o qual lança novos sentidos. O texto em epígrafe é presentificado e modificado porque se expõe, como recorte, à nova leitura. Por outro lado, modifica o texto a que está agregado.⁵¹

Abaixo estão relacionadas algumas das epígrafes mais significativas da obra de Hilda Hilst:

Nunca fui senão uma coisa híbrida
Metade céu, metade terra,
Com a luz de Mira-Celi dentro das duas órbitas.

**Jorge de Lima – Anunciação e encontro de
Mira-Celi, de 1943⁵²**

⁵¹ GRAÇA, Paulino. *Intertextualidades – teoria e prática*. Graça Paulino, Ivete Walty, Maria Zilda Cury. São Paulo: Formato, 2005, pp. 25, 26.

⁵² A epígrafe referente à série de poemas *Sete cantos do poeta para o anjo* será abordada no último capítulo deste estudo, sendo que será analisada como homenagem de Hilda Hilst ao “irmão em poesia” Jorge de Lima e como exemplo inequívoco de recorrência na escolha das imagens e temas poéticos que evidenciam sua afinidade com o poeta de *A Túnica Inconsútil*.

(epígrafe de *Sete cantos do poeta para o anjo*, de 1962)

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.

Jorge de Lima – *Invenção de Orfeu*, de 1952
(epígrafe de *Kadosh*, de 1973)

Havia em suma três, não, quatro Molloyes.
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.

Samuel Beckett – *Molloy*, de 1951
(epígrafe de *Fluxo-Floema*, de 1970)

I am t^o purê for you ou anyone.
Your body
Hurts me as the world hurts God. I am a lantern –

My head a moon
Of Japanese paper, my gold beaten skin
Infinitely delicate and infinitely expensive.

Sylvia Plath – *Fever 103° (The Collected Poems)*, de 1962
(epígrafe de *Agda*, de *Kadosh*, de 1973)

Esquecia tudo e em primeiro lugar as minhas
resoluções. No fundo, nada contava. Guerra,
suicídio, amor, miséria, prestava-lhes atenção,

é certo, quando as circunstâncias a isso me obrigavam, mas de uma maneira cortês e superficial. Por vezes, fazia menção de me interessar por uma causa estranha à minha vida mais cotidiana. No fundo, porém, eu não participava dela, salvo, é certo, quando a minha liberdade fosse contrariada. Como dizer-lhe? Tudo isso resvalava. Sim, tudo resvalava por mim.

Albert Camus – *A queda*, de 1956
(epígrafe de *O oco*, de *Kadosh*, de 1973)

... MÁGICOS, HERÓIS, encantadores de ratos, todos esses que, à força de correrem após si, foram de novo tomados da paixão de ser, a aos quais a própria lucidez levou a procurarem o máximo de cegueira.

Francis Jeanson – *Sartre por ele próprio*, de 1965
(epígrafe de *O grande-pequeno Jozu*, de *Pequenos discursos e um grande*, de 1977)

(...) je saisis en sombrant que la seule vérité de l'homme, enfin entrevue, est d'être une supplication sans réponse.

Percebo, afundando, que a única verdade do homem é ser uma súplica sem resposta.

Georges Bataille – *A experiência interior*, de 1944
(epígrafe de *Com os meus olhos de cão*, de 1986)

A vida só é tolerável
Pelo grau de mistificação que se coloca nela.

Emil Michel Cioran – Breviário de decomposição, de 1955

(epígrafe de *Cartas de um sedutor*, de 1993)

Dúpliques desatentos
Lançamos nossos barcos
No caminho dos ventos

E nas coisas efêmeras
Nos detemos
O di, reddite mi hoc
pro pietate mea!

Ó deuses, devolvam-me a mim mesmo
o meu próprio rosto
redimam-me por piedade de mim!

Caio Valério Catulo – Carmina, poema 72

(epígrafe de *Cascos & Carícias & Outras crônicas*, de 1992-1995 – crônicas reunidas)

Canção de cativos, rouca,
rouca e afogada em absinto;
antes de atingir a boca morta na noite do instinto.

Cantiga longínqua, vaga, mais sentida do que
ouvida,
murmúrio, soluço ou praga
que sobe da própria vida.

Apolônio de Almeida Prado Hilst

(epígrafe de *Estar sendo. Ter sido*, de 2000)

A análise do paratexto na obra de H.H. é abordada com extrema lucidez por Zahidé Lupinacci Muzart que, num de seus textos sobre a autora, fala do primeiro livro da chamada tetralogia obscena⁵³, *O caderno Rosa de Lori Lamby*, publicado em 1990. Sobre a epígrafe e a

⁵³ A tetralogia obscena de Hilda Hilst é composta por *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Contos d'escárnio / Textos grotescos*, de 1990, *Cartas de um sedutor*, de 1991 e *Bufoécas*, de 1992.

dedicatória do livro em seu diálogo com o texto, Muzart destaca que a dedicatória “À memória da Língua”, remete à epígrafe “Todos nós estamos na sarjeta, mas alguns de nós olham as estrelas”, de Oscar Wilde. E outra epígrafe, mais abaixo, completa o diálogo: “E quem olha se fode”. A leitura de Muzart refere-se ainda à continuação deste diálogo, não apenas no decorrer do texto que segue, mas na relação com a vida de Hilda Hilst e suas declarações para a imprensa.

Há dois pontos a destacar neste paratexto: a seriedade, escondida no humor, e a nostalgia. À memória de é, em geral, repetindo, um *in memoriam* para alguém que já morreu. E a língua? Já morreu? Que sentido quer dar Hilda Hilst a este “à memória da língua”? O pessimismo da autora se instala a partir desta dedicatória e na reflexão, na resposta de Wilde por *Lori Lamby*. Quem busca sair da mediocridade, “se fode”. Este paratexto liga-se a várias declarações de Hilda Hilst em entrevistas onde, sentindo-se particularmente desprezada, esquecida, não prestigiada nem pela crítica nem pelos editores ou leitores, expressa uma desilusão muito grande.⁵⁴

No mesmo artigo, a pesquisadora faz referência às citações de Catulo (muitas vezes citados na obra de H.H., na poesia e na prosa) e Marcial no *Caderno Rosa*, numa aproximação de estilo e linguagem no tratamento ao erotismo à maneira dos romanos: “zombeteiro e desabusado”.

Num poema da série *Poemas aos homens do nosso tempo*, do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, de 1974, a intertextualidade aparece numa relação dialógica, entre a poesia de Hilda e a do poeta espanhol, de Granada, Federico Garcia Lorca. Ao mesmo tempo, a intertextualidade apresenta-se num diálogo entre a própria poeta com seu companheiro, irmão, Lorca. Hilda homenageia o poeta e chora sua morte como se desfrutasse de fato de uma relação fraterna com ele, uma irmandade em poesia. Todas as frases entre aspas são de Lorca, é o poeta cantando, redivivo, através de Hilda. Segue o poema:

⁵⁴ MUZART, Zahidé Lupinacci. Notas marginais sobre o erotismo em O Caderno rosa de Lori Lamby” Travessia nº 22, Florianópolis, UFSC, 1991 e Anais do IV Seminário Nacional Mulher e Literatura. Org. Lúcia Helena Vianna, Niterói, 1991, p. 267-272.

Companheiro, morto desassombrado, rosácea
 [ensolarada
 Quem senão eu, te cantará primeiro. Quem, senão eu
 Pontilhada de chagas, eu que tanto te amei, eu
 Que bebi na tua boca a fúria de umas águas
 Eu, que mastiguei tuas conquistas e que depois chorei
 Porque dizias: “amor de mis entrañas, viva muerte”.
 Ah, se soubesses como ficou difícil a Poesia.
 Triste garganta o nosso tempo, TRISTE TRISTE.
 E mais um tempo, nem será lícito ao poeta ter memória
 E cantar de repente: “os arados van e ven
 desde Santiago a Belén”

Os cardos, companheiro, a aspereza o luto
 A tua morte outra vez, a nossa morte, assim o mundo:
 Deglutindo a palavra cada vez e cada vez mais fundo.
 Que dor de te saber tão morto. Alguns dirão:
 Mas está vivo, não vês? Está vivo! Se todos o celebram
 Se tu cantas! ESTÁ MORTO. Sabes por quê?
 “El pasado se pone
 su coraza de hierro
 y tapa sus oídos
 com algodón del viento.
 Nunc podrá arrancársele
 um secreto.”

E o futuro é de sangue, de aço, de vaidade. E vermelhos
 Azuis, brancos e amarelos hão de gritar: morte aos poetas!
 Morte a todos aqueles de lúcidas artérias, tatuados
 De infância, o plexo aberto, exposto aos lobos.
 Irmão.
 Companheiro. Que dor de te saber tão morto.⁵⁵

Como já explicitado anteriormente, o espaço é exíguo para a abordagem de todas as afinidades eletivas de H.H., todas as epígrafes, todas as dedicatórias e todas as referências transtextuais. Mas vale ressaltar, no que tange às ‘irmandades’, a afinidade na ficção, com o dramaturgo irlandês Samuel Beckett. Não é apenas a comparação de duas obras. Há afinidade na essência de uma escrita que se debruça sobre si mesma, a metanarração e o fluxo/jorro da consciência numa espiral para cima e para baixo na elaboração do *pathos* existencial. Ambos, Hilda e Beckett, tratam com cinismo e sarcasmo as instituições ligadas à sociedade e ao trabalho, a religião e às relações inter sociais.

⁵⁵ HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2003, p. 109.

As constantes temáticas da ficção de Hilda Hilst, como em Beckett, giram em torno do sofrimento, da solidão, do fracasso, da angústia e da inviabilidade de respostas ao suplício de existir, como pode ser conferido neste trecho de *Molloy*, da trilogia em prosa⁵⁶ do autor de *Esperando Godot*.

E estou de novo não diria sozinho, não, não é meu gênero, mas, como dizer, não sei, restituído a mim próprio, não, jamais me soltei, livre, aí está, não o que isto significa mas é a palavra que ouço dizer, livre para fazer o quê, nada fazer, saber, mas o quê, talvez as leis da consciência, da minha consciência, que por exemplo a água sobe à medida que a gente mergulha nela, e que seria melhor, ou tão bom, apagar os textos ao invés de enegrecer as margens, raspar até que tudo fique branco e liso e que a besteira assumo seu verdadeiro rosto, um cu absurdo e sem saída.⁵⁷

Quanto à epígrafe citada na relação anterior: “Havia outros evidentemente. Mas fiquemos por aqui, se não se importam, no nosso circulozinho de iniciados”, Beckett demonstra sua multiplicidade, a divisão de seu ser nos personagens sem saída do texto *Molloy*. Em *Fluxo*, Hilda/Ruiska é “dúplice sim, tríplice sim, multifário, múltívido, multisciente, múltívio, [...]” (1997, p. 204) e falando do ofício da escrita, quando se decide a escrever, assim é o enunciado:

Agora escreve: dentro de mim, este que se faz agora, dentro de mim o que já se fez, dentro de mim a multidão que se fará. Alguns eu os conheço bem. Mostram a cara, assim é que eu gosto, me enfrentam, assim é que eu gosto, cospem algumas vezes na minha boca, assim é que eu gosto. Gosto de enfrentar quem se mostra. Olhe aqui, Ruiska – Ruiska sou eu, eu me chamo Ruiska para esses que se fazem agora, para os que se fizeram, para a multidão que se fará, e para não perder tempo devo dizer que minha mulher se chama Ruisis e

⁵⁶ A trilogia em prosa de Samuel Beckett é composta por *Molloy*, *Malone morre e O inominável*.

⁵⁷ BECKETT, Samuel. *Molloy*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

meu filho se chama Rukah. Não me percam de vista, por favor.⁵⁸

Alcir Pécora, na nota do organizador para *Fluxo-floema*, publicado pela Editora Globo em 2003, chama de “cena de possessão” ao fluxo de consciência nas falas dos personagens, como se a autora fosse um “narrador-cavalo”, que seria “sucessivamente tomado por entes pouco definidos, imediatamente aparentados entre si, incapazes de conhecer a causa ou o sentido de sua coexistência múltipla e dolorosa num ofício de escrita.”⁵⁹

As pistas de intersubjetividade existentes na obra ficcional de Hilda e Beckett são infinitas. Um dos textos mais gritantemente próximos de *Molloy*, por exemplo, é *O oco*, em que o protagonista é um velho praticamente imobilizado, que se arrasta de bruços na praia, com uma ferida pútrida na canela, em meio a devaneios e elucubrações que levam ao vazio, ao nada, um típico personagem Becketiano. Vale lembrar que o personagem Molloy também é um velho com deficiência em uma das pernas e com sérias dificuldades de locomoção. *Molloy* e *O oco* são marcados pela escatologia e pela renúncia. O texto, em ambos os casos, se constrói num jorro ininterrupto, sem seqüência lógica. Algumas figuras são comuns, como o cão companheiro do personagem, a referência aos animais, a vaca, o jumento/mula, a memória turva de um antes do personagem, a voz que teima em restabelecer a ordem em Hilda e restabelecer o silêncio em Beckett, a nebulosa incerteza de estar vivo, a alusão a personagens da mitologia, o muro, a colina, a falta de equilíbrio, a vacuidade mental, a matemática, as alusões, como ao filósofo Geulincx, em Beckett, e a Ovídio, em Hilda, etc. A análise dessa afinidade renderia, sem dúvida, um outro estudo, mas fiquemos por aqui “no nosso circulozinho de iniciados.”

Kafka (1883 – 1924), Becker (1924 – 1974), Beckett (1923 – 1989), Kazantzákis (1883 – 1957), Jung (1875 – 1961) e Broch (1886 – 1951) são herdeiros de um tempo de pessimismo, um reflexo do homem do século XX, pós-guerras, destituída de fé ou esperança. O engajamento que marcou os anos 40 foi substituído pelo absurdo da condição humana apregoada pelos existencialistas. O absurdo metafísico é típico da escrita de todos os irmãos de Hilda. Na análise que Erich Auerbach faz da literatura do séc. XX, afirmando haver “algo assim

⁵⁸ Op. cit., nota 31, pp. 185, 186.

⁵⁹ PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: *Fluxo Floema*. São Paulo: Globo, 2003.

como uma sensação de fim de mundo em todas essas obras”⁶⁰, referindo-se aos escritores modernos, pode-se perceber a constante que une os irmãos:

[...] a maioria dos romances que empregam o processo múltiplo da reflexão da consciência dão ao leitor uma sensação de desesperança; apresenta-se frequentemente algo de confuso ou de velado, algo que é inimigo da realidade que representam; não raramente, uma alienação da vontade prática de viver, ou o gosto na representação das suas formas mais cruas; hostilidade à cultura, expressa com os meios estilísticos mais sutis que a cultura criou por vezes, um encarniçado e radical afã de destruição. A quase todos é comum o caráter velado, indelimitável do seu sentido; precisamente essa mesma simbologia ininterpretável que se encontra também nas outras formas de arte, na mesma época.⁶¹

Essas características são facilmente identificáveis nos irmãos citados, e nos não citados na agenda, mas explícitos nas obras, como Jorge de Lima e Georges Bataille. Em Kafka e Beckett são gritantes, resguardadas suas particularidades. Kafka, como escreveu Bataille, “somente constata o esmagamento do homem”⁶² e cabe ao leitor tirar suas conclusões ou conseqüências. O duplo personagem K., do *Castelo*, e Joseph K., do *Processo*, remete aos personagens que se repetem nas intercomunicações das obras de Hilda. E sua *Metamorfose*, com o personagem Gregor Samsa metamorfoseando-se num inseto, é como a personagem de Hilda, transformada em unicórnio, no conto *O Unicórnio*⁶³, ou em *A obscena Senhora D*, no qual a protagonista se

⁶⁰ AUERBACH, Erich. *A meia marrom*. In: _____. *Mimesis - a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 496.

⁶¹ Idem, *ibidem*.

⁶² BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1975.

⁶³ A seguinte passagem de *O Unicórnio* é alusiva a Kafka e à sua *Metamorfose*, bem como a Eugéne Ionesco e sua obra *Os rinocerontes*: “Eu tenho um corno. Sou unicórnio. Espera um pouco, minha cara, depois da *Metamorfose* você não pode escrever coisas assim. Ora bolas, mas eu sou unicórnio, é preciso dizer a verdade, eu sou um unicórnio que está fechado no quarto de um apartamento na cidade. Mas será que você não pode inventar outra coisa? Essa coisa de se saber um bicho de repente não é nada original e além da *Metamorfose* há *Os rinocerontes*, você conhece?” *Fluxo-floema*, 1977, p. 291.

transforma numa porca. Segundo Cláudio Cruz (1997, p. 95), “No limite, cada um de nós carrega um Kafka muito particular”.

Com Becker há a tentativa de explicar a negação da morte, maldição do homem do século XX. Já em Jung, as profundezas religiosas da psique ganham mil possibilidades na leitura do inconsciente. Daí grande parte das referências que Hilda faz aos sonhos e outros contatos oníricos com o universo do inconsciente, além dos estudos relacionados à alquimia e religiões orientais. O austríaco Hermann Broch também participa desta eleição de autores que reinventam a escrita e desafiam o modelo realista. Companheiro de Kafka e Joyce no campo da renovação da linguagem na literatura de ficção, criou obras como a trilogia *Os sonâmbulos*, *A morte de Virgílio* e *Os inocentes*, que analisa a fundo a depravação do homem no caótico mundo moderno em que se encontra. Um trecho de *Vozes - 1933*, do conto *As Pórs - Histórias*, do livro de contos *Os inocentes*, numa espécie de poema em prosa, Broch expõe a verve questionadora e desiludida do escritor de um tempo caótico, numa escrita e temas que trazem em si a explicação para estar seu nome incluído entre os ‘irmãos’ de Hilda.

[...] nós, a mais eleita das gerações, nós,
a geração da transformação renovada
sumamente poderosa, nós, que atravessamos
o deserto, famintos, sedentos, sujos de poeira,
terrivelmente fatigados, sem falar
dos bichos e de todas as doenças, que
muito nos atormentaram, nós,
os angustiados, e que fomos enxotados do lar
e que, por isso, andamos em busca do outro, nós,
que escapamos do horrores, conservados
para a felicidade da sobrevivência
e do testemunho, para o horror
do espetáculo, que, acordados, presenciamos,
nós somos os abençoados, pois para nós
a noite encurtou-se tanto
que o ontem beira o amanhã
e os ventos unidos, como o prodigioso
regalo da simultaneidade.
E enquanto lá embaixo outros arrumam
suas bagagens, na furiosa agitação da partida,
talvez seja nosso destino permanecer necce cume,
sortudos, livres de quaisquer esperanças,
no grande adeus da contemplação,
aguardando que sobre nossos olhos

e nossas fronteiras imprima-se,
forte e meigo, o beijo do ignoto.⁶⁴

Nikos Kazantzákis, autor de *Ascese – os salvadores de Deus* e de *A última tentação de Cristo*, entre tantos outros títulos, tem a verve mística da escrita aliada ao questionamento de Deus, tão característico em Hilda. Mas o mais significativo nessa irmandade é que, segundo a autora, foi a leitura de sua obra *Carta a El Greco*, que a motivou ao isolamento na Casa do Sol para se dedicar exclusivamente à escrita. No próximo capítulo, far-se-á um esboço dessa afinidade a partir da referida obra.

A leitura atenta da obra completa de Hilda Hilst faz aflorar ainda muitas outras afinidades que aparecem em alusões e citações em diversos textos, da prosa, da poesia e da dramaturgia. A intertextualidade ocorre inclusive entre suas obras, numa intratextualidade dos personagens que se repetem, ou aludem um ao outro, além da constante comunicação entre a prosa e a poesia. Sobretudo há sempre a recorrência de temas que carregam códigos de decifração, ou de dúvida. A dúvida é imanente aos temas tão profundos e ilimitados propostos pela obra de H.H.. Mas, conforme declara Jung (2009, p. 21) em seu tratado sobre psicologia e alquimia, “prefiro o dom precioso da dúvida, uma vez que esta não lesa a virgindade dos fenômenos incomensuráveis.”

É preciso que se faça alusão a dois irmãos que aparecem no registro da agenda, separados dos outros. Trata-se de dois escritores, poetas e amigos de Hilda Hilst, os também 'irmãos' José Luís Mora Fuentes, autor de *O Cordeiro da Casa*, fiel mantenedor da Casa do Sol até 2009, e a quem Hilda também reservou uma epígrafe no texto *Pequenos discursos e um grande*, de 1977: “Intensidade. Era apenas isso, tudo o que eu sabia fazer.” (Mora Fuentes - *O cordeiro da casa*, de 1975). E o poeta português Carlos Maria Araujo, a quem ela dedicou a série de poemas *Iniciação do poeta* e os *Pequenos Funerais Cantantes*, incluídos posteriormente em *Poesia* (1959/1979). José Antônio Rezende de Almeida Prado, primo e assíduo correspondente de H.H., inspirando-se nesses poemas, escritos por ocasião da morte prematura do poeta Carlos Maria Araujo, compõe *Pequenos Funerais Cantantes* (cantata para coral, solistas e orquestra), recebendo pela composição o Primeiro Prêmio do 1º Festival de Música da Guanabara, em 1969.

⁶⁴ BROCH, Hermann. *Os inocentes*. Rio de Janeiro/: Rocco, 1988, 255, 256.

Demonstram-se assim os traços biográficos que se confundem com a obra. E na obra de Hilda Hilst esses fragmentos de vida não podem de forma alguma ser ignorados, pois eles são muitas vezes revividos nos textos. É mais um diálogo em sua rede de comunicação. Vida e obra se comunicam. Um dos exemplos mais claros desse diálogo vida/obra, além de algumas experiências da menina Hilda reclusa no convento, é o encontro com o pai, quando este a confunde com sua mãe e lhe pede três noites de amor. Na entrevista que concedeu aos Cadernos de Literatura Brasileira, do Instituto Moreira Salles, de 1999, Hilda contou esse encontro com o pai quando tinha 16 anos. Em *Kadosh*, de 1973, Hilda Hilst retoma a lembrança através da personagem Agda:

Tocaram-me sim, meu pai tu me tocaste, a ponta dos dedos sobre as linhas da mão, o dedo médio sobre a linha da vida, dizias Agda, três noites de amor apenas, três noites tu me darás e depois apertaste o meu pulso e depois olhaste para o muro e ao nosso lado as velhas cochichavam filha dele sim, a cabeça é igual, os olhinhos também, bonita filha toda tão branca... Meu pai, o banco de cimento, os mosaicos, as seringueiras, os enfermeiros afastados. Sorriam. Eu digo: sou eu, Agda, pai, a mãe não veio mas te manda saudades, sou eu, Agda Agda, pai, ela virá, se não veio é porque não passou bem todos esses dias, sou eu, tua filha.⁶⁵

As transtextualidades ocorrem também em forma de citação e alusão. As autoras de *Intertextualidades – teoria e prática* afirmam que Bakhtin considerava a citação “o mais evidente modo de representação do discurso de outrem”⁶⁶, lembrando que no discurso contemporâneo, a utilização de aspas, itálico ou qualquer outra indicação que identifique o texto alheio não é usual. No caso de Hilda, a indicação é quase sempre inexistente, o que exige do leitor uma leitura ainda mais apurada e criteriosa, caso queira melhor apreender essas citações.

Alguns exemplos de citações nas obras de H.H.:

⁶⁵ HILST, Hilda. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002, p. 20.

⁶⁶ GRAÇA, Paulino. *Intertextualidades – teoria e prática*. Graça Paulino, Ivete Walty, Maria Zilda Cury. São Paulo: Formato, 2005, p. 29.

o Jeovah our lord how wondrous great and
glorious is thy name all the earth.

John Milton – Paradise Regained

Citado em *Fluxo-floema*

“De acordo com as convenções há doce e amargo,
há quente e frio; de acordo com as convenções, há
cor. Mas, na realidade, são átomos e o vazio. Os
objetos de sensação se supõem reais e usualmente
se consideram como tais; mas em verdade não o
são. Unicamente são reais os átomos e o vazio”.

Demócrito – Fragmento 9

Citado em *Fluxo-floema*

el almidon de su enagua me sonaba en el oído.

**Federico Garcia Lorca – La casada infiel
(Romancero Gitano)**

Citado em *Kadosh*

Tattoo marks around the anus, and a circle of lady
golfers about him.

Ezra Pound – Do caos à Ordem, cantar XV

Citado em *Contos D'Escárnio – Textos Grotescos*

de coisas que nada tenham em comum entre si,
uma não pode ser causa da outra.

Spinoza – Axiomas II

Citado em *Gestalt, Pequenos discursos e um
grande, de Ficções*

Homens cercados de águas
por todos os lados:
perfis Alagados.

Numa vida em que o futuro
não é o primeiro rumo,
lá em alagados.⁶⁷

Lupe Cotrim Garaude – Poemas ao Outro

Citado em *Amável mas indomável, Pequenos discursos e um grande, de Ficções*

Lucilla saw Verus die, and then Lucilla died.
Secunda saw Maximus die, and then Secunda
died. Epitynchanus saw Diotimus die and then
Epitynchanus died. Antoninus saw Faustina die
and then Antoninus died.

Marcus Aurelius - Meditations

Citado em *Kadosh*

No livro *Contos D'Escárnio – Textos Grotescos*, de 1990, Hilda faz alusão a uma série de obras, utilizando parodicamente personagens de Shakespeare e enredando suas histórias, com a Ofélia, de *Hamlet*, e Bãoçu (corruptela de Banquo), de *Macbeth* ou de Sófocles, com a Jocasta, de *Édipo Rei*. A peça de teatro inserida no texto, como tantas outras relações de intertextualidade que ocorrem em *Contos D'Escárnio*, traz ainda a personagem *Heidi*, do livro infantil de Johanna Spyri, e Clódia, de Catulo, protagonista da ficção de Hilda juntamente com Crasso. À peça e algumas receitas burlescas recebidas dos internos de um hospício juntam-se contos enredados na trama, da autoria de Hans, personagem que reaparecerá em *Cartas de um sedutor*, de 1991. Com referência a esta obra, *Cartas de um sedutor*, vale lembrar a personagem Cordélia, a quem o protagonista Karl escreve suas cartas. Cordélia é também a personagem que recebe as cartas no *Diário de um sedutor*, de Sören Kierkegaard.

As alusões em *Contos D'Escárnio* percorrem uma miríade de nomes, desde Lucrécio, Ezra Pound, Spinoza, Kierkegaard, Keats, Yeats, Dante, D.H. Lawrence, Byron, Shelley, Guimarães Rosa, até Sch.

⁶⁷ Convém assinalar que Hilda faz referência a Lupe Cotrim também como irmã na fala/narração do personagem Lih, conforme segue: *Crescendo nuns contraltos foi cantando, os pés nos alagados, suspendeu a alma e a guitarra, repetiu versos de Lu, peregrina encantada, muito irmã* (grifos meus). A esta frase acrescenta-se a citação do poema de Lupe, e na mesma página há outra alusão à Lupe: *Versos de Lu, cantoria e veios velhos, velhos da terra renascendo em lava*. HILST, Hilda. *Amável mas indomável*. In: *Ficções*. São Paulo: Quiron, 1977, p. 15.

An-Ski, com a obra mística *O Dibuk*, que merece comentários críticos do personagem Crasso: “O conto é a tragédia do tradutor, um homem que percebe a irreversibilidade do mal e enlouquece.” (HILST, 1990, p. 83) No mesmo livro, aparecem ainda os filmes *Morte em Veneza*, do livro homônimo de Thomas Man, *Hiroshima Mon Amour*, da obra de Marguerite Duras e *A faca na água*, de Roman Polanski, e a alusão à obra sagrada/profana de Bernini, *O êxtase de Santa Tereza*. No quesito crítica, Hilda não se furta ao comentário ‘grotesco’ desferido contra João Cabral de Melo Neto na voz de Crasso.

Ele deslizava a lâmina da faca na água da bacia. Lembrou-se de um poeta que adora facas. Que cara chato, pô. Inventaram o cara. Nada de emoções, ele vive repetindo, sou um intelectual, só rigor, ele vive repetindo. Deve esportar dentro de uma taboa de logaritmo. Ou dentro de um dodecaedro. Ou no quadrado da hipotenusa. Na elipse. Na tangente. Deve dormir num colchão de facas. Deve ter o pau quadrado. Êta macho rigoroso! Chato chato.⁶⁸

As citações e alusões poderiam continuar indefinidamente. É interessante citar, por exemplo, algumas alusões na prosa a fatos ligados à vida dos escritores, fatos biográficos, ou biografemáticos. Os comentários são, no mínimo, jocosos. Retratam uma faceta humana (ou desumana) de escritores que figuram no panteão do cânone internacional, como Marcel Proust e James Joyce, por quem nutria admiração profunda. A ironia e o sarcasmo são também marcas peculiares de seus textos. Note-se que há também a alusão a Albert Camus, autor de *A peste*.

Chama-se Alberto. Chamo-o de Albert *à cause* do meu querido Camus. O único. É belo igual a ele. Não gostarias que o chamasse de Albertina, pois não? Aliás, como sabes, Albertina era na realidade o motorista de Marcel, o gênio doentinho que espancava e cegava ratos. Com pouquíssimas exceções, os escritores em geral são nojentos!⁶⁹

⁶⁸ HILST, Hilda. *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. São Paulo: Siciliano, 1990.

⁶⁹ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002, p. 24.

Joyce tampouco foi poupado por Vittorio, em *Estar sendo. Ter sido.*:

you sabe que o Joyce atirava pedras nos cachorros nas suas caminhadas por lá... onde, em Zurique? l tem cahorros? É tudo tão limpo. alguém caga em Zurique? Joyce dizia que os cachorros não tinham alma. nojento esse Joyce, não?⁷⁰

Hilda apresenta claramente a desmistificação do escritor, debochando da outra face de sua genialidade, que  intrínseca  condição humana, a face hipócrita e falível.

Seguindo na pesquisa das transtextualidades, há *Lázaro*, de *Fluxo-floema*. Trata-se de um caso típico de hipertextualidade, utilizando a nomenclatura de Genette. Hilda Hilst apropriou-se do ‘hipotexto’ (ou texto anterior) da passagem bíblica - Evangelho de São João, capítulo 11, e transformou-o no hipertexto intitulado *Lázaro*. Hilda transpo os fantasmas de um tempo anterior, bíblico, para seu conto e insere citações levemente modificadas, a partir da parábola de São João. O exemplo a seguir é quase uma citação *ipsis litteris* da parábola:

Disse-lhe Marta: Eu sei que ele há de ressurgir na ressurreição, que haverá no último dia. Disse-lhe Jesus: Eu sou a ressurreição e a vida. O que cr em mim, ainda que esteja morto, viver. E todo o que vive e cr em mim, não morrer eternamente. Crs isto? Ela lhe disse: Sim, Senhor, eu já estou na crença de que tu s o Cristo, Filho de Deus vivo, que vieste a este mundo. E dito isto, retirou-se Maria, a quem disse:  chegado o Mestre, e ele te chama.

Trecho do Evangelho de São João, capítulo 11, versículo 17.

Eu sei que ele vai ressuscitar no último dia, quando for a ressurreição dos mortos. Jesus olhou para o alto: eu sou a Ressurreição, e a Vida, o que cr em mim, ainda que esteja morto, viver, e todo aquele que vive e cr em mim, não morrer

⁷⁰ HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Globo, 2006, p. 17.

eternamente, crês isto? Ela respondeu: sim, Senhor, eu creio que sois o Cristo, filho de Deus, que devia vir a este mundo. Oh, ele disse isso? Disse isso, sim, e logo em seguida afastou-se, pensei – acho que foi buscar Maria, acho que alguma coisa estranha vai acontecer [...]⁷¹

Hilda Hilst – Lázaro – Fluxo-floema

Encontra-se aqui uma citação que muito bem representa a vertente religiosa de sua escrita. Jesus, ou Josuah, como prefere, é um dos mártires, talvez o mais importante, que figuram como personagens centrais na reverberação de suas indagações. Che Guevara é outro dos mártires eleitos por Hilda. Ele representa a possibilidade abortada, interrompida, de surgimento de um novo homem revolucionário, como sugere o personagem d'*O verdugo*, texto de 1969. Histórias como as de Cristo, Lázaro, Ernesto Guevara de La Serna e das santas, como Tereza D'Ávila, estão presentes e revividos nas ficções e na dramaturgia.

Das leituras em sua biblioteca de 'irmãos', formou-se escritora e reverberou à sua maneira os instantes de agonia e gozo ali vivenciados. Os livros estiveram sempre guiando seus passos. Com a leitura de Kazantzákis, trocou a eferescência paulista pela vida no campo; com os textos religiosos e místicos, adquiriu a perplexidade da crença; com os filósofos, o desespero da descrença; com Friedrich Juergenson, a experiência da comunicação com os mortos; com os irmãos poetas, a dor e a delícia da palavra rara; finalmente, com Ernest Becker, a verdade da condição humana, o livro-chave da loucura e da morte, como declarou ao crítico e amigo Leo Gilson Ribeiro:

Se você compreende a real condição do homem, isso talvez te leve à morte e à loucura. Foi isso que compreendi, portanto não estou mais certa das propostas do possível conhecimento de si mesmo. Daí então talvez erigirmos diante de nós mesmos um escudo, a viseira, a couraça: talvez seja a possibilidade de continuarmos vivos, ao lado da ilusão mais tentadora – o amor. O livro mais importante desta década é para mim o livro-chave de Ernest Becker, *A negação da morte*, a síntese

⁷¹ HILST, 1977, p. 253.

de algumas verdades sobre o homem e sobre o comportamento humano.



Foto 1 – Os fantasmas da Casa do Sol (foto de 14 de dezembro de 2007 – Campinas/SP)⁷²

Conforme Bloom (2002, p.74), “nenhum poeta desde Adão e Satanás fala uma linguagem livre da lavrada por seus precursores”. Isso é o mesmo que acreditar numa leitura infinita, num poema cíclico, num espiral formado por diversos temas e vivências encadeados, de onde irrompem idéias e imagens. Um único texto vem sendo reescrito a partir de outros, num eterno processo de palimpsesto. No palimpsesto de Hilda Hilst, os irmãos aparecem às margens, nas entrelinhas, ou mesmo como outra voz no fluxo dialógico ininterrupto que compõe sua linguagem. Hilda manuseia citações e fontes as mais diversas e complexas, demonstrando plena liberdade e segurança de transpô-las à sua escrita e apresentar a sua própria leitura desses textos e idéias que se apresentam como fundação de sua experiência interior, irmanados num mesmo inconformismo e dualidade.

⁷² Todas as fotos da Casa do Sol apresentadas neste trabalho foram feitas por mim na ocasião em que realizei a pesquisa do acervo de Hilda Hilst no Centro de Documentação Alexandre Eulálio, da Unicamp e visitei a casa de Hilda, tendo sido recebida lá pelo escritor José Luis Mora Fuentes, em dezembro de 2007.

CAPÍTULO II

A leitura de *Carta a El Greco* e a *Trajatória poética do ser (I)*

*Ser terra
E cantar livremente
O que é finitude
E o que perdura.*

*Unir numa só fonte
O que soube ser vale
Sendo altura.*

Hilda Hilst

Hilda Hilst declarou em entrevistas que sua decisão de refugiar-se no sítio de Campinas em 1962 foi diretamente influenciada pela leitura de *Carta a El Greco*, do escritor grego Nikos Kazantzakis⁷³. Na longa entrevista concedida à publicação dos Cadernos de Literatura na sua Casa do Sol, quando questionada a respeito de sua ‘conversão’ e a fusão do erotismo ao divino, relacionada ao fato da leitura de *Carta a El Greco*, Hilda respondeu:

É, eu fundi tudo, normalmente. Foi aos 30 anos, depois de ter lido o Kazantzakis. Um dia, ele estava em Paris e viu uma puta linda. Combinou com a prostituta de sair. Quando estava fazendo a barba para o encontro, nasceram pústulas na cara dele e Kazantzákis acabou não indo. Achou que era um milagre, deve ter sido um milagre mesmo. Aí ele foi para o Monte Athos escrever.

⁷³ Ressalte-se que, dezessete anos depois, no registro da agenda, o autor de *A última tentação de Cristo*, *Zorba*, *o Grego*, *O Pobre de Deus* e *Ascese*, é ainda declarado como ‘irmão’. Outro ‘irmão’, também declarado na mesma página, teria lhe presenteado com o livro *Carta a El Greco*, o poeta português Carlos Maria Araújo.

E na sequência,

Quando li esse livro, Carta a El Greco, resolvi mudar para cá (**Casa do Sol**). Resolvi mudar minha vida. Eu tinha uma casa gostosíssima em São Paulo, todo mundo ia lá comer, namorar, dançar – meus namorados, meus amigos, minhas amigas. Aí li o livro e mudei minha vida.⁷⁴



Figura 2 – A Casa do Sol

⁷⁴ Idem, *ibidem*, pp. 30, 31.

Lygia Fagundes Telles conta na mesma publicação⁷⁵ dos anos de plena efervescência paulistana cultural, quando em meio a reuniões de amigos, como Carlos Drummond de Andrade, Cyro dos Anjos, José Condé, “Lá estava a Hilda toda de preto, falando em Santa Teresa d’Ávila, a do amor duro e inflexível como o inferno”. Desse estilo de vida, além das viagens e breves amores que a distanciavam de sua escrita, Hilda abdicou em 1962, quando partiu para uma fazenda em Campinas que pertencia à mãe para então iniciar a construção da casa que denominaria Casa do Sol, para a qual se mudaria em definitivo em 1966, ano da morte do pai. Importante ressaltar, porém, que a Casa do Sol, bem como a chamada Casa da Lua, sua casa de praia no litoral paulista, sempre foram pontos de encontro de artistas e intelectuais. O amigo/irmão já citado Mora Fuentes viveu na Casa do Sol, e conviveu com Hilda, desde 67 até o último dia de suas vidas. O escritor Caio Fernando Abreu, um dos mais assíduos frequentadores das casas de Hilda, também assíduo correspondente da escritora, tem relatos de profundo teor literário nas cartas que lhe mandava e nas quais falava da Casa do Sol. Alguns trechos, pela beleza e pelo grau de afetividade e intimidade que demonstram em relação à Hilda e à casa, pela referência a seus inúmeros amigos e animais (principalmente os cachorros) e pelo relato emocionado de experiências compartilhadas, merecem citação:

Lembro da fazenda. A esta hora vocês devem estar fazendo hora na cozinha (a Rosa continua aí?). Sola e Aninha estão martirizando vocês para ganhar coiselas de comer, talvez até a Caiçara esteja perto, muito digna, com seu ar de Sophia Loren cruzada com esfinge. Papeti dá voltas na gaiola, tu dizes ao Dante que as unhas de Maria Prêta precisam ser cortadas, e de repente chega Édina, tempestuosíssima, falando da casa, tijolos, janelas, argamassa, alicerces. Depois tu saís para o pátio e pisas devagar numa poça de água da chuva de ontem. Entrás no escritório e ficas olhando muito tempo para o retrato de Kafka, passas a mão naquele Buda de marfim e depois olhas pela

⁷⁵ Idem *ibidem*, p. 15.

janela e pensa rapidamente no disco-voador que
pousou no meio da grama.⁷⁶

[...] duas noites atrás estava eu com dois hippies,
um argentino, outro uruguaio e chorei durante
muito tempo falando dos nossos passos sôbre o
cascalho nessas noites enormes da fazenda,
procurando estrêlas cadentes, discos voadores – e
me vinham frases na cabeça – e pequenos gestos –
e coisas estáticas – um reflexo de luz do lampião
nos teus cabelos – um silêncio qualquer [...]⁷⁷

Lembranças para tudo: a paineira, o poço, o Kafka
do escritório, o teu retrato no quarto de hóspedes,
a chuva, o vento, a terra. Teu, Caio.⁷⁸

Nas cartas de Caio para Hilda, percebe-se o ambiente propício da Casa do Sol ao ofício da escrita. Caio se refere a livros seus e de Hilda que tiveram origem nas conversas e demais acontecimentos vividos na Casa do Sol. Importante ainda atentar para a afinidade de ambos com relação às leituras e autores de predileção, como é o caso do próprio Kazantzakis, conforme alusão que Caio faz aos livros que deixou na Casa quando de sua permanência lá. Outro autor citado inúmeras vezes nas correspondências de Caio para Hilda é Samuel Beckett. E, por último, acrescento um trecho que fala da morte da poeta Lupe Cotrim, já citada neste trabalho, que discorre sobre o tema recorrente em ambos, Caio e Hilda, qual seja, a incompreensão e inconformidade perante a morte. Abaixo, alguns dos referidos trechos:

Fiquei demais comovido com o livro, com a
dedicatória, com o “Lázaro”⁷⁹ para mim, com o
meu nome no prefácio. Orgulhosíssimo. Que bom,

⁷⁶ ABREU, Caio Fernando. [Carta] fev. 1970, Porto Alegre [para] HILST, Hilda. Campinas. 4f.

⁷⁷ Idem, ibidem, set. 1970, Porto Alegre [para] HILST, Hilda. Campinas. 4f.

⁷⁸ Idem, ibidem, abr. 1970, Porto Alegre [para] HILST, Hilda. Campinas. 2f.

⁷⁹ O conto *Lázaro*, do livro *Fluxo floema*, de Hilda Hilst, é dedicado a Caio Fernando Abreu.

Hildinha, que recompensador pensar que todas aquelas nossas tardes batendo máquina, aqueles papos infundáveis à noite, as dúvidas, a pesquisa – pensar que tudo isso de repente ganhou forma concreta e comunicável aos outros. Você não imagina como tudo isso é importante pra mim. Poucas horas atrás, no ônibus com um amigo, pensava em você, em Dante, na fazenda, pensava em toda aquela força mental que a gente desprende e me perguntava ao mesmo tempo “pra quê?”. A resposta é o “Fluxo-Floema”, é você dizer que não me esqueceu. Eu sei lá, estou demais feliz com êsse negócio. Está tudo tão limpo, tão solar.⁸⁰

Deixei uma porção de livros aí na fazenda. Alguns deles, estou precisando para uns artigos que estou planejando sobre o novo conto brasileiro e para um seminário sobre literatura. Não sei se seria incômodo envia-los por um desses caminhões. Será que dá? Eu agradeceria muito. O novo endereço é Av. Getúlio Vargas, 997, ap. 103. Fiz uma lista dos livros que eu me lembrava. Esta⁸¹:

1. “A Última Tentação” – Kazantsakis (sic)
2. “Irmãos Inimigos” – Kazantsakis (sic)
3. “São Francisco de Assis” – Kazantsakis (sic)⁸²

Achei um livro do Beckett na livraria do Globo, Murphy, começa assim: “Não tenho outra alternativa, o sol brilhava sobre o nada de novo”. É diferente tanto do “Molloy” como do “Inominável”, e parecido com os dois. Em Murphy existe uma estória, ou fragmentos de uma estória, entrecortada por trechos engraçadíssimos, (como a descrição da “doença da pata”, que

⁸⁰ Idem, ibidem, dez. 1970, Porto Alegre [para] HILST, Hilda. Campinas. 2f.

⁸¹ A listagem segue perfazendo um total de 31 livros. Estão citados os três primeiros para enfatizar a leitura em comum de Kazantzákis.

⁸² Idem, ibidem, abr. 1970, Porto Alegre [para] HILST, Hilda. Campinas. 2f.

consiste em não ter coxas e os joelhos se localizarem logo abaixo da bunda), e trechos meio chatos, com muitos personagens. Mas ainda é o velho Beckett. Li também Macunaíma, de Mário de Andrade, e descobri que Guimarães Rosa não teria existido se não fosse o Mário – tôda aquela linguagem é andradiana, a rosiana é apenas uma ampliação mais elaborada. E sabes, tem quês de Beckett, só que, é claro, muito subdesenvolvidamente.⁸³

Hildinha. Acabo de receber a tua carta. A demora não me surpreendeu: eu sabia que devias estar muito abatida com a morte da Lupe⁸⁴. Eu próprio fiquei muito chocado. Não sabia que ela estava doente. Aliás, aconteceu uma coisa mais ou menos estranha antes de eu saber que ela havia morrido: uma noite, conversando com um amigo meu, sem motivo aparente, comecei a falar sobre ela, que era muito amiga tua e de Lygia⁸⁵, bom poeta, muito bonita, etc. Fiquei horas falando, quando voltava para casa comprei o jornal e lá estava a notícia. Senti como nunca a precariedade da existência humana. Ela estava aí, escrevendo, ganhando prêmios – e de repente já não está mais.⁸⁶

⁸³ Idem, ibidem, s/d. [para] HILST, Hilda. São Paulo, Casa da Lua. 2f.

⁸⁴ Lupe Cotrim Garaude (1933-1970)

⁸⁵ Lygia Fagundes Telles (1923 -)

⁸⁶ Idem, ibidem, s/d. Porto Alegre. [para] HILST, Hilda. Campinas. 4f.



Figura 3 – Sala de estar da Casa do Sol

Em 1962, então com 32 anos, Hilda estava em pleno exercício da atividade intelectual, tendo já quatro livros de poesia publicados. Mas a crítica especializada do país não lhe dava grandes créditos. Além do mais, sua linguagem e interesse distanciavam-se muito de valores que então vigiam naqueles anos modernistas de temas e reflexões nacionalistas.

De 63 a 67, Hilda escreve a série de poemas intitulada *Trajatória poética do ser (I)*, com o paratexto/dedicatória “À memória de Nikos Kazantzakis que me fortaleceu em amor”. A obra é subdividida da seguinte maneira: inicia com *Passeio*, que reúne 23 poemas, segue então com *Memória*, com 13 poemas, mais a série de *Odes maiores ao pai*, dedicada ao pai, o poeta Apolônio Hilst, ao escritor, crítico e sociólogo Sérgio Milliet e a seu filho e poeta, falecido em 1949, Paulo Sérgio Milliet. A última série de poemas *Iniciação do*

poeta, que também se constrói em 13 poemas, prefigura um verdadeiro rito iniciático, onde as imagens e temas percorrem as vias que serão as norteadoras de toda a sua obra: o ouro (sempre com a conotação alquímica, surgido do sol da sabedoria), o bronze (também relacionado à alquimia), o círculo e o centro, a terra, a eternidade, a infância, a memória e a visão que ultrapassa os limites e atinge o extremo do possível.

Na profusão de referências que vem surgindo de suas leituras, estão as fontes místicas, uma recuperação do barroco, com suas alegorias e toda sorte de conhecimentos ligados à tradição religiosa e obras pagãs. Um dos temas que traz o simbólico e o surreal à obra de Hilda é a alquimia, outro vínculo com os ‘irmãos’ Jorge de Lima e Jung.

Os estudos da alquimia, ciência ou filosofia hermética que se difundiu na idade Média e na Renascença, fundiam a mística com a química, numa técnica essencialmente simbólica, que buscava a elevação espiritual, o conhecimento do absoluto, tendo como representação dessa meta a Pedra Filosofal. A tendência de ver na alquimia o teor poético, religioso e científico, mais que a origem da química atual, tem em grande parte a contribuição de autores como Jung, além do poeta e filósofo francês Gaston Bachelard e o psicanalista austríaco Herber Silberer. Fulcanelli (1839 – 1923), alquimista contemporâneo que, sob pseudônimo deixou escritas as obras *Os Mistérios das Catedrais* e *As mansões filosóficas* e está entre os autores engajados nos conhecimentos ocultos que aproximam a alquimia da arte. Fulcanelli acreditava que a iniciação do homem que o levaria a seu Deus Interior poderia ser atingida pelos caminhos da arte. Uma das chaves para o descobrimento da matéria oculta⁸⁷, que guardaria qualidades de extrema pureza, poderia ser obtida através de um Princípio, uma Palavra, um Verbo.⁸⁸ Eugène Canseliet, discípulo de Fulcanelli, resume o que precisamos de fato saber sobre esse hermetismo a que se ligam as obras escritas desses ‘irmãos’ em poesia:

Que é a alquimia para o homem senão,
verdadeiramente provenientes de um certo estado

⁸⁷ A tentativa de obter o ouro (aurum philosophorum) pelos alquimistas era interpretada por Jung como “uma progressiva eliminação dos fatores impuros do espírito e uma aproximação dos imutáveis valores eternos”. CIRLOT, Jean-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Editora Moraes, 1984, p. 24.

⁸⁸ CANSELIET, Eugène. In: FULCANELLI. *O mistério das catedrais*. Tradução de Antonio Carvalho. Lisboa: Edições 70, 1964.

de alma que releva da graça real e eficaz, a procura e o despertar da *Vida* secretamente entorpecida sob o espesso invólucro do ser e a rude crosta das coisas? Nos dois planos universais, onde residem conjuntamente a matéria e o espírito, o processo é absoluto, consistindo numa permanente purificação até a última perfeição.⁸⁹

O material simbólico pode ser lido pela vertente da psicanálise ou da espiritualidade, mas para qualquer leitura que se faça, é imprescindível uma minuciosa investigação de textos antigos, além de inúmeras interpretações que se seguiram a esses escritos. Com certeza, este estudo não se presta a essa tarefa.

Uma análise do conteúdo oculto da poesia e códigos em Jorge e Hilda excede totalmente as possibilidades e pretensões deste trabalho. No entanto, se considerarmos os traços de intertextualidade e intersubjetividade para uma leitura que pretende demonstrar os vínculos entre os autores e o direcionamento que ganhou a trajetória poética de H.H., é impossível não citar a linguagem ocultista que permeia suas obras.

Um dos críticos de Hilda Hilst, Claudio Willer, escreveu alguns textos onde o tema era justamente o caráter gnóstico da obra de H.H., tendo afirmado ainda que todos os grandes filósofos ocultos foram continuadores do gnosticismo. Além de uma profunda reflexão que faz do Deus profanado de Hilda Hilst, entre o bem e o mal, o divino e o demônio, e sua ligação com o Deus da Gnose, Willer pondera sobre a motivação desses estudiosos das ciências ocultas a partir do pensamento de outro pesquisador contemporâneo do assunto, Alexander Roob. Segundo Willer, que cita Roob, “os procedimentos mágicos são uma tentativa de superar o abismo entre o pleroma, a plenitude espiritual do mundo de luz divino, e o kenoma, o vazio material do mundo das manifestações terrenas.” (WILLER, 2005)

Willer prossegue afirmando “que é possível não apenas identificar uma expressão gnóstica na escrita de Hilda Hilst, mas também uma atitude gnóstica, evidente em sua vida”, outro momento em que se evidencia a intercomunicação de vida e obra. Ele demonstra essa ligação dos conhecimentos ocultos com o interesse e curiosidade de H.H. pela religião, a filosofia e a ciência. E claro, suas famosas

⁸⁹ Idem, *ibidem*, p. 28.

incursões ao ‘reino dos mortos’, que Cláudio Willer chamou de experiências no campo de uma parafísica. A experiência a que Willer se reporta é de quando Hilda declarou gravar as “vozes dos mortos” na Casa do Sol, o que lhe rendeu uma entrevista ao Programa Fantástico, da Rede Globo que, diga-se de passagem, provavelmente nunca fizera menção à escritora antes dessa passagem de nuances sensacionalistas.

Não é de se espantar. Por vezes a excentricidade é levada a extremos, como na entrevista a Mauricio Stycer, para o caderno Ilustrada, da Folha de São Paulo, em 1997, onde a escritora se diz convencida de que “a imortalidade foi descoberta”. E acrescenta: “Nunca acreditei que fosse só isso: nascimento, vida, morte e apodrecimento”. Ela fala de suas leituras sobre espiritismo e demais assuntos esotéricos. E garante que em Marduk, um planeta onde se pratica a imortalidade “fora do espaço e do tempo”, estão Julio Verne e Einstein. “Não tenho medo de falar essas coisas. Já me chamaram de tantas coisas, que sou louca varrida... Não me importo se agora me chamarem de louca, de prostituta, do que quiserem”.⁹⁰

A experimentação com “as vozes”, segundo declarações da própria Hilda, foi motivada pela leitura de *Telefone para o além*, do pesquisador sueco Friedrich Jurgenson. Leo Gilson Ribeiro comenta o acontecido em seu texto sobre a autora na publicação do Instituto Moreira Salles, na série *Cadernos de Literatura Brasileira*.

Vozes captadas por seu aparelho de rádio comum surgiam quando o aparelho estava sintonizado entre uma emissora e outra. Ela reproduzia a experiência do pintor sueco Friedrich Jurgenson que, no norte de seu país, isolado de todos, no meio de uma floresta, começara a captar vozes [...]. Foi uma fase de escárnio de muitas pessoas que perguntavam: “A Hilda virou bruxa? Enlouqueceu? Ou quer granjear fama exibindo-se na televisão?”

No mesmo texto, Ribeiro confessa ter aprofundado sua compreensão da obra da escritora através de depoimentos, ou diálogos, que gravou em forma de entrevistas com H.H., onde ela “delineia os seus objetivos e seus pendores mais agudamente”.

⁹⁰ STYCER, Maurício. Hilda Hilst. *Folha de São Paulo- Ilustrada*. São Paulo, 16 de maio de 1997.

A Casa do Sol, com suas dezenas de cães e sua centenária figueira, era personagem nos textos de Hilda Hilst, era lá o seu *temenos*, o lugar sagrado onde se criava sua escrita. Lá, Hilda Hilst desejava criar uma fundação para o estudo da imortalidade⁹¹, a que ela chamaria Fundação Apolonio de Almeida Prado Hilst, em homenagem ao pai.



Figura 4 – Os cães

⁹¹ A declaração também pode ser lida na entrevista concedida em 1999, por ocasião da publicação *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles, p. 34.



Figura 5 – A figueira

O que se pretende ressaltar nessa digressão acerca dos conhecimentos místicos é a profunda curiosidade intelectual de Hilda e uma leitura determinada pela busca do transcendente, talvez outro elo que a une aos irmãos. Ou à leitura que faz desses irmãos.

A obra *Poesia 1959/1967* contém os traços essenciais na identificação da escrita que se delinearía no decorrer de sua trajetória como uma incessante busca metafísica de Deus. Os poemas dessa coletânea revelam ainda os códigos intercomunicativos de vida e obra, a leituras de outros textos, antigos e contemporâneos, desdobrando-se em novas possibilidades poéticas, a vazão e repetição de imagens e, principalmente, a recorrência da memória. Nesses poemas, as reminiscências da infância dão lugar à eleição do poeta ao abandono do

pudor e da pureza, da simplicidade do mundo infantil, para a vontade de projetar em poesia um olhar além das coisas e do tempo.

A eleição das reminiscências como tema também perpassa continuamente as obras dos escritores Jorge de Lima e Nikos Kazantzákis. O lugar da infância como reino lírico, eleito também como caminho de busca à linguagem em sua origem recupera imagens do nordeste em Jorge de Lima, com todo seu sincretismo religioso, folclórico e literário, e assim acontece em Kazantzakis, na rememoração de sua terra natal, na Grécia, ainda mais mitológica e sincrética.

Em Hilda, a infância não tem espaço definido, é o lugar da memória, dos conventos, da mãe e do pai, e da criança que desconhece passado, a criança que ainda existe na poeta. A memória da infância ainda habita a mulher Hilda Hilst e participa na elaboração da mulher escritora. Assim, a poeta descreve sua saga na *Trajatória poética do ser*: “E a que se fez criança, tece a rosa. / E criança também, uma mulher / Contida de silêncio e de memória, / Espera o plenilúnio e elabora / Uma saga de sol.”

A partir da leitura atenta aos códigos e margens recorrentes dessa coletânea de *Poesia 1959/1967*, é possível iniciar a decodificação dos sentidos que irão permear sua prosa, mais dura, mais cruel e contemporânea. A trajetória estende-se à necessidade de alçar vôos, ou cavar profundezas, onde a experiência traduzida em linguagem permitisse a vazão reflexiva da filosofia, em forma de prosa, embora sempre, inegavelmente, também eivada de poesia e sobre ela elaborando-se. Prosa e poesia imbricam-se em Hilda Hilst, tomando diferentes atalhos, diferentes fontes, mas numa mesma trajetória poética. Permanecem as intertextualidades, ligando todos os textos, todos os gêneros, na prosa, na poesia, na dramaturgia e na crônica.

De acordo com Laurent Jenny,

Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida. De fato, só se apreende o sentido e a estrutura de uma obra literária se a relacionarmos com seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante. [...] Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de

transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define.⁹²

São elos de significância que auxiliam uma leitura ainda mais proveitosa da rica carga erudita e literária de H.H., de uma obra que se construiu com extremo rigor de encadeamento, um trabalho que apresenta um *corpus* literário coerente e singular, embora, pouco levado em consideração pela crítica no que se refere ao seu legado de influência na literatura brasileira.

Essa ‘pesquisa’ à memória realizada pelos escritores aqui analisados inicia-se no seu próprio terreno ancestral, numa viagem interior, ao imo, mas também ao passado do homem, que inexoravelmente, levará à idéia de Deus. Com a curiosidade da via racional e filosófica levada ao extremo, e na ausência de respostas, fica evidente para esses ‘poetas fortes’, usando a expressão de Bloom, que um mergulho nas profundezas místicas é inevitável.

O mergulho de Hilda, sua viagem interior às profundezas da terra tem como guia o grego Kazantzakis. Sua viagem aos céus, com o desejo de asas, é guiada por Jorge, assim como Virgílio e Beatriz guiaram Dante ao purgatório, ao inferno e ao Paraíso n’A *divina comédia*. Na verdade, entre o céu e a terra, Hilda tem múltiplos e simultâneos guias, e ainda assim, sua trajetória é singular, única, numa relação que Bloom chamou de *Tessera*, ou completude e antítese.

[...] tomo a palavra não da fabricação de mosaicos, onde ainda é usada, mas dos cultos de mistério antigos, onde queria dizer um sinal de reconhecimento, o fragmento, digamos, de uma pequena jarra, que com os outros fragmentos reconstituiria o vaso. O poeta “completa” antiteticamente seu precursor, lendo o poema-pai de modo a reter seus termos, mas usando-os em outro sentido, como se o precursor não houvesse ido longe o bastante.⁹³

Hilda perfaz sua trajetória poética como um Orfeu já apodrecido, desejando as asas de Jorge de Lima e contaminado com os

⁹² Intertextualidades. Poétique. Revista de teoria e análise literárias. Nº 27. Tradução de Clara Crabbe Rocha. Paris: Editions Du Seuil, 1979, p. 5.

⁹³ Op. Cit., nota 23, p. 66.

vermes dos mortos de Nikos Kazantzákis. A morte está em Nikos e em Hilda, como esfinge, enigma, mas não sem um certo mistério algo sedutor, como bem cabe às esfinges e aos enigmas. Muito próxima de Deus, muito próxima do incomensurável, a morte se apresenta como musa inspiradora de toda canção do poeta. O poeta canta diante do efêmero e “É sempre a morte o sopro de um poema”, como escreve Hilda no quinto poema de *Trajatória*.

Também nos claros, na manhã mais plena,
A retina ferida nesse vôo que passa além do verde,
É sempre a morte o sopro de um poema.
Entre uma pausa e outra ela ressurge
Ilharga de sol. Ah, diante do efêmero
Hei de cantar mais alto, sem o freio
De uns cantares longínquos assustados.⁹⁴

Voltando à ‘irmandade’ Hilda/Kazantzakis, alertamos à simbologia da terra como significativa da memória e da matéria. Na *Iniciação do poeta*⁹⁵, terceira parte de *Trajatória poética do ser (I)*, dedicada ao escritor grego, a recorrência das imagens e idéias é condensada no poema sete, com a terra, a memória da infância, o canto e os versos no caminho de iniciação do poeta. Segue o poema:

7
De luto esta manhã e as outras
As mais claras que há de vir, aquelas
Onde vereis o vosso cão deitado e aquecido
De terra. De luto esta manhã
Por vós, por vossos filhos e não pelo canto
Nem por mim, que apesar de vós ainda canto.
Terra, deito minha boca sobre ti.
Não tenho mais irmãos.
A fúria do meu tempo separou-nos
E há entre nós uma extensão de pedra.
Orfeu apodrece
Luminoso de asas e de vermes

⁹⁴ HILST, Hilda. Poema 3. In: *Poesia 1959/1967*. Luzes – Gráfica Editora Ltda.: São Paulo, s/d, p. 120

⁹⁵ Esta série de poemas é dedicada ao poeta - também chamado irmão, como exposto no capítulo anterior-, Carlos Maria Araújo, o mesmo que lhe presenteou *Carta a El Greco* e de quem Hilda toma as palavras para a epígrafe/paratexto de *Iniciação do poeta*: “A carnagem do sal em nossos pés.”

E ainda assim meus ouvidos recebem
A limpidez de um som, meus ouvidos,
Bigorna distendida e humana sob o sol.

Recordo a ingênua alegria de falar-vos.
E se falei submissa e se cantei a tarde
E o deixar-se ficar de alguns velhos cavalos,
Foi para trazer de volta aos vossos olhos
A castidade do olhar que a infância vos trazia.

Mas só tem sido meu, esse olho do dia.⁹⁶

Como já referido, nessa coletânea também está incluído *Sete cantos do poeta para o anjo*, mais um elemento que determina a leitura de *Poesia 1959/1967* como um roteiro de início a uma trajetória poética que se direciona a uma linguagem de coloração mais mística, mais povoada de imagens e centrada na busca de Deus. É onde a linguagem de Hilda aproxima-se essencialmente de Jorge de Lima na sua face mais surrealista e cristã.

Mas passemos à terra e aos vermes de Kazantzákis, que remontam às origens, ao primitivo, aos ancestrais, ao pai. Com o seguinte poema Hilda Hilst inicia *Passeio*, a primeira das duas partes que compõem *Trajatória poética do ser (I)*, quais sejam, *Passeio* e *Memória*.

I
Não haverá um equívoco em tudo isso?
O que será em verdade transparência
Se a matéria que vê, é opacidade?
Nesta manhã sou e não sou minha paisagem.
Terra e claridade se confundem
E o que me vê
Não sabe de si mesmo a sua imagem.

E me sabendo quilha castigada de partidas
Não quis meu canto em leveza e brando
Mas para o vosso ouvido o verso breve
Persistirá cantando.
Leve, é o que diz a boca diminuta e douta.

⁹⁶ HILST, Hilda. *Poesia 1959/1967*. Luzes – Gráfica Editora Ltda.: São Paulo, s/d, p. 159. - Grifos meus.

São leves as límpidas paredes
Onde descansareis vosso caminho?
Terra, tua leveza em minha mão.
Um aroma te suspende e vens a mim
Numas manhãs à procura de águas.
E ainda revestida de vaidades, te sei.
Eu mesma, sendo argila escolhida
Revesti de sombra a minha verdade.⁹⁷

A imagem de um punhado de terra nas mãos sugere a contenção de um fragmento da memória mais longínqua, é a mão que retém a memória dos ancestrais, é a memória ctônica de sua linguagem. Assim inicia Kazantzákis no prólogo de sua carta a Greco. Segurando no punho cerrado um punhado da terra de Creta, sua ilha dominada pela intolerância turca. O narrador, em primeira pessoa, alude às reminiscências como instrumentos e revolve a terra como uma ‘toupeira’.

I collect my tools: sight, smell, touch, taste, hearing, intellect. Night has fallen, the day's work is done. I return like a mole to my home, the ground. Not because I am tired and cannot work. I am not tired. But the sun has set.⁹⁸

Toupeiras (em inglês, mole⁹⁹) são animais que cavam o subsolo e abrem com as patas dianteiras extensas galerias subterrâneas em busca de vermes e insetos que lhes servem de alimento. A toupeira está associada aqui aos mistérios ctônicos da terra e da morte.

Em *Ascese*, livro do qual serão retiradas algumas pistas para o entendimento da filosofia e religião de Kazantzakis no decorrer desse estudo, o ator remete mais uma vez ao gesto de cavar associado à morte:

Ouço uma ordem dentro de mim:
- Cava! Que vês?
- Homens e aves, águas e pedras!
- Cava mais! Que vês?

⁹⁷ HILST, Hilda. *Poesia 1959/1967*. Luzes – Gráfica Editora Ltda.: São Paulo, s/d, p. 118.

⁹⁸ KAZANTZÁKIS, Nikos. *Report to Greco*. Tradução para o inglês de P.A. Bien. A Touchstone Book: New York, 1965, p.17.

⁹⁹ Todas as citações referidas neste trabalho são retiradas do livro *Report to Greco*, portanto, uma tradução do grego para o inglês.

- Idéias e sonhos, relâmpagos e fantasmas.
- Cava ainda mais! Que vês?
- Não vejo coisa alguma! Deve ser a morte. Só a Noite, muda e espessa como a morte.¹⁰⁰

A toupeira que cava numa busca desenfreada pela memória da terra, é revivida por Hilda Hilst anos mais tarde em sua segunda publicação em prosa, *Kadosh*, de 1973. A personagem Ágda, que se transfigura em Ágda-mãe-filha, tripartida e múltipla, busca uma transcendência urgente num ‘tempo transparência’, ‘espichado’, a contrapelo do tempo matéria, que faz o ‘corpo-limite’ fenecer, um tempo que segue “avançando no debaixo da terra, raiz, corpo, carne” (HILST, 2002, pp. 29, 30). Ágda, que dialoga com o pai em poesia e repete o roteiro das reminiscências de Hilda com o pai poeta, Apolônio de Almeida Prado Hilst, cava incessante em busca do amarelado e claro ouro, mas só encontra a escuridão. Quem pede a Ágda que cave, em busca da memória, é o pai, também múltiplo, tripartido em pai-amante-filho.

Não tenho muito tempo, a hora do recreio já passou, eles já vêm buscar-me, agora o lanche queijo e pão, então escuta: longe da casa grande, perto da casa dos porcos tem uma terra dourada, na segunda estaca, na cerca da direita, cavas. Descobri muito tarde, não deu tempo, tua mãe chamou os homens, tive que ficar aqui, mas tu podes aproveitar, engole a terra dourada, engole, era isso que eu ouvia, engole também, minha filha, mais tarde quando estiveres velha põe um punhado na mão e o objeto-demônio-abominável vai te mostrar outra cara, retrocesso, terra carpida.¹⁰¹

Em outro momento do mesmo texto,

Cavo. Constância. Fundura de dez braçadas. De quanto? Caracóis. Lodo na cara. Tenho ares de alguém semisepulto. Um ouro que não vem. Nem

¹⁰⁰ KAZANTZAKIS, Nikos. *Ascese - Os salvadores de Deus*. São Paulo: Editora Ática, 1997, pp. 47, 48.

¹⁰¹ *Ibem*, *ibidem.*, pp. 27, 28.

o reflexo. Bom que seria luz amarelada dourando os caracóis, as larvas, a minha mão. Bom que seria recompor palavras, cruzá-las, dizer da luz filtro cintilante facetado, dizer do escuro entranha apenas, dizer da busca o que ela é, buscador e buscado, revelar os dois lados, aqui te vêes, aqui sou eu te vendo, a órbita gozosa estilhaçando medos, aqui quando eras criança sobre a murada, escondendo a cara, luz te crestando a pupila, pálpebra violeta se encolhendo, braço antebraço vértice do cotovelo apontando aquela que te fotografa. Quem te fotografa? Mãemãemãe beleza, a boina inclinada, caracóis nos cabelos cobrindo o rosado das orelhas, mãemãemãe beleza, let me touch your tender skin, ou... fly, fly, Medea, afasta-te de mim, atravessa os espaços, cruza todas as pontes ou vai viver sob as águas, que o reflexo do pai seja só para mim, vere dignum et justus est, aéquum et salutáre que seja só para mim...¹⁰²

Repete-se ainda, sempre, em todas as obras em prosa, a multiplicidade do autor que habita todos os personagens e dialoga com o leitor, numa relação de metalinguagem contínua, deixando claro que é todos os personagens e todos o compõem, fragmentos de um mesmo eu.

A obra *Carta a El Greco* é uma ficção autobiográfica, a great deal of truth, a minimum of fancy¹⁰³, conforme o relato de introdução ao livro escrito pela viúva de Kazantzakis, Helen N. Kazantzakis. A viúva relata nessa introdução um fato ao qual Hilda também se reporta em seu texto intitulado *Unicórnio*, de *Fluxo floema*. Trata-se de um tema extremamente importante para ambos, e talvez para a grande maioria dos escritores, que é a angústia perante o tempo exíguo de vida em relação à tarefa de escrever uma obra que dê conta de tudo, e muito, do que se tem para dizer. De acordo com a viúva, Kazantzakis creditava o dito ao filósofo Henri Bergson, conforme segue:

[...] he used to say to me, “I feel like doing what Bergson says – going to the street corner and

¹⁰² Idem, ibidem, p. 30.

¹⁰³ KAZANTZAKIS. Helen. *Introduction: the writing of “Report to Greco”*. In: *Report to Greco*. Tradução para o inglês de P.A. Bien. A Touchstone Book: New York, 1965, p.7.

holding out my hand to start begging from the passers-by: from each of you”. ‘Alms, brothers! A quarter of an hour from each of you’. Oh, for a little time, just enough to let me finish my work. Afterwards, let Charon come.”¹⁰⁴

No texto de Hilda, a personagem que acaba por se metamorfosear num Unicórnio no fim da narrativa, cita essa passagem da vida de Kazantzakis para falar da falta de tempo com banalidades face á tarefa do escritor. Abaixo, a transcrição do trecho:

Porque não há tempo, você sabe, nós pensamos que o tempo é generoso mas nunca existe muito tempo para quem tem uma tarefa. O Nikos, assim para te dar um exemplo, escreveu que quando ele encontrava um mendigo na rua, tinha vontade de dizer: me dá o seu tempo, me dá o seu tempo. Só isso é que ele pensava quando encontrava um mendigo na rua, tinha vontade de dizer: me dá o seu tempo, me dá o seu tempo.

Hilda, porém, não deixou de inserir o interlocutor irônico, que logo na sequência pergunta: “Só isso que ele pensava quando encontrava um mendigo na rua? Às favas com o teu Nikos”. Ao que a crédula personagem que se transformará em Unicórnio redargüia: “Você não compreende”.

Na obra *Da morte. Odes mínimas.*, de 1980, Hilda Hilst demonstra em poesia sua capacidade de cantar a morte em celebração, em odes. A rudeza de sua prosa contrasta aqui com a poesia. Na linguagem poética, Hilda desfaz-se da negação e antes propõe um diálogo onde o interlocutor é a própria morte. O tom sombrio do *memento mori* barroco cede espaço e a proximidade da morte coaduna-se à fantasia e à sensualidade. Ainda irremediável e incompreensível ao poeta, a morte ganha tons oníricos que já se revelam na série de aquarelas que introduzem os poemas. São seis aquarelas de cores vivas criadas por Hilda em 1977, onde predominam o vermelho e o amarelo, num desfile de seres híbridos, duplos e metamorfoseados. As aquarelas são acompanhadas de poemas curtos que remetem a imagens surrealistas, como o Rinoceronte elefante, o peixe raro de asas e os

¹⁰⁴ Idem, *ibidem*, p. 10.

guarda-sóis de fogo, envolvidas numa atmosfera clara, de quase serenidade. Nas odes à morte, Hilda Ihes dá os nomes mais variados, “perecíveis” e femininos, como se rebatizando e recriando a morte fosse possível apreende-la e conhecer-lhe o cerne. No entanto, os nomes designam sempre o inapreensível, pois se apresentam sem qualquer ligação aparente, trançados, enredados, mutáveis e fugidios.

Te batizar de novo.
Te nomear num trançado de teias
E ao invés de Morte
Te chamar Insana
 Fulva
 Feixe de flautas
 Calha
 Candeia
Palma, por que não?
Te recriar nuns arco-íris
Da alma, nuns possíveis
Construir teu nome
E cantar teus nomes perecíveis:
 Palha
 Corça
 Nula
 Praia
Por que não?¹⁰⁵

Dividido em três partes, que são intituladas *Da morte. Odes mínimas.*, *Tempo – Morte* e *À tua frente. Em vaidade*, o livro presentifica a morte com nomes e atributos femininos. A *persona* lírica aproxima-se da morte como se esta também fosse personagem, da vida e da poesia, como se fosse quase seu duplo, “Duas fortes mulheres / Na sua dura hora”, “Como as fêmeas da Terra.” Por vezes, num arroubo de lirismo, a poeta surge pedindo montaria no flanco de acácias, onde a morte revela-se “Negra cavalinha”. E já disposta à viagem com ela, a poeta confessa ainda seu despreparo: “Dobra-te mansa / Porque me sei pesada. De vida. / De fundura de poço. E porque / Um poeta não sabe montar a morte / Ainda que seja a minha: / Flanco de acácias. / Negra cavalina.¹⁰⁶

¹⁰⁵ HILST, Hilda. Poema I. In: *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Editora Globo, 2001, p. 29.

¹⁰⁶ Idem, *ibidem*, Poema XXVIII, p. 56.

Ao mesmo tempo em que a morte é bem-vinda, por vezes amada e até reconhecida, ela se esquivava às inúmeras perguntas com as quais a poeta tenta desviá-la da atribuição que lhe cabe. Mas vão os pedidos à morte para que ela se demore mais espiando a vida, que lhe chegue amantíssima e que seja infinita apenas sobre a idéia. Em troca, a morte ganha a eternidade em poesia.

[...]
Te prometo, morte,
A vida de um poeta, A minha:
Palavras vivas, fogo, fonte.

Se me tocares,
Amantíssima, branda
Como fui tocada pelos homens

Ao invés de Morte
Te chamo Poesia
Fogo, Fonte, palavra viva
Sorte.¹⁰⁷

Ernest Becker (1995, p. 28), n’*A negação da morte*, cita Shopenhauer que declarou ser a morte, a “musa da filosofia”. E com essa eleição da morte como tema, introduz-se também seu conceito de herói. Segundo Becker, a partir do século XIX, as pesquisas sobre eras primitivas, realizadas por antropólogos e historicistas, relatavam que o heróico para os povos antigos estava relacionado com a capacidade de “entrar no mundo espiritual, no mundo dos mortos, e voltar vivo” (1995, p. 26). O cristianismo, na figura da ressurreição de Cristo, era um dos mais representativos desse conceito de herói ressuscitado. Da religião à filosofia, a morte conquistou o papel de musa.

Todas as religiões históricas se dedicavam a este mesmo problema de como suportar o fim da vida. [...] Quando a filosofia assumiu o lugar da religião, também assumiu o problema central da religião, e a morte se tornou a verdadeira “musa

¹⁰⁷ Idem , ibidem, Poema XIX, p. 47.

da filosofia”, desde seus primórdios na Grécia, até Heidegger e o existencialismo moderno.¹⁰⁸

Neste momento, podemos atentar para outro elo importante na teia intersubjetiva formada por Hilda Hilst, Kazantzákis, e também, Jorge de Lima. O herói que muitas vezes protagonizou suas obras tem em comum a capacidade ou dádiva da ressurreição e da ascese. Até as personificações do herói se repetem nos três escritores, o que comprova uma intersubjetividade e interdiscursividade com relação a um dos temas fulcrais de seu pensamento e produção literária.

Becker cita Kazantzakis com seu herói, *Zorba, o Grego*, que virou filme nas mãos do diretor Michael Cacoyannis: “Zorba era o ideal de vitória incontestável da paixão de cada dia, que tudo absorve, a vitória sobre a timidez e a morte, e que assim purificava outros na sua chama de afirmação da vida.” (1995, p. 35) Mas ainda mais significativo dessa ligação do herói com a ressurreição é outro dos famosos textos de Nikos Kazantzákis, transposto para o cinema no filme *A última tentação de Cristo*, dirigido por Martin Scorsese. Neste, o Cristo é humanizado, mas tem o poder de subverter o tempo e negociar com a morte. Em outra de suas obras Jesus Cristo também merece destaque, no contexto autobiográfico do massacre grego pelos turcos. Trata-se do romance *O Cristo recrucificado*. Este foi outro de seus textos transformado em filme com o título *Aquele que deve morrer*, sob a direção de Jules Dassin. O livro fala de um antigo costume da tradição cretense revivido por aldeões que, a cada sete anos, dramatizam a paixão e morte do Cristo e escolhem cidadãos segundo critérios específicos de caráter e ‘heroísmo’ como intérpretes de Jesus Cristo. Kazantzakis segue ainda a mesma linha do herói, com a sua versão da vida de São Francisco de Assis, em *O pobre de Deus*, onde exalta valores e sentimentos ligados à fé e à fraternidade.

¹⁰⁸ BECKER, Ernest. *A negação da morte*. 2ª edição. Tradução de Luiz Carlos Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 1995, p. 172.



Figura 6 – As estátuas de São Francisco que guardam a porta de entrada.

Vale lembrar que, por doze anos Kazantkákis elegeu como tema central de suas pesquisas o herói grego Ulisses, da *Odisséia*, de Homero, que em sua longa viagem, visitou o Hades e falou com os mortos- mais um dos personagens, ou heróis, a quem foi dada a capacidade de entrar no mundo espiritual e de lá voltar - , na tradução e nova versão da *Odisséia*, a qual se dedicou Kazantzákis. A tradução do épico grego foi trabalhada no mesmo período de tempo em que Kazantkakis havia iniciado *Carta a El Greco*. Sua viúva, Helen Kazantzakis relata que houve grande interconexão entre os trabalhos. E que ele teria completado uma das seções de *Carta a El Greco* já completamente envolvido na atmosfera épica da *Odisséia*¹⁰⁹.

E quando o escritor grego poetiza: “Afterwards, let Charon¹¹⁰ come.”, deixa entrever toda a fascinação que a morte lhe inspira. Os mitos também lhe eram inspiradores, o que parece evidente em se

¹⁰⁹ KAZANTZAKIS. Helen. *Introduction: the writing of “Report to Greco”*. In: Report to Greco. Tradução para o inglês de P.A. Bien. A Touchstone Book: New York, 1965, p.9.

¹¹⁰ Na mitologia grega, *Χάρων Khárôn* (‘brilho intenso’) era o barqueiro do Hades que guiava os mortos de um lado a outro do rio Aqueronte, segundo Dante, ou rio Estige, segundo Virgílio.

tratando de um cretense nascido na histórica e mítica cidade de Magalokastro, hoje Iraklio ou Heráklion. As referências à mitologia grega são inerentes a Kazantzakis, assim como outros conhecimentos religiosos das mais variadas fontes, desde os deuses e demais mitos gregos ao cristianismo e o budismo.

O escritor teve a infância povoada de atos heróicos na luta dos cretenses pela libertação de Creta. Na introdução¹¹¹ da obra *Ascese* José Paulo Paes Leme declara que

Remontam possivelmente aos dias da infância a obsessão de Kazantzakis com o problema da liberdade e o seu culto do herói. Esse culto foi mais tarde acoroçoado pela marcante influência que recebeu da filosofia de Henri Bergson: em *As duas fontes da moral e da religião*, Bergson aponta o místico e o herói como os principais propulsores do *élan vital*.¹¹²

Na mesma nota, há uma alusão às tendências políticas de Kazantzakis, outro palco de heróis. Segundo Paes Leme, o grego teria incluído em “seu panteão de heróis”, o herói da Revolução Russa de 1917, Lenin, ao lado de Cristo, Buda e Odisseu.

Voltando à teia de textos e afinidades intersubjetivas de Hilda Hilst e seus “irmãos”, convém lembrar alguns temas essenciais de Jorge de Lima. Evidentemente, não há dúvida de que Cristo é um dos heróis do poeta alagoano, talvez o mais especular. Não nos esqueçamos do traço profundamente religioso de Jorge de Lima e Murilo Mendes demonstrado, por exemplo, na obra que escreveram juntos sob o lema *Restauramos a poesia em Cristo*¹¹³, dando origem ao livro *Tempo e Eternidade*.

¹¹¹ No texto de introdução, Paes Leme, que também traduziu o livro *Ascese*, fala das referências filosóficas e literárias do grego citando as traduções que fez de obras como *O riso*, de Bergson, e *A origem da tragédia e Assim falava Zaratustra*, de Nietzsche, além de verter para o demótico *A divina comédia*, de Dante, *Fausto*, de Goethe, e *A Ilíada* e a *Odisséia*, de Homero.

¹¹² LEME, José Paulo Paes. Nota liminar. In: *Ascese*, de Nikos Kazantzakis. São Paulo: Editora Ática, 1997.

¹¹³ O encontro poético de Murilo Mendes e Jorge de Lima, parte da afinidade de ambos com a filosofia do essencialismo do pintor Ismael Nery (1900-1934). A direção mística das obras de Murilo e Jorge guarda estreita relação com um cristianismo ligado ao desejo de ascese e de busca de uma poesia que possibilitasse ao homem moderno a extrapolação dos limites estritamente racionais que o relegam ao caos e ao desencanto. E assim como estabelecido nas

Mas sigamos antes pela obra *Anunciação e encontro de Mira-Celi*, mantida inédita pelo poeta até a publicação da *Obra poética*, em 1950¹¹⁴. De *Mira-Celi* Hilda Hilst retirou o trecho do poema *Os banidos* para a epígrafe de *Sete cantos do poeta para o anjo*, de 1962. A escolha por essa obra para abordar a figura de Cristo deve-se justamente pela afinidade demonstrada por H.H. na epígrafe aos cantos: “Nunca fui senão uma coisa híbrida / Metade céu, metade terra, / Com a luz de Mira-Celi dentro das duas órbitas”.

O herói está em *Mira-Celi* personificado em diversas faces, muitos personagens enigmáticos, pré-existente ou novos, traçam um roteiro intertextual em suas obras poéticas. Um roteiro heróico, mesmo em meio ao caos e após a queda. Sempre o Cristo, no cerne mesmo da poesia, figura como herói, e a poesia em sua essência e seu início, é cristocêntrica: “Todos os séculos e dentro de todos os séculos – todos os poetas, / desde o início, foram cristãos pela esperança que continham. / Tu és cristocêntrica, Mira-Celi.” (LIMA, 1958, p. 511) Pois o poeta anuncia que “Frequentemente amedrontamos com ressurreições sucessivas / os que caminham distraídos no ocaso.” E heróico, como Cristo, o eu lírico transborda em desejo de divindade, como continuador da criação.

Sobre o sentimento do herói ligado à morte, mais uma vez aludimos ao livro *A negação da morte*, quando Becker fala do heroísmo e da transcendência relacionados com o reino onírico dos símbolos religiosos e míticos. De acordo com o pensador, o homem alimenta-se em seu narcisismo de símbolos e demais idéias abstratas que lhe conferem um valor maior do que seu falível corpo físico. A capacidade de mover-se ilimitadamente no reino simbólico, em dimensões de mundos e épocas apreensíveis apenas através da imaginação e do intelecto, aproxima-o da imortalidade. Segue uma citação de Becker:

Não importa se o sistema de heroísmo de uma cultura é francamente mágico, religioso e primitivo, ou secular, científico e civilizado. É,

prerrogativas do Surrealismo, o caminho do catolicismo de Ismael, Murilo e Jorge também propunha a via onírica ou essencial para a transformação do homem e do mundo. Esse caminho de ascese está prefigurado no lema *Restauremos a poesia em Cristo*, que deu origem à obra conjunta *Tempo e Eternidade*, de 1935, de Murilo Mendes e Jorge de Lima, dedicado a *Ismael Neru, na eternidade*.

¹¹⁴ *Mira-Celi* foi escrito em 1943, tendo recebido edição argentina em castelhano, em 1950, mesmo ano de publicação da *Obra poética*, numa reunião de toda sua poesia já produzida, organizada por Otto Maria Capeaux.

mesmo assim, um sistema de heróis mítico, no qual as pessoas se esforçam por adquirir um sentimento básico de valor, de serem especiais no cosmo, de utilidade máxima para a criação, de significado inabalável. Elas adquirem esse sentimento escavando um lugar na natureza, construindo uma edificação que reflita o valor do homem: um templo, uma catedral, um totem, um arranha-céu, uma família que se estenda por três gerações. A esperança e a fé estão em que as coisas que o homem cria em sociedade tenham um valor e um significado duradouros, que sobrevivam ou se sobreponham à morte e à decadência, que o homem e seus produtos tenham importância.¹¹⁵

Há claras e constantes referências ao Cristo logo no primeiro poema de *Mira-Celi*, quando o poeta inicia a série de 59 poemas que forma um grande poema, numa linguagem litúrgica, fundamentada na religiosidade, com fortes nuances de teor profético e apocalíptico. O poeta inicia com um ser enigmático: “O inesperado ser começou a desenrolar as suas faixas em que estava escrita a história da criação passada e futura”. Em outro momento do mesmo poema inicial o inesperado ser vai se revelando: “O inesperado ser tinha taras humanas; mas a sua rota se dirigia às Três Pessoas Eternas e Unas no mesmo Deus que o recobrirá com esta aparência”. E o ser pergunta: “Senhor, meu corpo é genérico; e por que me crucificam?” O herói mais uma vez é aquele que diante da morte, não se deixa sobrepujar. Após a incansável luta com uma legião de demônios, “ele se declara morto, é que a morte lhe dá maior panorama da vida”¹¹⁶. Assim apresenta-se o início da poesia cristocêntrica de *Mira-Celi*.

O herói protagonista é o poeta, em plena busca de eternidade, “dentro da morte e libertados pela morte, [...] os grandes alquimistas, os únicos achadores da pedra filosofal”, assim profetizava Jorge de Lima no poema 58. O ‘inesperado ser’, duplo do poeta, canta sua negação da morte quando se identifica às criaturas de Deus, no poema 45: “- Sou homem, imagem de Deus, sou poeta. / Sob esta figura humana meus ombros são de rochedo / e minha cabeça é uma vela de barco. / Sou

¹¹⁵ Op. cit. nota 36, p. 19.

¹¹⁶ LIMA, Jorge. *Anunciação e encontro de Mira-Celi*. In: *Jorge de Lima - Poesia completa, Volume único*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 417.

assim para resistir, / para não morrer, / para vos salvar.” Dos 29 poemas, apenas quatro recebem títulos, que são *Mira-Celi e o herói* (poema 13), *Os Banidos* (poema 20), *As pessoas de Mira-Celi* (poema 24), *Despedida de Mira-Celi* (poema 48) e *Eternidade* (poema 51). O poema 13, pelo tema que evoca, apesar de todos serem variações sobre o mesmo tema, será transcrito para demonstração do apelo heróico do poeta.

Mira-Celi e o herói

Meus pés estão fincados na terra;
mas as mãos esvoaçam como duas asas de sombra,
como duas defuntas mal-assombradas.
Minhas pernas estão fincadas na terra;
mas os braços têm ruídos cavos:
(de cada lado inscreveram datas sobre números cruzados),
Os joelhos estão fincados na terra;
mas acotovelo os que me empurram
à beira do túnel baixo, muito bem caiado.
Esta estocada de lado corresponde
à tua mão pousada ao meu ombro, pesada, pesada.
Sei que vais enterrar-me, Senhor,
pois meus lábios já se esfarelam sobre os meus
[dentes fincados na terra, fincados na terra.
Nesta escuridão há raízes amargas e insetos que nunca vi;
mas o verbo, que me infundiste, estremece a montanha
em que sepultaram meus ossos.
Sinto que vou renascer como uma larva tonta para
a Tua Luz.¹¹⁷

Lázaro, que ganhou um conto entre as obras em prosa de Hilda Hilst, merece menção em *Mira-Celi*, recomposto após os mistérios da morte: “E tudo haveria de ser assim, para contemplar-te sereno, ó morte, / e integrar-me nos teus mistérios e nos teus milagres. / Agora vejo os Lázaros levantarem-se / e todos os mutilados recompõem-se como as estrelas do mar.” (LIMA, 1997, p. 551)

Vale lembrar ainda que Jorge de Lima também elegeu a Ulisses como um de seus heróis na saga lírica e épica de *Invenção de Orfeu*, além de, é claro, ao próprio Orfeu, também visitante do Hades, que de lá retornou, sem sua amada Eurídice, mas tendo vencido a morte. Outro dos visitantes do reino além morte presente em *Invenção de Orfeu* é

¹¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 515.

Dante Alighieri em sua peregrinação na *Divina Comédia*. Todos esses personagens/heróis que ultrapassaram os limites do mistério da morte, encontram-se enredados nas teias intertextuais de *Invenção de Orfeu*.

As referências heróicas na escrita de Hilda Hilst também seguem esse caminho de ascese, abnegação desmedida e desejo de transcendência. Os heróis de Hilda estão centrados nas figuras de Jesus, ou Jeshua, o próprio Lázaro, as santas, como Santa Teresa de Ávila (Teresa de Cepeda y Ahumada) e Santa Teresa Benedita da Cruz (Edith Stein), além dos heróis de traços políticos e revolucionários, como Che Guevara, que de alguma forma, venceu a morte, tendo-a enfrentado pela causa, na guerrilha libertária e tendo-se perpetuado como mártir e mito.

A dedicatória de um dos textos de H.H., *Gestalt*, de *Pequenos discursos e um grande*, publicado pela primeira vez em 1977 é um exemplo de sua afinidade com o lado heróico do revolucionário. O texto, que fala do personagem reaparecido em *Com meus olhos de cão*, Isaiah, o matemático, é dedicado a Camilo e Ernesto, que suponho se tratem do revolucionário cubano Camilo Cien Fuegos, que lutou ao lado de Che na Revolução Cubana de 1959, e a quem Guevara dedicou o livro *Guerra de Guerrilha*, e Ernesto Guevara de La Serna, o comandante Che Guevara.

Antes de iniciar seus livros de prosa, Hilda dedicou-se à dramaturgia, tendo escrito oito peças de teatro no período entre 1967 e 1969. São elas: *A empresa* (inicialmente *A Possessa*) e *O rato no muro*, de 1967; *O visitante*, *Auto da barca de Camiri* ou *Estória, muito notória, de uma ação declaratória*; *As aves da noite* e *O novo sistema*, de 1968 e *O verdugo* e *A morte do patriarca*, de 1969. O *Auto da barca de Camiri*, iniciado em 67 (ano da morte de Che Guevara) e concluído em 68, é um texto que demonstra a verve política e revolucionária da escritora, sendo que traz o herói Che Guevara no momento de sua morte, seu sacrifício heróico, como protagonista e motivo que desencadeia toda uma reflexão sobre o homem e sua condição, entre a escatologia e a Escatologia, como bem sugere o trecho da peça onde dialogam o juiz velho e o juiz jovem:

JUIZ VELHO: Porque se você abrir um dicionário, verá que a palavra escatologia tem dois sentidos. Um, é essa tua matéria, está certo. O outro, faz parte da teologia. Escatologia: doutrina das coisas que deverão acontecer no fim do mundo.

JUIZ JOVEM: Mas está perfeito! Uma surpreendente analogia! No fim do mundo sobre nossas cabeças uma nova esfera! A coprosfera! Sobre nossas cabeças enfim o que os homens tanto desejam! A matéria! Você não se entusiasma? Sobre nossas cabeças como um novo céu, a merda! Escatologia pura.¹¹⁸

Não há como fazer alusão à identificação que se fez de Che Guevara ao Cristo, tantas vezes aludida por bibliógrafos do herói argentino e demais veículos de comunicação que comentaram e publicaram notícias de sua morte. É de fato impressionante a semelhança entre as fotos de Che morto e as pinturas do *Cristo Morto*, de Andrea Mantegna e Hans Holbein¹¹⁹.

As peças escritas por H.H. guardam estreita relação com o período histórico e político de opressão que vigia no Brasil do golpe militar de 1964, além de todo o contexto mundial, desde o Maio de 68, na Europa, às guerrilhas e rebeliões contra os regimes totalitários na América Latina e as repercussões da guerra dos EUA contra o Vietnã. Segundo a crítica e dramaturga Renata Pallottini, a existência hoje dos oito textos teatrais de H.H. deve-se à publicação da obra *Um teatro de mulher*, de Elza Cunha de Vincenzo, que guardou as cópias datilografadas dos exemplares ameaçados pela Censura Federal da época.

Desde o primeiro texto, *A empresa*, encontra-se o tema central, que se insere no contexto da repressão imposta pela ditadura e pelos dogmas da religião católica. A morte da protagonista, *América*, “conclui a parábola da liberdade do espírito e da luta do pensamento contra a coerção.”¹²⁰

Na peça *As aves da noite*, o personagem central é um padre católico, franciscano, que também escolhe a morte heróica, o sacrifício. A inspiração para o texto vem do campo de concentração de Auschwitz e a trama se passa em 1941. É interessante alertar para o fato de que, mesmo remetendo a fatos históricos e cruéis da condição humana, Hilda

¹¹⁸ HILST, Hilda. *Teatro Completo*. São Paulo: Globo, 2008, p. 191.

¹¹⁹ Ver fotobiografia *Che – Um sonho rebelde*. Edição de Fernando Diego García e Oscar Sola; texto de Matilde Sánchez. São Paulo: DBA Melhoramentos, 1997 pp. 189-95.

¹²⁰ PALLOTTINI, Renata. *Do teatro*. Posfácio. In: HILST, Hilda. *Teatro Completo*. São Paulo: Globo, 2008, p. 503.

não deixa de colocar sua linguagem poética como interlocução com o divino, eclodindo como única via diante das mais extremas situações.

Assim, eivadas de atos heróicos, perante a morte e perante Deus, desenrolam-se as tramas da obra teatral de H.H.. Em essência, é nesse mesmo roteiro que segue *O verdugo*, tendo a morte e a destruição como destino irremediável, centrado na personagem do Verdugo e do Homem, que remete ao mesmo Che, ao mesmo Cristo do *Auto da barca de Camiri*. Não menos política e revolucionária é *O novo sistema*, cuja ação revela sacrifício e inconformidade perante a tirania do sistema e de Deus, e *A morte do patriarca*, onde o panteão de heróis apresenta-se alegoricamente como estátuas, num desfile de figuras históricas, como o Cristo, Ulisses, Mao Tsé Tung, Marx e Lênin. Na voz de um dos personagens dessa peça, o Demônio, temos um Cristo tão humanizado quanto d'*A última tentação de Cristo*, de Kazantzákis, onde Jesus vive o conflito do desejo de ser homem comum diante da missão de morrer na cruz como exemplo de amor á humanidade.

Mas Hilda realizou o desvio e singularizou também seus heróis. Ela não os entrona, não os idealiza ou idolatra. Nem mesmo Cristo, a quem sempre devotou especial admiração, foi poupado de sua escrita ferina e profana quando colocado no contexto atual, no tempo em que se construía a sua obra. Esse Cristo já não é mais Ressurreição ou sacrifício, mas antes sanguinário e justiceiro, como aparece no conto *O unicórnio*, na voz dos opressores “O Cristo? Imbecil – a voz agora é tonitroante – nós somos o Cristo que se cansou de parábolas, o Cristo que nunca mais se deixará crucificar, o Cristo com um pênis deste tamanho na bunda de todos os opressores, esse é o Cristo do nosso tempo.”¹²¹

Chegamos então ao herói eleito, o poeta que Hilda declarava ter sido a motivação de toda sua obra, Apolônio de Almeida Prado Hilst (1896 – 1966), o pai. Na longa entrevista concedida aos Cadernos de Literatura, Hilda faz várias declarações referentes ao pai, a quem chama de gênio, apesar de esquizofrênico-paranóico. A doença do pai, que morreu num sanatório em 1966, deu ensejo ao interesse de Hilda pela loucura e pelos loucos, numa quase idolatria que seria revelada desde o início de sua trajetória. A idolatria transformava-se em medo e desejo de ordenar a desordem mental. Era assim que Hilda falava do pai, como também falava de suas aparições fantasmagóricas, nos livros e na vida,

¹²¹ HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Quiron, 1977, p. 295.

alto, vestido de branco, com chapéu, na Casa do Sol, no cimo de uma colina, e do diálogo que teve com ele quando lia um artigo sobre Kafka.

Ele tinha acabado de morrer. Eu estava lendo um artigo sobre Kafka num jornal; quando pus a mão em cima do texto, fiquei dura. Eu pensei: “Será que alguém está querendo falar comigo?” Fechei os olhos e li: “Loucura”. Então falei: “É você meu pai?” E comecei a conversar. Perguntei: “O que é que está acontecendo agora?” Ele falou: “Vida na Terra, experiência inútil e dolorosa”. Eu disse: “Pai, será que algum dia eu vou conseguir ser alguém na literatura, ser entendida por alguém?” Ele falou: “Hipótese absurda”. Hipótese absurda. Eu fiquei deslumbrada com isso. Um dia, quando saí à tarde, vi meu pai na colina, perto da estrada, todo vestido de branco, com chapéu. Eu fiquei inteiramente branca.¹²²

Hilda deixou claro sua ligação espiritual com o pai tantas vezes poetizada nas diversas prosas. A questão da loucura, que exercia sobre Hilda medo e fascínio, é debatida por Ernest Becker, que acreditava ser inevitável ao ser humano acabar louco, ou esquizofrênico, caso ele se desfizesse de suas defesas de caráter, como a negação à morte, a repressão aos instintos e a percepção limitada da realidade. Ou seja, para manter a sanidade, seria necessário abrir mão da plenitude da vida.

A ironia da condição do homem está em que a mais profunda necessidade é livrar-se da angústia da morte e do aniquilamento; mas é a própria vida que a desperta e, por isso, temos que nos recusar a ser plenamente vivos. (...) O que significaria exatamente, nesta terra, ser inteiramente destituído de repressão, viver em plena liberdade física e psíquica? Só pode significar renascer para a loucura.¹²³

¹²² INSTITUTO Moreira Salles. *HILDA HILST. Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 8, out. 1999, p.40.

¹²³ Op. Cit. nota 35, p. 75.

Com essa compreensão da loucura, não é difícil entender o medo vivenciado por Hilda, a quem a vida apresentava-se dedutiva, líquida e plena, como a poeta canta na série de poemas *Alcoólicas*, publicada pela primeira vez em 1990. Nesses poemas, a interlocução é com a vida, que se apresenta também como duplo feminino, num ambiente inebriado de bebida, orgia e sensualidade, numa declaração de amor incondicional à vida e de recusa à sóbria e sólida realidade. Hilda faz um brinde ao prazer e à plenitude.

E bebendo, Vida, recusamos o sólido
O nodoso, a friez-armadilha
De algum rosto sóbrio, certa voz
Que se amplia, certo olhar que condena
O nosso olhar gasoso: então, bebendo?
E respondemos lassas lérias letícias
O lusco das lagartixas, o lustrino
Das quilhas, barcas, gaivotas, drenos
E afasta-se de nós o sólido de fechado cenho.
Rejubilam-se nossas coronárias. Rejubilo-me
Na noite navegada, e rio, rio, e remendo
Meu casaco *rosso* tecido de açucena.
Se dedutiva e líquida, a Vida é plena.¹²⁴

Diante do caos da vida, do abandono a que se entrega o homem com suas limitações e perguntas sem respostas, diante de um Deus “mudo”, o poeta anseia em salvar-se pela tradução do eu lírico em poesia. O poeta revela seu desejo transcendente de comunicar com o divino e dele fazer parte, com ele comungar da criação do mundo. Essa visão de ser Uno com Deus perpassa toda a obra de Kazantzákis e revela-se sintetizada no tratado filosófico em forma de versículos de *Ascese – Os salvadores de Deus*, de 1945. Nessa obra, o Deus apresentado pelo poeta grego, recebe diversos nomes, às vezes opostos, paradoxais, como os nomes de Deus na escrita de Hilda. Trata-se do Deus que carrega consigo a ascese e o desespero, a carne e o espírito, a vida e a morte, o círculo e a espiral do universo.

Vimos o círculo supremo das forças
turbilhonantes. A esse círculo chamamos Deus.
Poderíamos ter-lhe dado qualquer outro nome que

¹²⁴ HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004, p. 102.

quiséssemos: Abismo, Mistério, Treva Absoluta,
Luz Absoluta, Matéria, Espírito, Última
Esperança, Última Desesperança, Silêncio.¹²⁵

Poderíamos ainda acrescentar outros nomes que Kazantzakis criou para Deus, como o Grito e o Grande Extático. Na visão do escritor grego, como na visão poética de Hilda, cria-se a imagem de “dois exércitos” comandados por Deus, onde lutam “o obscuro e o luminoso”, num dualismo infinito que no homem se traduz em espírito/matéria. A vida, em Kazantzakis, é um intervalo de luz num abismo de trevas, como ele mesmo enuncia na abertura de *Ascese*:

Vimos de um abismo de trevas; findamos num abismo de trevas: ao intervalo de luz entre um e outro damos o nome de vida.

Tão logo nascemos, principia o retorno; partida e volta são simultâneos; morremos a cada instante. Por isso muitos proclamaram: O escopo da vida é a morte.

Todavia, tão logo nascemos, principia o esforço de criar, de tramar, de fazer da matéria, vida: a cada instante nascemos. Por isso muitos proclamaram: O escopo da vida efêmera é a imortalidade. Nos transitórios corpos vivos, lutam duas correntes: 1ª ascendente, rumo à síntese, à vida, à imortalidade; 2ª a descendente, rumo à dissolução, à matéria, à morte.¹²⁶

Essa mesma aspiração ao heroísmo que vence a morte no desejo desenfreado de ascese, ou que também com a morte dança enfeitado nas trevas da loucura, Hilda via no pai, a quem retratou em nuances fantasmáticas, como a um anjo, como a um duplo masculino. Nas inúmeras referências do roteiro poético traçado na coletânea apresentada em *Poesia 1959/1967* não pode faltar referência às *Odes maiores ao pai*, uma homenagem de Hilda ao poeta Apolônio Hilst, no ano de seu falecimento, do qual será citado aqui o primeiro poema:

¹²⁵ KAZANTZAKIS, Nikos. *Ascese – Os salvadores de Deus*. São Paulo: Editora Ática, 1997, p. 112.

¹²⁶ Idem, *ibidem*, p. 38.

(*Largo Pesante*)

I

Uns ventos te guardaram. Outros guardam-me a mim.

[E aparentemente separados

Guardamo-nos os dois, enquanto os homens no tempo se devoram.

Será lícito guardarmo-nos assim?

Pai, este é um tempo de espera. Ouço que é preciso esperar

Uns nítidos dragões de primavera, mas à minha porta eles viveram [sempre,

Claros gigantes, líquida semente no meu pouco de terra.

Este é um tempo de silêncio. Tocam-te apenas. E no gesto

Te empobrecem de afeto. No gesto te consomem.

Tocaram-te nas tardes, assim como tocaste

Adolescente, a superfície parada de umas águas?

Tens ainda nas mãos

A pequena raiz, a fibra delicada que a si se construía em solidão?

Pai, assim somos tocados sempre.

Este é um tempo de cegueira. Os homens não se vêem. Sob as vestes

Um suor invisível toma corpo e na morte nosso corpo de medo

É que floresce.

Mortos nos vemos. Mortos amamos. E de olhos fechados

Uns espaços de luz rompem a treva. Meu pai:

Este é um tempo de treva.¹²⁷

O mesmo poema é revivido na peça *A empresa*, de 1967. À pergunta do Inquisidor à personagem América: “Então como era seu pai?”, ela responde: “Era louco.” E América segue falando ao Inquisidor o que cantou ao pai em poesia, reproduzindo todo o primeiro poema das *Odes*. O Inquisidor continua sua inquirição ao fim do poema perguntando: “Só isso mesmo, América?” Diante da resposta positiva, o

¹²⁷ Op. Cit. nota 25, pp. 145, 146.

Inquisidor reage citando um verso do poema IV das *Odes*, como pode ser visto na transcrição abaixo:

INQUISIDOR (*agressivo, folheando papéis*): Não é verdade. Você disse a seu pai: “O sonho sobre a tua frente é uma crisálida pronta para ter asa”. O sonho de um louco? O teu sonho, sim, era válido, quando era aquele objetivo, concreto, eficiente. Este teu outro sonho (*irônico*) “pronto para ter asas”, este é o sonho de um louco.¹²⁸

A prosa de Hilda traz sempre o pai, envolto em imagens oníricas da memória. Em *Tu não te moves de ti*, de 1980, após o conto que tem como protagonista Tadeu (da razão), outra (ou sempre a mesma?) das poucas personagens centrais femininas de Hilda, Matamoros (da fantasia) realiza o salto transcendente no tempo, e resgata do conto anterior o personagem Tadeu, TaDeus, o anjo Meu, o santo de pedra e a sombra do fantasma do pai, como a personagem descreve-o: “o homem que me deu luz à vida”. Mais uma vez, a personagem desdobra-se em três, mais uma vez é mãe-filha-pai, e questiona, entre o amante-pai e a mãe, que é ela mesma, Ágda e Haiága: “ai, que corda nos amarrou aos três na mesma casa?”¹²⁹.

Matamoros, de *Tu não te moves de ti* também pertence à terra e perfaz o caminho da memória no mesmo fundo solo da morte e dos mortos, nos olhos do pai. A entretecida escrita apresenta-se como o labirinto da toupeira de Kazantzákis, revelando as fendas de uma memória que só pode ser recuperada na origem ancestral das reminiscências, onde Matamoros diz saber dos ‘antigos de si’. Matamoros encontra-se a si nos olhos do pai: “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”. (HILST, 2004, p. 67).

O poeta Apolonio Hilst, que também assinava seus versos sob o pseudônimo de Luis Bruma, era o maior dos heróis de Hilda Hilst. Se em *Carta a El Greco*, Kazantzakis rememora o pai como a figura que personificou a coragem e o amor à pátria e à terra, como formação primordial de seu ser, Hilda rememora o seu em quase todos os escritos, também revestido de diferentes personagens e máscaras.

¹²⁸ HILST, Hilda. *A empresa*. In: Teatro Completo. São Paulo: Globo, 2008, pp. 72, 73.

¹²⁹ HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004, p. 120.

As ‘aparições’ do pai nas obras de Hilda vão de desvelando a cada nova leitura atenta de seus textos. Não haveria espaço suficiente para abordar todas as relações transtextuais onde o pai permeia a prosa e a poesia de Hilda Hilst. Mas faremos menção a duas obras fulcrais na sua trajetória literária, *A obscena senhora D* e *Estar sendo. Ter sido*. No primeiro, sua autobiografia ficcional dedicada a Ernest Becker¹³⁰, Hilda inicia com a epígrafe: “Respiro e persigo / uma luz de outras vidas. / E ainda que as janelas se fechem, meu pai / É certo que amanhece.” Trata-se de um excerto do último verso das *Odes maiores ao pai*.

O pai percorre as páginas d’*A obscena senhora D* em reminiscências oníricas, como percorreu a marginalia da vida da escritora. Nessa obra estão condensadas todas as suas inquietações metafísicas, as reflexões teológicas, os arreatamentos da poesia, “pisando num terreno em que o método aporético tanto pode ser loucura, quanto ciência”, como postulou Pécora na nota introdutória à edição da Editora Globo. Como convém a coerência temática de sua trajetória, esse livro une poesia, prosa e teatro, fluxo de consciência e fluxo dialógico, numa “aventura obscena, de tão lúcida” (HILST, 2001, p. 71) Na sequência, transcreve-se um diálogo com o pai e com o companheiro morto, Ehud, onde Hillé, a protagonista, dá-se o nome de Édipo-Mulher e rememora com o pai a loucura, a morte e a claridade da casa do sol:

pai, lembra-te de mim quando estiveres lá, do
outro lado
me dá tua mão
lembra-te que perguntaste como ficava a alma na
loucura? quando te fores, responde-me de lá.
aperta a minha mão
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?

¹³⁰ Pela intensidade demonstrada na dedicatória, a mesma será repetida aqui, a título de lembrança dos elos de afinidade eletiva entre Hilda e Becker: 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.

aqui, estou aqui, tua filha vai ficar bem, eu estarei
ao lado sempre
cuida. Não deixa que faça minhas mesmas
perguntas, a casa deve ficar mais clara, casa de
sol, entendes?¹³¹

Estar sendo. Ter sido., o livro testamento de Hilda Hilst, último que escreveu, inicia com um poema de Apolonio de Almeida Prado Hilst. Personagens da vida e da obra de H.H. imbricam-se num roteiro que mais parece a evidência final de uma morte lenta, no perecer da velhice que engole a própria poesia. Lá estão misturados ficção e realidade, personagens da vida e da obra, como Crasso, Stamatius, Cordélia, Karl, Kadosh, Kadeck, Ulisses, Mora Fuentes, Petrarca, Joyce, Jorge de Lima, Apuleio (da alquimia), Jesus Cristo, o pai, a morte, Deus. Hilda expõe à nudez a unidade coesa de seu pensamento e obra quando finaliza seu livro testamento e sentencia: “Aqui estou eu. Eu Vittorio, Hillé, Bruma-Apolonio e outros. Eu de novo escolheando com ternura e assombro também Aquele: o Guardião do Mundo.”

¹³¹ HILST, Hilda. *A obscena senhora D.* São Paulo: Globo, 2001, p. 68.

CAPÍTULO III

Sor Juana e outras ‘santas’ – a fome do saber e a busca de Deus

*Que pretensões de um sentir
Tão excedente, tão novo
São questões para o divino*

*E ao mesmo tempo um estorvo
Pra quem nasceu pequenino.
Tu e eu. Humanos. Limite mínimo.*

Hilda Hilst

Pode-se nessas alturas perguntar: e as irmãs? E a afinidade feminina? Curiosamente, embora tão feminino seja seu traço na poesia, embora seja a morte, denominada por Hilda Hilst feminina e ‘irmã’, a autora funda a maioria de seus personagens ficcionais no masculino. E ousou declarar em entrevista que as mulheres não a impressionavam, não eram tão profundas e não compartilhavam com ela a busca de Deus.¹³² A exigência de uma inteligência incomum, de uma erudição acima da média e uma extrema busca espiritual era uma cobrança que fazia a si mesma, talvez motivada pela sentença do pai em seu nascimento.

Segundo Hilda, ainda na mesma entrevista dos Cadernos, o pai, logo ao saber que havia nascido uma menina, teria dito: “Que azar!”. Este é apenas mais um traço biografemático no campo psicológico, que pode ser aludido como fragmento do biografema da Hilda mulher. É claro que a experiência interior com a escrita e a busca ininterrupta de Hilda por Deus teve outras motivações. Houve uma confluência de conhecimentos eruditos e o olhar do poeta, que transformaram saber em experiência interior, e esta em imagem poética. Mas daí se entende o quanto pode ter impressionado a escritora, este pai esquizofrênico e poeta, o que se pode perceber desde suas primeiras incursões na poesia,

¹³² *Cadernos de Literatura*. Hilda Hilst. Instituto Moreira Salles. São Paulo, 1999, p. 30.

quando publicou *Presságio – poemas primeiros*, em 1950, aos 20 anos, dedicado à mãe, e já idolatrando aos “terrivelmente sozinhos”, “os doidos, os tristes, os poetas”. (HILST, 2003, p. 27). Um ano depois, Hilda Hilst publica *Balada de Alzira*, dedicado ao pai.

O amor à palavra e às “sutilezas da língua” também surgiu muito cedo e também motivou sua ‘conversão’ à poesia. Aos sete anos, quando estudava no Colégio Santa Marcelina, a menina Hilda mentiu ter sido de sua autoria um poema que falava de açucenas e pervincas, palavras que lhe causaram deslumbramento e o desejo de se tornar uma escritora¹³³. Não só uma escritora, mas deslumbrante, como afirmava ter prometido a si mesma e ao pai diante de sua sentença de *azar* no nascimento da filha mulher.

Hilda fazia-se escritora muitas vezes na voz masculina, mas múltipla, também feminina, reunia em si pai e mãe, e assim definia-se em *Fluxo* (HILST, 1977, p. 203), na voz de Ruiska, “[...] eu sou três, perfeito querubim com o buraco da mãe e o mais comprido do pai, eu sou criança de muito entendimento, de muita verdade, de muita poesia”. Em outro momento, reafirma a dualidade de sua voz e oferece ao leitor as duas faces, “Como me preferes? Eu grandalhão, menino assoberbado, gordo de culhões, ou eu menina miosótis, bracinho e púbis glabro?” (1977, p. 204) ou as múltiplas faces, “[...] eu menino, eu ancião, eu fêmea, eu varão de vara grande sem nada para varar, [...]” (1977, p. 205). No conto *O unicórnio*, do mesmo livro, apesar da protagonista ser mulher, também se desdobra em três, onde os gêneros misturam-se em categorias sexuais múltiplas e indefinidas. “Agora o meu rosto está dividido em três partes, não é mesmo? O lado esquerdo é o meu irmão pederasta, o lado direito é a minha irmã lésbica e o pequeno triângulo é o meu todo que se move desde que nasci, [...]” (HILST, 1977, p. 281).

Essa face tripartida e instável era transposta na identidade de sua escrita. E para Hilda, ou para a personagem feminina d’*O unicórnio*, tripartida, múltipla, metamorfoseada - porque também se transforma no animal unicórnio -, o escrever era uma tarefa inerente ao masculino. A *persona* lírica feminina da poesia cede ao núcleo masculino da prosa e as vozes se entrecruzam, como lemos traduzido na fala da narradora d’*O unicórnio*.

¹³³ GONÇALVES, José Eduardo. Hilda Hilst: o exílio delicado da paixão. *Palavra*, Belo Horizonte, n° 6, ano 1, set / 1999, p. 106.

É assim: quando eu começo a escrever, a minha irmã lésbica tenta matar o que existe de feminino no meu irmão pederasta e ao mesmo tempo ela revitalizava o seu próprio núcleo masculino. Hi... Preste atenção, ou melhor, não preste atenção mas... olhe, a tarefa de escrever é tarefa masculina porque exige demasiado esforço, exige disciplina, tenacidade. Escrever um livro é como pegar na enxada, e se você não tem uma excelente reserva de energia, você não consegue mais do que algumas páginas, isto é, mais do que dois ou três golpes de enxada. Por isso, nessa hora de escrever é preciso matar certas doçuras, é preciso matar também o desejo de contemplar, de alegrar-se com as próprias palavras, de alegrar o olhar. É preciso dosar virilidade e compaixão.¹³⁴

A interlocutora pergunta: “E se você deixasse a rédea solta para o seu irmão pederasta?” E o traço irônico de Hilda irrompe na narradora, que responde, não sem citar alguns canônicos e/ou malditos literatos, “Não, nunca, veja bem: se ele não é Proust, nem Gide, nem Genet, há o risco de uma narrativa cheia de amenidades”.

Nota-se nessa exigência de Hilda às mulheres, um tom pejorativo ao universo intelectual feminino que perpassa sua obra ficcional. E não apenas na ficção, mas na vida. Hilda falou que nutria preconceito em relação ao sexo feminino e que nunca teria conhecido mulheres excepcionais. No entanto, penso que a declaração foi impulsiva, como sempre, quando se tratava de Hilda. Acredito que não é exatamente um preconceito contra as mulheres, mas antes um conceito, um estigma calcado nas futilidades que se encontram por vezes personificadas em algumas mulheres, ou que se costumam atribuir às mulheres. Assim revela-se o pensamento de seus personagens masculinos, quase sempre, narradores. Esse tom pejorativo e essa intolerância demonstrados pela escritora não deixam de conter algo de profundamente feminista, na medida em que rechaça qualquer possibilidade de aderir ao que considera inferior e banal no universo feminino. Hilda é impiedosa no que se refere às ‘fraquezas’ das mulheres, como podemos constatar em diversos trechos de sua prosa.

¹³⁴ HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Quiron, 1977, pp. 282, 283.

[...] são raras as mulheres engraçadas, a maior parte das vezes você pega sempre uma Jocasta, umas lamúrias meio falsas...

Fala do personagem Vittorio, de *Estar dendo. Ter sido.*

[...] mulheres com discursos de várias qualidades, umas de língua altiva rinchando política e sabedoria (os antagonônicos tentando semelhança), espigadas leves, as blusas soltas traduzindo plena liberdade, idéias, corpos elásticos, ágeis, e quantas vezes na cama despencando, gemendo, dóceis como pequenos animais doentes, trêmulas encharcadas se abrindo famintas de sua dura vara, cadê o discurso, o critério, a bacia de idéias, cadê pombinha, cadê?

às vezes você fala como se tivesse raiva das mulheres, é

mesmo, Lucas? não tinha percebido

na hora da cama ninguém faz discurso. Nós também não

Mulheres. Finíssimas jovens mulheres, perfumadas lânguidas, transparências sombreando coxas, tetas, um olho na minha boca, outro no dinheiro do meu velho Banqueiro sim

Diálogo entre os personagens Lucius Kod e Lucas, de *Rútilo Nada.*

No texto *Osmo*, segundo conto de *Fluxo floema*, o protagonista de mesmo nome revela aversão pelas mulheres, desde sua mãe (as mães são especialmente malditas em grande parte da obra ficcional de H.H.) até as amantes, as quais mata como um típico e perturbado *serial killer*. No trecho a seguir, na mesma seqüência em que Osmo fala dos tapetes persas da amante Kaysa, lembra da mãe também com seus tapetes e sua “mania de dançar”, quando um homem com quem dançava a mãe insinua que Osmo poderia ser louco.

Aí quebrei todos os cristais, dei mil cusparadas nos tapetes que também eram persas, as mulheres têm mania dos tapetes persas, depois o que elas fazem mesmo em cima é foder, não tenho nada

com isso, mas além das cusparadas, mijei nos tapetes persas da minha mãezinha, [...] e depois, você, mãe, manda de presente o tapete pro cara que disse esse negócio de mim, aliás, você, mãe, você deveria ter feito na hora o que eu estou fazendo agora, mas eu sei mãe, você não tem presença de espírito não é? E como você gosta muito de seu filhinho, do seu filhinho que fica sozinho porque não tem com quem ficar quando você vai dançar, então, como você gosta muito de mim, sua vaca, você não responde nada, não é?¹³⁵

As mulheres amantes de Osmo não tinham alcance intelectual ou mesmo interesse por suas digressões metafísicas, atendo-se todas somente às coisas da matéria e da carne. Mirtza, uma das amantes de Osmo, ouvia-o antes do sexo, mas depois...

Aí ela não me ouvia mais. Comecei a compreender que a Mirtza só me ouvia antes de fazer amor, e então pensei: essa mulher é uma vaca, ela finge que se interessa pelas coisas que eu falo, só porque depois ela sabe que eu vou fazer amor direitinho e tudo o mais, mas no fundo ela não tem o menor interesse pelas coisas que eu falo.¹³⁶

Numa linha mais poética do que a crueldade fria e pessimista de *Osmo*, o livro *Tu não te moves de ti*, de 1980, traz essa mesma face da mulher que não dá ouvidos aos apelos e devaneios do poeta que habita o homem de empresa, Tadeu. Além de deixar os livros de poesia do marido (Tadeu-narrador) inacessíveis, no mais alto das estantes, incluindo o do “amado Jorge de Lima”, a esposa Rute impedia seus vãos poéticos, lembrando-lhe sempre de coisas cotidianas e efêmeras. Quando o via “sob o sol, distanciado e louco folheando poesias”, alertava-o da inadequação da poesia na realidade cotidiana, e lhe dizia que “o jornal é que é adequado na piscina de domingo”, quando se reuniam os amigos da empresa em torno de pequenos luxos e banalidades.

¹³⁵ Idem, *ibidem*, pp. 229, 230.

¹³⁶ Idem, *ibidem*, p. 232.

Depois de muito filosofar, em diálogo com Rute, ou no monólogo interior onde também intercede o diálogo, no fluxo interminável de reflexões sobre as entranhas de Deus e as suas próprias, Rute redargüia (como se não ouvisse, ou talvez não ouvisse de fato): “dispensó o motorista?” (2004, p. 34). A personagem feminina Rute, também voz de Hilda, reage pouco aos arroubos do poeta que se constrói em Tadeu, antes tenta lhe provar o ridículo de sua condição de pensador, “Bobo como todos os velhos, pedras plantas, pêlos, vira-latas, casa dos velhos, arrogância de falar da alma, ninguém sabe, dispensó o motorista?”

E Tadeu revela outra face de Rute, face de Hilda, quando lhe pede que se deixe levar pelo tempo e suas rugas, fazendo da velhice, poesia. A velhice, a finitude do corpo, o arrefecimento dos prazeres e ternuras, o endurecimento da via dolorosa da escrita, foram sempre sinais de inconformismo na obra de Hilda Hilst. No entanto, há na poesia que se infiltra na prosa, um alento de esperança na palavra, um olhar além das coisas que é delícia e sofrimento, delícia enquanto fantasia, sofrimento enquanto razão. Tadeu argumenta que se Rute [...] tivesse a dura e adocicada reunião com as coisas”, se cultivasse rugas, talvez ela fosse mais bela, e discorria em poesia para a mulher em Rute:

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 [...]¹³⁷

Os contos todos que formam *Tu não te moves de ti* revelam a coesão na escrita de Hilda. Os personagens se movem pelos textos, de um conto a outro, completando-se, como aparições fantasmáticas do mesmo personagem, em total abstração do tempo e do espaço, como é o caso do Anjo Meu, que é Tadeu, do conto *Tadeu (da razão)*, revivido na fantasia, no conto que vem a seguir, *Matamoros (da fantasia)*.

Matamoros é um dos poucos personagens centrais femininos da obra de Hilda. E é interessante citá-lo com a percepção do texto

¹³⁷ Idem, *Ibidem*, p. 40.

fazendo-se ainda mais poético, num ambiente que lembra a “linha mais recuada da poesia”, de devoção e pastoreio, carneiros, mulheres e homens da aldeia, com o “cheiro de uma terra de maçãs e nêperas” (HILST, 2004, p. 81), a linha onde a mulher Hilda Hilst aflora com mais feminilidade na *persona* lírica. A personagem Maria Matamoros e sua mãe Haiága são referências de uma escrita de vozes mais femininas e poéticas, na forma e no conteúdo. As duas mulheres têm arroubos apaixonados, feitas de “redondez” e carne, deixam-se levar pela poesia de uma vida bucólica e desfrutam das “amenidades” da fantasia, do amor e do sexo.

O conto *Tadeu (da razão)* finaliza com a fatídica frase: “Então Tadeu, dispense o motorista?”, mas não sem antes anunciar a ubiqüidade de Tadeu. A qualidade onipresente do narrador faz com que se transfira ao conto feminino *Matamoros*, indo da razão à fantasia, nadando “veloz à esplêndida matriz”¹³⁸. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira em seu Novo Dicionário da Língua Portuguesa, traz as seguintes definições para matriz (do latim *matrice*), entre outras: lugar onde algo se gera ou cria: *matriz aurífera*; órgão das fêmeas dos mamíferos onde se gera o feto; útero; manancial, nascente, fonte.¹³⁹

A alusão à matriz como fim de Tadeu e início de Matamoros, ou de Tadeu em Matamoros, remete a seu retorno também às origens. Tadeu revisita a fantasia da poesia em território feminino. E o conto coloca o feminino visto mesmo como matriz, como o reino ctônico e primitivo da natureza ao qual se referia a feminista Camile Paglia em sua polêmica obra *Personas Sexuais*. Segundo Paglia, que coloca o dionisíaco e o apolíneo como representativos das *personas* sexuais, feminina e masculina, respectivamente, acredita ser o poder de procriação da mulher que lhe confere um caráter de simbolismo primitivo. A autora coloca os ciclos naturais da mulher, como a menstruação e a maternidade, como um mistério feminino de convívio com os fenômenos da natureza, como se os ciclos de vida e morte fossem inerentes à natureza da mulher, causando espanto e receio aos homens que temem a morte e a destruição, destinos inexoráveis do ciclo biológico. Para Paglia, o corpo feminino “é uma máquina ctônica”¹⁴⁰ e “a mulher grávida é daimônica, diabolicamente completa”¹⁴¹.

¹³⁸ Idem, *ibidem*, p. 54.

¹³⁹ Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975, p. 900.

¹⁴⁰ PAGLIA, Camile *Personas Sexuais – arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*.

São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 21.

¹⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 23.

É interessante reparar na característica dessas mulheres da obra de Hilda, de fato, ligadas a terra e aos ciclos naturais, apaixonadas, intensamente emotivas, com traços maternos ou capazes da maior insensatez, vitimadas por sentimentos de ciúmes e paixão avassaladora, como é o caso de Matamoros. Em contrapartida, é preciso compreender como Hilda apreende o masculino, em oposição à fantasia, com a viril determinação de compreender e rebelar-se contra a natureza e seus ciclos, numa eterna tentativa de se comunicar com Deus e negar a morte. É o reino da razão, que Paglia chama de apolíneo.

A razão e a lógica, inspiradas pela ansiedade, são o domínio de Apolo, primeiro deus do culto do céu. O apolíneo é severo e fóbico, isolando-se friamente da natureza por sua pureza sobre-humana. [...] O grande adversário de Apolo, Dionísio, governa o ctônico, cuja lei é a femealidade procriadora. Como veremos, o dionisíaco é natureza líquida, um pântano miasmático que tem como protótipo o poço estagnado do útero.¹⁴²

Guardadas as questões polêmicas, as quais nos levariam a outros debates de teor feminista e sociológico que não cabem neste trabalho, o conto *Matamoros* pode ser lido tendo como pano de fundo o ambiente dionisíaco abordado por Paglia, em contraste ao que se encontra nas reflexões e buscas metafísicas do conto anterior e de outros contos onde o personagem central é masculino. Esse pântano, a natureza líquida, a que se refere Paglia está presente em toda a descrição da personagem Matamoros, assim como a ‘redondez’ materna de Haiága, personagem que encarna a mãe de Maria Matamoros.

Em meio a “suor e leite”¹⁴³, os dedos de Matamoros “afundavam em tudo o que viam”, “tocavam os morangos gordo-escorridos”, “o carnudo das uvas”, “os profundos do meio como dos pêssegos” e a personagem era acometida de arrebatamentos de ciúmes, como se guardasse uma “víbora” nas entranhas. As imagens remetiam aos instintos, aos odores, ao “cheiro gosma de casuarinas”. E nas noites de amor com seu anjo Tadeus, Matamoros remetia “ao escorrer

¹⁴² Idem, *ibidem*, p. 23.

¹⁴³ Encontra-se neste conto o reino líquido de Dionísio que Paglia identifica com o “úmido pântano feminino” repleto de seiva, sangue, leite e vinho. Op. cit., nota 9, p. 39.

vermelho, ferido, mas membrana de amora”, como se descrevesse o útero, enquanto lugar simbólico de dor e prazer.

A mãe Haiága, representando a matriz que inspirava em Matamoros o ciúme doentio, tinha “avessos macabros”, ancas e seios próprios para a maternidade, “o ventre de um delicadíssimo redondo, curvatura de pequena maçã”, “tão farta, tão terra gordurosa”, prefigurando a estreita ligação do feminino com a natureza e seus mistérios.

Pensando a mãe Haiága, Matamoros se refere aos “soturnos fios que nos ligam ao maternal umbigo”, numa fúria cega de inveja da maternidade de Haiága, que disputa com ela o amor do homem/Deus/anjo Tadeus. Os pensamentos de Matamoros demonstram um elo com o reino animal, mais propenso aos instintos que à razão, “um olho de fêmea”, de “sibilina serpente”, como se o pensamento também lhe surgisse das entranhas.

ai, santos meus, até onde vai o meu pensar, que nervoso de cobras tantas num buraco, que ruído de carapaças se batendo, que ferver de aranhas apossou-se de mim, agulhões de um pardo sofrimento, dessa cor que não se pode definir, pardas as vísceras, as veias, o desembestado coração, ganas de sacudi-la e espirrar meu veneno¹⁴⁴

A razão que encontramos no antes atormentado Tadeu, agora “pensamento virado carne de homem”, é identificada com um reino que se encontra oposto à obscuridade feminina. O homem-anjo, “esguio como um santo de pedra”, ligava-se a imagens etéreas, “que casa ele não tinha, na mente carregava arco-íris e cristais para uma casa tão viva como a vida, que nunca se saberia dentro dela porque as casas da mente, as soberbas moradas, não são feitas de argila nem as bases se assentam num espaço da Terra”. (HILST, 2004, P. 68)

Não admira que a escritora tenha afirmado que *A senhora D* teria sido a única mulher com quem ela tentou conviver, como ponderou na seguinte declaração: “quer dizer, tentei conviver comigo mesma, não é?”¹⁴⁵, porque este é o livro de H.H. onde os fragmentos femininos e masculinos se fundem, revelando por inteiro um mosaico que ela

¹⁴⁴ HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004, p. 85.

¹⁴⁵ Op. Cit. nota 1, p. 30)

montou como uma autobiografia ficcional, onde prevalecem seus traços mais fortes de enfrentamento e busca de Deus sem, no entanto, faltarem os traços femininos de natureza ctônica e instintiva. Entre prosa e poesia, o roteiro de Hilda foi se moldando como um múltiplo mosaico, de paradoxos, opostos fundidos numa obra única que se confundia com a vida. Na busca ininterrupta de conhecer e sentir, Deus era a única aposta numa vitória contra a finitude da carne, como resume a Senhora D:

a vida foi isso de sentir o corpo, cotorno, vísceras,
respirar, ver, mas nunca compreender, por isso é
que me recusava muitas vezes queria o fio lá de
cima, o tenso que o OUTRO segura, o OUTRO,
entendes?
que OUTRO mamma mia?
DEUS DEUS, [...] ¹⁴⁶

A pergunta persiste. E as irmãs? Que lugar ocupam na rede intertextual da escrita de Hilda Hilst? Até que ponto H.H. bebeu de fontes femininas, de conhecimento e poesia?

Suas admiradas eram figuras santificadas, quase assexuadas, que tinham em comum entre si e com Hilda, uma desmedida sede de conhecimento e erudição, associada a uma espiritualidade extremada, como é o caso de Edith Stein, Simone Weil, Santa Teresa d'Ávila, Sor Juana Inês de La Cruz e outras santas e mártires que figuram em sua lista de notáveis e nos retratos das paredes da Casa do Sol.

Na mesma entrevista que fala do preconceito, Hilda cita, como exemplo de “mulher excepcional”, o nome de Edith Stein, a filósofa e teóloga alemã que se converteu ao catolicismo e ingressou na *Ordem dos Carmelitas Descalços*, onde passou a chamar-se Teresa Benedita da Cruz. De acordo com biógrafos, a conversão se deu após a leitura da autobiografia de Santa Teresa de Ávila ¹⁴⁷, *Vida de Santa Teresa*.

Judía, Edith Stein (1891 – 1942) faleceu no campo de concentração de Auschwitz, por ocasião do holocausto na segunda

¹⁴⁶ HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

¹⁴⁷ E foi a própria Santa Teresa a responsável pela reforma da Ordem do Carmelo. As ricas vestimentas que formavam o hábito das carmelitas, com musselina, tecidos finos de lã e botinas de couro foram suprimidas e deram lugar aos panos grosseiros e alpercatas de cânhamo. Desde então, a ordem recebeu o nome de *Ordem dos Carmelitas Descalços*. REYNAUD, Elisabeth. *Teresa de Ávila – ou o divino prazer*. Rio de Janeiro / São Paulo: Editora Record, 2001, p. 71.

guerra mundial. Após sua canonização, ocorrida em 1998, Edith Stein passou a chamar-se Santa Teresa Benedita da Cruz.

Tendo como mestre o filósofo Edmund Husserl, teórico da fenomenologia – e também lido por H.H. –, Edith Stein pretendia formular uma teoria do conhecimento que estabelecesse uma ponte de comunicação entre o mundo subjetivo da vida espiritual e o mundo objetivo, corpóreo. Ou, mais especificamente, de que forma este mundo da objetividade apresentava-se à consciência e como ela o processava. Trata-se de um questionamento que muito se aproxima daquele encontrado no registro de Hilda em sua agenda pessoal, do qual falamos no primeiro capítulo: “Por quê o inconsciente não registra espaço-tempo-morte como o consciente? O inconsciente se pensa imortal? Por que?”. É o mesmo caminho místico, entre consciente e inconsciente, mundo objetivo e subjetivo, espiritual e corpóreo, o mesmo embate metafísico, ao qual se dedicava em absoluta entrega e ascese a “irmã” Edith Stein.

Através de seus escritos, a filósofa alemã formulou sua Ciência da Cruz, muito inspirada pelas leituras bíblicas, evidentemente, mas também por outras fontes de conhecimento espiritual e místico, como os escritos de Santa Teresa de Ávila, de Tomás de Aquino e de San Juan de La Cruz, o poeta místico espanhol.

Na cadeia intertextual, as leituras de Hilda Hilst vão se revelando em suas obras, por isso, não há como fazer essa análise sem termos ao menos um breve espaço de comentário ao que representa um vínculo, a afinidade propriamente dita entre Hilda e seus eleitos. No caso das ‘irmãs’, a pretensão é de apenas apresentá-las em sua vertente mais próxima de Hilda, o que salta aos olhos, pois todas guardam a estreita relação com o misticismo, a religiosidade e a sede de conhecimento. Com essas informações acerca de suas afinidades femininas, acrescenta-se outra peça no mosaico de seu biografema: sua face mulher escritora.

Segue na mesma linha de ascensão e desejo, a afinidade com a escritora francesa, Simone Weil (1909-1943), filósofa, militante política e mística. Contemporânea de Edith Stein, e também judia, estudiosa ao extremo e fervorosa defensora dos direitos humanos, tendo lutado na Guerra Civil Espanhola e na Resistência Francesa, Simone Weil tinha uma extensa gama de conhecimentos, desde a literatura à física e à matemática. Leu com dedicação e citava constantemente os gregos Platão e Pitágoras.



Figura 7 – Retrato de Simone Weil ao lado do pai e de Kafka.

Na seara mística, seu conhecimento incluía o gnosticismo, o maniqueísmo¹⁴⁸, o taoísmo, o budismo, o hinduísmo (em especial o Bhagavad Gita, do qual traduziu alguns trechos do sânscrito) e o Livro Egípcio dos Mortos. Mas acabou também encontrando sua religião em

¹⁴⁸ [De *maniqueu* + -ismo] *S.m.* 1. *Filos.* Doutrina do persa Mani ou Manes (séc. III), sobre a qual se criou uma seita religiosa que teve adeptos na Índia, China, África, Itália e Sul da Espanha, e segundo a qual o Universo foi criado e é dominado por dois princípios antagônicos e irredutíveis: Deus ou o bem absoluto ou o Diabo. 2. *P. ext.* Doutrina que se funda em princípios opostos, bem e mal. Fonte: FERREIRA, Aurélio Buraque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, p. 880.

Cristo. No livro *Espera de Deus*¹⁴⁹, relatou sua ascensão, “Cristo desceu e me tomou”.

Hilda utiliza uma frase de Simone Weil para duas epígrafes. No livro *Poemas malditos, gozosos e devotos*, publicado em 1984, além de incluí-la na homenagem/dedicatória “À memória de”, ao lado do sempre lembrado Ernest Becker e seu mestre Otto Rank, Hilda lhe toma emprestada a frase: “Pensar Deus é apenas uma certa maneira de pensar o mundo”. A mesma epígrafe é repetida na peça *A empresa*, de 1967, com um acréscimo, como consta originalmente nos *Cadernos* de Simone Weil: “Pensar Deus, *amar deus*, é apenas uma certa maneira de pensar o mundo”.

Em seus *Cadernos*, de onde Hilda retirou a frase para as epígrafes, Simone Weil apresentou um tratado filosófico em forma de apontamentos. Eram idéias sobre Deus, a Trindade e a fé. Em suma, apontamentos sobre o lugar do homem entre os mistérios do saber e da religião. Juntava pensamentos de Platão com o Upanishades e afirmava que a idéia fundamental de Platão era de que a realidade é transcendência¹⁵⁰. Também lia San Juan de La Cruz e viu semelhanças entre os escritos do místico espanhol com o texto *Gītā*¹⁵¹.

Weil discorria sobre Deus utilizando muitas vezes as idéias de Pitágoras. E afirmava, como o grego, que as matemáticas eram instrumentos de investigação da ordem do mundo. Numa via transcendente, utilizou a teoria do cubo de Lagneau¹⁵² para explicar Deus, conforme declara um de seus biógrafos no trecho a seguir:

She was fascinated with Lagneau’s cube: hold it whatever way one wishes, one can never see it fully as a cube yet is experienced as a cube. Weil and her God are rather like the cube, and nothing

¹⁴⁹ WEIL, Simone. *Espera de Deus*, São Paulo, ECE, 1987. Ed. Portuguesa: Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

¹⁵⁰ WEIL, Simone. *The notebooks of Simone Weil*. Translated from the French by Arthur Wills. Volume two. London: Routledge & Kegan Paul, 1952.

¹⁵¹ The *Bhagavad-gītā* is universally renowned as the jewel of India’s spiritual wisdom. Spoken by Lord Śrī Kṛṣṇa, the Supreme Personality of Godhead, to His intimate devotee Arjuna, The *Gītā*’s seven hundred concise verses provide a definitive guide to the science of self-realization. Indeed, no work even compares in its revelations of man’s essential nature, his environment and, ultimately, his relationship with God. THOREAU, Henry David. *In: Bhagavad- Gītā as it is by His Divine Grace A.C. Bhaktivedanta Swami Prabhupāda*. Los Angeles, California: The Bhaktivedanta Book Trust, 1989.

¹⁵² Jules Lagneau (1851-1894) era professor de filosofia francês, cujas reflexões e escritos versavam sobre a percepção e as condições do conhecimento.

could be more wrongheaded than to assume that any angle taken affords comprehension of the whole.¹⁵³

A matemática como explicação de Deus e do universo era um dos caminhos tomados por Hilda em sua infinita gama de estudos e leituras. Um de seus livros de prosa, *Com meus olhos de cão*, traz um matemático de 48 anos, Amós Keres, que tem uma iluminação mística no alto de uma colina, e desde então sua vida de transforma. Eis o trecho do encontro com o inesperado e incomensurável:

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.¹⁵⁴

Um pouco antes do final, quando Amós, “úmido de névoa”, ascende e sobrevoa seu “ser de miséria”, surgem cubos das perguntas.

As perguntas crescem e formam cubos no ar. Se entrechocam. Estico-me no liso das esteiras. Um cubo fere-me o cotovelo gasto. Um outro se abate sobre a testa, testeia meu osso pardo de peias. Mulheres invadem a sala. Pisoteiam-me com seus saltos, Sádico-lúbrico estou suando e rindo. Grotesco me esparramo. Há sangue respingando as paredes do círculo. Uma avalanche de cubos recobre meus tecidos de carne. Estou vazio de bens. Pleno de absurdo.¹⁵⁵

As referências à matemática estiveram também evidenciadas na poesia de H.H., como na série de sete poemas intitulada *Exercícios*, onde encontramos uma interminável cadeia de figuras geométricas e

¹⁵³ NEVIN, Thomas R. *Simone Weil: portrait of a self-exiled jew*. The University of North Carolina Press, 1991, p. 260.

¹⁵⁴ HILST, Hilda. *Com meus olhos de cão*. São Paulo: Globo, 2006, p. 21.

¹⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 65.

demais símbolos numéricos que remetem ao misticismo da Cabala e da Alquimia. Note-se que *Exercícios* também compõe o livro *Poesia 1959/1967*, tendo sido escrito em 67. Todos os símbolos, e também a matemática, levam a uma idéia de Deus, como a poeta anuncia na primeira estrofe do poema *Exercício nº 1*: “Se permitires / Traço nesta lousa / O que em mim se faz / E não repousa: / Uma idéia de Deus.”¹⁵⁶

Não admira que Simone Weil a tenha atraído, com sua vasta e eclética erudição, da ciência matemática à religiosa, conhecimentos bem próprios à exigência de Hilda ao feminino. Para a escritora, a matemática seria uma qualidade das mentes masculinas? Ou o que se convencionou uma habilidade masculina? Segundo Paglia, o reino dos números é uma criação apolínea, logo, masculina. A intelectual estadunidense coloca seu pensamento sobre os números de forma um tanto simplista, talvez sem levar em consideração as outras aplicações para os números no reino da simbologia. Mas de qualquer maneira, vale a reprodução de seu comentário no que tange ao teor masculino da matemática.

O reino do número, a cristalina matemática da pureza apolínea, foi inventado nos primeiros tempos pelo homem ocidental como refúgio contra o úmido emocionalismo e a espinhosa desordem da mulher e da natureza. A mulher que consegue sobressair em matemática destaca-se num sistema imaginado pelo homem para dominar a natureza. O número é a mais impositiva e menos natural das chupetas, a anelante esperança de objetividade do homem. É para o número que ele – e agora ela – se retira fugindo do lodaçal ctônico do amor, do ódio. E do romance familiar.¹⁵⁷

Isaiah, o personagem recorrente e também masculino da prosa ficcional de H.H., começa sua descoberta da natureza do porco, através de reflexões e devaneios trigonométricos. Antes de fugir do ‘emocionalismo’, o homem matemático em Hilda, queria explicar a natureza divina. O trecho que segue é uma clara referência à fusão de seus estudos no “reino dos números” com a sua compreensão de Deus.

¹⁵⁶ *Poesia (1959/1967)*. São Paulo: Sal, 1967, p. 188.

¹⁵⁷ PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. 3ª reimpressão. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

O porco já é outra estória, mas também faz parte da mesma compreensão. O porco é um símbolo de riquíssima profundidade na obra de Hilda, o que não será exposto neste estudo pela inviabilidade de abordá-lo em toda sua complexidade. Assim discorre Isaiah, o matemático em *Gestalt*:

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.¹⁵⁸



Figura 8 – Gravura emoldurada na sala de estar da Casa do Sol.

¹⁵⁸ HILST, Hilda. *Gestalt*. In: Rútilos. São Paulo: Globo, 2003, p. 21.

Adentrando ainda mais a seara mística, e continuando na rede intertextual e intersubjetiva das ‘irmãs’, temos um recuo no tempo e encontramos outras duas mulheres, devotas a Deus e ao conhecimento. São elas representantes da mística espanhola do século XVI e XVII, Santa Teresa de Ávila (1515 - 1582) e Sor Juana Inés de La Cruz (1648-1695).

Como falamos de ‘irmãs’, cabe aqui uma alusão à correspondência passiva de Hilda Hilst com uma de suas amigas e correspondentes. No texto aqui transcrito, temos outra face da digressão biografemática que se propõe na análise de suas afinidades eletivas. Na carta, Nelly Novaes Coelho escreve poeticamente a Hilda sobre Tereza (sic) e Jorge de Lima, compartilhando com a amiga de uma mesma afinidade.

Mas a tarefa de amor, realmente, é a tradução que preciso fazer. Preciso, pois que o coração pede. Traduzir Tereza. Mas vê, não tenho o livro há muitos anos. O que andei lendo era teu, até um grifo feito por tí, que ainda lembro. [...] Serias capaz de mandá-lo de volta para mim? Quando peguei o livro e te pedi emprestado falaste ‘ele é teu, pois que é meu’. Será verdade? É que falei com Tereza e prometi esta tradução. Tenho sobre a mesa, aquela velha mesa dos escritos, um retrato dela, já velha, cópia fotográfica feita em Ávila, onde a assinatura Tereza de Jesus feita por ela há tantos séculos aparece, e há no fundo uma alva pomba e ela está de mãos postas, na parede havia escrito eu aquele desejo do Jorge (de Lima) ‘pelo vôo dos pássaros quero me guiar’, mas apaguei quando ouvi o tiro que matou o (Pedro) Nava, que doeu em todos nós. Acima de tudo está uma reprodução do Cristo Pantocrator. Falei muito para que me saibas, o que sou e o que faço¹⁵⁹.

Em *Rútilo Nada*, texto de 1993, Hilda Hilst insere o paratexto de Teresa Cepeda y Ahumada: “O amor é duro e inflexível como o inferno”. O nome de Santa Teresa é citado também em outros momentos de outros textos. Alguns dos trechos seguem abaixo:

¹⁵⁹ COELHO, Nelly Novaes. [Carta] set. 1974, [para] HILST, Hilda. Campinas. 2f..

[...] pura escatologia é o que dá a aqueles que te buscam e devo repetir como Tereza Cepeda y Ahumada que te via homem e ela mulher e porisso contigo conversava: tens tão poucos amigos, meu senhor.

Kadosh, p. 84

Eu estou dentro do que vê. Eu estou dentro de alguma coisa que faz a ação de ver. Vejo que essa coisa vê algo que lhe traz sofrimento. Caminho sobre a coisa. A coisa encolhe-se. Ele era um jesuíta? Quem? Esse que maltratou a Teresa D'Ávila? Sim, ele era um jesuíta.

Início de *O unicórnio*, p. 265 (in *Ficções*)

Nas duas alusões, bem como na epígrafe, os temas tratados são inerentes à obra e ao pensamento de Hilda Hilst. Na epígrafe, “o amor duro e inflexível como o inferno” há a referência ao amor divino, a Deus. No entanto, há também uma alusão ao fogo do inferno como elo carnal que caracteriza esse amor. Santa Teresa D'Ávila quase personificava o Cristo, com ele conversando como se fora um homem, seu “esposo”. Trata-se de um amor e um êxtase que beiram ao erotismo. Bataille escreve no prefácio de sua obra *O erotismo*, que “a santa se desvia apavorada do voluptuoso: ela ignora a unidade que existe entre as paixões inconfessáveis deste último e as suas próprias paixões.”

Bataille (2004, p. 26) afirmava que havia uma coesão entre o êxtase religioso cristão com a vida erótica, e que na religiosidade ocidental, “o erotismo sagrado se confunde com a busca, exatamente, com o amor de Deus.” Segundo seus biógrafos e seus próprios escritos, incluindo sua autobiografia, Santa Teresa lutava entre os prazeres da carne, da luxúria e da vaidade, que encontrava no cotidiano entre os fidalgos que a visitavam em seu retiro religioso no mosteiro de Nossa Senhora de Encarnação, e a fé que encontrava nos momentos de oração, de doença e de morte. O amor ao Cristo substitui seus desejos terrenos, há uma ligação quase carnal com Cristo, como relata uma de suas biografias, Elisabeth Reynaud:

Teresa precisa de modelos assemelhados, e os encontra em santo Agostinho e santa Madalena, a mulher leviana do Evangelho, que certo dia mudou de vida para seguir o Cristo até a morte. A seu respeito, diz Teresa que foi nesta Terra sua amante. É a ela, cujos pecados foram os da carne, que ela decide dirigir-se, assemelhar-se. Escolha reveladora do que ela própria sentia ser e do que ambicionava tornar-se.¹⁶⁰

Bataille não coloca a questão da sexualidade relacionada diretamente à experiência espiritual, mas sim o erotismo. Ele atribui aos místicos, como a Santa Teresa, algo muito mais profundo e complexo, que une o sagrado e o profano, no que tange a seu êxtase que advém de uma verdadeira experiência levada ao extremo da morte, à dissolução. E afirma que “se queremos determinar o ponto no qual se esclarece a relação entre o erotismo e a espiritualidade mística, devemos retornar à vida interior, da qual sozinhos, ou quase sozinhos, partem os religiosos.” (BATAILLE, 2001, p. 356). Este ponto da vida interior de onde partem sozinhos os místicos, ele entende por um “despertar mais atento relativo às relações entre a alegria espiritual e a emoção dos sentidos”. (2001, p. 354)

Bataille cita a psicanalista e escritora francesa Marie Bonaparte (1882-1962), que teria chamado ao êxtase, ou experiência espiritual de Santa Teresa, de transverberação¹⁶¹ a qual teria atribuído estreita relação com o orgasmo no ato sexual. Ainda segundo Bataille, um amigo, confidente e assíduo correspondente de Santa Teresa, o místico espanhol San Juan de La Cruz, também teria se debruçado sobre o tema dos sentidos aflorados nas experiências religiosas. São Boaventura e a própria Teresa, como se pode constatar no poema de sua autoria que será reproduzido abaixo, não eram indiferentes ao tema e também discorriam sobre os mesmos sentimentos em seus escritos.

En las internas entrañas
senti un golpe repentino:

el blasón era divino
porque abrió grandes hazañas.

¹⁶⁰ REYNAUD, Elisabeth. *Teresa de Ávila ou o divino prazer*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro / São Paulo: Editora Record, 2001, p. 115.

¹⁶¹ BATAILLE, 2001, p. 353-354

Con el golpe fui herida,
y aunque la herida es mortal,
y es un dolor sin igual,
es muerte que causa vida.

Si mata ¿cómo da vida?
Y si vida ¿ cómo muere?
¿ Cómo sara, cuando hiere,
Y se vé con él unida?

Tiene tan divinas mãnas,
Que un en tan acerbo trance
Sale triunfante del lance,
Obrando grandes hazañas.¹⁶²

Em seu estudo sobre o erotismo e a experiência interior, Bataille coloca o homem como um ser descontínuo que tem a morte como uma “aventura ininteligível”, e cultiva, portanto, “a nostalgia da continuidade perdida”. O homem teria então um desejo angustiado de duração do perecível, uma obsessão pela continuidade primeira, “que [o] religa geralmente ao ser”. O que seria esta ‘ligação’ ao ser, senão a experiência religiosa? E o extremo da experiência não seria a morte?

Conforme Bataille, a aspiração pela vida divina no religioso, “se traduz no desejo de morrer para si mesmo”, na sempre presente ânsia de transcendência e eternidade. Nessa aspiração, o desejo toma formas corpóreas, onde o profano e o sagrado se unem numa mesma experiência.

Quando Hilda escreve *Poemas malditos, gozosos e devotos*, pode-se perceber claramente esse traço erótico que liga sua poesia a Deus e ao erotismo. O nome que deu aos poemas não poderia ser mais próprio, *malditos* pela transgressão, *gozosos* pelo êxtase e *devotos*, como sinal do divino, do sagrado. Temos então a união do profano ao sagrado, ou a profanação do sagrado, bem característica da escrita de H.H.. Os 21 poemas trazem a idéia de Deus revelada em mistérios, sempre como recusa e negação. A busca de Deus é o paradoxo do incorpóreo face ao desejo carnal que nutre a poeta em seu anseio de comunicação com o divino. É a via conhecida da poeta mulher, o caminho do corpo, como erótico anseio à transcendência. O Cristo e Deus são personificados no

¹⁶² CAVALCANTI, Geraldo Holanda. *O cântico dos cânticos – Um ensaio de interpretação através de suas traduções*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2005, p. 130.

corpo do homem. Pécora afirma no prefácio da edição dos poemas pela Editora Globo que eles constituem “uma ‘erótica’ vicária, substitutiva, ostensivamente precária, na qual o desejo do conhecimento de Deus imbrica-se com o conhecimento do corpo do homem” (HILST, 2005, p. 10). E nesses poemas a poeta acaba também por chegar à “solidão esgotante de Deus”, como diria Bataille, sendo a poesia e o desejo as únicas vias ou condições da existência do divino.

Nada melhor para exemplificar essa busca, que mistura a linguagem da carne e do desejo com a linguagem que interpela o divino, do que um de seus próprios poemas, como o que segue:

VIII

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.
Sentires da alma? Sim. Podem ser prodigiosos.
Mas tu sabes da delícia da carne
Dos encaixes que inventaste. De toques.
Do formoso das hastes. Das corolas.
Vês como fico pequena e tão pouco inventiva?
Haste. Corola. São palavras róseas. Mas sangram.

Se feitas de carne.

Dirás que o humano desejo
Não te percebe as fomes. Sim, meu senhor,
Te percebo. Mas deixa-me amar a ti, neste texto
Com os enlevos
De uma mulher que só sabe o homem.¹⁶³

Chegamos a Sor Juana Inés de La Cruz, a poeta mexicana barroca de quem Hilda tomou emprestado as palavras sobre o amor e o conhecimento para a epígrafe de *Cantares de perda e predileção*, publicado em 1983. Eis os trechos:

... em liquido humor viste y tocaste

¹⁶³ HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Globo, 2005, p. 31.

mi corazón deshecho entre sus manos.

Do poema *En que satisface un recelo con la retórica del llanto*, de Sor Juana Inés de La Cruz

A mi, no el saber (que aún no sé) solo el
desear saber me há custado gran trabajo.¹⁶⁴

**Do texto *Respuesta a Sor Filotea*
Sor Juana Inés de La Cruz**

O amor e o saber configuram as escolhas de Hilda Hilst para a eleição dessa epígrafe na abertura de *Cantares de perda e predileção*, que foi escrito na Casa do Sol entre 1981 e 1982, com a publicação em 83, trazendo na capa uma mandala da artista plástica e amiga, esposa de Mora Fuentes e hoje mantenedora da Casa do Sol, Olga Bilenky. Este outro livro de poemas dedicado “à memória” de Ernest Becker traz o amor revestido em “ódio-amor”, sendo este mesmo dualismo repetido por 20 vezes no decorrer dos 70 poemas. O dualismo percorre os versos com outros desdobramentos, como o ódio-fêmea, ódio-formoso, o amor e fúria, a amor e a cólera, o branco e negro, que apresentam as metáforas de sua poesia, feita no exercício de virtude e treva. O dualismo traz ainda em essência a representação do corpo e do espírito em convivência e luta constantes, num questionamento que desde o início prefigura uma pergunta à própria alma. O primeiro poema da série vem com o ‘enunciado’: “Vida da minha alma: / Recaminhei casas e paisagens / Buscando-me a mim, minha tua cara.” E no mesmo poema o que encontraremos ao fim de todos eles, a resposta que leva a si mesmo, porém “sem cara. Tosco. Cego.” O amor, que parece interlocutor, faz-se através da poeta, como se sua poesia fosse também a condição de sua existência.

O dualismo reflete também o poeta e seu duplo, duas almas em um só corpo, “texturadas de mútua sedução”, como canta no poema LXVII, o qual também inicia interpelando a alma.

¹⁶⁴ O excerto do texto não reproduz exatamente o que consta nos escritos de Sor Juana, cujo trecho diz o seguinte: A mí, no el saber (que aún no sé), sólo el desear saber me le ha costado tan grande que pudiera decir con mi Padre San Jerónimo (aunque no con su aprovechamiento): *Quid ibi laboris insumperim, quid sustinuerim difficultatis, quoties desperaverim, quotiesque cessaverim et contentione discendi rursus inceperim; testis est conscientia, tam mea, qui passus sum, quam eorum qui mecum duxerunt vitam.* Menos los compañeros y testigos (que aun de ese alivio he carecido), lo demás bien puedo asegurar con verdad. ¡Y que haya sido tal esta mi negra inclinación, que todo lo haya vencido!

Vida da minha alma:
Um dia nossas sombras
Serão lagos, águas
Beirando antiqüíssimos telhados.
De argila e luz
Fosforescentes, magos,
Um tempo no depois
Seremos um só corpo adolescente.
Eu estarei em ti
Transfixiada. Em mim
Teu corpo. Duas almas
Nômades, perenes
Texturadas de mútua sedução.¹⁶⁵

Hilda canta sua busca a si mesma, mais uma vez por um caminho que a leva ao divino. E nesse caminho coabitam a “disciplina e a paixão”, o “discursivo e a ciência”, questões que perpassam as obras dessas mulheres eleitas por Hilda para ocuparem um espaço em sua biblioteca de referências. Com o olhar atento, podem-se vislumbrar semelhanças e aproximações com o poema mais confessional criado por Sor Juana Ines de La Cruz, o *Primero Sueño*. Em *Cantares* estão a alquimia, o ouro e a compaixão, as imagens transbordantes de signos, as figuras geométricas, a água, o espelho, a barca, a faca, o silêncio, os animais, cavalos-negros, tigres, leopardos, cadelas, enfim, são as mesmas referências imagéticas e simbólicas utilizadas como alegorias, rumo ao mesmo transcender que se encontra em *Primero Sueño*.

Evidentemente cada poeta, segundo seu contexto temporal e geográfico, segundo suas inúmeras leituras de outros textos, revelou sua leitura com linguagem única. Mas há um mesmo núcleo de pensamento que pode ser desvelado “nas dobras interiores à linguagem”, como postulou Foucault:

[...] parece-me que as possibilidades da linguagem sem uma época dada não são tão numerosas que não se possam encontrar isomorfismos (portanto, possibilidades de ler vários textos em profundidade) e que não se deve deixar o quadro aberto para outros que ainda não escreveram ou

¹⁶⁵ HILST, Hilda. *Cantares de perda e predileção*. São Paulo: Massao Ohno – M. Lydia Pires e Albuquerque Editores, 1983.

outros que ainda não foram lidos. Pois tais isomorfismos não são “visões do mundo”, são dobras interiores da linguagem: as palavras pronunciadas, as frases escritas passam por eles, mesmo que eles acrescentem rugas particulares.¹⁶⁶

O poeta e crítico literário mexicano Octavio Paz inicia o prólogo da biografia da poeta mexicana Sor Juana Inés de la Cruz declarando que ao começar sua vida de escritor, em 1930, “a poesia de sor Juana havia deixado de ser uma relíquia para se converter em um texto vivo”. Ele define no mesmo prólogo sua obra sobre sor Juana como não apenas uma biografia, mas também como história e crítica literária.

Conforme Marília Rothier Cardoso em seu texto *Retorno a biografia*, citando as conferências de Derrida, “a incorporação desse patrimônio do conhecimento impõe o risco do trato com fantasmas”. Ao biógrafo cabe a tarefa de conjurar o fantasma não só do biografado como de sua época, com seus intrincados aspectos políticos, sociais, econômicos, religiosos e ideológicos. Além dos dados objetivos documentais, há que se resguardar o devido espaço para uma análise subjetiva do ambiente, ou ‘clima’ onde se desenvolveu a personalidade do fantasma conjurado. Sor Juana viveu em tempos de perseguição religiosa, uma época que as fontes de conhecimento eram limitadas e de difícil acesso, principalmente para uma mulher.

O autor utiliza-se da palavra sedução, com suas ressonâncias intelectuais e sensuais, aludindo ao fascínio e à atração despertados pela freira desde sua época até os dias de hoje. Eruditos, críticos e leitores comuns fazem parte de um verdadeiro ritual de admiração¹⁶⁷ em torno da enigmática figura da poeta mexicana. Nos questionamentos de Octavio Paz a si mesmo, vamos traçando também o que poderia explicar a admiração e identificação de Hilda Hilst pela monja.

¿por qué escogió, siendo joven y bonita, la vida monjil?; ¿cuál fue la verdadera índole de sus inclinaciones afectivas y eróticas?; ¿cuál es la significación y el lugar de su poema *Primero*

¹⁶⁶ FOUCAULT, Michel. *Distância, Aspecto, Origem*. In: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p.p. 61, 62.

¹⁶⁷ CARDOSO, Marília Rothier apud DERRIDA. *Retorno à biografia*. In: *Literatura e Mídia*. RJ: Editora PUC Rio.

sueño en la historia de la poesía?; ¿cuáles fueron sus relaciones con la jerarquía eclesiástica?; ¿por qué renunció a la pasión de toda su vida, las letras y el saber?; ¿esa renuncia fue el resultado de una conversión o de una abdicación?¹⁶⁸

De acordo com o autor, dentre os inúmeros estudos consagrados a sor Juana, há dois que podem ser citados como exemplos de métodos que pretendem explicar a obra a partir da vida. Cita então a biografia do padre jesuíta Diego Calleja, primeiro biógrafo da freira, referência de que Paz se utiliza no decorrer de toda a obra biográfica por conter fatos documentais importantes para se compreender a vida religiosa de sor Juana no convento San Jeronimo e as relações de poder da Igreja na época. No entanto, Paz afirma que Calleja traçou a trajetória de sor Juana como uma ascensão à santidade, idéia a que o autor é contra, deixando muito claro as pressões e motivações que levaram sor Juana a escolher a vida monástica e, no fim da vida, a abjurar das leituras e da escrita profana. Trata-se, portanto, de um “discurso edificante” que pretende angariar para a igreja os méritos da notável e fiel freira.

Outro exemplo citado pelo autor de *El arco y la lira* é a biografia do professor alemão Ludwig Pfandl, marcada profundamente por uma visão psicanalítica, que descobriu em sor Juana um “narcisismo” e uma “personalidade neurótica” de tendências masculinas causadas por uma fixação da imagem paterna.

Octavio Paz rechaça terminantemente a visão religiosa, onde a obra da poeta se converte em uma “alegoria da vida espiritual”, e a visão psicanalítica, que vê na obra a “máscara da neurose”. Parece ressoar nessas críticas a certeza de que somente a perspectiva da subjetividade poética e literária é capaz de traduzir o sentimento de um escritor, bem como a comunicação entre sua vida e obra. Para Paz, o que ocorre nas duas biografias mencionadas, é que a obra, legado principal que motivou a criação da própria biografia e concebeu o indivíduo singular, “evapora-se” e segue incompreensível.

O crítico Paz explica o mundo como linguagem e através da linguagem. Ele propõe ainda outra leitura desta linguagem, uma compreensão que emerge da poesia e, através dos “signos em rotação”, permite uma apreensão da realidade. Interrogando e interrogando-se, ele

¹⁶⁸ PAZ, Octavio. *Sor Juana Ines de la Cruz o Las Trampas de la Fé*. 3ª edição. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

busca a intertextualidade na linguagem do mundo e na linguagem do homem, que acaba por ser a mesma coisa, a mesma teia de significados. Essa é a sua forma de apreender a história e elaborar sua crítica. Na analogia que faz do poema como um “caracol onde ressoa a música do mundo”, Paz divulga a idéia de que o poeta recria realidades que constituem a verdade de sua própria existência.

Assim foi a leitura de Paz da poesia de sor Juana. Ele dá ênfase ao poema *Primero sueño*, não só por ser um dos mais conhecidos dos escritos dela, mas também por sua própria predileção e a crença de ser este o escrito que melhor explica a conflitante e lúcida personalidade da escritora. *Primero sueño* ocupa o lugar de confissão espiritual e intelectual de sor Juana. Conforme Paz, trata-se do vôo mais bem sucedido da poeta nas letras profanas.

Para responder aos seus próprios questionamentos que determinaram o roteiro na construção desta biografia e permitiram-lhe ‘conjurar os espectros’ da vida e obra de sor Juana, Octavio Paz recorreu a uma extenuante pesquisa das referências que moldaram o conhecimento e a poesia da freira mexicana. Na poesia e bem como em toda obra de sor Juana, está sempre presente seu saber enciclopédico, adquirido da leitura da Bíblia, dos escritos dos mais célebres padres da igreja, dos tratados sobre mitologia e hermetismo, além da influência dos barrocos Góngora e Calderón, entre outros. E nesta infinidade de referências, o autor não deixa de exercer continuamente sua crítica comparativa, estabelecendo diálogos da obra poética de sua biografada com obras contemporâneas, pois “la obra nunca aparece aisladamente sino en relación con otras obras, del pasado y del presente, que son sus modelos e sus rivales”. (PAZ, 1985, p 16)

E a personalidade de sor Juana vai se formando perante os olhos do leitor, como bem poderia se atribuir a H.H.: obstinada, lúcida, engenhosa, melancólica, com laivos de vaidade intelectual e obcecada pelo conhecimento em seus mais variados ramos.

A época em que viveu sor Juana era dominada pelo poder religioso, onde apenas uma minoria tinha acesso às duas únicas instituições de ensino, a igreja e a universidade. O saber advinha em grande parte da teologia. Também a corte rivalizava com esses dois centros de saber, através do gosto artístico e estético dos vice-reis. E foi na corte nova espanhola que sor Juana gozou de tanta proteção no decorrer de sua vida artística. Enquanto a igreja lhe permitiu que tivesse acesso às leituras, a corte possibilitou que seus escritos fossem

publicados. A leitura e a escrita, dois feitos surpreendentes para uma mulher na Nova Espanha do séc. XVII.

Outra característica da sociedade nova espanhola ressaltada pelo autor é a fusão do cristianismo com o humanismo clássico, e cita como exemplos alguns encontros inusitados, como a Bíblia e Ovídio, Santo Agostinho e Cícero, e Santa Catarina e Eritrea (a sacerdotisa profética da mitologia grega).

São conhecidas as idéias do escritor Octavio Paz sobre a poesia como ascese e experiência mística, bem como sua afinidade com os hieróglifos e demais símbolos e signos orientais. A fusão ou sincretismo que caracterizaram a literatura e os escritos sagrados da Nova Espanha é também uma característica marcante na obra da freira.

Paz adentra ao labirinto criado por ambos, biógrafo e biografada, para chegar à deusa Isis¹⁶⁹, símbolo/mito/hieróglifo da feminilidade de Sor Juana; e à Harpócrates, a divindade do silêncio que representa o que não pode ser dito, mas também, e principalmente, a energia espiritual concentrada.

Sobressai a admiração de sor Juana na representação da deusa egípcia Isis como poeta e, sobretudo, como sábia, embalada por um Egito quimérico acrescido dos laivos enigmáticos acentuados pelo Renascimento e o Barroco. A fusão entre hermetismo e egípcianismo é longamente explicada e fundamentada no decorrer da conjuração do fantasma de Sor Juana. Paz acredita ter nesta fusão uma chave para a compreensão do pensamento poético e da consciência intelectual de sor Juana no estudo do poema *Primero sueño*. Passando por Hermes de Trimegisto (figura híbrida de mito e realidade), Giordano Bruno e demais nomes célebres da história do conhecimento, Paz assinala no séc. XVII uma linha de divisão entre o pensamento hermético e a modernidade. Apesar da difusão das idéias de Descartes, Newton e demais pensadores que avançaram em seus estudos da física e da

¹⁶⁹ [...] Según Juana Inés fue madre de Neptuno “la diosa Opis o Cibeles, la cual es la misma que Isis, por representar estos dos nombres la Tierra, a la cual llamaron *Magna Mater*” [...] La transformación de Opis en Isis, de Isis en Io y de Io en vaca le permite, siguiendo a los tratados de mitología de la época, acentuar el carácter egipcio de la diosa y, por derivación, de su hijo, que ya no es Neptuno, el dios marino de griegos y romanos; mejor dicho, que sin cesar de serlo, es también Harpócrates (Horus), divinidad del silencio, hijo de Isis y adorado por los egipcios en la forma de un niño-dios. Sor Juana estaba fascinada por la figura de Harpócrates (lo cita de nuevo en *Primero sueño*) y recuerda que San Agustín lo llamó “dios grande del silencio”. Op. cit. p. 217

astronomia, o hermetismo ainda vigorava em movimentos de esoterismo religioso, como os Rosa Cruzes, por exemplo. Ademais, as obras recentes ainda não chegavam à fechada sociedade religiosa da Nova Espanha. Sor Juana bebia do conhecimento contido em sua vasta, porém antiga, biblioteca, com especial dedicação ao estudo da obra do jesuíta alemão Atanasio Kircher (1601-1680).

Com extrema coragem, Sor Juana expunha em seus escritos um pensamento de cunho inegavelmente herético, advindo de escritos gnósticos e herméticos que atribuíam o sexo feminino ao Espírito. Outras palavras frequentemente usadas pelos gnósticos são femininas, como *sophia* (sabedoria), *ennoia* (pensamento) e *epinoia* (idéia). Sor Juana teve acesso a essas idéias através dos livros do padre Kircher e outras obras do hermetismo platônico.

Sor Juana demonstrava ainda mais ‘feminismo’ que Hilda, quando a palavra, e muito menos o movimento, sequer existiam. Ao afirmar que a essência da sabedoria é feminina e insinuar que também o sejam o espírito e a idéia, a freira vai mais além. Na exposição herética de suas idéias, atribui à deusa egípcia Isis um caráter hermafrodita. Encontra-se aqui, porém, um conceito de feminino e masculino que também pode ser lido em Hilda Hilst, conforme já foi aludido neste capítulo. Octavio Paz lê nos escritos da monja sobre Isis uma das muitas contradições de sua personalidade e pensamento ‘feminista’, pois ao mesmo tempo em que ela exalta a condição feminina, demonstra a vontade resoluta de transcender essa condição, ao atribuir à Deusa egípcia qualidade hermafrodita.

No entanto, na leitura de Paz, o mais evidente traço da personalidade de sor Juana enquanto religiosa, poeta, estudiosa e mulher, e que tão bem responde à exigência de Hilda às ‘irmãs’, é a obcecada sede de conhecimento, “el afán por conocer, el ascenso del alma, su caída vertiginosa y su penoso subir uno a uno los peldaños del saber.” (PAZ, 1985, p. 626)

Voltemos a *Cantares* e sua aproximação poética com *Primero Sueño*. A profusão das imagens e signos em ambas as obras são evidentes e forma uma rede intersubjetiva interessante por levarem ao mesmo fim, onde após a viagem espiritual, o poeta chega ao mesmo, ou ao nada. Mas no decorrer do poema, também combatem opostos, como a noite e o dia, o corpo e a alma.

Na leitura que realiza Paz do poema, estão em combate ainda o intelecto e o entendimento, na medida em que intelecto relaciona-se com visão espiritual, e o entendimento com a razão, o que se poderia traduzir

na Razão e Fantasia, de H.H.. Mas na fantasia, se construía o poema, “La fantasia iba copiando con sosiego “las imágenes todas de las cosas” y con su “pincel invisible” pintaba “las figuras mentales”, “sin luz” y “con vistosos colores”. (PAZ, 1985, p. 489) Nos cantares de Hilda, há “pincéis de fino pelo / Desenhando emoções.”

Também em Sor Juana, em seu poema onde a poeta dorme o sono profundo e realiza sua viagem interior, prefigura-se a comunicação com sua alma, como em *Cantares*, de Hilda. E lá também Sor encontra o “império silencioso”, onde Hilda revela o poeta-mudo que vigiando “as sonoridades dos avessos” faz-se esquecimento e emudece. O sonho da poeta Inés de La Cruz revela as imagens da morte e do tempo, entre a avalanche de seres sublunares, as referências a Homero, as pirâmides, as cores, o azul e o ouro. Nas suas viagens, paira sempre o símbolo recorrente da circunferência, círculo e centro. Dois trechos onde a circunferência como simbologia são utilizados na linguagem imagética de Sor Juana

y la causa primera siempre aspira
-céntrico punto donde recta tira
la línea, si ya no circunferencia,
que contiene, infinita, toda esencia-.

e Hilda Hilst:

Um círculo sangrento
Uma lua ferida de umas garras
Assim de nós dois o escuro centro.

O poema de Sor Juana Inés de La Cruz rendeu a Octavio Paz e a outras dezenas de estudiosos, extensa e profunda pesquisa. Um só trecho que se escolhesse para análise exigiria outras pesquisas que muito nos distanciaria (ou aproximaria?) de Hilda Hilst. Busca-se aqui a aproximação subjetiva que determinou um mesmo afã pelo conhecimento por outras vias, unindo para tanto, intelecto e entendimento, razão e fantasia, para chegar num mesmo fim, a transcendente eternidade da poesia.

Sobre a feminilidade, questão enigmática em cada uma dessas mártires e santas, eruditas e abnegadas, toma-se de empréstimo as palavras de Paz para abordar o feminino em Sor Juana a partir do mito egípcio de Isis e Osiris, que bem caberiam para o início de um estudo em Hilda Hilst.

Así, a través de una larga y sinuosa *desviación* – en todos los sentidos de la palabra – Juana Inés regresa a la feminidad y a la maternidad. Esta desviación es el equivalente de la peregrinación de Isis y sus trabajos en busca de los restos de Osiris. Pero la “masculinización” para apropiarse del saber masculino (los signos, las letras) y la “neutralización” de su sexo bajo el hábito religioso, no son tanto las etapas de un regreso a la feminidad y la maternidad naturales como los sucesivos momentos de una peregrinación – que es asimismo una transfiguración – hacia la *otra* maternidad que encarna Isis: Juana Inés es madre de obras poéticas vivas.¹⁷⁰

A neutralização sexual a que se refere Paz que se esconde no hábito religioso de Juana Inés é a mesma que se esconde na prosa masculina de Hilda Hilst. Porém, em ambas, como em todas aqui apresentadas em sua verve intelectual de identificação com Hilda, pelo desejo e comunicação com o divino, havia a feminina tarefa de traçar um caminho ao transcendente, na linguagem erótica dos extremos. No caminho escolhido por essas mulheres, a maternidade e feminilidade que nutriam às ligou somente ao ofício do saber e ao ofício da escrita, tendo cada uma delas sido mães, matrizes, geradoras, de obras poéticas vivas. E suas obras ecoam nos questionamentos de uma autora contemporânea que conjura seus fantasmas e os transfere à própria obra, dando continuidade ao seu roteiro em palimpsesto.

¹⁷⁰ Op. cit. nota 36, p. 234.

CAPÍTULO IV

***Sete Cantos do Poeta para o Anjo, de Hilda Hilst* ao ‘irmão em poesia’ Jorge de Lima**

*só penso na morte,
nos meus ossos lá embaixo, no nada que serei (tu, um
dia, também, isso me consola, se só eu é que ficasse
solitário lá embaixo seria demais para mim)*
Hilda Hilst

*Pois de todos os grandes desatinos
que possuem densidades diferentes,
diante de muitos sou sozinho e ossos.*
Jorge de Lima

Em 1962, Hilda Hilst publica *Sete cantos do poeta para o anjo*, que lhe rendeu o Prêmio Pen Clube de São Paulo, no mesmo ano. A edição, que traz 700 exemplares bastante artesanais publicados pelo editor Massao Ohno, conta com ilustrações das obras em desenho gravado e/ou pintado do artista plástico brasileiro Wesley Duke Lee, representando sete anjos-íncubos, todos desenhados, pintados e gravados em 1958. Os anjos representados pelo artista plástico Duke Lee são denominados nos desenhos como *o grito, as primeiras visões, Meu anjo da guarda, Il est pré Du mystère, conversas no Port-Royas, ele não está muito certo e Il est près Du Mystère*.

No livro de poemas *Sete cantos do poeta para o anjo* é possível vislumbrar traços de uma intersubjetividade, como trabalho de assimilação e transformação de imagens e idéias, com o poeta Jorge de Lima. O diálogo entre as obras é prefigurado na epígrafe da série *Sete cantos do poeta para o anjo*, onde Hilda insere um trecho do poema 20, *Os Banidos, de Anunciação e encontro de Mira-Celi*, poema-livro publicado em 1950 e já citado neste estudo. Eis a epígrafe: “Nunca fui senão uma coisa híbrida / Metade céu, metade terra, / Com a luz de Mira-Céli dentro das duas órbitas.” (LIMA, 2007, p. 245)

Outro ponto da análise intertextual e intersubjetiva existente entre os autores será abordado a partir da epígrafe do livro *Kadosh*, de 1973, onde a poeta utiliza um trecho do poema *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, para a abertura, indicativo da iniciação do roteiro de sua prosa ficcional. O tema desta epígrafe, que muito fundamenta a obra em questão, será discorrido segundo teorias e conceitos de Ernest Becker e sua obra *A negação da morte*.

A afinidade revelada entre os autores, no entanto, levará em conta não apenas elementos de *Anunciação e encontro de Mira-Celi*, mas de outras obras representativas da fase ‘simbolista/surrealista’ de Jorge de Lima, como *A túnica inconsútil*, de 1938, *Anunciação e encontro de Mira-Celi*, de 1943, *Livro de Sonetos*, de 1949 e *Invenção de Orfeu*, de 1952. Aplica-se, porém ao poeta e sua obra, o que Murilo Mendes declarou por ocasião da publicação de *Invenção de Orfeu*. Tanto no que diz respeito a este poema como a todo o trabalho do poeta alagoano, seria preciso uma equipe de críticos que realizassem uma exegese, numa abordagem “com amor, ciência e intuição, e não apenas com um frio aparelhamento analítico” (MENDES, 1997, p. 128). A declaração de Murilo Mendes serve apenas como justificativa pela análise aqui realizada, superficial, apenas parcialmente vislumbrada, sendo que será tratada em fragmentos que revelam a face pela qual Hilda Hilst nutria tão esmerada identidade. Também no trabalho de H.H. serão realizados os recortes necessários, que por vezes extrapolam as obras que trazem as referidas epígrafes. Como é possível identificar em toda essa pesquisa aqui esboçada, a análise da intertextualidade de fato extrapola limites, sendo necessário percorrer os fragmentos dispersos, que não respeitam uma ordem cronológica e sistemática.

Antes, porém, de dar continuidade à leitura da afinidade entre os textos, é preciso demonstrar a simpatia, admiração e identificação da autora por Jorge de Lima, ou até esse parentesco entre as idéias poéticas, essa ‘irmandade em poesia’, que vão se revelando em seus textos as diversas categorias da intertextualidade, como a alusão, a citação ou a epígrafe.

Na já citada prosa *Tu não te moves de ti*, de 1980, o personagem Tadeu, do conto *Tadeu (da razão)*, que mais tarde passa a viver no universo paralelo da fantasia, na pele do homem-anjo Meu, ou Tadeus, é ainda um empresário quando procura pelos livros de Carlos Drummond de Andrade e Jorge de Lima, e pelos quais tem especial apreço. Os livros estariam quase inacessíveis, no alto, tão alto que, na ausência de asas, precisava-se de escadas.

tímido, admirável. Mas a afinidade literária que eu tinha com o Jorge de Lima era diferente do Drummond. [...] O Jorge, eu releio até hoje.¹⁷³

Ambos os poetas ganham citação em trecho do livro de *Tu não te moves de ti*, que segue reproduzido, embora já tenha sido citado no capítulo sobre os “irmãos”. Será aqui repetido, pela pertinência ao tema:

Impossível te ler, amado Jorge de Lima, prodigioso Drummond, como os dois me faltavam nas longas madrugadas, então Carlos, te memorizava: “amor é privilégio de maduros, amor é o que se aprende no limite / depois de se arquivar toda a ciência / herdada ouvida / Amor começa tarde”¹⁷⁴. De cor o princípio e o fim do teu verso. E o do meio? Pedir a escada, buscá-la, mas onde, por Deus, Rute a colocava? E que altura há de se ter para poder alcançar aquela gruta suspensa? Alta e pesada. Como desejei ter asas e algumas noites, para te reler, Jorge tão rei: “iam bem juntos, iam resolutos, / olhares cúmplices mas não impuros / andavam devagar,

Hilda girando boates
Hilda fazendo chacinha
Hilda dos outros, não minha
Coração que tanto bates.

Mas chega o Natal
e chama a ordem Hilda.
Não vez que nesses teus giroflês
Esqueces quem tanto te ama?

Então Hilda, que é sab(ilda)
Manda sua arma secreta:
um beijo em morse ao poeta.
Mas não me tapeias, Hilda.

Esclareçamos o assunto.
Nada de beijo postal
No Distrito Federal
o beijo é na boca e junto.

(Disponível em:

www.angelfire.com/ri/casadosol/drummond.html - Portal Cultural Hilda Hilst)

¹⁷³ Cadernos de Literatura Brasileira. Instituto Moreira Salles. São Paulo: 1999, p. 27.

¹⁷⁴ Trecho do poema *Amor e seu tempo*, de Carlos Drummond de Andrade.

indissolutos / num vago andar feroz e quase inútil”¹⁷⁵. Guardados. Tu não os guardava, Rute, proibia-os de mim porque se a poesia se fizesse o meu sangue, a alma de Tadeu solar rejeitaria teus algarismos santos, porque se o poeta em mim amanhecesse no traço ou no verso, Tadeu veria Rute esvaziada, e vazia igualmente a Empresa, a Causa.¹⁷⁶

Tadeu, que se revela uma das faces de Hilda, e que se recria no desejo agônico de poesia, demonstra seu vôo poético-metafísico aliado ao verso de Jorge de Lima.

Outro momento em que Hilda Hilst se refere ao escritor, está relacionado à inventividade e ousadia de sua linguagem poética, traço literário de extremo valor para a escritora, admiradora que era dos mais inventivos escritores, criadores de *neologismos* e artesãos da língua, como era o caso de James Joyce e Guimarães Rosa, ambos exaltados por ela. Mas voltemos ao poeta alagoano.

O personagem Vittorio de *Estar sendo. Ter sido.* fala ao personagem Matias sobre a luz, a entropia, referindo-se ao filósofo romeno Lupasco (1900-19880), em mais uma das alusões que inserem no texto de Hilda suas ‘mirabolantes’ e complexas referências de leitura. Mas o personagem logo resvala nas sutilezas da língua e poetisa acerca da palavra ‘antagônicos’, o que transforma e multiplica em duas palavras: antas e agonias. Daí advém a lembrança de “Jorge de Lima num poema: *tu, minha anta.* fiquei aparvalhado. Mas refletindo, é bonito anta. é majestoso, roliço, palpável. Apalpar uma anta deve ser difícil.” (HILST, 2006, p.24). Na mesma linha de reminiscência da poesia na prosa, surge outra vez Jorge, quando Vittorio pensa em ser queimado na pira, na Índia, e pensa em corvos, frangos e vacas, logo, a poesia irrompe mais uma vez “‘a garupa da vaca era palustre e bela’, bonito isso do Jorge” (2006, p.90). Trata-se de um reino povoado de oníricos devaneios com a palavra e a língua, onde o poeta de *invenção de Orfeu* é referência imediata, em aparições fantasmáticas, através de reminiscências poéticas.

Nas escrachadas crônicas do Correio Popular de Campinas, Hilda também alude a seu poeta predileto e ao jornalista, crítico literário, tradutor e poeta Mário Faustino. Hilda cita os escritores entre

¹⁷⁵ Poema VI, do Canto Segundo, de *Invenção de Orfeu*.

¹⁷⁶ Op. cit. nota 170, pp. 44, 45.

xingamentos e ofensas à insensibilidade que impera no mundo e que relega os poetas ao esquecimento.

Êta mundão! Pensar que gênios morreram obscuros e esquecidos... Pensar que tivemos um Jorge de Lima, um Mário Faustino, tão admiráveis e nunca lidos... Se você perguntar a alguém quem são, se for um homem há de coçar os bagos e dizer sei não, se for mulher há de coçar a xota, bocejar e babar no blusão.¹⁷⁷

Em outra das crônicas, Hilda cita um trecho de Jorge de Lima em meio à ironia pura, revelando que a poesia pode estar em toda parte. E no caso da escritora, de fato, está. Mordaz e sarcástica, H.H. mistura nesta crônica, poesia, simbologia zen e o ‘fiofó do gigante’. Talvez nem fosse de bom alvitre reproduzir aqui o trecho, pois o capítulo é sobre transcendências poéticas, afinidades que se encontram em enigmas, enfim, outras categorias. Mas a verve humorística de Hilda é um traço biografemático tão inerente a toda sua obra, que vale a alusão e reprodução do trecho. Até porque, a poesia transcendente de Jorge também está ali. Segue o trecho da crônica *Tá deitada, bicho?*, publicada em 4 de junho de 1995.

Os poetas deviam mais é ficar sempre em silêncio. Porque falar a verdade pode lhes custar a cabeça. A vida. Não foi sempre assim? Jeshua falava por parábolas quando não queria ser imediatamente compreendido. E ainda assim aconteceu aquilo: a cruz . A carnificina.

Era uma vez um gigante, lindo, lindo que adormeceu no meio da floresta Então chegou um de língua enrolada e sussurrou ao gigante: vossa excelência me permite de lhe ir ao fiofó? O gigante nem ouviu. Tava ali, puxando um ronco. De bruços, naturalmente. O de língua enrolada repetiu: me permite ? E foi. Há muito tempo que milhões tão passando por ele. O fiofó do gigante assim ó (visualizar através de meditação zen uma circunferência descomunal e dentro o símbolo do infinito: aquele oito deitadaõ).

¹⁷⁷ HILST, Hilda. *Cascos & carícias & outras crônicas*. São Paulo: Globo, 2007, p. 111.

Jorge de lima: “O céu jamais me dê a tentação funesta de adormecer ao leu na lombada da floresta”¹⁷⁸

Outro domingo, outra Hilda, outra crônica. Dessa vez, a ironia cede espaço à desilusão do poeta cego e triste. Os poemas de Jorge de Lima e Hilda Hilst se entrelaçam e se complementam e dialogam, entre o desejo de ascese espiritual de Jorge, em comunhão com o Pai, e o desejo carnal, erótico de Hilda, quando a carne da cintura lhe queima após ter-se debruçado sobre “cinzenta solidez”, desde a infância. Desejo, ascese, cegueira, muros, palavras que se transmutam em imagens e idéias para dizer o indizível, porque apesar da realidade que não existe, apesar de ao poeta restar o nada, “tudo que é maravilha sonhada persiste”. A crônica mistura o profano do cotidiano ao sagrado da poesia, pois “o princípio da profanação é o uso profano do sagrado”, como diria Bataille (2004, p. 190). A transcrição da crônica de 16 de julho de 1995 faz-se necessária pela relação intertextual que evoca em sua totalidade.

A realidade não existe. Existe o passeio de Jeshua sobre as águas, ou teu longo passeio de dentro sobre muros altos, teu vale colorido de verduras, as grandes cúpulas de turquesa e ouro jorrando luz sobre o teu pobre corpo. Teu pobre corpo não existe. Pode ser fonte de alguma coisa que tu não conheces, mas é sinistro e breve. Sinistro e breve não existem. Existe uma coisa sem nome que preexiste a tudo que conheces, mas é sinistro e breve. Sinistro e breve não existem. Existe uma coisa sem nome que preexiste a tudo que conheces. O que conheces é nada. E o nada em nenhum lugar acontece. Tu és cego e triste.

Lutei convosco, fiquei cansado
fiquei caído. Quando acordei
Tu me ungiste. Tu me elevaste.
Tu eras meu pai e eu não sabia.
Eu sofri muito. Furei as mãos.
Ceguei. Morri. Tu me salvaste.

¹⁷⁸ Idem, ibidem, p. 348, 349. O trecho refere-se ao poema XXII, canto primeiro, de *Invenção de Orfeu*.

Eu sou teu filho e não sabia.
Lutamos muito: eu Te feri
Perdoa, Pai, pensai meus olhos:
Eu era cego e não sabia.
Jorge de Lima

A realidade não existe. Só é vivo o verdadeiro o invisível. O que ofusca e você não vê. Só é visível o que é permissível. E o que é permissível não tem a menor importância. Tua casa, teus bofes, tua cara nas manhãs, amarfanhada, teu ouro, teus dólares, tuas bochechas pálidas, teu pão seco ou com manteiga, tua criada ou teu mordomo de quarto (mordomo de quarto não existe, a não ser aquele da novela das oito, esse sim existe, aquele outro teu, inteiro, chato)...
Tudo o que é maravilha sonhada persiste. E por isso vão aí uns versos tristes meus:

Muros cendrados.
De estio. De equívoca clausura.
Lá dentro um fluxo voraz
De sentimentos, um tecido
De escamas. Sangue escuro.
Lá. Depois do muro.
Criança me debrucei
Sobre a tua cinzenta solidez.
E até hoje me queima.
A carne da cintura.

Acorda, negão! Teu pimpolho te chama para o infectível fliperama.¹⁷⁹

O poema citado de Jorge de Lima intitula-se *Lutamos muito* e faz parte do livro *Tempo e Eternidade*, que reúne 90 poemas, sendo 45 de autoria de Murilo Mendes e 45 de Jorge de Lima. Alguns críticos consideram o livro um marco do ingresso definitivo de Jorge de Lima no campo místico da poesia, tornando-se ainda mais enigmático em *A túnica inconsútil*, publicado logo a seguir, em 1938, e dedicado a Murilo Mendes. O poeta surge sob o lema de ‘restauração’, como visionário, ungido por Deus, anjo caído, herói salvo da morte e da cegueira. E

¹⁷⁹ Idem, *ibidem*, p. 372, 373.

mesmo nesses poemas, de teor cristão quase reverencial, existe a compreensão desse todo sagrado em convívio com o caótico do mundo, existe a matéria, o erotismo e o cotidiano. Segundo Murilo, dos ensinamentos do poeta bissexto e artista plástico Ismael Nery¹⁸⁰, ficou o aprendizado de que “Deus há de ser adorado em espírito; mas através da matéria, que devemos conhecer, dominar e sacralizar.” (MENDES, 1996, p. 58)

Na poesia de Hilda Hilst e Jorge de Lima, resguardados os estilos e singularidades, o sagrado e o profano revelam-se desde as imagens. Por isso há essa licença poética de declará-los ‘irmãos’, pois suas imagens transpostas em palavras parecem por vezes surgirem de um mesmo e desesperado ato do poeta de comunicar o divino, ainda que de “mãos furadas” e “sangue escuro”. Ainda que nesse divino haja tanta carne, tanta matéria a sacralizar ou o divino para profanar.

A poeta recria-se, desdobra-se, na íntima irmandade em poesia com Jorge de Lima. Como postulou Paz (1996, p. 45), o poeta cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. O anjo faz-se o duplo do poeta para Jorge e para Hilda, em *Sete cantos do poeta para o anjo*. Neste texto, anunciado desde a epígrafe, Hilda traduz um dos principais anseios que compartilha com Jorge de Lima, o do paradoxo existencial do homem “Metade céu / metade terra”. Na rede intertextual e intersubjetiva, chegamos mais uma vez, e ainda voltaremos, ao livro *A negação da morte* e suas teorias sobre a condição do homem moderno perante a dor e o temor que lhe provocam a fatalidade de sua finitude e a profusão de desejos ilimitados que o mundo lhe proporciona.

Poderíamos chamar esse paradoxo existencial de condição de *individualidade dentro da finitude*. O homem tem uma identidade simbólica que o destaca nitidamente da natureza. Ele é um eu

¹⁸⁰ Na reunião de artigos de Murilo Mendes sobre Ismael Nery, publicados em 1948 nos jornais O Estado de São Paulo e A Manhã, no suplemento literário Letras & Artes, e reunidos no livro *Recordações de Ismael Nery*, Murilo traça um apaixonado perfil do artista plástico e poeta bissexto Ismael Nery, ao expor uma filosofia própria de Nery, com bases no Neotomismo, um resgate da filosofia Tomista, fundamentada no pensamento de Santo Tomás de Aquino em oposição à filosofia moderna, criada a partir de Descartes. Murilo nomeou de ‘Essencialismo’ ao pensamento norteador do artista e indivíduo Ismael Nery, para quem o tempo e o espaço eram abstratos e relativos, e só mediante esta consciência seria possível ao homem atingir sua essência. A partir da aproximação de Murilo Mendes e Jorge de Lima com Ismael Nery, surgiram muitas idéias de simbologia e misticismo ainda mais identificadas com o surrealismo no trabalho dos poetas Murilo e Jorge.

simbólico, uma criatura com um nome, uma história de vida. É um criador com uma mente que voa alto para especular sobre o átomo e o infinito, que com imaginação pode colocar-se em um ponto no espaço e, extasiado, contemplar o seu próprio planeta. [...] No entanto, ao mesmo tempo, como também sabiam os sábios orientais, o homem é um verme e alimento para os vermes. Este é o paradoxo: ele está fora da natureza e inapelavelmente nela; ele é dual, está nas estrelas e, no entanto, acha-se alojado num corpo cujo coração pulsa e que respira [...] ¹⁸¹

Assim é o mundo barroco da poesia de Jorge de Lima, organizado em dois vetores, “o afundamento em baixo e o impulso para cima”. ¹⁸² Enquanto os pés do sujeito lírico em *Os Banidos* de Jorge de Lima pisam em nuvens e na sua boca há um saibro de terra escura, Hilda Hilst em seu *Canto Primeiro* fala de um “caminho entre dois mundos”, do “passeio entre sombras” e “o olhar nos pássaros mais altos”. Foi este um dos paradoxos fulcrais da obra de Hilda Hilst, considerando-se todo seu teor filosófico e metafísico. É o paradoxo imposto por uma experiência poética, espiritual e intelectual que almeja o eterno dentro de um corpo que fenece. Entre essas duas forças, Hilda colocava-se em poesia, na prosa e nos poemas, com o “sentimento do infinito”, como escreveu Angélica Soares, afirmando ser este o sentimento que levava Hilda Hilst a auto-analisar-se, inserida no fluir temporal, entre os modos antigo e recente de estar no mundo. ¹⁸³ Nos modos antigos e recentes, inserem-se a poesia e a prosa, ou o barroco de Jorge e a contemporaneidade de Beckett, mas o sentimento que perpassa todos os livros, em todos os gêneros onde atuou como escritora, é sempre o de

¹⁸¹ BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

¹⁸² DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 4ª edição, 2007, p. 57. Deleuze cita Wölfflin quando discorre sobre a casa barroca de Leibniz, a mônada. “É o andar de baixo que se encarrega da fachada e que se alonga ao se esburacar, que se encurva de acordo com as redobras determinadas de uma matéria pesada, constituindo um compartimento infinito de recepção ou de receptividade. É o andar de cima que se fecha, puro interior sem exterior, interioridade encerrada em ausência de peso, atapetada com dobras espontâneas que são tão-somente as de uma alma ou de um espírito. Assim, o mundo barroco, como Wölfflin mostrou, organiza-se de acordo com dois vetores, o afundamento em baixo e o impulso para o alto.” p. 56-57.

¹⁸³ SOARES, Angélica. *Transparências da memória – Estórias de opressão*. Diálogos com a poesia brasileira contemporânea de autoria feminina. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009, p. 126.

desejo de eternidade e transcendência na comunicação ininterrupta com o divino.

Embora lutando com esse paradoxo existencial, cegos e tristes, os poetas ainda guardam nas órbitas, a luz de Mira-Celi, o mistério da poesia, o etéreo, a musa, a magia transcendental que os leva a continuar o ofício da escrita, contra qualquer determinismo. A poesia como missão era apregoada por Jorge de Lima sempre que se referia a seu ofício de poeta, como declarou em seu auto-retrato *Jorge de Lima visto por Jorge de Lima*, em 1943 (LIMA, 1997, p. 36): “Para mim, a Poesia será sempre uma revelação de Deus, dom gratuidade, transcendência, vocação.” Hilda revela o mesmo propósito com sua escrita, quando declara na entrevista aos Cadernos de Literatura Brasileira (1999, p. 30): “A minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas meu negócio é o sagrado. É Deus, meu negócio é com Deus”.

Ter a “luz de Mira-Celi dentro das duas órbitas” é ter a poesia como essa possível maravilha, como via de acesso ao eterno. No poema 37 de *Anunciação e encontro de Mira-Celi*, Jorge de Lima faz da órbita de Mira-Celi o espectro da poesia, quando canta que “A órbita de Mira-Celi é imensa / e nela ainda há consolos que nunca foram ditos / à falta de palavras na linguagem dos homens.

Trata-se de um roteiro de imagens e tramas que perfazem o caminho do conhecido ao desconhecido, como alude Georges Bataille n^o 7 *A experiência interior*.

A imagem poética, mesmo se conduz do conhecido ao desconhecido, liga-se contudo ao conhecido que lhe dá corpo, e ainda que ela o dilacere e dilacere a vida nessa dilaceração, apega-se a ele. De onde se conclui que a poesia é quase inteiramente poesia decaída, prazer de imagens, retiradas, é verdade, do domínio servil (poéticas, isto é, nobres, solenes) mas recusadas à ruína interior que é o acesso ao desconhecido. Mesmo as imagens profundamente arruinadas são domínio da possessão. É triste possuir somente ruínas, mas não significa não possuir mais nada, é reter com uma mão o que a outra dá. (BATAILLE, 1992, p. 157)

Pode parecer a princípio, um lugar comum. Todo poeta almeja com seu verso o indizível. No entanto, há na poesia de Jorge de Lima e

Hilda Hilst esta busca colorida pelo êxtase, que Bataille incansavelmente procurava desvelar com a apreensão de sua experiência interior. Há uma aproximação evidente em ambos os escritores com a experiência mística, com o arrebatamento da ascese espiritual, de uma emoção vinda ‘das profundezas da infância’, do resgate das reminiscências.

Nessas reminiscências da poeta que canta ao anjo cabem amores, ressurreição e anteprantos, alegrias, muitas madrugadas, pactos, adolescências, heroísmos, enquanto a poesia não se fazia. Os cantos de Hilda, bem como a exaltação de Mira-Celi por Jorge de Lima, são celebrações à poesia, transfigurando-se esta em benesse e maldição, como “o último segredo do absoluto ou a chama ígnea mais íntima da Substância” (LIMA, 1997, p. 461). Em Hilda, o anjo revela-se como a face de seu duplo, o duplo do poeta, o mesmo anjo que testemunhou Jorge de Lima em seus cantos. No texto que prefacia a primeira edição d’*Os sete cantos* por Massao Ohno, a poeta Dora Ferreira da Silva anuncia que Hilda Hilst “canta as sete cores do arco-iris, do arco da aliança, para seu Anjo imanente, face onde se sabe agora desdobrada, e da luz branca e resolutiva nasce para pousar em sua frente talvez a mais delicada e sensitiva coroa de seus poemas.”¹⁸⁴ E revela um outro traço de intertextualidade nos cantos, onde ressoa “a antiga voz de Louise Labé¹⁸⁵: Je suis le corps, toi la meilleure part.”

O anjo decaído da poesia de Jorge é o homem após a queda, tema que percorrerá também o extenso poema *Invenção de Orfeu* e quase a totalidade da obra do poeta. Os dois poetas testemunharam a aparição de um mesmo anjo em suas poesias e cantos.

Canto Primeiro

Se algum irmão de sangue (de poesia)
Mago de duplas cores no seu manto
Testemunhou seu anjo em muitos cantos
Eu, de alma tão sófrida de inocências
O meu não cantaria?

E antes deste amor
Que passeio entre sombras!
Tantas luas ausentes

¹⁸⁴ SILVA, Dora Ferreira da. *Dois experiências do angélico*. In: HILST, Hilda. *Sete cantos do poeta para o anjo*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1962.

¹⁸⁵ Poetisa francesa do século XVI cuja obra tem forte influência de Petrarca.

E veladas fontes.
Que asperezas de tato descobri
Nas coisas de contexto delicado.
Andei

Em direção oposta aos grandes ventos.
Nos pássaros mais altos, meu olhar
De novo incandescia. Ah, fui sempre
A das visões tardias!
Desde sempre caminho entre dois mundos

Mas a tua face é aquela onde me via
Onde me sei agora desdobrada.¹⁸⁶

É interessante citar também que no texto teatral *O rato no muro*, de 1967, a personagem protagonista Irmã H, evidentemente um dos múltiplos de Hilda, repete o mesmo poema, porém, acrescentando no início e no fim a pergunta ao anjo: “Mas tu serás assim tão velho? E tão triste?”. Irmã H fala com o anjo que aparece na rubrica inicial do texto, onde há a indicação de um cenário com uma “cruz enorme, negra” e um vitral, ou uma grande escultura representando a figura de um anjo,

talvez semelhante ao *Anjo velho*, de Odilon Redon, ou um anjo que dê a impressão do que nos fala Marcel Brion: Que reste-t-il à un ange qui a perdu jeunesse et beauté, attributs de son angelisme? Ses ailes sont incapable de le soulever et de le ramener vers le ciel, l’ange déchû est déjà envahi para la banalité, la laideur, la médiocrité.¹⁸⁷

¹⁸⁶ HILST, Hilda. *Sete cantos do poeta para o anjo*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1962.

¹⁸⁷ HILST, Hilda. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008, p. 103.

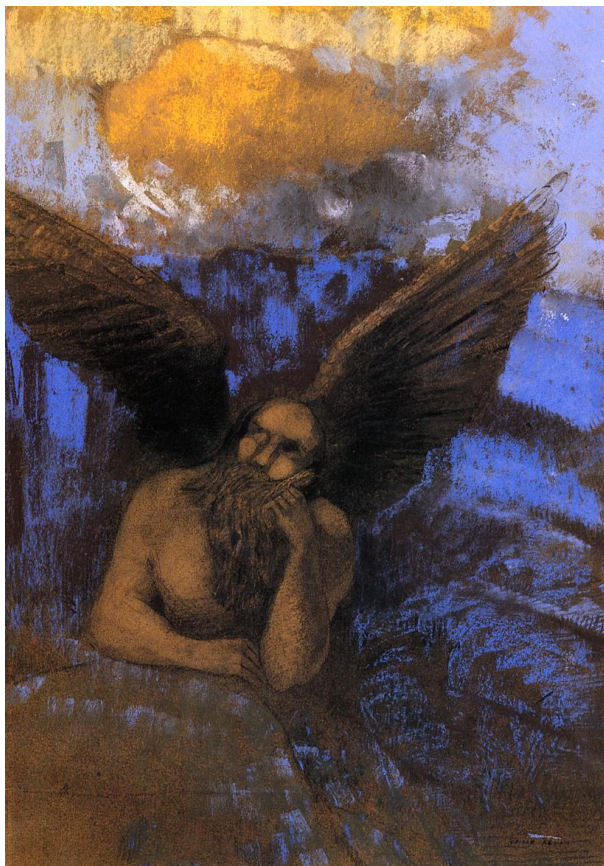


Ilustração 1: *Vieil ange*, de Odilon Redon (fonte: <http://www.suite101.fr/content/odilon-redon-le-maitre-du-pastel-expose-au-grand-palais-paris-a27952>)

O anjo velho, do pintor e artista gráfico francês simbolista Odilon Redon (1840-1916) traz um anjo decaído, melancólico e medíocre (reprodução da tela ao lado). Ou, como descreve o escritor e historiador de arte francês Marcel Brion (1895, 1984), citado por Hilda na rubrica, um anjo destituído de seus atributos angelicais, impedido de voar. É o poeta fracassado, cujas atribuições também estão relegadas à banalidade, com total descrédito do mundo cotidiano e seus afazeres práticos.

É também o anjo decaído do arquétipo Lúcifer Prometeu, o que ousou conhecer Deus, o portador da luz.

Sou, portanto, decaído deste lume primitivo.
Basta olhar para os meus desgostos
para se reconhecer que uma estrela cadente
se esfarela dentro de meu destino.
Sou, como vês, um mestiço de Satanás
e de Eva redimida.

Aquele que sofreu a queda do céu e que tem o fígado devorado por um abutre:

Prefiro ser este aleijão celeste,
possuir estes farrapos de Rei-Saudade
e este fígado golpeado e estes olhos
com seus pobres vidros mareados.

Entre as reminiscências e regressos de vida, entre pactos, adolescência e heroísmo, nas tramas da carne, a poeta conta de sua espera da poesia, cantando e anunciando a seu anjo. Seguem transcritos os dois próximos cantos de Hilda Hilst para o anjo.

Canto Segundo

Se te anuncio lágrimas e haveres
É para te encantares do meu canto.
Um tempo me guardei
Tempo de dor aquele
Onde o amor foi mar de muitas águas.

Se te anuncio ainda
É porque sempre em pedra fui talhada.

Em sal me consumi. E perecível
Tem sido a minha forma:
Estes dedos lunares, estas mãos
E tudo o que não foi tocado em ti.

Me queres em renúncia, em humildade
Ou íntegra e sozinha nestes cantos?
Tive ressurreição e anteprantos
E alegrias inteiras.
E muitas madrugadas
A sós me confessei
Àquela irmã soturna e mais amada.

Vi quase tudo. E quase tudo andei.

Canto Terceiro

E largamente amei as criaturas.
Os ouvidos se abriam. Ramas frágeis
Meus ouvidos, aceitando ternuras.

Uns regressos de vida me contavam:
Pactos, adolescências, heroísmos.
(Tessitura franzina
Se estendendo sobre apele mais fina)

Acaso não fui cúmplice dos meus?
Desses vindos da noite e turbados
Com seus próprios destinos?

Que terrível engano antes de ti!
E vigílias inúteis e pobreza
E punições maiores, tais cilfícios
Na carne! Tramas, tramas.

Que era feito de ti? Em mim, não eras.

No poema a Mira-Celi também há um tom de espera da poesia enquanto o mundo está mergulhado em caos, enquanto Mira-Celi não vem. Mas o poeta também anuncia sua chegada aos irmãos.

Há lábios entreabertos esperando:
São os meus irmãos,
A quem anunciei que tu virias.

Há palavras de fogo, semi-apagadas:
há janelas desertas, já fechadas;
há ausências inexplicáveis, gestos mortos;
há lagos estagnados sob gritos de luto.
Quando vieres, as árvores ocas darão flores,
e teu esplendor acenderá pela noite dormiente
os olhos entreabertos dos semblantes amados.¹⁸⁸

O poeta que canta ao anjo, como o poeta de Mira-Celi, tem a poesia como missão, como se o poeta houvesse sido escolhido para pregar, como o Cristo. Nestes poemas reunidos em sete cantos, Hilda Hilst desvela ainda mais sua face mística, numa aproximação nítida com o hermetismo que permeiam os poemas de *Anunciação e encontro de Mira-Celi*. Essa vertente do ocultismo pode ser compreendida também como uma influência do Surrealismo. Trata-se de outra análise, e para tanto, seria necessário abordar diversas questões do movimento e dos autores aqui referidos para que pudéssemos qualificá-los como surrealistas. Não é o caso. Na verdade, nem seria possível restringir suas obras ao âmbito do Surrealismo somente. Mas múltiplos e multifacetados como se apresentam Hilda e Jorge em suas referências, bem se pode atestar sua recepção dos pensamentos e resgates propostos pelo movimento surrealista.

Nos *Manifestos do Surrealismo*¹⁸⁹, André Breton proclama a releitura e retransmissão da história. Ele conclama todos os setores da intelectualidade adepta ao Surrealismo à redenção do passado, a uma releitura da tradição. Assim são retomadas as obras de Lautréamont, em especial, mas também a referência a uma série de poetas oriundos da vertente mais rebelde do romantismo, além do estudo da tradição hermética, da alquimia e da astrologia. Até o poeta medieval Dante Alighieri é citado por Breton como um surrealista. Há então um retorno à *Divina Comédia*, de Dante e ao orfismo, termo resgatado da antiguidade pelo precursor do surreal na poesia, Guillaume Apollinaire, e que designa o homem (poeta e/ou músico) como possuidor do princípio divino da arte e da capacidade de transpor o reino dos mortos,

¹⁸⁸ LIMA, Jorge de. *Anunciação e encontro de Mira-Celi*. In: Poesia Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 420.

¹⁸⁹ BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução: Luiz Forbes. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

mas aprisionado à sua mortalidade, conforme o arquétipo grego criado a partir do mito de Orfeu.

As referências a conhecimentos do ocultismo da alquimia deixam-se entrever nas duas obras poéticas, como um mistério que envolve a poesia, como mais um laço de sua irmandade.

Canto Quarto

E por que me escolheste?
Em direções menores me plasmei.
Entre uma pausa e outra fui cantando
Um as reminiscências, uns afetos
E carregava atônita meu gesto
Porque dizia coisas que nem sei.

Ouvi continuamente muitas vozes.
Um as de fogo e água, tão intensas
Outras crepusculares

E entendia
Que era preciso falar de uma ciência
Uma estranha alquimia:

O homem é só. Mas constelar na essência.
Seu sangue em ouro se transmuta.
Na pedra ressuscita.
No mercúrio de eleva.
E sua verdade é póstuma e secreta.

Ah, vaidade e penumbra no meu canto!
Meu dizer é de bronze
E essa teia de prata
A mim mesma me espanta.

Na leitura poética de Dora Ferreira da Silva, “o anjo é agora bem o mensageiro, aquele que anuncia a transmutação do sangue instável, da “prima matéria” no ouro do que perdura, naquele ouro de que falavam os alquimistas: nosso ouro não é ouro vulgar”.

Hilda Hilst encontrou eco de suas leituras nos poemas de Jorge de Lima. Essa proximidade ao ocultismo em ambos os poetas já foi aludido no capítulo II, no entanto, aqui se repete para ênfase da afinidade. Do entendimento de que era preciso falar de ciências ocultas, de “uma estranha alquimia”, compartilhava o autor de *A Túnica*

Inconsútil. Para o escritor, aos poetas era dado o acesso aos conhecimentos que levariam à libertação da morte e à desejada eternidade, como se vislumbra no poema que segue:

Nós os poetas, dentro da morte e libertados pela morte,
somos os grandes alquimistas, os únicos
achadores da pedra filosofal,
porque nos transformamos a nós próprios
em périplos verdadeiros e imperecíveis.
Já possuímos todos os fios em nossas mãos,
e ordenamos com sabedoria os nossos próprios
avanços
e as pausas dentro de todas as distâncias
que correspondem à mesma órbita divina.

No mesmo poema, as referências aos números, à Trindade e à figura geométrica do cubo que encontramos explicados pela psicanálise de Jung no estudo dos símbolos e nas idéias de Simone Weil em sua concepção do conhecimento de Deus.

Há dois pólos em nossas mãos,
há três sóis em nossos peitos;
libertamo-nos com os quatro Evangelhos,
encerramos a visão ubíqua dos quatro pontos
cardeais,
representamos os quatro elementos,
formamos a superfície do cubo em que se assentam as
Três Pessoas Eternas.

Jung traça roteiros que delineiam caminhos onde se complementam o cristianismo e a alquimia, como os utilizam os poetas. De acordo com Jung,

A alquimia constitui como que uma corrente subterrânea em relação ao cristianismo que reina na superfície. A primeira se comporta em relação ao segundo como um sonho em relação à consciência e da mesma forma que o sonho compensa os conflitos do consciente, assim o esforço da alquimia visa preencher as lacunas

deixadas pela tensão dos opostos no cristianismo.¹⁹⁰

Como brevíssimo exemplo dessa complementaridade nos símbolos cristãos e alquímicos, utiliza-se aqui uma síntese de Jung que muito superficialmente demonstra a simbologia dos números referidos por Jorge de Lima e Hilda Hilst e será abordado por conter a questão do paradoxo. Segundo Jung,

O quatro significa o feminino, o materno, o físico; o três, o masculino, o paterno, o espiritual. A incerteza entre o quatro e o três significa portanto o mesmo que a hesitação entre o espiritual e o físico: um exemplo marcante de que toda verdade humana é apenas uma penúltima verdade.¹⁹¹

A partir de Jung é possível compreender como esses autores, tão profundamente eruditos e afeitos ao conhecimento científico (não esqueçamos que Jorge de Lima era médico) aderiram em suas leituras e em sua poesia a uma religiosidade repleta de símbolos e imagens surreais. Jung discorre sobre esse paradoxo.

O homem religioso é livre de aceitar quaisquer explicações metafísicas sobre a origem destas imagens; o mesmo não ocorre com o intelecto, que deve se ater estritamente aos princípios da explicação científica, evitando ultrapassar as possibilidades do conhecimento.¹⁹²

E complementa mais adiante que “só o paradoxo é capaz de abranger aproximadamente a plenitude da vida”. Jung afirma ser o inconsciente o reino onde vigora o universo simbólico. Através do inconsciente, “a consciência se aproxima do arquétipo, o indivíduo é confrontado com a contradição abissal da natureza humana, o que lhe proporciona uma experiência imediata da luz e da treva, do Cristo e do demônio.”¹⁹³

¹⁹⁰ JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e alquimia*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009, p. 34.

¹⁹¹ Idem, *ibidem*, p. 37.

¹⁹² Idem, *ibidem*, pp. 27, 28.

¹⁹³ Idem, *ibidem*, p. 31

Na leitura dos sete cantos, pode-se continuar na análise da simbologia dos números, que aqui se esboça apenas como fragmento. Percebe-se a intenção de atingir a uma iluminação espiritual que a poeta identifica com o “prisma solarizado”, depois de ter percorrido os sete cantos, os sete degraus dos ritos de iniciação descritos por Jung a partir de seus estudos de Apuleius¹⁹⁴. Dora Ferreira da Silva compreende que,

Depois do canto sexto que é o pasmo do *antes*, em face da plenitude do *agora* (“Perenidade e vida: Onde estavas?”), o último canto, o sétimo, é o círculo que se fecha, numa súbita reminiscência de noite e de dor, treva e fragilidade, para enfim resplandecer o Anjo como “prisma solarizado / transcendência primeira / dulcíssima presença”¹⁹⁵

Temos então novamente a idéia da ascensão espiritual, através desse caminho em sete cantos, sete degraus, ou sete círculos, como explicado por Jung no seguinte trecho:

[...] não seria supérfluo lembrar que a escada planetária de sete degraus desempenha um papel considerável nesses ritos (**ritos iniciáticos**), segundo nos relata, por exemplo, Apuleius. As iniciações do sincretismo no fim da antiguidade, fortemente impregnadas pela alquimia, ocupam-se especialmente com o movimento “ascensional”, isto é, com a *sublimação*. A idéia da ascensão através dos sete círculos planetários significa o regresso da alma à divindade solar, seu lugar de origem [...] O mistério de Ísis descrito por Apuleius culmina naquilo que a alquimia do começo da Idade Média (remontando diretamente à cultura alexandrina como nos foi transmitida pela tradição árabe) designa como “solificatio”

¹⁹⁴ Lucius Apuleius, escritor do século II, estudioso da filosofia de Platão, é mais conhecido como o autor de *The Golden Ass*, que traz a história do Cupido e da Psique e ilustra as crenças que eram pregadas pelas ‘bruxas’ no mundo pré cristão. Somente como curiosidade, vale ressaltar que H.H. também se refere a Apuleius.

¹⁹⁵ Op. cit. nota 185.

(solarização): o iniciado é então coroado como Helios.¹⁹⁶

O poema 55, de *Mira-Celi*, remete à simbologia sincrética do número sete (lembrando que foram sete os dias utilizados pela Criação do mundo) revelada também como iniciação. O poema é longo e cheio de códigos por vezes indecifráveis. Embora não se tenha aqui a mínima pretensão de decifrá-los, segue o poema como demonstração de rito iniciático, tal qual sugere o roteiro dos outros três poemas de Hilda Hilst. Cada poeta descreve esse rito, que em essência é o mesmo; em imagens e símbolos, muito próximos, resguardadas sempre as evidentes singularidades.

A iniciação em Jorge de Lima:

E tudo haveria de ser assim, para contemplar-se sereno, ó morte,
e integra-me nos teus mistérios e nos teus milagres.
Agora vejo os Lázarus levantarem-se
e todos os mutilados recomporem-se como as estrelas do mar.
Sobre teus oceanos os seres caminham sem a gravitação da carne.
Vamos vestidos com os mantos da graça que cobria o primeiro pai.
Vamos unidos e iguais neste êxodo para a verdade pátria.
As nossas sombras se tocam e se confundem em cada encruzilhada,
onde enxergamos aqui e acolá as pegadas de Deus.
Deixamos para trás as ruínas de Babel: a língua que falamos
é como o nosso hálito comum.
Proletários, frades, artistas, mendigos, soldados,
temos os olhos dentro da mesma órbita,
e meus cotovelos tocam os desta princesa enfaixada há milênios.
Após estes sete mil degraus e estas sete mil colunas nos deixaram passar.
Para trás ficou a órbita de Mira-Celi.

¹⁹⁶ Op. cit. nota 188, pp. 65, 66.

Misteriosas luzes prenunciam outros sete mil
degraus,
em que apenas começaremos a divisar indícios
das Três Presenças divinas, sem princípio e sem
fim.
E tudo deveria ser assim para que eu voltasse à
Eterna Tríade,
ao Número Inicial, ao Verbo, à Plenitude.
Vamos unidos e iguais para a grande Epifania.
Ah! como somos leves e vivos nestas terras
verídicas!
Finalmente ressuscitamos como o filho do
Homem.
Somos movimento, luz, calor, fogo de Deus,
germes incorruptíveis.
As crianças que viveram e morreram sem luz
seguem vestidas das sete cores.
As sete vogais dos que nunca conseguiram
articular um nome
são sete escalas para a mais pura poesia.
Começamos há pouco a iniciar os sábios,
cujos duplos pareciam sombras de lobos entre
mulheres frágeis.
Somos uma procissão de mágicos,
uma turba de cadáveres vivos que entoam o hino
da ressurreição.
Vamos agüentando jejuns de séculos, sem ter
fome,
e, embora, haja, pela estrada, fontes que nascem
em vertical, do alto,
a nossa sede já não é de água.
Tudo haveria de ser assim para descrermos do
mundo
e suportarmos esta longa jornada
até à aproximação infinita das Três Imensas
Pessoas
que nunca tiveram princípio nem nunca tiveram
fim.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Op. cit. nota 186, pp. 457, 458.

E a iniciação em Hilda Hilst:

Canto Quinto

Eu nem soube falar do amor nos homens.
(Amor feito de júbilo aparente)
Nem soube replantar no que era terra
Uma mesma semente.
Tive no peito o mantra mais secreto
E não pude vibrá-lo, alento, lira
Corda divina no seu veio certo.

Elaborei em vão todos meus sonhos.
E súbito me tomas e me ordenas
A solidão mais funda:
Estes cantos agora, alguns poemas
Um amor tão perfeito e indizível
Porque não é tumulto nem tormento.
(E se o homem na carne foi punido
O verbo diz melhor do sofrimento).

Que nome te darei se em mim te fazes?
Se o teu batismo é o meu e eu só te soube
Quando soube de mim?

Canto Sexto

A noite em verso torpe me atingia.
As coisas insofridas
Sofridas de faziam
Se eu repousasse a mão sobre suas vidas.

Um as tardes meus olhos repensaram
Uma alvura de águas pretendida.
Tão leve caminhei sobre essas águas
Que a memória foi quase imerecida.

Onde estavas então? Nem me sonhavas.

Deitei-me sobre um tempo que viria
E um ciclo de visões me revelava
Que no ódio dos deuses fui lembrada

Em alto vôo me faltavam

Eu desejei perder-me mais e tanto
Quanto fossem as perdas destinadas
Àqueles incapazes de algum pranto.

Perenidade e vida: Onde estavas?

Canto Sétimo

Te ocultaste. Eu morria.
Tinha na frente a chaga

E o dorso calcinado, em agonia.

Na treva de mim delirava
E as pálpebras em brasa
Não sabiam da tua claridade

Porque minha alma toda se perdia
E uma vida terrena começava
Seu círculo de cinza
Sua casa.

Anjo, asa,
Mão poderosa sobre a minha mão
Que o verso nunca mais transfigurava.
Prisma solarizado
Transcendência primeira
Dulcíssima presença:

Alta noite

O que foi treva em mim

Em ti resplandescia.

Após o livro *Sete cantos do poeta para o anjo*, Hilda deu início aos poemas da *Trajatória poética do ser*, sobre o qual já foi falado no capítulo do ‘irmão’ Kazantzakis. Estava iniciada a poeta para prosseguir em sua trajetória. Outras afinidades, porém, realçam sua ‘irmandade’ com Jorge de Lima.

Todos os temas, a infância, o homem após a queda, as imagens, Mira-Celi e demais personagens e símbolos se reencontram em *Invenção de Orfeu*. Assim como a obra de Hilda Hilst, os textos de

Jorge de Lima se comunicam numa relação intertextual desdobrada em muitas possibilidades onde o poeta cita a si mesmo, além de suas infinitas referências.

Em Lima, a leitura de suas reminiscências da infância em Alagoas, o sincretismo religioso e demais registros do passado são evidentes no decorrer de toda sua obra. Mas é em *Invenção de Orfeu*, de 1952, onde o poeta constrói um poema épico/lírico, epopéia moderna, poema cíclico ou poema em prosa, que parece revolver toda a memória de seu conhecimento erudito aliado à sua vivência na religiosidade e no misticismo. A memória resgatada da coleção imaginária do escritor é transposta à poesia em elaborada imagética, reinventando o eu lírico. Nas passagens entre passado/presente, forma e conteúdo, construção interna e exteriorização da palavra através da escrita, impressão e expressão, consciente e inconsciente, insere-se a construção do poema como uma apropriação de reminiscências. Enredada nas reminiscências, em manipulações semânticas e artesanato lingüístico, surge a intertextualidade que pode ser descoberta em cada verso, num infinito encadeamento, como um escrito palimpséstico.

O poeta recria o caminho de círculos dantescos, percorre o trajeto da poesia trilhado por Virgílio, o guia de Dante na Divina Comédia, e bebe de Camões, em devaneios oníricos com a língua lusa e a epopéia além mar. Cita ainda Fernando Pessoa, Lautréamont, Lorca, Morus, Rimbaud, Whitman, Góngora, Goethe, Shakespeare, Cervantes, mais uma miríade de seres da mitologia, personagens bíblicos e personagens históricos. Reconta ainda sua própria trajetória, na medida em que são revividos os temas personificados em Mira-Celi ou no Menino impossível, em Inês, a infanta morta, na fragmentação da personalidade, na infância, no anjo caído, no anjo da história e na Ilha ideal-real, esta como espaço de imagens e fantasias do real e do imaginário. E sempre como pano de fundo, o homem após a queda e o poeta como herói no resgate da eternidade, como bem pode ser lido nas palavras do próprio autor sobre sua invenção:

O que atravessa o poema de ponta a ponta é o drama da Queda. Sem a Queda não haveria história, não haveria epopéia. O poema é um momento da eternidade perdida que o poeta procura conquistar. E todo esse despojamento do espaço, tempo e corpo tende para a concepção do puro espírito capaz de sentir a tragédia da Queda e

compreender a tragédia do mundo. O poeta é seu herói.¹⁹⁸

Dentre os inúmeros críticos que escreveram sobre *Invenção de Orfeu* ressalta-se, no tema da intertextualidade, o estudo *Montagem em Invenção de Orfeu*. Luiz Busatto, autor da pesquisa, demonstrou o desvio (o *clinamen* de Bloom) que realizou o autor de Jorge de Lima na aquisição de imagens da história, da arte e da vida que decodificou em múltiplos significados para sua própria escrita. À relação de intertextualidade em *Invenção de Orfeu*, Luiz Busatto denominou de montagem, aludindo à outra das habilidades artísticas de Jorge de Lima, pois o poeta aventurou-se também na pintura e nas fotomontagens¹⁹⁹, procedimento este típico do Surrealismo. *Montagem em Invenção de Orfeu* discorre principalmente sobre as intertextualidades/montagens decorrentes da *Eneida*, de Virgílio, da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, do *Paraíso Perdido*, de Milton e de *Os Lusíadas*, de Camões, não ignorando as inserções dos textos do próprio Jorge de Lima, num processo de metalinguagem que revela uma poesia sobre a poesia e uma linguagem sobre a linguagem²⁰⁰.

Murilo foi quem ‘batizou’ o extenso poema de Jorge de Lima, um compêndio de poemas metrificados em metro livre, versos brancos, sonetos, canções, ora poesia épica, ora lírica. Nesta ‘escrita constelação’, encontram-se infindáveis símbolos e enigmas enredados que são captados pelo poeta e encadeados em métrica e rima, neologismos, metonímias, elipses, construções sintáticas e todas as demais ferramentas de sua polifônica linguagem. O poeta capta os elementos, as coisas do mundo exterior e, através do filtro de sua mitologia particular,

¹⁹⁸ LIMA, Jorge de. *Sobre a Invenção de Orfeu*. In: Poesia Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 63.

¹⁹⁹ Ao trabalho do poeta, romancista, pintor, escultor, político e médico Jorge de Lima, acrescenta-se então a fotomontagem. Um exemplo significativo deste trabalho pode ser visto numa reunião de onze fotomontagens oferecidas ao poeta e amigo Mário de Andrade, três das quais estão no livro *A pintura em pânico*. A pesquisadora Ana Maria Paulino reuniu essas figuras no livro *O poeta insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima*. É surpreendente analisar as figuras e vislumbrar o quanto a leitura de Jung influenciou sua idéia imagística do mundo e do homem, com traços estilísticos que o aproximam nitidamente do cenário onírico do subconsciente das obras de Max Ernst, Dalí e DeChirico. Outros artistas plásticos do Surrealismo, como Jean Benoit e Kurt Seligman também podem ser considerados muito próximos à inspiração de Jorge em algumas de suas obras.

²⁰⁰ BUSATTO, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural Edições Ltda., 1978.

com matizes do inconsciente, as enforma na linguagem poética e as recria para a atualidade.

Apesar do processo de pesquisa na composição da montagem, o longo e intrincado poema de Jorge de Lima não deixa em segundo plano o tema essencial que comunga com suas referências, conforme pondera Busatto:

[...] o texto não esquece jamais o problema da Transcendência, a seriedade da poesia para além das possíveis interpretações como mero jogo casual de significantes. Silenciar este aspecto de um poema de fé é mutilá-lo num de seus aspectos fundamentais.

Jorge não reassume Virgílio, Dante, Milton, Camões e outros para, simplesmente, apagá-los. Irmana-os e se irmana, poeta crente.²⁰¹

Foi de *Invenção de Orfeu* que Hilda Hilst retirou a epígrafe para *Kadosh*, cuja análise irá trazer uma vez mais a influência das teorias de Ernest Becker ao pensamento literário, psicanalítico e filosófico de Hilda Hilst. A epígrafe de *Kadosh* traz o seguinte trecho:

Conheço quem voz 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.²⁰²

Jorge apresenta um rei animado e anal, um “rei animal”, conforme o segundo verso da primeira estrofe. Apresenta-se novamente, e sempre, o paradoxo do homem entre o espírito e a carne, a lembrança da morte, o *memento mori* que surge inapelável, o destino da finitude que se revela em todas as funções corporais, do desejo sexual às necessidades fisiológicas do organismo.

Kadosh é desdobrado em quatro contos, sendo o primeiro com o mesmo nome, *Kadosh*. Os dois próximos contos são intitulados *Agda*, que apesar de utilizarem o mesmo nome, apresentam personagens que se desdobram, múltiplas e intercambiáveis. O último conto recebe o nome

²⁰¹ Idem, *ibidem*, p. 22.

²⁰² *Invenção de Orfeu*. In: Poesia Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 519.

Oco. Não se fará a análise de *Kadosh*, que Alcir Pécora prefacia na edição da editora Globo exaltando a destreza de inteligência da autora como constatação inequívoca após a leitura dos textos, além da primeira constatação de que são realmente textos difíceis, cujo resultado ele sintetizou como “uma espécie de contraponto composto de maquinismo psíquico, arrebatamento demiúrgico e cerebralismo irônico”²⁰³.

O crítico Léo Gilson Ribeiro, no prefácio de *Ficções*, que inclui *Kadosh*, entre outros textos, compara H.H. com James Joyce e equipara seus textos em prosa poética, ensaio filosófico ou simplesmente poesia, com o *Finnegan's Wake* do escritor irlandês, “ou seja: [Hilda Hilst] escreveu um absurdo palimpsesto mesopotâmico.” Mas o que interessa mais para este ponto em que se unem num mesmo paradoxo Hilda Hilst, Ernest Becker e Jorge de Lima, o crítico descreveu da seguinte maneira:

Ela reúne as 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, ou se negam e terminam com sua altissonante pantomima do Nada: a vida.²⁰⁴

Os personagens de *Kadosh* chafurdam em si mesmos na busca do divino e encontram o oco. Mas a questão do rei anal de Jorge de Lima, que é a mesma questão do *Skatoslogos*, a que se refere Ribeiro, reflete o dualismo da condição humana, conforme explicitada no livro *A negação da morte*.

O ânus e seu incompreensível e repulsivo produto representam não apenas determinismo e sujeição físicos, mas também o destino de tudo o que é físico: deterioração e morte. [...] Dizer que alguém é “anal” significa que esse alguém está tentando, com uma tenacidade além do normal, proteger-se contra os acidentes da vida e o perigo da morte.²⁰⁵

²⁰³ PÉCORA, Alcir. In: HILST, Hilda. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002, p. 13.

²⁰⁴ RIBEIRO, Léo Gilson. In: HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977, p. XI.

²⁰⁵ BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Rio de Janeiro: Record, 1995, p. 44.

Em muitos textos de Hilda Hilst é possível contatar a leitura de Becker e a teoria da analidade, resgatada da psicanálise. No texto *Com meus olhos de cão*, o matemático Amós Keres reflete sua condição, “Amós Keres. 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 condição.”. Logo a seguir, ainda na reflexão de Keres, a referência à frase também citada por Becker: “O verme no cerne disse alguém. Aquele Otto Rank assombroso? Aquele não menos William James?” (HILST, 2006, p. 49). A sentença é de William James, que falava da morte como o verme que está no âmago das pretensões humanas à felicidade. Becker aludiu à mesma expressão quando se referiu aos estudiosos da negação da morte pela repressão da consciência, afirmando que “por baixo do mais sereno interior esconde-se a ansiedade universal, o ‘verme no âmago’”. O verme é a metáfora que indica a decomposição, a finitude da carne em putrefação, o golpe inevitável da natureza.

Hilda joga com os significantes e transforma a mesma expressão, deslocando-a para uma crônica onde “o verme no cerne” não é a lembrança de nosso perecimento, mas sim uma metáfora da podridão da realidade cotidiana, a do mundo da política, dos negócios e das “velhíssimas” instituições. Num arroubo de revolta contra esses assuntos cotidianos de eficácia nula para a evolução do homem e o bem coletivo, Hilda Hilst escreve na crônica intitulada *O verme no cerne*:

Há tamanha escroteria, tamanha torpeza no cerne desses dois assuntos (na verdade um só), que me vem logo à cabeça “o verme no cerne”, expressão de William James, mas com novas conotações aqui, na minha modesta crônica, o verme dentro daquela rombuda e reluzente goiaba naquele galho logo ali, você nhac, e lá está ele mole e branquinho, puff, política & negócios. E também toda essa parvoíce de presidencialismo-parlamentarismo-monarquia, pretensos distintos rótulos para velhíssimas intuições, todas elas com suas respectivas curriolas, suas vaidades, suas eloquências vazias e outra coisa: não é uma forma específica de governo que nos há de salvar,

mas toda uma ética, uma consciência coletiva visando ao bem-estar do Homem.²⁰⁶

Ainda nas crônicas, H.H. refere-se mais uma vez à “grotesca condição”, aludindo à poeta Sylvia Plath e citando Ernest Becker no fechamento de um texto onde fala de assuntos políticos, como das roubalheiras e desvios de verba de PC Farias e do ex-presidente, Fernando Collor de Mello, e demais “incongruências” e “absurdos” do dia-a-dia do país.

É o grotesco. Sylvia Plath chamava Deus de Rei Pânico. E agora, se me permitem, vou concluir com o admirável Ernest Becker, um dos meus amados favoritos: “Que devemos concluir de uma criação na qual a atitude rotineira consiste nos organismos despedaçarem uns aos outros com dentes de todos os tipos mordendo, triturando carne, talos de plantas, ossos entre os molares, empurrando, satisfeitos, a massa goela abaixo, avidamente, incorporando a essência desta em seu próprio organismo, e depois excretando com mau cheiro e gases os resíduos?... A criação é um pesadelo espetacular que ocorre num planeta que vem sendo encharcado de sangue de todas as suas criaturas há centenas de milhões de anos”.²⁰⁷

Em *Estar sendo. Ter sido*. Hilda mais uma vez utiliza sua rede intertextual com o ‘irmão’ Becker, que ao abordar o tormento dos poetas diante do deboche da natureza, cita Jonathan Swift (1667-1745). Segundo Becker, “o cúmulo do horror, para Swift, era o fato de que o sublime, o belo e o divino [fossem] inseparáveis das funções animais básicas.” E cita o verso, “Oh! A Célia, a Célia, a Célia caga!” (BECKER, 1995, p. 45)

Vittorio, de *Estar sendo. Ter sido.*, completa a cadeia Becker/Swift/Hilst na seguinte passagem de seu diálogo com Matias:

cruzes, Vittorio, que turbulência, a noite inteira discursando, que textos desencavas do teu peito, e

²⁰⁶ HILST, Hilda. *O verme no cerne*. In: _____. *Cascos & carícias & outras crônicas*. São Paulo: Globo, 2007, p. 63

²⁰⁷ Ide, ibidem, *Hora dos tamancos*, pp. 69, 70.

que estória é essa de alisaes uma dona que não vejo, chupas-lhe os dedos de unhas roídas, tu é que dizes, ficas olhando o nada, que nome tem essa dona? é Célia. Aquela que alguém versejou desalentado... quem foi? e disse “Célia caga”. é preciso lembrar. talvez Pessoa. ou um inglês? como seria isso em inglês²⁰⁸ “Célia defecs”.²⁰⁹

A alusão à analidade ligada à condição mortal do homem é constante e explícita na obra de Hilda Hilst. E pode ser lida na religiosidade de Jorge e sua recorrência ao mesmo paradoxo do homem após a queda. Citando Kierkegaard, Becker discorre sobre o paradoxo existencial ligado à psicologia e à religião.

A pedra fundamental da visão do homem de Kierkegaard é o mito da Queda, a expulsão de Adão e Eva do Jardim do Paraíso. Esse mito contém o entendimento básico da psicologia de todos os tempos: a de que o homem é uma união de contrários, de autoconsciência e de corpo físico. [...] A angústia do homem é uma conseqüência de sua absoluta ambigüidade e de sua completa incapacidade de dominar essa ambigüidade, de ser francamente um animal ou um anjo.²¹⁰

Animais e anjos, anais e alados, os poetas Hilda Hilst e Jorge de Lima compartilharam de uma mesma experiência interior de paradoxos e poesia, uma irmandade que se pode desvelar na leitura atenta das intertextualidades que permeiam suas obras. O mesmo poeta herói, anjo caído, ungido da missão de cantar Deus nas alturas, é aquele homem após a queda, falível, que carrega no cerne a putrefação e na mente, a consciência e negação da morte. Como poetizava o poeta “irmão de

²⁰⁸ O poema intitulado *The Lady's Dressing Room* é de autoria do poeta irlandês Jonathan Swift e é demasiado longo para transcrevê-lo aqui. No trecho referido por Becker e Hilda, a constatação é de um jovem apaixonado chamado Strephon: “Disgusted Strephon stole away / Repeating in his amorous fits, / Oh! Celia, Celia, Celia shits!”

²⁰⁹ HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Globo, 2006, p. 42.

²¹⁰ Op. cit. nora 194, pp. 78, 79.

sangue (de poesia” de Hilda Hilst: “Os peixes também podem criar asas / as asas brancas podem gerar vermes”.²¹¹

²¹¹ LIMA, Jorge de. *Livro de Sonetos*. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 469.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que procurei demonstrar nesse trabalho foi uma intertextualidade no *corpus* da obra da escritora múltipla Hilda Hilst que permite percorrer um roteiro onde os principais temas e experiências vivenciadas em sua trajetória poética e filosófica vão se revelando nas vozes de outros pensadores ‘irmãos’. A irmandade a qual H.H. constatou e registrou em sua agenda pessoal traz à tona uma experiência interior que se formou muito em função da eleição de afinidades intelectuais e subjetivas decorrentes de suas leituras. Essa experiência interior que se traduz nas vozes de seus ‘irmãos’ está espalhada em fragmentos por todo seu trabalho como escritora. Os pensamentos e digressões poéticas de seus eleitos surgem entre as teias de sua obra, abarcando os diferentes gêneros onde destilou sua voz poética, na prosa, na dramaturgia, na crônica e na poesia. Isso impede, a quem deseja se aventurar na leitura intertextual da obra de Hilda Hilst, a delimitação de um tempo, fechado num período de sua trajetória como escritora. Tampouco é possível a delimitação de um espaço, revelado em determinadas obras ou determinado gênero literário.

A leitura da intertextualidade em Hilda Hilst permite visualizar a coesão de sua obra na totalidade em que ela se apresenta. A relação de Hilda Hilst com sua leitura faz-se como um estudo direcionado à sua trajetória poética, como se a escritora tivesse um firme e único propósito de aliar conhecimentos ao seu ofício de escrita. Aliam-se nessa leitura/estudo sensações espirituais e físicas, experiências que lhe falavam de suas próprias descobertas metafísicas, as quais incorporava à sua poética. A poesia, inserida na prosa, na crônica e no teatro, desvela a apreensão de experiências. E o indizível, o paradoxo da existência, é expresso em todas as suas cores e matizes, mesmo quando é preciso que se profane o sagrado, em textos grotescos e burlescos, ou que se reinvente um recuo no tempo, revelando o lirismo impecável em que às vezes se tingem sua voz poética. Por isso a dificuldade de relatar a experiência da intertextualidade de forma sistemática. A demonstração foi se fazendo em fragmentos. As relações intertextuais são também fragmentárias, entram no fluxo de consciência, no fluxo dialógico, na feita palimpsestica de suas obras.

Acima de tudo, essas interferências intertextuais trazem consigo os temas principais da humanidade, quais sejam, Deus, a morte e a transcendência. Esta a coesão revelada por Hilda em sua obra e nos fragmentos recolhidos de seus ‘irmãos’. Essa busca desenfreada por explicações e digressões acerca do divino e da morte, como correlatos ao paradoxo do espírito e da matéria, não estava desvinculada do contexto desesperançado de uma época, ou de várias épocas. Trata-se de um conflito inerente ao homem.

A intertextualidade averiguada nessa pesquisa, às vezes mais facilmente identificada como intersubjetividade, acabou também por se revelar como um biografema de Hilda Hilst. Nunca existiu a intenção de criar algo que se aproximasse de uma biografia da escritora. A complexidade da vida de um indivíduo não poderia ser resumida esquematicamente num trabalho acadêmico. Ao menos é essa a minha crença. No entanto, o que se revelou com a intertextualidade foi a relação intrínseca desta com a ‘trajetória poética do ser’ Hilda Hilst. Os fantasmas dos ‘irmãos’ e demais eleitos surgem na leitura como os traços que Barthes aplicou a seu conceito de biografema. Trata-se do sujeito fragmentário e disperso, em pedaços, “mais ou menos como as cinzas jogadas ao vento após a morte”²¹². O biografema tem algo de consagração ao fantasma que pode ser lido através das obras, após a morte do escritor; “remete a um tipo de arte da memória, a um *memento mori*, a uma evocação possível do outro que já não existe”²¹³. Trata-se de uma evocação que, embora traçada pelas pistas de outros textos, revela a singularidade de Hilda Hilst. Cria-se, a partir desse mosaico, um possível biografema, efeito de sua linguagem poética.

Antes da teoria que surgiu em torno da intertextualidade enquanto técnica, as idéias foram se revelando numa escritura de um outro texto, onde pensamentos e imagens se entreteciam e surgiam outras faces dos ‘irmãos’ e da própria Hilda. Formou-se a “imagem movediça, fonte polifônica de múltiplas composições e recomposições das quais apenas alguns dados são fornecidos para uma partilha que se quer livre, aberta ao indefinido das interpretações”²¹⁴.

A leitura que se faz na relação intertextual de Hilda e seus ‘eleitos’ abre infinitas possibilidades, é um processo de constatação de códigos longínquos, bifurcações que aos poucos, reconstróem o espaço

²¹² BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Le Seuil, p. 14.

²¹³ DOSSE, François. *O desafio biográfico*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009, p. 306.

²¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 308

semântico. Em Hilda Hilst, vida, obra, contexto e História podem ser montados como fragmentos que formam um mesmo mosaico. O mosaico revelado em sua obra traz ainda outras leituras, outras interpretações, em infinitas possibilidades de ‘montagens’, num mesmo texto que não esgota nunca suas capacidades ‘combinatórias’.

Para todos os ‘irmãos’, a questão social transformou-se na questão mesma da humanidade, característica de um tempo que recomeça cíclico, se despedindo de uma época de divisões em dois campos políticos e sociais. O centro das preocupações dos ‘pensadores’ passa a operar numa revisão das possibilidades do homem em face da natureza e do desconhecido.

“Máquina perturbadora”, a intertextualidade. Assim chamou Jenny (1979, p. 45) à técnica de transposição de textos. A leitura que se faz a partir, ou simultânea, à intertextualidade é uma leitura em travessias e correlações, em que a página escrita não é mais do que o ponto de intersecção de múltiplos horizontes, onde proliferam reminiscências, conotações, ecos, citações, pseudo-citações e paralelos, num infinito processo de entretencimento e renascimento de outras leituras.

Assim a leitura da marginália de sua vida e obra revelou-me outro texto, um texto constelacional, onde foi se construindo uma compreensão muito maior da obra da escritora, de teor filosófico e místico que indicam muitos caminhos. Até no entrelaçamento da vida e da obra foi possível identificar a comunicação intertextual, quando se mostram nos textos os fragmentos de seu biografema: a Hilda da Casa do Sol, a Hilda mulher, a Hilda filha de um poeta esquizofrênico, a Hilda que não se conformava com a falta de leitores, críticos e editores que reconhecessem sua obra, a Hilda envelhecendo e negando sua finitude, a Hilda que via e ouvia os mortos, enfim, a Hilda que não separava vida e obra.

A extensão de sua ‘irmandade’ revelou-me um campo ilimitado de diversos outros estudos ainda por se realizarem sobre sua obra de extrema erudição e espiritualidade, eivada de desenfreada busca por conhecimento e desejo de transcendência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DE HILDA HILST

POESIA

- Presságio*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1950.
Balada de Alzira. São Paulo: Edições Alarico, 1951.
Balada do festival. Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 1955.
Roteiro do silêncio. Rio de Janeiro: Anhambi, 1959.
Trovas de muito amor para um amado senhor. São Paulo: Anhambi, 1960.
Ode fragmentária. São Paulo: Anhambi, 1961.
Sete cantos do poeta para o anjo. São Paulo: Massao Ohno, 1962.
Poesia (1959/1967). São Paulo: Sal, 1967.
Júbilo, memória, noviciado da paixão. São Paulo: Massao Ohno, 1974.
Da morte... Odes mínimas. São Paulo: Massao Ohno/Roswitha Kempf, 1980.
Poesia (1959/1979). São Paulo: Quíron/INL, 1980.
Cantares de perda e predileção. São Paulo: Massao Ohno / M. Lydia Pires e Albuquerque, 1983.
Poemas malditos, gozosos e devotos. São Paulo: Massao Ohno/Ismael Guarnelli, 1984.
Sobre a tua grande face. São Paulo: Massao Ohno, 1986.
Amavisse. São Paulo: Massao Ohno, 1989.
Alcoólicas. São Paulo: Maison des vins, 1990.
Do desejo. Campinas: Pontes, 1992.
Bufólicas... São Paulo: Massao Ohno, 1992.
Cantares do sem nome e de partidas. São Paulo: Massao Ohno, 1995.
Do amor... São Paulo: Edith Arnhold/Massao Ohno, 1999.

FICÇÃO

- Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
Qadós. São Paulo: Edart, 1973.
Ficções. São Paulo: Quíron, 1977.
Tu não te moves de ti. São Paulo: Cultura, 1980.
A obscena senhora D. São Paulo: Massao Ohno, 1982.

Com os meus olhos de cão e outras novelas. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Caderno rosa de Lori Lamby. São Paulo: Massao Ohno, 1990.

Contos d'escárnio. Textos grotescos. São Paulo: Siciliano, 1990.

Cartas de um sedutor. São Paulo: Paulicéia, 1991.

Rútilo Nada/A obscena senhora D/Qadós. Campinas: Pontes, 1993.

Estar sendo. Ter sido. São Paulo: Nankin, 1997.

Cascos e carícias: crônicas reunidas (1992 –1995). São Paulo: Nankin, 1988.

DRAMATURGIA

Teatro reunido, volume I (capa de Olga Bilenky). São Paulo, Nankin Editorial, 2000.

Teatro completo – A empresa; O rato no muro; O visitante; Auto da barca de Camiri; As aves da noite; O novo sistema; O verdugo; A morte do patriarca. São Paulo: Globo, 2008.

OBRAS REUNIDAS

Obras reunidas de Hilda Hilst: Organização e plano de edição: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2001.:

POESIA

Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão. São Paulo, Editora Globo, 2001.

Bufólicas. São Paulo, Editora Globo, 2002.

Cantares. São Paulo, Editora Globo, 2002.

Exercícios. São Paulo, Editora Globo, 2002.

Da morte. Odes mínimas. São Paulo, Editora Globo, 2003.

Baladas (capa de inc. design editorial). São Paulo, Editora Globo, 2003.

Do Desejo. São Paulo, Editora Globo, 2004.

Poemas Malditos, Gozosos e Devotos. São Paulo, Editora Globo, 2005.

FICÇÃO

A obscena senhora D. São Paulo, Editora Globo, 2001.

Cartas de um sedutor. São Paulo, Editora Globo, 2002.

Kadosh. São Paulo, Editora Globo, 2002.

Contos de escárnio/Textos grotescos. São Paulo, Editora Globo, 2002.

Fluxo-Floema. São Paulo, Editora Globo, 2003.

Rútilos. São Paulo, Editora Globo, 2003.
Tu não te moves de ti. São Paulo, Editora Globo, 2004.
O caderno rosa de Lori Lamby. São Paulo, Editora Globo, 2005.
Com os meus olhos de cão. São Paulo, Editora Globo, 2006.
Estar sendo. Ter sido. São Paulo, Editora Globo, 2006.
Com os meus olhos de cão. São Paulo, Editora Globo, 2006.
Cascos e carícias. São Paulo, Editora Globo, 2007.

TRADUÇÕES

Para o francês

L'obscène madame D suivi de le chien. Tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris, Gallimard, 1997.

Contes sarcastiques – fragments érotiques. Tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris, Gallimard, 1994.

Agda (fragmento). Brasileiras. Organização de Clélia Pisa & Maryvonne-Lapouge Petorelli. Paris, França, 1977.

Sobre a Tua Grande Face. Tradução de Michel Riaudel. Revista Pleine Marge, 2o semestre de 1997, Paris.

Da morte. Odes mínimas/ De la mort. Odes minimes. Edição bilingüe. Tradução de Álvaro Faleiros. Ilustrações de Hilda Hilst. São Paulo, Nankin Editorial/Montreal-Noroît, 1998.

Para o italiano

Il quaderno rosa di Lori Lamby. Tradução de Adelina Aletti. Milano, Sonzogno, 1992.

Para o espanhol

Rútilo Nada. In Revista literária De Azur, Columbia University Station, New York, verano 1994. (Tradução para o espanhol de Liza Sabater), pp 49-59.

Para o inglês

Glittering Nothing. In FERREIRA-PINTO, Cristina (Edited, with an Introduction and Notes). Tradução de David Willian Foster Urban Voices – Contemporary Short Stories from Brazil. New York, University Press of America. Inc., 1999. pp. 20-32.

Two Poems. Tradução de Eloah F. Giacomelli. In The Antigoneish Review, no 20. St. Francis Xavier University, Nova Scotia, Canadá, 1975. p 61.

Para o alemão

Briefe eines Verführers. (Cartas de um Sedutor, fragmento.). Tradução de Mechthild Blumberg. In *Stint. Zeitschrift für Literatur*, n° 27, ano 15, Bremen, outubro 2001, pp.28-30.

Funkelndes Nichts. (Rútilo Nada). Tradução de Mechthild Blumberg. In *Stint. Zeitschrift für Literatur*, n° 29, ano 15, Bremen, agosto 2001, pp.54-66.

Vom Tod. Minimale Oden. (Da Morte. Odes Mínimas.). (Odes I, IV, V, VI, VIII, XII, XIX e poemas I e III de "Á tua frente. Em vaidade").

Tradução de Curt Meyer-Clason. In *Modernismo Brasileiro und die brasilianische Lyrik der Gegenwart*. Berlin, 1997.

SOBRE HILDA HILST – FORTUNA CRÍTICA

ABREU, Caio Fernando. Um pouco acima do insensato mundo. *Revista Leia*, São Paulo, fev. 1986.

_____. Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja. *Revista Leia*, São Paulo, jan. de 87.

_____. A festa erótica de Hilda Hilst. A-Z, São Paulo, n. 126, 1990.

_____. Estrela de Aldebarã. *Isto É*. (Edição número 1792), 11.2.2004, Artes e espetáculos.

ARCO E FLEXA, Jairo. Muita agonia. *Veja*, São Paulo, 7 jan. 1981.

ALBUQUERQUE, Gabriel. Os nomes de Deus. *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, n. 70, pp. 25-8, abr. 2001.

ARÊAS, Vilma; WALDMAN, Berta. Hilda Hilst - o excesso em dois registros. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 out. 1989.

BARROS, André Luiz. Obscena senhora. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 set. 1995.

BARROS, Benedicto Ferri de. Para o filisteu ler escondido. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 2 fev. 1991.

BOJUNGA, Cláudio. Quatro conversas com o mistério Hilda Hilst. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 24 jun. 1972.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. Textualidades ficcionais e estética suspensiva. In: OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. *Linhas de fuga – trânsitos ficcionais*. Rio de Janeiro: 7letras, 2004.

BRAGA, Dulce Salles Cunha. *Autores contemporâneos brasileiros: depoimentos de uma época*. São Paulo: Giordano, 1996, pp. 126, 147-248.

BRANCO, Lúcia Castello. A (im)possibilidade da escrita feminina. In: _____. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria/LTC Livros Técnicos Científicos, 1989.

BRANDÃO, Fabiana. *O erotismo e sua inscrição política na poesia de Hilda Hilst e Teresa Calderón*. In: DUARTE, Constância Lima; Ravetti, Graciela; ALEXANDRE, Marcos Antônio. *Gênero e representação em literatura de línguas românicas*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras / UFMG, 2002.

BRITO, José Carlos A. Eros e Psique no encontro de si mesmo na poesia de Hilda Hilst. *Revista de Cultura Agulha*, n° 45. Fortaleza / São Paulo, maio 2005. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag45hilst.htm>.

BUARQUE DE HOLANDA, Sergio. O fruto proibido. *Folha da Manhã*, São Paulo, 2 set. 1952.

CASTELLO, José. Hilda Hilst - a maldição de Potlach. In: _____. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999, pp. 91-108.

COELHO, Kamila Kristina Sousa Franca. Deus segundo o olhar de Kazantzakis e Hilda Hilst. *Portal Cultural Hilda Hilst* – Instituto Hilda Hilst – Centro de Estudos Casa do Sol. Disponível em: <http://www.hildahilst.com.br/arquivos/PDF/Deus-segundo-o-olhar-de-Kazantzakis-e-Hilda-Hilst-Kamilla-Kristina-Sousa-Franca-Coelho.pdf>. Acesso em 2010.

COELHO, Nelly Novaes. A poesia de Hilda Hilst e os avessos do sagrado. *Diário do Grande ABC*, São Paulo, 1º mar. 1987.

_____. Hilda Hilst entre o sagrado e o efêmero. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 jul. 1984.

_____. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a “metamorfose” de nossa época. In: HILST, Hilda. *Poesia (1959-1979)*. São Paulo: Quíron / INL, 1980. pp. 275-325.

_____. Da poesia. In: INSTITUTO Moreira Salles. *HILDA HILST.. Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, n. 8, out. 1999. pp. 66-79.

_____. Da morte. Odes mínimas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 fev. 1981.

_____. Tendências atuais da literatura feminina no Brasil. In: ____

_____. *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: GRD/Rio Claro: Arquivo Municipal, 1989.

COELHO, Nelson. Nota sobre a temática de Balada do Festival. *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 nov. 1955.

COLI, Jorge. Meditação em imagens. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 jun. 1996.

DUMAS, Catherine. Présentation. In: *De l'amour – précédé de Poèmes maudits, jouissifs et dévots*. Paris: Éditions Caractères, 2005. pp. 7-9.

FUENTES, José Luís Mora. *Como uma brejeira escoliasta*. Disponível em <http://www.hildahilst.com.br/separata.php?id=89&categoria=10>

GRAIEB, Carlos. Hilda Hilst expõe roteiro do amor sonhado. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 ago. 1995. Entrevista.

INSTITUTO Moreira Salles. *HILDA HILST. Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 8, out. 1999.

JUNQUEIRA, Ivan. Sete faces da embriaguez. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1992. Idéias / Livros & Ensaios.

_____. Sete faces da embriaguez. In: _____. *O signo e a sibila*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. pp. 209-305.

_____. Hilda Hilst: as trevas luminosas da poesia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 dez. 1986.

LAPOUGE-PETORELLI, Maryvonne, PISA, Clelia. Hilda Hilst. *In: Brasileiras (voix, écrits du Brésil)....* Paris: Des Femmes, 1972. pp. 341-358. Entrevista.

LEAL, Crstiane Batista; YOKOZAWA, Solange Fiúza Cardoso. Universidade Estadual de Maringá – UEM Maringá-PR, 9, 10 e 11 de junho de 2010 – ANAIS - ISSN 2177-6350. Disponível em <http://www.cielli.com.br/downloads/94.pdf>. Acesso em Jan. 2010.

LINHARES, Temistocles. Poesia brasileira. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 abr. 1960.

LOPES, Cláudio Fragata. Entre a física e a metafísica. *Revista Globo Ciência*, Rio de Janeiro, n. 61, ago. 1996.

MARTINS, Wilson. Poesia literária. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 jan. 1962. Últimos livros.

_____. Império dos sentidos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 set. 1993.

MASSI, Augusto. Hilda Hilst, “tecelã de um texto total”. *Correio Popular*, Campinas, 5 jun. 1984.

_____. Singular senhora. *Leia Livros*. São Paulo, out. 1983.

MEDINA, Cremilda. A palavra, braço do abismo à lucidez. *In: _____*. *A posse da terra: escritor brasileiro hoje*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1985, pp. 237-248.

MILLIET, Sérgio. A propósito de uma trovadora. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 out. 1960.

_____. 1955-1956. *In: . Diário crítico*, v. 10. São Paulo, Martins, s/d, pp. 57-60.

MORAES, Eliane Robert. A obscena senhora Hilst. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 maio 1990.

_____. Da medida estilçada. *In: INSTITUTO Moreira Salles. HILDA HILST.... Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, n. 8, out. 1999. pp. 114-126.

_____. A prosa degenerada. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 maio 2003. Jornal de Resenhas, Discurso Editorial / USP / UNESP / UFMG.

MUZART, Zahide L. “Sobre Hilda Hilst”. Florianópolis, *Jornal Diário Catarinense*, Seção Opinião, p.6. 07 ago 1989.

_____. Notas marginais sobre o erotismo em O Caderno rosa de Lori Lamby” Travessia nº 22, Florianópolis, UFSC, 1991 e Anais do IV Seminário Nacional Mulher e Literatura. Org. Lúcia Helena Vianna, Niterói, 1991, p. 267-272.

_____. Hilda Hilst pirou de vez? (estudo do erotismo na Trilogia). In: Susana Bornéo Funck. *Trocando idéias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis: Edeme, 1994, p. 365-373.

NASCIMENTO, Paulo César do. “Sobre a tua grande face”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 18 nov. 1986.

PÉCORA, Alcir. Notas do organizador. Todos os títulos de Hilda Hilst, publicados pela editora Globo, entre 2001 e 2005.

PALLOTTINI, Renata. Do teatro. In: HILST, Hilda. *Teatro reunido (volume I)*. São Paulo: Nankin, 2000, pp. 165-81.

PEDROSO, Braulio. Hilda Hilst e a poética. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 ago. 1961.

Por que ler Hilda Hilst. Alcir Pécora... [et al.]. – São Paulo: Globo, 2010. (Coleção por que ler)

PIRES, Paulo Roberto. A enigmática senhora Hilst. In: *Revista Época*, São Paulo, 14 jan. 2002.

Portal Cultural de Hilda Hilst. Disponível em: www.hildahilst.com.br

PY, Fernando. A grande incógnita. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1981.

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

_____. Hilda Hilst e a arquitetura de escombros. In: _____. *Pactos do viver e do escrever*. Fortaleza: 7Sóis, 2004. Pp. 35-51.

QUINLAN, Susan Canty. Verbete Hilda Hilst. In: MILLER, Jane Eldrige. *Who's Who in Contemporary Women's Writing*. Londres: Routledge, 2000.

RIAUDEL, Michel. A leitura no quiasmo da sua sedução. In: *Leitura: teoria e prática*. Campinas. Associação de Leitura do Brasil – Faculdade de Educação da Unicamp, junho de 1999.

RIBEIRO, Leo Gilson. A morte, saudada em versos iluminados. Por Hilda Hilst. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 out. 1980.

_____. Hilda Hilst - Palavra por palavra, que poucos leram, ela criou um universo de abismos, angústias e beleza. *Revista Goodyear*, São Paulo, 1989, pp. 46-51.

_____. O vermelho da vida. *Revista Veja*, São Paulo, 24 abr. 1974.

_____. Os versos de Hilda Hilst integrando a nossa realidade. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 fev. 1981.

_____. Hilda, encantamento místico inigualável. In: HILST, Hilda. *Poema malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Massao Ohno / Ismael Guarnelli, 1984. pp. 9-16.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo, Perspectiva, 1970, pp. 10-17.

_____. O teatro de Hilda Hilst. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 jan. 1969.

_____. O teatro brasileiro atual. In: _____. *Prismas do teatro*. São Paulo, Perspectiva / Edusp; Campinas, Editora da Unicamp, 1993, pp.167-168.

RUSCHEL, Rita. Hilda Hilst. In: *Meus tesouros da juventude*. São Paulo: Summus, 1983. Pp. 51-63.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Ferocidade das fêmeas. In: _____. *Tais superfícies. Estética e semiologia*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 1998, pp. 49-52.

SCHÜLER, Donald. Hilda Hilst, vida/morte, mulher/homem. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 ago. 1982.

SECRETARIA da Cultura do Estado de Minas Gerais. A escrita-vertigem de Hilda Hilst. *Suplemento Literário do "Minas Gerais"*. Belo Horizonte, n. 70, abr. 2001.

SENA, Jorge de. A propósito de *Trovas de muito amor para um amado senhor*. In: HILST, Hilda. *Poesia (1959-1979)*. São Paulo: Quíron/INL, 1980. pp. 273-274.

SILVEIRA, Homero. Roteiro de poesia. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1956.

_____. Hilda Hilst sempre. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 jun. 1974.

SOARES, Angélica. *Transparências da memória – Estórias de opressão*. Diálogos com a poesia brasileira contemporânea de autoria feminina. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009, p. 126.

TEIXEIRA, Maria de Lourdes. Balada do festival. *Jornal de Letras*. 29 set. 1955.

VINCENZO, Elza Cunha de. O teatro de Hilda Hilst. In: _____. *Um teatro de mulher*. São Paulo, Perspectiva, 1992, pp. 33-80.

WEINTRAUB, Fabio. Poeta se mantém fiel a temas e imagens. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 ago. 1996.

WILLER, Cláudio. A luz especial que brilha nestas odes. *Da morte. Odes mínimas*. *IstoÉ*, São Paulo, 15 fev. 1980.

_____. Mergulho cósmico. *IstoÉ*, São Paulo, 31 dez. 1986.

_____. Pacto com o hermético. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17 fev. 1990.

_____. *Amavisse*, de Hilda Hilst: pacto com o hermético. *Revista de Cultura Agulha*, nº 43. Fortaleza/São Paulo, jan. 2005. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag43hilst.htm>. Acesso em dez. 2008.

_____. Gnose, gnosticismo, a poesia de Hilda Hilst. *Revista de Cultura Agulha*, nº 46. Fortaleza/São Paulo, julho 2005. Disponível em http://www.hildahilst.com.br/teses_ensaios.php?id=77&categoria=9. Acesso em dez. 2008.

ZANOTTO, Ilka Marinho. Relato poético que ilumina a face eterna do espírito. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 dez. 1980.

Bela Fera: a literatura de Hilda Hilst. *Revista E*, número 95, abril de 2005. Disponível em <http://www.sescsp.org.br/sesc/indexprivacidade.cfm?IDCategoria=186>

TESES E DISSERTAÇÕES

ALBUQUERQUE, Gabriel Arcaño dos Santos de. *Deus, amor, morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst*. (Doutorado em Literatura Brasileira). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2002.

ALMEIDA, Geruza Zelnys de. *A(meta) física poética em Hilda Hilst*. (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

AMORIM, Bernardo Nascimento de. *O saber e o sentir: uma leitura de Do desejo, de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras, Estudos Literários). Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.

AMORIM, Fabiana Brandão Silva. *Desejo e emancipação feminina: a inscrição do erotismo na poesia de Hilda Hilst e de Teresa Calderón*. (Mestrado em Letras - Estudos Literários). Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

ANSELMO, Simone Lisboa S.. *A poesia na prisão: reflexão sobre uma experiência com mulheres encarceradas no Desterro*. (Mestrado em Literatura) Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

ARAUJO, Rosanne Bezerra de. *Nihilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: Fim e recomeço da narrativa*. (Doutorado em Letras) João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 2009.

AZEVEDO FILHO. Deneval Siqueira de. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o Carmelo bufólico de Hilda Hilst*. (Mestrado em Teoria Literária), Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1996.

BITTENCOURT, Gustavo Henrique Ferreira. *Da pornografia: os diários de Bruna, Marise e Gabriela. As prostitutas letradas*. (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2008.

BLUMBERG. Mechthild. *Spiritualität, Leidenschaft und obszöne Provokation. Zur Dialektik von Metaphysik und Körperlichkeit in Prosa und Lyric der brasilianischen Autorin Hilda Hilst*. (Doutorado em Romanística). Bremen, Bremen Universität, 2002.

BORGES, Gisele do Rocio. *A via transcendente percorrida na escrita de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná, 2008.

BORSERO, Cássia Rossana. *A mãe dos sarcasmos*. (Bacharelado em Comunicação Social). São Paulo, Universidade de São Paulo, 1995.

CANSELIET, Eugène. In: FULCANELLI. *O mistério das catedrais*. Tradução de Antonio Carvalho. Lisboa: Edições 70, 1964.

CARDOSO, Ronnie Francisco Pereira. *Na falha da gramática, a carne: a pornografia em Hilda Hilst*. (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

CARNEIRO, Alan Silvio Ribeiro. *Kadosh e o Sagrado de Hilda Hilst*. (Mestrado em Teoria e História Literária), Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

CARVALHO, Luis Carlos da Costa. *Pensando a margem: um diálogo com Hilda Hilst e Caio Fernando Abreu*. (Doutorado em Letras Vernáculas). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

CASTRO, Elimeleque Costa. *A escritura além-limite de Hilda Hilst: um diálogo possível com a loucura*. (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará, 2009.

CHIARA. Ana Cristina de Rezende. *Leituras malvadas*. (Doutorado em Literatura Brasileira). Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, 1996.

DELFINI, Aline Tobal. *Entre o sagrado e o profano: a poesia de Hilda Hilst em Poemas malditos, gozosos e devotos*. (Mestrado em Letras). Mato Grosso do Sul, Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2009.

DIAS, Juez Guimarães. *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em "Fluxo-floema"*. (Mestrado em Letras) Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2005.

DUARTE, Edson Costa. *Hilda Hilst: Economias Estéticas*. (Doutorado em Literatura). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

FERREIRA, Márcio Porciúncula. *À flor da pele: escrita do sensual*. (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

FERREIRA, Raquel Andrade. *Dilaceração: uma poética de aprender em arte*. (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Pelotas, 2009.

FRANÇA, Geovane de Azevedo. *A caligrafia do gozo em Estar sendo: ter sido, de Hilda Hilst*. (Mestrado em Literatura Brasileira). Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2003.

GHAZZAOUI, Fátima. *O passo, a carne e a posse - Ensaio sobre Da morte. Odes mínimas de Hilda Hilst*. (Mestrado em Teoria Literária). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2003.

GRANDO, Cristiane. Amavisse de Hilda Hilst. *Edição genética e crítica*. (Mestrado em Língua e Literatura Francesa). São Paulo, Universidade de São Paulo, 1998.

_____. *A obscena senhora morte: odes mínimas dos processos criativos de Hilda Hilst*. (Doutorado em Língua e Literatura Francesa). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2003.

GUALBERTO, Ana Cláudia Félix. *Contos D'escarnio/Textos Grotescos: Loucura e Relações de Gênero em Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras) João Pessoa. Universidade Federal da Paraíba, 2003.

_____. *Processos de subjetivação na prosa ficcional de Hilda Hilst – Uma escrita de Nós*. (Doutorado em Literatura) Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

GUIMARÃES, Cinara Leite. *A obscena senhora D, de Hilda Hilst, e as relações entre Eros, Tântatos e Logos*. (Mestrado em Letras) João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 2007.

GUIMARÃES, Maria Severina Batista. *O canto imantado: um estudo da poesia lírica de Adélia Prado, Dora Ferreira da Silva e Hilda Hilst*. (Doutorado em Letras e Linguística). Universidade Federal de Goiás, 2006.

HOMENA, Sonia Maria Coquillard Ayre. *A língua obscena da senhora Hilst*. (Mestrado em Letras). Universidade Federal Fluminense, 1995.

KULAWIK, Chris. *Travestismo lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa neobarroca de Severo Sarduy, Diamela Eltit, Hilda Hilst y Osvaldo Lamborghini*. Gainesville: University of Florida (Doutorado em Língua e Literatura Hispânica), 2002.

LEFEVRE, Diogo. *Poesia e composição na canção: estudo analítico dos Três cantos de Hilda Hist (2002) de Almeida Prado e de canções do álbum Poesia Paulista (1998) de Achille Picchi, Eduardo Guimarães Álvares e José Augusto Mannis; composição comentada da canção A casa do tempo perdido (2008)*. (Mestrado em Música) Universidade Est. Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2008.

LIMA, Carlos Eduardo Bione Sidronio de. *A escrita crônica de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Pernambuco, 2007.

LIMA, João Carlos Félix de. *A separação das amantes: uma leitura de Da Morte. Odes Mínimas*. (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, 2008.

LIMA, Luciana Pena Vila. *O obsceno que faz cena: a tragédia revelada em Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Espírito Santo, 2009.

LOPES, Annelys Rosa Oikawa. *Entre Eros e o Senhor - sexo e religião em Qadós, de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras) Universidade Federal do Paraná, 1997.

MACHADO, Clara Silveira. *A escritura delirante em Hilda Hilst*. (Doutorado em Comunicação e Semiótica). São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, 1993.

MAFRA, Ines da Silva. *Paixões e máscaras – uma interpretação de três narrativas de Hilda Hilst*. (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, 1993.

MAFRA, Susana da Silva. *Quando se morre duas vezes - Lázaro por Hilda, J. Queiroz e Saramago*. (Mestrado em Literatura). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.

MATA, Anderson Luís Nunes da. *O silêncio das crianças: representação da infância na narrativa brasileira contemporânea*. (Mestrado em Literatura) Brasília, Universidade de Brasília, 2006.

MEDINA, Fabiana Gazioli. *No limiar dos sentidos, a expressão do inefável – o lírico e o grotesco em Cartas de um sedutor, de Hilda Hilst*. (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

MEIRA, Eliane Angela de Almeida. *As transgressões em Kadosh de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras e Linguística) Universidade Federal de Goiás, 2007.

MIRANDA, Sueli de Melo. *Frente à ruivez da vida (letra e transmissão na poesia de Hilda Hilst)*. (Mestrado em Letras, Estudos Literários). Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, 2003.

MORAIS, Aline Pires de. *Fiandeira de versos: o imaginário do tecer poético de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras), Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, 2009.

MORAIS, João Batista Martins de Moraes. *Transtextualidade e erotismo na trilogia de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Pernambuco, 2007.

MOURA, Karyne Pimenta de. *Hilda Hilst e o canto amoroso em mitos, imagens e símbolos*. (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Uberlândia, 2009.

PEREIRA, Ana Paula de Oliveira. *A escritura desejante de Hilda Hilst*. (Mestrado de Literatura e Crítica Literária) São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

PIMENTEL, Davi Andrade. *A literatura de Hilda Hilst na perspectiva de Maurice Blanchot*. (Mestrado em Letras) Universidade Federal do Ceará, 2009.

REZENDE, Luciana Barreto Machado. *Transcendência e transfiguração na prosa poética de Hilda Hilst: a presença bíblica e dantesca em "Lázaro" e "Rútilo Nada"*. (Mestrado em Literatura) Universidade de Brasília, 2008.

ROCHA, Maria de Lourdes Neylor. *TEATRO NA PRISÃO: a dramaturgia da prisão em cena*. (Doutorado em Teatro). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

RODRIGUES, Tatiana Franca. *A impossível linguagem: uma leitura sobre as vozes dissidentes na escritura de Hilda Hilst*. (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Juiz de Fora, 2007.

SCHCOLNIK, Fernanda. *Hilda Hilst: uma aventura obscena de tão lúcida*. (Mestrado em Letras) Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

SANTOS, Leandra Alves dos. *Hilda Hilst: amor, angústia e morte - passagens grotescas de uma arte desarmônica*. (Mestrado em Estudos Literários). Araraquara, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, 2006.

SANTOS, Mailza Rodrigues dos. *Do corpo ao texto: a mulher inscrita/escrita na poesia de Hilda Hilst e Ana Paula Tavares*. (Doutorado em Estudo Comp. de Literatura de Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo, 2009.

SILVA, Joelma Rodrigues da. *A obscena senhora D.: o processo dialógico do sublime e do grotesco em Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará, 2004.

_____. *Os risos na espiral: percursos literários hilstianos*. (Doutorado em Letras) Universidade Federal de Pernambuco, 2009.

SILVA, Leandro Soares da. *Arte e Sagrado: relações de imanência e sua presença na prosa contemporânea de Hilda Hilst*. (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural). Universidade Estadual de Feira de Santana, 2008.

SILVA, Livia Carolina Alves da. *Concepções do sujeito-lírico em cantares de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Uberlândia, 2009.

SILVA, Nivia Maria Santos. *A defesa da poesia e a paixão do poeta (o caráter soteriológico da poesia na concepção hilstiana)*. (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural). Universidade Estadual de Feira de Santana, 2009.

SILVA, Reginaldo Oliveira. *Uma superfície de gelo ancorada no riso: recepção e fluxo do grotesco, em Hilda Hilst*. (Doutorado em Letras) João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 2008.

SOUZA, Goimar Dantas. *O sagrado e o profano nas políticas de Hilda Hilst e Adélia Prado*. (Mestrado em Letras). São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2003.

SOUZA, Luciana Noronha do Amaral de. *O sagrado como busca em Poemas malditos gozosos e devotos, de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras). São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, 2008.

SOUZA, Raquel Cristina de Souza e. *A (des) construção irônica da pornografia na trilogia obscena de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras Vernáculas). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

SOUZA, Sérgio Barbosa de. *Semiótica do discurso trágico em Hilda Hilst*. (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa), Araraquara, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, 2009.

TODESCHINI, Maria Thereza. *O mito em jogo: um estudo do romance A obscena senhora D, de Hilda Hilst*. (Mestrado em Literatura Brasileira e Teoria Literária), Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1993.

VAZ, Ana Silvéria. *Hilda Hilst e Bufólicas: dessacralização de discursos*. (Mestrado em Linguística) Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, 2005.

WILLER, Cláudio Jorge. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna*. (Doutorado em Estudo Comp. de Literatura de Língua Portuguesa) Universidade de São Paulo, 2008.

YONAMINE, Marco Antonio. *Arabesco das pulsões: as configurações da sexualidade em A obscena senhora D, de Hilda Hilst*. (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada), São Paulo, Universidade de São Paulo, 1991.

XAVIER, Kelly de Oliveira. *Corpo estranho*. (Mestrado em Artes Visuais). Universidade de São Paulo, 2008.

DE JORGE DE LIMA

LIMA, Jorge de. *Proust. In: Dois ensaios*. Alagoas: Edições da Casa Ramalho, 1929.

_____. Jorge de. Anúnciação e encontro de Mira-Celi. Prefácio: Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Melhores poemas de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

_____. *Jorge de Lima – Poesia Completa*. 2ª ed. Seleção de Gilberto Mendonça Teles. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda., 2001.

_____. *Jorge de Lima – Poesia Completa*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. *Jorge de Lima – Obra Completa. Volume I – poesia e ensaios*. Organização Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Ltda., 1958.

_____. *Jorge de Lima – A pintura em pânico*. Organização Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Ltda., 1958

SOBRE JORGE DE LIMA - FORTUNA CRÍTICA

ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

BUSATTO, Luiz. *Montagem de Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Ambito Cultural Edições Ltda., 1978.

CAVALCANTI, Povina. *Vida e obra de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Edições Correio da Manhã.

CARNEIRO, José Fernando Carneiro. *Apresentação de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1958.

SPONHOLZ, Elvira dos Santos. *Uma leitura de Mira-Celi*. (Mestrado em Letras), Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1976.

O poeta insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima. Edição organizada por Ana Maria Paulino. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1987.

DE KAZANTZÁKIS

KAZANTZÁKIS, Nikos. *Report to Greco*. Tradução para o inglês de P.A. Bien. A Touchstone Book: New York, 1965.

_____. *Ascese – Os salvadores de Deus*. Introdução e tradução direta do grego de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Ática, 1997.

EDITH STEIN, SIMONE WEIL, TERESA DE ÁVILA E JUANA INES DE LA CRUZ

FELDMANN, Christian. *Edith Stein – Judia, atéia e monja*. São Paulo: Edusc, 2001.

PAZ, Octavio. *Sor Juana Ines de la Cruz o Las Trampas de la Fé*. 3ª edição. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

REYNAUD, Elisabeth. *Teresa de Ávila ou o divino prazer*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

WEIL, Simone. *The notebooks of Simone Weil*. Volume Two. Translated from french by Arthur Wills. London: Routledge & Kegan Paul, 1952.

OUTRAS REFERÊNCIAS

BECKETT, Samuel. *Molloy*. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

BROCH, Hermann. *Os inocentes*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução de Torrieri Guimarães. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

TEORIA LITERÁRIA

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história – Destruição da experiência e origem da história*. Tradução: Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

_____. *A parte maldita*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1975.

_____. *O erotismo*. Tradução de Claudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

_____. *A experiência interior*. Tradução: Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Editora Ática, 1992.

_____. *Les larmes d'Eros*. Paris: Union Generale d'editions.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 1995.

BARTHES, Roland (1987). *O Prazer do Texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, Tradução de J. Guinsburg.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Editions du Seuil, 1971.

_____. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Tradução de Léa Novaes. Barthes, Roland (1993)

BENJAMIN, Walter. *O narrador*. In: _____. et alii. Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os pensadores)

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2ª edição. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4.ed, São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo: Ed. Nacional, 1964.

_____ et alii. *A personagem da ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1980.

_____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANSELIET, Eugène. In: FULCANELLI. *O mistério das catedrais*. Tradução de Antonio Carvalho. Lisboa: Edições 70.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

_____. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DOSSE, François. *Escrever uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

CURY, Maria Zilda Ferreira e WALTY, Ivete Lara Camargos. *Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Dimensão, 1998.

GRAÇA, Paulino. *Intertextualidades – teoria e prática*. Graça Paulino, Ivete Walty, Maria Zilda Cury. São Paulo: Formato, 2005.

DERRIDA, Jacques (1995). *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2ª edição, Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Vega: Passagens. Tradução de Antonio F. Cascais e Edmundo Cordeiro, 1992.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degree*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da parábola: ensinamento das formas de arte do século XX*. Trad. De Tereza Lauro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JENNY, Laurent. et. alii. *Intertextualidades*. Poétique – revista de teoria e análise literárias, nº 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. 4ª edição. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

_____. *Essai d'exploration de l'inconscient*. Paris: Éditions Gonthier, 1964.

_____. *Psicologia e alquimia*. Tradução de Maria Luiza Appy, Margaret Makray, Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. 4ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

_____. *O gênio feminino – A vida, a loucura, as palavras*. Tomo I – Hannah Arendt. Trd. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1993. (Série Princípios)

LEJEUNE. Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Brasileira Através dos Textos*. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.

MORAES, Vinícius. *Antologia Poética / Vinícius de Moraes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.138).

PAGLIA. Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. 3ª reimpressão. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PAULINO, Maria das Graças Rodrigues, WALTY, Ivete Lara Camargos, CURY, Maria Zilda Ferreira. *Intertextualidades: Teoria e Prática*. Belo Horizonte: Editora Lê. 1997.