



LEANDRO SILVA DE OLIVEIRA

REPRESENTAÇÕES DO CORPO NA OBRA DE  
HILDA HILST

CAMPINAS  
2013





UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

LEANDRO SILVA DE OLIVEIRA

“REPRESENTAÇÕES DO CORPO NA OBRA DE  
HILDA HILST”

ORIENTADORA: PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. SUZI FRANKL SPERBER

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

CAMPINAS  
2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR  
 TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE  
 ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

OL4r	<p>Oliveira, Leandro Silva de, 1980-          Representações do corpo na obra de Hilda Hilst /          Leandro Silva de Oliveira. -- Campinas, SP : [s.n.], 2013.</p> <p>Orientador : Suzi Frankl Sperber.          Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de          Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p>1. Hilst, Hilda, 1930-2004. 2. Literatura brasileira – Séc.          XX – História e crítica. 3. Corpo e mente na literatura. I.          Sperber, Suzi Frankl, 1939-. II. Universidade Estadual de          Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p>
------	--

Informações para Biblioteca Digital

**Título em inglês:** Representations of the body in the work of Hilda Hilst.

**Palavras-chave em inglês:**

Hilda Hilst

Brazilian literature – 20th century – History in criticism

Body and mind in literature

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária.

**Titulação:** Mestre em Teoria e História Literária.

**Banca examinadora:**

Suzi Frankl Sperber [Orientador]

Carlos Eduardo Ornelas Berriel

Alcebíades Diniz Miguel

**Data da defesa:** 15-02-2013.

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária.

## BANCA EXAMINADORA:

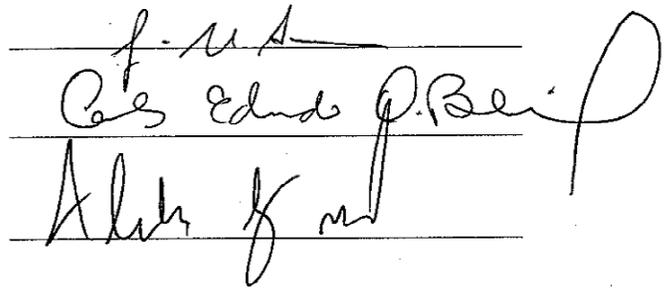
Suzi Frankl Sperber

Carlos Eduardo Ornelas Berriel

Alcebiades Diniz Miguel

Miriam Viviana Gárate

Anita Martins Rodrigues de Moraes



Handwritten signatures of the examiners on horizontal lines. The first signature is 'Suzi Frankl Sperber', the second is 'Carlos Eduardo Ornelas Berriel', and the third is 'Alcebiades Diniz Miguel'.



## RESUMO

O objetivo deste trabalho é fazer uma análise do desenvolvimento do pensamento de Hilda Hilst manifesto em sua obra literária acerca da relação com o tema do corpo. Partindo da constatação de que sua literatura possui uma natureza essencialmente existencialista, procuramos apontar de que modo o corpo manifesta-se como elemento central na produção hilstiana já que se apresenta como uma das dimensões conflitantes da dupla natureza humana (corpo/mente). Elegemos quatro momentos distintos da carreira literária de Hilda Hilst para compor esse painel da representação do corpo: sua produção poética de 1962 a 1967; toda sua produção dramática (1967 a 1969); o livro *A Obscena Senhora D* (1982) e o livro *Cartas de um sedutor* (1991). Elegemos também três autores muito referenciados por Hilst – Nikos Kazantzakis, Ernest Becker e Georges Bataille - para nos auxiliar na análise crítica e procuramos relacionar o pensamento deles aos livros analisados a fim de encontrar ressonâncias possíveis.

Palavras-chaves: 1. Hilst, Hilda, 1930-2004. 2. Literatura brasileira – Séc. XX – História e crítica. 3. Corpo e mente na literatura.

### *ABSTRACT*

The objective of this research is to make an analysis of the development of Hilda Hilst's thoughts manifested in her literary work regarding the relation with the thematic of the body. Starting from the statement that her literature has a nature that is essentially existentialist, we try to point out the way that the body is presented as a central element in Hilst's production, since it appears as one of the conflicting dimensions of the double human nature (body/mind). We elected four distinct moments of Hilda Hilst's literary career to compose this panel of the representation of the body: her poetic production from 1962 to 1967; all her dramaturgical production (1967-1969); the book "A Obscena Senhora D" (1962) and the book "Cartas de um sedutor" (1991). We also elected three authors that are often referenced by Hilst - Nikos Kazantzakis, Ernest Becker e Georges Bataille – in order to help us with the critical analysis, establishing relations between their thoughts and the pieces analyzed looking for possible resonances.

Keywords: 1. Hilst, Hilda, 1930-2004. 2. Brazilian literature – 20th century – History in criticism 3. Body and mind in literature

Para meus pais, Sônia e Marco, por todo amor.  
À memória de Hilda Hilst, pela genialidade que me inspira e transforma.



## AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pela concessão da bolsa de pesquisa.

À prof<sup>a</sup> dr<sup>a</sup> Suzi Frankl Sperber, pela orientação precisa e afetuosa.

Aos membros da banca, prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel e Alcebíades Diniz Miguel pelas contribuições valiosas.

Ao amigo mais generoso que alguém pode ter, Rodrigo Braga do Couto Rosa, por acreditar em meu trabalho e por todo carinho e incentivo, sem os quais este trabalho provavelmente não se realizaria.

A Márcio Zell por me consolar e animar nos momentos difíceis.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO I:</b>	
<b>Hilda Hilst e Kazantzakis: consciência do corpo e religiosidade</b>	<b>21</b>
<i>Trajectoria Poética do Ser</i>	<b>34</b>
<b>Corpo de terra</b>	<b>41</b>
<b>Corpo de ave</b>	<b>47</b>
<b>Síntese</b>	<b>52</b>
<b>CAPÍTULO II:</b>	
<b>Dramaturgia hilstiana: as sementes da prosa</b>	<b>55</b>
<b>Síntese</b>	<b>90</b>
<b>CAPÍTULO III:</b>	
<b>Hilda e Becker: a obscena afirmação da morte</b>	<b>93</b>
Breve apresentação de <i>A Negação da Morte</i>	<b>95</b>
<b>Sentido da anialidade</b>	<b>105</b>
<b>Senhora D e a dupla negação</b>	<b>108</b>
<i>A Morte de Ivan Ilitch</i>	<b>115</b>
<b>Ser humano, ser animal</b>	<b>117</b>
<b>Corpo – porco</b>	<b>120</b>
<b>A ausência de Deus e a presença do corpo</b>	<b>125</b>
<b>Síntese</b>	<b>129</b>
<b>CAPÍTULO IV:</b>	
<b>Obscenidade, erotismo e sagrado</b>	<b>131</b>
<b>Bataille e o erotismo</b>	<b>133</b>
<b>Potlatch hilstiano</b>	<b>138</b>
<i>Cartas de um sedutor</i> e Kierkegaard	<b>142</b>
<b>O impulso erótico da criação e o corpo da palavra</b>	<b>147</b>
<b>Síntese</b>	<b>151</b>
<b>CONCLUSÃO FINAL</b>	<b>153</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>157</b>



## INTRODUÇÃO

“(…) a contemporaneidade de uma obra está além da força contemporânea de seus leitores.”

(Marco Lucchesi)

A escrita de Hilda é muitas vezes enigmática, parece sempre instigar o leitor a buscar um sentido mais profundo. Isso porque antes de escrever prosa, Hilda se fez poeta e essa densidade lírica está sempre manifesta em seus textos, sejam poemas, prosa ou dramaturgia. Há sempre metáforas que lidam com imagens sensíveis, preocupação rítmica com o discurso constantemente teatral, mudanças bruscas de registro em meio a fluxos reflexivo-existencialistas, multiplicação das vozes narrativas, enfim, há tamanha variabilidade e dinâmica na escrita hilstiana que por vezes sua leitura pode gerar uma certa insatisfação no leitor mais desavisado que se vê repentinamente jogado num turbilhão de gêneros e vozes em profusão e não sabe bem como reagir a isso. Assim, mesmo que nos tome pelo encantamento estético, não se pode deixar de considerar que esse espanto do leitor inicial de Hilda tem sua razão de ser. Considerá-la hermética como alguns chegaram a fazer é, no entanto, exagero a que não se deve chegar, pois se a escritora penetrou muitas vezes no terreno impalpável do sagrado, se se arriscou no âmbito das reflexões existencialistas, se saltou do sublime para o grotesco levando o que pôde de um para o outro, em suma, se foi densa, simbólica e profunda, também nos deixou um mapa pelo qual podemos segui-la. Esse “mapa” nada mais é do que as várias indicações, citações diretas ou indiretas, alusões, epígrafes e dedicatórias que usou nos seus livros e que nos apontam para outras obras e escritores que nos dão chaves para a compreensão da palavra hilstiana.

A leitura de Hilda Hilst é perturbadora já que propõe reflexões complexas, aparentemente sem resposta, e expõe sem pudor algum o lado mais obscuro do homem. E pode-se até inferir que não foi outro senão esse o maior desejo literário dela: perturbar, tirar o leitor de seu lugar-comum. Hilda é incômoda como certas perguntas fora de hora ou talvez como uma visão para a qual não estamos devidamente preparados. Passado o choque inicial, havemos então que nos preparar para compreender essa visão ou para buscar, como ela o fez, as respostas para as perguntas incômodas. Seguir o “mapa” que deixou é um ótimo começo. Neste trabalho estamos nos propondo a alguns passos iniciais: buscar, pela compreensão do pensamento de autores de grande importância para Hilda tais como Kazantzakis, Becker e Bataille,

sobretudo, pontos de contato com sua obra e chaves interpretativas que nos permitirão aprofundar a leitura e compreender melhor as questões centrais do texto hilstiano.

O prof. Alcir Pécora, na publicação *Por que ler Hilda Hilst*<sup>1</sup> começa o texto de apresentação apontando para uma certa sedução que a escrita de Hilda parece exercer sobre os jovens e justifica dizendo que desde Aristóteles sabe-se serem eles os mais “propensos a atos e afetos extremos”. Interessa-nos, justamente, tratar desse atributo que a obra hilstiana parece receber tão bem, a de tender a extremos. Quais extremos são esses, de que assunto tratamos ao nos referir a esses limites é um dos pontos a que queremos chegar com esta dissertação. Por que os livros de Hilda são considerados difíceis, herméticos, são comparados a tábuas etruscas, ou ainda, por que chocaram a muita gente quando passaram bruscamente ao registro obsceno? Não seria novidade se disséssemos aqui, como outros críticos respeitados já disseram anteriormente, que essa passagem de Hilda à escrita obscena não representou nenhuma queda de qualidade de seus livros. Muitos, pelo contrário, reconhecem na sua tetralogia obscena<sup>2</sup> o melhor de sua produção literária. Seja como for, entendemos e queremos justificar que a grande questão que torna seus livros obscenos tão ou mais profundos do que seus predecessores é a mesma e diz respeito a uma angústia existencial de Hilda que parece estar sempre colocada nos seus livros de prosa. A escritora extrapolava quase sempre o domínio do literário e caía recorrentemente no domínio do filosófico em meio ao turbilhão de vozes narrativas distintas que coabitam sua escrita.

Buscando conhecer autores que certamente Hilda Hilst leu e aos quais admirava, gradualmente fomos criando uma rede de referências textuais que agora nos permite fazer interpretações críticas de suas obras, ao menos de duas em prosa que aqui exploraremos mais, e assim perceber de que extremos fala, enfim, sua escrita. Iremos aprofundar a leitura que se pode fazer de Hilda ante uma questão que nos parece central em toda sua produção: a relação com o corpo. Desde sua voluntária reclusão na Casa do Sol em 1966, após a leitura do livro de Nikos Kazantzakis, *Testamento a El Greco*, o corpo parece ter se tornado para Hilda um tema essencial, espécie de centro de uma certa angústia da escritora, que foi se desdobrando em outros temas tais como a velhice, que nada mais é do que a degenerescência do corpo, o erotismo, que provém da atração

---

<sup>1</sup> PÉCORA (org.). Globo, 2010.

<sup>2</sup> *O Caderno Rosa de Lori Lamby; Contos d'Escárnio. Textos Grotescos; Cartas de um sedutor e Bufólicas.*

dos corpos, o misticismo e a investigação científica de espíritos, que são a busca da transcendência da matéria-corpo.

Falamos aqui de questões temáticas verificáveis nos textos de Hilda. Iremos apontar excertos de suas poesias, narrativas, peças ou crônicas que embasem nossa argumentação, embora o objetivo principal seja o de fazer uma análise mais detalhada de dois livros apenas: *A Obscena Sra. D.* e *Cartas de um sedutor*. Isso porque nos interessa antes mostrar que o recorte que faremos, abordando a relação da literatura hilstiana com o corpo, é algo que ultrapassa um momento específico de sua produção e pode ser relacionado não apenas à maioria dos seus textos, mas também à própria vida de Hilda Hilst. Para ela, ainda que tenha se tornado alvo de muitos comentários e criado uma personalidade por vezes mais atrativa do que a própria obra, não há como fazer separação clara entre literatura e vida. As suas questões existenciais tornaram-se suas questões literárias e por isso buscaremos defini-las usando de elementos textuais diversos, a princípio, bem como de elementos biográficos. Não cairemos no risco, apontado pelo professor Pécora no mesmo texto acima citado, de tomar a autora antes do livro e nos deixarmos levar mais pela biografia comentada, fantasiada e cheia de anedotário do que pela própria obra, riquíssima e ainda pouco explorada. No entanto, é impossível não levar em conta certos aspectos biográficos que nos parecem muito significativos. São dados de sua vida pessoal que contribuem para entendermos o percurso de seu pensamento e, portanto, de sua obra.

Para falar de sua busca por Deus a partir de 67, por exemplo, temos que pensar numa mulher que teve, quando menina, uma educação fortemente católica, em internato, e que desejava ser santa, ainda que as histórias dos sacrifícios dos mártires a impressionassem negativamente. Essa menina, muito tempo depois, vai ler a obra de um escritor grego cristão que também partilhava quando criança do desejo de ser santo e que dedicou sua vida e sua literatura ao questionamento do sagrado. Vai, a seguir, interessar-se por física e tentará um caminho racional de compreender Deus. Posteriormente, a leitura de Ernest Becker, *A Negação da Morte*, causará forte impressão na escritora que passará, no início dos anos 80, a um olhar mais desencantado da existência e do abandono humanos perante uma divindade omissa. Isso ajudará também a entender o modo como Hilda deve ter recebido a leitura que Georges Bataille faz dos sacrifícios humanos e do erotismo, levando-a a uma mudança drástica na sua escrita no final dessa década, mudança essa que relacionou à ‘maldição de Potlatch’, conceito adquirido pela leitura do filósofo francês.

Em síntese, para que possamos com segurança fazer uma análise crítica consistente, traçaremos brevemente um panorama geral da vida e obra de Hilda, desde seu isolamento na propriedade da família em Campinas em 1960, até a publicação dos dois textos que iremos analisar, em 82 e 90. Isso nos permitirá entender primeiramente o percurso de um pensamento - que nos parece culminar sempre com um questionamento existencial da escritora e que tem o corpo como objeto constante de reflexão – para, a seguir, compreender a concretização desse pensamento na obra.

A estratégia que usamos foi a de refazer alguns passos teórico-literários de Hilda. Faz parte do que muito se comenta sobre a autora o fato de possuir uma extensa erudição literária. Hilda lia muito, conhecia muitos e variadíssimos autores. Tais nomes apareciam em seus textos, muitas vezes em citações diretas, outras em simples menções. Tomando *Cartas de um sedutor* como exemplo, vemos que a autora aponta ao longo do livro: Emil Michel Cioran, Liev Tolstói, Soren Kierkegaard, Michel Foucault, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Jean Genet, George Bataille, Roberto Piva, João Silvério Trevisan, Otto Rank, Daniel Schreber, Arthur Koestler, Nietzsche, D. H. Lawrence, Yukio Mishima, Marcel Proust, James Joyce, Richard Francis Burton, Albert Camus, Freud, Jung, Ovídio, entre outros. Se não diretamente, outra forma de perceber a presença de grandes nomes na escrita hilstiana é o reconhecimento de procedimentos literários adotados tais como aponta o prof. Alcir Pécora: “a imagética sublime de Rilke, o fluxo de consciência de Joyce, a cena minimalista de Beckett, o sensacionismo de Pessoa”<sup>3</sup>, ou ainda por meio do trato que dava a certos temas muito peculiares que facilmente se relacionam a teóricos que Hilda lia, tais como Ernest Becker e Georges Bataille.

O que decorre desse vasto conhecimento de Hilda é que seus textos, em especial os de prosa, por conterem uma vastidão de referências, acabam gerando uma espécie de paradoxo: por um lado tornam-se exigentes de uma erudição vasta sem a qual parecem muitas vezes herméticos, o que direcionaria sua obra a um universo intelectual e acadêmico, mas que, por outro lado, apresentam o registro recorrente de um tom de deboche desse mesmo mundo acadêmico, aparentemente avesso à crueza com que trata de certos temas que lhe são essenciais. Em parte, essa aversão parece ocorrer pela “pudicícia acadêmica”, usando a expressão empregada por Pécora, que rejeita o vocabulário chulo e a temática obscena / escatológica de Hilda, mas também porque

---

<sup>3</sup> PÉCORA (org.). Globo, 2010.

essas questões essenciais extrapolam o domínio do literário e tocam em discussões que independem de estilo. Queremos mostrar, mais adiante, que grande parte da literatura de Hilda Hilst pode ser incluída entre aquelas que representam artisticamente certo viés do pensamento filosófico muito em voga a partir dos anos 30, o existencialismo. É patente a influência de Soren Kierkegaard sobretudo nos livros de prosa hilstianos, escritos a partir dos anos 70, nos quais a autora debruça-se em questionamentos sobre a natureza dúplice do ser humano, encarando cruamente sua existência carnal e seu ímpeto de significação no sagrado. A literatura de Hilda, portanto, a despeito de exercer uma espécie de fascínio entre os leitores jovens, carrega um certo estigma de ser de difícil penetração. É sedutora e enigmática, por vezes de uma linguagem chula e muitíssimo cômica, o que lhe confere um caráter muito atrativo, mas que pula em instantes para as referências mais elevadas, complexas e rebuscadas: "Fiquei marcada como uma escritora difícil, medonha de difícil. Imagine que uma crítica, que não entendia nada do que eu escrevia, chegou a dizer que eu era uma tábua etrusca", contou Hilda rindo a uma entrevista para a Folha de S. Paulo<sup>4</sup>.

Compreender melhor o conteúdo da obra de alguns autores aos quais Hilda faz constantes referências (ou alguma referência de maior destaque) é um bom caminho para chegar a uma compreensão mais ampla de sua literatura, marcada sempre pela densidade e intensidade das palavras, ou, como anteriormente dito, por "atos e afetos extremos". Muitos poderiam ser os nomes que esse "mapa" da obra hilstiana nos convida a percorrer, mas alguns são sem dúvida fundamentais como Kzantzakis e os dois autores acima mencionados, Ernest Becker e Georges Bataille.

---

<sup>4</sup> Em ocasião do lançamento de *Estar Sendo / Ter Sido*, no caderno Ilustrada de 16/05/1997.



## **Capítulo I:**

### **Hilda Hilst e Kazantzakis: consciência do corpo e religiosidade**

*“Qual é o objetivo? Não pergunte. Ninguém sabe, nem mesmo Deus, pois que Ele avança junto conosco, Ele também está procurando e sendo exposto ao perigo; Ele também está entregue à luta.” (Nikos Kazantzakis – Testamento para El Greco)*

*“Ernest Becker diz que o homem insiste em não querer ser simplesmente uma criatura humana. Sim, por que ele insiste? Por que ele tenta ser alguma coisa além do humano? É isso que eu me pergunto dia e noite.”<sup>5</sup>*

De fato, é isso o que encontramos, esse questionamento, implícito de um modo geral em toda obra de Hilda Hilst, sobretudo nos seus textos em prosa e na sua dramaturgia. A transcendência sempre foi uma questão fundamental nos textos hilstianos, sendo que, ao longo de sua trajetória, esse tema foi transformado e traduzido de diversos modos que vão desde a busca de Deus (e do sagrado de um modo geral) via religiosa e espiritual até o mergulho mais profundo na escatologia crua da materialidade humana. A dicotomia parecia interessar à escritora: o desejo do infinito, do imaterial, do sublime em contraponto à condição humana, animalesca e sujeita às leis da matéria (ou aos "limites da carne" como preferia Hilda). Na mesma entrevista da qual foi retirado o excerto acima, ao ser questionada sobre os autores que mais a haviam impressionado, Hilda apontou Henry Miller, Otto Ranck, Ernest Becker, Koestler e, por fim, generalizou dizendo: "enfim, estes escritores que tratam da dicotomia da razão com as emoções".

Na realidade, a dicotomia é sempre a mesma: se por um lado o sentimento traz esse desejo de transcendência, elevam o espírito, por outro, é função da razão lembrar ao ser humano sua condição abjeta de matéria, passível, pois, de perecer como qualquer outro ser vivo. A partir disso, muitas vezes a escritora parece demonstrar a vontade de unir essas oposições, encontrar o caminho pelo qual tudo faça sentido. O desejo da ampliação da percepção das coisas é um movimento claro da literatura de Hilda. Lucidez é para ela ao mesmo tempo dádiva e chaga, pois expõe aquilo que se oculta por prudência muitas vezes: "E o que foi a vida? Uma aventura obscena de tão lúcida" (*Obscena Senhora D*, HILST, 2001, p.70). Daí seu declarado fascínio pelos físicos e por teorias místicas. O desejo de união de ambos os polos do humano levaram Hilda a

---

<sup>5</sup> Hilda Hilst em entrevista para Ana Lúcia Vasconcelos no jornal "Leitura", São Paulo, 4 de agosto de 1985.

tentar, por exemplo, equacionar Deus, ou seja, buscar pela razão o sentido das inquietações do espírito, buscar dar materialidade ao intangível. Essas tentativas podem ser verificadas tanto na prosa, como no teatro ou na poesia: seja pelas ações de uma garotinha num colégio, ou por um matemático, ou ainda através dos versos de seus "Exercícios para uma ideia". Equacionar o divino, traduzi-lo em palavras, em figuras, ou mesmo em expressões matemáticas é tentar unir a fé, o sentimento de religiosidade a coisas que são do domínio da razão. Essa tentativa é que parece gerar a insatisfação e a consequente angústia dos textos hilstianos.

Essa percepção espantada de ver o homem fadado a ambas as naturezas, a da carne e a do espírito, a da emoção e a da razão, a do divino e a do profano, permeou de maneira muito latente os textos que Hilda escreveu de 67 em diante. No entanto, por se tratar antes de uma poeta que decide mais tarde escrever dramaturgia e prosa, essa angústia manifesta-se poeticamente em metáforas e imagens simbólicas recorrentes. O crítico Anatol Rosenfeld nota em um artigo chamado "Hilda Hilst: Poeta, Narradora, Dramaturga"<sup>6</sup> essa recorrência de símbolos e metáforas ao longo da obra de H.H.:

"O tema multívoco dos ratos, aliás, ressurge numa das peças (*Aves da Noite*) e também na ficção narrativa, fato digno de nota por revelar a persistência dos motivos que se mantêm através da obra poética, dramática e narrativa de Hilda Hilst."

Hilda iniciou na literatura escrevendo poesia e, conseqüentemente, sua linguagem passa a refletir seu olhar poético sobre tudo, mesmo após sua imersão no campo da ficção - que se deu cerca de 17 anos após o primeiro livro de poesia com uma peça de teatro e cerca de 20 anos após, com um livro em prosa. Hilda Hilst ficou conhecida por ser uma escritora de difícil acesso não apenas pelos temas complexos de que tratava nem tampouco pela linguagem extremamente simbólica que empregava. O problema parece residir justamente quando ambos se encontram e se apresentam simultaneamente, dificultando a "decifração" de um pelo outro. Alcir Pécora fala apropriadamente da linguagem de Hilda como possuidora de um "vocabulário final" (citando Rorty) "altamente idiossincrático". Justamente por isso, muitas vezes o entendimento de alguma imagem simbólica, alguma palavra empregada metaforicamente, ou ainda, algum "motivo recorrente" como preferiu chamar Rosenfeld, somente será plenamente alcançado ao colocarmos esse motivo em questão em comparação ao mesmo motivo usado em outra obra da mesma escritora.

---

<sup>6</sup> Esse artigo serviu de introdução à primeira edição de *Fluxo-Floema*, publicadas pela editora Perspectiva.

Notadamente, a leitura das poesias de H.H. favorece o acesso ao conteúdo tanto de suas peças quanto de suas obras em prosa não-dramáticas. Talvez esse seja um grande mérito da escritora: se por um lado é digna de louvor a versatilidade com que passeia por diversos estilos e gêneros literários, por outro, não menos digna de louvor é a surpreendente unidade que toda sua produção consegue ter. Os textos hilstianos contêm traços inconfundíveis, tanto no tocante à forma quanto ao conteúdo, e também por isso, podemos identificar e estudar mais aprofundadamente seus motivos recorrentes. A voz narrativa que se estilhaça, a ausência de pontuação convencional, o fluxo de consciência que rapidamente se transforma em dialógico, a constante aproximação paródica que faz com gêneros antigos, a oscilação repentina entre o tom mais elevado e o mais chulo, o uso de linguagem simbólica recorrente, a busca por um Deus ausente, o perscrutar de um corpo que condena e redime: são todos traços que se interpenetram e se misturam nos diversos gêneros que Hilda praticou. A maior parte deles se apresenta nos textos narrativos de prosa, mas que nada mais são, na verdade, que uma reunião das habilidades características e de um estilo próprio que Hilda desenvolveu tanto na poesia, quanto no teatro. Seria dizer que sua prosa contém tanto sua palavra poética quanto seu ritmo e elocução teatrais. Muito do que nasce, tanto temática quanto estilisticamente no verso e no diálogo de Hilda será desenvolvido e aprofundado no caleidoscópio de imagens discursivas que é sua prosa. Daí vem o que acima dissemos, que a comparação é uma das melhores estratégias de abordagem dos textos hilstianos. Tanto melhor se dá o mergulho em uma obra quanto mais ele se alimenta de um conhecimento panorâmico de toda a obra anterior e posterior.

Notamos, ao repisar os passos de Hilda, ou seja, ao ler alguns dos autores que ela mesma referenciava, que muitos desses motivos, dessas imagens que permeiam sua obra poética, dramatúrgica e narrativa, que talvez possamos designar como seus *tópos*, foram tomados de empréstimo ou assimilados de outros autores que a impressionaram positivamente. O primeiro a que nos dedicamos a estudar nesse sentido foi Nikos Kazantzakis, conhecido autor de *Zorba, o grego*. Escolhemo-lo por ser já quase um lugar-comum nos textos que se produzem sobre Hilda mencionar o momento em que decide espontaneamente abandonar uma vida de intenso convívio social, de amores e flertes com personalidades conhecidas, de festas em salões privados, etc., para morar num sítio nos arredores de Campinas onde irá viver de certa maneira reclusa até o fim de sua vida. A própria escritora disse em entrevistas mais de uma vez que essa decisão foi consequência da impressão muito forte que lhe causou a leitura de um livro de

Kazantzakis: “(...) Quando li esse livro, *Carta a El Greco*, resolvi mudar pra cá. 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.”<sup>7</sup>

No entanto, a despeito de muito se comentar esse fato, nenhuma reflexão mais detida foi feita acerca do que, enfim, pode ter sido tão marcante para Hilda na obra do escritor grego, ou sobre semelhanças e diferenças que podemos notar entre ambos. Interessa-nos, mais do que a mera superficialidade de dizer que o livro influenciou-a e, por consequência, Hilda isolou-se, verificar que visão de mundo, que reflexões o autor tece, que temas aborda para que essa leitura tenha impressionado a escritora desse modo.

Trata-se de uma obra de poucos exemplares distribuídos no Brasil e de edição antiga<sup>8</sup> e esgotada há muitos anos. Dessa forma, não é de fácil acesso. Poucas bibliotecas contêm um exemplar. Não encontramos, por exemplo, nenhum em todo o acervo da USP e apenas um no acervo geral da Unicamp, na Coleção Sérgio Buarque de Holanda, que não circula e que, para sua preservação, necessita ser manuseada com luvas. Ainda é possível encontrar exemplares em sebos, mas poucos e de custo relativamente alto por ser considerado em muitos como “obra rara”. Além desse fato, a edição a que tivemos acesso, (não sabemos se foi a única a ser distribuída no Brasil), com tradução de Clarice Lispector, contém 356 páginas publicadas em uma fonte muito pequena, que faz com que a leitura seja lenta e dificultosa. Junte-se a isso o estilo do autor de uma afetação romântica, de um descritivismo que peca pelas metáforas clichês e pelo excesso de adjetivação. A narração é também algo repetitiva. Tudo isso reunido, provavelmente fez com que, até agora, poucos tenham lido e muito pouco ou quase nada se tenha dito sobre a obra. A respeitada revista *Cadernos de Literatura* do Instituto Moreira Salles, na edição dedicada a Hilda Hilst, limita-se a dizer que *Carta a El Greco* “entre outras ideias, (...) defende a tese de que é necessário isolar-se do mundo para tornar possível o conhecimento do ser humano.”, o que é uma imprecisão uma vez que o livro não defende essa tese, apenas apresenta a vida romanceada de Kazantzakis cuja busca maior era a da compreensão da natureza humana e do divino e que - escolha individual do autor - opta pelo isolamento. A diferença, portanto, reside em que tal

---

<sup>7</sup> Hilda Hilst em entrevista concedida para a revista *Cadernos de Literatura* do Instituto Moreira Salles, número 8, outubro de 1999.

<sup>8</sup> A que tivemos acesso, com o título *Testamento para El Greco*, é de 1975, sendo que a edição original grega é de 1961.

isolamento é apresentado no livro como um traço de sua personalidade, não como único caminho para a ascese, tanto que em determinado momento de sua vida, optou pelo oposto, aproximando-se das causas revolucionárias (capítulo 25, “Berlim”), lidando com a pobreza e a miséria de perto (capítulo 26, “Rússia”), servindo ao governo grego em uma missão de resgate (capítulo 27, “O Cáucaso”), enfim, mostrando que o principal dessa obra era a busca e não o caminho escolhido, pois o narrador oscila o tempo todo entre diferentes crenças e opções de vida.

Desde que a vida e obra de Hilda Hilst tornaram-se foco de nosso interesse, isso por meados de 2003, até poucos meses atrás, temos lido e acumulado tudo quanto se publicou a seu respeito e, em meio a todos os textos, encontramos um único que buscava uma relação mais consistente da escritora com a obra de Kazantzakis, que vem a ser a dissertação de mestrado de Kamilla Kristina Sousa França Coelho apresentada à Universidade Federal de Uberlândia em 2010 e intitulada “FACES DO SEM NOME: O IMAGINÁRIO DE DEUS EM *Poemas malditos, gozosos e devotos* de Hilda Hilst”.

Ainda assim, na tese de Coelho, a autora faz apenas aproximações pontuais entre algumas considerações de Kazantzakis (retiradas de três livros dele) e algumas formas pelas quais Hilda busca referir-se a Deus. Com a justificativa de que Kazantzakis era um “autor grego muito lido por Hilst”, usa de citações “porque ele desenvolve conceitos semelhantes, além de se concretizar como uma forte influência para a escritora” (COELHO, 2010, p.17). Não há, portanto, uma apresentação mais geral da obra *Testamento para El Greco*<sup>9</sup>, que é o livro de Kazantzakis referido por Hilst como influência para sua mudança radical de vida em 1966. A autora salta da obra hilstiana para a de Kazantzakis criando pontes apenas pelo viés da semelhança de perspectiva, linguística ou conceitual, colocando em paralelo referências à figura de Deus sem que nenhuma relação de causas e efeitos seja levada adiante. Desse modo, toma-se isoladamente uma única obra de Hilda e perde-se o contexto histórico de sua produção bem como a noção do desenvolvimento de um pensamento que foi, em tese, modificado pelo contato com outras obras.

Desse modo, cremos que tecer aqui algumas reflexões que busquem relacionar de modo mais estreito o livro de Kazantzakis à vida e obra de Hilda Hilst seja um trabalho

---

<sup>9</sup> Encontramos publicadas as duas diferentes traduções para *Αναφορά στον Γρέκο*: *Carta a El Greco e Testamento para El Greco*. Segundo texto encontrado no site do Centro Cultural Nikos Kazantzákis, no original, não aparece a palavra “testamento” do título da tradução para o português. A palavra grega (anafóra) significa “relatório”, “prestação de contas”. E, realmente, trata-se de uma prestação de contas que o autor faz ao grande pintor cretense Domênico Theotocópoulos, o famoso El Greco.

extremamente útil, não apenas porque isso nos aponta um caminho muito coerente com relação às reflexões futuras que faremos em relação a outros pensadores como Becker, Bataille e Kierkegaard, mas também por servir de base a outras possíveis reflexões que porventura outros pesquisadores possam vir a fazer sobre a literatura hilstiana.

*Testamento para El Greco* é o último livro de Kazantzakis, escrito já na velhice do autor e publicado postumamente em 1961, quatro anos após sua morte. O título se explica pelo fato do livro ser uma narrativa permeada de reflexões acerca da própria vida do autor, uma espécie de autobiografia fantasiada - ainda que Kazantzakis não a reconheça como autobiografia, e sim como texto ficcional - porém com um foco muito específico nos acontecimentos que contribuíram para o seu desenvolvimento intelectual e filosófico. A base da narrativa são as viagens que o escritor grego fez e os ensinamentos que adquiriu ao longo delas. Muitos fatos de sua vida foram suprimidos e uma boa dose de histórias alegóricas, longos monólogos reflexivos e um tanto exagerado de descrições das paisagens por onde passou foram adicionadas à narração de sua vida. O autor, como quem busca incessantemente um sentido maior para a própria existência, traça sua história desde a infância até a velhice procurando mostrar que esteve sempre num constante processo de ascensão intelectual e espiritual: “Durante toda a minha vida, uma palavra sempre foi o meu tormento e flagelo. A palavra ascender.” (KAZANTZAKIS, 1975, p.15) Na busca desse sentido mais profundo, o autor peregrinou por diversos países, adotou diversas crenças, fez-se comunista, cristão do novo e do velho testamento, budista, revolucionário, adotou mestres e negou-os logo a seguir, enfim, não cessou de lutar por um alargamento do espírito. Cada um desses momentos de sua vida é colocado como uma etapa de uma trajetória ascendente e exposto numa perspectiva teleológica cujo auge seria a compreensão de si e de Deus.

Seu “testamento”, o registro de suas reflexões e dos degraus decisivos para sua ascensão, como chamou, é dedicado a El Greco, pintor do século XVI de estilo incomum e considerado precursor de escolas modernas como o expressionismo. Essa relação tão direta entre ambos dá-se no texto por uma identificação de nacionalidade, uma vez que o pintor, assim como Kazantzakis nasceu em Creta. “Coloco-me como um soldado à frente do general e faço meu **Testamento para El Greco**. Pois que Greco foi talhado do mesmo solo cretense que eu, e é capaz de me compreender melhor que todos os outros combatentes do passado e do presente.” (IDEM) Não há, porém, nenhuma alusão ao pintor El Greco em todo o livro, exceto no início e fim. Há uma dedicatória inicial para ele na Introdução do Autor, justificando o destinatário de seu “testamento”

que é justamente o trecho que citamos logo acima; a seguir, é feita uma espécie de invocação à maneira das epopeias antigas no Prólogo, como que pedindo ajuda ao pintor para a feitura de sua obra, e, por fim, voltamos a ver referência a El Greco apenas no Epílogo, quando Kazantzakis retoma o diálogo inicial com o artista cretense para encerrar a jornada de sua vida. No Epílogo, o autor faz um longo elogio do pintor e de sua obra, descrevendo-o como exemplo de coragem e determinação. El Greco, dessa forma, é apenas um modelo ideal de ser humano para Kazantzakis, uma referência que não chega a constituir-se como elemento de interferência na narrativa.

A pesquisadora e escritora Carolina Donega Bernardes, doutora em Letras (Teoria Literária) pela Unesp, dedicou-se de forma mais aprofundada ao estudo da obra de Kazantzakis<sup>10</sup>. Em artigo publicado nos Anais do SETA (Seminário de Teses em Andamento promovido pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp - IEL) de 2009, Bernardes citando Roberto Quiroz Pizarro<sup>11</sup> afirma que

“o mundo cretense, com a pulsação oscilante dos tempos de guerra e paz, gera no imaginário de Kazantzakis uma fisionomia ideal do espírito, um modelo do que tentou ensinar aos outros homens. A mescla desarmônica dos mundos grego e turco (turcocracia) que formou a Creta de sua juventude despertou no poeta a sede de emancipação, a necessidade primária de uma vida livre que o perseguirá por toda a trajetória literária.” (PIZARRO apud BERNARDES, 2009, p.148)

Por esse viés, o tema central da obra de Kazantzakis vem a ser a busca de um espírito livre que parte de uma autocompreensão para uma visão mais alargada da existência. Essa visão coincide com a que se apresenta em um texto biográfico não assinado extraído do site do Centro Cultural Nikos Kazantzákis:

“O tema da luta pela libertação, não só da pátria, como do próprio homem, é um tema constante na obra do autor e aparece em outros romances como: O Cristo Recrucificado, Irmãos Inimigos, assim como em suas peças teatrais. Um outro assunto discutido em sua obra diz respeito ao mistério da dupla natureza de Cristo, tema de mais um de seus romances: A Última Tentação.”

Além, portanto, dessa busca por uma maior compreensão da natureza humana, esse tema da dupla natureza de Cristo, que também aparece em *Testamento*, já nos permite uma aproximação mais pontual entre o escritor grego e Hilda Hilst. A ânsia de libertação do homem, criado no espírito de Kazantzakis, segundo o texto, pela vivência de uma nação em constante conflito bélico possivelmente fará eco no espírito de Hilda,

<sup>10</sup> Fez especialização em 2001 escrevendo uma monografia sobre a obra *Zorba, o grego*, a seguir defendeu em 2004 uma dissertação de mestrado intitulada “Multidiscursividade em *Ascese: Os Salvadores de Deus* de Nikos Kazantzakis” e tornou-se Doutora em Letras (Teoria da Literatura), pela UNESP (São José do Rio Preto), defendendo em 2010 a tese “A Odisséia de Nikos Kazantzakis: epopéia moderna do heroísmo trágico”.

<sup>11</sup> PIZARRO, Roberto Quiroz. “Algunas imágenes de lo cretense en Kazantzakis”. In: *Byzantion Nea Hellás*. Santiago: Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos. N.26, 2007.

que pouco depois de ler o *Testamento* do autor grego verá o Brasil imergir num período de muita instabilidade política e econômica, polarizado pelas disputas entre conservadores e esquerdistas e tomado pelo golpe militar que levará ao período mais nefasto de sua história. Porém, para além desse desejo de libertação humana mais diretamente ligado a um contexto de repressão e guerra – que na obra hilstiana irá se manifestar mais explicitamente na dramaturgia escrita entre os anos de 67 e 69 – cremos que a identificação maior da autora com o escritor grego deu-se num âmbito mais profundo de reflexão acerca da própria natureza do ser humano. Como dito anteriormente na página 21, a dicotomia matéria/espírito é, juntamente com a busca de uma compreensão do divino, o eixo central da obra narrativa de Hilst, uma inquietação existencial que, embora aparecesse ocasionalmente em sua obra pregressa, não ganhava ainda grande destaque como passará a ganhar a partir dos textos que são publicados de 1962 em diante.

Para que não soasse leviana essa nossa afirmação, consultamos e analisamos a obra poética hilstiana - uma vez que até 1967 Hilda publicara apenas poesia - em busca de compreender um percurso das inquietações temáticas da escritora. Com isso, podemos apontar melhor a mudança perceptível que se faz na sua escrita concomitante à mudança radical de sua vida, ao mudar-se para a Casa do Sol, em 1966, ambas provocadas, entre outras coisas, pela influência do livro de Kazantzakis. Voltaremos, portanto, até 1959, ano da publicação de *Roteiro do Silêncio*, para traçar um percurso analítico da poesia de Hilda até o ano de 1962, quando recebeu de presente *Testamento para El Greco*. Poderemos então verificar comparativamente o que haverá de novo em *Trajectoria Poética do Ser*, livro de poemas escritos entre 63-66, período imediatamente seguinte à aquisição do livro e imediatamente anterior à mudança de Hilda para a Casa do Sol.

A pesquisadora e crítica Nelly Novaes Coelho dedicou um ensaio muito preciso justamente sobre o panorama da poesia de Hilda produzida entre 1959-79 que saiu publicado ao final do volume *Poesia (1959-1979)* pela Editora Quíron em 1980<sup>12</sup>. Nesse ensaio intitulado “A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a ‘metamorfose’ de nossa época”, aponta que a poeta escolhe - não apenas nesse volume como em outro de primeiro apanhado de seus poemas publicado em 67 – a obra *Roteiro do Silêncio* (1959) como início de sua reunião poética, deixando de fora *Presságio* (1950), *Balada de*

---

<sup>12</sup> HILST, Hilda. *Poesia: 1959 – 1979 / Hilda Hilst* – São Paulo: Quíron; [Brasília]: INL, 1980.

*Alzira* (1951) e *Balada do Festival* (1955), possivelmente por não considerá-las obras maduras.

Coelho principia o ensaio analisando o contexto literário da poesia no Brasil em que Hilda inseriu-se ao estreiar como poeta e afirma que “a ‘atmosfera’ que definia a época resultava de uma mescla de confluências”, entre as quais destacou “Rilke, Lorca, Eliot, Fernando Pessoa... ‘Experiência com metro e rima’, redescoberta do soneto e principalmente a ‘necessidade de cantar’” (COELHO, in: HILST, 1980, p. 279). Hilda, no entanto, nos quatro primeiros livros dessa antologia, apresenta poucas características em comum com os poetas de sua geração. Alguns pontos de contato tais como o uso do soneto, uma maior preocupação com a estética da palavra e do poema, releitura de estilos antigos como o medieval, por exemplo, podem ser notados. Porém, no que diz respeito ao eixo temático, sobretudo, parece destoar significativamente. A poeta, em tempos de uma poesia quase sempre voltada para a realidade circundante, parece requerer um verso melódico, cantante e leve. Olha nostálgica para um tempo em que “Era do alto a força que nos vinha” e no qual a poesia não se dobrava ao peso da “cinza secular da mente”. A voz do eu-lírico é testemunho da possibilidade de um outro cantar diverso daquele de seu tempo que fazia imperativo suportar “o humano e suas penas”<sup>13</sup>.

Em *Roteiro do Silêncio* (1959), apresenta um impulso criador que parte da sondagem do Amor como tema. Os poemas ali contidos manifestam-se, segundo Coelho aponta, em duas direções: uma busca no plano estético, interrogando o ser-poeta e outra no plano ético, sondando o ser-mulher que “vem evoluindo para a imersão vertical do *erotismo*, que lhe abre caminho para um novo e mais profundo relacionamento: eu/outro/o mundo.” (IDEM, p.282). Nesse livro, Hilda volta às origens literárias, relê a tradição poética das elegias e dos sonetos, usa intencionalmente de uma tonalidade camoniana, mas tudo em torno de um tema central que é a relação do ser-mulher-poeta com o Amor.

No livro seguinte, *Trovas De Muito Amor Para Um Amado Senhor* (1960), Hilda adota “o verso breve e o ritmo leve que caracterizam o canto popular” para retomar “uma tradição lírica das mais importantes na poesia em língua portuguesa” (IDEM, p. 286). O tema central, no entanto, conserva-se ainda dentro do campo amoroso. Prova de que a poesia de Hilda soava estranha ao período é o comentário que o poeta e crítico português Jorge de Sena faz, em junho 1960, a propósito das trovas de Hilda:

---

<sup>13</sup> Os trechos em aspas foram retirados do poema décimo de “Heróicas”, in: *Ode Fragmentária* (1961).

“Eu não sei se, entre tão graves preocupações de charadismo barroco e tão filosóficas contemplações das palavras em publicitário relevo, que me parecem os polos entre os quais quase todos os poetas brasileiros – mesmo os maiores – se sentem constrangidos e esquecidos (pelo menos em verso) de que há mundo e dores do mundo fora da competência literária, não sei, ia dizendo, se será distinguível e aceitável este outro esquecimento, escandaloso por certo, que é trovar de amor com elegância, com a mais tocante singeleza, com serena reflexão, com inteligência, e sobretudo com uma ciência poética de sofrido amor, que, essa sim, é rara na língua portuguesa, na qual tantos têm cantado do que não entendem e chorado do que lhes não doeu.” (in: HILST, 1980, p.274)

Tal comentário, extremamente bem escrito, aliás, seria dizer em palavras menores: há lugar na literatura brasileira dos anos 50/60 para uma poesia lírico-amorosa tão singela quanto a de Hilda Hilst? Esse questionamento, a partir de *Trovas* vai ser mais presente nos poemas hilstianos, como se Hilda notasse claramente que sua leveza, sua “ausência” não poderia sustentar-se muito tempo naquele panorama artístico-social do Brasil.

É em *Ode Fragmentária* (1961) que a poeta irá apresentar pela primeira vez, concomitante a uma preocupação maior com a questão estética da palavra, alguns versos que revelam uma maior preocupação com relação à expressão de sua voz lírica e ao todo em que se insere. A violência do militarismo é cada vez mais evidente e isso passa a afetar o lirismo hilstiano. Na primeira parte, “Bucólicas”, a poeta, como uma criança, brinca de inventar paisagens e sonhar histórias encantadas. Porém, ao fim, nota com amargura que o tempo não é para fantasias, “Antes, da baioneta nas muradas”. Lamenta não poder cantar o Amor e sente saudade da leveza da cantiga:

“A noite não consente a veleidade  
De retomar na memória e no tempo  
O tempo em que eu senhora de vaidades  
Dissipava no verso o meu lamento.  
Tempo não é, senhora, de inocências.  
Nem de ternuras vãs, nem de cantigas.  
Antes de desamor, de impermanência.

Tempo não é, senhora, de alvoradas.  
Nem de coisas afins, toques, clarins.  
Antes, da baioneta nas muradas.”

(trecho do poema 8 de Bucólicas)

Fato curioso é que Hilda irá autocitar-se anos mais tarde, quando escreve seu primeiro livro de prosa, *Fluxo-Floema*, de 1970, usando dois de seus versos acima: “(...) era bonito cantar, trovar, mas bem que diziam: tempo não é, senhores, de inocência, nem de ternuras vãs, nem de cantigas, diziam e eu não sabia que a coisa ia ser comigo, entendes? E o mundo parecia cheio de graça (...) mas o tempo não está para graças”. (HILST, 2003, p.41) Tal reaproveitamento das palavras aponta o quanto esse sentimento de deslocamento era latente em Hilda durante toda a década de 60, corroborando o

questionamento de Jorge de Sena sobre a inserção da palavra leve e cantante de Hilda na poesia brasileira de então.

Após sonhar uma poesia de encanto e beleza (“Bucólicas”) a poeta reconhece que o tempo não é para isso e despede-se desse cantar em “Testamento Lírico”, a segunda parte do livro.

“O que sei com certeza são meus fados  
Exigindo verdades e punindo  
Os líricos enganos da beleza.

À procura da rosa tenho andado  
Causando às criaturas estranheza.”

(trecho do poema 1 de Testamento Lírico)

Hilda ainda sente falta da fantasia de outrora. Seu lirismo parece não se adequar às exigências literárias. Assume que seu canto não se ajusta ao tempo de “cinza e lava”, como dirá a seguir. No entanto, não é apenas do âmbito literário que Hilda começa a queixar-se. Quer nos parecer que a poeta, a partir de 61, já estava incomodada também com o convívio social, com as relações balizadas pela conveniência. Pressente-se aqui o desejo de isolamento, de fuga de um mundo que parece não fazer muito sentido. A terceira e última parte de *Ode Fragmentária*, “Heróicas” nos soa como uma tomada de consciência do eu-poeta no mundo:

“Sendo quem sou, em nada me pareço.  
Desloco-me no mundo, ando a passos  
E tenho gestos e olhos convenientes.  
Sendo quem sou  
Não seria melhor ser diferente  
E ter olhos a mais, visíveis, úmidos  
Ser um pouco de anjo e de duende?”

(trecho do poema 4 de Heróicas)

Hilda confessa nesse momento: “Um todo me angustia” e, ainda que continue a tratar do Amor, percebe-se agora uma nota de amargura em sua palavra:

“Trituramos cada dia  
(Agonizantes amenos)  
Constelações e poesia  
E um certo jeito de amar  
Que a nós, de voos  
E vertigens, não convém.  
E quem sabe o que convém  
A seres tão exauridos.”

(trecho do poema 6 de Heróicas)

Palavras como “trevas”, “clausura”, “sombra”, “abismos”, “cinza”, etc. passam a frequentar os versos hilstianos. O último poema do livro, de versos curtos e uma assertividade e poder de síntese incomuns no seu lirismo até então, nos indica nitidamente o caminho que, não apenas a poesia, mas toda a literatura de Hilda vai seguir a partir daí. Reconhecendo que “Pesa sobre nós / O limite da carne”, Hilda vai

gradativamente assumindo a condição humana como limitada pela sua existência material. Para nós, “Corpóreos e pequenos”, a fantasia pode até ser uma fuga possível, mas há que se encarar as reais condições do homem sobre a terra. O sentimento claustrofóbico aparece e principia a contagiar a voz lírica, não por uma situação concreta de aprisionamento, mas sim pela imposição de duas realidades angustiantes: a primeira ligada ao contexto sócio-político brasileiro que atravessa como uma locomotiva a ordem do dia da literatura, de certa forma sufocando o impulso criador. O embate de Hilda aqui é com a imposição de certa palavra muito mais densa e engajada do que a que praticava até então. A segunda realidade ligando-se a uma consciência da poeta que vai gradativamente ampliando-se em direção da fragilidade humana. Daí por diante, a reflexão existencial parece aprofundar-se e o tema da dupla natureza, mente/corpo, aparecerá então mais frequentemente. Os últimos versos de *Ode Fragmentária* dizem:

“Mutáveis, imperfeitos  
O mundo nos oprime

E nos comprime o peito.

Dúpliques e atentos  
Lançamos nossos barcos  
No caminho dos ventos.

E nas coisas efêmeras  
Nos detemos.”

(trecho do poema 11 de Heróicas)

A epígrafe que abre o livro seguinte *Sete Cantos do Poeta para o Anjo*, de 62, reforça o que dissemos acima, pois ao escolher versos de Jorge de Lima, poeta pelo qual Hilda manifestou imensa admiração, inferimos uma aproximação da poeta com questões místicas e transcendentais, ou seja, o início de uma reorientação do pensamento em direção ao metafísico. A epígrafe é esta:

“Nunca fui senão uma coisa híbrida  
Metade céu, metade terra,  
Com a luz de Mira-Celi dentro das duas órbitas.” (Jorge de Lima)

Na já citada entrevista que concedeu em 1999 à revista *Cadernos de Literatura do Instituto Moreira Salles*, Hilda, ao ser questionada sobre quais poetas mais a influenciaram, afirmou:

“O Jorge de Lima. Não o da *Nega Fulô*, mas de *Invenção de Orfeu*, dos sonetos deslumbrantes. O Drummond, eu sempre gostei também, mas de um modo diferente. Ele me conheceu muito jovem, chegou a escrever um poema para mim, era tímido, admirável. Mas a afinidade literária que eu tinha com o Jorge de Lima era diferente do Drummond.”

É de se notar esse momento na escrita de Hilda como algo muito especial. De *Roteiro do Silêncio*, passando por *Trovas De Muito Amor Para Um Amado Senhor* e *Ode Fragmentária*, até *Sete Cantos do Poeta para o Anjo*, ou seja, de 1959 a 1962, a poesia hilstiana vai se adensando em reflexão acerca da condição humana. Partiu de uma expressão lírico-amorosa ingênua, até certo ponto, (ou singela, como preferiu Jorge de Sena) para a percepção de uma materialidade angustiante, de um mundo violento e da necessidade de buscar um caminho do pensamento que permitisse à poeta um sentido maior e alguma transcendência da condição terrena. Irá encontrar esse caminho na espiritualidade, na religiosidade que certamente bebeu das fontes de Jorge de Lima, poeta ícone da poesia modernista, militante do catolicismo e cujos versos carregados de simbolismo dedicavam-se intensamente à reflexão metafísica. Gradativamente, o verso de Hilda vai se fazendo mais e mais simbólico, a linguagem se adensa em sentidos metafóricos, muitas vezes de difícil decifração e a figura do poeta como demiurgo parece emergir. No Canto Quarto, o poeta dirige-se ao “anjo” questionando:

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

(trecho do Canto Quarto de *Sete Cantos do Poeta Para o Anjo*)

O eu-lírico percebe-se tocado de maneira diversa agora e sabe que seu canto mudou à força de uma consciência que já não pode mais abandonar. A criatura-poeta percebe-se “uma coisa híbrida / Metade céu, metade terra” e escolhe alargar sua visão, não negando sua condição de matéria, mas buscando sempre ascender em direção ao divino. O poeta não é demiurgo apenas porque enuncia aquilo de vem de “cima”, é também demiurgo por ser aquele de “baixo” que procura a compreensão, a ascensão. O ímpeto da subida é que passa a movê-lo, impelido pelas asas do anjo, metáfora do ser-poético. Nelly Novaes Coelho, a respeito desse livro afirma:

“Aí se enuncia a força primeira que dinamiza a poesia de Hilda Hilst e que vai se fazer cada vez mais perceptível em seu canto: interrogar o homem “constelar na essência” e sua incessante transmutação; descobrir sua “verdade secreta”, aqui e agora... É a partir desse impulso primeiro, que tudo o mais adquire sua verdadeira significação nessa poesia que se faz cada vez mais densa e tensa. Cada vez mais consciente de seu poder, a poeta tenta, incansavelmente ultrapassar os limites que separam esta vida concreta, visível, palpável, daquela outra realidade poderosa, - a oculta, apenas pressentida e que se manifesta na Poesia.” (COELHO, in: HILST, 1980, p. 288)

É, portanto, por volta de 1962 que Hilda principia o caminho pelo qual irá fazer correr a maior parte de sua obra futura: o do questionamento existencial, o da busca de

Deus, o do esgarçamento do entendimento. Daí por diante, a palavra poética hilstiana será árvore: para que possa ir em direção ao alto, ao elevado, para que possa ascender, sente a necessidade de enraizar, de afundar-se na terra. Quanto mais Hilda se aproxima da terra, entendida aqui literal e metaforicamente, mais a ânsia de encontrar suas “asas”, de subir, lhe parece presente.

### *Trajatória Poética do Ser*

A escrita do livro seguinte marca essa aproximação de Hilda com a terra e com a religiosidade de maneira indubitável. *Trajatória Poética do Ser* reúne poemas escritos entre 63 e 66, ou seja, desde o momento imediatamente anterior ao seu afastamento do convívio social urbano, passando pela mudança da escritora à propriedade rural de Campinas, em 65, e finalmente, chegando à construção e à mudança para a Casa do Sol - como ela mesma chamou a casa que fez construir na mesma propriedade - em 66, onde passará a viver até sua morte. Esse é um livro fundamental para entendermos a real influência que o pensamento de Kazantzakis exerceu sobre Hilda. Não é possível determinar com precisão o período exato em que ela leu *Testamento para El Greco*, mas podemos afirmar com segurança que, ao escrever *Trajatória*, ou Hilda já o havia lido por completo, ou o estava lendo ao longo da feitura dos poemas. Essa afirmação procede e se confirma por uma simples verificação de datas: segundo declarou em entrevista<sup>14</sup> concedida à crítica Nelly Novaes Coelho, em 1989, H.H. ganhou *Testamento para El Greco* do amigo e poeta português Carlos Maria de Araújo. Isso só pode ter-se dado entre 61 e 62, uma vez que a primeira edição da obra é de 61 e o poeta faleceu em 62. Na entrevista, Hilda afirma ter recebido o presente quando contava 33 anos, mas há nisso uma imprecisão, uma vez que nessa idade, ou seja, em 1963, Carlos Maria de Araújo já havia falecido. O provável é que tenha recebido o presente quando contava 32 anos. Há duas possibilidades de edição que podem corresponder ao livro que Hilda recebeu como presente: segundo o site da Fundação Museu Nikos Kazantzakis<sup>15</sup>, foram feitas duas traduções de *Testamento a El Greco* antes de 62, uma para o francês por Michel Saunier e outra para o português por Armando Pereira da Silva e Armando da Silva Carvalho. Ambas as edições estrangeiras foram publicadas em 61.

<sup>14</sup> Entrevista publicada no volume *Feminino Singular: A participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*/ Nelly Novaes Coelho [et al.] – São Paulo: GRD; Rio Claro, SP: Arquivo Municipal, 1989.

<sup>15</sup> <http://www.kazantzakis-museum.gr>

A presença de Kazantzakis no pensamento hilstiano é clara nesse momento não apenas pelo conteúdo expresso dos poemas em *Trajectoria*, mas é manifesta pela própria autora logo à primeira página com a seguinte dedicatória do livro:

“A memória de Nikos Kazantzakis  
que me fortaleceu em amor”

Ora, dedicar um livro a um escritor cuja obra foi recentemente lida é sem dúvida prova de que tal obra causou ao autor forte impressão. Este é o caso de *Trajectoria*, como veremos, uma vez que o contato da poeta com o livro de Kazantzakis nos parece provocar em Hilda mudanças importantes em comparação com seus hábitos e suas obras anteriores. Tais mudanças revelam-se em duas instâncias: a primeira no que diz respeito biograficamente à decisão de Hilda de se isolar para se dedicar com mais afinco à literatura. Tal decisão tem um impacto imediato na autopercepção da poeta, na sua autoimagem, provavelmente provocada por uma aproximação com a terra, com a natureza, fato que inevitavelmente se refletirá em seu próprio corpo. A segunda instância é mesmo a da palavra, tomada a partir de então de uma reflexão mais detida sobre o humano, da presença (ou ausência notada) de um Deus, de uma espiritualidade que se manifesta em vocabulário litúrgico, do ritmo de um verso mais alongado, de um simbolismo poético, enfim, de uma série de mudanças estilísticas e temáticas que são facilmente percebidas e que constituem um momento de virada muito significativo da literatura hilstiana.

Hilda atribui sua decisão de isolamento à leitura de *Testamento* e, embora o autor não defenda diretamente que as pessoas devam isolar-se para buscar a reflexão, é exatamente o que ele faz ao longo de praticamente toda a narrativa. Reconhece-se como solitário e introspectivo, porém afirma que isso era traço de sua personalidade, que dessa forma preservava um silêncio interior que lhe favorecia o pensamento. Há uma passagem no capítulo vigésimo terceiro, “Paris. Nietzsche o grande mártir”, que ilustra bem esse isolamento a que Kazantzakis gostava de se submeter. Morando como inquilino numa espécie de pensão, um dia o narrador recebe uma bronca de sua senhoria:

“- De uma vez por todas, monsieur, - ela gritou, - por quanto tempo continuará este estado de coisas?

- Que estado de coisas?

- Que estado de coisas! Ora, chega em casa cedo todas as tardes, nunca recebe visitas, sejam homens ou mulheres, deixa a luz acesa até depois da meia-noite. Considera isso uma vida normal?

(...) A princípio eu estava a ponto de estourar de raiva, mas rapidamente percebi que a minha senhoria tinha razão. Quando uma pessoa é quieta e ordenada numa sociedade que

é desordenada, imoral e tumultuosa, quando esta pessoa não recebe nem homens nem mulheres no seu quarto, ela está infringindo as regras. Ela não é nem pode ser tolerada. Tenho observado isto durante toda a vida. Já que a minha vida era extremamente simples, as pessoas a consideravam extremamente complicada. Não importa o que eu dissesse ou fizesse, elas sempre davam um outro significado à minhas ações e palavras, sempre tentando adivinhar o secreto e não divulgado.” (KAZANTZAKIS, 1975, p. 233)

Dessa forma, notamos que era uma escolha de Kazantzakis o isolamento, traço de caráter. Mais adiante afirma que ao longo de sua estadia de três anos em Paris passou “sem uma única aventura externa, sem amores de estudante ou intoxicações de estudante, sem conspirações políticas ou intelectuais”. Seu exemplo parece ter sido marcante o suficiente para que Hilda resolvesse afastar-se de um mundo urbano de *glamour* e prestígio no qual era sempre figura de destaque graças à sua beleza incomum. “Eu conhecia as emoções de viver e tinha vontade de escrever. Era optar entre uma coisa e outra. Eu vivia uma vida muitíssimo interessante e divertida – paixões, viagens; queria conhecer o mais possível os prazeres, o sofrimento. Aí eu disse: ‘Não! Eu quero mesmo é escrever. Se continuar assim, nunca vou trabalhar’.”<sup>16</sup> Dessa forma, Hilda aparentemente vivia um dilema de Fausto às avessas. Entendeu, nesse período, que vida e obra – ao menos a vida pautada nos hábitos que levava – eram dois polos opostos de uma dicotomia que requisitava escolha. Veja, falamos anteriormente da temática da dicotomia na obra hilstiana. Esse é um momento em que a escritora vive na pele a polarização mente/corpo, pois os prazeres físicos de que gozava pareciam-lhe de certa maneira inviabilizar a produção literária impedindo o pleno desenvolvimento da reflexão. Tendo uma vez optado por este último, o prejuízo, se é que se pode chamar assim, recaiu sobre a aparência física de Hilda: “Puxei os cabelos para trás e comecei a me enfeiar”<sup>17</sup>, afirmou.

Por aí entendemos que o “amor” de que Hilda fala na dedicatória não é outro senão o amor à poesia, à palavra, meio pelo qual se concretiza uma busca maior de compreensão e transcendência. Com isso, queremos finalmente apontar em que ponto a leitura do *Testamento* de Kazantzakis parece ter influído decisivamente no pensamento e na escrita de Hilda. Se, por um lado, sua poesia lírico-amorosa já se vinha percebendo deslocada em relação ao contexto geral da literatura brasileira dos anos 50/60 e gradativamente essa autopercepção levava a um adensamento reflexivo, é mesmo de 63 em diante que a escrita hilstiana manifesta um olhar dúplice que quanto mais repara no

<sup>16</sup> Hilda Hilst citada por Luisa Destri e Cristiano Diniz em “Um Retrato da Artista”, in: *Por que ler Hilda Hilst* / Alcir Pécora [et al.], São Paulo: Globo, 2010, p. 38.

<sup>17</sup> IDEM.

mundo à sua volta, mais mergulha num questionamento de si. O livro de Kazantzakis relata a peregrinação de uma vida em busca de sentidos maiores para a existência e aponta em determinados momentos a escrita como uma atividade que permite certo alívio ao espírito torturado pelas questões filosóficas e metafísicas. O fato do livro ser um “testamento”, ou seguindo mais à risca a tradução de “anaforá” do título original, ser uma “prestação de contas” dedicado a El Greco, explica-se no Epílogo quando o narrador faz um grandioso elogio à obra do pintor cretense e relata um episódio da vida deste que mostra a paixão profunda e arraigada que tinha por sua obra: “- Meus quadros não estão à venda -, respondias. – Não podem ser comprados. Obras de arte como as minhas estão além do alcance de qualquer bolso.” (KAZANTZAKIS, 1975, p.347) O que se sabe da vida do pintor Doménikos Theotokópoulos, que fazia questão de marcar sua origem assinando como El Greco, é que sua obra despertou muito interesse por trazer um estilo muito diverso daquele que se via a seu tempo, criando tanto admiradores quanto críticos ferrenhos que tachavam sua arte de imprópria. O pintor viveu o fim de sua vida em Toledo na Espanha tentando cair nas graças do rei Filipe II, mas a excentricidade de seu estilo não o agradou. Ainda assim, El Greco não abriu mão de suas convicções artísticas, realizando obras cada vez mais inventivas, o que lhe conferiu muito mais tarde o status de precursor de escolas de vanguarda. Tal paixão que o inflamava interiormente, aliada ao fato de ser natural de Creta, parecem ter sido os motivos pelos quais Kazantzakis sentia-se profundamente identificado com El Greco. Veja-se o trecho do Epílogo de seu *Testamento* abaixo:

“Um dia fui à tua casa em Toledo, avô, para que eu também pudesse ver os santos, os apóstolos e nobres que pintastes. Como os aliviastes do peso da carne e os tornastes prontos a se transformarem em chama. Nunca na minha vida tinha visto chamas tão inflamadas. Assim é como a carne é derrotada, pensei, não nossos pés e mãos de barro, não nosso sangue ou negros cabelos, mas a essência preciosa que luta neste saco de pele e a qual alguns chamam de alma e outros chama.” (IDEM, p.346)

Há aí, portanto, uma identificação profunda do escritor com o artista que acredita que somente com a arte se pode aliviar o “peso da carne”. É desse “fortalecimento” que provavelmente Hilda fala na dedicatória de *Trajatória Poética do Ser*. Escrever passa a ter um sentido maior de busca a partir de então, busca da compreensão, enfrentamento da condição humana sujeita ao mundo e à sua própria natureza material e frágil, mas dotado de uma mente que cria e transcende poeticamente essa materialidade.

No cerne dessa questão existencial encontra-se, portanto, uma disputa clara entre existência física, corporal e anseios espirituais de eternidade e permanência. Veja-se, sobre isso a seguinte passagem do livro de Kazantzakis:

“Desde a minha juventude, minha principal angústia, e a fonte de todas as minhas alegrias e tristezas fora esta: esta luta incessante entre o espírito e a carne. (...) A angústia era intensa. Amava ao meu corpo e não desejava sua morte; amava minha alma e não desejava que se deteriorasse. Lutava para reconciliar esses dois antagonistas, estas duas forças criadoras, para fazer com que vissem que não eram inimigos, mas sim, companheiros de trabalho (...). Todo homem é meio Deus, meio homem; ele é tanto espírito como carne. Eis porque o mistério de Cristo não é simplesmente um mistério para uma crença em particular; é universal.” (KAZANTZAKIS, 1975, p. 202)

A disputa entre privilégio do corpo ou do espírito é, como se sabe, uma questão central das religiões em geral. Esse momento em que Hilda escolhe o isolamento e a proximidade com a terra, é também uma época de afloramento de uma ânsia espiritual que fica patente pela sua identificação com autores como Rilke (citado como epígrafe em “Bucólicas” de *Ode Fragmentária*), Jorge de Lima e Kazantzakis. Fica também evidente no modo como escolheu construir sua moradia, a Casa do Sol, “com o seu belo pátio de mosteiro”, como notou Lygia Fagundes Telles, amiga íntima de Hilda, nos Cadernos de Literatura do IMS. A simplicidade não apenas da casa, com móveis rústicos e nenhum luxo, como também da própria Hilda que passa a desvalorizar sua beleza usando túnicas largas e chapéus de palha, conferem um ar de humildade religiosa à sua vida.

Não é dizer aqui que a escritora passou a levar uma vida propriamente monástica. Apenas se faz importante notar que em comparação à vida que levava anteriormente, há nessa escolha de novos hábitos, sem dúvida, uma mudança drástica de valoração das coisas mundanas. Não se pode negar também nessas escolhas de Hilda – afastar-se dos prazeres sociais, construir uma casa com aspecto de mosteiro, isolar-se do agitação urbano – a influência de um catolicismo que, desde cedo, fez parte de sua formação. A escritora estudou em um colégio de freiras, o internato Colégio Santa Marcelina, em São Paulo, dos sete aos quatorze anos de idade. Essa experiência deixou marcas indeléveis em sua memória, a tal ponto que a escritora costumava sempre dizer em entrevistas a respeito do seu maior desejo de menina: tornar-se santa.

“Quando eu tinha oito anos, minha maior vontade era ser santa. Eu estudava em colégio de freiras, rezava demais, vivia na capela. Sabia de cor a vida das santas. Eu ouvia a história daquela Santa Margarida, que bebia a água dos leprosos, e ficava impressionadíssima. Vomitava todas as vezes que as freiras falavam disso. Elas diziam: ‘Não é para vomitar!’ Eu queria demais ser santa.” (CADERNOS DE LITERATURA IMS, 1999, p.30)

Nessa mesma entrevista, a pergunta seguinte que se pôs à Hilda foi acerca do que lhe havia ficado dessa formação religiosa, ao que respondeu: “Ah, ficou toda a minha literatura. A minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo.”.

Esse momento, em 1963, quando começa a escrever os poemas de *Trajatória Poética do Ser*, nos parece fundamental, portanto, pois é o momento em que, influenciada por Jorge de Lima e Rilke, imediatamente após o contato com a obra de Kazantzakis, Hilst parece fazer tocar de forma decisiva sua literatura com sua religiosidade. Não diríamos reviver, pois que não podemos inferir qual era o grau de importância que esse catolicismo teve ao longo de sua vida pessoal, mas no que concerne a sua poesia, nota-se claramente que é a partir daí que as questões metafísicas adquirem maior relevo para a poeta que um dia desejou ser santa.

Tal desejo, aliás, é outro ponto comum entre Hilda e Kazantzakis. Ambos impressionavam-se muito com as histórias de santos, histórias de sacrifício e total desprendimento do corpo. Algo muito semelhante à declaração acima citada de Hilda podemos ver em *Testamento a El Greco*: “Liberdade foi o meu primeiro grande desejo. O segundo que permanece secreto em mim até hoje me atormentando foi o desejo de santidade. Herói apegado ao santo: tal é o modelo supremo da humanidade.” (KAZANTZAKIS, 1975, p.53.) Esse trecho foi retirado do capítulo 8 do livro, cujo nome é justamente “Lendas de Santos”. Nele, o autor conta como, quando criança, tentou fugir para o Monte Athos para tornar-se um santo. Sua tentativa de fugir é frustrada pelo comandante do barco que o levaria, porém, mais adiante na narrativa, quando fala de sua juventude, conta como realmente peregrinou com um amigo pelo Monte Athos em busca de uma compreensão maior do sagrado. Pouco antes, lá pelo capítulo nono, “Ânsias de voo”, Kazantzakis relaciona as lendas de santos às histórias literárias de heroísmo, tais quais as de Robinson Crusoe, Colombo e Don Quixote para concluir que o homem perfeito seria o herói agregado ao santo, aquele que almeja coisas superiores e que coloca sua vida a serviço de causas elevadas. Inicia-se aí, no narrador, uma inquietação perene de ordem metafísica. Após sua peregrinação relatada no capítulo décimo nono “Meu amigo o poeta: Monte Athos”, o narrador vê-se ainda mais tomado de dúvidas: “(...) estas velhas feridas, que tinham se fechado por alguns anos, mais uma vez se reabriram na Montanha Sagrada – os dois tormentos metafísicos: de onde viemos e para onde vamos.” (KAZANTZAKIS, 1975, p. 165) E pouco mais adiante: “Mas o encantamento rapidamente se desfez e mais uma vez minha alma se viu deserta. Por quê? O que me faltava? O que procurava esta alma quando se dirigiu à Montanha Sagrada e no que falhou encontrar?”. (IDEM)

Note, não se trata simplesmente de encontrar coincidências entre o escritor grego e Hilda, como o simples fato de ambos terem desejado a santidade para si. Isso seria

muito limitado. Se destacamos isso, é com o intuito de investigar e explicar um certo modo de entendimento, uma certa visão de mundo que ambos partilharam, ainda que por algum tempo. Se a leitura de *Testamento* foi tão relevante quanto a própria Hilda fez questão de marcar por vezes, ao lermos tal obra encontraremos, sem dúvida, caminhos que nos ajudarão a entender o percurso de seu pensamento que, inevitavelmente, refletiu-se em sua obra. Assim, quando Kazantzakis diz:

“Tentei estabelecer a ordem sobre o caos da minha imaginação. Mas esta essência, a mesma que a mim se apresentou ainda nebulosa na minha infância, sempre me atingiu como coração da verdade. É nosso dever nos objetivarmos de um fim que esteja além de nossas preocupações individuais, além de nossas conveniências e hábitos agradáveis. Deve ele estar alto, mais alto que nós, que desprezando o riso, a fome, até mesmo a morte, labutando dia e noite, temos de lutar para atingir esse fim.” (KAZANTZAKIS, 1975, p. 59)

podemos entender um trânsito entre a obra *Testamento para El Greco* e o crescente desejo de Hilda de afastar-se da vida que tinha e isolar-se, próxima à terra, para ler e escrever. Se o que houve para Hilda, como veremos adiante, foi uma espécie de conversão com a leitura do autor grego, o que mais dele lhe ficou foi, sem dúvida, o espírito incessante de indagação e busca.

Se o eixo que tomamos neste trabalho para analisar a obra de Hilda Hilst é a relação corpo/palavra, o simples fato de almejar a santidade já se mostra muito significativo. Em última instância, o que significa ser santo? O primeiro volume de uma publicação originalmente francesa chamada *História do Corpo: Da Renascença às Luzes*<sup>18</sup>, traz uma série de ensaios de diversos autores acerca do corpo humano enquanto temática central de um processo de evolução histórica do pensamento e da representação. O primeiro deles, “O Corpo, a Igreja e o Sagrado”, de Jacques Gélis, na introdução afirma o seguinte:

“Por estar no centro do mistério cristão, o corpo é uma referência permanente para os cristãos dos séculos modernos. Não foi enviando seu Filho à Terra, pela anunciação-encarnação, que Deus deu aos humanos uma chance de salvar-se, corpo e alma? Nos textos e nas representações que falam da criatura, de suas esperanças e de suas penas, o corpo está aí, sempre e em toda parte (...)” (GÉLIS in: VÁRIOS autores, 2008, p.19)

Ou seja, pensar a religiosidade é, de certo modo, pensar antes de tudo na relação com o corpo. Esse isolamento do corpo<sup>19</sup> a que Hilda se submete após a leitura de

<sup>18</sup> Título original: *Histoire du Corps: De la Renaissance aux Lumières*. A coleção foi traduzida e publicada no Brasil pela Editora Vozes, do Rio de Janeiro, em 2008.

<sup>19</sup> Importante ressaltar a relatividade desse “isolamento”, uma vez que a escritora ao mudar-se da capital para um sítio no interior de São Paulo afasta-se de uma vida de intenso convívio social, mas não passa a viver solitária. Além de seu marido, Dante Casarini, moravam outras pessoas com ela na propriedade que era também sempre visitada por amigos, muitos dos quais passaram algum tempo ali hospedados. Não se pode, no entanto, negar a mudança drástica do cotidiano e da paisagem.

Kazantzakis está diretamente ligado a uma revisitação de sua religiosidade que foi grandemente alimentada pela jornada do grego em busca de uma certa santidade que ela mesma almejou. Hilda considerava que a santidade era a verdadeira revolução<sup>20</sup>. Nesse sentido, aproximar-se de questionamentos religiosos é aproximar-se daquilo que coloca a materialidade em xeque atribuindo-lhe limites ou buscando caminhos para transcendê-la. O ponto que nos interessa aqui é notar que Hilda, ao aproximar-se do corpo, acaba por colocá-lo num polo extremo de uma dicotomia (a dupla natureza humana, que foi também a de Cristo) e que será tema central de sua ficção dos anos 70 em diante. A princípio, a escritora parece impingir-se uma escolha ante a dicotomia, dando privilégio à parte imaterial. Mais adiante, sobretudo após a leitura de Becker e Bataille, essa resolução irá modificar-se radicalmente, como apontaremos.

### Corpo de terra

*Vê, Ricardo, se falo tanto do ser feito de terra  
É porque o resto é paisagem.  
Olhei minha própria carne certa noite. E essa dor  
Secular que a recobria. (...)  
(Trecho do poema 7 de “Memórias”)*

A mudança para a Casa do Sol é muito simbólica. De fato, como bem notou Lygia Fagundes Telles, a construção tem algo da austeridade de um mosteiro, de uma habitação religiosa. O pátio de chão de pedras com uma pequena fonte central, sobretudo, cercado de colunas que se unem por arcos e toda a rusticidade do local inspiram a uma quietude interior, a uma introspecção. Mircea Eliade, no livro *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões* comenta a relação muito estreita que existe para o homem religioso entre corpo-casa-cosmos: “(...) o homem deseja situar-se num “centro”, lá onde existe a possibilidade de comunicação com os deuses. Sua habitação é um microcosmo, e também seu corpo. A correspondência corpo-casa-cosmos impõe-se desde muito cedo.” (ELIADE, 2008, p.141). Para Hilda, esse novo microcosmo provoca também mudanças em sua palavra poética. Em *Trajectoria Poética do Ser*, livro que foi escrito quando a poeta se muda para o sítio em Campinas, após a dedicatória feita à memória de Kazantzakis, temos na página seguinte as seguintes palavras da própria escritora:

“Em ti, terra, descansei a boca, a mesma que aos outros deu de si o sopro da palavra e seu poder de amar e destruir.”

<sup>20</sup> Cadernos de Literatura do IMS, 1999, p. 31.

Nos poemas desse livro, a poeta não apenas faz da terra sua interlocutora como aqui se vê, mas usa-a como imagem recorrente e como símbolo cada vez mais frequente. Na última parte do livro “Iniciação do Poeta” são poucos os poemas que não contêm a palavra “terra” ou outra do mesmo campo semântico, como “matéria” ou “corpo”:

“O ouro do mais fundo está em ti.  
Em mim, as coisas breves tomam **corpo**” (poema 1)

“Do seu único centro, vos vereis.  
Nele a **terra** se mantém como foi feita:  
Tenebrosa e tenra. Nele está o homem.” (poema 2)

“Toma-me, **terra** generosa. Tu que foste centelha  
E agora és **terra**, abre o teu peito e abrasa o meu” (poema 3)

“**Terra**, de ti é que vêm essas portas de mim.  
(...)  
Te amei como se eu mesma fosse unicamente **terra**, mãe, filha  
Irmã na memória, múltiplas e claras, nascidas de uma só matriz  
Sofridas de uma só **matéria**.” (poema 4)

“E o que é palavra rompe  
A lúcida **matéria** onde se esconde” (poema 5)

“**Terra**, deito minha boca sobre ti” (poema 7)

“Me afundarei nesse teu vão de **terra**” (poema 8)

“O verde convalescente da memória,  
Os pés numa **terra** aquecida” (poema 9)

“Como se comprimisses a mão  
Sobre os teus olhos  
E visses tua **carnadura**” (poema 10)

“(...) Abriu-se minha mão. E toda **terra**  
De sua pequena superfície não se colou ao vento.” (poema 11)

“E o que era **corpo** tem seu vão circular  
Sobre todas as coisas. Há lugares iguais  
Àqueles que cantei, girassóis com suas hastes  
De **terra** (...)” (poema 13)

Dessa quarta e última parte do livro que é composta de treze poemas, apenas em dois deles não se encontra a palavra “terra” ou alguma outra que aponte para uma materialidade metaforicamente representada. Obviamente, em cada verso o sentido que a palavra adquire é diferente, mas pensando que a escritora abre o livro dizendo “em ti, terra, descansei a boca”, ou seja, fazendo desse termo vocativo a quem se dirige a inspiração poética, não se pode ignorar que sua reiteração seja de algum modo muito significativa. Como já foi dito anteriormente, a terra nesse momento é invocada por

Hilda literalmente, - pois imaginamos que mudar-se para uma propriedade rural depois de viver tanto tempo numa cidade como São Paulo seja impactante para seu cotidiano - mas é também usada como símbolo, e com isso queremos apontar para uma maior consciência da materialidade do eu.

Não é preciso discorrer acerca da relação metafórica do corpo com a terra. Essa analogia não é nova, em absoluto, e é impossível determinar sua origem. Na tradição cristã, por exemplo, o homem é feito do barro, veio do pó e a ele retornará. Da terra vem o alimento, nela há o descanso, ela é a mãe fértil de onde tudo se origina e onde toda matéria tem seu fim. Assim, pela via religiosa, pela biologia, pela psicanálise, enfim, por muitos caminhos teóricos se poderia falar sobre a relação simbólica terra/materialidade. Em contraposição a tudo aquilo que voa, que é leve, etéreo, símbolo do espírito, da alma, do transcendente, a terra é aquilo que permanece, que tem peso, que nos prende a este mundo. Não é à toa que chamamos à vida de terrena, pois é preso à condição de matéria que o eu passa toda a vida, ainda que se debata sobre o além.

No ensaio já acima citado na página 28, Nelly Novaes Coelho aponta que a identificação do eu-poético com o elemento “terra” indica uma espécie de plenitude por ele pressentida uma vez que o livro *Trajatória Poética do Ser* seria marcado por uma “nova experiência religiosa que busca Deus nas coisas terrestres”. (COELHO, in: HILST, 1980, p. 291) A crítica afirma que “Um dos índices dessa “plenitude” é o elemento “terra”, no qual o eu-poético agora se confirma (quando antes era com a “água” que se identificava).” (IDEM, p.293) Dessa maneira, o livro apresenta-se marcado por dois movimentos distintos, porém interligados: o do encontro com a dureza resistente da terra e o da busca pelo aspecto fecundante desse elemento, revelador da divindade que o atravessa. Seria dizer então que há uma tomada de consciência da poeta de uma condição paradoxal do ser, o que nos é apresentado logo no primeiro poema do livro, incluso no conjunto que recebeu o nome “Passeio”. Ele nos pega desprevenidos ao abrir-se com um questionamento e revelar o contraditório da condição humana:

Não haverá um equívoco em tudo isto?  
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.  
(...)

Hilda questiona o que é transparência, propriedade daquilo que permite ver além, através da matéria, porém reconhece que a “matéria que vê”, portanto sujeito e não

objeto, é opaca. É como se perguntasse: “como é possível aquilo que é matéria enxergar o que está além da matéria?”. A busca pela transcendência, metaforicamente colocada como “clareza”, deve passar pela condição de ser terra. Daí a condição paradoxal de ser e não ser a paisagem, já que o todo ao seu redor é concretude, mas o “eu” que profere a palavra, que se percebe como consciência, não é material.

No mesmo poema, mais adiante, um verso toma novamente o elemento terra como interlocutor: “Terra, tua leveza em minha mão.” e nos faz pensar se a leveza é de uma “terra-objeto” ou de uma “terra-sujeito”, já que pouco depois a poeta, reconhecendo-se, admite: “Eu mesma, sendo argila escolhida / Revesti de sombra a minha verdade.”. Em outras palavras, ao dizer “Terra, tua leveza em minha mão”, o eu-lírico tanto pode estar mencionando um punhado de terra nas suas mãos (terra-objeto) quanto estar referindo-se à própria mão, “sendo argila escolhida” (terra-sujeito). A imagem desse primeiro poema pode ser aproximada de um trecho inicial do livro de Kazantzakis. O escritor abre seu *Testamento* segurando nas mãos um torrão de terra de sua amada Creta:

“Seguro este solo cretense e o aperto com inefável alegria, ternura e gratidão, como se minha mão apertasse o seio de uma mulher amada, num adeus. Este solo eu fui eternamente. Este solo serei eternamente. Ah, orgulhoso barro de Creta. Foi-se o momento, como num único raio, o momento rodopiante que te moldou no guerreiro.

Que luta continha aquele punhado de barro! Que angústia! Que procura à invisível besta devoradora de homens!

Que forças perigosas, ao mesmo tempo celestiais e satânicas! Foi trabalhado com sangue, suor e lágrimas. Tornou-se lama. Tornou-se homem e iniciou a subida para alcançar – para alcançar o quê? Arrastou-se penosamente até o vulto obscuro de Deus, estendeu seus braços e, num esforço, bateu em busca de seu rosto.” (KAZANTZAKIS, 1975, p.17)

Vemos aí, portanto, aquilo que anteriormente mencionamos e que será um eco do escritor grego na obra de Hilda: a consciência de ser terra (matéria) e o desejo de ascensão. Ainda sobre o livro *Trajatória*, Nelly N. Coelho afirma:

“A poesia de Hilda se confirma como “voz” ou “testemunho” da vida concreta/finita, vivida com paixão e intensidade raras, porque existe a certeza de um *além* para lá do concreto-e-do-finito, onde as raízes se perdem e onde tudo encontrará sua justificação final. Entre o enigma desse “além” e a concretude do universo humano se situa o Poeta, de cuja Palavra depende a “forma” definitiva das realidades a serem desvendadas aos homens. Essa tarefa nomeadora, é na força da “terra” que arraiga.” (COELHO, in: HILST, 1980, p.293)

De fato, Hilda reconhece no segundo poema de “Passeio”: “Lentamente se adensam estas águas / Porque um todo de terra em mim se alarga.”. Retomando a analogia que fizemos acima, a poesia de Hilda, como a árvore, precisa enraizar para

poder subir, e a condição de poder abarcar águas mais densas e profundas é alargar-se sua consciência da condição humana terrena.

Em “Iniciação do Poeta”, quarta parte de *Trajétoria Poética do Ser*, há um poema que deixa claro esse ato de autoconscientização. Ele é composto de quatro estrofes, sendo as duas primeiras:

Como se comprimisses a mão  
Sobre os teus olhos  
E visses tua carnadura  
Simplesmente igual a uma grande massa escura,  
Como quem vê de dentro  
A princípio não vendo  
E aos poucos distinguindo  
O sangue, o filamento, o sal da sua própria estrutura

Assim posso me ver agora

(poema 10)

É possível concluir então que é nesse período da escrita de *Trajétoria* que a poesia de Hilda adquire esse novo elemento terra e que sua obra como um todo adquire essa nova dimensão mais existencial advinda de uma conscientização da necessidade de transcender a própria existência carnal. Kazantzakis foi uma das principais fontes desse processo em passagens como esta em que atesta: “A alma do homem é realmente indestrutível, nobre e augusta, mas pressionado ao seu peito ela carrega um corpo que fica, a cada dia que passa, mais apodrecido.” (KAZANTZAKIS, 1975, p.246). Trata-se de uma condição angustiante a que o homem é sujeito por reconhecer-se como “criatura encarnada”. Jacques Colette, filósofo, professor emérito da Universidade Paris I, discute a questão da existência carnal no livro *Existencialismo*:

“Daí a distinção do corpo-objeto e do corpo-sujeito (*Leib*), o qual deveria ser substituído pela noção de alma. Mesmo em pensamento, o existente não pode se separar do seu corpo, só posso existir e pensar como ser encarnado. O corpo é seguramente a base de todas as minhas possibilidades de ter o que quer que seja, mas ele mesmo não é o objeto de uma posse de que disponho. Não posso dizer: tenho um corpo, mas: *sou o meu corpo* – assim como sou minha história, minha situação, na imediata participação no ser, pelo sentir puro. “O ser encarnado, referência central da reflexão metafísica” (*Da recusa à invocação*) é também a referência de todas as experiências existenciais, de todos os reconhecimentos.” (COLETTE, 2011, p. 56)

Não seria leviano dizer então que, ao colocar-se como intermédio entre as experiências e os reconhecimentos, a poesia de Hilda ganha a possibilidade de dizer-se existencialista, pois é por meio justamente da palavra que a autora vai mergulhar nos campos simbólico e material do eu. Foi Sartre quem primeiro comparou a consciência do corpo e a consciência do signo, afirmando que, assim como o signo, o corpo é sempre ultrapassado em direção ao que ele significa. Mais importante, portanto, do que dizer que Hilda e sua palavra ganham corpo, é verificar a que isso leva enquanto

significação simbólica. Uma das questões que se apresenta é a da alteridade. A consciência da corporeidade é também a percepção dos limites do eu, o “recorte” que esse ser faz no mundo material. Por aí, notando as fronteiras do eu, percebe-se também a existência do outro, do diferente. “O corpo intervém como intermediário entre minha consciência e a consciência de outrem (genitivo subjetivo). Outrem aparece para mim por ocasião da percepção de um corpo, isto é, de um em-si exterior ao meu corpo.” (COLETTE, 2011, p. 58) O filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard - outra grande influência do pensamento de Hilda e de quem trataremos mais detidamente no último capítulo desta dissertação – numa reflexão sobre a consciência nota com precisão que ela se faz justamente na contradição do ser material com aquilo que não é matéria: “A realidade não é a consciência, e a idealidade menos ainda, no entanto a consciência não existe sem as duas, a contradição produz a consciência, ela é sua essência mesma.” (KIERKEGAARD, apud COLETTE, 2011, p.48).

Isso seria dizer que fazer um recorte de qualquer coisa que seja faz com que se perceba a diferença entre um “isso” e tudo aquilo que não é “isso”. Dessa noção de “eu” limitado materialmente, mas que pode, no entanto, pensar-se e pensar o outro emerge a consciência. Ou ainda, como nos é lembrado no Prefácio do primeiro volume de *História do Corpo*, “O corpo pode conduzir a consciência em vez de ser seu objeto.” Ao ganhar consciência de sua materialidade, Hilda ganha também consciência de sua imaterialidade, e aí aparece o símbolo da asa que já havia se esboçado anteriormente em *Sete Cantos do Poeta para o Anjo*, porém antes apenas como metáfora da inspiração.

A segunda parte do poema que transcrevemos acima é essa:

Parte de mim  
 Estilhaça uma asa num círculo de ferro.  
 Parte de mim é um arcabouço raro.  
 E o que vem de ti (uma parte de mim)  
 São aqueles meninos  
 E as aves com seus corpos finos  
 Sobre um lago de ledas asperezas.

Sou descanso e rudeza.

Assim, na primeira parte, Hilda afirma que pode se ver agora como “carnadura”, “uma grande massa escura”, mas reconhece aqui que há outra parte de si que identifica com “asa” estilhaçada. O eu-lírico faz uma interlocução consigo mesmo chamando de “ti” essa outra parte de si mesmo e dizendo que daí vem as “aves com seus corpos finos”. Como foi dito na página 22, há certos motivos recorrentes na literatura hilstiana, seus *tópos*. Um deles que parece nascer em *Trajectoria* é esse das asas ou aves que

geralmente designam o imaterial, a outra parte do ser que não se limita pela materialidade.

### Corpo de ave

*Me afundarei nesse teu vão de terra  
E a brasa da tua língua  
Há de marcar em fogo o mais vivo da pedra.  
Uma palavra nova há de nascer, mas clara  
Palavra aérea, em ti se elaborando asa.  
(trecho do poema 8 de “Iniciação do Poeta”)*

A metáfora das asas é muito recorrente em vários textos de Hilda e parece indicar quase sempre a necessidade de transcendência, aquilo que escapa de uma existência limitada pela materialidade. Lembrando-nos daquilo que Kazantzakis disse na abertura de seu livro, sua grande obsessão, seu grande tormento sempre fora a palavra ascender. Ascensão que obviamente é metafórica, pois que designa uma busca de compreensão, uma ampliação do espírito, mas que já há muito tempo se ilustra com o movimento de subida. Entende-se por que o “alto”, o “acima” é identificado com o que é próprio do sublime e do sagrado se o percebemos como contraposição daquilo que pesa e que é atraído para baixo, a saber, a matéria. As asas das aves são o instrumento que lhes possibilitam subir, desligar-se da terra, e daí que o símbolo é facilmente percebido.

A ascensão tornara-se, como vimos, o maior desejo de Kazantzakis, e isso quer dizer que o conhecimento mais almejado era sempre aquele da alma, do espírito e nunca o do corpo. Todo o livro de Kazantzakis é uma busca espiritual do autor, sempre dilacerado por questionamentos existenciais. Em poucos momentos, como na abertura do livro quando segura um torrão, o narrador lembra de sua materialidade, mas quando o faz é de modo geralmente negativo, como se a carne fosse tentação que o desviasse da busca de Deus ou como se a matéria fosse limitação da natureza divina do homem. A narração de atos sexuais é romanticamente sutil, mesmo pudica, e sempre aponta para uma culpa de ordem cristã, como se o corpo fosse causa de detrimento espiritual.<sup>21</sup> Nesse momento em que Hilda Hilst vai morar no campo, aproximando-se literalmente da terra, afastando-se deliberadamente da vida boêmia, dos casos amorosos furtivos e no qual, como já mencionamos anteriormente, sua religiosidade (ou sua busca de Deus)

---

<sup>21</sup> No capítulo décimo quarto, “A moça irlandesa”, em que narra sua primeira experiência sexual, o autor diz: “A porta negra da armadilha se abriu para me engolir e eu nela morri.” (KAZANTZAKIS, 1975, p.93) O escritor conta que, após o ato sexual, que se deu em uma capela, esperava o castigo de Deus que, no entanto, não veio. A partir dali, porém, passa a rejeitar qualquer contato com a moça e, deixando-a em casa, nunca mais a vê.

parece aflorar, a leitura de Kazantzakis surge aparentemente como uma das mais marcantes influências não apenas para a consciência dessa dicotomia corpo/alma, mas também como indicação do privilégio da segunda sobre o primeiro.

*Testamento a El Greco* é um livro bastante extenso, com relatos de acontecimentos de toda uma vida, porém, na entrevista concedida aos Cadernos de Literatura do IMS, Hilda lembrou-se de uma passagem que parece tê-la impressionado em particular:

“É, eu fundi tudo [erotismo e divino], 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 Kazantzakis acabou não indo. Achou que era um milagre, deve ter sido um milagre mesmo. Aí ele foi para o Monte Athos escrever.” (CADERNOS DE LITERATURA IMS, 1999, p.30)

Não há, na literatura de Hilda, a culpa pelo pecado do corpo, pois como veremos, o erotismo terá grande espaço na sua poesia e prosa, sobretudo da década de 70 em diante, porém essa urgência de ascensão e de alargamento do espírito, nesse momento da segunda metade da década de 60, parecem advir da reorientação de seu pensamento que se torna cada vez mais religioso e existencialista. Hilda admite a leitura de Kazantzakis como uma verdadeira conversão<sup>22</sup> e, como em toda conversão, o papel do corpo há de ser repensado. Na passagem que Hilda citou acima, o “milagre” de que fala foi, como todo milagre, do privilégio do espírito sobre a carne. Segundo o teólogo Tomás de Aquino, milagre é algo de difícil e insólito que ultrapassa o poder da natureza e a previsão dos espectadores. Ultrapassar o poder da natureza é ir além daquilo que é próprio da matéria. No livro, o narrador procura um médico que afirma não haver nada de errado com sua saúde; a conclusão, portanto, era a de que a deformação de seu rosto tinha causa puramente psicológica. A justificativa que apresenta, assim, é a de que a culpa que sentia por ir encontrar-se com uma mulher fez com que seu próprio corpo se rebelasse contra si. Desistindo da ideia de deitar-se com a mulher, tudo voltou ao normal e o narrador prosseguiu no seu rumo de ascensão espiritual.

O fato de Hilda lembrar-se justamente dessa passagem – e chamá-la de milagre, coisa que no livro do grego não acontece - nos parece significativo. Ao que tudo indica, ela via o escritor grego com admiração justamente pela capacidade que ele demonstra no livro de sempre colocar sua busca mais elevada do espírito sobre qualquer desejo

---

<sup>22</sup> Na mesma entrevista acima citada.

mundano, de sempre fazer triunfar a alma sobre a carne. O autor mesmo reconhece isso ao dizer:

“E por isto eu invocava os grandes personagens que tinham, sucessivamente, passado pelas provações as mais elevadas e as mais difíceis: eu queria ganhar coragem vendo a alma humana triunfar pela habilidade sobre o todo.” (KAZANTZAKIS, 1975, p.314)

Que podem querer dizer essas “provações” senão aquelas justamente de que falam os santos, as do corpo, da carne? Ser um santo, como almejavam tanto o grego quanto Hilda, fazer a “verdadeira revolução”, como esta última chamou a santidade, é vencer aquilo que nos limita, nosso próprio corpo. “Sem o saber, carregamos a onipotência em nós. Mas esmagamos nossas almas sob um peso de carne e gordura e morremos sem termos sabido quem somos e o que podemos realizar.” (KAZANTZAKIS, 1975, p. 244)

A alma é leve, o corpo é que pesa. Ganhar asas é, portanto, livrar-se do peso, tornar-se leve, vencer o corpo. Não é improvável, dada a grande admiração manifesta e a coincidência das datas, que a metáfora das asas simbolizando tudo aquilo que ultrapassa sua própria natureza tenha surgido para Hilda a partir da leitura de Kazantzakis. No *Testamento para El Greco*, o autor fala ao fim do livro de algumas imagens que sempre lhe atraíram justamente por exemplificarem aquilo que ele mesmo sempre buscou, ou como ele mesmo disse, por haver uma certa identificação “mística”:

“Eu sempre fui enfeitado por três criaturas de Deus – o verme que se torna uma borboleta, o peixe-voador que salta da água para poder transcender sua natureza e o bicho-da-seda que transforma suas entranhas em seda. Sempre sentira uma unidade mística com eles, pois que sempre os imaginara simbolizando a estrada da minha alma. (...) Para mim a força da larva para se transformar em borboleta sempre foi seu e do homem – dever mais imperativo e ao mesmo tempo mais legítimo. Deus nos faz larvas e nós, por nossos próprios esforços temos de nos tornar borboletas.

Senti uma alegria imensa e excitação igual ao ver o peixe-voador nos afrescos de Knossos, vendo-o voar acima do mar com as asas que desenvolvera. Percebi a minha identificação com ancestrais extremamente remotos. Agora, mil anos mais tarde, seguia fielmente seus passos: eu também transformava a terra cretense em asas.” (KAZANTZAKIS, 1975, p. 335)

Seja daí ou não que Hilda tenha tirado a inspiração para usar a simbologia das asas, o fato é que isso comprova que não se trata de forma alguma de uma metáfora original, o que também pouco importa. Esse trecho de Kazantzakis nos ajuda a compreender melhor que essas asas apontam o desejo de escapar de uma condição limitadora para outra de libertação como o do peixe-voador, de leveza como a da borboleta ou de beleza como a do bicho-da-seda. Outras vezes no livro Kazantzakis já tinha mencionado o mesmo desejo de ultrapassar seu limite carnal. Por exemplo, ao longo das páginas 202 e 203, faz uma longa reflexão sobre o exemplo de Cristo que devemos seguir para encontrar a Deus: passar pelos

sacrifícios para transubstanciar a carne em espírito. O espírito, segundo afirma, é “um pássaro carnívoro que está constantemente faminto; come carne e, ao assimilá-la a faz desaparecer.”. (IDEM, p. 202)

Essa metáfora das asas começa a ser usada por Hilda em *Trajatória*. Vejamos alguns exemplos. Em “Passeio”, primeira parte do livro, o poema 6 fala de aves:

As aves eram brancas e corriam na brancura das lajes.  
As aves eram tantas e sabiam do seu corpo de ave.

Esguias e vorazes consumiam  
Os corpos que eram de aves menos ágeis.  
E as garras assombradas dividiam  
As espessuras ínfimas da carne  
(...)

O curioso desse poema é que a poeta afirma que as aves “sabiam do seu corpo de ave”, no entanto depois, ainda que devorem carne, o poeta irá dizer “Mas da vida e do sangue não sabiam / As aves que eram tantas sobre as lajes.”. Por aí entendemos que o “corpo de ave” é muito distinto, talvez feito de outra matéria (ou de nenhuma) diferente desse corpo de carne ínfima. Na segunda parte do livro “Memória” a poeta usa a seguinte epígrafe: “Quando a memória transformada em ave / Pousar sobre o meu peito a sua leveza”, já apontando para o desejo de leveza que a ave simboliza. No segundo poema, usará da mesma imagem que Kazantzakis, dizendo: “Tantos vivem em mim e pródiga descerro-me / Pródiga me faço larva e asa.” No poema 4 dirá: “(...) De asa teu sapato breve. / A mão direita é aberta sobre o peito leve e o teu passo / Àquele grande e pausado passo de ave se parece.”. No poema 9 lê-se: “(...) Vi mulheres e aves e a mim mesma revi / Ave-mulher, passeio adolescente”. Na terceira parte, “Odes Maiores ao Pai”, provavelmente escritos em ocasião da morte do pai de Hilda que se deu em 66, no poema IV a poeta pergunta: “É mesmo uma crisálida pronta pra ter asas?”. Na quarta parte, “Iniciação do Poeta”, o poema 7 afirma que “Orfeu apodrece / Luminoso de asas e de vermes”. O poema 8 diz que “Uma palavra nova há de nascer, mas clara / Palavra aérea, em ti se elaborando asa.”.

Para além desse livro, Hilda continuará com essa imagem, sempre frequente. Por exemplo, em *Pequenos Funerais Cantantes ao Poeta Carlos Maria de Araújo*, de 67, escrito como homenagem ao amigo falecido em 62, encontra-se o seguinte poema VI:

Dorme o amigo no seu corpo de terra.

E dentro dele a crisálida amanhece:  
 Ouro primeiro, larva, depois asa  
 Hás de romper a pedra, pastor e companheiro.

Também para além da poesia a imagem permanece. Em seu primeiro livro de prosa, *Fluxo-Floema*, de 70, no texto intitulado "O Unicórnio" há uma passagem em que o narrador conta de sua relação com o irmão pederasta e com a irmã lésbica. Diz: "(...) ter as asas do anjo e renunciar ao voo é difícil, não? E o irmão pederasta respondeu: ser arcanjo e nunca ter asas é muito mais difícil de aceitar. E eu lhes falei do meu rosto de terra, das minhas asas de ferro tão pesadas, do meu medo da morte. Nós nos entendíamos quando falávamos da morte?". Em seguida põe-se o narrador a tratar da materialidade do corpo de uma maneira a evidenciar o grotesco do mesmo. Mais para frente, no mesmo texto, o personagem central decide ler um conto que escrevera de nome "Chapeuzinho Vermelho". O princípio do texto é o seguinte: "A alma. A vontade de ter asas e ao mesmo tempo a vontade de ter garras para poder cavar a terra de meu corpo. O meu corpo de terra. A vontade de olhar cada vez mais fundo para dentro de mim.". Em *Kadosh* (originalmente *Qadós*), seu livro seguinte publicado em 73, Hilda elenca os vinte e um problemas indecifráveis. O quinto trata desse tema: "E à noite, por que me faz desejar o voo, lá, mais além, em todos os lados, como se a carne fosse terra, de pássaro, como se a asa fosse minha desde sempre.?".

Até bem mais adiante, nas crônicas que escreverá para jornal, permanece o uso reiterado dessa imagem. Hilda publicou no Caderno C do "Correio Popular" de Campinas em 27 de março de 1994 o seguinte poema:

PÁSSARO-PALAVRA  
 LIVRE  
 VOLÚPIA DE SER ASA  
 NA MINHA BOCA.

Que essa garra de ferro  
 Imensa  
 Que me dilacera

Desapareça  
 Do ensolarado roteiro  
 Do poeta.  
 PÁSSARO-PALAVRA  
 LIVRE  
 VOLÚPIA DE SER ASA NA MINHA BOCA

Que essa garra de ferro  
 Calcinada

Se desfaça  
 Diante da luz  
 Intensa da palavra.

PALAVRA-LIVRE  
Volúpia de ser pássaro

Amada vertiginosa

Enfim, seriam muitos os exemplos que poderíamos elencar aqui, mas não é o caso. Por ora, apenas nos interessa mostrar que, em oposição à consciência da materialidade do corpo, que se manifesta na imagem da terra, surge a imagem da asa que permeará toda a obra hilstiana como símbolo de transcendência. Como foi dito anteriormente, a noção do limite do “eu” leva à noção da alteridade. Impossível saber o que surgiu primeiro, mas nota-se que, após a leitura de Kazantzakis e à mudança para a Casa do Sol, nasce na literatura de Hilda tanto um enfrentamento da limitação do ser pela sua corporeidade quanto a necessidade de ultrapassá-la, seja pela palavra-criadora, seja pela compreensão do sagrado.

### **Síntese**

O período de 62 a 66 foi, como se viu, muito importante para a sequência biográfica e literária de H.H.. Podemos dizer que foi um período marcado por mudanças muito importantes, a começar pela mais evidente, a da paisagem, que era cosmopolita e torna-se rural. Daí decorre uma identificação com o elemento terra, que passa a opor-se à água de antes, o que no campo da linguagem passará a marcar a oposição da palavra leve e sutil, lírico-amorosa, para com a intensa e profundamente simbólica, existencial. A reflexão sobre a natureza e a condição dos seres humanos parece ter adquirido maior importância nesse período e daí que a “terra” enquanto símbolo de tudo aquilo que é feito de matéria e que é, portanto, limitado por suas condições toma o lugar de um lirismo anterior singelo sem grandes pretensões para além do campo sentimental. A poesia de Hilda torna-se mais densa e mais complexa no mesmo passo em que a própria escritora gradualmente mergulha em reflexões mais profundas, deixando de lado a superficialidade da vida social paulistana e experimentando um outro tempo, de mais silêncio e simplicidade no campo, quando então, despreocupada das aparências e da etiqueta, passa a encarar com outros olhos a relação difícil entre corpo e espírito. Essa relativa quietude favorece a introspecção da poeta e o ganho de um “si mesmo” mais natural possibilita a ultrapassagem de temas sentimentais para outros de maior tomo que podemos nomear existenciais.

Destaca-se dessa fase a influência muito marcante da obra *Testamento a El Greco* de Nikos Kazantzakis, livro que teria sido responsável por essa decisão de Hilda de afastar-se da vida urbana e que teria provocado uma reaproximação da escritora com a religiosidade, o que também se atesta pela influência declarada de outros poetas como Jorge de Lima e Hainer Maria Hilke. Há muitos pontos em comum entre Nikos e Hilda, alguns dos quais procuramos apontar aqui. No entanto, o espírito de indagação a respeito da natureza humana, marcada pela dicotomia matéria/alma, a ânsia de transcender os limites da carne para atingir um outro estado (como a santidade, por exemplo) e a paixão pela escrita enquanto exercício de libertação parecem ter sido os elementos de maior concordância entre ambos. Há que se apontar também uma semelhança muito grande entre o questionamento de Deus, exposto muitas vezes pelo grego de uma forma nada positiva, que aparece na poesia hilstiana dessa fase ainda incipientemente (“o Deus de que vos falo/ Não é um Deus de afagos”, versos de “Passeio”, *Trajatória Poética do Ser*). Esse tema, no entanto, ganhará maior importância nos dois livros seguintes de 67, dos quais trataremos adiante, e na prosa que se inicia nos anos 70.

Sobre o tema do corpo, que nos interessa em particular neste estudo, esse período é o ponto de partida na trajetória que traçamos da literatura hilstiana, sobretudo o livro *Trajatória Poética do Ser*, escrito durante ou logo após a leitura de Hilda do livro de Kazantzakis. Vem daí a abordagem do corpo enquanto limitador de um espírito inquieto que anseia por sentidos maiores para a existência, para além daqueles que a sociedade materialista apresenta. Do mesmo modo que Kazantzakis mostra-se herdeiro da paixão artística de seu conterrâneo El Greco, e, por isso mesmo, segundo ele próprio, tomado em sua vida por uma verdadeira missão de busca por verdades profundas a respeito de Deus e do homem, também Hilda irá, a partir daí, sentir-se impelida a questionar o sentido da existência. Uma constatação então se revela há a existência do corpo e há a do desejo. O corpo é imediato, presente, pesado e então é terra. O desejo é ilimitado, busca o porvir, o além de tudo que é dado, então será asa. Se a metáfora foi emprestada de Kazantzakis não podemos afirmar. Fato é que no livro *Testamento a El Greco*, o autor explora algumas imagens que aparecem na poesia de Hilda dessa fase e que irão repetir-se por toda sua obra: a larva que transcende sua existência ao transformar-se em borboleta; o peixe que transcende sua natureza ao voar acima das águas e o bicho que transcende ao fazer de sua matéria o leve e fino fio da seda. Assim, “corpo de terra” e “corpo de ave” são as formas pelas quais inicialmente Hilda trabalha

o tema do corpo: o que é carne e que se prende ao plano material, mas que, dotado do desejo do espírito, busca ganhar asas e transcender, como se fosse larva destinada a ser borboleta.

Talvez por influência de uma visão católica que Hilda trouxe de sua educação, talvez por influência dos autores que então lia, fossem poetas contemporâneos ou fossem autores medievais, místicos tais quais Teresa D'Ávila, o que importa é que ainda neste momento inicial das reflexões existenciais na literatura hilstiana o corpo é visto como de menor importância em relação ao pensamento e à alma. Ainda assim, já se torna fator importante de reflexão, pois a concepção dicotômica do humano já é um modo de pensar o corpo.

## **CAPÍTULO II:**

### **Dramaturgia hilstiana: as sementes da prosa**

O ano de 67 marca um período de transição na obra hilstiana. Nele, Hilda publica dois livros de poesia - sendo um deles o de maior experimentalismo formal – e ainda dá os dois primeiros passos de uma curta e fértil carreira na dramaturgia.

O teatro de Hilda também nasce no ano de 67. Dele como um todo, o que significa oito peças produzidas entre 67 e 69, pode-se dizer que nos faz compreender mais profundamente a própria autora e que nos indica com mais segurança o caminho essencial de sua escrita, que leva por qualquer terreno de gênero um mesmo desejo de transcendência, uma mesma inquietação existencial, uma linguagem sempre poética e simbólica, porém aqui, na dramaturgia, acrescida de uma urgência de comunicação imposta por um período funesto de repressão. Trata-se, como bem notou Alcir Pécora na Nota do Organizador da publicação das oito peças pela Editora Globo, de um teatro que seguiu, a grosso modo, as características gerais da dramaturgia do período: “um teatro alegorizante, de feitio genericamente didático-doutrinário, cujo assunto básico gira em torno de uma situação de dominação, na qual uma instituição – O Exército, a Igreja, a Empresa, a Escola... – aplicava-se a submeter à força o conjunto das gentes.”<sup>23</sup> No entanto, como Pécora também notou, Hilda nunca foi de seguir modelos à risca e também sua dramaturgia destoa do todo por alguns motivos. O primeiro deles, que se nota à primeira vista, é o fato de que suas peças, a despeito do motivo básico de repressão, não se limitam ao contexto político do Brasil. Podem até partir, enquanto estímulo para a reflexão, da situação terrível a que sobretudo os artistas e intelectuais estavam submetidos pela ditadura militar, mas ultrapassa a situação política para recair numa reflexão de âmbito mais amplo. Hilda continua a falar da fé em algo maior à simples existência terrena, trata da necessidade de novos mitos e da liberdade de espírito, discute o poder das ideias que tanto cerceiam quanto libertam a mente, explora os limites da crença humana, enfim, usa do poder alegórico da palavra em cena para falar ainda sobre o humano em geral.

Tudo o que Hilda escreveu traz a marca de seu brilhantismo, porém, pensando de forma mais ampla toda a sua obra, sua dramaturgia é a parte que menos destaque parece ganhar no conjunto, ainda que uma de suas peças, “O Verdugo”, tenha sido

---

<sup>23</sup> PÉCORA, Alcir. Nota do Organizador, *in*: HILST, Hilda. *Teatro Completo*, São Paulo: Globo, 2008, p. 08.

agraciada com o Prêmio Anchieta de Teatro em 1969. Muitas hipóteses podem ser levantadas para justificar isso, mas nenhuma nos parece dar conta de uma explicação mais geral e plausível. Talvez porque menos conhecidas e analisadas, sejam tomadas como a parte menos bem realizada da obra hilstiana, o que por um lado é uma injustiça, mas por outro não deixa de ter alguma razão. A injustiça vem porque, ao falarmos de peças, pensamos imediatamente no palco, e nesse ponto, as de Hilda não foram de fato encenadas muitas vezes<sup>24</sup>. Também injusto seria pensarmos suas peças apenas enquanto encenação, pois há que se considerar que talvez elas não tenham sido muito levadas ao palco porque podem ser melhor literatura do que teatro. Esse é um dilema da dramaturgia: trata-se, antes de tudo, de literatura, mas com um fim prático, um texto que se quer tornar ação física (pois mesmo a fala é já uma ação física). Nesse sentido, suas peças parecem atrair mais aos literatos e interessados nas ideias e linguagem dos textos do que aos atores e homens do palco. Em contrapartida, as obras de prosa não-dramática de Hilda têm despertado interesse na classe artística, havendo já muitas adaptações para o teatro<sup>25</sup>. Ainda assim, pensar as peças de Hilda como a parte menos bem realizada de sua obra não deixa de ter certa razão por um fato simples que de modo algum desmerece suas peças: ela é melhor poeta e narradora do que dramaturga. Apesar de toda versatilidade que um escritor pode ter, é extremamente raro que realize com a mesma excelência todos os gêneros a que se dedique, caso de Hilda Hilst: sua dramaturgia é boa, mas não alcança a qualidade de sua prosa não-dramática ou de seus poemas.

Interessa-nos aqui apresentar brevemente sua dramaturgia porque nela vê-se o germe de temas e procedimentos literários que irá desenvolver posteriormente – e com mais destreza – nas suas narrativas. Além disso, há na dramaturgia o ganho de um contraponto para o seu lirismo, até então sempre no registro elevado de uma palavra poética bela, sonora e trabalhada com delicadeza. Esse registro lírico parece resistir em demasia ainda pelas primeiras peças de Hilda, mas na terceira que escreve, o “Auto da barca de Camiri”, encontra-se pela primeira vez em sua literatura a escatologia – entendida em dois vieses, o da teologia e o de assuntos baixos e obscenos - tratada

---

<sup>24</sup> Renata Pallottini, escritora e crítica, nos informa em posfácio publicado no volume do Teatro Completo de Hilda Hilst pela Editora Globo de apenas nove montagens para as oito peças, e nenhuma delas parece ter ganhado muita notoriedade.

<sup>25</sup> Como exemplos, houve a excelente montagem de “O Caderno Rosa de Lori Lamby”, encenado pela atriz Iara Jamra e com direção de Bete Coelho em 1999 (estreia), “Matamoros, da fantasia”, com Maria Alice Vergueiro, Sabrina Greve e Luis Paetow, com direção de Beatriz Azevedo (2011), assim como a própria vida de Hilda inspiraria a montagem de um espetáculo interpretado por Rosaly Papadopol, “Hilda Hilst, o espírito da coisa” (2009).

abertamente<sup>26</sup> e a exploração do grotesco em cena. Essa “entrada” no registro do grotesco, Hilda faz através do corpo enquanto tema e isso nos interessa verificar, uma vez que daí virá muito do que se verá em obras futuras como em *A Obscena Senhora D*, ou nas narrativas classificadas como obscenas. Justamente por isso abrimos espaço aqui para um capítulo dedicado às obras para teatro de Hilda: antevendo certos aspectos que analisaremos nas duas obras da maturidade, *A Obscena Senhora D* e *Cartas de um sedutor*, queremos mostrar a origem, dentro da produção hilstiana como um todo, de temas, analogias e perspectivas de abordagem do corpo assim como fizemos anteriormente com alguns dos primeiros livros de poesia. Desse modo, nos dois capítulos finais poderemos referenciar com mais propriedade o que percebemos antes e assim aprofundar interpretações a partir de aspectos relacionais.

Das primeiras para as últimas peças, nota-se um ganho de qualidade, sobretudo no que diz respeito à ação cênica dos personagens e ao ritmo das peças. Ainda assim, as peças hilstianas são quase sempre excessivamente simbólicas e de uma complexidade temática que levariam o espectador a um estado reflexivo mais detido. No entanto, o tempo da ação em cena não permite a demora, e assim, nem se realiza plenamente o lirismo poético nem se cria o ritmo necessário ao crescimento da ação em cena. A experiência com a dramaturgia soa como um *intermezzo* entre sua poesia e o nascimento de sua prosa, pois esta sim será o terreno fértil no qual Hilda conseguirá aliar de forma plena seu lirismo, seu dialogismo de muitas vozes, seus apontamentos descritivos, seu fluxo reflexivo, enfim, é onde tudo se mistura em doses adequadas, gerando um hibridismo único e rico. Na dramaturgia, esse hibridismo não se pode realizar bem pelo simples fato de que o palco traz certas imposições a que Hilda não parecia disposta (ou simplesmente não estava preparada) a ceder. Exemplo disso é o modo como a autora, nas suas duas primeiras peças, escritas em 1967, “A Empresa” e “O Rato no Muro”, simplesmente transcreve poemas seus publicados anteriormente como se fossem falas de personagens, na maior parte das vezes sem qualquer alteração. Não há problema *a priori* em levar a poesia ao palco. O problema aqui é usá-la como se fosse diálogo cênico, coisa que não é e para o que não foi criada.

A conhecida escritora e crítica Renata Pallottini escreveu um minucioso posfácio para a publicação do Teatro Completo de Hilda Hilst pela Editora Globo que teve

---

<sup>26</sup> Hilda, inclusive, apresenta como fala dos personagens as duas definições de escatologia ao público.

primeira edição em 2008<sup>27</sup>. Para chegar às peças de Hilda, faz uma longa introdução remontando às origens do teatro na Grécia. Faz isso para dizer sobre essa arte do Drama quando nasce e seus aspectos ideais apontados por Aristóteles na Poética a fim de apontar como ela começa a tornar-se “impura” pelas influências tanto do Épico quanto do Lírico. Pallottini concorda que tais contaminações do Dramático pelos outros gêneros sempre existiram e faz questão de mostrá-las como ganhos de versatilidade e qualidade. No entanto, num estudo dedicado à dramaturgia hilstiana, faz todo esse preâmbulo porque sabe da necessidade de justificação de alguma coisa “estranha”, incômoda, das peças de Hilda. Como já apontado antes, fica claro que suas peças destoam do conjunto produzido no período, ainda que tratem de alguma maneira do tema da repressão e do cerceamento da liberdade humana. A dramaturgia hilstiana nos leva para um patamar mais alto de reflexão sobre essas questões que extrapolam em muito o contexto histórico e chegam novamente ao campo do existencialismo filosófico. Para Pallottini:

“O lírico no drama é, muitas vezes, a voz da impotência humana. Outras vezes, é a expressão de uma profunda perplexidade diante de um deus absurdo, ou do Absurdo simplesmente como tal, ou de uma das constantes do Absurdo, a incomunicação. Expressão, talvez, da impossibilidade do amor, da impossibilidade do entendimento, da impossibilidade, finalmente, da ação.” (PALLOTTINI, in: HILST, 2008)

Não são outros senão esses mesmos os temas das peças de Hilda. Pallottini dirá a seguir que, via de regra, o poeta lírico, ao levar a palavra poética para o palco, expõe com isso uma descrença da ação, mas em contrapartida, uma crença profunda no “eu” que profere a palavra. Isso fica muito claro, por exemplo, na primeira peça de Hilda, “A Empresa” (também chamada de “A Possessa”).

Essa peça tem um caráter sutilmente autobiográfico, trata da história de uma menina que vive em um colégio religioso (assim como Hilda viveu por um tempo no internato Santa Marcelina) e se torna “perigosa”, segundo o ponto de vista da Superintendente e do Monsenhor, por gostar de contar histórias que mexem com a cabeça das demais alunas. Hilda parece ter uma questão importante a resolver com esse período de sua vida, pois desde a publicação de *Roteiro do Silêncio* (em que usa como verso “A menina nos longos corredores do colégio”) até o fim de sua vida, por muitas vezes referiu-se a episódios do seu tempo de internato. Um dos casos marcantes é a

---

<sup>27</sup> Esse posfácio havia sido originalmente publicado num volume anterior de 2000 chamado *Teatro Reunido*, no qual as quatro primeiras peças de Hilda haviam sido publicadas pela Nankin Editorial de São Paulo. Como nenhuma outra edição antes da de 2008 da Editora Globo dedicou-se à dramaturgia hilstiana, das oito peças escritas, três permaneceram inéditas até então (uma vez que “O Verdugo” fora publicado em decorrência do Prêmio Anchieta).

história de Santa Margarida que beijava a ferida dos leprosos e que lhe fora contada muitas vezes como exemplo na época de estudante. Essa cena, que lhe causou impressão muito forte, transformou-se em cena na peça “A Empresa”. O corpo como um obstáculo a vencer para tornar-se mártir, herói, é um dos temas que sempre esteve presente para Hilda e esta peça trata exatamente da necessidade dos heróis, das grandes histórias que nos inspiram.

A epígrafe de Simone Weil que abre a peça: “Pensar Deus, amar Deus, não é mais do que uma certa maneira de pensar o mundo”<sup>28</sup>, indica-nos o intuito da autora com a criação desse texto. Hilda quer mostrar o quanto os exemplos de vida de grandes heróis e mártires podem ser importantes para uma mudança da humanidade que se deve fazer de dentro pra fora, ou seja, no pensamento<sup>29</sup>. A primeira cena da peça é de América, protagonista e alter-ego de Hilda, contando a duas colegas uma história de um homem que era herói porque era puro amor. América afirma que essa história pode vir a ser a história das outras que a ouvem também, ou seja, destaca a importância do mito como fundador de um “modo de ser”.

“SEGUNDA POSTULANTE: E será que uma ideia pode ser tanto como se fosse um outro dentro da gente?

AMÉRICA: Essa ideia sim. Nenhuma é tão grande como essa.

PRIMEIRA POSTULANTE: Por quê?

AMÉRICA: Porque essa faz do homem herói.” (HILDA, 2008, p. 35)

Essa ideia, relacionando-se à epígrafe de Weil, é a ideia de algo divino, maior do que o homem, a ideia de Deus. Neste momento ainda, Hilda parece tomada da mesma reflexão anterior que adquiriu com a leitura de Kazantzakis<sup>30</sup> segundo a qual o humano deve tentar ultrapassar sua própria natureza através do desenvolvimento de seu pensamento e de sua crença interior. Hilda destaca a importância das histórias, dos exemplos, dos mitos em geral. Tanto isso que, quando América é chamada à presença do Monsenhor para explicar-se, novamente recorre à invenção de uma narrativa simbólica que será a chave de todo conflito da peça. H.H., em rubrica, diz que “América, ainda com certa precaução, vai inventar uma estória porque sabe que a única maneira de dizer o que pensa é inventar uma estória nos moldes tradicionais (...)”

<sup>28</sup> Mesma epígrafe que usará novamente anos mais tarde para a abertura do livro *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*, de 1984.

<sup>29</sup> Mesmo tema, aliás, de outra peça sua, “A Morte do Patriarca” na qual mostrará que os grandes exemplos tais os de Cristo, Buda, Mao, entre outros, foram esquecidos, expondo a necessidade de novos heróis e ideais para a humanidade.

<sup>30</sup> Tanto que irá citá-lo textualmente numa das falas da peça quando América diz que “Deus espera dos homens que O mantenham vivo.” (p. 55), frase do grego que parece ir ao encontro da proposta da peça como um todo.

(HILST, 2008, p.43). Ao dizer isso de América, a autora acaba dizendo de si também e talvez isso justifique seu desejo de tentar algo além da poesia, partindo então para a dramaturgia.

América inventa duas criaturas, Eta e Dzeta<sup>31</sup>, alegorias de um mundo tecnicista e excessivamente racional. As duas pequenas criaturas vivem dentro de uma caixa de matéria brilhante e agiam sempre da mesma forma, alimentando-se de luz e andando de um lado pra outro, sempre no mesmo caminho. Estavam sob os cuidados de um Vigia, que não tirava os olhos delas. Um dia, inexplicavelmente, elas têm uma espécie de falha, uma oscilação no comportamento que deixa o Vigia muito assustado, porque não era bom que mudassem seu caminho, isso não era previsto de forma alguma. Essa história inventada na peça pela protagonista visava um objetivo, mas é usada para significar seu extremo oposto. Originalmente, queria apontar que é impossível ao humano ser tão lógico quanto uma máquina todo o tempo, uma vez que o imponderável sempre existirá. Essa narrativa, porém, é distorcida pelo Monsenhor e reaproveitada como “um caminho paralelo e fiel ao nosso tempo, a esse tempo em que vivemos. Um caminho novo. Novo.” (IDEM, 2008, p. 54). O que deveria falar de impensado e mistério, passa a servir de exemplo positivo do que é regular, previsível, eficiente. América é cooptada, assimilada pelo sistema ideológico de um novo tempo que, na visão de Hilda, não dá espaço ao transcendente.

“SUPERINTENDENTE: (...) Quero guiá-las unicamente.

AMÉRICA: Em que direção?

SUPERINTENDENTE: Em direção a um caminho novo, concreto, eficiente e sem mistérios.” (IDEM, p.60)

O colégio religioso passa a ser, após isso, uma espécie de empresa (daí o título) - ou instituto como a autora chama - e nela, essas pequenas alterações de comportamento tais quais as de Eta e Dzeta terão de ser eliminadas. Isso se faz com a eliminação (ou a assimilação) dessas “alterações de espírito”, ou seja, os questionamentos e as histórias da própria América, último ponto de resistência à mesmice de um todo programado, estável, calculado. De certo modo, a criação dessa obra mostra o quanto Hilda ainda estava influenciada pelo momento anterior da publicação de seus últimos livros de poesia. Essa peça destaca aquilo mesmo que procuramos demonstrar como inquietação

---

<sup>31</sup> Esses nomes possivelmente se ligam ao livro anterior de poesia *Exercícios para uma ideia*, de 1967. Nele, no “Exercício nº 6”, a autora diz: “Se quiseres / Chamaremos de Delta / O feixe que se esconde, / E Eta o júbilo de ser / Área de luz e cone.” Trata-se de um momento de aproximação de Hilda com o pensamento científico, mais especificamente com a Física, e que se traduz no desejo de uma maneira de simbolizar o divino através de uma linguagem lógica.

central da escritora após a leitura de Kazantzakis: a necessidade de um espírito inquieto, de uma reflexão e um questionamento sobre o sagrado como forma de redenção do homem de um mundo materialista e que reduz tudo à pequenez da eficiência do trabalho. O corpo ainda não é questão a não ser enquanto elemento limitador, aquilo que precisa ser vencido para que o homem possa realizar coisas sobre-humanas e assim tornar-se herói, mártir, santo. Quando América descreve Eta e Dzeta para o Monsenhor, afirma que eram vulgares na aparência para que se valorizasse o seu interior:

“AMÉRICA: Isso mesmo, Monsenhor, o núcleo da ação. O senhor disse bem. Elas, as Cooperadoras Chefes, disseram ao vigia que teria sido fácil construir as pequenas coisas com sutilíssimas aparências. Mas foi preciso que a forma exterior não se mostrasse muito atraente porque, elas explicaram, a forma complicada ou bela faria com que o vigia prestasse muita atenção no aspecto de Eta e Dzeta, sabe, no invólucro, no...

MONSENHOR: (*interesse crescente*) No mais periférico?” (IDEM, p. 47)

Outra questão nessa peça são as rubricas: elas são muitas vezes enormes, o que aponta para uma preocupação grande em ser precisa não apenas no retrato da cena, mas também na constituição íntima das personagens. O teatro de Hilda não resolve tudo na ação, há ainda muito de pensamento, de imaginação que somente a prosa poderá realizar plenamente. Nota-se muitas vezes dificuldade da autora em transformar o pensamento em discurso e o discurso em ação cênica. Muitas vezes, a voz da autora na rubrica (que não é objetiva e neutra) parece mais importante do que a própria fala da personagem.

Alguns exemplos:

“A partir daqui, América vai falar como alguém que, através de uma compreensão particular e única, separou-se dos demais. Acentue-se a transformação de América. O tom será calmo, algumas vezes apaixonado, mas sempre lícido e grave.” (IDEM, p. 61)

“América (*profundamente comovida, lenta, mas não como alguém que se sente derrotado, muito como alguém que sofre piedade e extrema lucidez*):” (IDEM, p. 68)

Hilda traz indicações complexas para os atores, pois não é simples imaginar como seria dizer um texto com “pretensa piedade” ou “suave, íntimo e contínuo” assim como se verá adiante. Há quase que uma regência da autora para que as falas tenham a melodia que é própria do texto poético. A escritora abre mão do verso, mas não do ritmo, da cadência da fala. E na verdade, não abre mão completamente do verso, pelo contrário, traz poemas inteiros seus para a boca dos personagens. Após o segundo exemplo de rubrica acima, América dirá o poema 7 de “Iniciação do Poeta”, parte do livro *Trajectoria Poética do Ser*. Nas páginas 70-72, América fala de seus pais, onde se notam referências aos pais verdadeiros de Hilda, para depois usar como fala parte do

poema I de “Odes Maiores ao Pai”, do mesmo livro. Na página 73, destaca a já referida imagem que se encontra no livro de Kazantzakis e que a escritora usou em sua poesia:

“INQUISIDOR (*agressivo, folheando os papéis*) Não é verdade. Você disse a seu pai: “O sonho sobre a tua fronte é uma crisálida pronta pra 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 pra ter asas”, este é o sonho de um louco.(...)”

Novamente o ser alado é destacado como contraponto de uma vida “objetiva, concreta, eficiente”. Na página 75, Hilda divide o poema 7 de “Passeio”, do mesmo livro, *Trajatória*, entre vários personagens, transformando-o em diálogo. Fica muito interessante nesse trecho a relação das rubricas com a ideia de leitura que Hilda faz de seu poema, pois a cena acaba se transformando numa espécie de “partitura de intenções” para os versos. Ainda nas páginas 89 e 94 há citação de trechos do quarto poema de “Heroicas”, do livro *Ode Fragmentária*.

Enfim, esta primeira peça de H.H. é uma tentativa talvez excessivamente didática de fazer os leitores/espectadores compreenderem aquilo que já vinha defendendo em seus últimos livros de poesia. Prova disso é a quinta cena da peça na qual América é impelida a defender numa lousa suas ideias. Aí, novamente, na página 81, as falas de América são tiradas dos poemas de *Exercícios para uma ideia*, do mesmo ano de 67. Nesse livro, como já dito acima, Hilda procura conciliar razão e crença para tentar expressar aquilo que a lógica não explica, o mistério da fé. América reflete muito e pensa que a mão deve se fazer de “ouro e aço” para conseguir explicar aquilo que deseja. Essas imagens, “ouro e aço”, foram tiradas do mesmo livro:

**“Exercício nº 5**

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

O equilátero.

(...)” (HILST, 2002c, p. 34)

Os versos apontam para a cintilância e beleza, que é a essência do ouro, mas também para o aço que é símbolo da tecnologia e, portanto, da razão. É como se quisesse conciliar o poético com o racional, e com isso, finalmente América vai à lousa e desenha o que o poema acima já havia indicado: um círculo que encerra um triângulo equilátero. Essa imagem é, aliás, a indicação de cenário que a autora faz no início da peça para servir de divisão do palco em caso de teatro de arena. É também a tentativa alegórica de América explicar o mistério da trindade divina, na qual deus é triplo e uno ao mesmo tempo. Simboliza o desejo latente de Hilda nesse momento: encontrar uma

possível representação de uma ideia de Deus. Veremos adiante novas referências ao círculo perfeito em “As Aves da Noite” e ao triângulo equilátero em “O Novo Sistema”.

A imaturidade desta primeira peça hilstiana se revela na oscilação de tom que vai bruscamente do simbólico poético ao didático mais cru, assim como quando, na última cena - que expõe o modo como América não consegue resistir e é assimilada pelo Instituto - a Cooperadora fala que Eta e Dzeta “arrancariam de imediato as asas do espírito, nivelariam a consciência, e dariam total equilíbrio de conduta.”, o que é uma forma muito diretamente simples de criticar o que acontecia naquele momento com o comando militar do país. Entre o lirismo complexo das poesias e o desejo de Hilda de criticar o sistema repressivo não se encontra ainda um meio-termo - que poderia estar na fábula, na ação da peça e não em rubricas demoradas e falas ora poéticas em demasia, ora explicativas demais. Essa oscilação de tom encontrará seu ponto de equilíbrio quando a autora descobrir como contraponto do lirismo (que nunca esteve ausente de sua escrita) o deboche, o escracho que só aparecerá na sua dramaturgia no “Auto da Barca de Camiri” do ano seguinte.

A segunda peça desse ano de 1967, “O Rato no Muro”, traz novamente o ambiente religioso, desta vez um convento onde nove freiras e uma superiora realizam uma espécie de teatro do absurdo. As freiras têm letras no lugar de nomes que vão de A até I. Cada uma representa um aspecto da vida humana, por exemplo, a Irmã A olha para o alto, vê o sol e se alegra, a Irmã B olha para baixo, vê terra, sombra e se entristece, a Irmã C olha para dentro e vê sangue, sente medo, a Irmã F olha para a janela, vê um pássaro e tem desejo de sê-lo, etc. É como se todas formassem uma espécie de unidade que foi dividida em várias partes de um mesmo ser. A primeira fala da peça, aliás, é dita por todas as freiras ao mesmo tempo: “Nós somos um. Nós somos apenas um. Um só rosto. Um.”, deixando absolutamente explícito o desejo da autora. Novamente, há na peça o alter-ego de Hilda, justamente a Irmã H, que seria o equivalente de América da peça anterior. É a única Irmã que não sente culpa e que busca um sentido maior para tudo.

“IRMÃ H: Escuta, se o animal morreu, não teve sentido ele ter ficado. (...)

IRMÃ I: Mas que sentido você quer dar à vida de um gato?

IRMÃ H: E nós temos algum sentido?” (HILST, 2008, p. 111)

Os diálogos lembram o vazio beckettiano, pois as irmãs estão constantemente referindo-se a uma espécie de Godot que já veio e que não sabem se voltará ou não. Na peça, aliás, não era apenas um Godot, pois as freiras referem-se a “eles”, discutem,

fazem hipóteses sobre esses seres divinos no plural. A diferença mais marcante com Beckett aqui é que, ao invés de esvaziar a palavra, Hilda condensa-a, hipertrofia-a até fazê-la alcançar um *status* alegórico. No entanto, o diálogo ainda é circular, parece não evoluir, realiza-se sobre o nada aparente. Temos a sensação, do início ao fim da peça, de que o cotidiano das freiras é sempre muito semelhante e assim será eternamente. A ação da peça novamente é apenas discursiva e põe em cena os dilemas existenciais do homem.

O tema da peça já é sugerido logo na descrição de cenário quando a autora, para descrever uma escultura que pensa na cena, traz uma citação (coisa incomum para uma descrição de cenário) de Marcel Brion que fala de um anjo. Mais do que descrever o cenário, essa citação quase nos serve como epígrafe, pois dialoga perfeitamente com a história das freiras que se passará:

“Que rest-t-il à un ange qui a perdu jeunesse et beauté, attributs de son angelisme? Ses ailes sont incapables de le soulever e de le ramener vers le ciel, l’ange déchû est déjà envahi par la banalité, la laideur, la médiocrité.” (IDEM, 2008, p. 103)

Mais uma vez, o assunto são as asas que nos permitem voar, ir além de nossa condição material, mas desta vez a visão é mais negativa. O anjo que já não consegue mais voar é, na visão da escritora, o próprio homem enclausurado no seu mundo. Na peça, essa clausura se faz representar pela presença de um muro muito alto além do qual não se vê e não se sabe de nada.

Do mesmo modo que na primeira peça, Hilda insiste em trazer poemas seus para sua dramaturgia. Assim, na página 109, usa o Canto Primeiro de *Sete Cantos do Poeta para o Anjo*, de 62, como fala da Irmã H. Também semelhante à peça anterior, na qual havia um Vigia de Eta e Dzeta, há aqui uma madre superiora que toma conta do muro e que nunca dorme. Esse muro fora tocado pelos seres divinos e representa o máximo de visão que o homem consegue ter da vida. Chegar até ele é já muito difícil, ultrapassá-lo é um desejo grandioso demais. O desejo de transcendência é o tema, novamente. A Irmã H, que de todas é a que apresenta maior lucidez, deseja chegar até o muro e pensa sempre num modo de escalá-lo. “Porque nenhum muro pode ser tão alto, nenhum poço tão pouco profundo.”, afirma na página 112. Essa mesma personagem quando nasceu, segundo conta a Irmã I, não queria que limpassem o sangue do seu rosto, queria “crescer cheia de sangue”. O sangue serve como metáfora do corpóreo, e nesta peça, isso se liga à culpa que carregamos desde sempre.

“IRMÃ G: É sempre muito difícil a gente se limpar.  
(...)”

TODAS: Por quê?

IRMÃ G: Porque é inútil querer se desfazer de todas as culpas.” (IDEM, p. 128)

O tema é muito semelhante ao da primeira peça: há um desejo de ir além do conhecido e mais do que isso, há uma afirmação dessa possibilidade. Essa afirmação dá-se pela comprovação de marcas e resquícios de algo divino que já esteve por aqui, como as marcas que existem no muro feitas pelos “seres” e que algumas irmãs creem ser de sangue. Mesmo a Irmã B, que sempre olha para baixo e vê terra e sombra, reconhece a possibilidade de uma significação maior para tudo:

“IRMÃ B: Engraçado... e eu, antes deles aparecerem estava justamente pensando que não era só terra e sombra o que existia. Mais fundo, mais fundo... existia outra coisa. A terra não é só o que se vê. Mas eu não sei como chamar isso que eu sentia.” (IDEM, p. 125)

Desse modo, as marcas de sangue divino no muro seriam o equivalente às marcas de sangue no rosto da Irmã H, ou seja, seu corpo é também um muro que deve ultrapassar, mas as marcas devem estar lá todo o tempo para que a lembrem de sua condição humana. Seu corpo é terra, mas mais no fundo existe outra coisa.

A Irmã D (que matou um gato que lá vivia) e a Madre Superiora representam na peça a repressão e a descrença na possibilidade do ser humano transcender sua natureza, ampliar seu horizonte de saber. Para elas, ainda que a ciência avance, ainda que se consigam provas materiais da existência de algo além do mundo terreno, ainda que se conheça a fundo a mente humana, “Um outro muro maior se ergueria.”, ou seja, representam o total ceticismo em relação ao progresso e ao conhecimento humano, seja ele científico ou metafísico. A referência à repressão do período fica clara na seguinte fala:

“SUPERIORA (*para Irmã D*): Você fez bem em matá-lo. [o gato] Ele movia-se com muita liberdade. Mas eu nunca posso dizer essas coisas diante das outras.” (IDEM, p. 129)

O rato, metáfora central desta peça, surge apenas ao fim. Transforma-se numa alegoria do próprio humano e assim, pela primeira vez temos uma associação da condição humana com o grotesco, o rebaixado. Hilda afirma pela fala das freiras que o rato tem dois tons, um branco e outro marrom. O rato branco, que lembra as cobaias de laboratório, referem os homens da ciência, da pesquisa:

“IRMÃ H: Às vezes é branco.

IRMÃ I: Ah, isso é raro.

IRMÃ G: Mas nem tanto... Se a senhora quiser ver um rato branco, procure na limpeza. Homens do mesmo tom descobrem as suas vísceras com tais delicadezas, que é preciso parar para espiar tanta pesquisa e sutileza.”

O outro, o tom escuro, representa o homem comum que deseja subir, ir além de sua própria condição:

“IRMÃ G: Um outro mais fundo: uma ânsia de ser vertical e agudo. A senhora nunca viu um rato sobre o muro... naquela pedra lisa?”

Dessa maneira, Hilda constrói a analogia fundamental dessa peça: o homem, como o rato, é um ser preso a sua condição rebaixada. No entanto, pode escolher o caminho da ciência e do conhecimento para desvendar ao mundo e a si mesmo (como a Irmã C, que sempre olha para dentro de si mesma e vê seu próprio sangue) ou pode tentar escalar o muro dos limites do que conhecemos, olhando sempre para cima. Ciência, fé e poesia não se excluem, necessariamente. Inclusive, adiante, na página 136, a Irmã B dirá que as freiras quase podiam encostar no muro na hora da meditação e da leitura, e somente nessa hora, segundo a Superiora. Ou seja, aquilo que eleva o espírito, aproxima o homem dos seus limites.

Enfim, em relação à primeira peça, “A Empresa”, não há nada muito novo nesta. Hilda preserva tanto as características temáticas quanto estilísticas. Algo realmente novo virá na terceira peça escrita, já em 1968, “O Visitante”. Novo, essencialmente, porque nesta Hilda assume declaradamente que sua intenção é a expressão lírica. Não há o didatismo nem o tema da repressão presentes nas peças anteriores. O tema aqui é amoroso e a história mais intimista. Além disso, esta peça interessa-nos também por dois motivos: o primeiro liga-se ao fato de que Hilda retoma seu enredo, com alguma modificação, muitos anos depois e, em 1980, publica o livro *Tu não te moves de ti*, composto de três narrativas, sendo que a segunda “Matamoros (da fantasia)” é uma releitura desta peça. O segundo motivo é que aqui, muito mais do que nas duas primeiras peças, o tema do corpo é explorado.

A forte mistura de gêneros, marca da literatura hilstiana, mostra-se nesta peça logo de início. Além de chamá-la “Pequena peça poética que deve ser tratada com delicadeza e paixão.” o que já nos leva a pensar no teatro lírico de que fala Pallottini no posfácio, outra marca nada convencional de textos dramaturgicos acontece na descrição de cenário, onde Hilda nos fala em primeira pessoa para apontar sua visão pessoal sobre aquilo que então imaginava: “Vejo tudo entre o medievo e o nazareno – branco, vermelho e marrom.” (IDEM, p.147) Também a elocução tende sobremaneira para o campo do lirismo, a começar pelo uso de segunda pessoa e do verso como fala. O tom soa leve e delicado, como sugeriu a autora, pois ora as falas nos vêm em prosa, ora em verso, e estes ora têm alguma métrica e rima, ora são livres e brancos, mas sempre cadenciados e sonoros.

O enredo é bem simples: Ana, como na história bíblica, é mãe de Maria, que é casada com um personagem identificado apenas como Homem, muito cortês e altivo. O conflito central é o fato de Maria ter se tornado uma mulher dura, amarga e ríspida, enquanto sua mãe conserva a graciosidade feminina, o encanto e a beleza.

“MARIA: Olha-me. Há em mim qualquer coisa que é tua?

Tenho por acaso o teu cabelo, a tua pele

O teu andar? Olha as minhas mãos!

São duras. Olha o meu ventre, olha!

É curvado para dentro. E não para frente.

ANA (*com seriedade e meiguice*): E minha culpa em tudo isso onde está? (...)”

(IDEM, p. 155)

Ana representa a mulher fértil, a mãe-terra, a que se arruma, se perfuma, canta e põe flores pela casa. Maria representa o ventre seco, a ausência de graça e delicadeza, o sarcasmo, a dureza. A certo momento, Ana afirma que está grávida, coisa que Maria a princípio acha ridículo, mas depois começa a acreditar. Uma vez que não há na casa outro homem a não ser o marido de Maria, esta acha que está sendo traída por ele com sua mãe. Ana, no entanto, justifica que sua gravidez é um milagre, obra do divino. Fato curioso esse, pois obviamente a referência aos nomes bíblicos não foi casual, do mesmo modo que a referência à concepção por obra divina também não foi. Não fica claro é o porquê de Hilda ter insinuado a gravidez sem pecado em Ana, na mãe, e não em Maria, como no mito bíblico. Talvez a questão central seja mesmo essa da relação mãe / filha e a traição seja aqui assunto secundário. Seria dizer que o tema central não é a fidelidade conjugal, mas sim a feminilidade como justificativa para a natural atração masculina. Há implícita na peça a questão da beleza, aquilo que nos atrai em aparência, mas que muitas vezes é enganosa. Maria, por exemplo, é bela, mas triste e amarga. Ana, a certo momento, relata um caso de uma noite em que se sentiu atraída por uma sombra que “Lembrava um todo cortês / Pelo porte ereto, altivo...” e que se aproximou dela. Porém, essa beleza depois se mostrou ilusória já que se tratava, segundo conta a personagem, “d’Aquele cujo nome eu nem vos posso dizer...”, insinuação demoníaca. Há também, na peça um quarto personagem, um corcunda que tem por nome Meia-Verdade. Trata-se de um homem muito educado e gentil, mas de aparência repulsiva, e que servirá como saída para a gravidez de Ana, pois a filha, ao imaginar que ele fizesse visitas secretas à sua mãe, tranquiliza-se quanto à fidelidade do marido e ao final da peça, vê-se uma grande transformação em Maria, que se torna subitamente alegre e gentil. O nome desse personagem, sem dúvida inusitado, também dialoga com o tema das aparências, pois uma meia-verdade é algo que aparenta coerência, mas que esconde algo, uma parte que

talvez invalide todo o resto. Ao fim das contas, Maria termina a peça feliz e sorridente, tirando precipitadamente a conclusão que o filho que está no ventre de sua mãe é do corcunda. Porém, ninguém lhe confirmou esse fato e o próprio corcunda, ao ouvir tal ideia de Maria, retira-se de cena sorrateiramente. Assim, talvez Maria precisasse de uma meia-verdade para acalmar seu coração. A verdade toda é sobeja em certos casos.

Há, portanto, permeando a peça que se desenvolve numa linguagem extremamente poética, uma questão central que é a do encanto, da beleza da aparência, da atração do corpo. Ana é uma espécie de Capitu misteriosa, muito sedutora e sempre gentil e generosa, mas de cujas intenções se pode desconfiar:

“MARIA: O satanás do encanto! É o que tu vês  
(*aponta Ana*) Nessa que me deu a vida.  
E em cada canto onde ela estiver  
Tu e um outro estará presente. Um outro:  
O satanás do encanto!” (IDEM, p. 174)

O problema apresentado é o de haver na mesma casa uma mulher muito mais cheia de encantos do que Maria, ainda que essa mulher seja sua mãe. A feminilidade é aqui apresentada - um pouco pelo contexto medieval que Hilda quis dar à peça - em função da conquista do homem, que se torna personagem quase figurativo. É preciso à mulher ser delicada, ser terna, ser singela, assim como nas trovas que Hilda anteriormente escreveu. Seu ventre deve ser arredondado para que possa dar filhos ao seu marido. Deve cantar e alegrar a casa, não questionar e duvidar como faz Maria. Quase se justifica que, nessa casa, se um anjo houvesse de agraciar alguma mulher com a gravidez, fosse Ana a escolhida e não Maria. Não essa Maria. Dizemos “essa” Maria, porque é dito na peça que Ana já havia perdido um filha de mesmo nome e que a próxima (pois crê que será mulher) também assim se chamará. Desta, que ainda está na barriga, ao fim insinua-se que será a mãe de um homem:

MARIA: (...) (*Ajoelha-se, põe as mãos no ventre de Ana. Fala para a criança dentro da mãe*) (...)  
Terás tudo: beleza, e talvez glória  
Quem sabe. E depois terás um filho.  
Um homem. Um filho homem feito de amor.  
Esse nunca há de sofrer. Nem dor  
Nem qualquer martírio. Sabes por quê?  
Não cabe mais sofrimento. Sofremos tanto por ti. (IDEM, p. 181)

Não há como não pensar que um “filho homem feito de amor”, de Maria, filha de Ana, é uma referência a Jesus Cristo. A palavra “martírio” não foi escolhida à toa. Hilda brinca com as referências bíblicas aqui. Essa peça parece a mais simples de todas, pois

seu enredo é o mais facilmente narrável, no entanto, trata-se de uma trama muito bem urdida de metáforas, símbolos e referências religiosas de difícil conexão. Justamente pela condensação lírica da peça, cada mínimo verso parece querer nos dizer muita coisa e terminamos de lê-la com a impressão de que havia muito mais por dizer. E de fato havia, mas o contexto político não permitiria que se dissesse mais. Apenas doze anos depois é que Hilda dará total vazão ao tema que aqui se insinua.

Nem tudo o que um escritor escreve tem a ver com sua própria vida, porém, somos tentados a pensar que, nessa peça, Hilda põe em xeque o papel da mulher assim como ela própria na sua juventude fora uma mulher contestadora e muito criticada. É sabido e muito comentado o comportamento liberal que tinha e, sendo uma mulher muito bela e atraente, Hilda acabou tendo vários casos amorosos antes de casar-se com Dante Casarini em 1968. Como já citamos antes, essa espécie de dicotomia mente / corpo que é explorada pela literatura de Hilda, pode também ser verificada na dimensão de sua condição de mulher intelectual numa época de excessivo pudor e controle sobre os relacionamentos amorosos das mulheres. Afastar-se do mundo boêmio e dos flertes para conseguir escrever é já um sinal de que Hilda não via como conciliáveis os desejos da mente e do corpo. Chamamos à atenção essa questão porque essa peça, “O Visitante”, parece também ser o germe de uma questão diretamente ligada ao corpo que recorrentemente aparece em obras da autora: o prazer da carne pode ser alívio para os tormentos do espírito? Ou uma vez que a sede de saber surge, nada mais a sacia? Maria, assim como América, não consegue crer no milagre de uma gravidez sem sexo e por isso não cessa de querer saber a verdade. Isso cresce até que uma meia-verdade (o corcunda) restitui-lhe a paz e a alegria perdidas, possibilitando-lhe voltar a ser uma mulher gentil e delicada. Maria Matamoros, do livro *Tu não te moves de ti*, que é uma releitura da mesma personagem, também prefere a ignorância das coisas, desde que possa continuar a amar Meu, seu homem. Porém, uma vez que surge a dúvida da traição em Maria, nesta narrativa escrita doze anos depois da peça, cresce até proporções muito maiores, fazendo da protagonista quase uma vítima trágica de uma ação impensada do divino. Ao final desta novela, também inventará para si uma meia-verdade que a livre de medo e culpa. A solução, no entanto, não vem com um novo personagem tal qual o corcunda, e sim com uma mudança interior de Maria. Olhando para Meu junto de Haiága, sua mãe, procura imaginar que ele não é seu esposo, mas seu pai:

“(...) desses dois à minha frente gorgendo vi-me filha, Matamoros Maria, filha de Haiága e de Meu, deita-se Maria com o pai que ao mesmo tempo é de Haiága marido-rei, ato fenomenoso esse de se deitar com quem nos fez (...) como se aquele instante fosse

roubado ao meio do dia e logo mais tivéssemos que nos apresentar frente à rainha, como pôde saber tão sabiamente o seu papel de rei-pai desejoso da filha, se apenas na minha cabeça é que havia esse muito obsceno colocar?” (HILST, 2004, p. 124)

“Matamoros (da fantasia)” é a segunda narrativa do livro que foi publicado originalmente em 1980. Vamos nos permitir esse parêntesis aqui no comentário que fazíamos da dramaturgia para comentar brevemente a relação que “O Visitante” estabelece com essa outra obra publicada doze anos depois, pois, como dito anteriormente, as peças de Hilda nos apontam as sementes de questões que viriam a brotar de fato mais adiante.

Esse tema do desejo feminino versus a busca de uma verdade pelo questionamento lógico nasce com “O Visitante”, mas só encontra profundidade e liberdade – já que não podemos esquecer da censura da época da ditadura – anos mais tarde. Fica claro para nós, hoje em dia, que em 1968 uma peça que apresentasse o erotismo das palavras que lemos em “Matamoros” ou mesmo a insinuação de incesto que há no fim jamais seria permitida pela censura.

No caso dessa obra, a narrativa se faz em primeira pessoa, na voz da própria Matamoros. Nasce também com a prosa não-dramática hilstiana o hábito da autora de comentar metalinguisticamente a escolha dos nomes. Trataremos disso mais detidamente adiante. Por ora, basta saber que na prosa a escritora ganha espaço para dar corpo também às palavras, que são mais exploradas na sua dimensão material, seja pictórica ou sonora<sup>32</sup>. Neste caso, a narradora afirma tratar-se de um nome de luta que traz desde pequena e que se liga, segundo pensa, ao fato de matar a si própria desde menina. A ideia de matar e de amar (MATAR + AMORES = MATAMORES) conjugam-se aqui e relacionam-se no sentido de entrega ao prazer carnal. Maria mata seus amores entregando-se aos meninos da aldeia:

“Amei de maneira escura porque pertenco à Terra, Matamoros me sei desde menina, nome de luta que com prazer carrego e cuja origem longínqua desconheço, Matamoros talvez porque mato-me a mim mesma desde pequenina, não sei, toquei os meninos da aldeia, me tocavam, deitava-me nos ramos e era afagada por meninos tantos (...)” (IDEM, p. 61)

O ganho de uma perspectiva do erótico fica bem claro, o que já marca bem a mudança de tom em relação à peça que usava sempre de um linguajar senão sublime, ao menos bastante pudico. Já aqui, a personagem é descrita como tomada de um desejo pelo toque e pelo prazer desde muito cedo: “(...) desde sempre tudo toquei, só assim é

<sup>32</sup> Exemplo disso se verá no livro *A Obscena Senhora D*, no qual a letra D, de Derrelição, simbolizará uma “doce curva comprimindo uma haste, verticalidade sempre reprimida, cancela, trinco, toско cadeado.” (HILST, 2001, p. 30)

que conheço o que vejo, tocava os morangos antes do vermelho, tocava-os depois gordo-escorridos, tocava-os com a língua também, mexia tudo muito (...)”. Esse ato de reconhecer tudo e buscar compreender as coisas pelo toque ressurgirá dois anos mais tarde na personagem Hillé, a senhora D, do livro seguinte. Também é de se notar que muitos escandalizaram-se quando em 1990 Hilda lançou *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, narrativa das aventuras sexuais de uma menina de oito anos. Porém, já nesta, dez anos antes, há logo de início a apresentação de uma sexualidade muito livre da menina Maria que também aos oito anos de idade fez sexo com um padre.

Matamoros toca tudo com a curiosidade de uma criança sem malícia, seja a natureza a sua volta ou seu próprio corpo. Na verdade, não há para ela distinção entre uma coisa e outra, tudo é matéria a ser investigada. Há como que uma erotização do mundo físico, tudo é percepção e precisa ser transformado em estímulo sensível para tornar-se um saber, um conhecimento. Em alguns momentos, Hilda até oscila a voz para uma terceira pessoa como se a própria Matamoros estivesse olhando-se de fora, se percebendo:

“(...) reparo neste instante em mim de forma mais precisa, mais olhante, endureço as pernas como se fosse alcançar a novidade no debaixo das pedras, ato que permite que se faça em brilho um escurinho de pêlos espalhados na coxa, Matamoros esfrega suas penugens e adora descobrir que tem gramíneas pretas eriçadas, que é estranha como uns bichos que viu sobre a folha das mamonas (...)” (IDEM, p. 64)

Assim, Maria descobre-se matéria como tudo que a cerca, e tudo para ela passa a ter seu próprio corpo. O rio onde se banha é chamado o “corpo da água”. Parece aqui que Hilda começa a dar mais importância aos aspectos sensíveis da existência. Se em 68, quando escreve “O Visitante”, a questão era apenas sutil, tocando de leve na diferença do ventre arredondado de Ana e do ventre afundado de Maria, aqui, por sua vez, todo o corpo é minuciosamente investigado, explorado em seus mínimos detalhes, suas texturas, seus cheiros, suas cores, etc. Há inclusive uma aproximação fundamental que se fará muito presente em outras obras hilstianas a do corpo humano com a figura do porco. Matamoros está contando como conheceu Meu, o homem que lhe pareceu divino de tão perfeito e que surgiu um dia quando estava à beira do rio. Ele afirma que viveria com ela, pois não tinha casa e diz: “(...) que uns brancos porcos conviveriam conosco porque se faz preciso para o homem lembrar-se de si mesmo tal um porco lavado mas sempre um porco (...)” (IDEM, p. 69). Tal analogia que aqui se apresenta sutilmente será usada ainda muitas vezes por Hilda. Além de aproximar novamente o homem de uma condição mais rebaixado, como em o “O Rato no Muro”, o porco pode

ter sido eleito como metáfora essencial do humano por alguns motivos: o primeiro, por ser um animal muito corpulento, nos faz lembrar que também somos matéria, que somos animais, que como o porco, nossa carne também será comida. Depois, porque o porco é um animal que está o tempo todo fuçando, focinhando em busca de algo, assim como o homem que não cessa de investigar o mundo e a si mesmo. Em terceiro lugar, talvez o fato mais óbvio e que se liga ao modo como Hilda gosta de explorar a materialidade das palavras é que porco é anagrama de corpo e é justamente nesse sentido que Meu afirma ser o homem um porco lavado, ou seja, antes de tudo um animal, um corpo, matéria perecível. Essa analogia do homem com o porco reaparecerá muitas vezes, inclusive em *A Obscena Senhora D*. Quando analisarmos esse livro, voltaremos a isso.

Em “Matamoros” preservam-se algumas referências religiosas que haviam em “O Visitante”, mas ocupam menos espaço do que na peça. Cresce, no entanto, o espaço para a discussão do carnal, sobretudo do corpo e do desejo feminino. Meu, o homem que surge do nada, não é real, segundo saberemos pela boca de Simeona, uma personagem mística que faz as vezes de vidente na história. Como o livro é composto de três narrativas, e “Matamoros” é a segunda delas, Hilda ligou-as levando algo de uma para outra. Assim, Meu fica sendo uma projeção do “desejo de ser” do personagem Tadeu, que pertence à primeira narrativa. Meu é o homem que qualquer mulher desejaria ter, e isso justamente é que traz à história o tema central: o desejo feminino, o corpo da mulher, a feminilidade, entendida enquanto atributo de sedução do homem. O subtítulo da narrativa “da fantasia” liga-se, portanto, tanto ao fato de Meu não ser real, ser a fantasia de Tadeu, quanto à própria fantasia de Matamoros e das demais mulheres da aldeia que passam a desejá-lo.

Em “O Visitante”, ressalta-se o aspecto sagrado da gravidez de Ana, a mãe, quando uma luz entra pela janela e ilumina seu ventre. Em “Matamoros” uma cena parecida ocorre quando Maria, depois de levar Meu a morar consigo, percebe uma mudança radical em sua mãe:

“Adentrou-se nos claros da janela, as mangas do tecido rosado iluminaram-lhe a cara, olhei-a, e não era mais velha, tinha a pele colada aos pomos do rosto, tinha um encanto, uma soberba no porte, e começou a cantar canção desconhecida, sem palavras, lamentos muito graves que de repente cresciam abrandados, uivo de ventos, melodia como para exprimir o alvor da madrugada e o canto dos galos que coisa o teu cantar, mãe, de onde vem?” (HILST, 2004, p. 71)

A luz iluminando a mãe, Haiága, e mostrando sua beleza rejuvenescida, começa a intrigar Matamoros, que vai tomando-se de ciúme por ver uma mulher mais atraente na figura da mãe e temer pela fidelidade de seu homem:

“(…) um olho todo de fêmea me fiz, um alongado cárdeo de brilho amendoado, tive ciúme tamanho da possível ternura da velhice, como Haiága deveria tocá-lo se o tocasse, examinei-lhe as mãos e surpreendi-me do afilado forte, dorso sem manchas, um claro de unhas, as mãos pendidas nem pareciam ter veias de tão lisas, olhando-as me detive nas ancas, que largas eram, que coisa desejável e espaçosa para um homem mover-se sobre elas, esfregar-se, contorná-las com aquelas grandes mãos que eram as mãos do meu homem, olhei minhas próprias ancas e vi pobreza, duras, estreitas, alta que sou, pensei, está bem que sejam como são, mas não estava de contentamento, alisei disfarçada meu encovado ventre, e de canto de olhos vi o de Haiága, um delicadíssimo redondo, curvatura de pequena maçã (...)” (IDEM, p. 77)

Interessante que antes de começar a comparar-se, Matamoros reconheça que se fez “um olho todo de fêmea”, ou seja, trata-se claramente de uma questão feminina: a exploração de uma certa maneira de ser mulher para atrair o homem. Mais do que mulher, aliás, fêmea. O corpo, o desejo é uma questão que nos aproxima da natureza animal, o humano é um porco lavado. As ancas e o ventre têm aí papel importantíssimo, o que Hilda marca tanto na peça quanto nesta outra narrativa. E novamente, a questão é, não só a conquista, mas a satisfação masculina, tanto assim que Maria dirá logo a seguir: “Haiága vencia se um homem nos colocasse à frente do desejo”. O corpo da fêmea deve ter o ventre arredondado para simbolizar a fertilidade, deve ser a mãe-terra, deve estar pronta para satisfazer ao ímpeto masculino. Surge o erotismo aqui na direção da afirmação de uma fertilidade do corpo-mãe. Eros é o que dá vida, em contrapartida a Tanatos que é simbolizado pelo corpo ressequido, o ventre encovado.

Essa mesma ideia é reforçada na terceira narrativa do livro, “Axelrod (da proporção)”. Como já dito que as três narrativas de *Tu não te moves de ti* interligam-se, o que acontece é que na última delas um professor de História viaja para um lugarejo que vem a ser o mesmo onde moram Matamoros e sua mãe. Mais do que isso, o protagonista dessa última narrativa é também sobrinho de Haiága, primo, portanto, de Matamoros. Na história, Axelrod viaja de trem para a aldeia onde nasceu e ao mesmo tempo viaja na memória para o passado, lembrando seu tempo de menino quando o pai começou a enlouquecer<sup>33</sup>. Nesses acessos do pai, a tia tranquilizava-o levando o sobrinho para ver plantas:

“E a voz de Haiága, cobrindo de calêndulas a frase, se sobrepondo, vem Axel, me puxando, Olha o cheiro que vem vindo da terra, olha como cresceram as amoreiras, terra

<sup>33</sup> Paralelo autobiográfico, uma vez que o pai de Hilda, Apolônio de Almeida Prado Hilst, também enlouquecera.

cheiro calêndulas amoras cada vez que o pai mergulhava naquele refrão, tu não te moves de ti (...)” (IDEM, p. 138)

Reforça-se assim a figura de Haiága como a mulher-mãe-terra, e sua fertilidade, assim como na história de “O Visitante”, confirmar-se-á no próprio ventre com uma gravidez. Maria duvida, crê que sua mãe perdeu o juízo, que se trata de gravidez psicológica, assim como aconteceu com uma cachorra que tiveram, porém Haiága insiste que se trata de um milagre e pede à filha que conte ao marido sobre seu estado. Matamoros começa a ficar cada vez mais confusa, pois, por um lado imagina que sua mãe estava perdendo o juízo, mas por outro, não apenas percebe a mudança grandiosa que se deu na aparência de Haiága, como também nota que tudo a sua volta, a própria natureza parecia mais exuberante, reforçando-se o paralelo da mãe com a terra:

“Mas via-se cara de Haiága, um brilhoso rosado, via-se na linha da boca um sentimento de amorosa mulher, boca de cantos carnudos levantados, boca de beleza, inteiriça machucada maravilha minha mãe Haiága, e até os pêssegos nos pessegueiros ao lado da varanda qualquer um veria, e vendo as coisas de limpidez ao mesmo tempo eu as via como se vê a terra nos dias calorentos, um tremido impossível de tocar, turvação na transparência (...)” (IDEM, p.112)

Toda a confusão de pensamentos que Matamoros sofre é ocasionada não apenas por se sentir menos mulher em comparação à Haiága, a mulher-mãe, fértil e tomada de beleza, mas também pelo comentário de Simeona que afirma que Meu não é real, é apenas projeção de um desejo e também pelo comentário de duas moradoras do vilarejo, Biona e Rufina, que deixam claro que ela é invejada por todas em razão de ter tal homem em sua cama. Após o encontro com essas duas, Matamoros, sozinha e tomada de angústia, começa a gritar como se estivesse conversando com Deus. Temos aqui uma espécie de monólogo shakesperiano no qual a personagem enuncia suas inquietações e sentimentos íntimos. Este trecho é muito interessante por trazer à narrativa o maior de todos os temas da literatura hilstiana, o questionamento e a busca de Deus. Como vimos, no livro de poesias *Exercícios para uma ideia*, de 67, Hilda tentava articular razão e sagrado, buscando uma possível forma de enunciar Deus. O mesmo acontece numa das cenas da peça “A Empresa” do mesmo ano. Veremos adiante que em outras peças surge também o desejo de falar sobre o divino. *Qadós*, o livro de prosa que Hilda escreveu antes de *Tu não te moves de ti*, é praticamente todo tomado por esse anseio da autora de pensar Deus.

Este assunto não é nosso foco principal aqui, mas podemos notar que a visão que Hilda apresentava sobre Deus pouco depois de ler o livro de Kazantzakis é bem distinta da que se apresenta aqui em “Matamoros”. Nesta narrativa, Deus é o “Grande-Louco”, a

criança, o aleatório. Matamoros não compreende porque ela fora a escolhida para receber um homem tão perfeito, tão divino. Partindo de uma visão católica comum de Deus, Matamoros considera:

“E porque viria de ti para mim um presente de carne quando se sabe e se diz que tu presenteias ao revés, quero dizer que se sabe e se diz que tu dás a fome a quem sofre de gula, dás a ferida na carne a quem cuida do corpo, amorteces a língua daquele que tem prazer na fala, e que assim te parece certo esse fazer para fortalecer-lhes a alma, então por que para mim um adequado presente?” (IDEM, p. 104)

Adequado segundo a visão que temos de Maria: desde pequena sempre ligada à carne, ao corpo, ao toque, sempre se entregando aos meninos da aldeia, sempre em busca de uma satisfação que nunca vinha e que será plenamente alcançada ao entregar-se a Meu. Dessa forma, Matamoros não compreende os desígnios divinos e entende que Deus e razão são coisas muitas distintas.

“Santíssimo, te falo desse modo porque a humana cabeça tão pequena não compreende loucura agigantada, me vem um outro pensar quando em ti penso, que nós os daqui imaginamos tua vontade se intrometendo no decorrer dos nossos dias mas que pensar assim é pensar longe da verdade, que passeias entre nós por acaso como nós mesmos passeamos num atalho e sem querer machucamos as formigas e muito distraídos muitas vezes arrancamos uma pequena planta ou plantamos outra, um fruto mastigamos e outro esquecido apodrece lá mesmo onde cresceu, junto ao seu ramo (...)” (IDEM, p. 104)

Simeona, a vidente, afirma que loucos “são os poucos que lutam corpo a corpo com o Grande Louco lá de cima”. Essa ideia de “lutar com Deus” é o que Kazantzakis se propõe metaforicamente como analogia de “buscar compreensão”, como se a fé que sentia na possibilidade de entendimento fosse a única arma possível de fazer frente à omissão divina. Hilda parece partilhar do mesmo sentimento e une a ausência do pai divino e do pai terreno no campo da loucura. Em “Matamoros”, deus é o Grande Louco, em “Axelrod”, o pai do protagonista enlouquece e, na obra seguinte, *A Obscena Senhora D*, o pai de Hillé também enlouquece e nesse fato vê-se o nascimento de um ímpeto de busca da compreensão, embora ela se sinta completamente abandonada por Deus.

O final dessa história, como já dito acima, traz, pela primeira vez na literatura de Hilda, o tema do incesto. Maria imaginando-se amante do próprio pai não tem mais ciúmes de sua mãe e para de sofrer. Esse tema-tabu que sempre fez parte das narrativas libertinas é, juntamente com o tema da pedofilia, o princípio de uma literatura transgressora de Hilda que vai usar da exploração livre do corpo e seus desejos como uma forma de questionamento dos valores da sociedade. Muitos dos textos hilstianos procuram aproximar coisas que historicamente têm sido afastadas no Ocidente, tais

quais a exploração livre do erótico e a busca de Deus, por exemplo, ou o lirismo e os questionamentos filosóficos mais altos com a obscenidade e o calão mais baixo.

A ideia incipiente de “O Visitante”, portanto, vai desenvolver-se completamente uma dúzia de anos depois, em *Tu não te moves de ti*, revelando por meio da exploração do erótico e do questionamento do divino (impossibilidades da época em que escreveu dramaturgia) o que estava latente para além do que se vê na peça. Voltando às demais peças, temos que apontar algumas outras sementes de ideias e temas que veremos posteriormente na prosa.

A próxima, depois de “O Visitante”, que Hilda escreveu foi o “Auto da barca de Camiri”, também de 68. Comédia bufanesca e alegórica que critica novamente o excesso de racionalismo e defende uma crença maior no milagre, no imponderável. O assunto central é um homem que se parecia com Cristo, que alimentava os cães e que tinha nas mãos um maná. É preciso atestar tanto sua existência quanto sua vida ou morte e para isso dois juízes, um velho e um jovem, ouvem as testemunhas: um trapezista, um passarinho, um agente funerário e um prelado. A peça fora escrita em ocasião da morte de Ernesto Che Guevara cerca de um ano antes, e por isso a insinuação de uma semelhança com Cristo e o nome do local na Bolívia onde se deu no título. Como bem notou o crítico Alcir Pécora na Nota do Organizador, as metáforas aqui novamente não trazem nada de original. O “corpo de pássaro”, as “asas do espírito” estão simbolizadas nas figuras do trapezista e do passarinho. Os juízes não conseguem articular um pensamento complexo, limitando-se à lógica das leis e permanecendo indiferentes a toda confusão exterior ao ambiente do julgamento, de onde se ouvem gritos e rajadas de metralhadoras. O agente funerário é símbolo de uma praticidade capitalista que atropela qualquer crença e valor humanos em nome do lucro. O prelado, representando o pensamento religioso, é que tem aqui um papel diferente, pois nesta peça é positivo, de valorização de uma visão metafísica.

O grande ganho desta peça é sem dúvida o humor escrachado que pela primeira vez aparece na obra de Hilda para dela nunca mais sair. Grande exemplo não apenas de diálogo cômico como também de assunto que tomará mais espaço no futuro vemos logo abaixo:

“JUIZ JOVEM: Tem razão, tem razão. Os homens são seres escatológicos. Esse tema é ótimo para discorrer. Veja. (*vira-se para a plateia*) Escatologia, certamente os senhores saberão o que é: nossas duas ou três ou mais porções matinais expelidas quase sempre naquilo que convencionalmente chamamos de bacia. Enfim, (*curva a mão em direção à boca e estende em direção ao traseiro*) esse entra e sai. Para vencer o ócio dos senhores que dia a dia é mais frequente, não bastará falar sobre o poder, a conduta social, a

memória abissal, o renascer. É preciso agora um outro prato para o vosso paladar tão delicado. (*vira-se para o velho*) E se pensássemos num tratado de escatologia comparada? Nada mais atual e mais premente.

(...)

JUIZ VELHO: Tudo isso é bom para o teatro. Fale merda para o povo e seja sempre novo. (...)" (HILST, 2008, p. 189)

Essas falas são logo da primeira cena e já dão o tom de todo o resto. Vemos uma nova forma de Hilda conduzir tanto o diálogo em cena quanto a relação com a plateia, que agora, além de direto também passa a não ser muito respeitoso. Aquele procedimento de rebaixamento da condição humana que se viu em o “O Rato no Muro”, aqui ganha em complexidade, pois não se dá mais no campo da analogia e da metáfora, mas sim em um enfrentamento direto da condição humana: o mesmo ser de “paladar tão refinado” que gosta de discutir sobre o poder e a conduta social é também aquele que se vê limitado pelo próprio corpo, um ser antes de tudo escatológico, escravo de necessidades fisiológicas que o rebaixam. Pouco adiante, o diálogo continua e Hilda nos traz uma ampliação do entendimento de escatologia:

JUIZ VELHO: E depois esse seu tratado pode gerar confusão.

JUIZ JOVEM: Por quê?

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! (...)" (IDEM, p. 191)

Principia aqui uma estratégia que comentamos *en passant* acima: a de aproximação do sublime com o grotesco. Tal estratégia, que será muito frequente sobretudo na prosa não-dramática de Hilda, revela mais uma vez a dicotomia fundamental do ser humano que Ernest Becker, de quem trataremos mais detidamente no próximo capítulo, expõe brilhantemente. Dizer que o homem é um ser escatológico é dizer que, ao mesmo tempo que nossa mente se ocupa de coisas elevadíssimas do campo filosófico, teológico, o corpo está sempre a requisitar matéria, a expelir matéria a desejar matéria. Por mais alto que se sejam nossos anseios, ninguém pode fugir do grotesco das exigências do próprio corpo, e isso está muito bem representado na palavra “escatologia”, pois ela nos leva às maiores preocupações religiosas e aos mais abjetos comportamentos da matéria.

O mesmo assunto, aliás, vem tratado na peça seguinte de Hilda, “As Aves da Noite”, a terceira das quatro peças escritas no ano de 68. Nesta, no entanto, desprovida tanto do didatismo das duas primeiras (“A Empresa” e “O Rato no Muro”) e do humor

debochado da anterior (“Auto da barca de Camiri”), traz um tom trágico, heroico, pois trata de um acontecimento real dos campos nazistas, quando o padre Maximilian Kolbe – que posteriormente foi canonizado – ofereceu-se para substituir um prisioneiro que deveria ir para uma cela com mais alguns outros e lá morrer de fome.

Após a descrição de cenário, a autora traz uma nota justificando o porquê de uma visão talvez poética em demasia dos personagens:

“Com *As Aves da Noite*, pretendi ouvir o que foi dito na cela da fome, em AUSCHWITZ. Foi muito difícil. Se os meus personagens parecerem demasiadamente poéticos é porque acredito que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir VIVA, EM VERDADE. Só em situações extremas é que interrogamos esse GRANDE OBSCURO que é Deus, com voracidade, desespero e poesia.” (IDEM, p. 233)

Assim, reitera-se o desejo essencial de Hilda, buscar a compreensão de Deus, aproximar-se do sagrado, elevar o espírito, sondar a santidade. A novidade é que aqui temos a afirmação de que para conseguir fazê-lo, é preciso rumar no sentido oposto, buscando não os limites da mente, mas do corpo. Privando-o de comida e água, lembramos de quão frágil ele é. É também mais ou menos o que é dito na frase que Hilda usará como epígrafe da peça:

“A tortura da fome faz descer o homem ao nível do animalesco, pois a resistência humana tem os seus limites – além dos quais só restam o desespero ou a santidade.”

*M. Vinowska, Pater Maximilian Kolbe*  
Friburgo, 1952

Voltamos à ideia de santidade já uma vez exposta acima: santo é aquele que vence ao próprio corpo. É como se, numa situação limite, o espírito se pusesse em luta com a carne e daí a derrota do primeiro levaria ao desespero, a vitória, à santidade. A ideia de buscar atingir um limite da condição humana para encontrar além dela algo novo, desconhecido, é o que o filósofo Georges Bataille defendeu em muitos de seus escritos do princípio do século XX. Não cremos que aqui Hilda já tivesse entrado em contato com tais ideias, mas intuitivamente antecede o que depois veremos com mais clareza na prosa obscena dos anos 90, quando certamente influenciou-se pelas ideias do francês. Disso trataremos no quarto capítulo.

Nesta peça, fala-se tanto do mais generoso, corajoso e nobre que pode ser o ser humano, a busca de certa fé que eleva o homem para além de sua própria natureza, quanto do mais cruel e mesquinho, o que se evidencia no comportamento dos nazistas. Da mesma maneira, de um lado temos o espírito trabalhando por um sentido maior de tudo e evitando o desespero, e por outro, temos o corpo faminto que se descontrola e rouba a lucidez. Essa peça nos parece atingir o cerne das inquietações que Hilda apresentara até então, pois, pela primeira vez, os grandes dilemas existenciais do

humano são enunciados de forma direta, clara, sem subterfúgios de trama. A situação é muito propícia a isso: um religioso abnegado que possui em si um grande amor por Deus e uma crença inabalável está preso numa cela onde irá morrer com um poeta, um estudante de biologia (que representa o pensamento científico), um joalheiro (que representa o trabalho manual, o contato com as pedras), um carcereiro (que é cético e cruel) e uma mulher judia (que é obrigada a retirar os corpos e limpar as celas onde os prisioneiros dos nazistas são mortos). Todos, exceto a mulher, estão lá à beira da morte, sofrendo muita fome e sede. Toda palavra, portanto, ganha grande carga dramática e alarga seu campo de significação. A questão central dos diálogos é quase sempre a fé versus a realidade cruel e dolorida.

O que a peça traz de novo, além de uma situação mais extremada e mais realista é o enfrentamento direto da questão do corpo. É a primeira vez, por exemplo, na literatura de Hilda que se manifesta a analogia corpo/porco que já comentamos brevemente antes. Os soldados nazistas chamam aos prisioneiros de “porcos” todo o tempo, marcando bem esse rebaixamento da condição humana a de animal. Isso acontece todas as vezes que se dirigem aos prisioneiros. Alguns exemplos:

“SS (*com sarcasmo*): Então, porcos, já se habituaram? Já começaram a rezar?” (IDEM, p. 246)

“SS (*voz suave*): Então os porcos cantam? O chiqueiro se exalta?” (p. 247)

“SS (*olhando pela abertura*): Então já começou a fedentina? (*para o ajudante*) Hans, já estão cagando no chiqueiro. Porcalhada, ainda bem que quem vai limpar tudo isso são porcos iguais a eles.” (p. 254)

SS (*delicado para os prisioneiros*): Já é noite, sabiam? E a noite é feita pra que mesmo? (...) Para foder, porcos.” (p. 258)

O tratamento desumano se reforça pela forma como são qualificados de “porcos”. Até aí, nada de novo, não fosse pela primeira vez encontrarmos em um texto de Hilda o questionamento direto que se faz pelo personagem poeta: “POETA (*tocando-se*): O que é o corpo? O que é o corpo?” (IDEM, p. 255) Essa pergunta vem num momento em que, sofrendo de muitas dores, o jovem não aguenta o sofrimento e acaba defecando. Essa situação escatológica é que detona o questionamento existencial do poeta. O estudante, já também alterado pelo sofrimento, começa a lembrar de sua namorada e daí segue-se o diálogo:

“ESTUDANTE: Ela me dizia que o corpo muitas vezes parece uma coisa independente da tua vontade. (...) A tua vontade é deixar o corpo quieto, e de repente ele se move... caminha, vai de encontro aos outros corpos, ela dizia isso.

POETA: Nós precisamos... nós queremos o outro corpo.

ESTUDANTE (*apaixonado, tom crescente*): E que também se você repetir a palavra corpo muitas vezes, ela dizia, corpo corpo corpo, experimentem.

*Todos repetem, menos Maximilian e o Carcereiro.*

ESTUDANTE: O corpo deixa de significar o teu corpo e toma forma de alguma coisa volumosa e cinzenta, ali, à tua frente. Corpo... ali” (IDEM)

Como já dito, corpo é anagrama de porco. Ao repetir seguidamente a palavra “corpo”, ela não se transforma em “porco”, mas o som se torna uma onomatopeia que, associada ao que o personagem disse, “coisa volumosa e cinzenta”, não nos dá muita chance senão pensar num porco. Nasce aí uma metáfora que será recorrente, como veremos, até o final da carreira literária de Hilda e que designa fundamentalmente a matéria de que somos feitos. Mais do que isso, essa matéria, o corpo, é algo que age independente da vontade, que vem de outro lugar. Adiante no diálogo, o padre dirá que o corpo é envoltório daquilo que está mais fundo e isso seria a vontade. Disso surge o grande paradoxo que se lerá na sequência das falas:

“POETA (*para o Estudante, febril*): Então a tua amiga estava certa? Ela não disse que o corpo parece uma coisa independente da nossa vontade? E se o corpo é só um envoltório da vontade... o corpo não é nada, hein? (*voz alta*) Maximilian, eu não quero esse meu corpo, eu não quero mais! Faz alguma coisa para que ele se acabe depressa, faz alguma coisa pra que eu não saiba dele mais, maldito corpo. (*soluça*)

MAXIMILIAN (*muito comovido*): Ele se acabará, meu amigo, logo, logo... se fosse possível não pensar tanto nele agora... Não pensar tanto.

POETA (*interrompe exaltado*): Mas eu não posso. Eu sou o meu corpo. Eu sou esta imundície que parece não ter fim.” (IDEM, p. 256)

Aí está a questão mais interessante da peça: por mais que a visão religiosa do padre nos pareça sempre mais sensata ao longo de todo o tempo e que sua calma e serenidade numa situação tão extrema nos faça vê-lo como a um santo – o que de fato mais tarde veio a se tornar – não pode negar que o corpo e seu sujeito são indissociáveis. Sua visão inicial do corpo como mero envoltório da vontade é absolutamente negada pelo poeta que, no desespero da morte iminente afirma categoricamente: “Eu sou o meu corpo”. Interessante pensarmos então que a morte, outro dos grandes temas de Hilda, tem algo a ver com uma visão do corpo oposta àquela que o catolicismo procura passar. Para o Pe. Maximilian, a alma (que era o que ia dizer antes de “vontade”) é mais importante e está separada do corpo, seu envoltório. A morte impede ao Poeta de concordar, pois, ali não sobra espaço para filosofar sobre a existência ou não da alma, o corpo é urgente e, como disse o Carcereiro em seguida, “a morte é feita de carne”.

Há uma incompreensão dos demais personagens a respeito do ato heroico do Padre que salvou o outro prisioneiro sorteado. Ali, tornar-se um mártir não parecia algo nobre e desejável. Porém, é de se crer que Hilda não escreveria jamais uma peça na qual o santo mártir fosse pintado de forma idealizada. O padre é questionado, e as razões que

lhes são contrapostas têm muita lógica e são coerentes. Hilda teatralizou seus conflitos internos de maneira tão bem realizada que é de se supor que a plateia saia de opiniões bastante divididas, pois ela mesma, a autora se via dividida. A morte, a santidade, o corpo e a loucura sempre se agitaram internamente em seus questionamentos. No caso desta peça, há a afirmação da fé do padre, há a afirmação do corpo como sujeito, há referência à morte e ao martírio como escolha e amor de Deus, há a perda da razão pelo sofrimento físico, há o amor como possibilidade de salvação, enfim, trata-se de um texto que atinge profundamente os grandes temas hilstianos.

Na peça, vemos morrer apenas o Poeta, que é logo retirado. Os demais chegam a alucinar e pensam que tanto sofrimento pode desfazer sua humanidade:

“ESTUDANTE (*febril*): A sede, a minha sede não é humana... eu não tenho mais nada de humano. (*olha-se a si mesmo*) Maximilian, eu não sou mais humano.” (IDEM, p. 275)

Daí a pensarmos justamente em quais são os limites do humano? Quer parecer que Hilda via o humano como aquilo que transitava do animal (porco lavado) ao santo o que nos relembra a epígrafe que dizia algo nesse sentido: após o limite humano, desespero ou santidade. Desespero é animal, isso todos somos, mas santidade é para poucos. Tão poucos que o Estudante e a Mulher pedem para tocar no padre Maximilian, a fim de verificar se ele é feito da mesma matéria:

“ESTUDANTE (*interrompe*): Eu sei. (*pausa*) Eu posso pegar em você? O teu corpo é igual ao meu?

MAXIMILIAN (*sorrindo*): É igual.

MULHER (*tocando Maximilian*): A minha carne é como a sua, olha. (*sorri*)” (IDEM, p. 279)

À maneira dos ascetas, o padre vence até o final a dor da fome e a sede. É o único a manter alguma calma e a não entrar em estado de delírio. Esse impressionante autocontrole irrita ao Carcereiro que, já bastante debilitado pela fome, deseja ver sofrimento no padre, para que tenha certeza de sua humanidade. É um dos trechos mais tocantes da peça no qual se dirige ao padre com violência e desespero:

“CARCEREIRO (*com ironia*): Você não aguentaria sem mim? Eu te faço tudo mais fácil, não é? Vocês ouviram? Ele não aguentaria sem nós. Ele diz que não aguentaria sem nós. (*violento e muito próximo a Maximilian*) Você mente! Você aguentaria sua mãe apodrecendo na tua frente, e você aguentaria sozinho. (*ri*) Não aguentaria... (*voz muito alta, angustiada*) Sofre um pouco, homem! Sofre um pouco, pra que eu te veja, meu irmão! (*mais brando*) Olha pra mim, Maximilian, vamos olha. (*muito emocionado*) Me abraça, abraça este corpo que apodrece, porque o meu corpo... o meu corpo apodrece. (...)” (IDEM, p. 283)

Coloca-se aí o limite do humano: o sofrimento. Não sofrer é não ser humano, pois todo homem é corpo/carne, frágil, suscetível às dores físicas e consciente da própria dor. Ainda assim, o padre se mantém contido enquanto os demais vão cada vez mais se desesperando. Ao final, os guardas nazistas trazem, como zombaria, uma coroa de arame farpado para Maximilian, ao que ele apenas responde “Não sou digno.” Colocam então a coroa no centro e obrigam os presos a fazerem uma roda em torno dela. A peça encerra-se com a seguinte fala:

“SS: (...) Daqui por diante, senhores, (*lentamente*) uma santa madrugada, um santo dia, uma santa madrugada, um santo dia, como uma roda, senhores, uma roda perfeita. (*faz com uma só mão um movimento circular cada vez mais rápido*) Perfeita, infinita, infinita. (*riso discreto. Sai abruptamente*)” (IDEM, p. 297)

Hilda continua a associar a ideia de Deus ao círculo, assim como fizera em *Exercícios para uma ideia* e na peça “A Empresa”. A figura do triângulo equilátero também reaparecerá, mas na peça seguinte, última de 68, “O Novo Sistema”, como uma grande peça ao fundo que gira e em cujas laterais lê-se “ESTUDE FÍSICA”, segundo indicação da autora. Nesta peça há um retorno a certo didatismo de luta contra a repressão, aqui representado por um excessivo racionalismo científico. Os personagens que representam o “Novo Sistema” fazem mais ou menos como o Monsenhor de “A Empresa” que usou a história inventada por América dando-lhe um outro sentido que lhe parecia mais adequado, criando assim uma nova ordem. Nesta peça, os escudeiros do Novo Sistema usam de enunciados conhecidos da Física para criar metáforas um pouco forçadas que justifiquem os novos valores e normas de comportamento. Como bem descreveu Alcir Pécora:

“A peça é uma ficção futurista à maneira de *1984* ou de *Admirável mundo novo*, com a particularidade de que, nela, a Física se torna a fonte subsidiária do Direito e, portanto, de legitimação científica do poder tirânico. O *double think* orwelliano se torna uma espécie de “estude física” hiltiano.” (IDEM, Nota do Organizador, p. 15)

Trata-se de um alerta que Hilda faz à plateia para que nenhuma nova ordem possa matar o amor. O protagonista é um menino que consegue a nota mais alta de Física da sua turma e, por isso, passa a ser tratado com privilégios. Seus pais, por medo, fazem de tudo para que ele se adapte ao Novo Sistema, uma forma de autoritarismo no qual a individualidade é esquecida e as pessoas passam a se pensar apenas como “coletividade”. Como forma de educação, corpos daqueles que se opõem ao novo sistema são expostos em praça pública. As pessoas devem registrar esse fato com os

olhos, mas não olhar para eles direta e demoradamente. O problema começa aí. O menino, tomado de compaixão, não consegue deixar de olhar para os corpos. Ele, apesar de ter a nota mais alta, é muito sensível e choca-se com as determinações do Novo Sistema. Não consegue entender os paralelos que se devem fazer entre os enunciados da Física e o comportamento da sociedade, o que se justifica perfeitamente, pois as analogias soam mesmo um tanto forçadas. Justamente por isso seus pais serão mortos, a seguir ele irá matar uma menina que representa perfeitamente a assimilação do Sistema e ao fim insinua-se que não haverá mais espaço para o amor. Os seres humanos irão reproduzir-se todos na mesma idade por imposição do sistema e estimulação artificial. A peça apresenta o mundo tomado por um estranho tipo de comportamento padronizado no qual os sentimentos são aniquilados em nome do coletivo. Talvez Hilda ainda estivesse influenciada pela peça anterior e o nazismo tivesse algo que ver com essa visão negativa do futuro.

O didatismo fica óbvio ao final quando os atores, já descaracterizados, vêm ao palco trazer uma espécie de moral da história em versos. Neles, defendem que se faça uma “lúcida alquimia” com a poesia, a filosofia e a ciência para que se prepare uma transmutação: “Asa de amor / Asa de esperança / Asa de espanto / Do conhecimento”. Nada de novo no que diz respeito ao tema do corpo, à linguagem utilizada, mesmo da peça como um todo, em relação ao que já dissemos anteriormente. Trata-se de uma visão ampliada daquilo que já havia se mostrado na primeira peça de Hilda, “A Empresa”. Os corpos serão dominados por um automatismo de feição militar e terão importância apenas enquanto veículos das mentes privilegiadas. As individualidades não têm importância perante o Novo Sistema, e, portanto, as mortes em nome da coletividade são perfeitamente justificadas, ninguém deve dar a isso nenhuma importância.

A peça, seguinte, “O Verdugo”, de 1969, foi a que teve maior reconhecimento crítico de todas, pois Hilda foi por ela contemplada com o Prêmio Anchieta de Teatro. Novamente, temos uma cena de julgamento de um homem, assim como no “Auto da barca de Camiri”. Como na outra peça, também é possível aproximar a figura do réu de Cristo. O conflito básico é dado pela recusa do Verdugo em executar a sentença de morte de um homem que falava ao povo coisas perigosamente revolucionárias e que fora por isso mesmo condenado:

“JUIZ VELHO (*para o Verdugo*): Ele falou demais. O senhor compreende? E boca deve ter uma medida.

JUIZ JOVEM: Certas palavras não devem ser ditas. (IDEM, p. 379)”

Os juízes, que se assemelham àqueles do “Auto da barca de Camiri”, dão a entender que tal homem precisa ser executado o quanto antes, pois isso é do interesse de pessoas muito poderosas, oferecendo para tanto uma grande quantia em dinheiro. A esposa e a filha do Verdugo ficam animadas com a possibilidade de mudar de vida com essa recompensa e fazem o possível para que o trabalho seja feito. Ele, no entanto, foi tocado pelo modo de falar do condenado, assim como seu filho, e ambos se opõem às mulheres e aos juízes. Trata-se da mesma defesa que Hilda já fizera anteriormente de que o amor, plantado no peito das pessoas pelas palavras e pelo exemplo dos mártires, é o caminho possível de mudança de um mundo corrompido.

“VERDUGO (*tentando convencer os juízes*): Excelências... é muito difícil para mim... eu não sei explicar... alguma coisa está me impedindo de fazer isso. O homem entrou no meu peito, os senhores entendem? Ele falava que era preciso... amor... ele falava...” (IDEM, 393)

Uma novidade interessante aqui, que se repetirá posteriormente na prosa e poesia de Hilda, ocorre no momento em que um dos juízes procura justificar a sentença dizendo que o homem insultava o povo chamando-os de coiotes. Essa aproximação do ser humano ao bicho não é nova, pois já havíamos visto anteriormente isso se dar com relação ao pássaro, ao rato e ao porco. Porém a metamorfose homem-lobo surge aqui como uma nova metáfora e voltará a aparecer futuramente. O lobo, ou coiote, tem alguns atributos que justificam a escolha:

FILHO (*para mulher, exaltado*): Não é isso, mãe. Ele dizia que os coiotes não costumam viver eternamente amoitados. Que é preciso sair da moita.

MULHER: E o que nós temos com os coiotes?

JUIZ VELHO (*para o filho*): Sair da moita para caçar?

FILHO (*exaltado*): Para que vejam ao menos as nossas caras de coiotes e respeitem a gente. E se nos respeitarem, nós poderemos um dia... (*lentamente*) achar o nosso corpo de pássaro e levantar vôo. (*objetivo*) Mas primeiro mostrar a cara de coiote. (IDEM, p. 394)

Devido à recusa do carrasco, ele e seu filho são amarrados e presos. Os juízes permitem que a esposa, disfarçada com roupas de homem e um capuz, execute a sentença durante a noite, à surdina. Encerra-se o primeiro ato quando, sozinhos em casa, o Verdugo e seu filho conseguem escapar e planejam libertar o homem e ajudá-lo a fugir antes que seja morto.

O segundo ato dá-se numa praça onde está montado o cadafalso. Em cena, estão a esposa disfarçada, a filha e seu noivo, os dois juízes, o condenado e alguns representantes do povo. Trava-se uma espécie de julgamento popular em torno da legitimidade da decisão dos juízes que se agrava ainda mais com a entrada em cena do verdadeiro Verdugo que revela a farsa de sua mulher. Todos gostavam do Homem, que

ao longo da peça não fala absolutamente nada, e queriam evitar sua execução, porém, tanto a Filha quanto os juízes fazem de tudo para convencer ao povo de que ele queria enganá-los, distraí-los dos problemas reais. O Verdugo faz forte oposição procurando mostrar que o Homem é bom e queria ajudá-los a perceber que uma mudança no comportamento e na vida das pessoas era necessária.

“FILHA: Vocês entendiam o que ele falava?

CIDADÃO 5: Entendia, sim. Ele falava da alma.

FILHA: Mas o corpo é que interessa.

VERDUGO: O que ele falava... era verdade. Ainda que fosse para daqui a muito tempo.

FILHA: (*para os cidadãos*): E a barriga de vocês aguenta muito tempo? (...)” (IDEM, p. 414)

O impasse dos cidadãos funda-se entre solucionar os problemas do agora ou pensar em mudanças de maior proporção, que atingem o interior, o espírito do homem, mas que só apareceriam a longo prazo. É o velho dilema de sempre: a barriga ou o sonho. Aos poucos, os cidadãos são convencidos por argumentos que apontam para as necessidades do momento presente. Mais adiante, um dos homens do povo afirma que as metáforas do Homem lhe deram vontade de matar:

“CIDADÃO 5 (*para o 4*): Mas por que ele te deu vontade de matar?

CIDADÃO 4: Porque eu entendi muito bem o que ele falava. Mostrar a cara de bicho não é tudo, porque o bicho também tem garra.” (IDEM, p. 418)

Essa imagem da garra já havia aparecido anteriormente na poesia de Hilda, mais precisamente no livro *Trajatória Poética do Ser*, o mesmo em que aparece pela primeira vez a metáfora das asas na literatura hilstiana (vide p.34). Em certo aspecto, ambos são símbolos opostos, sendo a asa tudo aquilo que aponta para liberdade, leveza, transcendência e garra tudo o que remete a violência, o que se prende à matéria, o que lembra do primitivo e do selvagem. Podemos lembrar que na peça “O Visitante”, Hilda já havia trazido também essa simbologia. Quando Ana, a mãe, narra seu possível encontro com o demônio, afirma: “Ah, se soubésseis / Nessa noite atormentada / Como sofri de umas garras!” (IDEM, p. 167). Já mais adiante, na mesma peça, o Corcunda faz referência a Deus chamando-O “Aquele Ser antes do Um, esse que é sol e noite, / Pássaro e coioote (...)” (IDEM, p. 176). Dessa forma, também se pode pensar pássaro e asas como sol e divino e garras como noite, demoníaco.

Adiante, nas obras futuras em prosa de Hilda, essas aproximações do humano com animais, as metamorfoses, serão muito comuns. Em *Fluxo-Floema*, por exemplo, a personagem central do conto “Unicórnio”, transforma-se nesse bicho mitológico e é preso e exposto como se fosse uma atração pública. Nesse mesmo conto, aliás, logo nas

primeiras páginas o coioite é lembrado: “Sabe, uma estória deve ter mil faces, é assim como se você colocasse um coioite, por exemplo, dentro de um prisma. Um coioite? É, um lobo.” (HILST, 2003, p.150). O olho dos bichos é também muito explorado por Hilda como um grande mistério; trata-se de uma expressão insondável que a intriga e que sempre é referenciada. Na mesma peça, o Verdugo deixa-se encantar pelo olhar do Homem, pois segundo afirma: “Ele tem os olhos de um cavalo que um dia... um cavalo...” (HILST, 2008, p.425).

Ao final da peça, os cidadãos são convencidos mediante a promessa do pagamento de uma boa quantia em dinheiro pelos juízes de que a execução do Homem deve ser feita. Nesse instante, algo estranho ocorre, como se vê na rubrica abaixo:

*“Os cidadãos aproximam-se perigosamente do patíbulo. Os juízes descem. Nesse instante entram na praça os dois homens-coiotes. Estão vestidos da seguinte maneira: calça e camisa comuns, cabeça e rosto de lobos, mãos para trás. Ficam de frente para o público e depois voltam as cabeças em direção ao patíbulo.(...)”* (IDEM, p. 426)

Como o Verdugo tenta impedir a morte do Homem, tanto ele quanto o réu são violentamente espancados até a morte. Todos saem de cena, exceto o Filho e os homens-coioite. Encerra-se a peça com a seguinte rubrica:

*“Os homens-coioite atravessam a pequena praça junto com o filho do Verdugo. Quando estão saindo, um foco de luz violenta incide sobre as mãos dos homens-coiotes. As mãos estão cruzadas na altura dos rins, e deve ser visto claramente que são patas de lobo com grandes garras.”* (IDEM, p. 429)

Novamente, o simbólico ganha grande importância na obra de Hilda, mesmo nesta peça considerada a de construção mais realista dos caracteres e do enredo. Nota-se, pela fala anterior de um dos cidadãos, que esse destaque dado às garras subentende uma verdadeira revolução. Os sacrifícios do Homem e do Verdugo não foram em vão, pois o Filho uniu-se aos homens-coiotes que, por fim, mostrarão suas garras.

Mesma simbologia, embora colocada de modo mais ostensivo, aparecerá na última das oito peças hilstianas, “A morte do Patriarca”. Na descrição de cenário, Hilda sugere entre outras coisas:

*“(...) No lado direito do palco, e bem à frente, um grande pássaro, ou melhor, o esqueleto de um grande pássaro feito de armações que dêem a impressão de que o pássaro é construído em ferro. Sobre a cabeça do pássaro uma coroa de aspecto burlesco. O rabo do pássaro é feito de plumas ou penas de metal dourado. O pássaro Ldeve ter aspecto agressivo (garras enormes, bico acentuado). Ao lado do pássaro, caídas no piso, duas asas (sem penas, só armação). O palco deve estar escuro. Apenas uma luz sinistra sobre o pássaro. (...)”* (IDEM, p. 435)

Esta peça também se encerra com uma “luz sinistra sobre as garras do pássaro”, o que nos leva a pensar que esse símbolo era muito relevante naquele momento para Hilda. Do mesmo modo que na peça anterior, aqui a questão também aponta para a necessidade de uma revolução, e, novamente, uma revolução interior. O mesmo tema que se apresentou na primeira peça de Hilda, “A Empresa”, manteve-se até a última: não basta ao homem o alimento do corpo, é preciso alimentar a alma. Esse “alimento” quem nos dá são os grandes exemplos dos mártires e dos heróis que nos chegam pelos mitos e pelas narrativas históricas.

Esta última peça é uma espécie de “metafísica burlesca”, na qual, por meio de caracteres comicamente delineados, Hilda encena grandes reflexões acerca da natureza e do destino humanos. Nos diálogos, permeiam-se falas sobre deus e o demônio, sobre Igreja e sociedade, sobre revolução e ideologia; tudo bordado com o fio do ridículo e do deboche. Aliás, se “O Verdugo” tem o mérito de apresentar os caracteres mais bem compostos realisticamente da dramaturgia hiltiana em cenas dramáticas de grande densidade psicológica, “A Morte do Patriarca” tem, por sua vez, o melhor jogo cênico, o melhor ritmo de ação e um tempo cômico muito preciso. Esse humor que se esboçou nos juízes do “Auto da barca de Camiri” apresenta, aqui, maturidade e domínio preciso na exploração do patético humano. No entanto, o que está exposto ao ridículo são grandes temas filosóficos. Hilda usa aqui, com uma qualidade que as peças anteriores não apresentaram, um estilo de sátira das coisas mais sérias que nos coloca pulgas atrás das orelhas. Lembra-nos o clássico *serio ludere* de Luciano. Coisas muito sérias são tratadas com deboche e coisas banais com a maior seriedade. É justamente esse estilo, aliado a um jogo de verdades e aparências, que faz com que a obra não se limite a mera comédia alegórica, mas seja a todo momento um espelho crítico de uma realidade em crise. Hilda brinca com referências e citações de grandes nomes da História, uma maneira de levar ao leitor/espectador a seriedade vestida do lúdico, um jogo de dizer verdades muitas vezes sem que se possa ter certeza de qual sentido é que deve ser levado em conta.

Inicialmente, estão em uma grande sala de piso xadrez figuras que representam o alto clero e as gerações sucessivas do poder eclesiástico: um Papa (60 anos), um Cardeal (45 anos) e um Monsenhor (25 anos). O Papa ocupa-se, desanimado, de uma partida de xadrez com o Cardeal enquanto o Monsenhor tenta, inutilmente, colocar as asas no pássaro que está na frente de palco. Acima deles, no alto de grandes estantes, surgem dois anjos e um demônio. O branco e o preto do xadrez, as figuras angelicais e o

demônio sugerem um visão maniqueísta do mundo que será rapidamente quebrada quando notamos que o demônio é muito simpático com os anjos e uma espécie de colega dos mesmos, como se os três lutassem por uma mesma causa. Não vemos ao longo da peça oposição alguma entre o bem e o mal, pelo contrário, o Demônio é ardiloso e demonstra muita astúcia, mas é sempre muito respeitoso com uma grande estátua de Jesus que está no palco desde o início.

“DEMÔNIO: Gostaria de dizer... que a finalidade da minha existência... *(faz uma pausa. Diz com determinação)* é de me integrar *(referindo-se a Jesus)* n’Aquele. (...) Esta é uma confissão que eu nunca fiz a ninguém. Poucos estão preparados para ouvi-la.” (IDEM, p. 471)

No começo da peça, o Demônio está conversando com os anjos sobre a necessidade de uma nova intervenção sua entre os humanos, uma vez que, segundo ele, aqueles que podiam falar já falaram e não há mais nada que se possa dizer. Os homens empanturraram-se, não se exprimem mais por palavras e pensam todos da mesma forma. No meio dessa conversa, no plano de baixo, são trazidas três grandes estátuas identificadas por placas como sendo de Marx, Mao e Lênin. Estão esverdeadas por estarem expostas há muito tempo. Essas figuras representam justamente o esvaziamento da palavra, pois apesar de terem dito coisas importantes, nenhum desses três é ainda capaz de trazer algum norte ao povo que, do lado de fora da sala onde estão os religiosos (talvez no Vaticano), faz grande barulho como se estivessem revoltados. A situação lembra muito a do “Auto da barca de Camiri” que também apresenta um grande barulho do povo revoltado vindo de fora da cena. Até aí, temos o esperado, pois nesse tempo de rebeldia contra a ditadura, nada mais natural do que se lembrar de figuras revolucionárias. É então que o Demônio propõe uma outra figura com líder, que também é trazida ao palco, símbolo de vitalidade para ele e que, por isso mesmo, faz-lhe crer que mobilizará os revoltosos. Trata-se de Ulisses. Um “improvável Ulisses”, como mencionou Alcir Pécora na Nota do Organizador, mas um Ulisses que talvez tenha vindo também da leitura do grego Kazantzakis. Dizemos isso porque uma referência tão direcionada como vemos na peça nos faz lembrar muito a Introdução do *Testamento para El Greco*, na qual o autor diz:

“Os degraus decisivos para minha ascensão foram quatro. E cada um porta um nome sagrado: Cristo, Buda, Lênin, Odisseu. Esta jornada de sangue, de uma destas grandes almas à próxima, é pelo que lutarei em especificar neste itinerário, agora que o sol principia a se pôr.” (KAZANTZAKIS, 1975, p.15)

Hilda ainda traz à cena Marx - que também foi referenciado por Kazantzakis mais ao final de seu livro – e substitui a figura de Buda pela de Mao. No entanto, Ulisses se

justifica aqui talvez por influência do grego, que em certa passagem da narrativa de sua vida, opõe a leitura da Bíblia à da Odisséia, como se fossem forças opostas que o impelisses, a primeira para o espiritual e a segunda para a ação mundana.

Voltando à cena, vemos a seguir os religiosos conversando antes que o Demônio apareça entre eles. O Papa está muito cansado e sem esperanças. O Monsenhor não consegue colocar as asas no pássaro. “A asa não foi feita para esse corpo.”, afirma. Pouco depois lamenta-se:

“MONSENHOR (*tentando desviar o assunto. Olhando as asas caídas no chão*): Se eu pudesse colocar as asas novamente. (*parêntese*) Se é que alguma vez ele teve asas. (...)” (IDEM, p. 449)

Também o Papa lamenta-se, olhando para as asas e dizendo: “Se nós não conseguirmos colocar... tudo estará perdido (*para o Prelado*), não é?”. Novamente temos a metáfora das asas como símbolo de transcendência, da capacidade humana de imaginar e viver a liberdade de espírito. Hilda sabe que se trata de lugar-comum; numa fala irônica do Cardeal, ele afirma: “Sim, de fato poderíamos até dizer que é mais belo sem asas. Alguém me disse que as asas já são símbolos gastos e...” (p. 451). Mesmo assim, não abrirá mão de usá-las até o fim de sua vida, assim como as garras, que são atributos até de Deus:

“DEMÔNIO (*atmosfera digna. Tom grave. Lentamente*): Alguns disseram que Ele amava Madalena e que certa vez estava decidido a casar-se com ela... mas quando resolveu declarar-se sentiu que umas garras lhe feriam a cabeça...

PAPA (*interrompendo*): Um garras? (*pausa*)

DEMÔNIO (*com ironia*): Deus também pode ter garras, Beatíssimo Padre.” (IDEM, p. 454)

O Demônio tenta convencer o Papa de que “é preciso reviver alguma verdade”, ao que este retruca dizendo que “Eles não querem mais esse aí [Marx]... nem outro qualquer.” O Demônio sugere que se digam trechos da maturidade de Marx: “São trechos... sem asa. Sem nenhuma asa.”, ou seja, palavras duras, diretas, sem fantasia, sem poesia. Busca convencer os religiosos de que é preciso reanimar o povo com algumas frases de efeito. Tentam Mao, Marx, Lênin, nenhum dá certo, o povo apenas fica mais revoltado. Mais adiante, com o Papa fora de cena que se retira para descansar, o Demônio tenta seduzir o Cardeal e o Monsenhor propondo-lhes uma nova fórmula que uniria Marx, Mao, Lênin e Ulisses. Para explicar ao Cardeal sua estratégia, usa as peças do xadrez. O pássaro que está na frente do palco, cujas asas caídas não se encaixam mais, é associado à rainha do xadrez. Diz o Demônio:

“DEMÔNIO: (...) (*olha para o pássaro coroado, brinca com os guizos da coroa*) é sempre impulsiva, caprichosa (*vai até a janela*) não tem conduta definida... é irresponsável

(*espia através da vidraça*) e em certos momentos pode ficar totalmente louca.” (IDEM, p. 482)

O fato de o Demônio descrever o comportamento da rainha olhando tanto para o pássaro quanto para o povo revoltoso que se vê da janela nos faz pensar numa associação do pássaro com o ser humano. Essa figura estranha colocada à boca de cena equivale aos homens-coiotes que surgem no final de “O Verdugo”. Os homens são agora pássaros de ferozes garras que não têm mais asas, que não aceitam mais verdades absolutas, que voltaram a um estado de selvageria. Por isso mesmo, o Demônio propõe o conjunto das estátuas tendo Ulisses à frente como modelo a seguir.

“MONSENHOR (*encantado*): Ulisses?

DEMÔNIO (*encantado*): Uma dimensão de heroicidade. Uma visão estética (*apontando o pássaro*) para a rainha.” (IDEM, p. 483)

Novamente a mesma questão: o homem precisa de modelos, precisa de heróis e mártires que lhe apontem um caminho. Ao fim, o Demônio convence o Cardeal e o Monsenhor a irem para junto do povo. Ficando sozinho no palco, começa a conversar com a estátua de Jesus como se este lhe dissesse coisas.

“DEMÔNIO (*para Jesus*): (...) O tédio... o tédio... e o tédio consome mais do que a fome e as batalhas. (...) Vê, senhor, a carne dos humanos está flácida, o ventre arredondado e volumoso. Pediram para comer. Está certo, está certo, mas bem que eu lhes dizia há tantos anos atrás: está bem, a comida está bem, mas depois da comida o quê? (...)” (IDEM, p. 487)

Assim, chegamos novamente ao mesmo ponto: o alimento para o corpo é importante, mas Hilda valoriza ainda mais o alimento para a alma, a reflexão sobre o humano e o divino, o exemplo de Jesus e de outros grandes mestres, heróis, mártires. O povo já não se mobiliza mais por discursos prontos e o espírito destrutivo, iconoclasta impera. O fim da peça mostra o assassinato do Cardeal, do Monsenhor e do Papa pelos revoltosos. O Demônio, com uma metralhadora nas mãos no centro do palco, afirma: “Este é novamente o meu tempo.” A luz cai gradativamente deixando iluminadas as garras do pássaro.

### **Síntese**

Esses três anos que se seguiram à publicação de *Trajatória Poética do Ser*, de 67 a 69, foram decisivos para o desenvolvimento de um estilo que permeará toda a produção futura de Hilda Hilst. O professor e crítico Alcir Pécora está certo ao dizer que “o efeito

mais duradouro de seu teatro foi como ensaio de sua prosa”<sup>34</sup>, pois, como notaremos a seguir, muitas imagens metafóricas que aparecem pela primeira vez nas peças, serão retomadas inúmeras vezes nas obras futuras. Hilda aprendeu com a dramaturgia a trabalhar o ritmo dialógico que se verá nos seus fluxos de pensamento e nos próprios diálogos diretos das narrativas. Mais do que isso, aprendeu a usar os diálogos como contraponto de escracho, de ridículo, de grotesco, muitas vezes opondo-se à dimensão elevada de seu discurso existencial e metafísico.

O tema geral de suas peças é a necessidade de uma transformação interior do homem para que se possa evitar um mundo frio e cruel, um mundo no qual o amor e a liberdade não tenham espaço. Procuramos apontar, dentro dessa perspectiva, os elementos que dizem respeito ao corpo, pois que ele é sempre um fator de grande influência na questão existencial.

Assim, vimos o desejo de superação do corpo para tornar-se mártir, o enfrentamento da mais abjeta corporeidade, como nas histórias de santos que América, de “A Empresa”, tinha de ouvir e que contrapõem-se ao automatismo previsível e inabalável de Eta e Dzeta que são tão mais eficientes quanto menos oscilações o espírito humano apresentar. Eta e Dzeta que posteriormente serão os próprios humanos em “O Novo Sistema”, uniformes, controlados pela razão, padronizados no pensamento e automáticos nos gestos e ações.

Vimos o rebaixamento do humano e sua analogia com o elemento animalesco. O homem é rato, é porco, é lobo, mas também pode ser pássaro. O corpo de ave, as asas que surgiram na poesia hilstiana entre 63 e 67 continuaram a aparecer e ganharam as garras como contraponto. Garras de lobo, de coio, garras da consciência, garras de revolta. Mais um modo de Hilda explorar a dicotomia fundamental do homem, a dupla natureza de Cristo, a infinitude do espírito Vs. a necessidade presente da matéria: asas e garras.

Na dramaturgia Hilda também tocou na questão da feminilidade, do erotismo do corpo feminino, no ventre arredondado da mãe-terra que recebe o milagre da fecundação. Abordou a doçura da mulher que se entrega, se faz fêmea na graça da aparência em oposição à dureza do pensamento que perscruta, que investiga, que tem sede de verdade.

---

<sup>34</sup> PÉCORA, Alcir. Nota do Organizador, in: HILST, Hilda. *Teatro Completo*, São Paulo: Editora Globo, 2008, p. 7.

Vimos também uma investigação dos limites do corpo, privado de comida, água e liberdade, lutando e debatendo-se entre a dor do desespero e chance de santidade no sacrifício. O escatológico desponta como caminho direto de ligação do homem-porco ao santo, das fezes ao maná.

O sagrado, cada vez mais humanizado surge logo na primeira cena de sua primeira peça, como um homem que era todo limpo, honesto, que era amor. Reaparece como seres divinos que sangram e que marcam os muros-limite de nosso conhecimento. Ressurge em julgamento por duas vezes e é condenado. Vem ao palco de forma mais literal, na imagem de um Jesus que se irmana ao demônio. O corpo, na dramaturgia hilstiana, é ameaçado por um mundo prático e tecnicista, é dividido pelo prazer da aparência e a insatisfação do pensamento, é jogado de modo abjeto ao limite do grotesco, é seduzido pela leveza da asa, mas impelido pela selvageria da garra. De um modo geral, é representado no povo como um corpo que reclama saciedade, mas que, nos personagens centrais das peças, abdicam dessa saciedade de corpo em nome de um alimento para a alma.

### **CAPÍTULO III:**

#### **Hilda e Becker: a obscena afirmação da morte**

Nos dois primeiros capítulos desta dissertação, seguimos a cronologia das publicações de Hilda Hilst de 1959 até 1969, comentando, obra-a-obra, algumas imagens simbólicas, algumas questões temáticas e alguns procedimentos literários que nos pareceram fundamentais para a melhor compreensão e análise dos dois livros aos quais nos dedicaremos neste e no próximo capítulo. Queríamos, de início, apontar a importância que o livro de Nikos Kazantzakis, *Testamento para El Greco*, teve para a escrita hilstiana, e, em seguida, mostrar que algumas das características que compõem a prosa de Hilda já se insinuavam na sua dramaturgia. Mais do que uma simples visão panorâmica do princípio de sua produção, pretendíamos também mostrar que o grande tema do qual derivam todos os demais da prosa de Hilda começa a ser explorado por ela justamente na segunda metade da década de 60. O desejo de transcendência, a busca de Deus, a reflexão sobre a loucura e a morte, enfim, esses grandes assuntos da literatura hilstiana podem ser associados a um enfrentamento cada vez mais direto e cru da condição humana, o que vemos aparecer em sua escrita a partir da publicação de *Trajatória Poética do Ser*. Trata-se, antes de tudo, de lidar com nossa dupla natureza, nossa dicotomia fundamental mente/corpo, tal é o ponto central de onde derivam as demais questões filosóficas, teológicas e metafísicas sobre as quais Hilda se debruçou.

O caminho percorrido até aqui justifica, ainda que já nos tenhamos permitido alguns saltos adiante e atrás para relacionar trechos das obras de Hilda, o porquê de agora darmos um salto maior para além de toda a produção da década de 70. Queremos olhar com mais cuidado uma de suas obras-primas, *A Obscena Senhora D*, de 1982, pois cremos que se associa a essa criação uma outra obra tão fundamental para a compreensão da escrita hilstiana quanto o foi o livro de Kazantzakis: *A Negação da Morte*, de Ernest Becker, livro publicado em 1973 e contemplado com o Prêmio Pulitzer em 1974. Este capítulo destina-se a apresentar sucinta e criteriosamente tal obra assim como também traçar e apontar relações possíveis entre a narrativa hilstiana e esse livro que parece ter exercido grande encanto em Hilda. Podemos apresentar algumas justificativas para a escolha dele como auxiliar para a compreensão e aprofundamento das questões d'*A Obscena Senhora D*, e por isso mesmo, principiamos por expô-las.

O primeiro elemento que nos chamou a atenção e nos apontou o caminho de Becker foi a dedicatória que Hilda escreveu para *A Obscena Senhora D*. É esta:

“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.  
H.H.”

Nem é preciso dizer muito para que salte aos olhos o quanto Hilda se deixou impressionar pelas palavras de Becker, pois uma dedicatória deste porte por si mesma já é prova de que essa leitura deixou marcas fortes no pensamento da escritora. Com efeito, suas próximas publicações, *Poemas Malditos, Gozozos e Devotos* (1984) e *Com meus olhos de cão e Outras Novelas* (1986), trazem dedicatória para E. Becker. Uma rápida pesquisa sobre esse escritor nos trouxe o nome de sua principal obra, *A Negação da Morte*, “um livro iluminador que analisa, a partir de uma abordagem multidisciplinar fincada na psicanálise, o problema da morte na vida humana, a relação íntima e problemática que se configura entre o homem e esta realidade inescapável, da qual possui uma trágica consciência.”<sup>35</sup>. É seu livro mais impactante e que o tornou conhecido.

O segundo fator que nos levou à leitura da obra de Becker foram os comentários que Hilda fez em entrevistas sobre esse livro, todos muito elogiosos e enfáticos a respeito de sua qualidade. Como exemplo, destacamos um deles abaixo, trecho de uma entrevista publicada de Hilda Hilst no volume *Feminino Singular*, a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea, em 1989:

Há um homem de que eu gosto muito, que parece ter vindo de uma outra galáxia. Chama-se Ernest Becker. Escreveu um livro chamado *A Negação da Morte*, que considero um dos maiores livros escritos nestas décadas. Ele diz que o homem é o animal mais devastador que existe sobre a Terra, porque deseja um destino incompatível com o animal, que é o que ele é: um animal. (HILST, H. in: COELHO, N. N. [et al], 1989, p.138)

O terceiro motivo veio, claro, após o saciar de nossa curiosidade e a leitura da obra de Becker, quando então notamos que esse estudioso se debruça justamente sobre o problema fundamental de que Hilda vinha tratando desde o final da década de 60: o paradoxo humano, os problemas advindos do fato de sermos animais dotados da capacidade (e do impulso inerente) de imaginação e significação simbólica. Cremos que tamanha identificação de Hilda com Becker tenha se dado porque no livro *A Negação da Morte*, o autor enuncia com brilhantismo e precisão uma questão existencial que pode ser considerada a mãe de todas as questões existenciais: a morte, a finitude de nossa existência como ponto de partida para o surgimento de questões metafísicas e

<sup>35</sup> Extraído de resenha crítica escrita por Rodrigo I. R. S. Menezes e publicada na revista digital *Hypnos*: [http://www.institutohypnos.org.br/?page\\_id=3436](http://www.institutohypnos.org.br/?page_id=3436) (acesso em 28/08/2012).

como razão da criação de nossas defesas psíquicas. Ao falar de nossa dupla natureza, obrigatoriamente colocamos o corpo como um dos fatores preponderantes de reflexão, pois toda angústia referente à morte advém precisamente da consciência da fragilidade de nosso corpo. Dessa forma, a aproximação de Becker com Hilda não apenas nos fará melhor entendê-la, como também nos apontará em que sentido o corpo é um elemento essencial da sua literatura.

Exceto pela dedicatória e por algumas poucas referências muito pontuais tanto em *A Obscena Senhora D* (1982) quanto em *Com meus olhos de cão* (1986), não há pontos de contato diretos que se notem entre Hilda e Becker. É preciso uma análise mais detida sobre as questões levantadas no livro deste para que se note quão intimamente ligadas estão as obras de ambos. Desse modo, para que possamos aproximá-las, fazendo já uma análise crítica de *A Obscena Senhora D*, é mister que antes esboçemos o conteúdo essencial do livro de Becker, para, a seguir, traçarmos os paralelos.

#### **Breve apresentação de *A Negação da Morte***

Ernest Becker é norte-americano, filho de judeus imigrantes. Fez pós-graduação em antropologia cultural, concluindo seu doutorado em 1960 na Universidade de Syracuse, em Nova Iorque. Lecionou em algumas universidades americanas e morreu aos cinquenta anos como professor da Universidade de Simon Fraser, em Vancouver, no Canadá. Não teve, em vida, grande reconhecimento no meio acadêmico por seu trabalho; sua notoriedade só veio dois meses após sua morte por câncer em 1974, quando recebeu postumamente o Prêmio Pulitzer pelo livro *A Negação da Morte*.

Nesse livro, o autor trata do tema da morte, encarando-a como a razão não apenas da criação de complexos sistemas culturais que buscam alimentar nos indivíduos uma autoconfiança necessária para que esqueçamos nossa fragilidade biológica, mas também como o elemento causador da construção de nossas próprias barreiras psíquicas, nosso caráter, entendido ali como uma defesa contra o enfrentamento cruel de nossa condição natural. O prefácio do livro abre-se com uma citação de Otto Rank, um dos principais teóricos com os quais Becker trabalha, membro do círculo iniciador da psicanálise ao lado de Freud, Adler e Jung. A epígrafe diz: “Por algum tempo desisti de escrever; há um excesso de verdade no mundo – uma superprodução que aparentemente não pode ser consumida!” (RANK, O. apud BECKER, s/d, p.11). Essa ideia parece mesmo nortear a escrita desse livro, pois o autor vai reforçar com suas próprias palavras, no Prefácio, essa visão de Rank:

O intelectual de nossa época acha-se oprimido por um fardo que nunca imaginou sustentar: a superprodução de verdades impossíveis de serem consumidas. Durante séculos o homem viveu na convicção de ser a verdade escassa, fugidia, e de que, uma vez encontrada, estariam superadas as dificuldades do gênero humano. E eis-nos, nas décadas finais do século XX, sufocados pelas verdades. (BECKER, s/d, p. 12)

Dito isso, o autor começa por nos perguntar qual a razão de acrescentar mais um volume, o próprio livro, a essa superprodução. Sua resposta é Eros, o “anelo pela unificação da experiência”, pois segundo aponta, um dos problemas dessa superprodução cultural centra-se no fato de o conhecimento estar muito disseminado e enunciado de mil maneiras competitivas, gerando uma ampliação desproporcional de fragmentos, ao invés de buscar uma confluência harmoniosa de opiniões que possa amainar polêmicas estéreis. Citando Norman O. Brown (outro teórico muito caro a Becker), o autor afirma que o mundo precisa de mais Eros e menos porfia. Por isso, justamente, Becker afirma a razão da existência do livro:

Escrevi este livro fundamentalmente como um estudo de harmonização da babel de opiniões a respeito do homem e da condição humana, na crença de estar maduro o tempo de uma síntese que abarque o que há de melhor em muitos campos do pensamento, desde as ciências humanas até a religião. (IDEM, p. 13)

Dentro desse caráter sintético interdisciplinar, Becker propõe uma fusão da psicologia e da perspectiva mítico-religiosa, apresentando um somatório da psicanálise pós-freudiana e relacionando-o ao pensamento de Kierkegaard. A maior parte de seu raciocínio baseia-se na obra de Otto Rank e, por essa razão, o autor faz uma breve apresentação de sua obra, mostrando que tal teórico nos deixou contribuições em várias áreas, tais como a história cultural, a evolução infantil, a psicologia da arte, crítica literária, pensamento primitivo, etc. Nisso, Rank se assemelha bastante ao filósofo George Bataille, outro grande pensador de múltiplas áreas do conhecimento que parece ter encantado Hilda Hilst, o que nos traz a percepção de que a poeta parecia gostar bastante desses homens que pensavam o mundo de forma ampla. Para Becker, a abordagem interdisciplinar é necessária porque trata essencialmente do temor da morte buscando mostrar que isso é um fato universal, sendo, portanto, abordado por muitas disciplinas das ciências humanas.

Após o Prefácio, o primeiro capítulo, que serve de introdução, tem por título “A natureza humana e o heroico”. Nele, Becker faz um resumo da perspectiva que adota frente ao tema do heroísmo, consequência direta, segundo afirma, do desejo de negação da consciência da morte nos humanos, gerado por inúmeros fatores dos quais irá tratar nos capítulos seguintes.

De início, o autor procura apontar a necessidade de deslindarmos certas simplificações criadas e aceitas ao longo dos tempos que amenizam problemas e facilitam o viver cotidiano. Tais simplificações, mentiras muitas vezes, contribuem para que certas verdades vitais sejam mantidas longe de nosso pensamento e muitos temas decorrentes dessas verdades passam a não ter a devida e necessária atenção. Para Becker, uma dessas verdades vitais é a ideia de heroísmo. Citando William James, o autor lembra que “o instinto comum da natureza humana para com a realidade... sempre sustentou ser o mundo essencialmente um teatro para o heroísmo” (JAMES, W. apud BECKER, E. s/d p. 19). Becker relembra então, um dos conceitos freudianos fundamentais para explicar a aspiração intensa do homem pelo heroísmo: a ideia de narcisismo. Para Freud, cada um de nós repete a tragédia mitológica de Narciso perdendo-se inevitavelmente em si mesmo, deixando-se absorver pela própria individualidade. Tal conceito encerra aspectos positivos e negativos, mas nenhum deles pressupõe perfídia. Por exemplo, um dos aspectos desprezíveis do narcisismo, afirma o autor, “é acharmos que praticamente toda gente pode ser posta de lado, exceto nós”. Reforçando essa ideia, Becker relembra a máxima de Aristóteles: “sorte é o indivíduo ao lado ser atingido pela flecha”. Há uma relação entre o impulso narcisista e a questão da autoconfiança; tememos danos, dores, perdas, mas, no fundo, sabemos que lutaríamos, se preciso, com todas as forças, não importando quantos ao nosso redor caíssem mortos.

Nosso organismo está pronto para encher o mundo inteiramente só, malgrado nossa mente se esquive de pensar nisso. Esse narcisismo é o que faz os homens, nas guerras, marcharem contra o fogo à queima-roupa: no fundo, a pessoa não acha que ela vá morrer, ela só sente pena do sujeito ao lado. A explicação de Freud para isso é que o inconsciente não conhece a morte nem o tempo: nos mais íntimos recessos orgânicos, físico-químicos do homem, ele se sente imortal. (BECKER, s/d, p.20)<sup>36</sup>

Ou seja, há um impulso inevitável no homem pela proteção de sua integridade física que está diretamente ligado a nossa natureza animal. Uma prova e ao mesmo uma desvantagem desse fato é o que ocorre com pacientes que recebem transplante de órgãos e necessitam de medicamentos para que o próprio organismo não rejeite o que vai salvá-lo. Becker fala-nos de um “nível funcional de narcisismo” e afirma que ele é inseparável da autoestima. Isso porque, para além das razões biológicas do nosso impulso de

---

<sup>36</sup> Lembrando o papel fundamental que a crença religiosa desempenha perante a questão da morte, podemos também lembrar de uma conhecida passagem bíblica que traduz esse sentimento de aparente invulnerabilidade. Desconsiderando todas as variações de tradução e tomando a versão atualmente divulgada da Bíblia em português, temos o versículo que está em Salmos 91:7: “Mil cairão ao teu lado, e dez mil, à tua direita, mas tu não serás atingido. O Altíssimo é a tua habitação.”.

preservação da integridade, há que se lembrar que o ser humano tornou consciente sua identidade físico-química.

(...) o homem não é apenas um grumo cego de protoplasma desocupado, mas uma criatura com um nome que vive em um mundo de símbolos, sonha, e não é mera matéria. Seu sentimento do próprio valor é constituído simbolicamente, seu acalentado narcisismo alimenta-se de símbolos, de uma ideia abstrata a respeito de seu próprio valor, uma ideia composta de sons, palavras e imagens, no ar, na mente, no papel. (IDEM, p. 21)

Daí o problema fundamental ou o que chamamos antes de paradoxo essencial do homem: seu impulso de autopreservação é inato, assim como nas demais criaturas vivas do planeta, e provém de sua natureza animal, mas, no ser humano, tal impulso é alimentado simbolicamente. A questão é que nossos símbolos são constituídos de modo a que, justamente, nos esqueçamos de nossa natureza animal. Toda criança aprende cedo nas escolas que nos diferenciamos dos animais porque somos seres racionais. Até que ponto tal afirmação se sustenta não vem ao caso. Vem que, por mais racionais que sejamos, nunca deixaremos de ser, antes de tudo, animais.

O organismo singelo pode expandir-se até dimensões de mundos e épocas sem mover um dedo; ele pode prender a eternidade dentro de si, mesmo que, arquejando, morra ao fazê-lo. (IDEM)

Para ilustrar, Becker lembra como exemplo de narcisismo a disputa entre irmãos pequenos pela atenção dos pais. A criança ainda não tem o discernimento do adulto que oculta, envergonhado pela modéstia ou pelos “bons modos” que a moral nos inculca, os desejos de seu narcisismo natural. Ela brada implacavelmente as reivindicações do seu ser, recentemente chegado ao mundo, que precisa alimentar sua autoestima para se sentir único e insubstituível. Ela precisa ter a certeza de não ser preterido por outrem, de que sua existência neste mundo é absolutamente relevante.

A rivalidade entre irmãos é um problema que espelha a situação humana básica: não é que as crianças sejam malvadas, egoístas ou dominadoras. É que elas manifestam francamente o trágico destino do homem; ele tem desesperadamente de justificar-se como objeto de valor primordial no universo; ele tem de sobressair, de ser herói, dar a maior contribuição possível para a vida no mundo, mostrar que ele conta mais do que qualquer coisa ou qualquer outra pessoa. (IDEM, p. 22)

Se partimos, então, de que “a aspiração por heroísmo é natural e admiti-lo é honesto”, podemos fugir, como bem sugeriu Nietzsche na sua *Genealogia da Moral*, de jogar esse jogo de valores invertidos que nos afastam de quem realmente somos. Não é honesto ocultarmos, nas realizações modestas do cotidiano, nosso desejo de ser melhor cosmicamente. Becker crê que, em nossa cultura moderna, “o heroico parece demasiado grande para nós ou nós excessivamente pequenos para ele”. Iludimo-nos com nossos

bens materiais, colocamos nossa autoestima em carros, casas ou premiações inúteis e fugimos do essencial. Isso porque cada sociedade alimenta valores, cria caminhos para que possamos ter o mínimo de sentido individual da existência.

O fato é ser isto o que a sociedade é e sempre foi: um sistema de ações simbólicas, uma estrutura de status e papéis, costumes e regras de comportamento, destinada a servir de veículo ao heroísmo terrestre. (...) Não interessa se o sistema cultural de heróis é francamente mágico, religioso, primitivo ou secular, científico e civilizado. Ele ainda é um sistema mítico de “mocinhos” ao qual as pessoas servem para adquirirem uma sensação de valor primário, de significado cósmico, de utilidade final para a criação, de sentido inabalável. (IDEM, p. 23)

Essa ideia de “significado cósmico” é fundamental para entendermos o pensamento de Becker. Será também fundamental para, adiante, relacionarmos seu pensamento à literatura hilstiana. Veremos que a voz de Hilda, por meio de seus alter-egos, buscava a todo tempo justamente isso que Becker chamou de significado cósmico, uma razão, um sentido maior para a própria existência. Esse é o motivo pelo qual se pode chamar sua literatura de existencial. Também se pode dizer dela religiosa. Não no sentido doutrinário de qualquer religião específica, mas no sentido que adquire nas palavras de Norman O. Brown, indiretamente citado por Becker:

(...) a sociedade ocidental após Newton, não importa quão científica ou secular pretenda ser, é ainda tão “religiosa” quanto qualquer outra, (...) a sociedade “civilizada” é uma crença e um protesto cheio de esperanças de que a ciência, o dinheiro e as mercadorias fazem o homem valer mais do que qualquer outro animal. Nesta acepção, tudo o que o homem faz é religioso e heroico e, contudo, arriscado a ser fictício e falível. (BECKER, s/d, p.23)

Se entendermos a sociedade como propõe o autor, um “sistema de heroísmo codificado”, um “mito vivo do significado da vida humana”, veremos que toda sociedade é, então, uma espécie de religião. Por isso, poder-se-ia falar metaforicamente em “religião” soviética, “religião” maoísta, assim como “religião” científica e do consumo. A questão que se torna central, portanto, é descobrir até onde o homem tem consciência do que faz para alcançar seu significado cósmico, seu senso de heroísmo. “Tudo de doloroso e sensato que o gênio psicanalítico e o gênio religioso descobriram acerca do homem gira em torno do terror de admitir o que se está fazendo para conquistar a própria estima.” (BECKER, s/d, p.24) Trata-se, como se pode notar, de um problema universal, de uma necessidade de desconexão do automatismo cotidiano para centrarmos no tema mais importante de todos: o sentido da vida.

Terminada a Introdução, entramos na primeira parte das três em que se acha dividido o livro: “A psicologia profunda do heroísmo”. A epígrafe escolhida por Becker

para abrir essa primeira parte é de Omar Khayyam e trata da necessidade do esquecimento: “Não bebo por mero alegrar-me com o vinho nem para zombar da fé – não, é só para me esquecer de mim mesmo por um momento que desejo embriagar-me, só por isso.”. Com efeito, é da necessidade inexorável de esquecimento que o autor trata ao longo dos próximos capítulos. O seguinte, “O terror da morte”, vai diretamente ao ponto central de toda sua argumentação, justificando o título do livro. Para Becker, “de todas as coisas que impelem o homem, uma das principais é seu terror da morte”. O heroísmo das ações humanas, grandiosas ou modestas, teria como base comum o desejo subconsciente de negar a própria finitude afirmando seu valor no mundo. A antropologia mostrou que, nas sociedades primitivas em que a religião dava os parâmetros fundamentais do heroísmo, o herói era o homem que conseguia realizar a façanha de penetrar no mundo dos mortos e voltar à vida. Ele vencida, assim, o maior de todos os “vilões” da humanidade: a morte. O cristianismo baseia-se justamente nessa visão e talvez seja por esse dilacerar-se ante o enigma da morte que Hilda Hilst tenha usado por diversas vezes em seus textos a figura de Lázaro, ressuscitado por Cristo, bem como inúmeras referências ao próprio Cristo, como vimos em algumas de suas peças.

Becker, continuando sua linha de pensamento, irá apresentar duas vertentes diferentes sobre o medo da morte. Uma, que ele chama de raciocínio da “mentalidade sadia”, crê que o medo da morte não é natural no homem, mas adquirido com as experiências ruins. Estaria ligado ao que, na psicanálise, costuma chamar-se “angústia da perda de objeto”. A outra vertente, da qual o autor toma partido, o raciocínio da “mentalidade mórbida” crê que o medo da morte é inato, está em todos nós quer tomemos consciência disso ou não. William James, um dos fundadores da psicologia moderna e importante filósofo ligado ao Pragmatismo, usou a expressão “o verme no cerne” para se referir à morte sob essa perspectiva. Hilda citará essa expressão em mais de um livro seu, dando a entender que também compartilha da opinião de Becker. Ele admite que seu livro é um conjunto de raciocínios baseados na universalidade do medo da morte, ou “terror” como prefere, mas reconhece que há destacadas autoridades sustentando a opinião contrária. De qualquer modo, partindo de um ou outro, ambas darão no mesmo ponto adiante quando o autor tratar do processo de repressão. Seu esforço, como anunciado no Prefácio, é por harmonizar opiniões tomando o que delas é fundamental.

Becker recorre ao psicanalista ucraniano Gregory Zilboorg para apresentar de forma clara sua crença na universalidade do terror, como chama. Para ele, esse medo da morte é o aspecto afetivo da “expressão de nosso instinto de autoconservação que funciona como um impulso constante para conservar a vida”. No entanto, Zilboorg continua, esse temor da morte não pode estar presente constantemente, sob o peso de o organismo “travar” e não conseguir levar a vida de forma funcional. Nas palavras dele:

Se este medo estivesse constantemente consciente, seríamos incapazes de agir normalmente. Ele tem de ser adequadamente recalado para permitir-nos viver com um pouco de conforto. Sabemos muito bem que recalcar significa mais do que pôr de lado e esquecer o que se pôs de lado e o lugar onde o pusemos. Significa igualmente fazer um esforço psicológico constante para manter os olhos vendados e nunca relaxar nossa vigilância. (ZILBOORG, G. apud BECKER, E., s/d, p. 35)

Vem daí o que a epígrafe queria nos dizer, a necessidade de esquecimento. Todo homem admite verbalmente que sabe que vai morrer, mas a admissão é, no entanto, apenas verbal, “o sentimento do medo está reprimido”, afirma Zilboorg. Essa explicação de ordem psicanalítica não pode se separar daquela que a evolução da biologia nos traz. Sob a perspectiva biológica, o medo é fator determinante para a sobrevivência do indivíduo que deve estar ciente dos reais riscos que corre. Está claro que o medo é uma ferramenta afetiva de proteção, ele nos alerta sobre o que nos ameaça a nossa volta. Grande parte da evolução da espécie humana, portanto, deve-se ao medo inculcado pelo instinto de autopreservação. No caso do ser humano, essa ferramenta teria adquirido proporções maiores devido à consciência e, dado sua eficácia, teria sido transmitida simbolicamente. Nas palavras de Becker:

É mais razoável pensar que, pelo contrário, ele [o medo] foi exacerbado, como alguns dos primeiros darwinianos achavam: os homens primitivos mais atemorizados foram os mais realistas quanto à sua posição na natureza e passaram para seus descendentes um realismo que teve alto valor para a sobrevivência. O resultado foi o aparecimento do homem como o conhecemos: um animal hiperangustiado que constantemente inventa razões para a ansiedade, mesmo quando não há nenhuma. (BECKER, s/d, p.36)

Para a criança, tudo se torna mais difícil, pois seu ego imaturo crê num sentimento de onipotência uma vez que ela não é capaz de entender perfeitamente as relações de causa e efeito no mundo. Dessa maneira, em seu infantil mundo mágico, tudo o que deseja ou pensa materializa-se facilmente, e aí está o princípio do problema. Em pouco tempo, ela descobrirá que seus pensamentos bons se realizam, mas também os maus. Começará a experimentar sentimentos de perda e culpa e terá de assimilá-los. Logo, a ideia de morte surgirá como um fantasma em sua psique imatura e então a criança começará a experimentar um caos interno. Os animais estão livres disso, pois seus

processos de autopreservação são meros impulsos instintivos, não ganham significação simbólica. Já a criança deve dar conta de compreender que a morte não é apenas um estado, mas algo muito mais complicado, um símbolo complexo que irá variar de cultura pra cultura.

Para dar conta desse imenso fardo de sentidos a que os seres humanos estão condenados, fugindo da angústia universal do temor da morte (“o verme no cerne”), o frágil organismo lança mão de mecanismos de repressão. Irá ignorar cautelosamente o medo da morte através de processos de expansão vital. Isso porque, segundo já se verificou em dezenas de anos da psicanálise, boas experiências geram incrementação do narcisismo. Becker lembra que George Santayana certa vez escreveu que um leão deve ter mais certeza de que Deus está do seu lado do que uma gazela. Por isso mesmo é que a criança amada e bem nutrida forma um sentimento de onipotência que lhe permite viver protegida da angústia do temor da morte. O homem, no intuito de reprimir o medo da morte, mira-se no triunfo de seus pais:

Afinal, a repressão é possibilitada pela identificação natural da criança com os poderes dos pais. Se ela tiver sido bem cuidada, a identificação vem com facilidade e solidez, e o poderoso triunfo dos pais sobre a morte automaticamente passa a ser o dela. (...) O que veremos é que o homem molda para si um mundo controlável: ele se atira à ação descuidadamente, impensadamente. Aceita a programação cultural que vira seu nariz para onde se supõe que deva olhar. (IDEM, p. 41)

A seguir dessas considerações, no capítulo três, Becker passa a rever e reformular algumas ideias psicanalíticas básicas. Principia por apresentar em novas palavras o dilema existencial do homem, já que, segundo ele, ao investigarmos os pormenores que nos mostram por que o mundo é tão terrível para o animal humano, promovemos uma espécie de renascimento existencial da psicologia. O primeiro passo que dá é no sentido de negar que haja alguma espécie de essência do homem:

Mas nada disso foi jamais encontrado; a peculiaridade do homem continua ainda sendo um dilema. A razão de isso nunca ter sido achado, como disse Erich Fromm em excelente estudo, é que não há essência alguma; a essência do homem é, na verdade, sua natureza paradoxal, o fato de ser meio animal e meio simbólico. (IDEM, p.45)

Becker atribui a Kierkegaard a introdução desse paradoxo na moderna psicologia. Falaremos um pouco mais desse filósofo no quarto capítulo desta dissertação. Por hora, nos limitemos a compreender esse dilema humano que Becker chama de condição de “individualidade dentro da finitude”. Pedimos licença para transcrevermos abaixo um trecho talvez demasiado extenso para uma citação, mas que nos parece sintetizar bem o conceito com palavras que não saberíamos usar melhor.

O homem possui uma identidade simbólica que o destaca nitidamente da natureza. Ele é um eu simbólico, uma criatura com um nome, uma história de vida. (...) No entanto, ao mesmo tempo, como os sábios orientais também entenderam, o homem é um verme e comida para vermes. Este é o paradoxo; ele está fora da natureza e irremediavelmente dentro dela; ele é dual, lá em cima nas estrelas e, contudo, alojado em um corpo bombeado por um coração, que arqueja para respirar, que outrora pertenceu a um peixe e ainda traz as marcas das guelras para prová-lo. Seu corpo é um estojó material de carne que lhe é estranho de muitas maneiras – sendo que a mais estranha e repugnante é a de doer, sangrar, definhar e morrer. O homem está literalmente bipartido: ele tem consciência de sua própria e esplêndida originalidade por sobressair na natureza com imponente majestade e, apesar disso, de que um dia estará sob uns poucos palmos de terra a fim de, cega e estupidamente, apodrecer e desaparecer para sempre. É um apavorante dilema em que se encontra e com o qual deve conviver. Os animais inferiores, naturalmente, são poupados dessa contradição penosa, pois carecem de identidade simbólica e da consciência própria que a acompanha. (IDEM, p. 45)

Becker considera certos aqueles que pensam que encarar de forma nítida a total situação do homem iria nos levar à loucura. Por isso mesmo, a reflexão de Pascal que o autor cita causa grande impacto: “Os homens são tão necessariamente loucos que não ser louco seria uma outra forma de loucura”. Loucos porque tudo o que o homem faz em seu mundo simbólico é procurar negar a si mesmo, esquecer da sua metade animal e alimentar sua autoestima para superar sua condição trágica. Cria assim, sistemas simbólicos complexos que são compartilhados e transmitidos, mas que, em última instância, são distrações do essencial, fingimentos aceitos coletivamente, uma fuga desesperada da lucidez completa, por isso loucura. Necessariamente se diz, pois a completa e constante lucidez sobre sua situação no mundo faria o homem contestar todo o sistema de valores que criou para viver em sociedade, o que geraria a histeria e o caos. Hilda foi uma mulher atormentada pelo excesso de lucidez. Justamente por negar o conforto da banalidade cotidiana e mergulhar na mais profunda investigação da condição humana, muitas vezes ressentiu-se da própria consciência que a atormentava e chegou a quase desejar a loucura. Daí Hilda usar a frase que citamos no início do primeiro capítulo: "E o que foi a vida? Uma aventura obscena de tão lúcida" (A Obscena Senhora D, HILST, 2001, p.70). Lucidez é obscena no sentido primitivo do termo, é aquilo que deve estar fora de nossa cena mental, ou seja, recalcado. Ainda poderíamos citar uma estrofe do seu último livro, *Estar sendo. Ter sido*, de 1997, que expressa o desejo de inconsciência da morte:

Finas farpas, vastas redes  
 Por que te fazes ausente, Loucura  
 Há tantos meses  
 E dás lugar à torpe lucidez  
 Ao nojo do existir  
 E do me ver morrer?

(HILST, 2006, p.113)

A lucidez é torpe porque faz o “ver morrer” consciente, desvantagem poupada aos animais e aos loucos. Essa estrofe foi escrita quando Hilda já se aproximava dos 70 anos de idade e, portanto, o “me ver morrer” tornava-se mais significativo e presente para a escritora.

Becker considera que o chamado “caráter humano”, os modos próprios de agir e reagir perante o mundo, as idiossincrasias, aquilo que alimentamos como nossa máscara social mais legítima, é consequência direta de como nos “armamos” para fugir a essa lucidez total e como desenvolvemos um *modus vivendi*. A criança é dotada de um requintado sistema sensorial que percebe o mundo de forma muito sofisticada, desenvolve rapidamente sistemas de linguagem eficazes e toma logo consciência do próprio eu. O problema é que tudo isso se dá sobre um frágil e impotente corpo infantil que começa a se apresentar cada vez mais estranho. Ele é frustrado, então, por ambos os lados. Nas palavras de Becker:

O resultado é ridículo. A criança fica esmagada pelas experiências de dualismo do eu e do corpo em ambas as áreas, desde que não pode ser senhora de nenhuma delas. Ela não é um ser social confiante, manipulador perito de categorias simbólicas de palavras, pensamentos, nomes ou lugares (...). Tampouco é um animal adulto em funcionamento, capaz de trabalhar e procriar, fazer as coisas sérias que vê acontecerem em torno de si: ela não pode “fazer como o pai” em nenhum aspecto. (IDEM, p. 47)

Trava-se aí o antagonismo intrínseco do homem: os pensamentos dominam o corpo ou o corpo domina os pensamentos? A batalha do eu físico com o eu simbólico não tem jamais uma vitória nítida. Se, por um lado, o sistema de códigos e símbolos que a criança deve rapidamente apreender se lhe apresenta complexo em demasia, cheio de regras e procedimentos cujas razões não consegue compreender, por outro, toda vez que tenta dominar o corpo, ele a subjuga, submergindo-a em vômito ou excremento. O caráter da criança desenvolve-se na pressão desse fogo cruzado entre as suas duas dimensões. Sobre isso, Becker considera: “A vitória neste tipo de combate é, verdadeiramente, uma vitória de Pirro: o caráter é uma aparência que se adota para o mundo ver, mas oculta uma derrota interior. (...) Chegar a crescer é esconder a massa de tecido interno coberto de cicatrizes que lateja em nossos sonhos.” (IDEM, p. 48)

Tais cicatrizes são nossos recalques, prudentemente realizados para que pudéssemos suportar as frustrações, o que explica a afirmação de Pascal: “Não ser louco seria uma outra forma de loucura.”.

### **Sentido da analidade**

Antes de seguir em direção ao quarto capítulo do livro, “O caráter humano como uma mentira vital”, Becker investiga alguns conceitos psicanalíticos ligados à sexualidade e verificados sob essa perspectiva da dualidade humana. Fala sobre a analidade, o complexo de Édipo, o complexo de castração e o trauma da cena primária.

Como nosso intento aqui é antes o de dar uma visão mais geral da obra e não esmiuçar pormenores conceituais do livro, vamos apenas apresentar as ideias do autor com relação ao conceito de analidade, pois esse é um assunto que interessava bastante a Hilda Hilst, como veremos. Para Becker, muitos dos conceitos psicanalíticos intuídos por Freud careciam de um fundamento teórico de caráter mais científico e, segundo considera, a perspectiva existencialista foi grandemente responsável por reinterpretar tais conceitos reabilitando-os fora do reducionismo, do instintivismo e do biologismo do século XIX. Becker afirma que Norman O. Brown fez uma reinterpretação da ideia de “analidade”, uma das mais controversas concepções freudianas, “fazendo dela uma propriedade de todas as ciências humanas.”.

Em resumo, a analidade seria uma fase do desenvolvimento infantil no qual a criança toma conhecimento de seu próprio ânus. O que pode parecer algo sem grande importância, revela, na verdade, um confronto aterrorizante do eu com sua porção matéria. Não seria algo tão ruim se pensarmos que o corpo possui sua dimensão sublime, sua beleza, sua destreza, sua capacidade de suscitar os mais nobres sentimentos de admiração por toda sua complexidade, harmonia e força. No entanto, a analidade revela o oposto:

O mais estranho e degradante de tudo é a constatação de que o corpo tem, localizado na extremidade inferior, atrás e fora de visão, um orifício do qual saem cheiros fétidos e, pior ainda, uma substância malcheirosa – extremamente desagradável a todos os demais e até à própria criança. (BECKER, s/d, p.50)

Ainda que muitas crianças, a princípio, gostem de brincar com o próprio ânus e com as fezes, logo ela receberá dos adultos a repressão necessária para que entenda que aquilo é ruim, é sujo, deve ser negado. Em última instância, nega-se o que? O que se está dizendo sujo, feio, repugnante? É inadmissível que o corpo e suas abjetas imposições fisiológicas tenham ascendência sobre a nobreza do eu. É revoltante que cerquemos a criança de anjinhos, nuvens, cores leves e objetos cheios de ternura para que ela, enfim, se suje em fezes como um animal qualquer. A escatologia que Hilda trouxe como tema no “Auto da barca de Camiri” na fala dos juízes, adquire, segundo

esta perspectiva, um valor ontológico, pois, tratar de excrementos, de coisas abjetas, é tratar de uma dimensão humana reprimida muito precocemente em nosso desenvolvimento. Segundo Becker:

Os valores da natureza são valores do corpo, os humanos são valores mentais, e, embora empreendam os mais elevados voos, são feitos de excremento, impossíveis sem ele, sempre voltando a ele. Como Montaigne disse, no mais alto trono do mundo o homem se senta sobre o traseiro. (IDEM)

Para o autor, a colocação de Montaigne tem graça porque a palavra “traseiro” adquire valor igualitário: todos os humanos têm traseiros, ricos e pobres são assim. No entanto, se no lugar de “traseiro” usássemos “excremento”, a frase não teria mais graça, seria mais impactante por trazer à tona uma verdade inconveniente. Nesse sentido, a escatologia tem para Hilda o mesmo valor que a obscenidade. Ela, certamente, reformularia a máxima de Montaigne colocando no lugar do bem-comportado “traseiro” o obsceno “cu”, nossa parte mais negada, mais escondida, mais revoltante. Ao brincar com esse tipo de coisa, usando o linguajar mais direto e mais chulo, há em Hilda um desejo de provocar reflexão sobre o que de fato somos e o que queremos negar. Novamente, podemos citar seu último livro, *Estar sendo. Ter sido*, em que o protagonista, Vittorio, um velho sexagenário, paga a uma mocinha para ficar observando seu ânus e procurar nele a presença de Deus. Se, como crê, o homem é criatura de Deus, tudo em si é divino, sua realidade mais degradante é também parte da Criação.

tenho medo, Cara-mignon, não te vejo mais, onde é que te meteste? abro as pernas, pego o espelho e examino o redondo, o engruvinhado, o asqueroso. ah, então debes estar aí! (HILST, 2009, p. 100)

(...) Rosinha, ele está aí dentro, estou sentindo onde seo Vittorio, onde?  
no meu cu, idiota, ah, está bem, não chora, já vi que você não entende nada de deus, eu preciso é falar com Dom Deo, mostrar-lhe o único buraco aqui na Terra onde deus habita.  
não fala assim, seo Vittorio, é pecado mortal.  
deus no meu buraco é pecado mortal? ah, não é não, Rosinha, deus gosta de tudo, de tudo o que criou, nada é triste, nem escuro, nem amerdaldado, nem fede à bosta nem a malvavisco, tudo é bonito porque vem de deus, viu Rosinha? (IDEM, p. 102)

O ânus e seu incompreensível e repulsivo produto passaram a representar tudo o que queremos negar no homem: o destino de tudo aquilo que é físico. Justamente por isso, na psicanálise, dizer que alguém tem um caráter “anal” significa dizer que essa pessoa criou barreiras psíquicas (seu caráter) a partir do desejo da repulsa de tudo o que

o ânus simboliza. Geralmente são pessoas que tentam, com exagero, proteger-se da morte e triunfar sobre sua condição animal, negando-a até o fim.

O que perturba na anialidade é ela evidenciar que toda a cultura, todos os estilos de vida criativos do homem são, fundamentalmente, um protesto inventado contra a realidade natural, uma negação da verdade da condição humana e um esforço para esquecer a criatura patética que o homem é. (BECKER, s/d, p. 52)

Disso deriva que o horror do poeta que encontra na amada o sublime, é também encontrar nela o grotesco. Becker traz o exemplo de Swift em dois versos:

“Não é de espantar que eu nada mais possa julgar;

Célia, Célia, Célia, oh! ela tem de cagar!”<sup>37</sup>

É inconcebível para a maioria que beleza e excremento habitem a mesma criatura. Certos assuntos se tornam tabus, devem ficar, convenientemente, fora do pensamento e, ainda mais, do discurso. Porém, daí decorre aquilo que mencionamos no início do capítulo: jogando fora tais assuntos, joga-se fora a criança com a água da bacia e deixamos de lado talvez os assuntos mais essenciais da vida humana. Não se trata de “bom-gosto”, mas antes de um temor por encarar assuntos demasiado complexos que foram cuidadosamente negados e recalçados por séculos e séculos de civilização humana. Outra vez, muito bem resumido o problema por Becker:

(...) excretar é a maldição que ameaça com a loucura porque patenteia ao homem sua abjeta finitude, sua materialidade, a provável irrealidade de suas esperanças e sonhos. Mas, ainda mais imediatamente, isso representa o total aturdimento do homem ante a absoluta insensatez da criação: amoldar o sublime milagre do rosto humano, o *mysterium tremendum* da radiosa beleza feminina, as verdadeiras deusas que as mulheres bonitas são; arrancar isso do nada, do vácuo, e fazê-lo luzir ao meio-dia; tomar um milagre desses e nele incluir outros milagres mais, no fundo dos mistérios de olhos que perscrutam – o olho que até ao frio Darwin proporcionou um frêmito: fazer tudo isso e combiná-lo com um ânus que caga! Isso é demais. A natureza zomba da gente e os poetas vivem atormentados. (IDEM, p.53)

Quando Hilda aproxima deus e ânus, está querendo nos dizer que grotesco e sublime, sagrado e profano, mente e corpo são uma só coisa, inseparável, ainda que nos cause perplexidade. Adiantamos abaixo um trecho de *A Obscena Senhora D* para mostrar de que maneira o ir de encontro à própria finitude, o pensar a morte, leva Hillé, a protagonista, a dar de cara com o grotesco da condição humana:

Convém lavarmo-nos, pêlos e sombras, solidão e desgraça, também lavei Ehud no fim algumas vezes, sovacos, coxas, o escuro buraco, sexo, bolotas, Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes pensado, escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás, discursseiras, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na

---

<sup>37</sup> Não encontramos referência no livro de Becker a respeito da origem dos versos, a não ser que são de autoria de Swift.

lapela, o cetim nas mulheres, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras, mas o buraco ali, pensaste nisso? Ó buraco, estás aí também no teu Senhor? Há muito que se louva o todo espremido. Estás destronado quem sabe, Senhor, em favor desse buraco? Estás me ouvindo? Altares, velas, luzes, lírios, e no topo uma imensa rodela de granito, umas dobras no mármore, um belíssimo ônix, uns arremedos de carne, do cu escultores líricos. E dizem que os doutos que Tua Presença ali é a mais perfeita, que ali é que está o sumo, o samadhi, o grande presunto, o prato. (HILST, 2001, p. 45)

### **Senhora D e a dupla negação**

O que expusemos acima é uma síntese apenas do início do livro de Becker, os três primeiros capítulos, para ser mais exato. Poderíamos seguir na exposição dos demais, dado o fascínio que temos pela sua escrita, mas cremos que aquilo que aqui já se expôs é suficiente para fazermos uma abordagem do livro *A Obscena Senhora D* sob a perspectiva da influência dos questionamentos levantados por Becker. Do quarto capítulo em diante, pontuado por parágrafos brilhantes, o autor irá aprofundar-se em questões mais específicas do campo psicanalítico que, por ora, não nos serão muito úteis para a crítica literária de Hilda. Ademais, voltaremos a buscar apoio em trechos de Becker mais adiante, ao tratarmos da questão da sexualidade nos livros hilstianos outrora chamados pornográficos e também ao tratarmos de Kierkegaard como pensador fundamental para o desenvolver de certas problemáticas em Hilda. Assim, suspendemos nossa breve apresentação de Becker temporariamente para buscarmos relações do que acima se expôs com *A Obscena Senhora D*.

O professor e crítico Alcir Pécora, organizador da obra completa de Hilda para sua publicação pela Editora Globo, assim introduz a obra no primeiro parágrafo da orelha do livro: “*A Obscena Senhora D* é o relato contundente de uma inteligência radical que desaparece a conceder.” (PÉCORA, in: HILST, 2001) Essa afirmação é uma ótima porta de entrada para uma visão desse livro que nos permite traçar alguns paralelos entre Hilda e Becker. A questão que inexoravelmente se apresenta, dada a transitoriedade do verbo, é: desaparece a conceder o quê? O esquecimento, seria nossa resposta. Hilda era já uma senhora de 52 anos de idade quando se dá a primeira publicação de *A Obscena Senhora D*. Já se haviam passado, portanto, 17 anos desde que abdicara da vida em São Paulo, da boemia e dos salões de festa em nome de uma relativa reclusão que, como procuramos mostrar no primeiro capítulo, favoreceu na escritora um processo de introspecção, de adensamento lírico, de aprofundamento dos questionamentos existenciais. Sempre em busca da lucidez, Hilda sabia que era preciso abrir mão de um jogo de máscaras sociais para ir em direção dos temas mais

contundentes e, nesse sentido, ganhar a paz e o contato com a terra foram fundamentais. Desse modo, em 1982, a escritora cria talvez o seu mais bem acabado alter-ego, Hillé, uma senhora sexagenária que repete em grau ampliado de radicalismo o mesmo gesto de Hilda: desiste da superficialidade, da banalidade das relações cotidianas para, isolando-se, refletir sobre as questões centrais da vida humana, o que Becker chamou de busca do “sentido cósmico” da existência. Hillé, no entanto, não vai para o campo. Decide-se por habitar o vão da escada de sua casa e lá fica refletindo sobre o corpo, sobre a morte, sobre deus, sobre a consciência, etc.

Lembrando do que dissemos anteriormente, o caráter pode ser entendido como uma espécie de “psicose secreta”, uma mentira vital que somos obrigados a construir para fugir da noção nítida de nossa condição animal e sua conseqüente fragilidade. Aceitamos o conjunto de símbolos e valores que nossos pais e nossa sociedade nos transmitem como uma proteção contra nossa própria consciência, para que o terror (o “verme no cerne”) não nos paralise ante a ameaça de morrer. Acontece que Hillé sente um profundo abandono de si, como se o existir de seu corpo e de sua mente fosse um fardo pesado demais para carregar sozinha, como se sua criação, seu estar-no-mundo não fizesse qualquer sentido. Hillé sente um desejo profundo de buscar seu “sentido cósmico” e, por isso mesmo, já está paralisada. Não lhe resta, portanto, nada a preservar, sobretudo após a morte do marido. Por isso, desiste de assumir a mentira vital que é o caráter, as relações banais do cotidiano, o jogo de máscaras, o conjunto de valores prontos criados pela sociedade para que tenhamos uma autoestima supervalorizada e neguemos nossa finitude. Se entendermos que o modo como reagimos à ideia de morte, nosso caráter heroico, é a possibilidade de recalcar nossos medos numa fingida ignorância, entenderemos por fim que o que Hillé faz é uma dupla negação: ao negar a mentira que é o caráter, ao recusar a banalidade cotidiana, ela nega a negação da morte, desiste de conceder ao mundo seu esquecimento e parte em uma busca vertiginosa da compreensão.

Essa busca, que vem já desde o princípio da obra poética em Hilda, desde, provavelmente, a leitura de Kazantzakis, deve tê-la levado a escrever uma das duas frases que abrem o livro e que antecedem a dedicatória, servindo como epígrafe: “Respiro e persigo uma luz de outras vidas.”. Perseguir, buscar, investigar, perscrutar, questionar... São todos verbos inerentes à literatura hilstiana. Luz, lucidez, compreensão, suas obsessões. E “outras vidas”, sejam elas de escritores, pensadores e artistas do passado ou de seres metafísicos, dada a religiosidade de Hilda, são seu

alimento. A frase não impressiona muito a princípio por afirmar algo que nada de novo tem a nos dizer sobre Hilda e sua obra. A frase seguinte, porém é mais significativa: “E ainda que as janelas se fechem, meu pai / É certo que amanhece.”. Aqui temos algo que relacionar com a ideia geral da Senhora D, pois o fechar de janelas é um gesto que simbolicamente remete ao ocultar da verdade, ao esconder-se, ao negar-se a verdadeira luz. Becker, no quarto capítulo de seu livro, “O caráter como mentira vital”, procura mostrar-nos justamente que todos fechamos nossas janelas, necessariamente, para que o excesso de “luz” não nos cegue, não nos coloque em estado de pavor. No entanto, como bem disse a autora, é um gesto vão. A luz estará lá sempre, à espera, à espreita. Basta um ligeiro abrir das janelas e uma invasão violenta de luz se dará.

Hillé abre violentamente sua janela e mostra para a vizinhança as máscaras que constrói com estopa no retiro de sua escuridão e solidão. São grotescas, via de regra, assustam as pessoas que passam, o que gera revolta. No entanto, é o grotesco da própria condição humana o que Hillé tenta mostrar. Todos usam suas máscaras, a todo o tempo, ela apenas evidencia isso.

(...) abro a janela nus urros compassados, espalho roucos palavrões, giro as órbitas atrás da máscara, não lhes falei que recorto uns ovais feitos de estopa, ajusto-os na cara e desenho sobranceiras negras, olhos, bocas brancas abertas? Há máscaras de focinhez e espinhos amarelos (canudos de papelão, pintados pregos), há uma máscara de ferrugem e esterco, a boca cheia de dentes, há uma desastrosa lembrança de mim mesma, alguém-mulher querendo compreender a penumbra, a crueldade – quadrados negros pontilhados de negro – alguém-mulher caminhando levíssima entre as gentes, olhando fixamente as caras, detendo-se no aquoso das córneas, no maldito brilho (IDEM, p.21)

A vizinhança representa metonimicamente o social, o cotidiano, o *modus vivendi* humano automatizado e teatralizado nas relações superficiais. Hillé abre sua janela, encara a luz do dia, mas rompe com o automatismo, com a inconsciência. Não sabe mais fingir a ignorância da própria condição ou, como disse Pécora, desaprendeu a conceder.

A simbologia de “fechar as janelas” como mentira essencial, fugir à busca da verdade é também reforçada adiante no livro quando Hillé é chamada a ver seu pai que está morrendo. Como já dito que a personagem é alter-ego de Hilda, há muito de autobiográfico na Senhora D. O pai de Hillé, assim como o de Hilda, enlouqueceu, mas assim como na proverbial fala de Hamlet, há certa lógica (e muita sabedoria) por detrás de sua loucura. Nessa cena, o pai lhe diz:

Longa breve plena vida bastando para a vida, por que esperas demais se as coisas estão aí à tua frente? é só sentir, minha filha, e olhar além do muro (...)  
e... filha... ainda fechando as janelas, curvando a nuca, sozinha nesta escuridão, o que te parece parco e pequenino, um filete de vida desaguando magro sobre toda tua superfície de

carne e víscera, ainda isso é pleno e basta para a vida, Hillé, perguntar não amansa o coração. (IDEM, p.67)

A ideia inicial da fala do pai de que a vida basta para a vida equivale a dizer que não é preciso buscar o sentido de tudo, viver questionando. É só sentir, como afirmou, que a vida se faz possível. O pai defende que Hillé aceite aquilo que Becker chamou de mentira vital, a mentira necessária para que não nos paralisemos. Ele teme que a filha enlouqueça como ele enlouqueceu por fazer perguntas demais – o que era de fato um medo de Hilda como chegou a declarar. Por isso, justamente, é que afirma que “ainda fechando as janelas” o “filete de vida” basta para vida, permite viver. A epígrafe do livro, assim, parece a continuação desse diálogo entre Hillé e seu pai. Ele pede que ela feche sua janela para poder viver, ela retruca mostrando a inutilidade disso. Por isso a presença na epígrafe do vocativo “meu pai”. Interessante também notar que o corpo é que recebe esse filete de vida. Ele deságua sobre a “superfície de carne e víscera”. O corpo é uma possível saída para não enlouquecer. Tal crença é defendida no livro pelo marido de Hillé, Ehud, como veremos adiante.

Segue-se às duas frases iniciais que servem de epígrafe, a dedicatória entusiástica que Hilda faz à memória de Ernest Becker, transcrita acima na página 94, e logo após encontra-se, antes do texto em prosa iniciar-se, um poema. Para tecer alguns comentários, transcrevêmo-lo abaixo:

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

Para poder morrer  
Desarmo as armadilhas  
Me estendo entre as paredes  
Derruídas.

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

Porque assim é preciso  
Para que tu vivas.

(IDEM, p.15)

Não se pode deixar de notar o fato curioso de Hilda, após uma dedicatória apaixonada para Becker cujo livro possui o título *A Negação da Morte*, abrir seu livro com um poema que fala sobre “poder morrer”. Aí está a chave que explica o que

dissemos anteriormente: não há referências diretas ao que Becker discute no seu livro em *A Obscena Senhora D*; o ponto de contato é indireto. Becker usa de todo seu discernimento e da capacidade impressionante de enunciação para nos revelar com muita clareza e lógica o processo de autoengano que é a criação de nosso caráter e as artimanhas que tecemos em busca de incrementar nossa autoestima para fugir da lucidez total. Hilda usa da possibilidade mágica da ficção para imaginar como seria então o contrário do que Becker aponta. Como seria alguém que encara sua condição com absoluta coragem, alguém que desiste de fingir, de macaquear uma vida feliz e parte sem temores para os questionamentos mais profundos? “Para poder morrer” é o equivalente de dizer “para deixar de negar a morte” e é isso que Hillé faz. Assume sua fragilidade e a possibilidade iminente de deixar de ser para então tentar entender o próprio ser. Isso causa, é certo, uma vertigem, um sentimento de queda, de insegurança, afinal, abdicar de todo um sistema simbólico de valores que toda a civilização humana criou para nos dar uma sensação de segurança é um gesto radical que faria qualquer um perder o equilíbrio. Daí o que Hillé afirma no primeiro parágrafo do livro:

Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar o nome, nem porisso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas. (IDEM, p.17)

Afastar-se da segurança de nossas distrações (“centro de alguma coisa”), de nossas mentiras vitais, é assustador, mas Hillé resiste à vertigem e não vai refugiar-se em outro campo consolador como o da religião. Encara sua busca e a insignificância cósmica de sua existência (“eu Nada”). A seguir, explica que o D de seu apelido vem da palavra Derrelição que significa desamparo, abandono. Enfrentar o desamparo do homem no mundo é o ponto de partida das questões existenciais e do desejo de compreensão. É o que Hilda aponta na segunda estrofe do poema acima: é preciso desarmar as armadilhas, entendidas nesse sentido como os subterfúgios que nos distraem, que nos afastam das questões essenciais. É preciso derrubar os muros, as paredes que nos impedem de ver além, mas que, por outro lado, nos dão uma sensação de proteção. Daí o desamparo de subitamente nos vermos como animais entregues à própria sorte neste mundo por um deus ausente, sem qualquer ideia de sentido para a vida ou para a morte.

(...) desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tateava cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe se nos frisos, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós todos o destino, um dia vou compreender, Ehud

compreender o quê?  
isso de vida e morte, esses porquês (IDEM, p.18)

O vazio impulsiona para a busca. Por isso Hillé não pode mais ser “teófaga incestuosa”, ou seja, continuar, como dirá adiante, a engolir Deus. É preciso que haja vazio dentro de si para então, desamparada, buscar os porquês. O uso do verbo “tatear” é muito significativo aqui. Lembra-nos Maria Matamoros do livro anterior, que também, quando menina tentava compreender a tudo pelo toque, inclusive o próprio corpo (vide p.55). É simbólico também porque quem tateia é quem não consegue ver, está no escuro. Ou porque quem tateia é quem não quer a compreensão mental que o enxergar representa, mas a compreensão sensível do corpo, a sensação de pertencimento que tocar pode trazer. Na página 24, encontramos a seguinte reflexão: “Como foi possível ter sido Hillé, vasta, afundando os dedos na matéria do mundo, e tendo sido, perder essa que era, e ser hoje quem é?”. Há também aí a mesma ideia de tocar, sentir o mundo com o tato, ter conhecimento sensível. Hilda opõe, nesse trecho, o viver espontâneo das experiências sensíveis, quando Hillé vivia sem dar por isso, e o momento presente, em que está paralisada pela reflexão e, por conseguinte, distanciada do empírico, do sensorial, do corpo, enfim. De qualquer modo, já de início compreendemos que a ânsia de Hillé é de uma compreensão existencial.

O livro é composto por camadas ou planos que vão se alternando e se sobrepondo. Há um plano que é o do fluxo mental de Hillé, sua voz que enuncia os questionamentos e considerações que faz reclusa no vão da escada em busca do sentido de si mesma e do mundo. Outro plano é da memória, quando relembra os diálogos com Ehud ou com seu pai, ambos já falecidos. Há também o plano social, quando interage com a vizinhança e há certos devaneios quando Hillé conversa com deus, por exemplo. Cada um desses planos possui elementos temáticos ou um determinado estilo que nos permitem facilmente identificá-los ainda que se sucedam rapidamente sem qualquer marca de separação ou que até se sobreponham às vezes.

No caso do plano da memória, quando retoma a figura de Ehud, há geralmente a presença de um cotidiano do casal marcado muitas vezes por um pedido do marido para que Hillé prepare um café.

escute, Senhora D, se ao invés desses tratos com o divino, desses luxos do pensamento, tu me fizesses um café, hen? E apalpava, escorria os dedos na minha anca, nas coxas, encostava a boca nos pelos, no meu mais fundo, dura boca de Ehud (...) (IDEM, p.18)

Ehud representa o mundo sensível e prático, sem devaneios filosóficos. Ele é a tentativa constante de fazer com que Hillé pare de buscar respostas para questões existenciais e retome a vida cotidiana. Na cena que apontamos acima do diálogo de Hillé com seu pai, a continuação traz um pedido deste para Ehud:

cuida. não deixes que faça as minhas mesmas perguntas, a casa deve ficar mais clara, casa de sol, entendes? na sombra, Hillé se faz mais sábia, pesa, mergulha em direção às conchas, quer abri-las, pensa que há de encontrar as pérolas e talvez encontre, mas não suportará, entendes? te falo ao ouvido, não há coisa alguma dentro delas das conchas?  
dentro das pérolas, Ehud, nada, ocas, entendes? afasta Hillé de mim na minha agonia, pelas mãos, pelo hálito, pelo grande fogo saindo do seu corpo (...) (IDEM, p.68)

Ainda assim, Ehud não consegue cumprir o que o sogro lhe pediu. Hillé vai habitar o vão da escada, busca a sombra e Ehud não consegue persuadi-la a sair de lá. Ele tenta diversas vezes e usa daquilo que lhe fora recomendado pelo pai de Hillé: o corpo. Ehud crê que o corpo é saída para evitar a loucura de sua esposa, apela para o desejo, porém nada consegue já que até o próprio corpo passa a ser matéria de questionamento para Hillé:

olhe, esse teu fechado tem muito a ver com o corpo, as pessoas precisam foder, ouviu, Hillé? te amo, ouviu? antes de você escolher esse maldito vão da escada, nós fodíamos, não fodíamos Senhora D?  
sim  
e você gostava. me lembro das noites que você fazia o café, depois o roupão branco, teus peitos apareciam, eles não caíam os teus peitos, o que é que você faz, hen? escute Senhora D, estou descendo a escada, bem devagar, está ouvindo os meus passos?  
sim  
então estou descendo, escuta, também posso foder nesse ridículo vão de escada não venha, Ehud, posso fazer o café, o roupão branco está aqui, os peitos não caíam, é assustador até, mas não venha, Ehud, não posso dispor do que não conheço, não sei o que é corpo mãos boca sexo, não sei nada de você Ehud a não ser isso de estar sentado agora no degrau da escada, isso de me dizer palavras, nunca soube nada, é isso nunca soube (IDEM, p.23)

Vem-nos novamente à mente a reflexão de Pascal citada por Becker: “Os homens são tão necessariamente loucos que não ser louco seria uma outra forma de loucura.”. O pai de Hillé temia que a filha enlouquecesse se fizesse perguntas demais, assim como ele parece tê-las feito. Ao afirmar que ela não suportaria ainda que encontrasse as “pérolas”, ou seja, as respostas, parece partilhar da opinião de Pascal e teme que a “loucura vital”, essa que é aceita como forma de esquecimento, “jogos sociais, truques psicológicos, preocupações pessoais tão distantes da realidade de sua condição que são formas de loucura – loucura assumida -, loucura compartilhada, loucura disfarçada e dignificada, mas, de qualquer maneira, loucura” (BECKER, 2007, p.46) não possa mais ser mantida por Hillé. Se isso acontecesse, ou seja, se ela desaprendesse a conceder,

como propôs Alcir Pécora, o resultado seria o que vemos no trecho acima: nem mesmo de seu próprio corpo Hillé pode já dispor. Não é capaz de mais nada, tomada pela angústia de compreender. Becker, mais uma vez, enuncia muito bem o problema:

Ela [a natureza] criou um animal que não dispõe de defesa contra a plena percepção do mundo externo, um animal completamente aberto à experiência. (...) É apavorante o fardo suportado pelo homem, o fardo experiencial. Como vimos no último capítulo, o homem não pode contar nem mesmo com seu próprio corpo como coisa garantida, como o podem outros animais. Não se trata apenas de patas traseiras, de uma cauda que ele arrasta, que simplesmente estão “ali”, membros a serem usados e admitidos como fatos consumados, ou esmagados quando apanhados em uma armadilha e quando causam dor e impedem o movimento. O corpo do homem é um problema que tem que ser explicado. Não só seu corpo é estranho, mas também sua paisagem interior, as lembranças e os sonhos. As próprias entranhas do homem, seu eu, lhe são estranhas. (IDEM, p. 71)

Como dissemos, *A Obscena Senhora D* parece ser um exercício de imaginação de Hilda a partir das questões levantadas por Becker, obviamente somadas àquelas que trazia de muito antes consigo. Quer nos parecer que é desse “fardo experiencial” que Hillé fala no trecho abaixo:

Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias, nem os rostos que me olham nesta vila onde moro, o que é casa, conceito, o que são as pernas, o que é ir e vir, para onde Ehad, o que são essas senhoras velhas, os ganidos da infância, os homens curvos, o que pensam de si mesmos os tolos, as crianças, o que é pensar, o que é nítido, sonoro, o que é som, trinado, urro, grito, o que é asa hen? (HILST, 2001, p.21)

### **A morte de Ivan Ilitch**

Não é possível comentar toda alusão literária que Hilda faz em seus textos, pois como bem mostramos no início desta dissertação, elas são muitas (vide elenco de autores literários e pensadores em geral citados em *Cartas de um sedutor* que fizemos na p. 04). São todas peças de um quebra-cabeça que nos ajudam a montar uma paisagem do pensamento que perpassa a ficção hilstiana. No entanto, trata-se de um quebra-cabeça desigual no qual as peças não têm todas o mesmo tamanho. Algumas nos revelam um pouco mais do que outras e, dentre essas, destacamos aqui *A Morte de Ivan Ilitch*, de Lev Tolstói. Seria uma pena não tecer ao menos algum breve comentário sobre essa novela já que é citada em ambos os livros que nos propomos investigar aqui, logo no início de *A Obscena Senhora D* e por duas vezes em *Cartas de um sedutor*. É um fato significativo, pois nove anos separam as publicações dos textos hilstianos, ou seja, a leitura dessa novela russa marcou a escritora a ponto de permanecer na sua memória e se fazer presente na escrita de duas de suas mais importantes obras ao longo de quase uma década.

Então, o que há na obra de Tolstói de importante para entendermos melhor a obra de Hilda? A temática. No caso não apenas dessa novela, mas da obra toda do autor

russo, o tema da morte é sempre presente, porém n' *A morte de Ivan Ilitch*, ele eclode com tamanha força que os personagens, o ambiente, o contexto geral perdem importância diante da real protagonista que vai insinuando-se lentamente até ganhar toda a cena. Ivan Ilitch poderia ser qualquer outro ser humano comum, ajustado a uma vida de costumes e conveniências e a obra não se alteraria, pois é a inexorabilidade da morte, a sabida e desprezada finitude humana, a fragilidade da existência que realmente se apresentam como centro do livro russo. Ivan Ilitch segue um caminho bastante ordinário em sua vida, estuda Direito, forma-se juiz, casa-se mais por conveniência do que por amor, alcança um bom cargo e começa a sentir-se realizado - a despeito dos problemas conjugais - quando passa a ganhar um bom salário e pode comprar coisas mais caras para si e sua família. Temos a impressão de que tudo segue o rumo previsto, mas é então que uma súbita doença provocada por um tombo começa a criar nele a consciência da fragilidade de seu corpo e, por conseguinte, traz a reflexão sobre a própria existência. Atormentado tanto pela dor física quanto pela dor moral ao reconhecer que se tornou um incômodo para todos, Ivan vai gradativamente isolando-se em seu quarto e tornando-se mais reflexivo. Gradativamente, tudo aquilo que construiu como “vida” vai perdendo espaço e importância ao passo que a consciência da morte vai tomando cada vez maior proporção até se transformar catarticamente na mola propulsora de uma transformação interior de Ivan que, nos seus últimos instantes, revisita a memória desde a infância em busca do sentido da própria existência. Assim sendo, há um inegável diálogo entre Ivan e Hillé, pois ambos são seres atormentados pela consciência da fragilidade humana, com a diferença de que o primeiro está à beira da morte enquanto que a segunda apenas paralisada pela própria mente.

Hilda deixa essa “pista” para seus leitores logo no início de *A Obscena Senhora D*: na segunda página da narrativa temos um diálogo de Ehad com Hillé já anteriormente citado na p. 101 cuja continuação é esta:

(...) dura boca de Ehad, fina úmida e aberta se me tocava, eu dizia olhe espere, queria tanto te falar, não, não faz agora, Ehad, por favor, queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch, da solidão desse homem, desses nada do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós (...) (HILST, 2001, p.18)

Assim colocada a alusão à obra de Tolstói, Hilda deixa claro que um dos maiores tormentos de Hillé é a consciência da morte. Ivan Ilitch serve tanto como ilustração quanto contraponto daquilo que Becker propõe em seu livro, já que toda a vida de Ivan e seu próprio caráter são construídos sobre as futilidades que servem para fugir ao essencial, o que chamou de “sentido cósmico da existência”, porém, ao final da

narrativa, a inevitabilidade do próprio fim faz do personagem uma espécie de Hillé que enfrenta com muita lucidez a própria condição. Sobre isso, Tolstói, tomado de uma grave enfermidade cerca de um ano após a publicação da novela, chegou a escrever: “(...) nenhum homem que tem a infância atrás de si deveria esquecer-se da morte por um só minuto, tanto mais quanto a sua espera constante não só não envenena a vida, mas lhe empresta firmeza e claridade” (TOLSTÓI, 2009, p.88).

Outra questão que pode aproximar Ivan Ilitch de Hillé é o estranhamento do próprio corpo. Para ambos, num dado momento, o corpo passa a ser algo desconhecido, que tem um funcionamento autônomo e alheio aos desígnos da mente. Hillé gostava de tocar-se, tatear partes de si mesma em busca da compreensão, mas admite: “(...) não compreendo o corpo, essa armadilha(...)” (HILST, 2001, p. 21). Do mesmo modo, todos os planos de Ivan são frustrados justamente por algum mau funcionamento de seu corpo que se torna para ele um mistério insondável. Lá pela página 62 lê-se o seguinte trecho em Tolstói no qual percebe-se a agonia de Ivan por não saber nem a causa de seu mal:

De fato, às onze e meia chegou o médico famoso. Seguiram-se novas auscultações e conversas significativas, ora na presença de Ivan Ilitch, ora em outro quarto, sobre o rim, o ceco, e perguntas e respostas com um ar tão significativo que, novamente, em lugar da questão real sobre vida e morte, agora já a única que ele tinha diante de si, surgiu uma questão a respeito de rim e ceco, que faziam algo de maneira diversa da necessária, e que por isso seriam de pronto atacados por Mikhail Danílovitch [o outro médico] e pela celebridade, que os obrigariam a corrigir-se. (TOLSTÓI, 2009, p.62)

No caso de Hillé, não fora qualquer enfermidade o gatilho detonador do estranhamento do próprio corpo, mas a pura e simples perspectiva de que a morte é um dado e a ânsia, aparentemente inata, de querer compreender a complexa natureza humana que tem de lidar com essa duplicidade mente/matéria. No caso de Ivan, a doença que tanto ele quanto os médicos parecem ignorar faz, como disse Hillé, de seu corpo uma armadilha e, do desejo de conhecer sua parcela carnal, nasce uma questão maior - como se leu, a “questão real sobre vida e morte” a única que passa a ter diante de si.

### **Ser humano, ser animal**

Hillé acaba levando suas reflexões tão longe que, em dado momento, chega a transformar-se mentalmente em animal para fugir de sua própria lucidez. Como nos lembrou Becker, a natureza protegeu os animais inferiores com os instintos. Segundo

ele próprio define, instinto é uma forma de percepção programada que gera uma reação programada e, assim, os animais não são provocados por aquilo a que não podem reagir. “Vivem em um mundo minúsculo, um fragmento da realidade, um programa neuroquímico que os faz andar seguindo seu focinho e deixa de fora tudo o mais.” (BECKER, 2007, p.70). Hillé, dilacerada por sua própria mente, usa da imaginação para buscar alívio numa condição de ignorância animal:

Não pactuo com as gentes, com o mundo (...), ando galopando desde sempre búfalo zebu girafa, de repente despenco sobre as quatro patas e me afundo nos capins resfolegando, sou um grande animal, úmido, lúcido, te procuro ainda, agora não articulo, também não sou mudo, uns urros, uns finos fortes escapam da garganta, agora eu búfalo mergulho, uns escuros  
 Senhora D, a viva compreensão da vida é segurar o coração. me faz um café  
 E nos escuros, eu búfalo não temo, sou senhor de mim, não sei o que é escuro mas estou amoldado (...) vibro as patas, sou senhor do meu corpo, um grande corpo duro, eu búfalo sei da morte? Eu búfalo rastejo o infinito? (HILST, 2001, p.25)

Em meio ao devaneio de Hillé de ser animal, e portanto, liberta da angústia da dualidade humana, surge uma fala de Ehud, com a marca que anteriormente apontamos do pedido do café. Isso demonstra o que dissemos: os planos não apenas se sucedem vertiginosamente sem qualquer marca de separação, mas também se sobrepõe muitas vezes. Há uma interferência de Ehud na divagação, mas ela continua depois e será retomada ainda outras vezes adiante no livro da mesma forma que outras divagações. É como se Hillé estivesse constantemente tomada de pensamentos que são pontualmente interrompidos por diálogos, sejam eles presentes ou passados.

Note-se que ser animal é desejável porque o animal é senhor do seu corpo e não sabe nem da morte nem do infinito. Ou seja, ser animal, como disse Becker, é ser poupado do fardo experiencial do homem que habita muitos mundos e muitos tempos além do seu. É não saber-se frágil e finito. É não temer a morte. Tornar-se bicho é tomar corpo, pois o corpo presentifica. Não o pensar o corpo, mas o senti-lo apenas. Esse desejo de metamorfose animal não é algo novo em Hilda, como procuramos mostrar. Desde o desejo de adquirir o corpo de ave que se mostra em suas poesias do início da década de 60, as referências animais foram sempre frequentes. Lembremos, por exemplo, dos homens-coiote que surgem ao final da peça “O Verdugo” de 1969. Há na própria peça alguns apontamentos que minimamente justificam o porquê dos homens serem coiotes, mas também em A Obscena Senhora D temos referência a isso, no mesmo diálogo anteriormente citado de Hillé com o pai:

(...) o perfil dos lobos  
 o quê, pai?

o perfil dos lobos, Hillé, um ramo de adagas, túneis, uivos e centelhas, farejo o infinito, torci-me inteiro. aspirei meus avessos, queria tanto conhecer e agora não só me esqueci do que queria conhecer como também não tenho a lembrança do início de todo esquecimento, lembro-me do perfil dos lobos, eu sei que os vi, ou eram homens? ou era eu mesmo duplicado, todo tenso, pêlos e narinas, ah muito amoroso, eu fui um lobo, Hillé? amei alguém que se parecia contigo, minha filha, toca-me, talvez me lembre, tinha um nome longo ís e ás e es, mas isso não importa, cola-se àquele rosto um outro rosto, nítidas dissimetrias, esse alguém me conhece nos meus mínimos, esse alguém dois, esse mulher duas, Ehud, faça com que ela se deite aqui comigo, essa tua mulher, minha filha. (IDEM, p.70)

O trecho acima contém claras referências autobiográficas, como o fato do pai de Hilda ter mesmo pedido à filha que se deitasse com ele por confundi-la com a mãe. Isso Hilda declarou, por exemplo, em entrevista para o Cadernos de Literatura do IMS:

Cadernos: Sua ligação com seu pai é, portanto, uma construção da memória, uma transformação literária da memória?

Hilda Hilst: É. Mas eu voltei a vê-lo quando tinha 16 anos. (...) Na verdade, meu pai já estava louco. (...) Às vezes, pegava na minha mão, acho que me confundia com minha mãe, e então dizia para eu dar três noites de amor para ele. Era uma coisa terrível, constrangedora. Eu ficava morta de vergonha, sem jeito, imagine. “Só três noites de amor”, ele pedia. (INSTITUTO, 1999, p.26)

A mulher que o pai afirmou ter um nome longo com ís e ás e es, correspondia, portanto, à mãe de Hilda, Bedecilda. A cena parece ser uma reconstituição, uma transformação literária da memória, porém há ali elementos estranhos à realidade da vida de Hilda, pois Hillé estava casada e na presença do marido Ehud, enquanto que Hilda era uma menina, tinha apenas 16 anos. Dessa forma, a história dos perfis dos lobos tanto pode ter sido uma alucinação real que o pai de Hilda teve e lhe participou transformando-se em matéria-prima de sua inspiração literária, quanto pode ter sido desde o princípio criação da mente da autora. Saber se primeiro veio o ovo ou a galinha de fato não importa. Não é preciso conhecer a vida de um escritor para achar sua obra genial, porém se nos é dado conhecer, além da obra, também os acontecimentos da vida de seu autor, o resultado não pode ser de perda. A história da crítica literária nos mostra que houve oscilações ao longo do tempo entre grandes críticos que procuravam aproximar a produção literária da biografia de seus autores e outros que evitavam essa aproximação. No nosso caso, não evitamos, pois nos parece claro que a obra de Hilda traz muito de sua história pessoal. Não numa relação direta de narrar a própria vida romancedamente, como o fez, por exemplo, Kazantzakis no seu *Testamento a El Greco*, mas transformando os acontecimentos de vida em inquietações e essas inquietações em arte. A mistura do elemento humano com o animal é um dado da obra de Hilda. É uma das diferentes representações simbólicas do corpo a que ela recorre

constantemente. As garras que apareceram na poesia de 63, ganham novo sentido com os homens-coiotes de “O Verdugo”, que por sua vez ganham novo sentido com o perfil dos lobos do pai de Hillé. Como dissemos na Introdução, há certos motivos recorrentes da obra hilstiana que devem ser analisados em conjunto para adquirirem um sentido mais amplo.

### **CORPO - PORCO**

Da mesma forma, é bastante relevante n’A Obscena Senhora D a figura do porco. Hillé se perde em seus questionamentos existenciais e, em meio a eles, busca também a compreensão de deus:

Engolia o corpo de Deus a cada mês, não como quem engole ervilhas ou roscas ou sabres, engolia o corpo de Deus como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdía no absoluto infinito. (...)  
Engolia o corpo de Deus, devo continuar engolia porque acreditava, mas nem porisso compreendia, olhava o porco-mundo e pensava: Aquele nada tem a ver com isso (HILST, 2001, p.20)

Esse “corpo de Deus” a que Hilda faz referência pode ser a hóstia dos rituais católicos, no entanto, ao longo do livro, notamos que Hillé pensa muito a respeito de uma possível corporeidade de Deus, como por exemplo no trecho que citamos acima, na página 107 (HILST, 2001, p.45). Esse Deus, que inicialmente é um Menino Louco, como o Deus que aparece em Matamoros de *Tu não te moves de ti*, passa a ser chamado de Porco-Menino: “Casa da Porca, assim chamam agora a minha casa, fiquei mulher desse Porco-Menino Construtor do Mundo (...)” (IDEM). Além das maiúsculas que sempre são usadas por Hilda quando a palavra refere-se a Deus, ela o chama Construtor do Mundo, não deixando dúvidas de que o Porco-Menino é mesmo o ser divino. No trecho que citamos antes, havia uma oposição entre “Aquele” e o porco-mundo. Se “porco” é aqui qualificativo do mundo e oposto a Deus, algo deve haver no sentido dessa palavra que não seria, no senso comum, atributo do divino. Além do fato de os animais, como disse Becker, serem isentos dos tormentos da consciência, o porco, em especial, parece ter algo mais chão, mais pesado, menos nobre, mais matéria. O porco, como lembramos alhures, é anagrama de corpo e é de fato um animal muito corpulento, nada elegante, sempre usado como adjetivo pejorativo. Hillé é chamada pela vizinhança de porca a todo tempo como se vê no trecho:

Diante da vila, das casas quase coladas, entre as gentes sou como uma grande porca acinzentada, diante de muitos a quem conheci sou uma pequena porca ruiva, perguntante, rodeando mesas e cantos, focinhando carne e ossatura, tentando chegar perto do macio, do esconso, do branco lúcido do teu osso (...) (IDEM, p.29)

Se Hillé é porca, e portanto parte daquilo que chamou porco-mundo, e passa a chamar a Deus de Porco-Menino, deve ser porque a partir de certo momento passa não mais encará-Lo como tão distante de seu próprio existir. Começa a pensar se Deus também sofre os males a que os humanos estão sujeitos, como espécie de vingança por sua própria condição:

Supportaria guardar no peito esse reservatório de dejetos, estanque, gelatinoso, esse caminhar nítido para a morte, o vaidoso gesto sempre suspenso em ânsia para te alcançar Menino-Porco? Supportaria o estar viva, recortada, um contorno incompreensível repetindo a cada dia passos, palavras, o olho sobre os livros, inúmeras verdades lançadas à privada, e mentiras imundas exibidas como verdades, e aparências do nada, repetições estereis, o dia a dia do homem do meu século? e apesar dessa poeira de pó, de toda cegueira, do aborto dos dias, da não luz dentro da minha matéria, a imensa insuportável funda nostalgia de ter amado o gozo, a terra, a carne do outro, os pêlos, o sal, o barco que me conduzia, umas manhãs de quietude e de conhecimento, umas tardes-amora brevíssimas espirrando sucos pela cara, rosada cara de juventude e vivez, e uma outra cara de mansa maturidade, absorvendo o que via, lenta, os ouvidos ouvindo sem ressentimento." (HILST, 2001, p. 33)

Para Hillé, o Porco-Menino gosta de se divertir inventando “sofisticadas maquinarias de carne”, como dirá na página 36. Por isso mesmo se trata de um Menino, não de um Pai, já que não assumiu qualquer responsabilidade pela criação, ao contrário, deixou-a em estado de abandono, derrelição. É tudo um grande brinquedo, porém de carne, de gente. É como disse Becker ao se referir ao crescimento da criança, ela é dotada de um sistema muito sofisticado de percepção do mundo, mas traída o tempo todo pelo patético e escatológico do próprio corpo. Há nesse trecho apontamentos que dialogam com muito do que dissemos: o “caminhar nítido para a morte” é o que Becker chamou de terror. O ser humano é representado como um “contorno incompreensível”, um recorte no mundo que está condenado a uma busca infértil e que, por isso mesmo, sente nostalgia de um tempo de ignorância, de um estado ingênuo em que o mundo se apresentava apenas sensivelmente. Voltaremos a falar sobre a consciência de ser um “recorte” no mundo quando apresentarmos algumas ideias de Bataille. Há uma teoria desse pensador francês que busca explicar o impulso erótico como um desejo de recuperar a continuidade entre os seres descontínuos, porém chegaremos a isso mais adiante.

Cinco anos antes da publicação d’*A Obscena Senhora D*, Hilda publicou um livro de narrativas intitulado *Ficções*, que saiu pela editora Quíron, em 1977. Entre as diversas narrativas, uma nos interessa em especial: “Gestalt”. Trata-se de uma pequena história de duas páginas na qual um matemático Isaiah descobre no seu quarto a presença de um porco.

Isaiah, o matemático, sobrolho pelugoso, inquietou-se quando descobriu o porco. Escuro, mole, seu liso, nas coxas diminutos enrugados, existindo aos roncões, e em curtas corridas gordas, desajeitadas, o ser do porco estava ali. E porque o porco efetivamente estava ali, pensá-lo parecia lógico a Isaiah (...) (HILST, 2003, p.21)

Isaiah realmente começa a pensar a respeito do porco e vem-lhe uma frase de Spinoza: “de coisas que nada tenham em comum entre si, uma não pode ser causa da outra”. No entanto, observa o comportamento do porco e crê que a frase não tem cabimento para a situação. Tenta aproximar-se do bicho, fazer-lhe carinho, mas este foge assustado para um canto. Isso provoca uma lembrança da infância em Isaiah, um momento em que o pai (Karl), conversando com a mãe (Hilde), julga-o muito mirrado e por isso, provavelmente doente. A mãe defende e diz que é apenas medo, que é normal ter medo quando se é pequeno. O desfecho é surpreendente: Isaiah descobre que o porco é uma porca, dá-lhe o nome da mãe, Hilde, e torna-se noivo dela. Hilda ainda acrescenta: “Um parêntese devo me permitir antes de terminar: Isaiah foi plena, visceral, lindamente feliz. Hilde também.” (IDEM, p.23)

A história tem cara de alegoria e somos tentados a interpretá-la, o que contribuirá para entendermos a dimensão simbólica do porco na literatura de Hilda. Para tanto, um fato é relevante: essa pequena história que tinha inicialmente o título de “Gestalt”, conceito da psicanálise que resumiremos a seguir, foi publicada 16 anos depois como uma das crônicas de Hilda para o Jornal Correio Popular de Campinas, porém com novo título: “Pequena fábula para os indignados”. Apenas por ser chamado de fábula, podemos inferir que se trata mesmo de uma história alegórica. Por que razão ela se destina aos “indignados”, entende-se ao notarmos que na sua publicação no jornal, o texto ganhou uma epígrafe e um *post-scriptum*. A epígrafe é essa:

A resistência ao sexo é uma resistência à fatalidade (...). O conflito sexual é assim universal porque o corpo é um problema universal para uma criatura que tem que morrer.

Otto Rank

(HILST, 2007, p.43)

Já falamos acima de Otto Rank por mais de uma vez, mas basta lembrarmos que é um dos principais teóricos com quem Becker trabalhou justamente porque debruçou-se de modo contundente sobre o dilema existencial da morte e o problema do paradoxo humano fundamental. Nessa citação, Rank aponta a resistência ao sexo e isso explica o termo “indignados” do título. Hilda indignou muita gente quando começou a publicar suas obras obscenas que traziam histórias com pedofilia e incesto, temas escatológicos e linguagem de baixa calão. Isso, aliado ao seu comportamento em eventos sociais, deu-lhe certa fama de desbocada e pornográfica. O título que escolheu para a publicação da

história deve, em parte, remeter-se àqueles que se indignavam com a linguagem ou com os temas que abordava nos livros ou nas crônicas, pois era comum um ataque irônico aos seus potenciais leitores do jornal. A epígrafe de Rank aparece assim como uma resposta a esses potenciais leitores-conservadores, explicando-lhes que o sexo é na verdade subterfúgio, desculpa que apresentam para negar que o problema que os incomoda é na verdade outro: o corpo. Mais do que isso, a fragilidade desse corpo, uma vez que todos são criaturas que “tem que morrer”. Reforça essa nossa interpretação o *post-scriptum* que Hilda também acrescentou ao texto original: “P.S.: Se você não compreendeu teu corpo nem meu texto, *rent a pig.*” (IDEM, p.45). Disso resulta que os tais “indignados” são aqueles que se incomodam com questões sexuais, porque fogem ao problema do corpo, não compreendem o corpo e por isso ignoram (recalam) o problema da morte.

Tudo isso para chegar ao porco: em que medida ele simboliza algo a ser considerado quando se trata do corpo e da morte? Retomemos o título original. A palavra Gestalt tem o significado “(...) de uma entidade concreta, individual e característica, que existe como algo destacado e que tem uma forma ou configuração como um de seus atributos.”<sup>38</sup>. Assim, segundo Helmut E. Lück, autor de um artigo sobre o assunto:

De acordo com a teoria gestáltica, não se pode ter conhecimento do "todo" por meio de suas partes - e sim das partes pelo todo, pois o todo é maior que a soma de suas partes. Isso equivale a dizer que "A + B" não é simplesmente "(A+B)", mas sim um terceiro elemento "C", que possui características próprias. A esse aspecto se dá o nome de supersoma.<sup>39</sup>

No conto de Hilda temos claramente dois elementos distintos: o matemático e a porca. A princípio eles se estranham, mas ao fim, passam a viver juntos, “aceitam-se” mutuamente. Pode-se dizer que Isaiah, na qualidade de matemático, representa a razão, o trabalho mental que visa à precisão. Já a porca, Hilde, gorda e desajeitada, representa a existência instintiva, corpórea, que focinha em busca de descobertas pela via sensível. Inicialmente, Isaiah pensa que não há entre ele e ela nada em comum, como na frase de Spinoza que cita, e, portanto, um não pode ser causa do outro. Porém rejeita tal suposição quando os olhos da porca fazem lembrar seus próprios olhos de criança assustada. Dali pra frente, passam a conviver harmoniosamente. Se pensarmos em Isaiah como alegoria da mente e Hilde como alegoria do corpo, cada um sendo uma parte de um todo, entenderemos, pela teoria gestáltica que o ser final resultante da soma,

<sup>38</sup> Revista Scientific American, por Helmut E. Lück publicado no site Methodus (<http://www.methodus.com.br/artigo/84/primordios-da-psicologia-da-forma.html>) Acesso em 16/01/2013.

<sup>39</sup> Idem.

a supersoma, é algo em que não se pode pensar corpo ou mente em separado, a gestalt humana é indivizível.

Voltando à Senhora D, existem várias referências ao porco, incluindo a nomeação de Deus como Menino-porco. No entanto, o desfecho do livro destaca-se pela semelhança com o de “Gestalt”: uma porca aparece repentinamente na casa de Hillé e ela a adota, passa a conviver com o animal. “Convivo alguns dias com a Senhora P, a porca que escapuliu do quintal de algum.” (HILST, 2009, p.86). Evidencia-se a partir disso o contraste entre a Senhora D, que investiga, que questiona, que é toda consciência, e a porca, que apenas reage. Hillé irá afirmar quase ao final do livro:

E me vem que só posso entender a Senhora P, sendo-a. Me vem também, Senhor, que de um certo modo, não sei como, me vem que muito desejas ser Hillé, um atormentado ser humano. E SENTIR. (IDEM, p. 88)

Retomamos aqui o tema central: o ser humano é um ser atormentado por sua própria condição, é um deus com ânus, é um porco que pensa, é uma criatura dual. Hillé, ruma na sua solidão um desses grandes monólogos filosóficos à maneira de Hamlet que nos conduzem às grandes dúvidas da vida. O seu “to be or not to be” é a percepção da fragilidade do corpo. Há sempre em Hillé um desejo de busca que se faz por duas vias: ou pelo conhecimento que advém dos livros:

(...) papéis sobre a mesa, palavras grudadas à página, garras, frias meu Deus, nada me entra na alma, palavras grudadas à página, nenhuma se solta para agarrar meu coração, tantos livros e nada no meu peito, tantas verdades e nenhuma em mim, o ouro das verdades onde está? que coisas procurei? que sofrido em mim se fez matéria viva? que fogo, Hillé, é esse que sai das iluminuras, folheia, vamos, toca (IDEM, p.52)

Ou pela investigação material do mundo e do corpo, o tatear, focinhar:

Miudez, quentura, gosto. Mover-se pouco. Não dizer. As mãos na parede. No corpo. Pensar o corpo, tentar nitidez. Hillé menina tateia Ehad menino. Dedos dos pés. Se a gente mastigasse a carne um do outro, que gosto? (IDEM, p. 42)<sup>40</sup>

De algum modo, sobretudo na visão de mundo expressa por Ehad, que é o da práxis, esse viver sensível do corpo opõe-se a esse do *logos*, das palavras. Isso se percebe quando, numa lembrança de Hillé, ela com vinte e Ehad com vinte e cinco anos, ele prevê que ela acabará lamentando-se por perguntar demais: “(...) teremos cinquenta cinquenta e cinco, e vais ficar triste de teres perdido o tempo com perguntas” (IDEM, p.34). E de fato, ao ver-se uma senhora sexagenária, Hillé tem sim uma nostalgia que a faz mergulhar ainda mais em si mesma. É, no entanto, não um lamento por sentir que perdera seu tempo com perguntas, e sim uma tentativa de lembrar-se de

<sup>40</sup> Lembremos que em “Matamoras” já nascia essa figura da menina que buscava compreender o mundo pelo toque.

como era viver mais ingenuamente, sem esse “caminhar nítido para a morte”. Ao dizer, como no excerto acima que só pode compreender a Senhora P, sendo-a, quer nos parecer que Hilda faz um movimento conciliatório. Não se trata, para ela, de opor matéria e *logos*, mas de uni-los, como sugerimos, numa Gestalt humana em que ambos são indivisíveis.

A nostalgia final nada mais é do que vontade da ignorância dessa fragilidade ou o desejo de retorno à autoconfiança que vem de um orgulho da força e exuberância que o corpo exhibe, atributo da juventude. Hillé envelheceu, mas pior do que isso, envelheceu lúcida, com um desejo de saber cada vez maior. Ainda seu comportamento tido como mais insano, tal como ficar dizendo impropérios e assustando a vizinhança com máscaras na janela, é consequência de uma percepção muito aguçada da pequenez dessa sociedade ante suas grandes questões existenciais. Ser a Senhora P é ser corpo, apenas ser. A Derrelição é um estado de consciência que traz sofrimento. Libertar-se dele, no entanto, é também apequenar-se. Um homem tornar-se porco, assim como um deus tornando-se humano.

### **A ausência de Deus e a presença do corpo**

Em *A Obscena Senhora D*, Hilda penetrou fundo nas questões existenciais e encarou de frente questões aparentemente muito simples, mas que se desdobram em muitas e muitas outras questões bastante complexas. Uma delas, que nos interessa sobremaneira por ir ao cerne de nossa pesquisa, diz respeito à definição de nosso objeto: o corpo. Mais de uma vez, Hillé afirma não saber o que é o corpo. Na página 38, mais uma vez, Ehud aconselha: “se cuidasses um pouco do teu corpo, Hillé, andas curvada” ao que ela responde: “o que é o corpo?”. Ou seja, quando Hilda afirma em “Gestalt” que é preciso pensar o porco, e quando diz aos leitores em *post-scriptum* que a fábula é para aqueles que não compreenderam o corpo, temos que, ao tentar definir tal objeto ele não se dá facilmente a conhecer. Pensá-lo é fundamental.

Na literatura hilstiana, o corpo define-se a maior parte das vezes por oposições. Ora é oposição do *logos*, do conhecimento, da palavra e, justamente por isso, há sempre em seus textos alguém mergulhado nos pensamentos mais complexos e elevados e, como contraponto, um outro alguém ligado ao universo do sexo, do grotesco ou da boçalidade cotidiana. Para a Senhora D, Ehud é quem exerce essa função, sempre lhe pedindo um café e lhe propondo sexo a fim de tirá-la de seus devaneios filosóficos. O mesmo dar-se-á como veremos em *Cartas de um sedutor*, com o par Stamatius e

Eulália. Ele, escritor erudito, querendo compor uma obra literária, pensando grandes temas e ela, mendiga, levando-o ao sexo. Temos a mesma relação em *Contos d'escárnio: textos grotescos* com o par Crasso e Clódia, e por aí vai.

Se então o corpo é o sensível da dor ou do prazer, ou da exigência imediata em oposição ao espírito, ao intelecto, isso é já diferente de determinar corpo por oposição à alma. No primeiro caso, temos corpo como o sensível que se opõe ao intelectivo. No segundo, temos corpo como o efêmero que se opõe ao eterno. Ou, em outras palavras, como o humano que se opõe ao divino. Na medida em que o *mithos* da cultura grega foi se modificando pela filosofia platônica (o *logos*) e mais tarde pelo cristianismo, a discussão do conceito de alma passou a ser fundamental para se entender em que sentido o ser humano é uma criatura dual, de natureza híbrida. Não nos é possível, no fôlego deste trabalho, traçar aqui uma história da evolução dos conceitos de corpo e alma. Ainda assim, temos que evocar aqui esse tema, pois é nítido que Hilda, ao passar pelo pensamento de Kazantzakis e de Becker, acaba por novamente conjugar esses fatores (corpo, alma, mente) na tentativa de compreensão do humano e do divino.

Hillé tenta aproximar sua mente de seu corpo sendo animal, búfalo, zebu, girafa ou porca. Do mesmo modo, procura aproximar-se de Deus, através da corporeidade, porém num processo inverso daquele que os ascetas exercem. Não se trata de anular o próprio corpo e sim de procurar a Deus nele, ou também de imaginar o corpo de Deus. No início “olhava o porco-mundo e pensava: Aquele nada tem a ver com isso”, visão partilhada por Ehud que diz para a Sra. D na página 60 “(...) é linda a carne, não mete o Outro nisso.”. Porém, Hillé não está certa disso, e pergunta-se na página 60: “Há lugar para a carne no teu coração, Senhor?”. E mais do que isso, Hillé quer saber como seria o corpo divino pois reconhece: “Só tenho coisas baças, peixes pardos, frutas secas, sacos, ferrugem, esterco e meu próprio barro: a carne.” (IDEM, p.31). Porque só tem coisas baças é que reconhece que não há luz dentro de sua matéria<sup>41</sup>. Então, ao conversar com o “Menino Precioso”, com a “Luzidia Divinóide Cabeça”, Hillé deseja saber onde está e como é Deus:

Ele está em ti, Ehud, agora que estás morto? como é o Menino Precioso dentro de Ehud morto? fervilha, tem muitas cores, pulula, Corpo de Deus em Ehud morto é difícil de ser visto pelo olho do vivo (...) (IDEM, p. 37)

como será a cara DELE hen? é só luz? uma gigantesca tampinha prateada? (IDEM, p. 38)

Tô olhando o pulmão. Estufa e espreme. Tudo entra dentro de mim, tudo sai. Não tem nada que só entra? Não. E Deus? Deus entra e sai, Ehud? (IDEM, p.42)

<sup>41</sup> Vide excerto da p. 106 (HILST, 2001, p. 33).

Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? (IDEM, p.45)

A despeito dos diálogos imaginários que Hillé tem com Deus, ao final das contas, sente-se mesmo abandonada e não consegue conjugar divino e corpo:

olha Hillé a face de Deus  
 onde? onde?  
 olha o abismo e vê  
 eu vejo nada  
 debruça-te mais agora  
 só névoa e fundura  
 é isso. adora-O. Condensa névoa e fundura e constrói uma cara. Res facta, aquieta-te.  
 (IDEM, p.47)

Hillé tenta compreender o que é a vida e busca desesperadamente o sentido da existência. Num dado momento, ilustra seu pensamento afirmando que sua vida foi como se tocasse sozinha um instrumento qualquer, apenas um movimento da partitura, mas desesperada pergunta: “o concerto todo onde está?” (IDEM, p.71). Esse instrumento que ela toca é, nas palavras de Hilda, “esse pesado tosco que é seu corpo”, sua “engenhosa maquinaria de carne”, definido quase sempre por palavras como “fosco”, “barro”, “terra”, “palha”, “opaco”, etc. em oposição àquilo que define o divino, sempre “luz”, “luzidia”, “rutilante”, “ouro”, “lírio”, etc. Há, assim, um “isso” que é o corpo marcado e definido pela não-luz e por ser parte incompreensível de um todo maior, assim como o instrumento em relação à orquestra. Ser corpo é estar imerso na matéria opaca e não poder ter uma visão total do sentido. Ser luz, ao contrário, é estar “a salvo” e não carregar o peso, não sentir as dores, não estar sob o fardo da carne.

teu deus está a salvo, Hillé, fica contente  
 que boniteza isso de amá-lo nos seus confins e chafurdar por aqui  
 Ter sido. E não poder esquecer. Ter sido. E não mais lembrar. Ser. E perder-se. (...) Te busquei, Infinito, Perdurável, Imperecível, em tantos gestos palavras passos, em alguma boca fiquei, curva sinuosidade, espessura, gosto, que alma tem essa boca? (IDEM, p.75-76)

Nesse trecho, importante a relação que se estabelece com o termo “chafurdar” em primeiro lugar, novamente nos lembrando que somos porcos imersos na lama do esquecimento. Esquecimento de quê? O que Hillé foi e de que não pode mais lembrar-se? Há duas possibilidades de resposta. Ou ela se refere a um tempo de ingenuidade no qual aceitava sem dar por isso a “mentira vital” de que fala Becker, tudo aquilo que fazemos para fugir às questões essenciais que nos ameaçam com a paralisia estupefata diante da existência, o que seria apenas “Ser.”, ou então pode querer dizer de algo anterior à própria vida, ligado ao conceito de alma. Hillé sabe-se Nada, nome de Ninguém, sabe-se ausente de luz na carne, mas percebe dentro de si um “fogo de

perguntas, seu encarnado coração que levanta esse pesado tosco que é seu corpo”. Ao sentir esse fogo, tudo o mais lhe parece estranho, incluindo sua própria matéria. Hillé reconhece então esse fogo, essa inquietude que anseia o Infinito, como parte de algo que é divino. Por isso, “ter sido” também deve ser interpretado como cogitação de um ser que outrora pertenceu ao sagrado e vê-se (estar sendo) como prisioneiro de um corpo abandonado (em derrelição). A alma seria entendida aqui como a parte desse Deus que habita, ou melhor dizendo, que está presa a essa matéria/corpo e que, por ter sido divina, ressentida-se de sua condição, tem nostalgia de uma compreensão perdida.

a vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender. porisso é que me recusava muitas vezes. queria o fio lá de cima, o tenso que o OUTRO segura, o OUTRO, entendes? (IDEM, p. 53)

Ao final do livro, os devaneios de Hillé vão aumentando e os planos se alternando e se sobrepondo de modo vertiginoso. Hillé conversa com Deus, fala por ele, conversa com Ehad, com o pai, traz uma cena da rua para o meio das divagações, volta a filosofar, enfim, faz com que nós, leitores, sejamos jogados num emaranhado de pensamentos e vozes como se fôssemos lançados repentinamente para dentro da consciência de Hillé. O ápice é a chegada da Senhora P, a porca, quando então Hillé parece de alguma forma serenar. A contemplação da porca, a busca de compreendê-la serve como uma espécie de epifania para a Sra. D. Subitamente percebe uma equivalência da relação que tem com a porca àquela que tem com Deus. A porca é apenas ser, corpo isento dos tormentos da consciência. Hillé é a consciência do ser e a ânsia do compreender. Deus é a ausência do ser e a compreensão. Se Hillé, como diz, tem a nostalgia de apenas ser, entende que Deus, de certa forma deve também ter o desejo de existir materialmente e sofrer os tormentos de ser dual. Nas palavras de Hilda: “Me vem também, Senhor, que de um certo modo, não sei como, me vem que muito desejas ser Hillé, um atormentado ser humano. E SENTIR.” (IDEM, p.88). Pouco antes disso, dissera a frase: “Tento sair de minha pulverescência, e olho longamente a senhora P.” (IDEM, p.87) Sair da pulverescência é de certa forma concentrar. Concentrar, nesse caso, é ganhar corpo. Nesse sentido, tanto o movimento de Hillé de tornar-se porca quanto o de Deus tornar-se humano resumem-se ao mesmo: ganhar corpo, corporificar.

O desfecho do livro é a realização dessa suposição: Hillé morre, deixando, assim, de ser e um menino aparece e se identifica como Porco-Menino. Esse menino, personificação do Deus agora encarnado, de natureza dupla, define Hillé como “um

susto que adquiriu compreensão”. O susto foi de estranhar a própria existência e o fim almejado, a compreensão, apenas na morte.

### Síntese

Convencionalmente chamamos *A Obscena Senhora D* de narrativa, mas, como acontece com quase todos os livros de prosa de Hilda Hilst, definir o gênero textual não é tarefa simples. Neste caso, os elementos narrativos são secundários em relação ao eixo central do texto que é o fluxo de consciência da protagonista Hillé. O livro apresenta-se antes como um vertiginoso mergulho em questões teológicas e existenciais do que como uma história cujos acontecimentos são relevantes para o desenrolar da trama. Como dissemos, Hillé é alter-ego de Hilda e, por isso, além de haver muitos elementos autobiográficos projetados ficcionalmente na personagem, muito daquilo que inquietava a escritora se transformou também em texto-discurso da Sra. D.

Por aí, compreende-se que o trajeto do pensamento hilstiano que buscamos minimamente traçar desde a influência de Kazantzakis condensa-se aqui também na expressão da Sra. D. O sentimento de abandono, o estado de derrelição é já um dado que se pode identificar também no pensamento do grego, bem como o desejo de ascensão e de compreensão de Deus e da natureza humana que são molas propulsoras do discurso de Hillé. Buscamos mostrar, além de um percurso lógico desse pensamento, o dado novo que aqui se insere que é o pensamento de Ernest Becker, conjugando a consciência da morte à percepção do ser humano como animal atormentado pela própria mente. Becker apontou o véu com o qual a humanidade se cobre a fim de não ver sua fragilidade. Hilda, a partir disso, criou uma personagem - grandemente alimentada de si mesma - que jogou fora as aparências e mergulhou no mais corajoso enfrentamento. Dele, surge um dos problemas centrais da existência: o corpo.

Se tivéssemos que eleger uma das grandes contribuições intelectivas que esse livro de Hilda trouxe, a primeira ideia que provavelmente nos ocorreria seria dizer que, pelo percurso das divagações de Hillé, notamos que o corpo não é para o ser humano, como para os animais, um dado. Ele é um problema que precisa ser pensado, muito embora provavelmente seja jamais resolvido. Pensado segundo algumas perspectivas, como por exemplo a psicanalítica, a religiosa, a filosófica, etc. Becker propõe uma confluência de várias delas e mais do que isso, propõe, seguindo Otto Rank, que se

busque sempre a síntese dos pensamentos. Hilda parece concordar, porque vemos n’A *Obscena Senhora D* justamente essa mistura de reflexões de ordens diversas.

O obsceno emerge aqui com força, nem tanto como expressão do interdito sexual, mas antes como manifestação da desordem que busca abalar a estagnação “mentirosa” do cotidiano alienado. Nesse sentido, a escatologia, o grotesco, o registro baixo, a exposição crua do corpo funcionam como a inclusão emergencial do questionamento existencial na pauta das relações sociais. O livro é, como dissemos lá no início dessa dissertação, uma pergunta fora de hora, inadequada, inconveniente, e por isso mesmo obscena. Mas Hilda esforça-se por nos mostrar que fugir às questões essenciais e encobrir-se com o véu das banalidades não é garantia de estabilidade, muito ao contrário, resulta no absurdo ainda mais obsceno que é a superficialidade. Hillé é a manifestação da crença de que é preferível ser uma porca louca perguntante do que ser um tolo imerso no autoengano. Isso é o que talvez justifique a súplica que fecha o livro:

“Livrai-me, Senhor, dos abestados e dos atoleimados”

## CAPÍTULO IV:

### Obscenidade, erotismo e sagrado

Em 1989, um ano antes da publicação de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, primeira obra da autora chamada obscena<sup>42</sup>, Hilda publicou o livro de poesias *Amavisse*. Na quarta capa, havia um poema que serviu de anúncio ao que viria a seguir na sua obra literária:

O escritor e seus múltiplos vem vos dizer adeus.  
Tentou na palavra o extremo-tudo  
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância  
Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.  
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito  
Tempo-Nada na página.  
Depois, transgressor metalescente de percursos  
Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.  
Poupem-no o desperdício de explicar o ato de brincar.  
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.  
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um "Potlatch".  
E hoje, repetindo Bataille:  
"Sinto-me livre para fracassar".

Sabemos que essa frase de Bataille pertence ao livro *O Erotismo*<sup>43</sup>, obra em que o pensador francês discute o corpo, a transgressão e o erotismo em uma perspectiva filosófica que faz da obscenidade um tema muito além da simples categorização de “obras menores” que chocam aos moralistas e pudicos. Esse livro de Bataille permite estabelecer relações fundamentais para uma interpretação das obras obscenas de Hilda, incluindo *Cartas de um sedutor*, à qual nos dedicamos em especial neste capítulo.

O poema acima transcrito pretendeu ser um marco divisor na obra de Hilda. Dizemos pretendeu porque parte de nosso intuito com este trabalho é mostrar que na realidade não houve dali por diante senão continuidade natural e lógica daquilo que sua obra pregressa já apontava. Do ponto de vista temático, talvez, se possa dizer de alguma novidade, mas ainda assim, a chamada “tetralogia obscena”<sup>44</sup> que Hilda publicou a seguir não nos parece estar de modo algum desvinculada de temas que já haviam se apresentado.

<sup>42</sup> Na verdade, fora inicialmente chamada pornográfica, mas procuramos deixar claro adiante o porquê da inadequação dessa qualificação.

<sup>43</sup> Encontra-se na segunda parte do livro, “Estudos diversos sobre o erotismo”, no estudo VI cujo título é “A santidade, o erotismo e a solidão”.

<sup>44</sup> *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990); *Contos d’escárnio: textos grotescos* (1990); *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992).

Embora isso já tenha sido antes discutido em outros estudos<sup>45</sup>, cremos que é importante para a continuidade de nossas reflexões apontarmos o sentido de erótico e de obsceno dentro da obra hilstiana e, por isso, teceremos abaixo alguns comentários sobre esses temas.

Uma das coisas que se dizia a respeito da tetralogia obscena de Hilda, e que ela mesma alimentou com algumas declarações em entrevistas, era que, com *O Caderno Rosa* e as obras então chamadas de pornográficas, pretendia alcançar um maior sucesso no mercado editorial e se fazer lida por um público maior. Claro que não se pode desprezar a polêmica que tais obras causaram como elemento divulgador do nome da escritora, porém nos parece muito claro também que Hilda tinha uma relação por demais apaixonada e séria com sua literatura para “sacrificá-la” em nome de um sucesso de vendas. A escolha de escrever histórias cuja temática baseia-se no incesto, na pedofilia e no registro do grotesco, nada tem a ver, portanto, com desempenho no mercado editorial senão por uma relação de enfrentamento direto do assunto pela via do escárnio. Os três livros em prosa dessa série obscena tratam do tema da relação do escritor com o editor e procuram mostrar o sórdido que é submeter a criação literária ao gosto do mercado consumidor. Assim, fica evidente que essa não foi a estratégia de Hilda.

O obsceno é, nessas obras, o mesmo que já se via n’*A Obscena Senhora D*. Trata-se de trazer para a cena (mental) aquilo que não deveria ser mostrado, assim como no sentido que a etimologia do termo expressa: ob + scena é o que deve estar fora da visão o que não deve ser representado<sup>46</sup>. O existencialismo exacerbado de Hillé é tão obsceno quanto as aventuras sexuais de Lori Lamby, uma menina de oito anos. Ou quanto os desejos incestuosos de Karl pelo pai e pela irmã. Todos culminam no mesmo que é o enfrentamento honesto da natureza humana. O problema começa quando tal enfrentamento é tornado obsceno. Becker mostrou que a sociedade cuidou de deixar certas questões fora do panorama mental consciente para que o terror não paralisasse as pessoas. No caso específico de sua obra, trata da consciência da morte. No caso de Georges Bataille, além de outros assuntos, destacam-se os interditos sexuais.

<sup>45</sup> Como por exemplo na dissertação de mestrado de Raquel Cristina de Souza e Souza: “A (des) construção irônica da pornografia na trilogia obscena de Hilda Hilst”, UFRJ, 2008.

<sup>46</sup> O termo remete às tragédias gregas: quando alguma cena de maior violência poderia chocar em demasia ao público ou causar um tipo de sentimento com o qual não estavam preparados para lidar deveria ser tirada do palco. Por exemplo: vivenciar a morte violenta de um rei era algo impactante demais para a sociedade, ameaçava com o caos e a desordem. Assim, a fim de evitá-los, tal ato torna-se obsceno, representado apenas pelo discurso que descrevia o que não se podia ver/presenciar.

Cumpra também dizer da diferença entre pornográfico e erótico. O primeiro é aquele que está diretamente ligado à representação do ato sexual e de forma que haja reificação dos sujeitos envolvidos. O objetivo é claro: provocar excitação sexual. Erótico é algo bem mais complexo. Está ligado a um impulso de continuidade, de ligação, de comunicação entre elementos, sejam seres, discursos, pensamentos, etc. É portanto, uma procura psicológica e não física. Tem muito que ver, embora isso cause certo estranhamento, com o impulso religioso. Para percebermos isso, temos novamente de tomar o termo no seu sentido essencial: religioso vem do latim “religare” e significa uma busca pela ligação com algo perdido. Esse “algo” pode ser Deus, a natureza, a energia cósmica, não importa. Importa que o impulso religioso é sempre uma busca de integração a um todo qualquer. Por aí, toda obra de Hilda se pode dizer erótica já que busca por meio da palavra essa conexão tanto com o outro (leitor) quanto com um sentido perdido que incessantemente busca encontrar.

No poema acima, ela cita diretamente uma frase de Bataille e usa um termo, Potlatch, que também extrai de uma obra batailleana. Entendemos então que, ao guinar seus escritos para temas obscenos e causar com isso certo alarde, Hilda tinha algo do pensamento de Bataille em mente. Iremos, por essa justa razão, expor sucintamente como fizemos com a obra de E. Becker, algo de essencial do pensamento de G. Bataille.

### **Bataille e o erotismo**

Como já dissemos, a obra da qual Hilda tirou a citação “Sinto-me livre para fracassar.” é *O Erotismo*, obra publicada originalmente em 1957. Porém, a fim de sintetizar o pensamento do francês, lemos dele também *O ânus solar* (1927), *A experiência interior* (1944) e *As lágrimas de Eros* (1961). Assim, o que dissermos abaixo será produto da conjugação dessas quatro leituras.

Em primeiro lugar, o próprio Bataille faz questão de dizer que identifica experiência interior com experiência mística ou religiosa, mas adverte que trata disso fora de qualquer religião definida. Ou seja, pensaremos o religioso no sentido mais primitivo e amplo que mencionamos acima. Após isso, o autor defende que a chamada experiência interior é o fundamento de sua pesquisa, mas aliada a uma objetividade científica, donde resulta um método híbrido. Segundo ele “(...) sem experiência, não poderíamos falar nem de erotismo, nem de religião.” (BATAILLE, 1987, p.33)

Isto posto, temos de entender dois conceitos fundamentais sobre os quais repousa a obra do francês: interdito e transgressão. Segundo o autor, existem dois tempos com

os quais lidamos na humanidade: o tempo sagrado e o tempo profano. O tempo profano é o do trabalho e é graças a ele que deixamos de ser animais nômades e nos tornamos uma sociedade organizada. Ocorre que, para que essa transformação se desse, ou seja, para que nos tornássemos seres do mundo do trabalho, tivemos que refrear impulsos naturais e estabelecer certas regras. Podemos chamar esses impulsos naturais de desejos e essas regras de interditos. O trabalho opõe-se à violência e aos impulsos violentos do desejo uma vez que é coletivo e, em nome dele, deve-se, portanto, refrear os desejos particulares. Atualmente, os interditos são tantos que seria impossível enumerá-los, mas Bataille retoma o que ele chamou de interditos essenciais, que seriam os primeiros da humanidade e dos quais todos os demais derivam. Esses seriam o interdito da morte e o do sexo.

O primeiro, para o francês deve ter nascido em consequência do horror causado pelo cadáver em decomposição. Essa visão deve ter provocado tamanho impacto que passaram então a enterrar os mortos. “Se eles devem enterrá-lo, é menos para colocá-lo ao abrigo que para se porem eles próprios ao abrigo desse ‘contágio’.” (IDEM, p.43). Disso resultaria o interdito do assassinato e da violação do corpo.

Quanto ao sexo, transforma-se num interdito por opor-se ao trabalho. A atividade sexual rouba o tempo e a energia do trabalho e por isso teve de ser limitada. “Como sua forma [do interdito], seu objeto muda: mas quer se trate da sexualidade ou da morte, o que é sempre visado é a violência, a violência que assusta e que fascina.” (IDEM, p.48). Bataille afirma que os interditos não são construídos por um cálculo racional, mas são resultado de um horror sensível que a violência gera. O impulso sexual é também manifestação da violência de um desejo. O próprio ato, dirá Bataille, confina com o assassinio, uma vez que é a violação do corpo do outro, portanto um ato de violência ainda que consentido.

Porém, como o pensador bem notou, a sociedade humana não é somente o mundo do trabalho, a vida não responde apenas à razão, há sempre um excesso que ela não abarca. Esse excesso se manifesta em nossas vidas quando a violência excede a razão e aí é que entra em jogo as transgressões. Segundo Bataille, as transgressões não são um problema social. São, inclusive, pensadas como parte necessária do funcionamento da sociedade. “A transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social.” (IDEM, p.60)

A sociedade humana não é somente o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente – ela é composta pelo mundo *profano* e pelo mundo *sagrado*, que são as

suas duas formas complementares. O mundo *profano* é o dos interditos. O mundo *sagrado* abre-se a transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses.

(...) Os homens são em um mesmo tempo submetidos a dois movimentos: o terror, que intimida, e a atração, que comanda o respeito fascinado. O interdito e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão. (IDEM, p.63-64)

Ou seja, o interdito prevê a existência da transgressão que também deve ter limites. Ambos complementam-se como a compressão e a explosão, a sístole e a diástole. A festa é uma transgressão prevista, momento em que se gastam os recursos acumulados no tempo profano para algo não-produtivo. Festa é tempo sagrado ainda que não aconteça por motivo religioso. Ou antes, é sempre religiosa ainda que não aconteça por um motivo ligado a alguma religião definida. Religiosa porque é quando se gastam os recursos em celebração de algo extracotidiano, quando se liberam os desejos, quando nos aproximamos de nosso corpo e de nosso existir mais primitivo.

É essencial ao homem recusar a violência do movimento natural, mas a recusa não significa a ruptura, anuncia, ao contrário, um acordo mais profundo. Esse acordo coloca em segundo plano o sentimento que tinha fundado o desacordo. Esse sentimento é tão bem conservado que o movimento que leva ao acordo é sempre vertiginoso. A náusea, depois a superação da náusea, que acompanha a vertigem, são as fases da dança paradoxal que acompanha as atitudes religiosas. (IDEM, p.64)

A partir disso, se tomarmos o sentido mais amplo de erotismo, de um impulso interior de natureza psíquica, compreenderemos que ele está sujeito aos interditos do tempo profano, como tudo na sociedade, mas manifesta-se no tempo do sagrado, quando a violência dos desejos excede a da razão. É no livro *As lágrimas de Eros* que Bataille apresenta com mais cuidado aquilo que considera como as três possibilidades de manifestação do erotismo: o erotismo dos corações, o dos corpos e o do sagrado. Antes, porém, de apresentá-los convém que mencionemos dois outros conceitos por ele explorados: continuidade e descontinuidade.

Para Bataille, o erotismo é um impulso que visa dissolver a descontinuidade essencial dos seres e resgatar uma continuidade perdida. Isso nos lembra um pouco a alegoria de Aristófanes n' *O Banquete* de Platão, mas no caso do francês não há nada que ver com andróginos. Para Bataille, existe um impulso de vida que se pode chamar de erótico em toda natureza. Ele ressalta que não é certo pensar em erótico apenas ligado à atividade sexual. Adverte que "(...) aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças." (IDEM, p.11) Ainda assim, a atividade

sexual é uma das formas mais comuns de manifestação erótica, o que pode culminar na reprodução. Aí é que entra a percepção da descontinuidade:

A reprodução coloca em jogo seres *descontínuos*.

Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros, e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles que os geraram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. (IDEM, p.12)

No caso d' *O Banquete*, de Platão, a explicação é mítica: ao tentar explicar quem é Eros, Aristófanes diz que outrora o ser humano era pleno até que foi cindido ao meio pelos deuses. O impulso erótico seria então movido pela nostalgia de uma plenitude perdida. Bataille também fala desse sentimento, mas não lhe dá explicação mitológica. Para ele, a nostalgia que sentimos é de uma continuidade que tínhamos no útero materno. Uma vez que o ser nasce, sua ligação com o outro, no caso a mãe, é rompida e ele se torna um ser “recortado” no mundo. Como já dissemos antes, corpo é forma, e por isso, essencialmente descontínuo.

Voltando às três formas do erotismo. A primeira, dos corações, é o sentimento amoroso, a paixão. Os amantes dedicam-se a uma contemplação alucinada da continuidade ilusória que os une. É a crença de romper a descontinuidade por uma ligação baseada na identificação de suas almas. A segunda, dos corpos, é a que está diretamente ligada à atividade sexual. É a tentativa de romper a descontinuidade essencial pela violação do corpo do outro. Essa violência leva a um estado de êxtase no qual os seres dissolvem-se e alcança-se a continuidade de um no outro. O último, do sagrado, também está ligado ao transe, ao êxtase, mas aqui há uma dissolução do “eu” no todo cósmico.

Um exemplo: o interdito de morte poderia ser suspenso ocasionalmente numa transgressão autorizada chamada sacrifício, ato religioso por excelência. Nesse ritual, que culminava em festa, a morte reintegrava a vítima à continuidade do todo, ou seja, ela deixa de existir como ser único e volta a fazer parte de toda natureza, sua matéria é repostada. Os espectadores podiam, assim, chegar perto do abismo, assistir ao momento de passagem, experimentar a violência que o interdito procura controlar, mas em segurança, com garantia da volta à ordem necessária do tempo profano. É como se o homem precisasse experimentar a angústia para superá-la. Bataille cogita, ao contrário do senso comum, que, nos primórdios, o sacrifício religioso era feito com animais e que somente depois começaram os sacrifícios humanos. O corrente é imaginar que, por uma questão de piedade, trocou-se o homem pelo animal, mas segundo o francês, o que

aconteceu é que, a dado momento, o sacrifício de animais não provocava mais a angústia e então começaram a usar humanos. Para experimentar o sentimento erótico, deve-se passar pela náusea, pela vertigem, deve-se buscar o extremo do êxtase. Quando o homem passou a tomar o lugar dos animais no ato do sacrifício, o êxtase sentido pela vítima durante o ritual deu ainda mais força à catarse coletiva e à crença religiosa. O transe e o êxtase são as possibilidades de rompimento do “descontínuo do eu” que a mente nos impõe.

A frase inicial de Bataille na Introdução de seu livro *O Erotismo* é: “Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte.” (IDEM, p.11) Em que sentido se pode dizer que impulso erótico relaciona-se com a morte? Na morte, o que se dá é a dissolução de um ser cuja matéria irá se reintegrar ao todo e que tornará, graças ao impulso erótico que leva à reprodução, a tornar-se futuramente um novo ser. Do ponto de vista puramente material a morte é processo de desintegração do um no todo, e por isso, parte de um processo de vida que pode ser chamado erótico. É por isso que Bataille diz que o erotismo é mais do que simples atividade sexual. É o impulso de vida por excelência e o conseqüente impulso de morte. Mitologicamente, o primeiro foi chamado de Eros e o segundo de Tânatos<sup>47</sup>. Ambos estão no domínio do sagrado, da violência e do desejo. Ambos habitam tudo que é vivo. O psicanalista José Angelo Gaiarsa, introdutor das técnicas corporais em psicoterapia no Brasil, disse certa vez que nosso próprio corpo contém uma porção de Eros e outra de Tânatos. Esta última estaria ligada às partes estruturais, mais duras, mais “coisa” em nosso corpo, como os ossos, por exemplo. A parte erótica seria a neuro-muscular, a que anima (dá ânima) à outra, possibilitando a vida, o movimento, a comunicação. Tânatos precisa de Eros para agir e quando este não age, o primeiro nos enrijece, nos transforma em algo duro, coisa.

A percepção de que o erótico está intimamente ligado à morte é que deve ter levado o Marquês de Sade a dizer que “Não há melhor meio para se familiarizar com a morte do que associá-la a uma ideia libertina.” (SADE, apud BATAILLE, IDEM, p.12) Quer nos parecer que Hilda fez isso em *A Obscena Senhora D*. A morte de Ehad, de seu pai, o questionamento acerca da morte de forma geral eram sempre seguidos ou intercalados por cenas ou insinuações sexuais. Como dissemos no início, ela comumente faz coabitar o sublime com o baixo, o existencial com o sexual, o teológico com o grotesco. Iremos, mais adiante, procurar ilustrar de que maneira essas ideias são

---

<sup>47</sup> Encontram-se muitas formas diferentes de grafia para essa divindade: Thanatos, Tanatos ou Tánatos, por exemplo. Usaremos aquela com qual tomamos conhecimento primeiro: Tânatos.

representadas ficcionalmente no livro *Cartas de um sedutor*. Por ora, basta esta inicial familiarização com alguns conceitos batailleanos.

### **Potlatch hilstiano**

Esperamos, com o exposto acima, que tenha ficado claro que o erotismo de que tratamos ao dizer que toda obra hilstiana é erótica, não apenas a tetralogia obscena, é algo muito além da simples abordagem do tema sexual. Este último já se manifestava muito antes, como demonstramos, por exemplo, em *Tu não te moves de ti*.<sup>48</sup> O que ocorre na tetralogia é mais do que desejo de excitar, motivo pelo qual não pode ser chamada pornográfica. O que se manifesta é realmente um desejo de chocar, mas no sentido de questionar o sistema social, o mundo do trabalho, os valores impostos. Para isso, nada melhor do que a transgressão. Hilda esgarçou seu espírito transgressor e trouxe para o centro de sua produção literária o que haveria de mais obsceno e chocante para seu suposto público superficial. Então, o erótico passa a funcionar tanto como expressão das transgressões libertinas – temas como o incesto e a pedofilia, por exemplo – quanto, simultaneamente, como crítica ao comportamento social que prefere ver a ficção como meio de diversão apenas e não a possibilidade da literatura ser um veículo de questionamento. Hilda cria nessas obras um suposto mercado consumidor de literatura de “bandalheira”, como ela mesmo diz n’*O Caderno Rosa* que não se identifica com seu próprio e real mercado consumidor. Os personagens-escritores que se rebelam contra esse público superficial, como o pai de Lori ou Stamatius de *Cartas de um sedutor*, supõem que haja um gosto popular voltado ao pornográfico, ao sexual, mas ao dizer que vai escrever isso para ser lida, o que ocorre é que Hilda vai muito mais além. Sua literatura obscena não traz apenas a cena de sexo. Traz o mais longínquo dos interditos sexuais, o mais baixo da condição humana, o mais grotesco de sua representação e a linguagem mais chula. Hilda não faz pornografia porque o pornográfico consiste justamente numa redução da experiência da alma no ato erótico e o que ela faz é justamente o oposto. Hilda intensifica a experiência da alma coabitando o erótico com as mais altas reflexões filosóficas. Duas frases de Bataille podem sintetizar o efeito: “Há no erotismo muito mais do que estamos dispostos a reconhecer.” e “O sentido do erotismo escapa a quem não considera seu aspecto religioso.”. O que isso quer dizer? Quer dizer que devemos ler essas histórias obscenas, escatológicas,

---

<sup>48</sup> Vide página 55.

grotescas sem juízos de valor moral e sim com foco naquilo de transgressor que manifestam, sem diferenciar transgressão aqui de qualquer outra, como as que são próprias da religião, por exemplo. A professora e crítica Eliane Robert Moares afirmou em seu livro *O Corpo Impossível*<sup>49</sup> que o obsceno aproxima-se do Divino porque ambos excedem o humano. De certo modo, Hilda busca entender o humano também pela via negativa: aquilo que não é próprio do homem serve também para que saibamos o que é o homem.

Além da noção de erotismo que queríamos aprofundar, há também no poema da página 116 o termo “Potlatch” do qual Hilda tomou conhecimento através de Bataille. O crítico José Castello escreveu um interessante ensaio justamente sobre a relação de Hilda Hilst com esse conceito. Segundo afirma, trata-se de um ritual primitivo no qual “os ameríndios tinham o hábito de pegar a parte mais importante de sua riqueza e simplesmente destruí-la.” (CASTELLO, 1999, p.94).

O Potlatch ultrapassa o mundo da matéria: nesse exercício, gratuito e chocante, do poder de perder, o que se perde é o que menos importa. Ele conduz a uma forma invertida de glória, que nem por isso deixa de ser menos gloriosa, e que não está tão distante de nós quanto parece. Hoje em dia, a lógica do Potlatch pode ser identificada em muitos aspectos da ostentação social, do luxo exagerado, e no gozo com o desperdício, na supremacia do consumir sobre o produzir, no esbanjamento. “Uma vez volatilizados os recursos, permanece o prestígio adquirido por quem volatiliza”, escreve Bataille. (IDEM)

A partir dessas informações, relendo o poema da página 116, restam três questões a serem respondidas: de que modo a produção da tetralogia obscena pode ser considerada “resíduo de um Potlatch”? Em que sentido essa produção poderia ser considerada um “fracasso” já que a escritora se via “livre para fracassar”? De que modo essas questões se relacionam ao nosso tema, o corpo?

Começamos por tentar responder à primeira: é preciso notar, antes, que a expressão “resíduo de um Potlatch” é ambígua. Resíduo é aquilo que sobra de algo que passa por um processo, o que resta, restante ou remanescente. Se o Potlatch é um processo de destruição, o resíduo poderia ser tanto parte daquilo que não foi destruído por algum motivo, o que restou da matéria-prima, ou ainda o que sobrou desse material após o processo de destruição, ou seja, no que a matéria inicial tornou-se. Como Hilda afirma que “A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.”, entendemos que para ela *O Caderno Rosa* é algo distinto e diverso da obra anterior. Assim, a segunda opção parece mais lógica: *O Caderno Rosa*, bem como toda sua tetralogia, não é parte da obra não destruída, mas sim o que resulta da destruição. Daí, caímos na segunda questão e

---

<sup>49</sup> MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

compreendemos que essa destruição está ligada à liberdade de poder fracassar, uma vez que perder uma grande riqueza, que é o que o Potlatch propõe, pode ser entendido como um fracasso. O que não está claro ainda é o que Hilda entendia nesse momento como destruição. Talvez a escritora supusesse justamente o oposto daquilo que declarou: “destruir” sua obra não era adequá-la ao gosto do mercado editorial, mas condená-la de vez ao julgamento certo de um público escandalizado pelos temas que então adotaria. Hilda sabia muito bem que tratar de pedofilia e incesto permeando as narrativas com questionamentos acerca do sagrado e da morte é algo bem distinto de escrever “bandalheiras” ou pornografia. Sabia muito bem que suas obras, ainda que no registro do baixo calão e com temas sexuais, não eram para público leigo, pois como mostramos acima, o erotismo que as atravessa é algo de muito maior complexidade do que aquilo que supõe o senso comum.

Convém, então, que olhemos o texto de onde Hilda tirou a citação para vermos qual o sentido que Bataille deu ao verbo fracassar, pois, se Hilda lembrou dessa frase, é porque estava lendo ou lera o texto havia pouco tempo ou porque sua ideia geral lhe passava pela mente. O estudo VI sobre o erotismo “A santidade, o erotismo e a solidão” é na verdade um discurso proferido por Bataille em uma conferência no Collège Philosophique na primavera de 1955. Ele falava, então, para uma plateia de estudantes de filosofia e, por isso mesmo, a princípio, sobre filosofia. Digo a princípio porque o objetivo de Bataille era falar sobre erotismo, mas ele afirma nesse texto que o erotismo difere da filosofia porque esta se baseia essencialmente no método e no discurso, ao passo que aquele na experiência. O autor intenta mostrar que a experiência erótica conduz à solidão, uma vez que ela se situa fora da vida ordinária. Ela ocorre como uma transgressão, no território do secreto, porém não pode, por força do interdito criado pelo mundo do trabalho, fazer parte do ordinário. Nossa existência se apresenta sob a forma de linguagem (de discurso), mas o erotismo, ainda que talvez seja nossa emoção mais intensa, não é exprimível por palavras. É por essa razão também que Bataille diferencia o erotismo da santidade. Afirma que são semelhantes na medida em que a emoção da santidade e a emoção erótica são objetos de uma extrema intensidade, ainda que não possuam a mesma natureza. Porém, nota que a “emoção sentida na experiência da santidade é exprimível num discurso e pode ser talvez objeto de um sermão” e por isso “nos aproxima dos homens, a outra [erótica] nos isola, deixa-nos na solidão.” (BATAILLE, 1987, p.235).

Em seguida, o autor aponta que a experiência filosófica exclui uma e outra dessas emoções. A essência própria da filosofia, destaca, é ser total, universal. Por definição não pode aceitar o contrário. O discurso filosófico pretende ser, portanto, uma operação sintética. Nas palavras de Bataille, “a filosofia é a soma dos possíveis, no sentido de uma operação sintética, ou nada.” (IDEM, p.236) “A cada dia, a situação [do filósofo] se agrava: fica cada dia mais difícil adquirir a totalidade dos conhecimentos humanos, uma vez que essa quantidade cresce desmedidamente.” (IDEM). Apesar disso, o francês afirma que a filosofia acabou por tornar-se uma atividade especializada e que, ao mesmo em que ela reúne, separa da experiência o que ela reúne. A emoção enquanto experiência é pessoal e momentânea e o discurso filosófico é universal e um desenvolvimento no tempo. Bataille refere Hegel para ilustrar sua visão da filosofia como atividade especializada. Vem, então, o trecho que nos interessa:

(...) Não abandonamos dessa maneira a especialização senão para entrar no sono do especialista, desta vez em definitivo.  
 Não digo que é fácil para cada um de nós, nem pra ninguém, sair desse sono. Esta soma dos possíveis, vista como uma operação sintética, talvez seja quimérica. Sinto-me livre para fracassar. (IDEM, p.237)

Em resumo, o que Bataille pretende com essa introdução de sua palestra, é justificar seu método híbrido, uma vez que usa de um certo formalismo que o discurso filosófico possui, mas para falar de algo que a princípio se encontra fora dos domínios filosóficos: a experiência erótica. “Sobretudo, ainda não vejo razão para limitar o possível diante de mim, impondo-me um trabalho especializado. Falo de uma escolha cujos termos são a cada instante propostos a cada um de nós.” (IDEM)

Assim, o “fracasso” de Bataille é encarado como tal somente do ponto de vista das expectativas do filósofo que espera encontrar na conferência o que o francês chamou de “especialização”. É provável que o próprio Bataille não considerasse que fracassara, mas, com a frase “sinto-me livre para fracassar” faz apenas uma espécie de justificativa<sup>50</sup> por adotar intencional e conscientemente um caminho bastante diferente do que tomou Hegel, por exemplo. Ele “fracassa” por recusar adequar-se a um determinado método ou a uma determinada forma.

Ora, dessa maneira, parece que Hilda sempre fracassou, mesmo antes de sentir-se livre para isso. É por essa razão que dissemos que o poema que marca seu Potlatch não é senão um ilusório marco de divisa. Não é porque passa a escrever a respeito de temas extremamente transgressores ligados aos interditos sexuais que o caráter essencial de

---

<sup>50</sup> Lembrando que nesse texto ele falava para estudantes de filosofia, a justificativa é compreensível.

sua obra (que desde o início fora transgressora) mudou. O que talvez tenha mudado seja somente a “dose” em que certos elementos apareciam. Apesar de, por exemplo, Maria Matamoros (*Tu não te moves de ti*) confessar que aos oito anos de idade fazia sexo com um padre que sua mãe chamava para lhe tirar do pecado, parece que as obras de Hilda ainda se mantinham no nível do bom senso pela avaliação pública. Porém, ao fazer da menina de oito anos protagonista de um livro que fala basicamente de sexo (*O Caderno Rosa de Lori Lamby*) é como se a escritora ultrapassasse certo limite de razoabilidade, excedesse a dose de transgressão permitida. Hilda sabia que com a sua tetralogia iria mexer mais profundamente com seus leitores e, por isso, faz como Bataille uma espécie de discurso de aviso, uma justificação segundo as expectativas da plateia, expectativas essas com as quais já não concordava. Essa discordância se nota na figura do escritor transgressor que se encontra nas três obras em prosa da tetralogia: o pai de Lori e a própria menina n’*O Caderno Rosa*, Karl e Stamatius em *Cartas de um sedutor*, e Crasso em *Contos d’escárnio: textos grotescos*. Este último afirma logo no início do livro:

Sempre sonhei ser escritor. Mas tinha tal respeito pela literatura que jamais ousei. Hoje, no entanto, todo mundo se diz escritor. E os outros, os que leem, também acham que os idiotas o são. É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não posso escrever a minha? A verdade é que não gosto de colocar fatos numa sequência ortodoxa, arrumada. Os jornais estão cheios de histórias com começo, meio e fim. Então não vou escrever um romance como... *E o vento levou* ou *Rebeca*, *Os Sertões* e *Ana Karenina* então nem se fala. Os verbos chineses não possuem tempo. Eu também não. (HILST, 2002b, p.14)

Uma vez que já aprofundamos o conceito de erótico e já entendemos de que modo a tetralogia se insere no percurso da literatura hilstiana, resta-nos ainda uma terceira pergunta que fizemos acima na p. 124: de que modo essas questões se relacionam ao nosso tema, o corpo? Para respondê-la, vamos passar a uma análise mais detida de *Cartas de um sedutor* buscando ver de que modo o tema “corpo” é abordado ali por Hilda Hilst.

### ***Cartas de um sedutor* e Kierkegaard**

Nesse livro temos dois protagonistas, Karl e Stamatius, representando as duas possíveis faces de um escritor. O primeiro é um aristocrata gay que escreve cartas à irmã que não vê há tempos. Nessas cartas, ele relembra o passado quando eram jovens e tinham desejos sexuais um pelo outro, pelo pai e pela mãe. O incesto se configura nessas histórias narradas por Karl de todas as maneiras, bem como a pedofilia também. Permeando as histórias do passado, também há pequenos episódios da vida de Karl envolvendo seus criados, Franz e Frau Lotte, um jovem rapaz mecânico que passa a

cortejar, os membros de um clube onde joga polo e alguns outros conhecidos. A marca principal do discurso nessas cartas<sup>51</sup> é a espirituosidade. Karl possui a sagacidade e o humor de um Oscar Wilde aliado a um espírito libertino de um Marquês de Sade. Como se fosse uma espécie de *Filosofia na alcova*, Karl vai contando para a irmã (ou relembrando) histórias de todo tipo de experiências sexuais, algumas inclusive muito cômicas, e pontua-as com reflexões e referências a grandes obras, escritores ou intelectuais de toda natureza tais como Foucault, Genet, Otto Rank, Arthur Koestler, Nietzsche, etc.<sup>52</sup>. A trama principal que se desenvolve nessas cartas está ligada ao isolamento voluntário da irmã que se chama Cordélia. Ela tem 40 anos e Karl, 30. Ele procura convencê-la a ir visitá-lo para que revivam as libertinagens do tempo de juventude, uma vez que ele mantinha relações sexuais com ela regularmente. No intuito de conquistar sua simpatia, traz à lembrança o desejo que ambos nutriam pelo pai, um esportista cheio de beleza e vigor<sup>53</sup>. Cordélia recusa-se terminantemente a se mostrar ou revelar onde vive (seu irmão tem apenas o número de sua caixa postal), mas revela que vive com um jovem de nome Iohanis. Ao final, após muitas considerações acerca da vida e tramas sexuais, nos é revelado nas últimas cartas que Iohanis é filho de Cordélia com o próprio pai, o que justifica o seu isolamento. Karl se mostra compreensivo e conta que está satisfeito com o moço mecânico com quem passa a manter relações.

No livro, essas cartas nos são apresentadas em sequencia, sem marcação de data e ocupam cerca de setenta páginas. Antes delas começarem, porém, há uma pequena introdução de pouco mais de quatro páginas nas quais se apresenta o outro protagonista, Stamatius, um escritor que perdeu tudo o que tinha e acabou tornando-se um mendigo. Ele e Karl conheceram-se antes dessa decadência financeira e, por isso, o primeiro é citado numa das cartas do outro para a irmã:

Tínhamos um amigo, o Stamatius (!) (eu só o chamava de Tiu, porque, convenhamos, Stamatius não dá) que perdeu tudo, casa e outros bens, porque tinha mania de ser escritor. Dizem que agora vive catando tudo quanto há, é catador de lixo, percebes? Vive num cubículo sórdido com uma tal de Eulália que deve ter nascido no esgoto. Muitos o procuram para ajudá-lo. Não quer nem saber. O Tiu quer escrever, só pensa nisso, pirou, sai correndo de pânico quando vê alguém que o conheceu. (...) A última coisa que fez antes de sumir por aí foi torcer as bolotas de um editor, fazê-lo ajoelhar-se até o cara gritar: edito sim! edito o seu livro! com capa dura e papel bíblia! (HILST, 2002a, p.67)

<sup>51</sup> Só temos as que ele envia, nunca as que recebe da irmã. Assim, o que é preciso que saibamos sobre ela nos vem pela fala unicamente de Karl. Trata-se de uma espécie de paródia dos romances epistolares e libertinos dos séculos XVIII e XIX.

<sup>52</sup> Na introdução, p.04, fizemos um levantamento dos nomes citados em *Cartas de um sedutor*.

<sup>53</sup> O pai de Karl, segundo este conta em uma de suas cartas, traía a esposa com um homem negro de nome João Pater, sua grande paixão, afirma.

É por esse motivo que dissemos que ambos funcionam como dois lados possíveis de um escritor: enquanto Karl é um aristocrata sem nenhum sentido ético ou moral que escreve sempre em segunda pessoa e tem horror a ser chamado de escritor, o outro, Tiu, é um escritor abnegado que, mesmo na mais abjeta condição social, mantém-se apaixonado pelo ato de escrever, desprezando os valores materiais e refletindo sobre o existir de forma mais profunda. Em comum ambos têm apenas o impulso erótico que os leva constantemente para o ato sexual.

Nessa pequena introdução do livro, Tiu nos conta que ele e Eulália andam recolhendo tudo o que os senhores vão jogar no lixo.

Os sacos de estopa ficam cheios, cacos livros pedras, gente que até pôs rato e bosta dentro do saco, que caras tinham os ratos meu Deus, que olhinhos magoados tinham os ratos meu Deus, aí separávamos tudo: rato e bosta pra cá, livros pedras e cacos pra lá. Comida nunca. Era um que fazer o dia inteiro. Depois eu lavava os livros e começava a ler. Eulália ia se virar para arranjar comida. Que leituras! Que gente de primeira! O que jogaram de Tolstoi e Filosofia não dá para acreditar! Tenho meia dúzia daquela obra-prima *A morte de Ivan Ilitch* e a obra completa de Kierkegaard. (IDEM, p.16)

Já comentamos no capítulo anterior a relação d'*A morte de Ivan Ilitch* com a literatura de Hilda. É uma excelente pista para compreender mais profundamente suas obras, assim como o nome de Kierkegaard que aparece aqui talvez o seja ainda mais. Como dissemos na p.87, E. Becker estudou também a obra do filósofo dinamarquês e em seu livro, *A Negação da Morte*, dedica grande espaço para apontar a influência do seu pensamento na moderna psicanálise. Segundo Becker afirma, seria esse filósofo um dos pioneiros do chamado existencialismo e quem primeiro tratou do paradoxo fundamental da natureza humana, a nossa dualidade corpo/mente.

Hilda conhecia muito bem a obra de Kierkegaard e aqui, em *Cartas de um sedutor*, sua presença se faz notar ainda mais com as várias referências que aparecem. Para começar o título *Cartas de um sedutor* remete a uma obra do filósofo chamada *Diário de um sedutor* (1843). Também alguns nomes são tomados de empréstimo como o de Cordélia que é também, no livro do filósofo, o objeto de desejo do protagonista-sedutor. Iohanis, o filho-irmão de Cordélia na obra hilstiana, lembra-nos dos pseudônimos que o próprio Kierkegaard adotara: Johannes Climacus ou Johannes de Silentio.

A coincidência dos nomes é, porém, apenas uma pista brincalhona que Hilda deixou. Existe, para além disso, algo que liga mais intimamente sua obra a do dinamarquês. Além do questionamento existencial que permeia as obras hilstianas, há um ponto discutido por Kierkegaard, e ilustrado principalmente em *Diário de um*

*sedutor*, que parece ser a chave principal dessa ligação. Na introdução do volume da coleção “Os Pensadores” dedicado a ele (KIERKEGAARD, 1984) um dos tópicos destacados de sua filosofia é a noção de escolha. Eis um trecho interessante que sintetiza o que pretendemos demonstrar:

“A vida subjetiva, na própria medida em que é vivida, não pode jamais ser objeto de um saber; ela escapa, em princípio, ao conhecimento... Essa interioridade que pretende afirmar-se contra toda filosofia, na sua estreiteza e profundidade infinita, essa subjetividade reencontrada para além da linguagem, como a aventura pessoal de cada um em face dos outros e de Deus, eis o que Kierkegaard chamou de experiência.” Com essas palavras Jean-Paul Sartre sintetiza todo o caráter da filosofia de Kierkegaard; uma filosofia da existência, que o pensador dinamarquês construiu, em oposição a todos os sistemas racionalistas, especialmente ao sistema hegeliano. (KIERKEGAARD, 1984, p. X)

A defesa da experiência como uma forma do saber e a oposição aos sistemas tais quais o de Hegel é justamente do que falamos acima quando procuramos aproximar o Potlatch hilstiano das ideias de Bataille. Mais adiante nesse mesmo texto (infelizmente sem identificação de autor) trata-se da noção de escolha em Kierkegaard como fundamentalmente oposta a que aparece em Hegel, pois segundo o esquema hegeliano “a existência humana se desenvolve logicamente no interior de esquemas conceituais” e para o dinamarquês, isso constitui tanto um erro intelectual quanto uma tentativa de rejeitar as responsabilidades implicadas pela escolha. Segundo o conceito kierkegaardiano de escolha, “não existem quaisquer razões lógicas que obriguem o homem a optar por esta ou aquela forma de vida”, ela é despida de critérios. Na obra *Ou, Ou. Um fragmento de vida* (1843) Kierkegaard analisa os modos de vida estético e ético.

O modo de vida estético seria caracterizado pelo hedonismo romântico e sofisticado, ao qual se contrapõe, não apenas a dor, mas sobretudo o tédio. Em *Diário de um sedutor*, o personagem central penetra no mais fundo abismo da paixão, “escolhendo” viver a existência amorosa em todas as suas contradições. (IDEM)

Embora o título do livro de Hilda dialogue com a obra de Kierkegaard, apenas a parte das cartas de Karl, que corresponde a quase metade do livro, tem uma ligação mais próxima com a obra do filósofo. A outra parte, na qual conhecemos os acontecimentos da vida de Tiu e alguns de seus textos, é diferente não apenas na linguagem utilizada, menos formal do que a do outro, mas também na visão de mundo ali expressa. É como se Hilda fizesse o equivalente ao que fez o filósofo e ilustrasse o modo de vida estético na figura de Karl e o modo de vida ético na figura de Stamatius. Ela põe ambos em contato quando faz com que tenham se conhecido no passado o que permite que um faça julgamento do outro, marcando ainda mais a oposição. Por exemplo, leiamos abaixo o modo como Tiu fala de Karl:

Prefiro isso, o não ser ninguém, a conviver com aqueles pulhas. Que nojo todos! Se tu não lambes o rabo dos canalhas estás frito! E que amigos! Aquele idiota do Karl só pensava em meter. (...) Queria ser escritor aquele cara! Aquele fuleraço! Vivia catando e cantando moçoilos pelas ruas... e as mulheres o amavam. Tolas. Por que pensar nele agora? Porque o que há de cinismo e mistificação entre as gentes não é fácil de esquecer não. E ele é um dos primeiros, quando se pensa em vazio e bandalheira. (HILST, 2002a, p. 124)

A palavra “mistificação” que aparece nesse trecho é significativa também, se pensarmos a obra como um todo. O livro está dividido em três partes. Na primeira, que leva o mesmo título do livro, temos a apresentação de Stamatius e Eulália, sua companheira, quando ainda vivem pela cidade, as cartas de Karl para a irmã e algumas pequenas histórias escritas pelo primeiro. Na segunda, chamada “De outros ocos”, Tiu e Eulália abandonaram a cidade e foram viver nus num barraco à beira da praia. Além de narrar a vida simples que passam a levar, Tiu dá vazão ao seu fluxo de consciência, misturando lembranças, reflexões, críticas, tudo permeado de muitas referências sexuais e literárias. Na terceira, “Novos antropofágicos” temos basicamente pequenos textos que misturam o cômico, o grotesco e o poético e que se insinua serem de autoria de Tiu, pois ao final de um deles insere-se um diálogo entre ele e Eulália sobre o tema narrado. Temos uma epígrafe que antecede a primeira parte (de Emil Michel Cioran), e duas que antecedem a segunda (outra de Cioran e uma de Bataille). A terceira não possui epígrafe.

Sabemos que as epígrafes são ótimas chaves para o entendimento das obras hilstianas e justamente por isso a palavra “mistificação” do trecho destacado acima se torna importante. A epígrafe de Cioran que abre a primeira parte é: “A vida só é tolerável pelo grau de mistificação que se coloca nela.”. O dicionário nos apresenta ao menos dois sentidos diversos para “mistificação”: ato ou efeito de mistificar, atribuir qualidades sobrenaturais ou religiosas a; coisa enganadora ou vã. Da mesma forma que comentamos no segundo capítulo a escolha da palavra “escatologia” que, embora tenha dois sentidos muito distintos, servem ambos ao que Hilda propõe, também aqui temos o mesmo. Stamatius é alguém que cruzou a sociedade de ponta a ponta, pois fez parte das altas classes e tornou-se um mendigo. Assim, possui um espírito muito crítico com relação aos protocolos de comportamento, aos valores estabelecidos e, sobretudo, ao modo como o mercado influencia na criação literária. No trecho acima, ele aproxima mistificação de cinismo e aí cabe o segundo sentido da palavra que apontamos. Assim, a vida somente seria tolerável se nela houvesse coisas enganadoras, coisas vãs tais as que Karl cultiva e defende, tais as que Stamatius teve no passado e perdeu. Porém, há que se pensar também que a ficção, a criação artística e literária não deixam de ser uma

mentira. Criar uma obra é uma forma de enganar, já que se trata de representação, algo que se pretende supor como realidade. Assim, para Karl, as mistificações são aquelas que pertencem ao mundo da alta sociedade, as coisas vãs, mas para Tiu, são as coisas que lê e que escreve, a literatura.

O outro sentido da palavra é também possível, pois, como vimos, o livro é, para além de todas as reflexões de Hilda, uma exposição muito crua da natureza erótica do ser humano. O sexo não aparece ali como mero elemento atrativo da obra, pois, dado os limites extremos que Hilda aborda nesse assunto, chega a funcionar como o oposto disso. É, como procuramos elucidar, a tentativa de ultrapassar quaisquer adequações impostas pelo “bom comportamento”, quaisquer julgamentos morais, é o desejo de transgredir e com isso expor o humano despido daquilo que não lhe seja essencial. É por isso que, embora Karl e Tiu estejam nas extremidades opostas da sociedade, tanto um quanto outro se identificam pelo impulso erótico. O erotismo em Hilda é também expressão da religiosidade, desejo de religar o homem a sua natureza primitiva. A vida só é tolerável então, tanto para Karl quanto para Tiu, pelo grau de erotismo que colocam nela, sendo o erotismo o próprio impulso vital que leva o primeiro a uma busca incessante de prazer no outro e o segundo ao ato incansável de escrever/criar.

### **O impulso erótico da criação e o corpo da palavra**

Se o erotismo é, como quer Bataille, esse impulso de ordem psicológica que põe em movimento a violência das paixões e que, em última instância, busca a quebra de nossa descontinuidade essencial através da dissolução do eu no outro<sup>54</sup>, cabe pensar também que a relação escritor/obra é uma relação erótica. *Cartas de um sedutor* não é um livro sobre sexo, como os leitores mais afoitos pensaram ao condenar a tetralogia como obras menores de Hilda. É um livro sobre o ato de escrever, sobre esse impulso inevitável, incontrollável do escritor de usar do corpo das palavras para ligar-se ao outro (leitor). É obsceno sim, pois revela o lado mais sórdido do ser humano. A questão está que essa sordidez não é manifesta nas questões sexuais, que são tratadas com absoluta naturalidade no texto, ainda que envolvam incesto e pedofilia. Esse lado desprezível do ser humano apresenta-se no livro no trato social entre os próprios seres e deles, sobretudo, para com a criação literária. O mais baixo ser apresentado não é o que pratica atos condenados pela moral, é o editor. É aquele que submete o verdadeiro impulso vital

---

<sup>54</sup> Como dissemos, na alma do outro, no corpo do outro ou no Outro seriam as três formas de dissolução propostas pelo francês.

da criação a uma exigência de mercado. Nas palavras de Bataille, diríamos que é aquele que anula o sagrado da criação em nome do mundo profano do trabalho e do lucro.

Na segunda parte do livro, “De outros ocós”, temos basicamente o fluxo mental de Stamatius. Precede-a duas epígrafes: “... um esplendor infinitamente arruinado .....o esplendor dos farrapos e o obscuro desafio da indiferença.” (Georges Bataille) e “Existir é um hábito que não perco as esperanças de adquirir.” (Emil Michel Cioran). A primeira liga-se à ideia do Potlatch e também à história de Stamatius. Ele é quem tem o obscuro desafio da indiferença com relação a tudo aquilo que abandona. Vai morar à beira da praia, nu, sem qualquer bem material, mas ainda dono de sua maior riqueza: a possibilidade de criação. Essa riqueza, sua literatura, foi arruinada pelos editores que o recusaram, o que se comprova pelo rancor que Tiu tem tanto deles quanto de Karl, que faz sucesso editorial: “E pensar que esse frescalhão do Karl anda lançando livros, encontrou editores! Aquele pervertido! Aquele dândi.” (HILST, 2002a, p.132). Pouco mais adiante, Tiu relembra os tempos de infância quando ele e Karl estudaram no mesmo colégio de padres e afirma “que aquele pulha já andava pelos cantos roçando a bundinha nas batinas”. Pouco depois diz:

E não é que esse pulha cínico está lançando um livro? É capaz de tudo. De dar a rodela, de meter no aro de algum editor velhusco, chupar-lhe a pica até fazê-la sangrar, sacripanta bicudo! queria porque queria ser escritor. Ponderava: Tiu, não tem essa mão de ascese e abstração. Escritor não é santo, negão. O negócio é inventar escroteria, tesudices, xotas na mão, os caras querem ler um troço que os faça esquecer que são mortais e estrume. Continua: Tiu, com a tua mania de infinitude quem é que vai te ler? (HILST, 2002a, p.138)

Obviamente, Hilda coloca, como sempre fez, as questões da sua própria vida nos seus personagens e histórias, mas o que é importante notarmos aqui é que, nas obras da tetralogia, apenas um dado novo se insere que é essa crítica severa à submissão do escritor ao gosto medíocre bem como a crítica implícita à própria banalidade cultivada pela sociedade de mercado. Obscena e erótica sua literatura sempre foi, apenas não usava tanto do registro baixo, embora ele já aparecesse. Nessas obras, Hilda não só não faz pornografia como ainda critica a relação pornográfica, no sentido de reificadora, que se estabelece entre leitor e obra literária. Esperar da literatura apenas entretenimento, distração, lazer, é tratá-la como pornografia. A ser tratada como tal, Hilda recusou-se terminantemente. Antes ser rechaçada do que ser tomada superficialmente. O escândalo dos temas sexuais foi uma estratégia, sim, mas não para adequar-se ao desejo de mercado e sim no sentido de reafirmar seus propósitos maiores ainda no terreno infértil da mediocridade do leitor comum. Vejamos neste trecho abaixo como Tiu contrapõe

uma questão complexa que o atormenta a uma série de banalidades cultivadas pela sociedade:

Penso em todas as tripas. Na cloaca deste embrulho que é o corpo. Bela máquina, dizem os fantasistas. E aí te lembras do pacote de merda que é o teu corpo. Do entulhaço. Do fétido de estar vivo. A azáfama de querer ser alguém. Brilhos, originalidade, falação, carro, cavalo, vídeo, computador, cheque-ouro, modernidade, amantes, mulher, ahhhhhh! quero ser antigo, velhíssimo também, caindo aos pedaços e por que não sem dentes? Há dentes inteiriços, claros, nas tumbas, nos esquifes. Minha gengiva dura pode mastigar tudo muito bem. Há canalhas escrotos cheios de dentes. E depois não vou comer nozes nem roer ossos (talvez... roer ossos? Sim... posso chegar a isso). (HILST, 2002a, p.126)

Em *Cartas de um sedutor*, Stamatius não consegue parar de escrever. Há um jorro criativo incontinente que o faz criar histórias absurdas, mas cheias de um sentido profundo, de questionamentos existenciais, de pensamentos acerca do humano. Ele não ganha nada materialmente com essas histórias e apenas Eulália toma conhecimento delas. Ainda assim, a violência desse desejo – que no livro equivale a violência do ímpeto sexual – faz com que Tiu escreva até o fim. E se o corpo é a “ferramenta” necessária à existência do homem, a palavra é a ferramenta necessária à existência do escritor. A palavra é seu corpo. Daí, entendemos melhor a escolha da segunda citação de Cioran: o que o escritor não perde nunca é o hábito de escrever, porque esse, em essência, é seu existir.

A terceira parte do livro, “Novos Antropofágicos” é uma série de oito pequenos textos, supostamente de autoria de Stamatius, que expressam reflexões e críticas diversas. É presente em quase todos o humor irônico e o escracho. Tomamos a liberdade de transcrever na íntegra o de número V abaixo para entrarmos em um último ponto que queremos destacar:

#### V

Gostaria de ser coeso, calmo frívolo. Sim porque há coesão e calma na frivolidade. Ou não pensam assim? Então repensem. Tinha horror ao sexo. Cheiros gosmas ginástica convulsão. Horror principalmente ao silêncio daquelas horas. Melhor, horror dos guinchos e outros sons que se pareciam aos sons das funduras, dos poços, das borbulhas. Gostava de sentar-se e ler. Principalmente Chesterton e sua *Ortodoxia*. Os amigos perguntavam: tu não gosta de foder, não? Não, ele respondia, tenho nojo. Nojo de quê? De corpos se juntando, dos cheiros, dos ruídos. Foi ficando sozinho com seus livros e seu nojo. Gostava de pensar mas pouco a pouco foi sentindo o cheiro das ideias, e as mais possantes, as mais genuínas, as mais veementes tinham o mesmo cheiro do sexo e daquela gosma da casuarina. Então pela disciplina e pelo jejum foi esvaziando a mente. Via cores e as cores não tinham cheiros e isso era bom. Sentou-se no chão da sala e ficou ali até perceber que tinha se tornado um ponto vivo de luz dourada. Até que o garotão o acordou e disse: qué mais uma na berba, doutor? (HILST, 2002a, p.162-163)

Neste texto, Hilda deixa claro que, para ela, a boa literatura – a que contém as ideias “mais possantes, as mais genuínas, as mais veementes” – é o oposto da frivolidade. A primeira é marcada por uma violência que se identifica com o impulso

sexual, já a segunda, identificada com a *Ortodoxia* de Chesterton, é calma, estática, disciplinada. O personagem em questão procura fugir da violência e, por uma via ascética, tenta chegar ao vazio, à neutralidade. Isso, no entanto, torna-se impossível na medida em que ele já fora “contaminado” pelas ideias. O desfecho, esdrúxulo hilstiano típico, revela o ridículo do contraste entre a imagem de um homem sério, celibatário e erudito que tem nojo de sexo e medo das ideias em relação a outro que leva um garotão para sua casa justamente para fazer sexo. Se ambos são a mesma pessoa, trata-se de uma crítica ao cinismo e à hipocrisia.

Porém, é mais do que isso: ao dizer que as ideias têm cheiro e que elas vêm pelas palavras lidas, o que a escritora faz é apontar o poder de evocar os sentidos que as palavras têm. Se, como dissemos acima, as palavras são o corpo do escritor, Hilda sempre fez questão de apresentar um corpo com cheiros, um corpo que provoca os sentidos, um corpo erótico. Como dissemos no início desta dissertação, ela nunca deixou de ser poeta, mesmo escrevendo prosa, e o trato muito cuidadoso com as palavras que sempre apresentou, criou uma literatura não apenas possante nas ideias, mas também muito sensível (sonora, olfativa, etc). Esse impulso erótico de criação não se diferencia do impulso de sedução que qualquer espécie usa para copular. Hilda não se contenta com palavras que signifiquem. Ela procura meticulosamente aquelas que, além disso, também chamem a atenção, que provoquem, instiguem o leitor. Quando não as encontra, faz como Guimarães Rosa: inventa-as ao seu bel prazer. A literatura de Hilda Hilst está carregada de palavras incomuns e neologismos<sup>55</sup>. Para exemplificar, tomemos um trecho abaixo d’A *Obscena Senhora D*. Note-se a escolha das palavras incomuns o uso dos neologismos e a evocação do campo dos sentidos:

Hei de estar contigo, com teus nós, teu rosto de maçãs, bravias, duras, morta sim é que estarei inteira, acabada, pronta como fui pensada pelo inominável tão desrosteado, morta serei fiel a um pensado que eu não soube ser, morta talvez tenha a cor que sempre quis, um vermelho urucum, ou um vermelho ainda sem nome tijolês-morango-sépia e sombra, a teu lado eu cromo feito em escarlatim, acabados nós dois, perfeitíssimos porque mortos, as mãos numa entrelaçadura de muito luzimento, mão minha que tocou teu corpo luxesco, comprido, teu corpo uma brilhância incircunscritível, tão doce para minha língua muito em timidez, mais doce ainda na corriqueirice dos dias, puro meloso depois, tua boca em mim, cheia de colibris tua boca, mortos um dia os dois, atados, um irrompível eterno, as gentes vão olhar abrindo os olhos em boca de poço. (HILST, 2001, p.79-80)

Pouco depois desse trecho, como se quisesse mesmo chamar a atenção sobre as palavras, Hilda passa a pontuar com mais frequência o texto com termos realmente incomuns tais quais: lumpesinando, lúrida, undívago, intáctil, fistulosa, demostênico,

<sup>55</sup> O que pode ter se tornado um motivo de dificuldade de acesso do leitor leigo a sua literatura, levando-a à fama de “ser difícil”.

colmilhoso, fístula, tumidez, inconcesso, dejúrio, lunulado, insonioso, sinistra.<sup>56</sup>

Outro trecho, desta vez de *Cartas de um sedutor* no qual também vemos nitidamente as palavras “ganhando corpo”:

E olhando-os, um redondo dourado circundou-os, uma vasta iluminura, um sem atrito, um corpo esmaltado, um silencioso liso. (...)

E os nós se fizeram mais apertados, o fosco mais baço, o difuso mais lacrimoso, o emaranhado mais polvo. E o suor que escorria era o melhor pretexto para mudar de ares na manhã tão azul, agora quase fria. (HILST, 2002a, p. 112)

O leitor que se preocupar apenas com o sentido literal das palavras provavelmente vai ter muita dificuldade em ler Hilda Hilst, pois só é possível compreender “o difuso mais lacrimoso, o emaranhado mais polvo” pelo sentido poético e pela sensação que as palavras evocam. Em outras palavras, é preciso entrar em contato erótico com o corpo literário de Hilda.

### Síntese

Este quarto capítulo debruçou-se sobre conceitos muito importantes para uma compreensão mais profunda dos temas hilstianos tais como obscenidade e erotismo. Procuramos, com o auxílio das ideias de Georges Bataille, demonstrar que na literatura hilstiana o erótico não está apenas ligado ao trato dos temas sexuais, embora estes tenham grande relevância como transgressão provocadora. Rejeitamos o rótulo de pornográfico apontando que o processo que caracteriza a pornografia é o da reificação e da redução da experiência da alma. Hilda, ao contrário, aproxima-se do erotismo pela via do sagrado, tornando seus textos um meio sensível de atingir e de ligar-se ao outro.

A análise mais detida de *Cartas de um sedutor* nos permitiu ver em que sentido Hilda referencia a obra de Kierkegaard apontando que a questão central do livro é a da escolha. No seu caso e no desta obra, trata-se da escolha do escritor diante da sua criação. O obsceno é revelado na escolha de temas sexuais extremados, tais quais a pedofilia e o incesto, mas estes são curiosamente apresentados como elemento de ligação, na medida em que revelam cruamente a natureza humana despida de convenções morais. O elemento de distinção entre os seres, ali sintetizados nas figuras de Karl e Stamatius, não é estético, é ético. Um é adequado ao mundo do mercado o outro rejeita-o. Paradoxalmente, o primeiro é que escreve as maiores obscenidades sexuais, já o segundo mantém-se nas reflexões mais profundas.

---

<sup>56</sup> Essas palavras foram recolhidas em apenas três páginas, o que é muito curioso, porque no restante do livro não se veem tantos termos raros assim tão próximos.

Observamos também que na literatura hilstiana, o erótico, impulso de comunicação e integração, é a própria criação literária que explora do corpo sensível das palavras para atingir o outro.

Do ponto de vista do recorte temático do corpo, dissemos muitas coisas neste capítulo, mas o ponto central que queríamos destacar é o fato de que, entre *A Obscena Senhora D*, representando as obras anteriores ao Potlatch hilstiano, e *Cartas de um sedutor*, representando as obras da série obscena, não há diferença significativa no que toca ao modo como Hilda representa, exceto por levar mais ao extremo os temas de natureza sexual. Apresenta-se um corpo mais tomado pela violência do desejo erótico, mas de modo algum resolvido ante as questões existenciais, que são as mesmas. Como dissemos, o existencialismo exacerbado de Hillé é tão obsceno quanto as aventuras sexuais de Karl. Coloca-se, claro, uma discussão da moral, mas Hilda parecia interessar-se mais pela ética. Por isso mesmo, ao contrário do que disse que faria, Hilda não fracassou, pois conseguiu separar o joio do trigo: aos que se escandalizaram com as temáticas sexuais, Hilda deixa “o esplendor dos farrapos e o obscuro desafio da indiferença”, porém para aqueles que conseguem enxergar para além dos julgamentos morais, deixa uma literatura transgressora, no melhor sentido que o termo pode ter, pulsante de vida, poesia e reflexão.

## CONCLUSÃO FINAL

Inicialmente, esta pesquisa tinha por objetivo final fazer uma análise crítica mais detalhada de duas obras em prosa de Hilda Hilst: *A obscena senhora D* e *Cartas de um sedutor*. Escolhemos, propositalmente, uma obra que faz parte da tetralogia obscena e outra que era anterior, pois fazia parte de nossos intuítos verificar se havia ou não diferença significativa entre elas, sobretudo levando em consideração primordial o desenvolvimentos das temáticas centrais, ou seja, o pensamento de Hilda que se manifesta literariamente. Ao começar o estudo, porém, verificamos que o projeto nos obrigava à deliciosa tarefa de mergulhar mais a fundo na obra hilstiana e de verificar de forma mais abrangente certos pontos recorrentes. Fomos, por isso, reler com olhar atento suas primeiras produções poéticas, e sua dramaturgia.<sup>57</sup> Com isso, o resultado a que chegamos não é apenas uma análise panorâmica, o que poderia subentender superficial, mas procura dar conta de algo além do que uma análise pontual ou comparativa. Procuramos investigar o percurso de um tema ao longo de anos de produção literária de Hilda, obviamente não a totalidade, que seria muito trabalho para pouco tempo de projeto, porém o suficiente para se poder tecer alguns comentários seguros sobre o assunto. Nossa escolha foi a representação do corpo, mas o mesmo poderia ser feito, por exemplo, sobre Deus, a loucura, a velhice, ou outros temas fundamentais de sua obra. cremos, aliás, após a conclusão deste projeto, que a leitura do maior número de obras hilstinas contribui em muito para qualquer análise crítica que se faça de uma ou mais de suas obras.

A estratégia principal que adotamos foi a de ler e analisar obras que Hilda referenciou em seus livros e em entrevistas concedidas. Como a erudição da escritora era por demais vasta para que se pudesse chegar perto de ao menos uma parte de suas leituras, buscamos identificar aquelas que, pelos comentários que a própria Hilda teceu e pelo modo com que aparecem as referências em suas obras, fossem muito importantes no desenvolvimento de seu pensamento. Elegemos *Testamento para El Greco*, de Nikos Kazantzakis, *A Negação da Morte*, de Ernest Becker, *O Erotismo*, de Georges Bataille e *Diário de um sedutor* de Sören Kierkegaard. Outras obras dos mesmos autores bem como de autores diversos vieram também em nosso socorro, mas essas quatro foram a que mais descobertas nos revelaram.

---

<sup>57</sup> Deixando de lado os três primeiros livros, *Presságio* (1950), *Balada de Alzira* (1951) e *Balada do Festival* (1955) que a própria escritora não considerava como ainda maduros.

Notamos, por fim, que o corpo é, de fato, uma questão central de sua literatura por estar diretamente ligado a uma inquietação existencialista que vai tomando cada vez mais espaço e ganhando mais peso em seus livros, sobretudo de 1963 em diante, após a leitura de Kazantzakis. Desde então, podemos notar imagens, figuras, cenas e procedimentos recorrentes em suas obras que servem como chaves-interpretativas tanto para as obras, especificamente, quanto para o tema mais amplo que elegemos investigar.

Confirmamos nossa hipótese inicial de que não há diferença significativa entre as obras progressas de Hilda e as da tetralogia senão na intensidade com que os temas sexuais são tratados. Para além disso, essas obras não trazem nada que já não estivesse esboçado anteriormente. O núcleo pulsante tanto de umas quanto de outras é basicamente o mesmo, a saber, o questionamento existencial e a busca da compreensão da natureza humana e de Deus.

Nikos Kazantzakis escreveu que o verbo ascender sempre fora o grande tormento de sua vida. Essa ascensão tem um claro sentido de compreensão, sobretudo da natureza humana. No caso de Hilda, houve também essa sede de compreensão mais ampla do homem, do mundo e do sagrado, porém não usaríamos o verbo ascender, e sim ampliar, totalizar. Esse é um traço muito próprio tanto da literatura quanto da própria vida da escritora: a plenitude. Ela não teve medo do impróprio, do indevido, do obscuro. Soube extrair do mundo - e ainda mais do ser humano - o que havia de mais sublime e de mais grotesco. Enalteceu o heroico e a santidade com a mesma destreza com que criticou a boçalidade e a hipocrisia moral. Aceitou o homem em sua fragilidade e buscou olhá-lo despido de todos os véus da conveniência social. O gesto do Potlatch que Hilda conheceu através de Georges Bataille tem relação com isso, pois ela trabalhava, como dissemos no princípio do texto, com extremos, muitas vezes antagônicos. A velhice ou a decrepitude são os extremos da vida, a loucura é o extremo da lucidez, a morte é o extremo da existência. E se escrever/criar era um gesto sagrado para Hilda, destruir também o seria. Sua literatura estabelece a reflexão filosófica e a destrói a seguir com o banal, o patético do cotidiano. Pinta o sublime e “suja-o” com o escatológico. Os temas existenciais, sexuais ou teológicos com os quais Hilda trabalhou negam, ou poderíamos dizer, jogam fora, uma certa visão da “boa literatura” brasileira uma vez que admitem como parte inegável aquilo que sempre fora negado pelo bom gosto, pela pudicícia ou por aqueles ficcionistas que temem as impurezas de gênero.

Hilda também explorou o corpo das palavras, pois elas eram seu elemento de ligação com o sagrado. Por elas é que criava, tocava, fazia-se ouvir, e por isso,

aproveitou ao máximo a dimensão sensível do seu texto, tornando sua literatura intensamente erótica. Usamos esse termo aqui no sentido que lhe atribuiu Bataille, o de impulso de união, o desejo de ultrapassar a descontinuidade do indivíduo. Nesse sentido, não há caminhos proibidos e qualquer palavra pode ser usada – mesmo o baixo calão – desde que corresponda a tal impulso legítimo de fundir-se ao outro ou ao Todo. Sua linguagem obscena é, portanto, perfeitamente coerente com uma visão de mundo muito inclusiva na qual os extremos, antes de se rivalizarem, se aproximam e se fundem muitas vezes.

Encerramos esta etapa cientes de que muito mais poderia ser dito se houvesse mais tempo, porém também cientes de temos aqui uma dissertação que pode auxiliar bastante tanto os leitores quanto os futuros pesquisadores da obra de Hilda Hilst, que tão pouca fortuna crítica possui ante sua grandeza literária.



## REFERÊNCIAS

**Livros e artigos em livros**

BATAILLE, Georges. *As lágrimas de Eros*; tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Produção & etc, 1984.

\_\_\_\_\_. *A literatura e o mal*. trad.: Suely Bastos, Porto Alegre, RS: L&PM, 1989.

\_\_\_\_\_. *História do Olho*. Trad.: Gloria Correia Ramos, São Paulo: Escrita, 1977.

\_\_\_\_\_. *O Erotismo*; tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre, RS: L&PM, 1987

BECKER, Ernest. *A Negação da Morte*. Trad.: Luiz Carlos do Nascimento Silva, Rio de Janeiro: Record, 2007.

BRAGA, Dulce Salles Cunha. *Autores contemporâneos brasileiros: depoimentos de uma época*. São Paulo: Giordano, 1996.

CARPEAUX, Otto Maria. *Tendências Contemporâneas na Literatura*, Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CASTELLO, José. Hilda Hilst - a maldição de Potlatch. In: *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. 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.

COLETTE, Jacques. *Existencialismo*; tradução de Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

DUARTE, Edson Costa, & MACHADO, Clara Silveira. A vida: uma aventura obscena de tão lúcida. In: HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Nankin, 1997.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*; tradução Rogério Fernandes. – 2ªed. – São Paulo, SP: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Org. e seleção de textos Manoel Barros da Motta; trad.: Elisa Monteiro, Ines Autran Dourado Barbosa, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade*. Trad.: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque, Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HILST, Hilda. *A Obscena Senhora D*; organização Alcir Pécora. São Paulo, SP: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. *Cartas de um Sedutor*; organização Alcir Pécora. São Paulo, SP: Globo, 2002a.

\_\_\_\_\_. *Contos d'escárnio: textos grotescos*; organização Alcir Pécora. São Paulo, SP: Globo, 2002b.

\_\_\_\_\_. *Com meus olhos de cão*; organização Alcir Pécora. São Paulo, SP: Globo, 2006.

\_\_\_\_\_. *Exercícios*; organização Alcir Pécora. São Paulo, SP: Globo, 2002c.

\_\_\_\_\_. *Fluxo-Floema*. organização Alcir Pécora. São Paulo, SP: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Poesia: 1959 – 1979*. São Paulo: Quíron, 1980.

\_\_\_\_\_. *Teatro Completo*; organização Alcir Pécora. São Paulo, SP: Globo, 2008.

\_\_\_\_\_. *Tu não te moves de ti*; organização Alcir Pécora. São Paulo, SP: Globo, 2004.

KAZANTZAKIS, Nikos. *Testamento para El Greco*; tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

KIERKEGAARD, Sören Aabye. *Diário de um sedutor / O desespero humano*; tradução de Carlos Grifo, Adolfo Casais Monteiro; Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural: 1984.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PÉCORA, Alcir [et al.]. *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo, SP: Globo, 2010.

RIBEIRO, Leo Gilson. [Apresentação]. In: HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TOLSTÓI, Lev. *A morte de Ivan Ilitch*; trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.

VÁRIOS autores. *História do Corpo*, três volumes sob a direção de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello; tradução e revisão Ephraim Ferreira Alves. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

#### **Artigos em jornais e periódicos**

ABREU, Caio Fernando. “Um pouco acima do insensato mundo”. *Leia*, São Paulo, fev. 1986.

\_\_\_\_\_. “A festa erótica de Hilda Hilst”. *A-Z*, São Paulo, n. 126, 1990.

\_\_\_\_\_. “Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja” - Hilda Hilst. *Leia*, São Paulo, jan. 1987.

ALBUQUERQUE, Gabriel. “Os nomes de Deus”. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, n. 70, pp. 25-8, abril 2001.

AREAS, Vilma, & WALDMAN, Berta. “Hilda Hilst: o excesso em dois registros”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 out. 1989.

BARROS, André Luiz. “Obscena senhora”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 set. 1995.

BERNARDES, Carolina Donega. “Entre cidades e ruínas: a poesia neo-helênica”. *Anais do SETA*, número 3, 2009.

BLUMBERG, Mechthild. “Entretien avec Hilda Hilst”. *Infos Brésil*, Paris, n. 167, mar. 2001.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. “O fruto proibido”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 2 set. 1952.

CECHELERO, Vicente. “Hilda Hilst explora alegorias em texto sobre a morte”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 ago. 1998.

COELHO, Nelly Novaes. “Qadós: a busca e a espera”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 mar. 1974.

\_\_\_\_\_. “Hilda Hilst: entre o eterno e o efêmero”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 ago. 1984.

\_\_\_\_\_. “A agonia dialética de A obscena senhora D”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 mar. 1983.

COLI, Jorge. "Lori Lamby resgata paraíso perdido da sexualidade". Folha de S.Paulo, São Paulo, 6 abr. 1991.

\_\_\_\_\_. "Meditação em imagens". Folha de S.Paulo, São Paulo, 14 jun. 1996.

COMODO, Roberto. "O fecho de uma trilogia erótica". Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 2 set. 1991.

D'AMBROSIO, Oscar. "O sexo sem metáforas". Jornal da Tarde, São Paulo, 26 out. 1991.

ERCILIA, Maria. "Cartas de uma senhora obscena; Uma mulher de leitura fácil". Folha de S. Paulo, São Paulo, 1º set. 1991. Revista D.

FRAGATA, Cláudio. "Entre a física e a metafísica", Hilda Hilst. Globo Ciência, São Paulo, ago. 1996.

FUENTES, José Luís Mora. "Entre a rameira e a santa". Cult, São Paulo, n. 12, pp. 14-5, jul. 1998.

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

LEMBO, José Antonio. "Um pouco além da sexualidade". Rumo ao obsceno. Jornal da Tarde, São Paulo, 27 out. 1990. Caderno de Sábado.

MACHADO, Álvaro. "Ninguém me leu, mas fui até o fim, diz Hilda Hilst". Folha de S.Paulo, São Paulo, 6 abr. 1990.

MORAES, Eliane Robert. "A obscena senhora Hilst". Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 12 maio 1990. Idéias/Livros.

MOURA, Diógenes. "A clausura de Hilda Hilst". República, São Paulo, jun. 1997.

MUZART, Zahidé Lupinacci. “Notas marginais sobre o erotismo: O caderno rosa de Lori Lamby”. Travessia, Florianópolis, n. 22, 1991.

NETTO, Cecília Elias. “A santa pornográfica”. Correio Popular, Campinas, 7 fev. 1993.

PÉCORA, Alcir. “Não é pornográfica a pornografia de Hilda Hilst”. Correio Popular, Campinas, 7 novo 1991.

\_\_\_\_\_. “A moral pornográfica”. Suplemento Literário do "Minas Gerais". Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, n. 70, pp. 16-9, abr. 2001.

QUINLAN, Susan Canty. “O exílio fictício em A obscena senhora D de Hilda Hilst”. Revista de Crítica Literária Latinoamericana, Berkeley, 20(40): 62-8, 1994.

RIAUDEL, Michel. “L'obscene madame D suivi de "Le chien"”. Infos Brésil, Paris, n. 127, pp. 20-1, jul./set. 1997.

RIBEIRO, Leo Gilson. “O vermelho da vida”. Veja, São Paulo, 24 abro 1974.

SILVEIRA, Helena. “As vozes de Hilda Hilst”. Folha de S.Paulo, São Paulo, 20 mar. 1973.

SUSSEKIND, Flora. “Corpo e palavra”. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 4 jun. 1977.

WERNECK, Humberto. “Hilda se despede da seriedade”. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 17 fev. 1990.

### **Entrevistas e depoimentos de Hilda Hilst**

CASTELLO, José. Hilda Hilst troca pornô por erotismo. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 22 jun. 1992.

HILDA Hilst para virgens: vídeo de Taciana Chiquetti, Hebe Rios e Julyana Troya. Campinas, Curso de Jornalismo da Pontifícia Universidade Católica, novo 2001.

RIBEIRO, Leo Gilson. Hilda Hilst. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 15 mar. 1980.

VÁRIOS autores. Hilda Hilst: fragmentos de uma entrevista. Pirâmide (Revista de Vanguarda, Cultura e Arte), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP, São Paulo, pp. 51-65, 1981.

\_\_\_\_\_. Um diálogo com Hilda Hilst. In: COELHO, Nelly Novaes, *Feminino singular (A participação da mulher na literatura brasileira contemporânea)*. São Paulo: GRD/Rio Claro: Arquivo Municipal, 1989. pp. 136-60.

\_\_\_\_\_. Das sombras. Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999.

### **Dissertações e teses**

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelito bufólico de Hilda Hilst*. (Mestrado . em Teoria Literária). São Paulo, Universidade Estadual de Campinas, 1996.

MAFRA, Inês da Silva. *Paixões e máscaras: interpretação de três narrativas de Hilda Hilst*. (Mestrado em Literatura Brasileira e Teoria Literária). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1993.

OLIVEIRA, Eliana Kefalás. *Corpo a corpo com o texto literário*. (Doutorado em Teoria e História Literária). Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

SOUZA, Raquel Cristina de Souza e. *A (des)construção irônica da pornografia na trilogia obscena de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras Vernáculas – Literatura Brasileira). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

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.

YONAMINE, Marco Antônio. *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.

### **Sites**

Centro Cultural Nikos Kazantzákis : <http://www.kazantzakis.org.br/>