

LUCIANE NORONHA DO AMARAL DE SOUZA

O sagrado como busca em *Poemas malditos gozosos e devotos*,
de Hilda Hilst

Dissertação apresentada ao Instituto de
Biotecnologia, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista, Campus de São
José do Rio Preto, para obtenção do título de
Mestre em Letras (Área de Concentração:
Literaturas em língua portuguesa).

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Susanna Busato

São José do Rio Preto
2008

Souza, Luciane Noronha do Amaral de.

O sagrado como busca em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, de Hilda Hilst / Luciane Noronha do Amaral de Souza. São José do Rio Preto: [s.n.], 2008.

119f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Susanna Busato

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Poesia brasileira – História e crítica. 3. Hilst, Hilda, 1930-2004 - *Poemas malditos, gozosos e devotos* – Crítica e interpretação. 4. Literaturas em língua portuguesa. I. Busato, Susanna. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.134.3(81).09

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof^a Dr^a Susanna Busato (Orientadora)

Prof^o Dr. Antonio Alcir Bernardez Pécora (Unicamp)

Prof^o Dr. Marcos Antonio Siscar (UNESP/Sjrp)

À memória de Hilda Hilst

AGRADECIMENTOS

- à minha filha, Ana Carolina, que em mim resplandece sua luz e alegra toda a minha vida;
- à minha família, principalmente minha mãe, minha irmã e meu marido, que me ajudaram a todo o momento;
- à minha orientadora, prof^a Dr^a Susanna Busato, pela orientação brilhante, dedicada e séria e pela paciência, compreensão e sabedoria infinitas. Muito obrigada.
- aos professores Dr. Aguinaldo José Gonçalves e Dr. Marcos Antonio Siscar pelas instigantes aulas sobre poesia;
- aos funcionários da seção de pós-graduação e biblioteca do IBILCE, pelo trabalho eficiente e atencioso;
- aos idealizadores e responsáveis pelo Programa Bolsa Mestrado da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, sem o qual este trabalho não poderia ter-se concretizado.

“Mas eu enfrentarei o Sol divino,
o Olhar sagrado em que a Pantera arde.”

Ariano Suassuna

Souza, Luciane Noronha do Amaral de. **O sagrado como busca em *Poemas malditos gozosos e devotos*, de Hilda Hilst.** São José do Rio Preto, 2008. 119 f. (Dissertação – Mestrado em Letras – Área de concentração em Literaturas em Língua Portuguesa – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”)

RESUMO

Este trabalho desenvolve uma análise sobre o livro *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984) da escritora paulista Hilda Hilst (1930-2004). Para tanto, realiza-se um estudo da busca devota, maldita e gozosa empreendida pelo sujeito poemático no intuito de obter o conhecimento de si mesmo e do sagrado representado pela idéia de Deus. Nas análises dos poemas, procura-se desvelar o modo como essa tentativa de relação do eu frente ao objeto é construída através da linguagem a partir da tensão instituída entre busca/distanciamento e carne/espírito, uma vez que nos poemas Deus é o amante desejado, mas completamente distante e alheio aos apelos de quem o busca ininterrupta e sacrificialmente.

Palavras-chave: poesia brasileira, sujeito, Deus, sagrado, profano, erotismo, Hilda Hilst.

Souza, Luciane Noronha do Amaral de. São José do Rio Preto, 2008. 119 f. **The sacred as search in *Poemas malditos, gozosos e devotos*, of Hilda Hilst.**

ABSTRACT

The aim of this work is to analyze the book **Poemas malditos, gozosos e devotos (1984)** of the Brazilian writer Hilda Hilst (1930 – 2004). The study searches the devoted, cursed and joyful search done by the subject in the poem who aims to obtain the knowledge about himself and about the sacred, represented by the idea of God. In the analyses of the poems it is unveiled the way that this attempt of relationship of “I” facing the object is constructed through the language, from the tension between search and distance and between flesh and spirit, given that in the poems God is the desired lover, but is completely distant and ignores the cries of those who search Him interruptedly and with sacrifice.

Key words: Brazilian poetry, subject, God, sacred, profane, eroticism, Hilda Hilst.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
I HILDA HILST: NOTURNA E IMPERFEITA	15
1.1 Breve incursão sobre a vida e a obra da autora	15
1.2 A poeta maldita	26
II À PROCURA DE PURO ENTENDIMENTO	38
2.1 Apresentação de <i>Poemas malditos, gozosos e devotos</i>	38
2.2 Os mistérios do título	42
2.3 O sujeito e sua enunciação: a devoção	47
III DEUS: ESCURO PULSANTE	65
3.1 O Deus de Hilda Hilst	65
3.2 O Deus hilstiano em PMGD	69
3.3 A questão do erotismo: o gozo e a maldição	84
IV CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
V REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111
Da autora	111
Sobre a autora	112
Geral	113
Dicionários consultados	117
ANEXOS	118

INTRODUÇÃO

“Olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas.”

(Ana Cristina César, *A teus pés*)

Tivemos o primeiro contato com o trabalho literário de Hilda Hilst por meio de uma obra sua integrante da fase erótico-obsceno-pornográfica¹, a tetralogia composta pelas narrativas *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio: Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991) e pelos poemas de *Bufólicas* (1992), afinal a escritora é mais conhecida pelo público por essa imagem de obscena e louca que, inclusive, ela mesma ajudou a criar para si e, conseqüentemente, nas livrarias, os exemplares desse período foram os que encontramos inicialmente.

Assim, o nosso livro de estréia na obra hilstiana foi *Cartas de um Sedutor* e, imediatamente, constatamos que estávamos diante de uma escritora bastante original, especialmente no que se referia a apresentação de questões reflexivas sobre a existência humana e a alternância de linguagem ora de dicção elevada, ora de caráter baixo e pejorativo, que produziram em nós um sentimento de inquietação frente ao texto inovador e profundo.

A partir disso, pensamos que quem apresentava uma busca de sentido para o conhecimento das coisas tão intenso e que usava a linguagem como meio para obter esse desvendamento, com certeza poderia proporcionar-nos outras leituras desestabilizadoras do pensamento comum e, nesse intuito, partimos em busca de novos textos da escritora.

¹ A distinção entre erótico, obsceno e pornográfico é bastante intrincada e geralmente baseia-se em elementos morais evidentemente variáveis de acordo com cada indivíduo e sociedade. Considerando essas acepções no contexto da obra hilstiana, a melhor denominação seria a de *obscena*, uma vez que a referida obra mais fere e choca o pudor das pessoas, que aponta para a prática e a descrição de atos sexuais explícitos ou desperta o desejo sexual.

À medida que nossas leituras pela obra hilstiana avançavam, pudemos identificar alguns temas obsessivamente recorrentes, os quais giram em torno de questionamentos sobre o sentido da existência humana e assuntos como Deus², Amor e Morte são constantes e abordados de maneira perturbadoramente ampliada, pois conforme aponta-nos Alcir Pécora no prefácio de *Cartas de um sedutor* (2002, p. 9): “[...] a figura preferida de linguagem de Hilda Hilst é a da amplificação, levada aos extremos da desmesura e da incongruência. Tudo é vertiginosamente exagerado [...]”.

Na obra hilstiana as palavras *conhecimento* e *entendimento* funcionam como núcleo de todo o seu exercício literário, assim podemos assinalar o aspecto que consideramos como a presença central em todo o seu trabalho: a incessante busca metafísica diante dos mistérios do Amor, da Morte, da Vida e de Deus inerentes à condição humana e que configuram a angústia do ser frente ao peso causado pelo acúmulo das perguntas sem respostas, levando as personas líricas de seus livros à agonia de uma busca cega e resultante, quase sempre, no vazio e no nada, subsistindo-lhes apenas a infinitude da idéia acerca dos questionamentos desse exercício obscuro da procura do conhecimento das coisas: “As coisas não existem./ A idéia sim./ A idéia é infinita/ igual ao sonho das crianças.” (HILST, 2003a, p. 92).

Dentre essas reiteraões, o que mais nos interessou, a princípio, foi a relativa ao tema de Deus, especificamente procurar entender melhor a natureza da busca obstinada pelo sentido da idéia de um Deus que nos é apresentado, não como o nosso salvador e centralizador supremo dos conceitos de bondade e caminho para obter-se a redenção dos pecados, mas sim como aquele que precisa do sofrimento do homem para a sua própria existência, levando o leitor à indagações como, por exemplo: se não houvesse a angústia e o tormento, por que os homens buscariam Deus? Ou mesmo, haveria Deus se não existisse a criatura que o busca? Como a dor humana lhe é conveniente, a idéia de Deus, no trabalho

² Em sua tese de doutorado, Albuquerque (2002) aponta Deus como uma idéia sem repouso na obra hilstiana, como o primeiro de seus temas e definidor dos demais.

hilstiano, é daquele que também é o desencadeador do sofrimento na humanidade.

A partir dessas constatações, identificamos que esse desejo de acesso ao conhecimento e entendimento da idéia de Deus torna-se mais intenso e extremado em *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), que selecionamos como corpus desta dissertação. Percebemos, também, que, sobretudo nesta obra, a procura por Deus confunde-se com a busca do próprio conhecimento do sujeito. Em nome desse ideal, que ainda sugere uma fascinação pelo impossível, instaura-se, inclusive, o desejo erótico “De uma mulher que só sabe o homem.” (HILST, 2005, p. 31) de fundir-se carnalmente com ele neste mundo, no agora, o que, provavelmente, atrairia uma maldição, daí os poemas serem “*malditos*”.

É importante ressaltar que o objeto de desejo do eu poemático de *Poemas malditos, gozosos e devotos* nunca se mostra a quem o persegue tão ardentemente, pois durante todo o percurso do sujeito, o que se configura é apenas o monólogo da voz lírica, numa tentativa de diálogo cega, porque Deus, aqui, é um ser completamente distante e indiferente aos apelos humanos.

Dessa maneira, a questão-problema que nos incomoda cujo entendimento, acreditamos, apresenta-se como fundamental para uma melhor apreciação do trabalho selecionado de Hilda Hilst e que se constituirá no cerne da investigação que propomos em nosso estudo, trata-se de abordar e saber como essa tentativa de relação do sujeito com Deus é construída através da linguagem e como o encontro do sujeito consigo mesmo levaria a este Deus específico, ou seja, como a voz lírica busca a própria identidade na tentativa de encontrar o sagrado³ no outro. Fato que, parece-nos, é marcadamente comprovado pelos versos do poema XVI: “Se já soubesse quem sou/ Te saberia. [...] Dessa de mim que envelhece/Buscando sua própria cara/ E muito através, a tua/Que a mim me apeteceria/Ver

³ A questão do sagrado apresenta diversas definições possíveis sobre sua noção e manifestação, o que leva à impossibilidade de apreendê-lo em um único conceito final. Entretanto, para contextualizar a idéia do sagrado ao nosso objeto de estudo, utilizaremos o pensamento de Bataille (2004, p. 37) como norteador de nossos argumentos a respeito desse tema, ao declarar que, essencialmente, o divino é idêntico ao sagrado.

frente a frente”.(HILST, 2005, p. 49)

Considerando essas questões apontadas, pretendemos verificar os modos como a linguagem articula os pontos de tensão no contexto dessa devoção a “uma infinita procura/De tu e eu.” (HILST, 2005, p. 51) e que se torna, conjuntamente “*maldita*” pelo desejo “*gozoso*” de diálogo/conhecimento entre sujeito e Deus, uma vez que nos poemas a idéia de Deus é a de algoz e, também, a de amante desejado.

Dessa forma, procuraremos identificar qual o sentido da existência do sagrado diante dessa busca incessante do eu lírico poemático e como isso se manifesta pela linguagem poética de Hilda Hilst, enfocando os diversos aspectos estético-formais dos poemas e também valores extra-estéticos como os contextos histórico e biográfico, quando estes se fizerem indispensáveis na constituição do processo a que nos propusemos realizar.

Uma vez que o tema da morte é fundamental no trabalho da escritora, outra hipótese que gostaríamos de verificar, diz respeito a se os poemas se apresentariam como uma última possibilidade para o sujeito lírico tornar-se imortal pelas palavras de sua poesia e salvar-se do esquecimento, pois de tal modo, a materialização das palavras da poesia, projetando-se eternas, salvariam o sujeito do esquecimento.

Dessa maneira, a perspectiva deste trabalho volta-se também para o intento de averiguar e estabelecer a natureza da tarefa que o sujeito institui ao fazer uso da poesia para dirigir-se a Deus: desenvolveria essa atitude somente para obter seu intuito, seja este o desejo de imortalidade “Se ao menos existisse/ em nós a eternidade.” (HILST, 2003a, p. 73) ou de realização do próprio desejo “carnal” ou como forma de reverência ao ser supremo?

Frente a esses dados e na intenção de encontrar possíveis caminhos de leitura para os questionamentos apontados, dividiremos o percurso de nossa dissertação em três capítulos: No primeiro, trataremos uma breve incursão sobre a vida e o trabalho literário da autora, a título de apresentação dos temas centrais recorrentes e instituidores de sua obra.

No segundo capítulo, faremos a apresentação de *Poemas malditos, gozosos e devotos* e procuraremos apontar a relação entre a busca devotada do sujeito pelo conhecimento da idéia de Deus e a vinculação desta procura com a linguagem utilizada pela autora, pois seguindo Friedrich (1991, p. 149-150): “A interpretação de uma poesia moderna se vê obrigada a demorar-se muito mais no estudo de sua técnica de expressão que em seus conteúdos, motivos, temas.” Assim, nesse momento, concentrar-nos-emos nos modos de organização e expressão da linguagem hilstiana.

No terceiro capítulo, apresentaremos as características do Deus hilstiano e como o conceito desse Deus manifesta-se na obra selecionada, além do assunto do erotismo e do gozo advindos das questões do corpo e a maldição que recai sobre os poemas.

Com relação à apresentação dos poemas da obra em nosso trabalho, esta dar-se-á de acordo com o surgimento de questões relacionadas à progressão de nossa reflexão e não obrigatoriamente de acordo com a sua ordem de aparecimento no livro.

No que diz respeito ao aparato teórico utilizado para nortear a direção de nosso pensamento investigativo, consideraremos os argumentos de autores que apresentaram contribuições relevantes para os estudos literários em geral. No que se refere à análise da poesia, procuraremos fundamentar nosso pensamento a nomes como os de Antonio Candido, Johan Huizinga, Käte Hamburger, Roland Barthes, Octavio Paz, Maurice Blanchot e aos de alguns dos autores reunidos por Luiz Costa Lima em *Teoria da literatura em suas fontes* (vol. 1 e 2). Nas questões relativas ao tema do *sagrado* (representado por Deus), do *profano* (pelo sujeito lírico enunciador) e do *erotismo*, valer-nos-emos das idéias apontadas, principalmente, por Rudolf Otto, Mircea Eliade, Roger Caillois, Julia Kristeva, Catherine Clément, Octavio Paz e Georges Bataille.

Para encerrar, exporemos a nossa conclusão a respeito das hipóteses levantadas a partir das análises realizadas, com a qual não aspiramos encerrar as questões e os pontos

conflituosos abordados no decorrer do trabalho, mas sim, devido ao caráter plurissignificativo do texto literário, oferecer uma visão que poderá aliar-se a outras, pois como sugere Paz (1972, p. 12): “O poema apresenta-se como um círculo: algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente e no qual o fim é também um princípio de volta, se repete e se recria.”

Portanto, acreditamos que o êxito do trabalho não está em apresentar resultados finais ou em “resolver” o problema numa crítica “esclarecedora”, mas sim em oferecer caminhos de interpretação possíveis e pertinentes acerca do objeto de estudo.

I. HILDA HILST: NOTURNA E IMPERFEITA.

“Se te pareço noturna e imperfeita
Olha-me de novo.”

(Hilda Hilst, *Júbilo, Memória, Noviciado da paixão*)

1.1 Breve incursão sobre a vida e a obra da autora

“Sou tantas,
Tantos vivem em mim e pródiga descerro-me
Pródiga me faço larva e asa.”

(Hilda Hilst, *Memória*)

Neste primeiro capítulo faremos um apontamento geral da obra de Hilda Hilst e também a apresentação de alguns dados sobre a vida da escritora por acreditarmos serem estes relevantes na apreciação da composição de seu trabalho, pois conforme Jakobson (2006, p. 39) declara, é impraticável a completa desvinculação entre biografia e produção do artista.

Evidentemente, é condição do trabalho de crítica literária privilegiar o estudo da obra e não a pessoa do autor, pois é inegável que a obra existe por si só independente de questões históricas e biográficas. Todavia, ao nosso ver, não podemos conceber radicalmente o trabalho literário como sendo somente forma, e sim como um filigrama composto por palavras, experiências da vida do autor e contexto temporal. Portanto, é com a convicção da estreita ligação entre biografia, história e poesia que trazemos determinados dados biográficos para o contexto desse estudo.

Hilda Hilst (Jau - SP 21/04/1930 – Campinas - SP 04/02/2004) dedicou praticamente toda a sua vida à literatura, não só como escritora, mas também como leitora voraz de grandes autores. Escritores nacionais e estrangeiros ocupavam a vasta e heterogênea

biblioteca da autora, exercendo forte influência na produção do seu trabalho.

A escritora dizia ter, entre seus preferidos, nomes como os de Jorge de Lima, Drummond, Guimarães Rosa, Catulo, Joyce, Beckett, Heidegger, Hegel, Kierkegaard, Wittgenstein, Husserl, Bataille. Leituras que se tornaram fundamentais na determinação de sua potencialidade criadora.

Novaes Coelho, estudiosa da obra de Hilda Hilst, aponta as afinidades eletivas da autora:

Pensadores, ficcionistas, poetas, santos filósofos, psicólogos, textos sagrados ou textos profanos, de épocas e origens as mais diversas, convivem no húmus do universo criado por Hilda Hilst. Cristo, Buda, a Cabala, Nietzsche, Fernando Pessoa, Sórora Juana Inês de la Cruz, Ernest Becker, Otto Rank, Rilke, Camões, Lorca, Kazantzakis... são alguns dos eleitos. (1999, p. 77)

Acreditamos que apontamentos sobre as leituras preferidas de Hilda Hilst, no contexto deste estudo, são necessários porque é notável que o texto remete frequentemente para fora de si e percebemos, também, que esta condição da influência acentua-se ainda mais quando se trata do texto poético contemporâneo, lugar onde a releitura e a junção de obras e autores anteriores faz-se bastante presente, pois como João Alexandre Barbosa apresenta: “A poesia contemporânea é uma poesia reflexiva, crítica, uma poesia de cultura, ligada à meditação e à leitura de obras anteriores.” (PICON apud BARBOSA, 1986, p. 17).

E, justamente por isso, é interessante destacar a influência determinante na produção do conjunto do trabalho hilstiano de uma obra em particular: *Testamento para el greco*, de Nikos Kazantzakis, na qual o escritor proporciona a idéia de que o uso e o manuseio das palavras exigem dedicação, concentração e reflexão plenas e constantes, sendo a solidão e o silêncio indispensáveis para o trabalho do escritor, pois caso contrário, a vida agitada poderia desviá-lo da seriedade e da “imobilidade” necessárias à realização de obra séria.

Assim, acatando a idéia de que a tarefa de escrever demandaria, também esforço, disciplina e persistência pessoais para as coisas “do de dentro” do ser virem à tona e com o

objetivo de voltar-se inteiramente à seriedade e concentração que a escrita e o silêncio reflexivo da literatura exigem, Hilda Hilst isolou-se, em 1963, em sua fazenda em Campinas, onde construiu sua residência, a Casa do Sol⁴. A propósito dessa posição de dedicação total à arte literária, a escritora passa a contar, a partir de então, apenas com a companhia de alguns poucos amigos, em geral jovens artistas e escritores – entre eles o escritor Caio Fernando Abreu que viveu na casa por um certo tempo – e de seus muitos cachorros.

Conforme podemos observar, a escritora abriu mão de tudo que pudesse distraí-la de seu intuito: “Você não sabe que eu preciso de solidão e de silêncio, que eu tenho muitas coisas dentro de mim, mas que essas coisas também precisam de solidão e de silêncio pra virem à tona?” (HILST, 2003c, p. 166) Logo, festas, badalações, namoros, viagens entre outros hábitos que lhe eram comuns foram abandonados, passando a viver quase que reclusa, pois poucas situações a obrigavam a sair de seu “refúgio”, entre elas a presença em seminários e palestras na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), na qual participou do Programa do artista residente⁵ no período de 1982 a 1995.

Entretanto, essa fidelidade à literatura e o talento especial que Hilda Hilst demonstra em seus textos, não contribuíram para que a escritora obtivesse sucesso junto ao público, porque, mesmo após mais de cinquenta anos dedicados à arte literária, originando uma extensa produção dividida em poesia, prosa, teatro e crônica, a obra de Hilda Hilst, ainda assim, é pouco conhecida do grande público além do chocante de sua fase obscena dos anos 1990.

⁴ A Casa do Sol foi transformada, em 2004, em espaço cultural e abriga a sede da Instituição Casa do Sol Viva, uma espécie de espaço cultural, que segundo o escritor J. L. Mora Fuentes – amigo e um dos herdeiros de Hilda Hilst – tem entre seus objetivos, além de divulgar a obra hilstiana, também abrigar bolsistas da área de Literatura, trabalhar em parceria com a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, que comprou e é responsável pelo arquivo pessoal da escritora), buscar parcerias culturais com a Prefeitura Municipal de Campinas, produzir eventos tais como cursos, exposições itinerantes, seminários e debates de temas de interesse da atualidade, além de permitir a consulta da biblioteca particular da autora e demais produtos culturais de interesse da coletividade.

⁵ Durante sua duração, este programa foi responsável por parte da sobrevivência financeira de Hilda Hilst.

Gostaríamos de lembrar que se Hilda Hilst, por um lado, é uma escritora que não alcançou a popularidade sempre desejada, por outro, ao menos recebeu o reconhecimento de intelectuais e de muito da crítica, que, invariavelmente, a coloca no patamar dos grandes artistas como uma das maiores vozes da língua portuguesa do século XX. No prefácio a *Júbilo memória e noviciado da paixão* (2003, p. 11), livro selecionado para iniciar a republicação das obras poéticas da autora pela Editora Globo, o crítico Alcir Pécora define a obra hilstiana como parte do que melhor se fez na literatura brasileira atual: “[...] felizmente: alguns outros [livros] de sua extensa produção poética estão nesta mesma grandeza, rara na literatura de língua portuguesa contemporânea.”

Poesia foi o gênero mais exercitado pela autora, tanto em número de volumes como em duração (foram 45 anos dedicados a essa expressão). O trabalho hilstiano de gênero exclusivamente poético reúne uma produção de dezenove títulos, começando com *Presságio* (1950) e terminando com *Cantares do sem nome e de partidas* (1995).

Afrânio Coutinho (1997, p. 269) afirma que Hilda Hilst é “um dos escritores mais experimentais e prolíferos de sua geração”. Entretanto, a escritora não se filiou a nenhum dos movimentos poéticos vanguardistas relevantes dentro da poesia brasileira dos quais foi contemporânea, como, por exemplo, a poesia concreta, a poesia-práxis, o poema-processo ou a poesia marginal.

Sua narrativa engloba onze títulos dispostos no período iniciado com *Fluxo-Floema* (1970) e encerrado por *Estar sendo. Ter sido* (1997), esta a última obra da autora.

O campo teatral, que até o momento é o gênero menos estudado entre os praticados pela autora, é composto por oito peças escritas entre os anos de 1967 e 1970. Segundo Anatol Rosenfeld (1993, p.168), o teatro hilstiano é de uma espécie que não se relaciona a nenhum grupo: “A autora é uma espécie de unicórnio dentro da dramaturgia brasileira. Suas peças revelam acentuados valores poéticos e certas tendências místico religiosas, conquanto fora

dos padrões de qualquer religião tradicional.” Todavia, apesar de suas peças serem consideradas pela crítica como de altíssimo valor, o acesso ao teatro hilstiano é mesmo difícil, pois algumas de suas peças ainda se encontram inéditas, fato que supomos possa ser solucionado no momento da sua (re)edição pela Editora Globo⁶.

Hilda Hilst também se exercitou como cronista. Escreveu semanalmente para o jornal *Correio Popular de Campinas* no período de 1992 a 1995. Em suas crônicas abordava – com suas características franqueza, irreverência e inteligência – os problemas brasileiros e a condição humana, revelando, entre outros fatores, o humor sarcástico da autora frente à mediocridade do homem. Entretanto, a escritora acabou por desistir da atividade alegando cansaço diante da obrigatoriedade de ter que “falar alguma coisa” regularmente e de nem sempre poder mostrar os seus verdadeiros sentimentos.

A seguir temos um trecho de uma crônica, entre muitos outros que se prestariam ao mesmo objetivo, a confirmar sua lucidez crítica em relação ao ofício de escritor e aos problemas brasileiros:

Uma das coisas que me chateiam nisso de escrever crônicas é a quase obrigação de ser sempre pra cima, vivaz alegrinha ou então estar sempre em dia [...] notícias cintilantes... Ser sempre interessante como se todos fossem inteligentíssimos, profundos, finos, cultos, delicados... E se eu quiser falar do tempo do foda-se, da estupidez que grassa desmedida no País, do costumeiro engodo dos políticos em relação ao povo, se eu quiser perguntar sem parar, por exemplo, onde é que estão aqueles canalhas que roubaram bilhões e bilhões da Previdência, onde é que estão, hein? [...] E vocês acham que alguém prende quem expele o verdinho por todos os buracos? [...] Ando mais triste também. Meu amigo [...] Me emprestou 30 paus outro dia, e eu fiquei besta quando ele disse sim, porque cem haviam dito não. É difícil alguém ajudar velhinhas pobres e ilustres. Ando procurando um Mecenaz, mas acho que só houve aquele, o primeiro. Um amigo meu, muito rico, diz que artista não precisa de dinheiro, que quanto mais pobre, melhor a obra. Verdade, logo se matam. A obra fica. (1998, p. 64 - 65)

⁶ A Editora Globo anuncia a reedição do teatro de Hilda Hilst em 2008.

Contudo, apesar do percurso literário hilstiano indicar o exercício de diversos gêneros textuais, percebe-se uma orientação predominantemente poética no seu trabalho geral: “Toda a minha ficção é poesia. No teatro, em tudo, é sempre o texto poético, sempre.” (CADERNOS, 1999, p. 39) Para melhor esclarecimento dessa afirmação tomaremos como exemplo refletor desta íntima e vital relação da escritora com a poesia, o poema de abertura da narrativa *Com meus olhos de cão*, publicada em 1986:

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

Temos, no poema, um sujeito lírico que afirma ter nascido “*matemático*” e “*mago*” Entretanto o que mais determina essa apresentação, é a condição de poeta, pois a voz lírica parece enfatizar e determinar essa sua natureza com a ênfase que recai no “*Nasci poeta.*” Como se a condição de poeta ocupasse todo o seu ser (Hilda Hilst costumava apresentar-se, sobretudo, como poeta), aqui o sujeito é o poeta que se descobre “*rei*”, mas seu domínio é o de um reino sem reconhecimento, marcado pela angústia e magia de lidar com palavras que são como “*As facas golpeando/ Tempo e sensatez*”. Assim o mundo do poeta é cercado pela angústia da “*treva*” que não traz glória nem retorno, seja na forma financeira ou na do reconhecimento pela sociedade: “*Descubro-me rei/ Lantejoulado de treva*”.

“Você já não sabe que os homens não suportam pensar?” (HILST, 2002d, p. 87) Estas são as palavras da personagem Clódia ao atormentado Crasso, personagem de Hilda Hilst que sonha em ser um escritor famoso e reconhecido pelo público e sofre com a não concretização

do seu ideal, assim como tantos outros presentes em sua narrativa. O fato é que, seja por ser considerada difícil demais por certa parcela dos que a lêem (ou não lêem, mas julgam) seja pela falta do desejo de “pensar” de muitos leitores da atualidade ou pelo fato de seus textos falarem sobre as coisas do “de dentro” do ser e essas serem de difícilíssima tradução, Hilda Hilst jamais conseguiu atingir um público realmente significativo como tanto almejava.

Costa (2000, p. 250) declara que: “O processo de decodificação da linguagem escrita, sobretudo da literária, requer concentração, tempo, vocabulário, imaginação e capacidade de abstração.” Esses requisitos são totalmente aplicáveis à obra hilstiana, mas mesmo construindo um trabalho baseado na dedicação extrema à “*força explosiva*” das palavras, a obra hilstiana repetidamente tem sido taxada de “hermética” e “indecifrável”. O rótulo da obra incompreensível acaba por servir como uma espécie de barreira para possíveis leitores do trabalho da escritora, causando um desencontro entre obra e o tão almejado público que, muitas vezes, foge a textos “difíceis” e que “dão trabalho” ao leitor ou não oferecem uma compensação imediata ou prazer instantâneo e descompromissado.

Conforme a própria visão de Hilda Hilst, há um rompimento dos laços entre a sua poesia – e seus textos em geral – e a sociedade, justamente por não se enquadrar nos padrões de serventia, leveza e descompromisso, que ao nosso ver, dominam as relações entre público e texto.

Vale a pena afirmar, que a procura pela literatura simples e/ou superficial é intensa na atualidade, especialmente em países cujos habitantes não apresentam hábito sistemático de leitura como o Brasil, por exemplo. Leyla Perrone-Moisés (2000, p. 33), ao refletir sobre a condição e a (in)utilidade da literatura séria na sociedade contemporânea, especialmente do gênero poético, cita Baudelaire, poeta que nomeia o título de seu ensaio: “A poesia é um edifício estranho ao resto do mundo.” Da mesma forma, o que é considerado estranho, anormal, difícil, acaba sendo ignorado e apartado do restante “servível” do mundo, como, por

exemplo, os textos hilstianos são muitas vezes relegados.

No trecho abaixo, selecionado do conto *Fluxo*, publicado originalmente em 1960 – a década símbolo dos movimentos de massa pela transformação da sociedade e da literatura engajada e revolucionária onde só é relevante falar do social –, os personagens Ruiska (um escritor) e Anão, deparam-se com uma passeata formada por jovens (apresentados ironicamente como os que acabarão com o discurso do medo e farão o homem nascer outra vez, os “príncipes do mundo”) que os interpelam:

E VOCÊS DOIS QUEM SÃO? Responde corretinho, Ruiska. Sabem eu escrevia, e esse aqui sou eu mesmo, mas do cone sombrio. PÁRA AÍ. Um escritor, senhores, muito bem, o que escreves? Escrevia, sabem, sobre essa angústia de dentro. PÁRA AÍ. Senhores, eis aqui, um nada, um merda neste tempo de luta, enquanto nos despimos, enquanto caminhamos pelas ruas carregando no peito um grito enorme [...] um merda escreve sobre o que o angustia, e é por causa desses merdas, desses subjetivos do baralho, desses que lutam pela própria tripa, essa tripa de vidro delicada, que nós estamos aqui mas chega, chega, morte à palavra desses anêmicos do século [...] (2003c, p. 66)

No trecho acima, a escritora faz alusão ao desprezo com que os revolucionários estudantes engajados costumam tratar quem lida com as coisas “de dentro” ao invés de voltar-se pra os problemas sociais da coletividade, porque consideram a literatura centrada no eu como algo alienado e sem serventia no mundo contemporâneo centrado no “trabalho”.

Em *Cartas de um sedutor* (2002, p. 67), Hilda Hilst apresenta o personagem Stamatius, outro símbolo do escritor que não serve para nada, “[...] que perdeu tudo, casa e outros bens, porque tinha mania de ser escritor.” e que agora vive nas ruas como pedinte e catador do que as pessoas desprezaram, livros principalmente, numa referência irônica e melancólica da autora sobre o não valor da literatura na atualidade: “Depois eu lavava os livros e começava a ler. [...] Que leituras! Que gente de primeira! O que jogaram de Tolstoi e Filosofia não dá pra acreditar! Tenho meia dúzia daquela obra-prima *A morte de Ivan Ilitch* e a obra completa de Kierkegaard.” (Op. Cit., p. 16).

É preciso, entretanto, lembrar que, apesar da mágoa que a escritora afirmava sentir por não ser lida (não obstante ser bastante popular entre o público letrado – que não é pequeno) talvez a fama de difícil não a incomodasse tanto, pelo contrário, esse estigma serviria como uma espécie de validação da sua elevada capacidade poética, uma vez que há um certo orgulho em não ser compreendido, pois a não compreensão dos textos hilstianos diante da mediocridade dominante entre muitos dos leitores da atualidade comprovaria, ainda mais, a sua constantemente auto proclamada superioridade como escritora, atenuando, dessa maneira, o juízo de valor negativo ligado geralmente à denominação de literatura “difícil” ou “obscura”.

Obviamente os poetas não utilizam as palavras somente com fins práticos e comuns e sim no sentido de levar à linguagem a múltiplas possibilidades significativas; igualmente o trabalho de Hilda Hilst exige do leitor uma prática intelectual alta e não oferece respostas imediatas ou concretas às indagações do leitor e às do próprio texto, sobretudo por tratar da condição humana e da procura do entendimento das coisas. Encontramos um exemplo de como isso acontece na obra hilstiana nos dizeres do personagem Ehad à senhora D: “[...] palavras que deslizam numa teia, uma estacou agora, e vagorosamente uns fios brilhosos se torcem à sua volta, meu deus, vão recobri-la, que palavra, que palavra? CONHECIMENTO.” (HILST, 2002a, p. 70).

Neste outro trecho abaixo, também retirado de *A obscena senhora D* (2002, p. 48), temos uma mostra de como Hilda Hilst retrata toda a sua revolta e desprezo pela estupidez humana; é o momento em que a personagem Hillé – A obscena senhora D – experimenta as enunciações “corretas” para se pronunciar à sociedade:

o podre cu de vocês
vossas inimagináveis pestilências
bocas fétidas de escarro e estupidez
gordas bundas esperando a vez . de quê? De cagar
nas panelas

sovacos de excremento
 buraco de verme no oco dos dentes
 o pau do porco
 a buceta da vaca
 a pata do teu filho cutucando o ranho
 as putas cadelas
 imundos vadios mijando no muro
 o pó o pinto do socó o esterco o medo, olha a cançãozinha
 dela, olha o rabo da víbora, olha a morte comendo o zóio
 dela, olha o sem sorte, olha o esqueleto lambendo o dedo
 o sapo engolindo o dado
 o dado no cu do lago, olha, lá no fundo
 olha o abismo e vê
 eu vejo o homem.

Ao nosso ver, igualmente por esta expressão exaltada, Hilda Hilst carrega a marca da escritora radical e transgressora, mal compreendida e, ainda, muitas vezes estigmatizada com a pecha de pornográfica e louca; loucura sempre temida (inclusive por causa do problema mental do pai, ao qual julgava possivelmente hereditário) e ao mesmo tempo ironizada pela autora, que costumava dizer que normalmente as pessoas ficam meio loucas mesmo ao lerem sua obra – isso talvez, de acordo com nosso pensamento, devido aos muitos questionamentos sobre a condição e os limites da existência humana, que mexem consideravelmente com o pensamento do leitor.

Da mesma maneira que acontece com a personagem principal do conto *Unicórnio*: “eu escrevi um conto uma vez e depois que eu acabei o conto eu senti que o meu coração se encheu de mel e girassóis” (2003c, p. 200), o leitor certamente não ficará imune ou passivo face ao texto hilstiano, que convida o leitor à releitura, apresentando sempre uma forte carga de linguagem poética, transportando, invariavelmente, o leitor a um espaço longe da mediocridade, como podemos perceber no trecho abaixo retirado da carta de Caio Fernando Abreu a Hilda Hilst em 29/04/1969, quando o escritor reflete sobre os contos “Lázaro”, “O unicórnio” e “Osmo” de *Fluxo-Floema* (1970):

Sem ser panfletária nem dogmática, você é a criatura mais subversiva do

país. Porque você não subverte politicamente, nem religiosamente, nem mesmo familiarmente – o que seria muito pouco: você subverte logo o âmago do ser humano. [...] Quem lê, tem duas saídas: ou recusa [...], ou fica frenético e põe os neurônios a funcionar, a pesquisar nesse sentido. Ficar impassível, tenho certeza que ninguém fica. (CADERNOS, 1999, p. 22)

A escritora sempre revelou a cultura que possuía por meio de seus escritos. Durante nossas leituras pudemos divisar a maneira como trabalhava incessantemente diante da busca da palavra, como nesses versos de *Da morte. Odes mínimas*: “Me cobrirão de estopa/ Junco, palha,/ Farão de minhas canções/ Um oco, anônima mortalha/ E eu continuarei buscando/ O frêmito da palavra.” (2003, p. 55)

Na narrativa *Com meus olhos de cão*, temos o protagonista, Amós Kéres, professor de matemática, também com o desejo de tornar-se escritor, apontando para essa angústia de existir e nada compreender e que conduz o ser a uma busca incessante e infinita na direção do conhecimento das coisas, definida como “mania” de infinitude diante de uma procura pelo sagrado que se sabe inalcançável e que ele próprio chama de: “A loucura da Busca, essa feita de círculos concêntricos e nunca chegando ao centro, a ilusão encarnada ofuscante de encontrar e compreender” (HILST, 2006, p. 50).

Dessa maneira, o discurso hilstiano revela uma preocupação obsessiva na busca do entendimento das coisas, realizada, sobretudo com intensidade: “Intensidade. Era apenas isso, tudo o que eu sabia fazer.”, o verso de Mora Fuentes serve de epígrafe para o livro *Pequenos discurso. E um grande* (1977) atualmente incluído no volume denominado *Rútilos* e, ao nosso ver, demonstra que a poeta sempre foi marcada pela intensidade em tudo que fazia, especialmente em seu trabalho com a palavra: “ [...] reconsidero eu corpo palavra, um ramallete cerdoso aqui por dentro, eu corpo palavra, sangue emoção sufixo, coisas que fazem parte do corpo da palavra, [...]” (HILST, 2003e, p. 44).

No trecho acima, a referência ao eu representado metonimicamente como um corpo todo feito de palavras e o “*sangue emoção*” retratam a maneira intensa, sofrida – afinal todos

os sentimentos e dedicação intensos costumam ser dolorosos – e emotiva com que a poeta dedicava-se ao trabalho com a palavra e como esta preenchia todo o seu ser, a ponto de tornar-se somente “*corpo palavra*”.

1.2 A poeta maldita

“Sou apenas poeta.”

(Hilda Hilst, *Júbilo, memória, noviciado da paixão.*)

Friedrich (1991, p. 211) afirma: “Os poetas estão sós com a linguagem. Mas também só a linguagem pode salvá-los”. Tomando essa afirmação como verdadeira e contextualizando-a ao nosso objeto de estudo, chegamos às seguintes indagações: O que significa em Hilda Hilst estar a sós com a linguagem? Como essa linguagem poderia salvá-la e do quê a escritora deveria ser salva?

Anteriormente falamos sobre a recolhida da autora para dedicar-se exclusivamente à literatura baseada nos conceitos de Kazantzakis a propósito de como a natureza do trabalho literário obriga o escritor à “imobilidade” e à necessidade do silêncio para a produção da obra séria. Hilda Hilst, como observou Friedrich a respeito dos poetas, ao estar sozinha com sua linguagem, que passa a ser o centro da sua existência, tenta salvar-se da mortalidade e do esquecimento. As palavras torná-la-iam imortal. “A obra é o espírito” diz Maurice Blanchot (1987, p.84), e é assim que, através da poesia, a escritora espera manter seu espírito e sua lembrança vivos: o corpo desaparece, deteriora-se, mas o espírito permanece vivo na obra, salvando-se do esquecimento pela obra que fica.

Dessa maneira, também se entende melhor a relação da escritora com a morte: o dar-se à morte hilstiano é sem medo, pois o medo da morte é, sobretudo, o medo do esquecimento. Se a sua obra mantiver-se viva, a essência da escritora também permanecerá

por meio de suas palavras: “E sendo assim continuo/ Meu roteiro de silêncio/ Minha vida de poesia.” (HILST, 2002e, p. 209) e o medo do esquecimento se esvai.

Um ponto curioso que não podemos esquecer é que Hilda Hilst, sem temer o exagero, percebia-se como uma das melhores escritoras do Brasil (e do mundo) e sentia-se injustiçada com a não valorização do seu trabalho: “Meu medo, meu terror, é se disseses:/ Teu verso é raro, mas inoportuno.” (HILST, 2003d, p. 32) .

Em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo* a escritora declarou:

Ninguém me leu, mas fui até o fim, fiz o trabalho. A gente tem de acreditar em si mesma. Eu sei que sou a maior poeta do país, não tem importância me chamarem de megalômana. Escrevi de um jeito que ninguém escreveu. Foi a única coisa que eu soube fazer na vida.” (MACHADO, 1998, 5.1)

Pelo fato de não ser lida como gostaria, apesar da certeza de ser a melhor poeta brasileira, Hilda Hilst indicava uma espécie de energia negativa da qual se sentia “vítima”, uma maldição seria a principal responsável pelo não reconhecimento de sua obra: a *Maldição de Potlatch*.

Pensamos que se impõe, aqui, uma apresentação do que se constitui essa “maldição” aludida pela escritora e, para isso, consideraremos os estudos de Marcel Mauss⁷ apresentados em seu *Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*, no qual aborda, entre outros assuntos envolvendo a questão da dádiva nas referidas sociedades, o tema do ritual do *Potlatch*, que segundo a sua colocação, trata-se de uma: “[...] destruição sacrificial que tem precisamente por fim ser uma doação que seja necessariamente retribuída.” (MAUSS, 1974, p. 63).

De acordo com o estudo do antropólogo, podemos constatar que a “maldição” a qual Hilda Hilst refere-se, na verdade trata-se de uma espécie de cerimônia (ou ritual) denominado *Potlatch*, que é observado em muitas sociedades denominadas primitivas ou arcaicas e sua

⁷ O primeiro intelectual a estudar o potlatch foi o sociólogo e antropólogo francês Marcel Mauss (1872-1950).

presença mais intensa dá-se em tribos do norte e do noroeste americano, podendo manifestar-se nos âmbitos religioso, moral e econômico, envolvendo uma multiplicidade de fatos bastante complexos.

Resumidamente, o *Potlatch* poderia também ser chamado de um “fenômeno de troca”, ou seja, um oferecimento de presentes na esperança de receber outros em correspondência. Entretanto, essas permutas não se restringem apenas a trocas econômicas, mas a “gentilezas, banquetes, ritos, serviços militares, mulheres, crianças, danças, festas, feiras [...]”. (MAUSS, 1974, p. 45) É nesse sentido que se oferece a alguém, a alguma tribo ou divindade, o que se tem de melhor, tudo de mais importante do ser na esperança de obter como agradecimento uma forma de “pagamento” por tudo que foi ofertado como uma espécie de sacrifício intencional.

Mauss ainda aponta algumas outras formas de *Potlatch* presentes em várias sociedades, mas percebemos que a que mais se aproxima ao que Hilda Hilst refere-se é a que o antropólogo, citando F. Boas, classifica como aquele que traz a glória e a honra para a sociedade ou indivíduo ofertante: “[...] e vocês tornar-se-ão famosos entre as tribos quando se disser que deram sua propriedade para um *Potlatch*”. (BOAS apud MAUSS, 1974, p. 47)

Na cerimônia do *Potlatch*, portanto, estão alicerçadas as regras obrigatórias de ofertar-aceitar-retribuir, pois: “Recusar-se a dar, deixar de convidar ou recusar-se a receber equivale a declarar guerra; é recusar a aliança e a comunhão.” (MAUSS, 1974, p. 58). Entre estas regras, a mais importante é a necessidade absoluta de retribuir-se a dádiva oferecida. Os ameríndios acreditam que se não houver retribuição digna, uma maldição recairá sobre aquele (ou aqueles) que não cumprirem com seu dever, uma vez que crêem ser a troca de bens produtora de fartura e riquezas.

No nosso ponto de vista, é dessa maneira que a escritora diz-se vítima de uma maldição de *Potlatch*: ela oferece seu trabalho literário, mas não há o cumprimento da regra

essencial do ritual que é a retribuição, que no caso de Hilda Hilst dar-se-ia na forma da obtenção do “grande público”. Acompanhando esse raciocínio, a escritora parece afirmar que a maldição do *Potlatch* recai sobre ela porque não há a troca-dádiva e, assim, sua obra é amaldiçoadamente condenada a não ser lida, como uma dádiva lançada ao vazio.

Na idéia do *Potlatch* os presentes ofertados também trazem muito da essência espiritual do doador, é algo que faz parte dele. Nessa cerimônia, presentear alguma coisa a alguém é oferecer algo de si mesmo, da mesma maneira como Hilda Hilst faz com seus textos: ela oferece ao público a totalidade do que tem de melhor e mais precioso – o seu trabalho literário – na esperança de ser recompensada obtendo a honra e a glória por sua produção intensa e séria. Só que na concepção da escritora, esse retorno não se dá, é como se essa sua “oferta”, na verdade, fosse tão irrelevante para a sociedade, já que não há a aceitação do presente, que talvez chegasse a ponto de não configurar como existência real.

Não se faz oferendas neste tipo de cerimônia em troca de nada e sim, na esperança de obter-se muito mais do que o que foi ofertado, troca-dádiva é a regra principal do *Potlatch*. Portanto, diante desse crucial descontentamento por ter sua obra ignorada, temos ao que parece um dos fatores – não o único certamente – que levou Hilda a adentrar pela literatura obscena: a sua vontade de atingir muitos leitores e assim, receber a glória de ter seu trabalho reconhecido, igualmente livrando-se da terrível maldição.

Na esteira desse desagrado, a escritora expressava seu repúdio a uma visão de mundo comum e banal, que rejeita o que se apresenta como forma elevada, assim como faz nesta entrevista publicada no *Caderno 2 do Jornal de Brasília*, em que tentava justificar seu novo estilo de literatura, voltado agora para temas que tentassem fazer com que os homens esquecessem sua condição de “mortais e estrume”:

Então eu falei: quer saber? Não vou mais escrever nada de importante. Ninguém me lê, falam sempre aquelas coisas, que sou uma tábuia etrusca, que sou um hieróglifo, que não sei o quê. Entrei pra o quarto e falei, quer saber, vou escrever uma tremenda putaria C...p...B...! Todo mundo vai

entender. Mostra pra minha empregada, mostra pro metalúrgico do ABC! E agora, entendeu? (23/04/1989)

Assim, em *Alcoólicas* (1990), a escritora parece fazer uma espécie de despedida, um adeus à seriedade com que tinha se dedicado à literatura durante toda sua vida e anuncia o despedaçamento de sua própria obra, fechando o livro de poemas com o verso “Estilhaça a tua própria medida” (2004b, p.107). É de notar-se que a escritora parece, aos 60 anos de idade, pronta para arcar com as conseqüências advindas de seu novo estilo de literatura, e, com essa entrada, colocar em risco ou mesmo “estilhaçar” tudo o que tinha de mais precioso – o seu trabalho, a sua obra cuidadosamente escrita. Fosse no anseio de ser lida, de obter sucesso financeiro para poder “sobreviver” economicamente, ou de chamar a atenção para o restante de sua produção, Hilda Hilst faz sua entrada escandalosa, transgressora e radical na literatura obscena.

Entretanto, não é essa uma idéia que aparece pela primeira vez somente na década de 90 sob o pretexto de uma artimanha comercial ou um chamariz para o restante de sua obra, como acreditavam alguns críticos e como a própria autora costumava afirmar. Segundo nos diz Alcir Pécora, na nota de abertura de *Com meus olhos de cão* (2006, p. 6-7): “[...] não há hiato ou solução de continuidade entre a obra dita ‘séria’ de Hilda Hilst e a sua obra dita ‘pornográfica’ – ou obscena, a ser mais corretamente nomeada. [...] a obra obscena de Hilda significa a reta coroação das questões decisivas de toda a sua obra anterior.”

Dessa maneira, a separação classificatória de sua obra como a fase “séria” e a “não séria”, serviria apenas como um pretexto justificativo diante do incômodo provocado pela segunda nos admiradores da autora, pois a obra obscena hilstiana é o local definitivo e preciso dos questionamentos fundamentais da produção da autora: a busca pelo conhecimento e pelo entendimento das coisas, a revolta diante da boçalidade, a busca do Infinito. Tais afirmações levam-nos à constatação de que a obscenidade nos textos de Hilda Hilst é, acima de tudo, uma fina e séria reflexão – levada ao extremo nesta fase – sobre a condição do ser/estar do homem

na Terra, temas característicos e imprescindíveis da própria humanidade.

Uma demonstração esclarecedora de que essa idéia da obra obscena está presente na autora muito antes do início da tetratologia dos anos 1990, é a passagem contida no angustiante conto *O unicórnio* reunido no volume *Fluxo-Floema* (1970), no momento em que a personagem central (que também almejava ser uma escritora reconhecida pelo público) reproduz o diálogo mantido com um de seus prováveis editores. A personagem, que no decorrer da narrativa metamorfoseia-se em unicórnio, passando a sentir-se tão sozinha e abandonada como só um unicórnio (ou um escritor que não se vende) poderia estar, encerra a conversa com o editor de forma a exprimir toda a revolta diante do fato de ter sido sempre humilhada e tratada com indiferença.

[...] e um dos editores mais amável me disse: você escreve bem, minha querida, mas por que, hein, você não escreve uma novela erótica? Erótica? Sabe... assim... Sei, sei. [...] Sim, senhor editor, escreverei sobre o cu da mãe Joana, sobre os seus culhões, sobre os culhões de qualquer um” (2003c, p. 214).

Os versos finais do poema VI de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* mostram como a escritora percebia o valor da poesia para a humanidade: “Escuta-me. Olha-me. Enquanto vive um poeta/ O homem está vivo.” (HILST, 2003d, p.113), que parecem vir na direção apontada por Costa (2000, p. 251):

É indiscutível, principalmente para as pessoas da área de Letras, que a poesia tem um sério e insubstituível papel na trajetória da humanidade. Mas essa consciência não modifica a condição quase marginal do gênero no processo cultural contemporâneo. Theodor Adorno, pensador alemão da Escola de Frankfurt, enalteceu a rebeldia que caracteriza a poesia lírica, mostrando que mesmo sendo uma produção que praticamente não vende e não dá lucro nenhum, a poesia resiste e não se converte em mercadoria rentável. [...] para T. Adorno, esse é o principal papel social da lírica: não se submeter às regras de lucro das relações mercantis do capitalismo.

Por outro lado, Décio Pignatari (2004, p.125) enfatiza que: “Só se atinge as massas sendo-se humanamente radical.” Dessa maneira, a arma de Hilda Hilst para obter esse intuito

passa a ser a linguagem “estilhaçadora” de suas narrativas obscenas, essa é a maneira absoluta encontrada pela escritora para tentar atingir o público, que segundo ela mesma, insiste em ignorá-la.

Com efeito, as conseqüências dessa incursão “radical”, não foram positivas, posto que, mais uma vez, a autora não obteve o tão desejado “grande público” e muito menos o dinheiro para quitar suas dívidas, porque do aspecto comercial a iniciativa não obteve o retorno financeiro esperado, mas conseguiu, afinal, chocar [como já antecipamos] o público ao abordar tão direta e intensamente temas como incesto, pedofilia, zoofilia e homossexualismo.

Assim, muitas pessoas ouviram falar de Hilda Hilst, mas mais uma vez não a entenderam, pois a mistura da linguagem de nível alto e refinado com a de nível baixo presente em seus textos obscenos pode soar artificial para o leitor comum de pornografia e, também, por outro lado, para o leitor acostumado com a sua obra anterior, parecer de mau gosto e sinal de decadência da autora, alguma coisa entre o *kitsch* e o pornográfico.

Mas se fracassou como a pornógrafa em que dizia querer tornar-se, pelo menos conseguiu ficar mais conhecida, porque muitos leitores tomaram conhecimento da sua obra “séria” a partir da “pornográfica”. O trecho abaixo, relato do personagem narrador, Crasso (outro com “mania de escritor”) de *Contos d’escárnio: textos grotescos*, sobre um encontro seu com Josete, esta fascinada pelo poeta e crítico literário Ezra Pound, ao qual Crasso define como “Ô cara repelente. Um engodo. Invenção de letrados pedantescos. Um bom fascistóide” (HILST, 2002d, p.20), é um exemplo de como a autora destrói o dito propósito de despertar a imaginação e a fantasia erótica do leitor, anulando o material que se queria (ou dizia-se) supostamente pornográfico com, inclusive, ironia ao mundo das grandes personalidades da literatura:

Foi espantoso. Ao redor do buraco de Josete, tatuadas com infinito esmero e extrema competência estavam três damas com seus lindos vestidos de babados. [...] Não acredito no que estou vendo, Josete, você tatuou à volta do seu cu para quê? homenagem a Pound, Crassinho. mas isso deve ter doído um bocado! *the courageous violent slashing themselves with knives*

(que quer dizer: os violentos corajosos cortando-se com facas. Continuação do Canto XV). coma meu cuzinho, coma meu bem, *andiamo, andiamo* (cacoetes de Pound) Aí achei o cúmulo. “Jamais, meu amor, machucaria essas lindas damas”. Josete começou a chorar. (2002c, p. 22)

Dessa maneira, ao tentar sofisticar a pornografia, a escritora não atinge as massas, apesar dessa parte ser a mais conhecida da obra de Hilda Hilst, uma vez que ironias sobre críticos literários fogem totalmente ao propósito dos textos pornográficos de despertar a libido, este o objetivo principal dos que buscam esse tipo de literatura.

Como podemos perceber, os escritos obscenos de Hilda estão longe da literatura pornográfica comum, são textos repletos de estruturas e vocábulos complexos, além de reflexões literárias e sobre o uso da língua, que exigem inteligência e aplicação do leitor, o que invariavelmente resulta em demora na aceção dos sentidos, fato revelador de que esse desejo de “pornografia” tão alardeado pela própria Hilda, não passou de uma espécie de revanche irônica e sagaz contra a mediocridade.

Diante do que foi exposto, acreditamos ser pertinente citar, mais uma vez, o personagem Crasso, agora quando o mesmo descreve seu primeiro relacionamento sexual com Otávia: “A primeira vez que a ‘fodi’ (ou que ‘fodi-a’ ou que ‘fui fodê-la’ é melhor?)” (2002c, p. 16). Essas “pausas” no raciocínio do leitor que espera a descrição do ato sexual atuam como recursos que exigem do leitor tempo, concentração e reflexão, características que certamente não combinam com as intenções erótico-pornográficas de rapidez, descompromisso e leveza, com efeito, o que revelam é todo o humor sarcástico da escritora e a maneira brilhante com que é capaz de utilizar a metalinguagem.

Interessante também lembrar que na hora do relacionamento sexual ninguém faz discursos, mas seus personagens, inclusive nesta fase à qual fazemos referência, estão repletos de desejo de conhecimento e insistem em pensar sempre.

Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, Ed (personagem protagonista de *O caderno*

negro, história que Lori Lamby⁸ escreve em seu caderno rosa com o intuito de ajudar o pai a vender mais livros e aplacar a fúria do editor) após um encontro sexual com a personagem Corina, parece estar com a cabeça cheia de pensamentos desordenados acerca do espírito e da carne e que, de maneira alguma estariam presentes em um texto meramente pornográfico: “(Corina me faz pensar, isso mesmo devo a ela) como é que diz mesmo o catecismo, ou seja lá o que for? Que o homem é feito à imagem e semelhança de Deus? Pensando na boceta da Corina?”(1990, p. 48).

Dessa maneira, a escritora novamente é estigmatizada por grande parte do público como hermética, difícil, maçante, pouco conseguindo com essa incursão obscena chamar a atenção para o conjunto de sua obra e mais trazendo para si a fama também de “velha pornográfica”, ou como alguns críticos da época a definiram “a louca pornográfica”. As pessoas, mais uma vez não compreenderam seu trabalho e, igualmente, a escritora não conseguiu livrar-se da “maldição”, que acreditava, perseguia-a.

“Ah, como é delicioso e prático que as pessoas nos pensem estranhas... [...] É bom ser estranho e velho.” Nesse trecho retirado de *Cartas de um sedutor* (2002, p. 105), temos outro dos personagens hilstianos, agora Leocádia, a central do conto *Bestera*, senhora velha e rica que se cansou de ser formal e triste por causa das banalidades levadas a sério e do desprezo com que a sociedade trata as “crueldades inimagináveis” e resolve “beber e berimbar antes de desaparecer na terra” (p. 100). Para suavizar essa nova opção de vida, Leocádia oferece a justificativa de que faz isso por ser velha e estranha, como se essas condições funcionassem como uma couraça a habilitá-la a realizar atos que poderiam ser considerados como formas

⁸ Lori Lamby tem oito anos e é filha de um escritor “que não se vende” e que passa por problemas de criação e, como resultado dessa crise, financeiro também. Após presenciar discussões entre este e seu editor, a menina tenta ajudar o pai a se tornar um escritor vendável, escrevendo relatos de aventuras sexuais que inventa em um caderno rosa. “Papai é um escritor - eu disse./ É um grande escritor./ Mas ninguém lê ele/ É mas agora vão ler./ Por quê? / Porque ele vai contar a história do jeito que o Lalau [o editor] gosta.” (HILST, 1990, p. 25). Hilda Hilst traz, aqui, com humor negro e sarcástico, uma fina reflexão sobre as dificuldades pelas quais passa o escritor que não se “adequou” aos desejos mercadológicos.

de “loucura” pela sociedade.

De acordo com esse pensamento, a declaração da personagem, ao nosso ver, poderia ser usada por Hilda Hilst para legitimar sua nova opção literária e amenizar o estranhamento provocado pelo caráter de apelo popular que muitos atribuíram a sua obra obscena e que ela própria insinuava.

Acreditamos que a obra literária com a sua multiplicidade de sentidos foge, pelo seu próprio valor, às classificações preconceituosas, entretanto, ao fazer essa breve abordagem sobre aos rótulos aplicados à obra de Hilda Hilst e mesmo à figura da escritora, quisemos apontar para alguns dos possíveis motivos do desencontro entre texto e público que tanto incomodava a escritora e que também costuma inquietar o admirador do seu trabalho.

Apesar de todos os rótulos negativos que lhe foram atribuídos, Hilda Hilst persistiu e prosseguiu com seu ofício, pois segundo Tate (2002, p. 632):

[...] afinal de contas, qualquer que seja a ‘filosofia’ do poeta, por mais ampla que seja a expressão do seu significado [...] é através da sua linguagem que ele será reconhecido; a qualidade da linguagem do poeta é o limite válido do que ele tem a dizer.

Por tudo o que foi exposto, é inegável que Hilda Hilst obtinha mais sucesso de crítica que de público, sobre isso a escritora bem poderia acrescentar, com seu humor sarcástico, que crítica não paga as contas de ninguém. Outro dado importante que também não podemos deixar de considerar sobre a relação autor/leitor no contexto da obra hilstiana, é que a autora nunca fez concessões ao mercado editorial para tornar-se “vendável”.

Com efeito, Hilda Hilst revoltava-se com o fato do escritor freqüentemente se ver obrigado a submeter-se a qualquer coisa para ser lido, como nos mostra com o discurso do personagem Stamatius, símbolo do escritor-perdedor, ao falar sobre o personagem Karl, este simbolizando o escritor-vendido e bem sucedido de *Cartas de um sedutor* (2002, p. 138): “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 [...] queria porque queria ser escritor.”

Assim como Stamatius, a escritora, não fazia concessões – nem mesmo quando afirmava estar disposta a “estilhaçar a própria medida” – de maneira a tornar seus textos mais “fáceis” ou convencionais e, como consequência desse não se “vender”, também se desentendia com seus editores e pagava o preço por essa fidelidade a si e à literatura. Podemos apresentar como exemplo dessa angústia diante da obrigação de adaptar-se ao mercado, outro personagem hilstiano representante da figura do escritor atormentado, agora do conto *Fluxo*:

[...] eu só sei escrever as coisas de dentro, e essas coisas de dentro são complicadíssimas mas são... são as coisas de dentro. E aí vem o cornudo [o editor] e diz: como é que é meu velho, anda logo, não comece a fantasiar, não começa a escrever o de dentro das planícies que isso não interessa nada, você agora vai ficar riquinho e obedecer, não invente problemas. [...] capitão, por favor me deixa usar a murça de arminho com a capa carmesim, me deixa usar a manteleta roxa com alamares, me deixa, me deixa, me deixa escrever com dignidade. O quê? Ficou louco outra vez?[...] Toma, toma quinhentos cruzeiros novos [...] (2003c, p. 20-21)

Em muitos de seus textos, mas com maior frequência nos de prosa, a escritora faz referência ao trabalho penoso do escritor (especialmente do que não se vende ao mercado) e também ao papel desempenhado pelo editor nesse “comércio”. Em grande parte dessas vezes, o tom de abordagem é o do pejorativo, exacerbado e irônico como no trecho transcrito acima, indicando um gesto de revolta pelas dificuldades de publicação enfrentadas pelos escritores em geral e por ela mesma, que quase sempre são obrigados a abdicar de seu estilo individual e de suas preferências em favor de necessidades mercadológicas para, assim, tornarem-se escritores de sucesso e “vendáveis”, mas despersonalizados. Portanto, de acordo com essa concepção, quem quiser sobreviver atualmente (e futuramente também) como escritor (no Brasil, enfatizaria Hilda Hilst), há de adequar-se ao que o público procura e o editor exige.

O trecho abaixo, retirado de *Cartas de um sedutor*, é um exemplo típico – entre

muitos – da fúria com que a autora, normalmente, referia-se aos editores. A citação torna-se válida para melhor esclarecermos o que está sendo exposto e é extremamente irônica, pois qual o sentido de um escritor sem editor e, ainda por cima, com a mão quebrada?:

A última coisa que fez [O personagem Stamatius que “tinha mania de ser escritor”] 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! Só então largou as bolotas e balbuciou feroz: vai editar sim, mas a biografia da tua mãe, aquela findinga, aquela feia, aquela moruxaba, aquela rabaceira escrachada que fodeu com o jumento do teu pai - e quebrou-lhe os dentes com a muqueta mais acertada que já vi. Quebrou a mão também. (2002, p. 68)

Constituiu-se, até aqui, a primeira parte de nosso trabalho, na qual procuramos apresentar alguns dados da vida da autora e características de sua obra que reconhecemos como primordiais para a devida apreciação de seu trabalho. No capítulo seguinte, faremos a apresentação de *Poemas malditos, gozosos e devotos* e veremos como Hilda Hilst utiliza-se da linguagem para a enunciação do sujeito em busca de si face ao contexto da procura pelo objeto e como surgem as questões da devoção sacrificial ao sagrado representado pela idéia de Deus na obra selecionada.

II. À PROCURA DE PURO ENTENDIMENTO

“[...] eu Nada, eu nome de ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas.”

(Da personagem Hillé, em *A obscena senhora D*)

2.1 Apresentação de *Poemas malditos, gozosos e devotos*.

“Ah, foi apenas teu passo
A pretendida luz deste poema.”

(Hilda Hilst, *Cantares de perda e predileção*)

PMGD⁹ (1984) é dedicado à memória do antropólogo Ernest Becker (1925-1974), à do psicanalista Otto Rank (1884 -1939) e à da mística e filósofa francesa, Simone Weil (1909-1943). Personalidades que abordaram, entre outros, os temas de Deus, da morte, do ascetismo e sacrifício do eu e que exerceram forte influência na formação do pensamento de Hilda Hilst acerca desses assuntos.

É de Simone Weil, marcada pela obsessão pelas questões metafísicas e ascéticas, a epígrafe do livro: “Pensar Deus é apenas uma certa maneira de pensar o mundo.” O que nos parece, justamente, sugerir uma reformulação da visão bíblica tradicional de Deus, segundo a qual o sentido de Deus é matéria autônoma, ao encargo de uma “teologia”. Ou melhor, pensar Deus de acordo com essa inscrição, seria uma forma de procurar entender o homem e, assim, tentar apreender e explorar seus sofrimentos e esperanças.

Percebe-se que em PMGD, Deus é uma idéia, não uma entidade, ou melhor, não temos a busca de uma explicação para “Deus”, mas de uma função para a “idéia de Deus.” Dessa maneira, não sendo Deus uma entidade autônoma que precede a humanidade, não se pode

⁹ Utilizaremos, a sigla PMGD para referirmos-nos a *Poemas malditos gozosos e devotos*.

nomeá-lo ou caracterizá-lo independentemente do homem, o que conduz a uma estreita ligação entre homem e Deus, entre profano e sagrado, conforme podemos perceber nos versos seguintes retirados do poema III: “Sou façanha/ Escuro pulsante/ Fera doente./ À tua semelhança:/ Homem.” (HILST, 2005, p. 19)

O livro é composto por vinte e um poemas que não apresentam títulos próprios, apenas são numerados seqüencialmente com algarismos romanos – esta uma das características freqüentes na poética da autora. Todavia, apesar dessa disposição, o livro não figura como uma reunião de poemas individuais, mas sim como uma peça, em que uma unidade maior é composta de partes menores que dialogam entre si, formando, no decorrer da obra, um todo coeso e coerente.

Albuquerque (2002, p. 138) ao falar sobre a questão da *peça* no trabalho poético de Hilda Hilst afirma:

Há quem perceba em Hilda Hilst mais uma poeta de livros que de poemas, e é verdade. Muito da poesia de *Sobre tua grande face*, *Da morte*, *Odes mínimas*, *Amavisse*, *Poemas malditos*, *gozosos e devotos*, *Cantares de perda e predileção*, entre outros só fazem sentido se lidos no conjunto do livro assim como os livros ganham clareza quando se percebe o lugar por eles ocupados no conjunto da obra.

Seguindo esse raciocínio, os anos 1980 (década em que PMGD foi escrito e publicado) na poesia brasileira são caracterizados pelos desaparecimentos dos movimentos vanguardistas e da convicção na força social da arte poética amplamente manifestados nas décadas antecedentes. Sob essa ótica, Benedito Nunes em seu artigo *A recente poesia brasileira – expressão e forma* declara que: “Comparada com as duas décadas anteriores, a cena literária presente – a década de 80 – é pouco ruidosa e nada polêmica, sem embates teóricos.” (1991, p. 175) Nesse contexto, podemos afirmar que a obra hilstiana preocupa-se, sobretudo, em falar, com uma dicção poética elevada, da dimensão do conhecimento da existência humana, sem preocupar-se com discussões teóricas ou adequações de gênero.

Nesse sentido, é em meio a questões que envolvem a devoção amorosa extrema, o aniquilamento do eu em favor do outro, os questionamentos metafísicos e os prazeres do corpo, que a peça PMGD situa-se no conjunto do trabalho hiltiano, cronologicamente após duas obras – *A obscena senhora D* (1982) e *Cantares de perda predileção* (1983) – caracterizadas, sobretudo, pela aniquilação do sujeito instituída pela própria sede de conhecimento, seja de Deus, seja do amor ou do significado do sentido da existência humana.

A idéia norteadora da trajetória das personas líricas hiltianas na poesia da autora, de maneira ainda mais acentuada a partir da década de 1980, é amar o objeto selecionado até o fim, mesmo que isso signifique a destruição do próprio eu, num oferecimento de si na busca sacrificial pelo amor de alguém imaginado que não se presentifica, mas é senhor dos sentimentos daquele que o deseja intensamente, numa espécie de oferecimento do que se tem de melhor e que, no nosso entendimento, seria algo semelhante à cerimônia ritualística do *Potlatch*.

Dessa forma, PMGD desponta como representante máximo, na obra da escritora, do expoente relativo ao desejo do conhecimento (erótico inclusive) da idéia de Deus e da condição humana de auto-apagamento frente ao fascínio que emana do poder absoluto do divino que é elevado à categoria de única aspiração e sustento do sujeito: “Dessa de mim que envelhece/ Buscando sua própria cara/ E muito através, a tua/ Que a mim me apeteceria/ Ver frente a frente.” (HILST, 2005, p. 49) Um desejo que tem seu início nas manifestações do corpo, mas que é cercado de inquietações metafísicas: “Então me deito sobre as roseiras./ Hei de saber o amor à tua maneira./ Me queimo em sonhos, tocando estrelas.” (HILST, 2005, p. 59)

Pode-se constatar também que, na totalidade da obra selecionada para este trabalho, os poemas não obedecem a regras fixas referentes à metrifcação, à rima, ritmo ou estrofação, o que, por sua vez, permite-nos falar de poemas livres em relação à forma, o que faz com que o

leitor seja imediatamente conduzido para o nível semântico, já que se trata de uma poesia intimamente centrada no sujeito enunciador e assinalada pela função emotiva da linguagem.

O processo de criação poético de Hilda Hilst, desde o seu início, sempre esteve às voltas com uma linguagem apurada e de tom nobre, resultando em textos preciosos tanto no que se refere à forma, como à temática. Segundo Grandó (2003, p. 43) a obra de Hilda Hilst:

[...] revive a tradição literária, os textos clássicos, dialogando com várias épocas e formas poéticas fixas – ode, trova, soneto, balada, elegia e cantares -, inovando-as. [...] é a partir da tela de fundo da tradição que Hilda cria seus textos. Ler sua poesia significa, entre muitas outras vivências, a de revisitar praticamente toda a tradição literária na qual nascemos inseridos [...]

Dentre essa retomada de tradições literárias presentes na obra da escritora, PMGD, ao nosso ver, traz o diálogo com os cânticos, ou salmos bíblicos, especialmente os *Salmos de Davi*, nos quais a figura de Deus é constantemente evocada e louvada, quer no intuito de obter-se a ajuda e a proteção divinas, quer clamando pela cólera e ira de Deus para castigar os inimigos: “Adorem o Senhor com temor./ Tremam e se ajoelhem diante dele;/ se não ele ficará irado logo,/ e vocês morrerão.” (SALMOS, 2.11-12), “Vem, ó Senhor Deus, enfrenta os meus inimigos e acaba com eles!/ Com a tua espada salva-me dos maus./ Castiga-os com os sofrimentos que tens guardados para eles.” (SALMOS, 17. 13-14)

Historicamente os cânticos têm origem no canto religioso em louvor a Deus, entretanto com o passar do tempo, foram incorporando significações profanas e, atualmente, possuem o caráter de “[...] um hino amoroso em que transparece um sentido de adoração, de culto por um ente querido, levado à altura da divindade.” (CARMO apud MOISÉS, 2004, p. 66) Assim, os poemas de PMGD seriam a tradução dos sentimentos íntimos do sujeito pelo objeto amoroso representado pela idéia de Deus.

No discurso lírico hilstiano de PMGD, a articulação surgirá a partir da determinação da tensão isotópica originada pela aspiração do sujeito frente a impossibilidade de alcançar a idéia do objeto, por meio de um enunciado que se repete e não avança.

Nos momentos seguintes, veremos como isso é manifestado na peça.

2.2 Os mistérios do título.

“E que nos escuros claustros do poema
Eu encontre afinal minha certeza.”

(Hilda Hilst, *Sonetos que não são*)

Continuamos a refletir sobre PMGD agora a partir de seu título, porque é certo que, na maioria das vezes, a designação da obra literária é elemento indicador do enunciado ou do tema do texto. Assim, conforme aponta-nos Hamburger (1975 p.191-192), o nome de um livro de poemas, por exemplo, pode “iluminar pela menção do objeto a relação significativa dos enunciados do poema. Mas ele também pode [...] referir-se à relação sem, contudo iluminá-la.”

Considerando esse pensamento, percebemos como Hilda Hilst, logo de início, instaura propositalmente, em PMGD, um jogo ambíguo e polissêmico ao definir os poemas da peça como “*malditos, gozosos e devotos*”, ou seja, caracteriza-os por meio de adjetivos que não “combinam”, pois de acordo com o senso comum; algo que é *devoto* deveria estar ligado a noções de pureza e bondade e não se relacionando, como a escritora oferece, com o *maldito* e o *gozoso*, estes ligados ao campo da impureza e do negativo, em outras palavras, um poema que é *devoto* não deveria ser também declarado como *maldito* e *gozoso*.

Nesse sentido, passemos, primeiramente, a refletir sobre o emprego do termo “*gozoso*”, por acreditarmos ser este, entre os três presentes no título, o que mais remete a múltiplas leituras, porque ao utilizar esse sintagma, Hilda Hilst manipula as relações de semelhança e diferença que a palavra promove. Isso posto, a poeta não “ilumina” – como sugere Hamburger – a correspondência dos significados dos poemas no título da peça, já que

no plano da acepção tanto pode-se depreender esta adjectivação como referente ao clímax da acção sexual e gozo advindo do corpo, como também, pelo contexto da marcante formação cristã que a autora recebeu na infância¹⁰ permite-nos justificar, aos *Mistérios do rosário*¹¹ católico, especificamente, do terço¹² dos *Mistérios Gozosos*.

Assim considerado, estamos diante de um termo que nos propõe uma leitura ambígua, visto que admite possibilidades de interpretação bastante díspares. Dessa forma, parece-nos que a autora quis antecipar, já no título da peça, o jogo dualista entre corpo e espírito, profano e sagrado, que permanecerá norteando toda a obra.

Seguindo a orientação de que a palavra “gozosos” relaciona-se aos *Mistérios Gozosos* do rosário, temos como centro a figura de Jesus, pois essa parte do “terço” diz sobre a alegria da concepção e nascimento do filho de Deus, que reúne o enigma de ser ao mesmo tempo humano e divino (filho do homem e filho de Deus) e, principalmente, o enviado como o redentor dos pecados e tormentos da humanidade frente às aflições de toda natureza. Por outro lado, esses mistérios trazem também a apreensão de Maria por este filho que será a personificação do extremo sacrifício em nome do Pai.

Conjuntamente, nesse trecho do rosário, o homem que teme e consagra o Pai e Senhor, oferece-lhe sacrifícios e reverencia-o, é objeto da benevolência e amor divinos, ou seja, aqui há também uma relação de troca-dádiva, como na cerimônia do *Potlatch*.

¹⁰ Hilda Hilst passou a infância em um colégio de freiras católicas. Em declarações, dizia que o seu sonho de criança era ser igual às santas mártires, cujas biografias a marcaram profundamente.

¹¹ Os *Mistérios do rosário* relembram as pessoas (especialmente a figura de Maria) e fatos mais importantes que compuseram a vida, morte e ressurreição de Jesus. Dividem-se em quatro partes, denominadas terço (cada terço é composto por 50 ave-marias intercaladas por 10 padre-nossos), representando, respectivamente, a contemplação dos mistérios *Gozosos*, *Luminosos*, *Dolorosos* e *Gloriosos*, que por sua vez, são subdivididos em cinco mistérios cada um, cujo todo é chamado de rosário e o qual se trata de uma oração de devoção popular orientada para a paz, cuja intenção é a de reafirmar Cristo ao mundo como Senhor e Salvador, como ‘caminho, verdade e vida’. Mediante a recitação do rosário, espera-se alcançar as graças e as salvações desejadas. (Fonte: <http://www.paginaoriental.com/carta.htm>, acesso em 16/07/2007)

¹² A palavra terço, na origem de sua acepção religiosa, equivale, a 50 ave-marias, ou seja, a terça parte das 150 que compunham o rosário antes do papa João Paulo II (pela carta apostólica *Rosarium Virginis Mariae* de 16/10 2002) acrescentar a ele os *Mistérios Luminosos*.

Entretanto, ao adentrarmos os poemas de PMGD, fica claro que Hilda Hilst apresenta uma comparação implícita com outro dos *Mistérios* do rosário. Assim, fica pressuposta uma orientação em direção aos *Mistérios Dolorosos*, porque em nenhum momento dos poemas há alegria ou mesmo algum tipo de sentimento de esperança como os trazidos nos *Mistérios Gozosos*.

Ao indicar essas questões, acreditamos justificar nossa colocação da ambigüidade intencional usada pela autora, porque os *Mistérios Dolorosos* são os que contemplam a agonia, humilhação e flagelação de Jesus no Horto das Oliveiras carregando a cruz no seu caminho pelo Calvário, passando pela coroação de espinhos e culminando na sua crucificação e morte em nome da redenção do gênero humano de acordo com os planos de seu Pai. Jesus sacrifica-se pela humanidade cumprindo a vontade divina e, por Ele, é, supostamente, abandonado na cruz.

Nos *Mistérios Dolorosos* as imagens de episódios de sangue retratam a opção de Jesus pelo sacrifício e aceitação da vontade divina e inauguram a atmosfera de resignação e devoção a Deus, pois nesses mistérios, as figuras de Jesus e Maria representam a incondicionalidade do amor em favor do outro. O que parece estar intimamente ligado com a situação da voz lírica de PMGD, uma vez que a atmosfera dominante da peça é claramente reconhecida pelo tom de sacrifício, devoção e abandono.

De acordo com o nosso ponto de vista, o *gozo* do corpo, em PMGD, só será possível após o sacrifício de uma caminhada às escuras e por vias tortuosas. É necessário, portanto subjugar a matéria profana (o corpo) a fim de tentar chegar perto da idéia de Deus.

Dessa forma, podemos afirmar que a peça indica, não os *Mistérios Gozosos*, como num primeiro momento poderíamos supor pela presença do adjetivo “*gozosos*” no título, mas sim, os *Mistérios Dolorosos*, pois são as idéias e sentimentos provenientes destes que nortearão toda a obra, conforme podemos constatar pelo sofrimento e sacrifício consentido a

que o sujeito poético submete-se em nome da busca dedicada e incessante pelo conhecimento da idéia de Deus, conforme o sujeito declara no poema XII: “Só sei que me desmereço se não sangro./ Só sei que fico afastada/ De uns fios de conhecimento, se não tento.”

Friedrich (1991, p. 157) ao refletir a respeito do caráter ambíguo da lírica moderna, enfatiza e justifica o uso da pluralidade de sentidos na poética da modernidade: “A poesia moderna gosta de acentuar a ambigüidade sempre presente no discurso humano, para assim elevar a linguagem poética acima da linguagem usual, ainda mais amiúde do que o fez a poesia anterior.” É dessa maneira que Hilda Hilst procede em PMGD, em outras palavras, a escritora expande ao máximo o caráter plurissignificativo da linguagem no intuito de obter o efeito poético de elevação.

Com relação ao “*devotos*” do título, se nos detivermos à acepção trazida pelo Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001, p. 1026), teremos o sentido de: *votado, consagrado, oferecido como vítima aos deuses, dedicado a, sujeito (a Deus), piedoso, amaldiçoado*. Destarte, podemos depreender nos poemas um sujeito que demonstra um apego sincero, fervoroso e incondicional e totalmente devoto a Deus, no sentido da dedicação e oferecimento de sua alma e corpo a essa figura divina, que acaba por levar o sujeito à condição de mártir voluntário, tendo em vista que se sacrifica em nome de uma causa a qual se volta completamente e que jamais obtém uma resposta aos seus clamores.

A dedicação plena do sujeito ao objeto: “Se mil anos vivesse/ Mil anos te tomaria./ Tu./ E tua cara fria.” (HILST, 2005, p. 25), confirma o “*devotos*”. Assim, os poemas tornam-se “*devotos*” pela intensidade lírica da súplica pelo entendimento de Deus. Essas súplicas, de acordo com o apresentado por Alcir Pécora no prefácio a PMGD (2005, p. 9) têm:

[...] o pleno direito de se nomear ‘devotas’, como anuncia o título, em função da sincera e empenhada interrogação de um sentido para a idéia de Deus, e, especialmente, do sentido que essa idéia toma na determinação desta poesia em particular.

Essa devoção e abnegação do ser para com o outro, sem esperança de retorno, inserir-se-ia na acepção dos poemas “*malditos*” como consequência da *Maldição do Potlatch* (analogia feita por Hilda Hilst e por nós apresentada no primeiro capítulo deste estudo). Esse dado biográfico por ele mesmo chama a atenção para a constituição da obra PMGD ao metamorfosear-se na voz do sujeito lírico que se sente amaldiçoado pela idéia crucial da existência humana dividida entre a carne e o espírito, entre o humano e o divino.

A acepção da maldição do *Potlatch* estaria na construção dos poemas, como uma maldição que recai sobre o sujeito lírico, porque ele dedica toda a sua vida ao objeto sagrado e não recebe nada em troca. É uma ligação amaldiçoada, porque apesar do sacrifício, o sujeito não consegue desvincular-se disso, nada recebendo como permuta.

Por outro lado, o desejo da voz lírica de fundir-se, poética e eroticamente com Deus, mesmo que esse Deus tenha sua essência apenas como uma idéia, atrai para os poemas a condição de “*malditos*”. São poemas “*malditos*” também porque o sagrado, representado pela figura divina, é permeado, por parte do sujeito, por dúvidas e questionamentos relacionados ao corpo e ao espírito.

A linguagem de Hilda Hilst, em sua crítica à condição maldita de seu papel de escritora, como bem demonstram os trechos retirados das narrativas da autora apresentados no capítulo I, está ligada ao comportamento questionador do sujeito de PMGD, que por meio de uma linguagem de submissão e sacrifício dilacera o seu ser carnal e deseja no outro a carne e a humanidade.

Assim exposto, podemos admitir que PMGD desenvolve-se em torno de três eixos centrais que se superpõem: a **devoção** do eu ao objeto, o **gozo** almejado pelo sujeito e a **maldição** advinda desse desejo transgressor da voz lírica frente à aspiração declarada da experiência mística ser sentida como uma experiência sexual.

Nas páginas seguintes deste capítulo, procuraremos estabelecer a caracterização do

sujeito por meio de sua enunciação, a fim de estabelecer como essas três bases citadas acima manifestam-se na peça.

2.3 O sujeito e sua enunciação: a devoção.

“O que restou de mim
À tua procura .”

(Hilda Hilst, *Da morte, Odes mínimas.*)

Acreditamos que a questão da devoção do sujeito ao objeto é o eixo que norteia os outros definidores da peça – o gozo e a maldição – porque é a partir da consagração total do eu lírico ao objeto que toda a tensão dos poemas é instituída. Por isso, procuraremos apresentar, inicialmente, como se dá a questão da devoção em PMGD, para podermos entender mais adequadamente no que se baseia todo o desenvolvimento da peça.

No seguimento desse pensamento, valer-nos-emos das palavras de Hamburger (1975, p. 20-21) para solidificar nossa argumentação acima:

A definição do enunciado como enunciação de um sujeito-de-enunciação¹³ sobre um objeto-de-enunciação pode ser realizada através de uma análise exata do sujeito-de-enunciação; nisso se revelará porque é o sujeito somente e não o objeto que importa.

Entretanto, mesmo que o sujeito ocupe o maior grau de importância dentro da interpretação de um enunciado, percebemos – o que também é destacado por Hamburger – quanto o entendimento do objeto, como parte constituinte do expresso pelo sujeito, também se faz necessário, porque, naturalmente, não há a expressão de um desejo sem um objeto, permanecendo este sempre presente na formulação daquele.

¹³ Segundo Hamburger (1975, p. 168): “O muito discutido eu lírico é um sujeito-de-enunciação.”

A propósito dessa posição, em PMGD podemos depreender um texto que apresenta um eu poemático representado por uma única dicção pessoal feminina em primeira pessoa, a qual concebe a figura da mulher-poeta em constante procura pela idéia do amado: “Poeta buscando altura” (poema VI) e que não se tranquiliza em desejar o trivial, uma vez que deseja Deus, ou melhor, o entendimento do “mistério” de Deus.

No intuito de compreender a construção de uma identidade para o sujeito lírico e como este representa seu posicionamento frente ao objeto e o que levou esse *Eu* a manifestar sua ânsia de relação com o *Tu*, é pertinente lembrarmos quanto o fundamento da poesia lírica, além de veículo indubitável do sentimento amoroso, de acordo com Silva (2006, p. 583), está enraizado “na revelação e no aprofundamento do eu lírico.” Assim, na poesia moderna, a voz poética é tida como a que enlaça todas as escolhas de linguagem que constituem o poema.

Tal citação contribui para justificar nossa posição sobre a necessidade de centrarmos nosso olhar, inicialmente, no domínio do eu enunciador. Seguindo esse raciocínio, podemos aferir que em PMGD a figura do sujeito é mais marcante que a do objeto, porque é por meio da voz lírica que as nuances do sagrado (representado pela figura de Deus) e do profano (pelo eu enunciador) fazem-se sentir, utilizando-se como via um discurso que tem a sua manifestação concretizada na expressão poética, pois conforme Huizinga nos indica: “[...] para a expressão de coisas solenes ou sagradas, a poesia é o único veículo adequado.” (1980, p. 142). Dessa forma, o sujeito utiliza a linguagem da poesia para expressar a magnitude do seu estado afetivo e como possível construtora do relacionamento entre profano e sagrado.

Atentando para os objetivos desse estudo, nesse momento alicerçaremos nossas reflexões ao pensamento de Huizinga (1980, p. 148) ao defender o tema nuclear da arte literária como:

Na grande maioria dos casos, o tema central da poesia e da literatura é a **luta – isto é, a tarefa que o herói precisa cumprir**, as proações por que ele tem que passar, os obstáculos que ele precisa transpor. Já é suficientemente esclarecedor o uso da palavra “herói” para designar o personagem principal. A tarefa será extraordinariamente difícil, aparentemente impossível. Em

geral ela é empreendida em consequência de um desafio, de uma promessa ou de um capricho da pessoa amada. [...] Uma outra série de motivos de tensão assenta no **disfarce da identidade do herói**. Ele se apresenta incógnito quer por estar deliberadamente ocultando sua identidade, ou por ele próprio a desconhecer, ou ainda, porque é capaz de mudar sua aparência conforme sua vontade. Em outras palavras, **ele usa uma máscara**, aparece sob um disfarce, é portador de um segredo. (Sem grifo no original).

Acompanhando o fragmento acima e transpondo suas linhas centrais para o contexto de PMGD, podemos estabelecer o seguinte esquema norteador do centro da peça: a partir da enunciação da voz lírica, tem-se um sujeito que permanece durante todo o desenvolvimento da peça em estado intencional de luta pelo entendimento da idéia do objeto desejado, cuja identidade oscila por força de sua própria angústia frente à dúvida que esse objeto misterioso e desconhecido desperta-lhe.

Seguindo a direção do pensamento de Huizinga, podemos afirmar que as questões da luta, do heroísmo e do mascaramento da identidade são pertinentes a respeito do eu poemático de PMGD, uma vez que o tema central de toda a peça é a luta intencional e sacrificial que o sujeito empreende, justamente pela intensidade do desejo com que se dedica a essa procura de conhecimento.

Não podemos nos esquecer de que a voz lírica, a qual podemos chamar um anti-herói - como é muito característico nas personas hiltianas pela consciência de sua própria pequenez - de todo o processo e que deseja o entendimento da idéia de Deus, ou seja, a grandiosidade absoluta, o inacessível fascinante, que faz com que essa luta revista-se de um caráter distinto e cuja realização final traria o orgulho da altivez heróica à voz lírica, que para isso confessa abertamente seu desejo de anulação do próprio eu na ânsia pelo contato com o objeto divino (mesmo que esse relacionamento só possa dar-se na esfera do pensamento e da imaginação) para a realização da experiência do heróico, pois de acordo com Becker (1973, p. 167-168):

Não é preciso dizer que parceiros humanos não podem fazer isso. O amante não distribui heroísmo cósmico; não pode dar absolvição em seu próprio nome. A razão é que, por ser um ser finito ele também está condenado, e

vemos essa condenação em sua falibilidade, na sua própria deterioração. A redenção só pode vir de fora do indivíduo, do além, da nossa conceituação da fonte máxima das coisas, da perfeição da criação. Ela só pode vir, como compreendeu Rank, quando sacrificamos nossa individualidade, abrimos mão dela, admitimos nossa condição de criatura e nosso desamparo.

Dessa forma, a mulher representante da voz lírica, ao buscar a ciência e o entendimento da idéia de Deus, acolhe o conceito da pequenez característica do animal humano. Ao nosso ver, pode-se afirmar que o conhecimento do divino em PMGD equivaleria ao ato heróico único da existência do sujeito, que o elevaria ao grau de elevação pretendido que somente é possível através do sacrifício do eu ao ser supremo, ou seja, Deus.

Esse desejo de relacionamento vai muito além da aspiração de obter-se o simples saber e elevação heróica, pois envolve, também, o sentido carnal do termo “*gozosos*”, uma vez que Deus, nos poemas, é o almejado parceiro amoroso simbolizante da idealizada/desejada união superior, envolvendo a liberação da libido do sujeito e a idealização do gozo do corpo: “Te percebo. Mas deixa-me amar a ti, neste texto/ Com os enlevos/ De uma mulher que só sabe o homem.” (HILST, 2005, p. 31)

Becker (1973, p. 15) define a questão do heroísmo na natureza humana como tarefa fundamental, a nossa intenção central neste mundo, o que pode ser atribuído ao intuito da voz lírica de PMGD. Neste sentido, podemos concluir que o desejo de tornar-se herói é um dos anseios mais presentes na constituição do ser humano, aspiração motivadora de muitas de suas ações, seja consciente ou inconscientemente, pois ao sentir-se e ser reconhecido como tal, o sujeito agrega a si a noção de superioridade e importância tornando-se maior e melhor em relação a seus pares, característica que tem relação com os anseios da própria Hilda Hilst em ser reconhecida como escritora superior pelo público.

Com efeito, esse desejo de superioridade, por sua vez, é baseado na idéia de narcisismo, na necessidade que o homem tem de amor-próprio e de reconhecimento do seu grau de elevação (quer o possua ou não) frente aos olhos das outras pessoas. Acerca disso, as

palavras de Bataille (1989, p. 47), de acordo com o nosso ponto de vista, confirmam nosso pensamento ao declarar que: “Há em todo homem, a todo o momento, duas postulações simultâneas, uma na direção de Deus, outra na direção de Satã. A invocação de Deus, ou espiritualidade é um desejo de subir de grau: a de Satã, ou animalidade, é uma alegria de descer.” Dessa forma, o sujeito lírico de PMGD escolhe buscar pelo sagrado na via do divino, porque é impelido para o alto no intuito de romper as limitações corporais e ascender ao mundo elevado da espiritualidade e imortalidade.

Assim, a expressão dos desejos do sujeito é feita através de uma dicção lírica, que, servindo-nos dos dizeres de Kayser (1948), pode-se, no nosso entendimento, considerá-la como uma poesia do enunciar, pois o texto poético faz-se como uma alternativa à falta de resposta do *Tu* ao *Eu* e a poesia passa a ser o único meio possível ao sujeito para expressar seus sentimentos e tentar aproximar-se da idéia da figura sagrada de Deus.

No poema abaixo, percebe-se claramente que a dedicação do sujeito e a indiferença manifestada pelo objeto são infinitas. Eis o poema:

VI

Se mil anos vivesse
Mil anos te tomaria.
Tu.
E tua cara fria.

Teu recesso.
Teu encostar-se
Às duras paredes
De tua sede.

Teu vício de palavras.
Teu silêncio de facas.
As nuas molduras
De tua alma.

Teu magro corpo
De pensadas asas.
Meu verso cobrindo
Inocências passadas.

Tuas.

Imagina-te a mim
A teu lado inocente
A mim, e a essa mistura
De piedosa, erudita, vadia
E tão indiferente.

Tu sabes.

Poeta buscando altura
Nas tuas coxas frias.

Se eu vivesse mil anos
Suportaria
Teu a ti procurar-se.
Te tomaria, Meu Deus,
Tuas luzes. Teu contraste.

No poema VI, o propósito do sujeito de evocar uma busca de relação entre o *Eu* mortal e o *Tu* imortal, acaba por recair sempre na espera angustiante pela resposta, cuja ausência leva ao vazio do nada, pois em nenhum momento da peça o objeto atende aos desejos do sujeito ou dá mostras de ouvir os seus clamores suplicantes de saber, como podemos perceber pela frieza e impassibilidade do objeto demonstrado pelo tropo sinestésico “*silêncio de facas*” a ferir a sede de conhecimento que o sujeito apresenta.

É certo que a linguagem está intimamente ligada à existência humana, e é assim que o sujeito utiliza-se dela para também se autoconhecer, pois se pode afirmar que cada pessoa concebe, e assim conhece a sua essência, igualmente com o auxílio das palavras.

No poema acima transcrito, o sujeito também começa a esboçar as hipóteses do que seria a sua identidade, uma mistura desigual de “*De piedosa, erudita, vadia.*”, ou seja, alguém que denota respeito aos valores religiosos, que é culta, mas que também se mostra como “vadia”. Aqui há um elemento erótico no discurso, além do desejo de ascensão, que não se pode olvidar, revelado pelos signos “*cara fria*”, “*magro corpo*” e “*Nas tuas coxas frias.*”

Platão traz a concepção de que a idéia seria o que faz as coisas e os seres tornarem-se

mais interessantes, por conseguinte, na esteira dessa orientação, as coisas que existem no pensamento são mais atraentes do que as que têm existência real. Logo, essa reflexão relaciona-se estreitamente à obra hilstiana e a PMGD em especial, pois em muito do trabalho da escritora a idéia do outro acaba por ser mais interessante do que a corporificação do objeto e da realização material do desejo. Pensamento este que pode ser remontado aos versos finais do poema X de *Do desejo* (2004b, p. 26) nos quais Hilda Hilst traz: “Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo./ Pensá-lo é gozo. Então não sabes? INCORPÓREO É O DESEJO.” ou em PMGD: “É de uma idéia de Deus que te falo.” (2005, p. 55)

Isso posto, vê-se no cerne da constituição da obra hilstiana a consciência da incorporiedade do desejo, ou melhor, o querer definido como algo que se manifesta unicamente no pensamento e que mesmo sem a concretização dos desejos do corpo, é algo que se impõe como ideal ao sujeito e o satisfaz. Vejamos como isso incide na determinação do poema XIV de PMGD:

Se te ganhasse, meu Deus, minh’alma se esvaziaria?
 Se a mim me aconteceu com os homens, por que não com Deus?
 De início as lavas do desejo, e rouxinóis no peito.
 E aos poucos lassidão, um desgosto de beijos, um esfriar-se

Um pedir que se fosse, fartada de carícias.
 Se te ganhasse, que coisas ainda desejaria minh’alma
 Se ficasses? Que luz seria em mim mais luminosa?
 Que negrume mais negro?

Não haveria mais nem sedução, nem ânsias.
 E partirias. Em vazia de ti porque tão cheia.
 Tu, em abastanças do sentir humano, de novo dormirias.

Aqui as grandes interrogações referem-se a se satisfeito o desejo, o que preencheria a existência da voz lírica? Uma vez que já que não haveria mais a idéia do outro a preenchê-la: “Se ficasses? Que luz seria em mim mais luminosa?/ Que negrume mais negro?” e se haveria alguma diferença entre o amor com Deus e dos homens: “Se a mim me aconteceu com os homens, por

que não com Deus?” Aqui o amor a Deus não é diferente do amor aos homens, porque o amor e o desejo, submetidos ao tempo, à mudança e à morte, são passíveis dos efeitos da rotina e do fastio.

Dessa forma, a voz lírica deixa transparecer que é tão terrível quanto o outro que ela tanto deseja, demonstrando racionalmente o seu pensamento, sem aflição, sem angústia e sem arrependimento. Nesse momento o sujeito poemático de PMGD elabora seu discurso com uma postura fria e comedida, afinal não se derrama nem se extravasa, por isso temos a sensação de elevação pelo modo com o qual enuncia seus pensamentos.

Nos versos “Se te ganhasse, que coisas ainda desejaria minh’alma/ Se ficasses? Que luz seria em mim mais luminosa?”, depreende-se que é o desejo – e somente ele – que anima o sujeito, que parece temer a concretização do relacionamento com o divino, pois a angústia da procura passou à condição de sustento do ser. Afinal o que o sujeito teria como meta na vida caso alcançasse aquilo que tanto deseja? A realidade poderia não corresponder ao ideal, assim como é comum entre os homens o desencanto mediante a presentificação do amor intensamente idealizado e, se fosse dessa forma, o sujeito decepcionar-se-ia e perderia o sustento dessa busca, que é ao mesmo tempo *luz luminosa e negrume mais negro*, ou seja, é o desejo de conhecimento que preenche e inquieta a alma do sujeito.

É interessante frisar que, no poema, os verbos no pretérito imperfeito “*ganhasse*”, “*ficasses*” e no futuro do pretérito “*esvaziaria*”, “*desejaria*”, “*haveria*”, “*partirias*” e “*dormirias*” colocam o poema no campo da possibilidade e da incerteza. Assim a fantasia e a idéia seriam as forças sustentadoras do sujeito e o relacionamento efetivo com Deus poderia revelar-se tão fastidioso como os outros que o sujeito afirma já ter possuído, destruindo, assim, a estabilidade prazerosa da luz/escuridão que o guia.

Dessa maneira, o poema XIV levanta a possibilidade de que Deus fascina o sujeito justamente pelo seu caráter de abstração e inacessibilidade absolutas. As palavras de Rousseau

citadas por Friedrich (1991, p. 24) dialogam justamente com o poema XIV ao declarar que: “o país da fantasia é, neste mundo, o único que merece ser habitado; a essência do homem é tão nula que só é belo aquilo que não existe.”

Kazantzakis (1959, p. 30) oferece a complementação desse pensamento quando traz a reflexão sobre a efemeridade da criatura humana, mas que mesmo frente a essa debilidade tenta, a todo o momento, encontrar um motivo para viver e escapar das injustiças da vida comum e fugir da mortalidade: “Quero encontrar uma razão para viver, suportar o espetáculo horrível e quotidiano das moléstias, da feiúra, da injustiça e da morte.”

Através do conhecimento e entendimento da figura idealizada de Deus, o eu poemático supõe o estabelecimento da sua própria identidade e o sentido da sua existência, conforme podemos observar no poema seguinte:

XVI

Se já soubesse quem sou
Te saberia. Como não sei
Planto couves e cravos
E espero ver uma cara
Em tudo que semeei.

Pois não dizem que te mostras
Por vias tortas, nos mínimos?
Te mostrarás na minha horta
Talvez mudando o destino
Dessa de mim que só vive

Tentando sementeira

Dessa de mim que envelhece
Buscando sua própria cara
E muito através, a tua
Que a mim me apeteceria
Ver frente a frente.

Há luas luzindo o verde
E luas luzindo os cravos.
Couves de tal estatura
E carmesins dilatados

Que os que passam me perguntam:
 São os canteiros de Deus?
 Digo que sim por vaidade
 Sabendo dos infinitos
 De uma infinita procura
 De *tu e eu*.

A relação conflituosa entre sujeito e interlocutor institui toda a tensão permanente dos poemas, a qual é motivadora da expressão lingüística, pois a ânsia do eu por um contato com o outro, representa o conhecimento de sua própria identidade, a procura pelo *Tu*, aqui, implica também no encontro consigo mesmo.

Portanto, em PMGD, o discurso poético concebe a possibilidade de que encontrando o sagrado descobriria o eu, desejar ir ao encontro de Deus passa a ser buscar a própria identidade, como podemos perceber no início do poema XVI, quando o sujeito afirma que: “Se já soubesse quem sou/ Te saberia.” (HILST, 2005, p. 49) revelando uma consciência de que o encontro com um, levaria ao outro.

Os versos finais do poema demonstram e elucidam em nome de que a voz poética manifesta-se, ou seja, resultante “De uma infinita procura/ De tu e eu.”, porque como humano e, conseqüentemente, ser incompleto, o desejo amoroso acaba por consistir-se também na perene avidez pela completude do eu e que, segundo Paz (1994, p. 41) afirma: “Sem o outro ou a outra não serei eu mesmo.” Dessa maneira, o que se procura nos PMGD é, primordialmente, a identidade do homem, aqui constituída pela voz lírica feminina e não, portanto, a de Deus.

Na 1ª estrofe do poema XVI, o sujeito revela o desejo de tomada de consciência do *Eu* por meio de uma linguagem figurada. O ato de cultivar “couves” e “cravos” equivaleria ao ato de escrever e o sujeito encontraria sua própria identidade ao elaborar o poema, sacrificando-se em nome de uma idéia.

Esse possível encontro entre *Tu* e *Eu*, que se realizaria “nos caminhos tortos”, indica, no nosso ponto de vista, o desejo de autoconhecimento, pois dessa maneira o sujeito tomaria

ciência de sua própria identidade ao entrar em contato com a idéia da alteridade. Em PMGD, o sujeito precisa do poder sagrado de Deus para conhecer-se, como podemos compreender nesses versos do poema acima: “Tentando sementeira/ Dessa de mim que envelhece/ Buscando sua própria cara/ E muito através, a tua”.

Uma das características marcantes e comuns da humanidade é o desejo que o indivíduo tem de possuir o melhor, de obter o superior. Na espera por essa relação que se sabe infinita conforme os versos finais do poema apontam, o sujeito arrisca-se ao evitar escolher no comum o seu algo mais, ele busca seu além no desejo arrebatador de possuir o melhor, procura-o na tentativa de entendimento do pensamento acerca de Deus.

Conforme declara Caillois (1988, p.15) o sagrado, de forma geral, opõe-se ao profano. Igualmente, na poesia de Hilda Hilst, essa oposição está representada pela relação entre Deus (concentrando a idéia do sagrado, sobretudo aqui, pela magnitude e força que emana) e o sujeito lírico (instituindo a idéia do profano pela condição humana e pela forma com que expressa os desejos do corpo).

Dessa forma, podemos apontar a seguinte proposição em PMGD: o sujeito representa os desejos da carne, do corpo, que por sua vez, remete ao profano; o objeto leva ao espírito e depois à idéia do sagrado como idêntico a Deus, conforme a colocação apontada e sugerida por Bataille (2004).

Catherine Clément também proporciona considerações interessantes e que podem ser utilizadas para apontarmos essa noção de sagrado. A escritora francesa, em carta a Julia Kristeva, diz: “parece-me que o sagrado precede o religioso. [...] o sagrado é ‘sublime’ [...] um curto circuito entre a sensibilidade e a razão, em detrimento do entendimento e do conhecimento.” (2001, p. 42). Então, de acordo este pensamento, podemos afirmar que o sagrado presente na poesia de Hilda Hilst é essa figura divina, que foge às noções a ele pré-estabelecidas e cujo desejo pelo seu contato passa a ser o centro movedor do eu poemático,

sem que haja uma explicação racional para essa atitude de adoração.

Admitindo, também, que pelas palavras os clamores do sujeito projetam-se eternos, pode-se pressupor que a enunciação do eu lírico em PMGD, além do desejo de autoconhecimento, é fruto revelador da angústia da voz poemática e forma de resistência frente à mortalidade do corpo, pois de acordo com Kazantzakis (1959, p. 17): “a imortalidade é o objetivo final da vida efêmera.” Assim, imortalidade e morte constituem-se correntes contrárias do centro do ser e que se originam na própria gênese humana e que estão eternamente em choque, como acontece no poema seguinte, no qual as interrogações diretas a Deus, na forma das apóstrofes, intensificam-se e agora giram em torno de questionamentos sobre a Vida e a Morte na existência, conforme sugere o próximo poema:

IV

Doem-te as veias?
Pulsaram porque fizeste
Do barro os homens.
E agora dói-te a Razão?
Se me visses fazer
Panelas, cuias

E depois de prontas
Me visses
Aquecê-las a um ponto
A um grande fogo
Até fazê-las desaparecer

Dirias que sou demente
Louca?
Assim fizeste aos homens.

Me deste vida e morte.
Não te dói o peito?
Eu preferia
A grande noite negra
A esta luz irracional da Vida.

O poema funda-se na reflexão acerca do fato do homem ter sido criado do barro, e faz

indagações ao divino de que, talvez por arrependimento, fica pressuposto que Deus tenha instituído a morte da criatura: “Doem-te as veias?! Pulsaram porque fizeste/ Do barro os homens. E agora dói-te a razão?” Insinuando que por ter sido feito do barro – uma matéria baixa – o homem teria um valor bastante limitado. Idéia esta presente em Kazantzakis como Pode-se reconhecer neste trecho: “Fiz o homem. Agora, quero desfazê-lo” (1959, p. 65)

O desejo de elevação e imortalidade é um elo comum entre os homens, o que parece estar relacionado também à afirmação de Conche (1998, p. 50) ao refletir sobre a morte do ser, pois de acordo com o autor: “Cada um morre duas vezes. Primeiro quando deixa de viver. Depois quando ninguém mais se lembra dele. O esquecimento é essa segunda morte. Dessa maneira, para derrotar a morte basta deixar um vestígio. Esse vestígio é a obra.” Assim, a voz da mulher-poeta de PMGD manifesta-se justamente para evitar essa outra morte, a do esquecimento, pois a idéia da finitude do ser e o conseqüente medo que ela impõe ao animal humano, configuram-se como impulsão da atividade humana, que na maior parte das vezes, está empenhada em superar a inevitabilidade desse destino de limitação.

Como a relação entre vida e morte é um dos temas permanentes em Hilda Hilst: “Me fiz poeta/ Porque à minha volta/ Na humana idéia de um deus que não conheço/ A ti, morte, minha irmã,/ Te vejo.” (HILST, 2003b, p. 60), logo pode-se ser pensada aqui a questão de que toda essa busca desejosa do Deus/Sagrado em PMGD, além de um meio de autoconhecimento do sujeito, pressupõe também o desejo de busca de alteração para um dos fatores mais inquietantes em relação ao destino humano: a morte.

Essa idéia da imortalidade dada pelas palavras poéticas, por sua vez está ligada ao pensamento de Becker (1973, p. 171-172) de que:

A obra de arte é, então, a resposta ideal do indivíduo criativo para o problema da existência tal como ele o entende – não apenas a existência do mundo exterior, mas especialmente a sua própria existência: quem é ele como pessoa dolorosamente separada, sem coisa alguma partilhada em que se apoiar. Ele tem que responder ao ônus de sua extrema individualização, de seu isolamento tão doloroso. Quer saber como conseguir a imortalidade

como resultado de seus dotes sem igual. Seu trabalho criativo é, ao mesmo tempo, a expressão de seu heroísmo e a justificação desse heroísmo. É a sua ‘realidade particular’ – como disse Rank. **A originalidade desse trabalho lhe dá a imortalidade pessoal; ela é o seu ‘além’, e não o de outras pessoas.[...] a obra de arte é a tentativa do artista de justificar o seu heroísmo de forma objetiva, na criação concreta.** Ela é o testemunho de sua absoluta originalidade e de sua transcendência heróica. (Sem grifo no original)

Contextualizando as afirmações de Becker a PMGD, temos uma voz lírica que escreve os poemas para buscar a sua identidade e imortalidade pela obra poética. Entretanto, nos poemas de PMGD não temos a apresentação de como esse fim que se percebe como certo poderia ser alterado, porque afinal ninguém escapa da morte ou consegue fugir das conseqüências do tempo, que deformam o corpo e pervertem o espírito.

Conforme afirmamos anteriormente, a “vida” do sujeito em PMGD é marcada pelo anseio de conhecimento e entendimento das razões do objeto, como ele jamais se mostra ou elucida as inquietações da voz lírica, viver acaba por centrar-se na angústia do não saber pela falta de “iluminação” para suas inquietações metafísicas. Assim, conforme o eu lírico declara, seria melhor a morte “Eu preferia/ A grande noite negra” que viver na escuridão desta “luz irracional da Vida.” (HILST, 2005, p. 21)

Com efeito, as conseqüências dessa busca “*maldita, gozosa e devota*” pelo sagrado que se constitui a idéia de Deus, acabam por conduzir o sujeito lírico à mais completa solidão e abandono da vida comum, uma vez que essa aspiração ardente por uma figura tão poderosa exige amor e dedicação incondicionais, levando-o a uma desumanização crescente e ao sacrifício de toda uma vida normal, restando-lhe apenas a idéia do desejo como sustento do ser frente a uma busca permeada por caminhos, que conforme menciona Alcir Pécora no prefácio a PMGD (2005, p.11), são pontuados “de armadilhas, de trevas e ocos.”

No poema a seguir, podemos observar a intensidade desse desejo “insano” de obter o outro o tempo todo e por vários trilhos, ou seja, alcançar o gozo a qualquer custo:

X

Atada a múltiplas cordas
 Vou caminhando tuas costas.
 Palmas feridas, vou contornando
 Pontas de gelo, luzes de espinho
 E degredo, tuas omoplatas.

Busco tua boca de veios
 Adentro-me nas emboscadas
 Vazia te busco os meios.
 Te fechas, teia de sombras
 Meu Deus, te guardas.

A quem procura, calas.
 A mim que pergunto escondes
 Tua casa e tuas estradas.
 Depois trituras. Corpo de amantes
 E amadas.

E buscas
 A quem nunca te procura.

Aqui, o discurso poético ganha traços de impotência e auto-sacrifício, já que este clamor só encontra como resposta o vazio, o nada e o tormento; Deus está apartado dos homens e alheio aos desejos mundanos e não oferece nenhum tipo de resposta, apenas caminhos de dor marcados por: “Pontas de gelo, luzes de espinho.” (v. 4)

No poema X podemos perceber o quão pouco o sujeito pode depreender da figura divina após todo o caminho percorrido até aqui na sua busca obstinada pelo conhecimento. Quanto mais aumenta a procura pela elucidação da idéia do divino, mais o sujeito desfigura-se e diminui. Temos a presença de imagens violentas como “Palmas feridas”, “Pontas de gelo, luzes de espinho”, “Adentro-me nas emboscadas”, “Depois trituras. Corpo de amantes/ E amadas.” que surgem por meio das expressões que parecem ter sido escolhidas cuidadosamente pela poeta para denotar a intensidade do procurar e da recusa demonstradas pela oposição entre os signos: *procura x calas, busco x fechas, pergunto x escondes*. De tal modo, a não obtenção da resposta e, seu conseqüente não saber, levam o sujeito a cair na

escuridão do não conhecimento/entendimento do sentido de sua própria existência.

Apesar de toda essa ausência divina, pertinentemente em PMGD, podemos dizer de uma relação entre sujeito e interlocutor, justamente porque há um monólogo e um interlocutor, que mesmo oferecendo somente o silêncio incompreensível e insatisfatório, é constantemente evocado e referendado de forma retórica para que o sujeito consiga encontrar-se. A ausência de resposta divina é a desencadeadora da mensagem, instaurando, por consequência dessa falta, o monólogo consciente do sujeito, inclusive, pela própria forma enigmática da idéia de Deus, comprovados pelo verso do poema XVIII: “É de uma idéia de Deus que te falo.”

Por meio dessa discordância entre procura e ausência, temos o ponto dissonante constante e estável do discurso de enunciação do sujeito, pois concordando com Friedrich (1991, p. 173): “Será difícil encontrar na lírica moderna um texto que, começando com a angústia, se libere dela.” Em Hilda Hilst seus textos jamais encontram a solução para as angústias que os promovem ou provocam. Especialmente em PMGD, sujeito e objeto não modificam seus estados durante toda a peça, ou seja, o *Eu* sempre em atitude angustiante de clamor e o *Tu*, em seus permanentes silêncio e distância.

Ao longo dos PMGD o sujeito dirige-se a Deus por meio da atitude de interpelação direta das apóstrofes. Segundo Pécora no prefácio a PMGD (2005, p. 9) os poemas são: “[...] todos eles compostos na forma de apóstrofes a Deus, isto é, discursos que o interpelam diretamente, como único interlocutor privilegiado do poeta, ainda que se trate de um interlocutor inexistente ou retraído face ao intenso desejo que o busca.”

E no poema abaixo, verificamos a energia insistente desses clamores:

IX

Poderia ao menos tocar
As ataduras da tua boca?
Panos de linho luminescentes

Com que magoas
Os que te pedem palavras?

Poderia através
Sentir teus dentes?
Tocar-lhes o marfim
E o liso da saliva

O molhado que mata e ressuscita?

Me permitirias te sentir a língua
Essa peça que alisa nossas nucas
E fere rubra
Nossas humanas delicadas espessuras?
Poderia ao menos tocar
Uma fibra desses linhos
Com repetidos cuidados
Abrir
Apenas um espaço, um grão de milho
Para te aspirar?

Poderia, meu Deus, me aproximar?
Tu, na montanha.
Eu no meu sonho de estar
No resíduo dos teus sonhos?

Neste poema, o sujeito reafirma sua vontade de relacionamento erótico com Deus, seu desejo não esmorece apesar do conflito que forma a dinâmica de toda a peça, ou seja, a busca ardente do eu face ao silêncio e impassibilidade do tu. O poema todo é formado por interrogações em tom suplicante, comedido e reverente, dirigidas a um “tu” distante, nisto parece-se mesmo que a voz lírica provoca o objeto o tempo todo tentando aproximar-se e tocá-lo.

Dessa maneira, o discurso do sujeito em PMGD tem o tom da súplica e da persuasão para expressar uma emoção viva e penetrante que domina a alma “dessa mulher” que vive nos poemas: “Poderia, meu Deus me aproximar?/ Tu na montanha. / Eu no meu sonho de estar/ No resíduo dos teus sonhos?” (HILST, 2005, p. 35). A propósito, esse recurso da apostrofação lírica, muito comum nas orações, de acordo com Tavares (2002, p. 349), confere grande força ao discurso, dessa forma o emprego das apóstrofes pelo sujeito, relaciona-se estreitamente com

a força indubitável dos seus anseios.

Por meio das interrogações em tom de súplica, reforçadas pelas anáforas construídas com o verbo poder “poderia ao menos tocar”, o eu lírico, rebaixadamente, pede para aproximar-se de Deus. O sentido geral do gesto de tentar avizinhar-se cautelosamente – o que é reforçado pelo emprego repetido do verbo *poder* no futuro do pretérito do modo indicativo – revela que o sujeito dirige-se ao amado, talvez receando uma abordagem mais direta.

O futuro do pretérito insere o poema no universo do possível, no que poderia acontecer e as razões para o sujeito desejar ardentemente essa aproximação não são apresentadas de modo aberto neste poema, a voz lírica apenas informa seu desejo de estar “no resíduo dos teus sonhos.” Assim, na última estrofe, é maior o distanciamento entre o eu lírico e Deus, porque a voz em primeira pessoa situa Deus na montanha e, o sujeito apenas no desejo de estar no que sobrou dos sonhos divinos.

Faremos, no capítulo a seguir, uma série de apontamentos sobre como o sujeito lírico de PMGD institui e anuncia o “seu” Deus e abordaremos as questões do mascaramento, do erotismo e do gozo para uma melhor compreensão de PMGD.

III. DEUS: ESCURO PULSANTE

“[...] às vezes queremos tanto cristalizar na palavra o instante, traduzir com lúcidos parâmetros centelha e nojo, não queremos?”

(Hilda Hilst, *A obscena senhora D*)

3.1 O Deus de Hilda Hilst

“Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso. Isso era Deus. Ainda assim tentava agarrar-se àquele nada”

(Hilda Hilst, *Com os meus olhos de cão*)

Em Hilda Hilst a procura intensa e inquietante pelo desejo de conhecimento e entendimento do enigma da idéia divina é uma questão recorrente e obsessivamente abordada em todo o conjunto de seu trabalho literário. Indagada pelos *Cadernos de literatura brasileira* sobre o que, no fundo, sua obra procurava, a escritora responde: “Deus. Deus é Deus. O tempo inteiro você vai ver isso no meu trabalho.” (1999, p. 37)

É permitido, portanto, considerar-se que a literatura hilstiana está sempre vinculada a divagações acerca da figura divina e conforme Albuquerque (2002, p. 9) aponta-nos:

Poder-se-á encontrar na obra de Hilda Hilst alguns sinais do espírito cristão, o que talvez se deva ao período em que a escritora, ainda menina, esteve interna no colégio Santa Marcelina, o que resultou no teatro, em muitas imagens estranhas [...], na narrativa, as constantes divagações sobre Deus [...] e, na lírica, a aparição de Deus como tema em quase todos os livros, especialmente em *Exercícios para uma idéia*, *Sobre tua grande face*, *Amavisse* e *Poemas malditos, gozosos e devotos*.

Todavia não entraremos, neste estudo, na interminável querela em torno da crença da existência ou não de Deus, também não nos adentraremos nas discussões de questões religiosas. A nossa intenção é tentar lidar com a maneira como o eu lírico manifesto nos poemas selecionados comporta-se diante da presença/ausência sagrada da idéia de Deus,

que por suas particularidades, pode-se denominá-lo de hilstiano.

Vejamos como a escritora apresenta a noção desse seu Deus no conto *O unicórnio* (2003c, p. 165):

Dizem: o teu Deus é um porco com mil mandíbulas escorrendo sangue e imundície. Meu Deus. Meu Deus. O teu Deus nos cuida assim como os homens cuidam dos cães sarnentos: a porretadas. O teu Deus nos cuida assim como os homens cuidam das cobaias, para a morte, para a morte, nós todos a caminho da morte, repasto para o teu Deus e ele lá em cima, insaciável, dizendo: venham meus filhos, venham alimentar-me.

Diante de tais características negativas e perturbadoras do divino de Hilda Hilst, seria sensato às personas líricas hilstianas temerem esse ser e manterem-se afastadas de força tão poderosa a fim de evitar as conseqüências nefastas que poderiam advir de tal contato, pois este é o Deus que se alimenta do sofrimento e esperanças da humanidade. Entretanto o que acontece é uma busca desejosa de contato com o divino em grande parte da obra da escritora e, especialmente, em PMGD.

Nesse outro trecho, retirado também de *O unicórnio*, Hilda Hilst apresenta uma visão ainda mais esclarecedora de sua idéia de Deus:

Escute, por que será que associam a bondade com Deus? Os teólogos já escreveram muito sobre isso. Deus é o bem e a bondade. É, mas não dá certo, quando falam de Deus e do bem e que todo bem vem de Deus mas o mal não vem porque... é sempre uma grande cagada metafísica. Então você acredita que Deus é o mal? E o sol, o mar, o verde, as estrelinhas? Olha, é assim: os homens não colocam as cobaias em caixas limpas, transparentes, cheias de comidinhas e brinquedinhos? [...] Os homens injetam todas as doenças do mundo nas cobaias. Pra salvar o homem. Então, minha velha, Deus também faz isso conosco, só que as cobaias somos nós e existimos e estamos aqui para salvar esse Deus que nos faz de cobaias. [...] eu acho que esse Deus se alimenta de todas as nossas misérias. (2003c, p. 159)

Na citação acima, encontra-se o cerne do pensamento hilstiano a respeito da figura de Deus e o lugar ocupado pela humanidade frente ao poder sagrado proveniente desse divino. A escritora coloca em xeque a idéia cristalizada no senso comum de um Deus do bem e apresenta-o como aquele que vive somente por causa do padecimento do homem o que, por

sua vez, faz com que o homem, com suas misérias, é que sustente a existência divina.

Tal colocação poderia ser chamada de *profanação* da idéia de Deus e é, ao nosso ver, a questão central de todo PMGD, ou seja, a escritora apresenta um Deus que é gerado pelo sofrimento humano como tentativa de dar sentido às coisas e não um Deus que teria no sofrimento do homem um modo de regular as relações divino/humano, de testar a fé como, por exemplo, no livro bíblico de Jó ou de estabelecer hierarquias entre homem/Deus.

Em *A Obscena Senhora D* (2002, p. 47), Hilda Hilst também traz uma passagem bastante sugestiva acerca das características formadoras da idéia do Deus manifestado em sua obra. Aqui, mistério e desconhecimento resultam na confluência de sensações inquietantes envolvendo desejo e dúvida, levando o eu a um “escuro pulsante” diante do incompreensível:

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.

No trecho acima, a personagem Hillé por mais que procure a identidade divina não consegue chegar além do nada e da escuridão que o mistério divino constitui-se para ela. Como não encontra resposta para suas indagações, o que lhe resta como alternativa é compor, com as únicas pistas que tem, “névoa” e “fundura”, uma imagem para o que lhe parece ser a figura enigmática da idéia de Deus.

Destarte, a idéia do Deus hilstiano, ao contrário do que uma educação católico-cristã como a recebida pela autora na infância suporia, surge como desestabilizador da heterogeneidade da idéia sagrada de Deus como ideal de amor, luz e vida e está intimamente alicerçada no sentimento de abandono da criatura humana por um ser superior, caprichoso e ausente, desejoso do sofrimento humano e que trata o homem com desprezo e crueldade. No

trabalho da escritora, a idéia de Deus não está ligada ao bem e, portanto, não se pode esperar pela sua piedade ou nele confiar, o que instaura em quem o busca, obstinadamente, a dúvida e a incerteza.

Como vimos, o tom utilizado pela autora para abordar o tema de Deus, invariavelmente, é o do negativo, melancólico e irônico, de indagações e incertezas face ao desconhecido, estabelecendo a relação entre homem e Deus como a da superioridade divina opondo-se à frágil condição humana. Tonalidade esta que tem forte relação com Kazantzakis, conforme percebemos no trecho seguinte: “Sim, é verdade, não passo de uma imperceptível fosforescência na planície pantanosa, de um miserável que rasteja, e grita e ama, que fala de asas durante uma ou duas horas e, em seguida, lhe enchem a boca de terra. As potências obscuras não lhe dão outra resposta.” (1959, p. 46)

Percebe-se que, na obra hilstiana, a expressão relativa ao tema de Deus não dialoga com o discurso do fiel que crê nos ideais (cristãos principalmente) de bondade divina, como o pai misericordioso e redentor dos pecados mundanos ou como representante último dos ideais de pureza, amabilidade e provedor da vida eterna. Segundo Bloom (2006, p. 217) assevera, a imagem do Deus Pai benevolente aparece somente com o cristianismo no Novo Testamento. Dessa forma, podemos afirmar que a religião cristã, a partir de então, elaborou um universo no qual os elementos desagradáveis em relação à figura de Deus foram abolidos.

Otto (1992, p. 107) apresenta um conjunto de citações bíblicas em que expõe a concepção de Deus no Antigo Testamento: um Deus terrível e vingativo, as quais transcreveremos a título de melhor esclarecimento sobre essa caracterização negativa de Deus que se liga à concepção do divino em Hilda Hilst:

“Qual é o mortal que tenha ouvido, como nós, a voz de Deus vivo falando do meio do fogo, e que tenha permanecido vivo?” (Deuteronômio 5, 26), “Ele é o Deus vivo... Diante da sua cólera, a terra treme e as nações não podem suportar sua ira. (Josué 3, 10; I Samuel 17, v. 26, 36; II Reis 19, 4; Isaias 37, v. 4, 17; Jeremias 10, 10); “É uma coisa terrível cair nas mãos do Deus vivo!” (Hebreus 10, 31)

É certo que muitas das *personas* em toda a obra da escritora não conseguem conceituar de maneira certa e definitiva o Deus presente no seu pensamento, podem apenas definir algumas de suas particularidades, mas nunca reduzir essa idéia a uma explicação final, pois o divino está além – pela própria complexidade conferida pela abstração que é – de qualquer conceituação final que o sujeito possa lhe estabelecer, crer em Deus (e nesse Deus hilstiano em particular) é a própria falta de razão. Talvez por essa impossibilidade de compreensão é que Deus, no trabalho da escritora, inclusive apresente tantos nomes distintos.

Ao nosso ver, na busca de encontrar um sentido para essa idéia de Deus e do ser/estar do homem no mundo, é no trabalho lírico hilstiano que o tema relativo a Deus assume proporções ainda mais intensas. Candido (2004, p. 83) aponta que: “a poesia se forma melhor, e, sobretudo, renova-se, por meio das estéticas do *exagero*, que rompem as associações *normais* e criam nexos inesperados.” É dessa forma que Hilda Hilst, ao caracterizar a idéia do seu Deus distintamente do conceito cristão de bondade e salvação, traz o inesperado para os poemas e reveste sua poesia com o aspecto superior e é através dessa figura divina, imprevisivelmente cruel, que o sagrado faz-se representar nos poemas de PMGD.

A seguir, apresentaremos considerações acerca de como a idéia do Deus de Hilda Hilst surge na peça selecionada como *corpus* do nosso estudo.

3.2 O Deus hilstiano em PMGD

“O Deus que vos falo
Não é um Deus de afagos.
É mudo. Está só. E sabe
Da grandeza do homem
(Da vileza também)”

(Hilda Hilst, *Exercícios*)

Conforme aponta-nos Albuquerque (2002, p. 32): “Ao fim e ao cabo, *Poemas malditos*,

gozosos e devotos inaugura as questões definidoras do discurso hilstiano sobre Deus a partir dos anos 80: sacrifício, súplica, anulação/apagamento do eu, especulação.” Portanto, é no conjunto dos vinte e um poemas de PMGD, que a autora segue essa sua concepção de Deus de maneira mais extremada e amplificada que nos seus outros livros nos quais Deus aparece como tema.

Nesse prosseguimento, aos olhos do sujeito enunciador de PMGD, o Deus da peça é retratado como sanguinário, irado, onipotente, misterioso: “Caio sobre teu colo/ Me retalhas.” (HILST, 2005, p. 19) e é, ao mesmo tempo, sedutor: “É Deus. Um sedutor nato.” (Op. cit., p. 17) Isso faz com que a condição de malditos dos poemas seja reforçada, pois o mal, de acordo com a fé cristã, é ir contra a concepção do ideal de bondade de Deus.

Vejamos no poema abaixo, como a voz lírica apresenta este Deus:

VII

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

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

Mastiga teu gozo
Se tens sede, é fel.

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

É pai filho e passarinho.

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

Quase sempre assassino.
É Deus.

Podemos declarar que este aspecto no poema realiza-se num clima de tensão mediante a ambigüidade constituída pela figuração divina que é, ao mesmo tempo, “pai filho e passarinho”, numa alusão aos mistérios da Santa Trindade¹⁴. Essa alusão ao enigma da constituição da identidade divina é corroborada pelas antíteses utilizadas para a apresentação desse ser dúbio que é, ao mesmo tempo, amoroso e cruel: “Ama mas crucifica.” (1ª estrofe)

Os versos “E chora menino/ Enquanto agonizas.” (4ª estrofe) proporcionam uma clara referência ao choro inocente comum às crianças, o que leva à concepção de que, no pensamento do sujeito, Deus é um ser que se apraz com o sofrimento do homem e que oferece “*fel*” a quem tem “*sede*”, ou seja, traz a destruição a quem o busca. Dessa maneira, a palavra “*assassino*” institui a isotopia na formação da idéia temática de um Deus com o predomínio de características relativas à violência e à destruição.

Na 2ª estrofe, a voz lírica informa que “O texto é sangue/ E hidromel.” Segundo a exposição de Huizinga (1980, p. 135): “Na mitologia dos Eddas¹⁵ o hidromel que a pessoa precisa beber para transformar-se em poeta é preparado com o sangue de Kvasir, a mais sábia de todas as criaturas, que nunca foi interrogada em vão.” Tem-se, o “Hidromel dos poetas”, também conhecido por “Bebida dos deuses”, uma espécie de licor mágico resultante da mistura de mel e sangue, e que, acredita-se, confere ao poeta o dom de predizer o futuro, o que o designa como figura possuidora de conhecimentos excepcionais e sabedoria, ou ainda, um herói frente a seus pares.

Em PMGD, o texto formulado para dirigir-se à Deus é feito de sacrifício, “sangue” e

¹⁴ Santa Trindade é a crença em que o Deus cristão é um e três ao mesmo tempo: Pai (Deus) , Filho (Jesus Cristo) e Espírito (representado por uma pomba).

¹⁵ As *Eddas* constituem-se de duas obras literárias islandesas, escritas no século XIII, consideradas os mais importantes documentos da mitologia germânica, pelas quais as tradições mitológicas desses povos foram preservadas. Fonte: http://valholl.hostmach.com.br/eddas_origem.htm acesso em 21/07/2007.

sabedoria, ou seja, “hidromel”, o que por sua vez, revela que a mulher representante da voz lírica sente-se como um ser superior, assim, ela é soberba e não humilde, afinal possui a sabedoria dos poetas.

No poema seguinte, a voz lírica continua a explicitar sua idéia de Deus e a condição humana frente a ele:

II

Rasteja e espreita
Levita e deleita.
É negro. Com luz de ouro.

É branco e escuro.
Tem muito de foice

E furo.
Se tu és vidro
É punho. Estilhaça.
É murro.

Se tu és água
É tocha. É máquina
Poderosa se tu és rocha.

Um olfato que aspira.
Teu rastro. Um construtor
De finitudes gastas.

É Deus.
Um sedutor nato.

O poema II descreve como o sujeito apreende a alteridade em contraposição à figura humana e, para isso, utiliza-se da força das antíteses para demonstrar seu pensamento. Assim, percebe-se que as imagens atribuídas ao elemento humano são imediatamente aniquiladas pelas representantes do divino, pois o eu poemático define o homem como *vidro*, *água*, *rocha* sempre se opondo a uma característica divina que lhe é superior em força: “Se tu és vidro/ É punho.”, “Se tu és água/ É tocha”, “É máquina/ Poderosa se tu és rocha.” No poema, a relação Homem/Deus é anunciada, metafórica e antiteticamente, como o humano representando a fragilidade frente ao poder absoluto do divino.

O tempo todo em PMGD, a descrição da figura divina está carregada de imagens que brotam do olhar do sujeito que o ama. Logo, pela aproximação de elementos díspares, temos a oposição entre sagrado e profano e a confirmação da reiteração da fragilidade humana frente ao aspecto do objeto de destruição, que sustenta a coerência de um divino próximo da serpente “Rasteja e espreita” (verso 1) de caráter ambíguo e paradoxal que aninha o mistério e envolve a quem o busca pela sedução dessa sua natureza.

Acreditamos que, já à primeira vista, reconhece-se no poema II a imposição da presença alternada do contraponto luz-escuridão formulado pela voz lírica que se impõe ao instituir a figura do sagrado permeada pelo dualismo expresso nos versos “É negro. Com luz de ouro”, “É branco e escuro”, ou seja, com esse disfarce, pretende atrair sedutoramente suas “presas”, pois uma das características do divino é essa capacidade de fascinação e não podemos deixar de lado, que o poder sagrado de Deus é sublime e ambíguo, ou melhor, ao mesmo tempo em que atrai o indivíduo, nele desperta o sentimento de horror da criatura impotente e efêmera.

Assim, o conceito de Deus é apresentado pelo jogo entre luz e escuridão, instaurando a idéia de um ser enigmático e ambíguo, cuja intenção principal é a de seduzir e aniquilar os homens e que fica sorrateiramente perseguindo suas “caças”, o que pode ser comprovado pelos versos: “Rasteja e espreita”, “Um olfato que aspira./ Teu rastro.” que aproximam o divino à imagem do predador.

Segundo Bosi, as palavras que contêm a vogal /u/ na sílaba tônica, de acordo com os defensores do simbolismo orgânico, evocam “sentimentos de angústia e experiências negativas, como a doença, a sujidade, a tristeza e a morte.” (2004, p. 56). No poema, as palavras referentes a Deus: *escuro*, *furo*, *punho* e *murro*, confirmam a colocação do crítico, inclusive pela conotação angustiante encerrada por cada um desses vocábulos, deduzindo-se daí, que em PMGD, junto ao campo do divino encontra-se o lugar simbolizante da

infelicidade.

Insistimos, pela voz lírica, o Deus de PMGD é um ser impreciso e que permanece à espreita de suas presas humanas o tempo todo como o assassino astuto. O aspecto intrigante é, por que, já que Deus traz somente dor e angústia ao sujeito, ele continua a amar e buscar tal Deus? Por que a voz lírica continua a perseguir o sofrimento? Bloom (2006, p. 175) parece sugerir-nos a resposta a esses questionamentos quando cita um antigo ditado que diz que cada um de nós tem o Deus que merece. Se assim for, o sujeito – consciente de sua condição de criatura desejante – mereceria um Deus que castigaria sua busca maldita (pelo caráter erótico) e também pelo oferecimento de si sem o retorno esperado, como na *Maldição do Potlatch*. Conferindo, dessa maneira, sentido a uma luta aparentemente incoerente.

Dessa forma, contrariando a prudência lógica que sugere afastar-se do perigo que tal Deus representa, a voz lírica opta por buscá-lo, como se com essa procura insistente tivesse como fim, inclusive, preencher o vazio de uma vida comum.

Na peça, a dor por não ter seus desejos atendidos é o motivo da expressão lírica da mulher poeta, a palavra poética é a intercessora entre o profano e o sagrado como se pode perceber nos versos: “Sobem-me as águas. Sobem-me as fúrias./ Fartas me sobem dor e palavras.” (HILST, 2005, p. 39) É certo que um amor não retribuído serve como mote aos poetas e, assim, a infelicidade acarretada pelo amor e dedicação não correspondidos favorece ao eu enunciativo de PMGD como força instituidora do seu canto.

Observemos, agora, o terceiro poema da peça:

III

Caio sobre teu colo.
Quem sou?
Tralhas, do teu divino humor.

Coronhadas exatas
De tuas mãos sagradas.
Me queres esbatida, gasta

E antegozas o gosto
De um trêmulo Nada.

Me devoras
Com teus dentes ocos.
A ti me incorporo
A contragosto.
Sou agora fúria

E descontrole.
Agito-me desordenada
Nos teus moles.

Sou façanha
Escuro pulsante
Fera doente.

À tua semelhança:
Homem.

Claro está, ao nosso ver, que o poema III transita entre os elementos humano e divino pela apresentação do sujeito dirigindo-se ao sagrado, que ele torna presente na imaginação, principalmente pelos sentimentos paradoxais de repulsa e de reconhecimento da inevitabilidade das conseqüências do contato com esse objeto (cair sobre seu colo e incorporar-se a ele).

À interrogação “Quem sou?” (1ª estrofe), segue-se imediatamente o “Tralhas, do teu divino humor.” Dessa forma, o termo “Tralhas” reforça a precariedade a que o eu poemático fica reduzido como conseqüência de sua busca obstinada.

Ao longo de todo o poema, pela aliteração do fonema /t/, compreende-se no “tu” a palavra poética vibrante que permite, inclusive, identificar um tom de base expressionista em signos como “*retalhas*” (1ª estrofe), “*devoras*” (4ª estrofe) e “*fúria*” e “*descontrole*” (5ª estrofe). Tal recurso de linguagem demonstra, nesse poema, uma exaltação do sentimento de desassossego, reforçada pelo tropo sinestésico “*escuro pulsante*”, ou seja, a ânsia de obter o conhecimento, que livraria a voz lírica dessa “*escuridão*” do não saber.

A 3ª estrofe assemelha-se ao proposto por Bataille (1992, p. 123): “E na humilhação

do ‘eu’ servil, o universal (Deus) é devolvido ao orgulho”, reforçando a idéia de que o aviltamento do sujeito promove a reverência a Deus, explicitando melhor, quanto mais o eu poemático humilha-se e devota-se, mais a idéia de Deus cresce, afinal este Deus é o que “antegozas o gosto/ De um trêmulo nada” (3ª estrofe).

Nota-se, também, a presença de uma carga melódica significativa que poder ser reconhecida pela presença das assonâncias com a vogal aberta: “*coronhadas exatas”, “*sagradas”, “gasta” e com as vogais nasais: “*façanha”, “pulsante”, “doente”, “*semelhança”, “homem*”.***

Na antepenúltima e na última estrofe, a anáfora do verbo “ser” indica o estado presente do eu lírico: “sou fúria”, “sou façanha”. Ao assinalar-se com tais características que ultrapassam os limites habituais, o sujeito acusa que o provável contato com o divino o transportaria a uma outra dimensão, tendo em vista que, especialmente, o termo *façanha* indica uma proeza impressionante, explicando melhor, o sujeito, ao agregar-se a Deus, mesmo reduzido a um “trêmulo Nada” (3ª estrofe) concebe-se orgulhoso de si, porque de acordo com Eco (2005, p. 42): “Se conseguir voltar para Deus, o homem [...] embora prisioneiro de um mundo doente, sente-se investido de um poder sobre-humano.”

A expressão “à tua semelhança” novamente remete à analogia homem/Deus e, desse modo, demarca-se a última etapa do poema. O interessante é que essas qualificações acerca do divino tornam-no mais próximo do homem no sentido de que esses aspectos negativos, muitas vezes, estão presentes na constituição do elemento humano. Temos, nas duas estrofes finais, a produção da ambigüidade produzida pela retomada e inversão do discurso religioso de que o homem é feito à semelhança de Deus, pois, aqui, pode-se entender o contrário: sou homem, por semelhança àquilo que Deus é, ou melhor, Deus é que tem humanidade.

Dessa forma é o sofrimento da falta de resposta aos clamores da voz lírica que origina os poemas, uma vez que o único aspirar do sujeito é a busca do conhecimento inacessível,

talvez de uma ilusão. EHUD, em *A obscena senhora D* (2002, p. 56), diz a Hillé: “loucura é o nome de tua busca. esfacelamento./ cisão. / derrelição.”, definições que podem ser aplicadas à busca do sagrado em Hilda Hilst e, especialmente, em PMGD.

Essa constituição divina, que tem na indiferença e no silêncio o fundamento de seu caráter, é propriamente enunciada na segunda estrofe do poema XI:

Por que te fazes antigo, se nunca te demoraste
Na terra que preparei, nem nas calçadas
Da casa? Me vê e me pensas caça?
Ai, não. Não me pensas. Eu sim, nas noites

Apesar de toda essa insensibilidade da figura divina, o sujeito poemático continua tentando e suplicando pelo estabelecimento de um contato, no desejo de conhecimento e entendimento da idéia de Deus e faz dessa meta o centro de toda sua vida. Citando Bataille (1992, p.20) na abertura de *Com meus olhos de cão* (2006), a poeta aponta: “Percebo, afundando, que a única verdade do homem é ser uma súplica sem resposta.” Portanto, ao nosso ver, podemos afirmar que temos nessa busca intensa e constante por algo que se recusa na mesma proporção, a instituição do principal pólo de tensão dos poemas e que permeará toda a obra.

Esse total alheamento do divino em relação às súplicas do eu “Tateia-me, Senhor./ Estás tão perto/ E só percebo ocos/ Moitas estufadas de serpentes.” (poema XIII), acaba por provocar como consequência no sujeito enunciativo, um sentimento parecido com o apresentado e definido por Rudolf Otto como o “*sentimento do estado de criatura*” (1992, p.19), ou melhor, a percepção da criatura que submerge no seu próprio nada e apaga-se frente ao que está acima de toda concepção ou entendimento.

Convém enfatizar que este sentimento de estado de criatura não significa, aqui, somente a percepção do sentimento de dependência de ter sido criado, mas o de ser, unicamente, uma criatura profana: carne transitória face ao poder infinito do sagrado. Esse

sentimento indicador da tomada de consciência do eu frente ao estado de “pó e cinza”, de insignificância e desqualificação, também é um elemento recorrente na obra da escritora, como neste trecho do conto *Fluxo* (2003c, p. 66): “o homem é carne e sangue, ossos também, e só entendes?” e nestes versos de *Do desejo*: “Sou isto: um alguém nada que te busca.” (2004b, p. 35)

Entretanto, o sujeito lírico de PMGD, apesar de reconhecer sua debilidade e efemeridade diante do que lhe é infinitamente superior e inacessível, o incognoscível, continua a buscá-lo como o único propósito de sua existência, a sua razão de viver e sacrifica toda uma vida na devoção à procura de “puro entendimento” e conhecimento do enigma de Deus.

Otto (1992, p. 19) falando do sentimento de adoração do homem em relação a Deus, lembra-nos da passagem bíblica no momento em que Abraão atreve-se a falar com Deus sobre a sorte dos habitantes de Sodoma: “Tive a ousadia de falar contigo, eu que não passo de pó e cinza.” (GÊNESIS 18, 27) Assim, esta declaração de Abraão é a admissão de um “sentimento de dependência”, que é algo mais e, ao mesmo tempo, alguma coisa completamente distinta de todos os outros sentimentos de dependência. É o homem reconhecendo seu próprio apagamento e depreciação no universo quanto mais descobre o poder daquele.

Dessa maneira, o sujeito enunciador de PMGD mostra-se inebriado pela figura perturbadora de Deus que lhe desperta um misto de medo e desejo. Porém, essa mulher representante da voz lírica, não treme nem perde a coragem perante a imagem idealizada dessa figura, já que se dirige diretamente ao Deus que lhe é sagrado na forma das apóstrofes, anunciando abertamente seus desejos arrebatadores e proibidos, geralmente, pela moral comum à condição feminina.

Continuando com a explanação das marcas distintivas do divino hilstiano em PMGD, temos no poema abaixo, a constatação da formulação de que é a idéia que o sujeito faz de

Deus que anima este:

XVII

Penso que tu mesmo cresces
 Quando te penso. E digo sem cerimônias
 Que vives porque te penso.
 Se acaso não te pensasse
 Que fogo se avivaria não havendo lenha?
 E se não houvesse boca
 Por que o trigo cresceria?

Penso que o coração
 Tem alimento na Idéia.
 Teu alimento é uma serva
 Que bem te serve à mão cheia.
 Se tu dormes ela escreve
 Acordes que te nomeiam.
 Abre teus olhos, meu Deus,
 Come de mim a tua fome.

Abre tua boca. E grita este nome meu.

No poema acima, o sujeito revela-se como uma serva e, entre outros fatores, a servidão pressupõe o esquecimento, mas, nesse caso, se o sujeito realmente se sentisse como uma serva, não poderia servi-lo “à mão cheia”, isto é, com fartura, isso, mais a dicção elevada e a riqueza vocabular de toda a peça, revelam que o sujeito não seria humilde e, sim, soberbo de si, pois na verdade, como serva, o sujeito inclusive vangloria-se de sua função e é aí que a soberba aparece.

A linguagem poética “desmascara” o sujeito, descortinando uma atitude forjada como humilde para poder aproximar-se do divino e não uma condição real de humildade, revelando o pertencimento a uma cultura cristã de que somente aos pobres e desvalidos seria possível chegar ao reino dos céus. Assim temos um eu dividido entre a certeza e o orgulho de possuir grandezas e a necessidade de parecer pequeno e vil aos olhos do objeto e que, por consequência disso, tenta esconder suas grandezas no intuito de atingir o grau elevado do qual o sagrado participa.

Com efeito, esse Deus somente se mantém vivo através dos versos que o nomeiam, o que nos leva ao pensamento de que Deus só se manterá “vivo” por meio da representação da linguagem poética do ser que o busca e oferece-se como escrava e alimento: “Não temas./ Meus pares e outros homens/ Te farão viver destas duas voragens: / Matança e amanhecer, sangue e poesia.” (poema XXI)

No entanto, faz-se necessário sublinhar, que este discurso sobre um Deus que se deleita com o sacrifício e as dores humanas, alheio aos apelos de quem o procura e que só vive pela vida e dor humanas, parece ter origem, para Hilda Hilst, não só pela influência do Deus arcaico do Antigo Testamento, mas também a partir da força decisiva do pensamento de Nikos Kazantzakis (também muito ligado ao Antigo testamento), especialmente no predomínio das idéias contidas no livro *Ascese* (1959), cujos conceitos centrais baseiam-se em teorias sobre a vida, a morte, Deus e a dependência que o divino tem dos homens.

Acompanhemos como o escritor grego aponta a humanidade como a criadora da idéia de Deus, pelos seguintes fragmentos acerca do relacionamento do homem com o divino: “Com a tua carne, tua fome, teu medo, tuas virtudes e teus vícios, cria Deus.” (Op. cit., p. 94). Vale a pena mencionar também o trecho no qual o escritor aponta como Deus apraz-se com o sofrimento humano: “Amo os que têm fome, os inquietos, os errantes. Só eles pensam eternamente na revolta, na fome, na estrada sem termo – em Mim!” (Op. cit., p. 98) ou um dos trechos em que o escritor aponta o caráter irado do divino: “Estremeço, És tu, meu Deus? [...] Senhor, senhor, ruges como fera. Teus pés e tuas mãos gotejam sangue e lodo; tuas mandíbulas são pesadas como mós.” ou ainda “Deus ri, chora e mata; inflama-nos e após nos abandona, cinzas fumegantes, em meio do caminho.” (Op. cit., p. 78)

Como vimos, em *Ascese*, o Deus de Kazantzakis é um ser que “vive” apenas pelo nosso desejo e sofrimento, que também provoca medo no homem e o abandona, aparentemente da mesma forma que o Deus hilstiano.

Neste poema XVII, de acordo com o nosso pensamento, há um jogo entre o eu e o outro, um jogo de poder, no qual a existência e a glória de um parece depender da existência do outro: “Penso que tu mesmo cresces/ Quando te penso. E digo sem cerimônias/ Que vives porque te penso.” Dessa maneira, os versos do poema estabelecem a noção de dependência que Deus tem dos homens.

Como vimos, nos poemas de PMGD, são o desejo carnal e as palavras do sujeito enunciativo que dão existência à idéia desse Deus, mesmo que ele não se corporifique, ele está “vivo” perenemente no pensamento do sujeito. O tema da infinitude do pensamento está presente no trabalho hilstiano desde suas origens como nesses versos do seu livro de estréia: “As coisas não existem./ A idéia sim./ A idéia é infinita/ igual ao sonho das crianças.” (HILST, 2003a, p. 92)

O poema a seguir vem ao encontro dos versos acima e também dos dizeres de Paz (1994, p. 184) ao afirmar que: “Os filhos da alma, as idéias são melhores que os filhos da carne;” ao adotar esse ponto de vista, o sujeito enunciativo demonstra, ao mesmo tempo, preferir tudo o mais que não seja a sua própria busca, vejamos como isso é apresentado no poema abaixo:

XVIII

Se some, tem cuidado.
 Se não some é fardo.
 Cuida que ele não suma
 Pois ficará mais pesado
 Se sumir de tua alma.
 É de uma idéia de Deus que te falo.
 Pesa mais se ausente
 Pesa menos se te toma

Ainda que descontente
 Te vejas pensando sempre
 Num alguém que está aí dentro
 De quem não conheces rosto
 Nem gosto nem pensamento.

Cuida que tal idéia
 Te tome. Melhor um cheio de dentro
 Que não conheces, um fartar-se
 De um nada conhecimento
 Do que um vazio de luto
 Um casca sem os frutos
 Pele sem corpo, ou ossos
 Sem matéria que os sustente.

Toma contento
 Se te sabes pesado
 Dessa idéia de Nada.
 É um pensar para sempre.

E não sentes verdade
 Que a vida vale em extenso
 Altura e profundidade
 Se vives do pensamento?

Logo, percebe-se que para o eu lírico, o que não existe ou o que existe somente no pensamento, acaba por ser mais interessante e belo que o real, atraindo a expressão dedicada do sujeito: “É de uma idéia de Deus que te falo./ Pesa mais se ausente/ Pesa menos se te toma” (3ª estrofe) O fator do desconhecimento na idéia de Deus é, ao nosso ver, o que compõe o seu poder de atração, a ilusão da busca representa o sustento mesmo do eu e é, conforme apresentamos anteriormente, esse ideal que preenche e sustenta a vida do sujeito enunciator: “E não sentes verdade/ Que a vida vale em extenso/ Altura e profundidade/ Se vives do pensamento?” (última estrofe).

Nesse momento, acreditamos serem as palavras de Becker (1973, p. 166-167) bastante esclarecedoras para a construção dessa imagem:

O que faz de Deus o objeto espiritual perfeito é precisamente o fato de ele ser abstrato – como percebeu Hegel. Ele não é uma individualidade concreta, e por isso não limita o nosso desenvolvimento por Suas vontades e necessidades pessoais. [...] A grandeza e o poder de Deus são algo em que podemos nos nutrir, algo que não pode ser abalado pelos acontecimentos deste mundo. Nenhum parceiro humano pode oferecer essa garantia, porque o parceiro humano é real. Por mais que possamos idealizá-lo e idolatrá-lo, ele reflete, inevitavelmente, a decadência e a imperfeição terrenas. E como ele é a nossa medida ideal de valor, essa imperfeição recai em cima de nós. Se o seu

parceiro é o seu “Tudo”, qualquer deficiência dele se torna uma grande ameaça *para você*. (Grifo do autor.)

No poema a seguir, percebe-se novamente que o homem é inferiorizado e Deus definido como detentor do destino humano:

V

Para um Deus, que singular prazer.
Ser o dono de ossos, ser o dono de carnes
Ser o Senhor de um breve Nada: o homem:
Equação sinistra
Tentando pareença contigo, Executor.

O Senhor do meu canto, dizem? Sim.
Mas apenas enquanto dormes.
Enquanto dormes, eu tenho meu destino.
Do teu sono
Depende meu verso minha vida minha cabeça.

Dorme, inventando imprudente menino.
Dorme. Para que o poema aconteça.

Assim, no poema acima, o sujeito é reduzido à condição de “um breve Nada” que tenta assemelhar-se ao Deus definido como “*Executor*”, ou seja, aqui Deus é senhor de um nada que tenta igualar-se à ele: “o homem:/ Equação sinistra/ Tentando pareença contigo, Executor.” O que pressupõe a afirmação de que toda característica negativa que venha a ser manifestada pelo homem, teria analogia com a maldade divina.

O sujeito somente tem a direção de sua vida quando Deus adormece, o que faz com que o poema apenas possa ser realizado no momento em que o divino encontra-se no estado de repouso, pois, caso não estivesse assim, o sujeito não conseguiria guiar o seu “*destino*” já que Deus apenas dorme quando está em abastança do sentir humano, ou melhor, quando se saciou com suas “presas” humanas.

O interessante, na 3ª estrofe, é que a ausência das vírgulas no verso: “Depende meu verso minha vida minha cabeça.” é indicador de fluidez e rapidez, insinuando que este estado

de “abastança” divino durará pouco e novamente voltará a ser o “caçador”.

Na esteira de nosso pensamento, na próxima parte deste capítulo, procuraremos oferecer algumas reflexões sobre o erotismo que permeia a peça e a questão da maldição que recai sobre os poemas.

3.3 A questão do erotismo: o gozo e a maldição.

“O que é a carne? O que é este Isso / Que recobre o osso? este novelo liso e convulso / Esta desordem de prazer e atrito / Este caos de dor sobre o pastoso. / A carne. Não sei este Isso.”

(Hilda Hilst, *Do desejo*)

Novaes Coelho (1999, p. 67-68) define a questão do erotismo como o “nervo central” da poesia hilstiana a partir de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), uma evolução da noção de sexualidade já presente em obras anteriores e que, a partir desse ciclo, mostra-se como algo “de dentro” do ser:

Essa descoberta da plenitude sexual no ‘de dentro’, contraposta ao ‘lá de fora’, é como sabemos, a nova ótica pela qual a sexualidade ou o erotismo vêm sendo vistos. No plano do pensamento ou das idéias, o instinto sexual já não corresponde apenas a uma função orgânica específica [...] mas sim a algo infinitamente mais vasto e profundo [...] o Erotismo, no alto sentido filosófico do termo – a experiência de comunhão plena *eu-outro* que, partindo do corpo, atinge as raízes metafísicas do ser e o faz sentir-se participante da *totalidade* (Grifos do autor).

Podemos afirmar que a busca do eu e do sagrado em Hilda Hilst, resulta no esfacelamento dos limites entre o erótico e o mítico, entre o sagrado e o profano, numa ânsia pela relação total (corpo e espírito) entre o *eu* e o *tu*.

Em outras palavras, essa subversão dos limites normais da relação homem/Deus, ou seja, a destituição da idéia de um Deus nas alturas, superior aos homens e a constituição de

um divino com características humanas, permite-nos falar também da existência de um lirismo erótico presente nos poemas, que seria, segundo Cara (1989, p. 21) uma “vertente recuperada, sobretudo pela modernidade – é uma poesia amorosa que enfrenta cara a cara a experiência da relação amorosa, da sensualidade e do desejo físico.” Face do lirismo já encontrada desde os poetas provençais, e que em Hilda Hilst, aos desejos do corpo somam-se intensamente os de vontade de contato com o espírito.

Em PMGD, percebemos as relações conflitantes entre os poemas também porque ambos os adjetivos *malditos* e *gozosos* presentes no título da peça, levam para a condição erótica do discurso que se constrói por imagens de carne, corpo e pulsão da vida e da morte. O tempo todo o caráter erótico surge nos poemas por meio de imagens corporais e da linguagem erótica, conforme o poema abaixo expõe:

VIII

É neste mundo que te quero sentir
 É o único que sei. O que me resta.
 Dizer que vou te conhecer a fundo
 Sem as bênçãos da carne, no depois,
 Me parece a mim magra promessa.
 Sentires da alma? Sim. Podem ser prodigiosos.
 Mas tu sabes da delícia da carne
 Dos encaixes que inventaste. De toques.
 Do formoso das hastes. Das corolas.
 Vês como fico pequena e tão pouco inventiva?
 Haste. Corola. São palavras róseas. Mas sangram.

Se feitas de carne.

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

Nesse momento da peça, o discurso é abertamente dirigido para a libertação do desejo sexual. A voz lírica, que aqui se coloca na posição da mulher-poeta, transfere para o divino o

que a mulher miticamente quer do homem, e assume e expõe sem pudor seus desejos de quem conhece os prazeres da carne e prefere-os aos “sentires da alma”, como podemos constatar pelos signos *toques, hastes, corola*, que remetem a imagens deliberadamente eróticas. O eu lírico está totalmente voltado para a realização do prazer divino pela via do corpo e o que prevalece é o desejo da presentividade desse corpo e a realização plena do erotismo no agora: “É neste mundo que te quero sentir” (primeiro verso).

A personagem Hillé de *A obscena senhora D* (2002a, p. 53) ao confessar-se ao amante Ehud revela uma identidade e um aspirar próximos aos do sujeito de PMGD:

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?
que OUTRO mamma mia?
DEUS DEUS, então tu ainda não compreendes?

Considerando os dizeres de Bataille (2004, p. 170) ao afirmar que: “Falamos de erotismo todas as vezes que um ser humano se conduz de uma maneira que estabelece um contraste com as condutas e julgamentos habituais.”, temos nos PMGD uma forte presença do erotismo¹⁶, mas de um erotismo poético, porque já que esse desejo corporal não se consolida, é somente pela poesia que ele materializa-se. Por outro lado, Bataille (2004, p. 27) fala também de um erotismo sagrado como aquele que busca uma junção do ser com algo acima da realidade natural, representado no Ocidente como aquilo que “se confunde com a busca, exatamente com o amor de Deus”. Assim o caráter do erotismo presente em PMGD é poético e sagrado.

A relação com este ser maior é muito conflitante e o desejo carnal transgressor do sujeito de PMGD diante do objeto interdito articula uma questão proibida, instituindo, ao

¹⁶ Durigan (1985, p. 30) apresenta a etimologia do termo *erótico* como originário de: “*erótikos* (relativo ao amor) e deriva de *Eros*, o Deus do amor dos gregos – *Cupido* entre os romanos. Mais tarde, a psicanálise transformou-o em símbolo da vida, do desejo, cuja energia é a libido, princípio da ação, seu oposto é *Tanatós*, símbolo da morte, princípio de destruição.”

nosso ver, o pecado e inferindo a maldição dos poemas, uma vez que “A igreja elevou a castidade ao nível das virtudes mais altas. Seu prêmio era ultraterreno: a graça divina e, para os melhores até mesmo a beatificação do céu.” (PAZ, 1994, p. 85) Segundo esse ponto de vista, não sendo o fim único do erotismo atender às “leis da natureza”, ou seja, a procriação, o mesmo resvala para o campo do condenável, do impuro, do maldito e do estéril, porque de acordo com a moral cristã, quando os impulsos sexuais excedem ou ignoram a finalidade da reprodução, eles serão tidos como perversos e socialmente perigosos.

O erotismo, assim como a linguagem poética, tem como centro, acima de tudo, o desejo e a imaginação; o que revela uma ligação íntima entre erotismo e poesia, pois o erotismo é também aquilo que o ser humano acrescenta, pela imaginação e fantasia, à natureza. Paz (2004, p. 185) denomina o amor e o erotismo como a dupla chama da vida, pois por meio do corpo o amor é erotismo e ambos se sustentados pelo “fogo original” da existência: a sexualidade.

Feitas essas observações, veja-se o poema inicial da peça:

I

Pés burilados
Luz-alabastro
Mandou seu filho
Ser trespassado

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

Pés burilados
Fino formão
Dedo alongado agarrando homens
Galáxias. Corpo de homem?
Não sei. Cuidado.

Vive do grito
De seus animais feridos
Vive do sangue
De poetas, de crianças

E do martírio de homens
Mulheres santas.

Temo que se aperceba
De umas misérias de mim
Ou de veladas grandezas.

Soberbas
De alguns neurônios que tenho
Tão ricos, tão carmesins.
Tem esfaimada fome
Do teu todo que lateja.

Se tenho a pedir, não peço.
Contente eu mais lhe agradeço
Quanto maior a distância.
E só porisso uma dança, vezenquando
Se faz nos meus ossos velhos.

Cantando e dançando, digo:
Meu Deus, por tamanho esquecimento
Desta que sou, fiapo, da terra um cisco
Beijo-te pés e artelhos.

Pés burilados
Luz-alabastro
Mandou seu filho
Ser trespassado
Nos pés de carne
Nas mãos de carne
No peito vivo. De carne.

Cuidado.

Pode-se admitir que o poema de abertura de PMGD apresenta um conjunto de três passos representados por atos fundamentais que permeiam toda a obra: a abordagem do corpo erotizado e do sofrimento imposto a ele, a apresentação dos traços característicos fundamentais da idéia do Deus hilstiano e a comunicação do estado do sujeito de devoção e reverência ao objeto.

A primeira parte, constituída pelas 1ª e 2ª estrofes, que se repetem no final do poema, apresenta um corpo – que inicialmente não se sabe humano – por meio de recortes de imagens e de uma linguagem tensa e sinedóquica, pela qual esse corpo é revelado por partes como se

fossem isoladas do restante da unidade a qual pertencem: *pés, mãos, peito* vão surgindo a cada verso, desencadeando uma cena de dor construída passo a passo no texto por meio da apresentação desses pedaços perfurados. Aqui, nota-se que o tom da voz do sujeito é objetivo e comedido, pois há apenas o oferecimento dessa presença imagética de sangue e crueldade, reforçada pela escolha de vocábulos ligados ao sofrimento, como por exemplo, os “*pés burilados*¹⁷”.

Assim, na junção das partes fragmentadas, nasce a imagem do corpo na sua totalidade, o que, imediatamente, devido a nossa cultura de matriz judaico-cristã, remete-nos à flagelação e tormento de Jesus Cristo na cruz. Como vemos, podemos aferir que o poema I é predominantemente imagético, pois o sujeito apresenta seu enunciado por meio de um complexo de imagens agressivas: a descrição do corpo dilacerado, a figura do Deus “predador” e a atitude de humildade do sujeito ao beijar os pés divinos.

Na segunda estrofe tem-se a recorrência da locução adjetiva “*de carne*” posposta aos pés, mãos e peito, termo que enfatiza a condição humana e carnal de Jesus, que é também uma criatura humana e perecível, feita de matéria transitória, assim, inclusive, o sujeito poético estaria inserido na imagem humana que é submetida à tortura e ao martírio.

A “*Luz-alabastro*¹⁸” (v.2) que ilumina o corpo apresentado instaura a oposição entre a luz que banha esse corpo e a “escuridão” do sofrimento do “filho” que caracteriza essas estrofes, delineando, por isso, um jogo de contrastes entre claro e escuro, ou seja, a pureza de Jesus opondo-se a maldade divina. O próprio filho de Deus é carne e sofrimento por obra do Pai que “Mandou seu filho/ Ser trespassado.”

Rudolf Otto (1992, p.123) retomando as palavras do apóstolo Paulo sobre a questão

¹⁷ Burilado: Gravado, lavrado ou aberto com buril (instrumento usado na execução de gravuras em metal e madeira.)

¹⁸ Alabastro: rocha muito branca e translúcida.

da *carne*¹⁹, diz: “é [a carne] apenas ‘estado de criatura’ [...] a criatura aparece como ‘pó e cinza’, como ‘nada’, como o que não tem substância própria, como algo débil que passa e morre.”, dessa forma o corpo é uma barreira, uma sombra sobre nossa liberdade.

Feitas essas considerações sobre a representação da carne, pode-se estabelecer que para a voz lírica, a condição humana configura-se como efêmera e diminuta frente ao poder sagrado do divino e institui a adversidade entre corpo e espírito. Dessa forma, esse corpo apresentado no poema, caracterizando-se como “*De carne.*” pela imagem suscitada através da metáfora Carne → Homem, representa toda a humanidade, que não passaria de uma centelha frente ao poder absoluto concebido pela figura sagrada do Deus que vive do sofrimento alheio.

A visão do pé repete-se no poema quase que obsessivamente: primeiro eles são *burilados*, depois *trespassados* e, por fim, o sujeito beija os pés divinos. De acordo com o apontado por Chevalier (2006, p. 695-696): “Segundo alguns psicanalistas (Freud, Jung, etc.) o pé teria também uma significação fálica. [...] O pé é um símbolo erótico, de poder muito desigual, mas particularmente forte nos dois extremos da sociedade, entre os primitivos e entre os refinados.” Dessa forma, a recorrência vocabular e imagética de “pés” funcionaria como um símbolo de força e do poder divino e, por outro lado, também sugere a erotização do corpo de Deus, indicando, dessa maneira, o desejo da voz lírica de relação erotizada entre sujeito e objeto, que permeia toda a peça, o que por sua vez leva-nos a constatar que a representação da voz poética é marcada pelos sentimentos dualistas entre espírito e desejos da carne.

¹⁹ No Antigo Testamento, em contraposição ao espírito, a carne é representada em sua fragilidade com seu caráter transitório; a humanidade é carne e é o divino espírito (*pneuma*). No Novo Testamento, a carne é associada ao sangue para designar a natureza humana do Cristo e do homem; o antagonismo entre carne e espírito exprime o abismo entre a natureza e a graça (*João*, 6, 23). (Chevalier (2006, p. 187)

A temática das questões inquietantes do corpo é abordada sem descanso em vários momentos da obra de Hilda Hilst. Em *A obscena senhora D* (2002), por exemplo, temos a carne definida como a detentora de enigmas, como nos trechos “os segredo da carne são inúmeros, nunca sabemos o limite da treva, o começo da luz” (Op. cit. p. 46) ou quando a personagem Hillé indaga a Deus: “Há lugar para a carne no teu coração, Senhor?” (Op. cit., p. 60) Em *Exercícios* (2002, p. 147) a voz lírica declara: “Pesa sobre nós / o limite da carne / [...] Em nós / Corpóreos e pequenos / A fúria da vontade”

Com efeito, o corpo humano na obra da escritora é representado metaforicamente como matéria rebaixada e limitada, mas desejosa dos prazeres e sempre em contraposição ao espírito, ou seja, a carne constituindo-se como algo transitório em contraposição ao espírito eterno, e os poemas de PMGD são a expressão disso.

No poema I, a aliteração em /s/ regular e constante, em onze das doze estrofes, tem como caráter expressivo os sentidos de Sangue, Sofrimento que, juntamente aos vocábulos *carne, trespassado, burilados, feridos, martírio*, oferecem a imagem do vermelho, do sangue e que, segundo Todorov (1977, p. 49) é associado ao poder: “[...] O sangue é o simbolizante do poder (por metonímia), mas é o simbolizado de vermelho (por sinédoque).” Esse é um recurso bastante conveniente para associar-se o som ao sentido num poema que é construído em torno da idéia do sofrimento humano frente à crueldade divina, oferecendo ao tom do verso altivez e comedimento, sendo isso evidentemente somado aos versos curtos e aos recortes que isolam semanticamente as imagens e assim promovem a objetivação ao poema.

Candido (2004, p. 40) oferece uma reflexão valorosa a respeito do efeito aliterativo do /s/ ao afirmar que este: “sugere o sibilar da serpente bem como seu rastejar coleante.” Dessa maneira, tem-se que o sentido expressivo dessa repetição no poema é, acentuadamente, o de sibilo da serpente e sugere, pelo que esta simboliza, a traição, o medo, a maldade, reforçando a idéia desse Deus “predador” à espreita de suas presas, reiterada no poema II conforme já

antecipamos.

Dessa maneira, no poema I, o estrato semântico é reforçado pelo som que se torna essencial na acepção do poema, logo essa sonorização em /s/ surge como um laço estreito ligando a sonoridade à expressão do sentimento do sujeito e atuando como delineadora da concepção de que Deus é um assassino. Essa sonância cria um ritmo sibilante, que por tudo que expusemos tem um papel fundamental, não só na expressão fônica/melódica, mas na constituição da idéia total da obra.

As 3^a, 4^a e 5^a estrofes constituem, ao nosso ver, a segunda parte do poema, na qual se vê a apresentação do Deus hilstiano que vive nesta poesia, pelo “grito” e “sangue” de “seus animais feridos”. Deus, para a voz poética, é um ser incompreensível e indescritível e, ao interrogar: “Corpo de homem?” (3^a estrofe) remete-nos à alegada semelhança homem/Deus, conforme nos é apontado pelo livro do Gênesis (1:27): “Assim Deus criou os seres humanos; ele os criou parecidos com Deus.” Assim a voz lírica objetiva os sentimentos dela corporificando o outro.

O poema seleciona o pólo da dúvida ao apresentar a incerteza acerca da imagem de Deus, com a resposta “Não sei” (3^a estrofe) à indagação anterior, assim ao olhar do sujeito enunciatador, a criação humana de acordo com a própria figura divina, não se configura de maneira certa, enchendo o eu de inquietação perante o que lhe é desconhecido e denotando, também, o medo do sujeito em relação a esse Deus, uma vez que se tende a temer o que não é conhecido, daí a advertência da voz lírica: “*Cuidado.*”

Nesse aspecto, oferece-se a subversão da afirmação apresentada pelo texto bíblico sobre a semelhança homem/Deus, permitindo a idéia de um Deus à caça de suas criaturas para poder manter-se vivo, sugerida pelo verso “Dedo alongado agarrando homens”. É certo que, aqui, a poesia hilstiana torna-se fundamentalmente metafísica, meditando, filosofando e construindo um espaço íntimo de reflexão sobre o divino, a partir da imagem do próprio

homem.

Em contraste com o tom seco e direto das primeiras estrofes, a terceira parte do poema, compreendida pelas 6^a, 7^a e 8^a e 9^a estrofes, acrescenta o registro do tom confessional, já que é nela que o eu poemático assume uma postura de reverência ao objeto, não deixando dúvidas de que é a idéia de Deus que comanda a existência da voz lírica.

Na 8^a estrofe, o sujeito diz que teme ser percebido por Deus, pois sendo alguém de “*ossos velhos*”, já viveu o bastante para saber que a relação Homem/Deus certamente provoca uma mistura de angústia e pavor diante do que ele pode ser capaz de fazer para amainar a fome “Do teu todo que lateja.” (7^a estrofe), culminando na dor e no sofrimento do eu, que mesmo colocando-se num grau de degradação tal, como “fiapo, da terra um cisco”, tem a ousadia de aproximar-se e dirigir-se a ele.

A variante lingüística usada nos vocábulos “*porisso*” e “*vezenquando*” desestabiliza a expectativa do uso formal que vem sendo seguido desde o início do poema (e que percorre toda a peça). Ao infringir as regras ortográficas, nesse andamento, a escritora parece querer aproximar-se do ritmo da linguagem oral fluída e, com isso, retratar a rapidez e o receio com que o sujeito dirige-se a Deus.

Tal recurso corrobora com a idéia do ritmo rápido, como se o sujeito quisesse dirigir-se apressadamente ao objeto e evitar um contato maior pelo medo desencadeado pelo desconhecimento que esta figura lhe impõe.

Por outro lado, essa idéia sagrada que Deus constitui-se para o sujeito também desperta no eu, ao mesmo tempo, fascínio e temor diante do caráter inexplicável e desconhecido do divino: “É preciso conhecer/ Com precisão para amar? Não te conheço.” (poema XII). A citação de Otto abaixo transcrita ajuda-nos a refletir sobre o papel da criatura humana frente ao cunho fascinante e misterioso do divino:

A criatura que, perante ele treme, se humilha, e perde a coragem,

experimenta ao mesmo tempo o impulso de se voltar para ele e até dele se apropriar de qualquer maneira. O mistério não é para ela só o espantoso, é também o maravilhoso. Ao lado deste elemento perturbador aparece algo que seduz, arrasta, arrebatava estranhamente, que cresce em intensidade até produzir o delírio e o inebriamento. (1992, p. 50)

O sagrado, que em PMGD provoca os sentimentos de temor e fascínio na criatura humana, justamente por manifestar-se como algo incompreensível e maravilhoso como Otto assegura, é também uma energia difícil de subjugar, que tem o dom simultâneo de atrair e repelir, pois a questão da divindade sempre encantou os homens como algo misterioso e diferente da realidade do universo natural da vida e como observa Caillois:

[...] o sagrado suscita no fiel exatamente os mesmos sentimentos que o fogo na criança: mesmo receio de nele se queimar, mesmo desejo de o acender; mesma emoção perante a coisa proibida, mesma crença em que a sua conquista proporciona força e prestígio (1988, p. 36 - 37)

O sujeito poemático, em sua fragilidade profana, ao tentar aproximar-se de um desejo tão potente corre o risco de sofrer um castigo imediato, afinal este é o Deus hilstiano. Assim, o sujeito de PMGD faz uma advertência, uma espécie de aviso e conselho expresso no último verso da terceira estrofe do poema I: “*Cuidado.*” Ao fazer tal advertência, parece com isso querer encaminhar-se a um interlocutor que também desconhece o ser terrível que nos é exposto: aquele que “*vive do grito*” e “*vive do sangue*”, cuja existência depende da dor e agonia da humanidade.

No segmento dessas colocações, deduz-se que o sujeito de PMGD busca o sagrado em Deus para poder apoderar-se de sua “força e prestígio” e elevar-se à condição de herói, mesmo que essa devoção ilimitada ao objeto acarrete na destruição de si mesmo.

Bataille sugere que a “invocação de Deus, ou espiritualidade, é um desejo de subir de grau” (1989, p. 47), dessa maneira, temos enraizado, na origem da constituição humana, o desejo de encontrar uma autoridade que promova o desejo ardente do eu por uma elevação transcendente. Contextualizando essa afirmação em PMGD, tem-se um sujeito que não se

conforma em ser apenas carne e matéria, e deste modo, clama pelo algo mais advindo do sagrado, que o levaria a ultrapassar a própria realidade de simples criatura.

A propósito, essa necessidade de ascensão, tem estreita relação com a enunciação de Kazantzakis quando o escritor declara que: “Nós, os homens, somos miseráveis, covardes, mesquinhos e irrisórios. Mas em nosso interior uma essência implacável nos impele sempre a subir mais alto.” (1959, p. 93)

Estranhamente a voz lírica diz-se contente e agradecida pelo que tem, como afirma nos versos “Contente eu mais lhe agradeço/Quanto maior a distância.” (8ª estrofe) Porém, se o sujeito quisesse realmente ser esquecido por Deus e estivesse satisfeito com a distância divina, por que se dirigiria a ele? Por que se rebaixaria tanto a ponto de beijar-lhe os pés? “Meu Deus, por tamanho esquecimento/ Desta que sou, fiapo, da terra um cisco/ Beijo-te pés e artelhos.” (9ª estrofe) Pela conotação erótica que os pés encerram conforme apontado por Chevalier anteriormente, o eu lírico não realiza esse ato somente em sinal de reverência e sacrifício, mas também para tentar instituir um contato erótico com o objeto e fundir-se a ele.

Esse distanciamento enunciado pelo sujeito seguido da aproximação sugere uma dissimulação de sentimentos e intuítos e reforça a posição do uso do mascaramento da identidade proposital pelo sujeito para poder adentrar nos domínios do objeto e realizar seus anseios. Não podemos nos esquecer, é verdade, do fato de este sujeito assumir um posicionamento dualista em relação a si mesmo, que parece dizer “eu sou tudo” ao mesmo tempo em que diz: “eu sou nada”, alguém que se confessa como o possuidor de “misérias” e “grandezas”.

Temos nessa colocação, que se diz desejosa de esquecimento, e este se dirigir a Deus com a tonalidade da humildade, um outro ponto de divergência e tensão nos PMGD, pois entre o que o sujeito afirma ser e o que, na verdade, seu discurso poético revela há uma desarticulação de propósitos que podem ser apreendidos nestes versos do poema I ao afirmar-

se satisfeito com a distância divina, pois a busca desse sagrado, demonstra, na verdade, um desejo de ascensão ao mundo superior do divino e não de esquecimento e distância como o eu enunciador declara.

Aliás, esse se dizer humilde e, na verdade, sentir-se superior está presente em outras obras da escritora, como no trecho abaixo, retirado do conto *Fluxo*:

[...] devo dizer ao meu Deus: ai que proposições me propuseste, que enormíssimas aflições carrego sobre o plexo, tão pequenininho eu sou, meu Deus, tão rouxinol mas a garganta em frinchas, a garganta semeando sons para o ouvido de poucos, pensa bem meu Deus o que queres de mim [...] Vê bem meu Deus o que queres de mim, devo continuar sangrado até o ombro? Devo continuar expelindo a minha víscera de prata, a minha brilhante tripa, os meus neurônios de vidro facetado e raro, no ventre endomingado e gordo desses jacarés de purpurina pintados, ai devo? Meu Deus vê bem o que queres de mim e só de perguntar vem uma dor do lado, um estupor, só de Te pensar pensando em mim, no meu pequeno destino, nessa miuçalha que sou [...] (2003c, p. 53-54)

Na citação acima, o discurso tem seu fundamento na ironia e no sarcasmo, o personagem do conto define-se e apresenta-se a Deus como “pequenino”, “miuçalha”, alguém com “pequeno destino”, mas ao mesmo tempo confessa-se detentor de características elevadas e preciosas “a minha víscera de prata, a minha brilhante tripa, os meus neurônios de vidro facetado e raro” que o distinguiriam da mediocridade à qual é obrigado a submeter-se pelas proposições do divino a ele impostas.

Voltando a centrar nosso olhar no poema I, é interessante ressaltar que o poema fecha-se abruptamente com o mesmo verso “*Cuidado.*” Alerta que reveste de aura o objeto, pois o uso desse tom retórico sugere o mistério necessário para que o objeto de desejo e repulsa do sujeito lírico atinja um nível de estranhamento.

A reiteração dessa advertência ou conselho presente anteriormente na terceira estrofe estabelece um silêncio perturbador, e é justamente nessa pausa seca e abrupta que reside o clímax do poema, pois o fechamento dessa maneira faz com que o leitor espere por mais angústia e sofrimento nos próximos poemas do conjunto, ou seja, o sujeito usa o tom de

advertência para alertar a qualquer criatura humana a tomar cuidado com esse Deus porque, conforme temos, ele ordenou o padecimento e morte do próprio filho e pode ser capaz de qualquer coisa para continuar vivendo “*do sangue*” de suas criaturas.

Visto por esse ângulo, o poema pode ser considerado como uma proposta de anúncio e base norteadora aos outros que o seguirão, justamente pela carga dramática da incerteza perante o desconhecido e devoção ao objeto que o sujeito apresenta e que se mostrarão em todo o conjunto dos PMGD.

A própria constituição da obra exige sacrifícios por parte de quem a realiza e a anulação do eu é uma espécie de renúncia em nome dessa busca de Deus: Do ponto de vista da obra (do ponto de vista de suas exigências em relação ao autor que descrevemos no capítulo I), vê-se claramente que ela exige um sacrifício por parte daquele que a torna possível, o que permite-nos pensar também na metalinguagem implícita no fato de “burilar” os pés, ou seja, gravar, lavrar como um escultor e, assim, os “pés burilados” (primeiro verso do poema I) indicam não somente sofrimento do corpo, mas também a dificuldade do labor artístico ao qual o sujeito submete-se. Sacrifício da vida do poeta a que Hilda Hilst aborda em várias passagens de sua obra, como, por exemplo, nas seguintes estrofes do poema XIX de *Da morte. Odes mínimas*. (2003, p. 47):

Te prometo, morte,
A vida de um poeta. A minha:
Palavras vivas, fogo, fonte.
Se me tocares,
Amantíssima, branda
Como fui tocada pelos homens
Ao invés de Morte
Te chamo Poesia
Fogo, Fonte, Palavra viva
Sorte

Neste momento, acreditamos ser relevante apontarmos algumas considerações gerais sobre a questão da origem do sacrifício e é Mauss, mais uma vez, que auxilia-nos ao

declarar que:

[...] o sacrifício é originalmente uma dádiva que o selvagem faz a seres sobrenaturais aos quais lhe convém se ligar. Depois, quando os deuses se alçaram e se afastaram dos homens, a necessidade de continuar a transmiti-lhes essa dádiva fez nascer os ritos sacrificiais, destinados a fazer chegar até esses seres espirituais as coisas espiritualizadas. À dádiva sucedeu a homenagem em que o fiel não exprime mais qualquer esperança de retorno. Para que daí o sacrifício se tornasse abnegação e renúncia não havia mais que um passo; assim a evolução fez o rito passar dos presentes do selvagem ao sacrifício de si. (2005, p. 8)

Em PMGD, o sujeito poemático constitui-se na serva que se sacrifica oferecendo-se como alimento a Deus: “Come de mim a tua fome” (poema XVII) e dirige-se a ele através da poesia cujo material são palavras de dor. O sacrifício e a anulação do eu, traços marcantes da modernidade, que por sua vez remontam à matriz cristã da necessidade de anulação do sujeito em nome de algo sagrado, são retratados nos poemas, pois temos na voz lírica a figura do sacrificado, o sujeito mostra-se como aquele que se sacrifica em nome da fé em encontrar o amado. De acordo com Kazantzakis (1959, p. 101): “A cada instante devemos estar preparados para sacrificar a nossa vida a Ele [a Deus]. Porque a vida não é um fim, mas um instrumento, como a morte, a beleza, a virtude o conhecimento”

Em PMGD é como se o discurso poético do sujeito fosse colocado como um auto-sacrifício, uma vez que a poesia é feita de sangue, observe-se como essa necessidade de sofrimento é sugerida na última estrofe do poema XI:

Que caminhadas. Que sangramento de passos.
Que cegueira pretendendo
Seguir teu próprio cansaço. Olha-me a mim.
Antes que eu morra de águas, aguada do que inventei.

A voz lírica sente-se orgulhosa por ser serva e um ser orgulhoso enfrenta as piores conseqüências de seu desafio, tentando com isso, de acordo com o nosso pensamento, provar seu caráter heróico no oferecimento de si ao outro, que ela estabelece o tempo todo, pois geralmente, no jogo erótico a mulher ocupa o papel da submissão e questões relacionadas à

culpa, repressão e sublimação dos desejos e frustrações, conformismo, resignação e fragilidade frente a seu papel na sociedade, são arquétipos que acompanham a constituição do feminino desde sempre.

Julia Kristeva em carta a Catherine Clément (2001, p. 100) aponta como o ideal da mulher cristã, aquele pautado no sofrimento e na resignação, o que acaba por transformar toda mulher numa sofredora, ou induzir a uma necessidade de sofrimento, explicando melhor, só seria digna de ascensão ao mundo espiritual a mulher que se sacrifica ou que sublima seus desejos em nome de um objeto de sua mais alta aspiração. Como exemplos significativos dessa construção, temos na Virgem Maria o ideal da aceitação, do sofrimento e da renúncia ao prazer carnal, e em Eva, o símbolo do desejo erótico de conhecimento e da sexualidade culpada e punida.

Entretanto, a mulher de PMGD, em oposição a esse “ideal” de renúncia, sacrifício e culpa, utiliza-se das palavras na poesia como “arma” para construir um lugar no qual contraria esses paradigmas cristãos, expressando suas vontades livremente dos sentimentos de repressão e pecado, pois o sujeito reconhece-se como criatura desejada e desejante. Longe de ser uma representação feminina que, resignadamente, espera pelo seu destino, esta voz delinea o ato da luta para obtenção de seus desejos e anuncia-os explicitamente: “Me permitirias te sentir a língua/ Essa peça que alisa nossas nuca/ E fere rubra/ Nossas humanas delicadas espessuras?” (poema IX)

Essa mulher-poeta representante da voz lírica demonstra ser a dona de seus desejos e confessa-os sem pudor, escapando do ideal cristão, anteriormente citado, de que se deve sublimar o prazer advindo dos desejos instintivos da carne. Dessa forma, em PMGD, o sujeito quer o algo mais, o além, o difícil que o tornaria, com esse improvável – hipotético porque esse Deus só vive no pensamento de quem o deseja e busca – encontro com Deus uma criatura superior, o herói a que fizemos alusão anteriormente e que é anunciado pela linguagem

poética. Como se esse sacrifício trouxesse ao sujeito enunciatador o sentido de dignidade e orgulho por desejar estar sempre com o objeto fonte de angústia, dor e infelicidade, um desejo doloroso e, apesar disso, consentido, ou melhor, um sacrifício consentido para proveito de si mesmo.

Na poesia moderna, conforme Moriconi (2002, p. 138) aponta: “[...] o tema principal da poesia recente escrita por mulheres é a condição feminina. Não interessa à mulher falar em nome de um sujeito universal. Ela não quer ser o homem comum. Ela quer ser a mulher. Nem sempre a mulher comum.” É assim que a voz lírica configura-se na peça, ela não deseja ser apenas comum ou “A mulher”, ela quer ser apenas o que é.

No poema abaixo, observa-se o desencontro entre o sujeito e a idéia da figura divina:

XIII

Vou pelos atalhos te sentindo à frente.
Volto porque penso que voltaste.
Alguns me dizem que passaste
Rente a alguém que gritava:

Tateia-me, Senhor,
Estás tão perto
E só percebo ocos
Moitas estufadas de serpentes.

Alguém me diz que esse alguém
Que gritava, a mim se parecia.
Mas era mais menina, percebes?
De certo modo mais velha

Como alguém voltando de guerrilhas
Mulher das matas, filha das Idéias.

Não eras tu, vadia. Porque o Senhor
Lhe disse: Poeira: estou dentro de ti.
Sou tudo isso, oco moita
E a serpente de versos da tua boca.

O poema XIII constitui-se o único de toda a peça em que surge a presença de uma outra voz senão a do sujeito, conforme se identifica nos versos iniciais da última estrofe: “Não eras

tu, vadia. Porque o Senhor/ Lhe disse: Poeira: estou dentro de ti.” e, contrariamente ao esperado e desejado pelo eu, essa não é a manifestação da voz divina. Reconhece-se a primeira voz, claramente, como a do sujeito que enuncia o caminho da procura incessante pelo objeto, mas a segunda parece sugerir que se trata de alguém recriminando a “pecadora” por manifestar desejos que fogem à moral cristã. Entretanto a voz lírica não assume a postura ou o papel de vítima, pelo contrário ela assume e enfrenta seus desejos, parecendo não se importar com a idéia do pecado que esse querer implica, como podemos observar quando afirma: “Sou tudo isso” (penúltimo verso).

O sujeito sabe o que quer e o que representaria a concretização desse querer e, apesar da indiferença divina, reconhece o objeto por trás das expressões insuficientes, vejamos:

XIX

Teus passos somem
Onde começam as armadilhas.
Curvo-me sobre a treva que me espia.

Ninguém ali. Nem humanos, nem feras.
De escuro e terra tua moradia?

Pegadas finas
Feitas a fogo e a espinho.
Teu passo queima se me aproximo.

Então me deito sobre as roseiras.
Hei de saber o amor à tua maneira.
Me queimo em sonhos, tocando estrelas.

Aqui, “armadilhas”, “trevas que me espia”, “Pegadas finas/ Feitas a fogo e a espinho.” são apenas indícios da existência divina reforçados pela linguagem erótica do sacrifício e da submissão norteadores de toda a peça: “Me queimo em sonhos, tocando estrelas.”

Encaminhando-se para o término de PMGD, vemos, no poema XX, o estado do sujeito após essa caminhada em busca de iluminação e entendimento para a idéia de Deus: “Sou muito pálida/ Porque muito caminhei/ Nas escuras, no vício/ De perseguir uns falares/ Teus

indícios.” Veja-se o poema completo:

XX

Move-te. Desperta.
 Há homens à tua procura.
 Há uma mulher, que sou eu.
 A Terra mora na Via –Láctea
 Eu moro à beira de estradas
 Não sou pequena nem alta.

Sou muito pálida
 Porque muito caminhei
 Nas escurezas, no vício
 De perseguir uns falares
 Teus indícios.

Move-te. Tua aliança com os homens
 Teu atar-se comigo
 Tem muito de quebra e dessemelhança.
 Muito de nós agonizam.
 A Terra toda. Há de ser quase
 Brinquedo adivinhares
 Onde reside o pó, onde reside o medo.

Não te demores.
 Eu tenho nome: Poeira.

Move-te se te queres vivo.

Aqui, o uso do tom de voz imperativo contrasta com os outros poemas, que até então, demonstravam somente o rebaixamento do sujeito diante do poder do divino. No poema XX o sujeito, subverte o discurso da postura anterior de humildade aparente e passa, persuasivamente, a ordenar ao objeto para que se “mova” e “desperte”, o que reforça a nossa argumentação de uso de máscara pelo sujeito, pois este é um ponto em que mais uma vez o sujeito contradiz-se, pois alguém que, no íntimo, considerasse-se verdadeiramente “*Poeira*”, ou seja, nada, em momento algum poderia exigir a transformação do estado de inércia e distanciamento que caracterizaram a condição divina nos poemas até aqui.

A esse respeito, convém lembrar o apontamento de Cândido (2004) sobre a poesia ser revestida de um caráter superior dentro da literatura e lugar de expressão dos gêneros nobres, o

que corrobora a idéia de que o uso do tom humílimo pelo sujeito equivale à máscara da falsa modéstia no intuito de ocultar sua legítima identidade.

Com relação à questão da máscara apontada por Huizinga (1980, p. 148) e citada anteriormente, consideramos que nos poemas a consciência poética do sujeito enunciativo que se manifesta é ambígua, pois assume a postura de desconhecimento da sua própria identidade, parecendo, com essa atitude, assumir uma atitude de desejo de ocultar a essência do seu eu de acordo com as necessidades. Assim, às vezes mostra-se como amante e soberba, em outras como mísera e humilde, levando-nos ao pensamento de que com essa atitude desvenda o propósito de mascarar os próprios sentimentos, quer por desconhecimento mesmo de si, quer pela intenção proposital da máscara do disfarce da identidade real, que seria elevada, assumindo somente a postura de humildade para poder atingir o objeto sagrado.

A questão do mascaramento revela-se como presença importante na obra da escritora, a qual aparece de forma reiterada tanto na prosa, como no teatro e na poesia. Vejamos os apontamentos de Suttana (2007, p. 24-25) acerca do tema da máscara:

[...] em primeiro lugar, [a máscara] implica um deslocamento, pois há nela um elemento que deve estar fora do seu lugar verdadeiro. Nesse sentido, a máscara não pode ser confundida com aquilo que ela mascara. Se esse elemento for percebido como tal, a máscara é percebida como máscara, e o sortilégio se desfaz. [...] Em segundo lugar, a máscara obedece, seja como for, aos contornos daquilo que ela recobre (geralmente uma face). [...] há formas medonhas de mascaramento que chegam ao extremo de se superporem totalmente ao objeto mascarado. São máscaras que querem viver por si mesmas, que querem fazer esquecer o rosto encoberto, para adquirirem uma voz própria [...] Finalmente, a máscara é um objeto de ritual: haveria sempre uma razão para envergá-la ou uma necessidade que ela devesse suprir. Imaginamos que, em seu estágio mais primário, sua única função seria a de esconder um rosto que não se pretende mostrar (ou que não é conveniente que se mostre)

Essa condição oculta seria a de um sujeito, na verdade, orgulhoso de si, como podemos depreender quando caracteriza seus neurônios como “tão ricos, tão carmesins” (poema I), ou melhor, uma mulher soberba. Desse modo o eu lírico não se percebe como um nada, mas, sim, deseja ser humilde e pequeno para poder aproximar-se de um Deus que

necessita da reverência e devoção do homem para poder existir, pois é o homem, como já apontamos anteriormente, que o alimenta com o seu sofrimento. Assim jamais esse Deus poderia existir sem a dor e as lágrimas humanas: “O que esperais de um Deus?/ Ele espera dos homens que O mantenham vivo.” (HILST, 2002e, p. 54).

A peça encerra-se com o poema a seguir:

XXI

Não te machuque a minha ausência, meu Deus,
Quando eu não mais estiver na Terra
Onde agora canto amor e heresia.
Outros hão ferir e amar
Teu coração e corpo. Tuas bifrontes
Valias, mandarim e ovelha, soberba e timidez

Não temas.
Meus pares e outros homens
Te farão viver destas duas voragens:
Matança e amanhecer, sangue e poesia.

Chora por mim. Pela poeira que fui
Serei, e sou agora. Pelo esquecimento
Que virá de ti e dos amigos.
Pelas palavras que te deram vida
E hoje me dão morte. Punhal cegueira

Sorri, meu Deus, por mim. De cedro
De mil abelhas tu és. Cavalo d'água
Rondando o ego. Sorri. Te amei sonâmbula
Esdrúxula, mas te amei inteira.

O poema XXI possui uma dicção bastante elevada, apresentando um vocabulário ainda mais formal, incomum e de cunho altivo que os dos outros poemas da peça, segundo pode-se observar pela presença de vocábulos como: “*bifrontes*”, “*Valias*”, “*mandarim*”, “*voragens*”, “*Esdrúxula*”. Para muitos leitores, a experiência de ler os textos de Hilda Hilst esbarra no estranhamento e desconforto pelo emprego de palavras desusadas ou raras – conforme apontamos no capítulo I deste estudo – mas, aqui, essa característica da autora contribui para colocar seu discurso literário num patamar elevado dentro da produção brasileira, justamente

porque de acordo com o registrado por Alfredo Bosi que “Já Aristóteles estava consciente do fato de que um estilo poético perfeito não pode dispensar certas palavras incomuns.” (ERLICH apud BOSI, 2003, p. 31)

O poema final surge como a revelação consciente e derradeira da voz lírica de que não fará falta para a continuação da existência da idéia de Deus, por outro lado, essa voz não é agônica, mas sim orgulhosa da sua devoção amorosa ao objeto revelado pelo verso “mas te amei inteira.” (último verso)

Outro fato que também se faz presente no poema tem a ver com a consciência de si mesmo, da percepção que a voz lírica tem, mais uma vez, de sua situação efêmera na Terra, o que tem forte ligação com o delineado por Becker (1973, p. 39):

O homem está literalmente dividido em dois: tem uma consciência de sua esplêndida e ímpar situação de destaque na natureza, dotado de uma dominante majestade, e no entanto retorna ao interior da terra, uns sete palmos, para cega e mudamente apodrecer e desaparecer para sempre. Estar num dilema desses e conviver com ele é assustador. Os animais inferiores, é claro, não sofrem essa dolorosa contradição, por lhes faltarem uma identidade simbólica e a concomitante consciência de si mesmos.

O sentimento veementemente dedicado pelo sujeito ao amado é de uma intensidade tamanha que acaba por lhe exaurir a própria vida, afinal o amor e o desejo são sempre intensos, entretanto essa devoção viva não concede ao sujeito a imortalidade do corpo, e sim a vivacidade “esse minuto no qual se abrem as portas do tempo e do espaço – aqui é mais além e agora é sempre.” (PAZ, 2004, p. 118) da experiência do desejo.

Bataille (1992, p. 29) fala do “Imaginar-se o eu apagado, abolido pela morte, fazendo falta no universo...” aqui o sujeito tem a consciência de que logo será esquecida e que Deus continuará a existir porque outros homens continuarão a buscá-lo e reverenciá-lo, pois em PMGD, o amor, levado ao extremo, é o fundador da morte.

O eu enunciador, ao dizer “mas te amei inteira” afirma que todo o seu ser e toda a sua vida foram dedicados inteiramente a adoração ao amado, ideal que acaba por levar o sujeito ao

“extremo do possível”, o qual Bataille (1992, p. 45) determina como: “Por definição, o extremo do possível é este ponto onde, apesar da posição ininteligível que ele tem no ser, um homem, tendo-se despojado do logro e do temor, avança tão longe que não possamos conceber uma possibilidade de ir mais adiante.”

Dessa maneira, o sujeito, antes autoenunciado, como a “*serva*” (poema XVII) e “*Poeira*.” (poema XX), revela-se com essa atitude de inteiramente buscar seus desejos, o fato de não ser apenas a escrava dos desejos da alteridade como nos versos do poema III: “Me queres esbatida, gasta/ E antegozas o gosto de um trêmulo Nada.” e suportar o seu destino de criatura e sim, senhor transformador, pela experiência poética, do seu destino; mesmo que não seja capaz de realizar o seu intento, o sujeito tenta escapar de seu destino mortal, porque como diz Bataille (1992, p. 51) sobre a sina do homem: “o seu destino é, por um lado, o de tentar evitar o inevitável.”, ou seja, a vida vai perder-se na condenação da morte e abrandar a angústia do não saber.

O sentimento de dedicação profunda do sujeito ao amado é de uma intensidade tamanha que acaba por lhe exaurir a própria vida, afinal o amor e o desejo são sempre intensos; entretanto essa devoção viva não concede ao sujeito a imortalidade do corpo, e sim a vivacidade da experiência do desejo, que é segundo Paz (2004, p. 118) o instante em que as fronteiras do tempo e do espaço são rompidas e o aqui passa a ser o mais além e o agora, sempre.

Segundo Blanchot (1987, p. 87) a arte é a relação com a morte, porque ela é o extremo. O poema, entretanto, não responde se a morte do eu traria a libertação da angústia que o toma, nem isso é o que importa, pois nos parece que o ato de amar irreparável e incondicionalmente o amado é que ocupa o lugar de destaque na existência do eu poemático.

Ao término da peça, o discurso da voz lírica sugere um pensamento que tem sua filiação, mais uma vez, no pensamento de Kazantzakis, baseado na tese de que o que importa

é a luta em si e não seus fins ou desfecho, ou seja, mesmo que com a ausência causada pela inevitabilidade da morte, o relevante é que o sujeito teve a coragem de lutar até o fim pelo amor do amado: “mas te amei inteira.”, apesar de não ter encontrado o que tanto almejava porque a tensão subsiste e leva ao aniquilamento do sujeito.

Becker (1973, p. 172) explicita que a doação do artista (de sua própria vida) é como uma oferenda, sempre em direção ao significado maior da vida, ou melhor, a Deus. Entretanto, esse ideal ascético e sacrificial só pode ser reservado “aos mais fortes, aos mais heróicos dos tipos – não aos temerosos e vazios poltrões.” Pois abdicar do mundo real e de si mesmo, como o faz a mulher-poeta de PMGD é algo extremamente penoso e difícil, somente conseguindo realizar essa tarefa aquele de maior coragem e o tipo de maior personalidade, aquele que tiver o maior ego.

Logo, a voz lírica da peça, apesar do discurso aparente de diminuição e apagamento de si própria conforme anuncia “poeira que fui/ Serei, e sou agora.” (3ª estrofe do poema XXI), é na verdade uma heroína, pois tem a coragem de lutar pelos seus propósitos mesmo sabendo que o resultado será o nada.

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“E destes versos, e da minha própria exuberância
E excesso, há de ficar em ti o mais sombroso.
Dirás: que instante de dor e intelecto
Quando sonhei os poetas na terra. Carne e poeira
O perecível, exsudando centelha.”

(Hilda Hilst, *Sobre a tua grande face*)

Depois de termos percorrido toda a peça, nossas análises podem sugerir algumas considerações baseadas em argumentos e convicções resultantes de nossas leituras interpretativas, mas que jamais serão as “últimas”, pois como expõe Silviano Santiago (2002, p. 67): “O poema sempre escapa aos olhos assassinos de leitores asfixiantes, escapa como uma pirueta pelo avesso. [...] Que seria do poema se todos (a fraternidade dos leitores) endossássemos uma única leitura para sempre?”

Dessa forma, o sentido do texto poético foge a interpretações definitivas, já que é capaz de suscitar inúmeras leituras, ou melhor, o significado é algo que o poema representa para diferentes leitores e, certamente, diante de uma (improvável) unanimidade de opiniões, a literatura perderia muito de seu caráter de encantamento, e em tratando-se de Hilda Hilst, essa fascinação que seu texto desperta no leitor é um aspecto fundamental na constituição de toda a sua obra.

Assim, partindo dessa reflexão, pretendemos, neste trabalho, proporcionar uma maior compreensão e apreciação do processo criativo da obra hilstiana a partir de nossa leitura dos poemas de PMGD, pois como Eliot sugere “[...] é um crítico literário se o seu interesse primordial ao fazer crítica é ajudar os leitores a compreender a apreciar.” (1972, p. 166).

Seguindo esse pensamento, acreditamos, pelo que foi exposto e igualmente pela diversidade de idéias e vivências que o ser humano encerra, que nenhum crítico (ou leitor) jamais conseguirá fazer a mesma leitura que outro ou mesmo abranger ou determinar, por si só, essas muitas interpretações que o texto provoca, o que pode é sugerir caminhos de

interpretação, como é o nosso caso.

Levando-se em consideração esses preceitos, é possível constatar-se que a investigação conduziu-nos a alguns aspectos relevantes na apreciação da poética hilstiana, pois PMGD representa, como vimos, um momento marcante na trajetória da escritora, uma vez que concentra alguns dos temas mais representativos de toda sua obra: o sentimento de diminuição e anulação do eu frente ao poder sagrado que emana do divino, sem que isso signifique a abnegação dos desejos do corpo. Pelo contrário, aqui, a idéia metafísica de Deus é também marcada pelo desejo erótico de um sujeito que o busca como devota, mas, sobretudo, como poeta, pois, ao nosso ver, a busca que há aqui é, sobretudo, a da própria poesia que é a base da metafísica de Hilda Hilst.

Deste modo, podemos afirmar que o sujeito lírico de PMGD é representado por uma poeta que não se contenta em ser somente “criatura” perecível, ela deseja no sagrado procedente do divino o seu além, revelando a necessidade de elevação a um nível de superioridade heróica transcendente que os amantes humanos jamais poderiam suprir, além do desejo de imortalidade, que em PMGD diante da impossibilidade de encontro com a alteridade é dada somente pelas palavras da poesia com que a voz lírica manifesta-se e que permanecem eternas. Deus, aqui, é só na concepção de poesia e o sagrado como busca é, sobretudo, a constituição do poético.

Assim, a tensão resultante da busca pelo conhecimento de si e do amado, permanece sem solução, e desse modo o sentido da existência do eu diante dessa luta pontilhada de dor e excessos pelo entendimento do enigma do eu e do divino, acaba por tornar-se “maldita” – do mesmo modo como na *Maldição do Potlatch* – a qual a escritora sentia-se arbitrariamente condenada – pois não há a retribuição da dádiva oferecida, ou seja, o eu poemático oferece toda sua vida em sinal de devoção a Deus, mas este não lhe recompensa pelo sacrifício extremo.

Deste modo, o que resta ao sujeito é expressar seus desejos de “carne” de criatura perecível por meio da palavra poética e, assim, escapar da mortalidade e do esquecimento, permanecendo-lhe como única certeza a convicção de que se voltou ao amado, dentro de suas possibilidades limitadamente humanas, até o fim: “mas te amei inteira.” (último verso da peça.)

Dessa forma, esperamos ter sido capazes de perceber os traços representativos da singularidade da escritura hilstiana e ter contribuído de alguma forma para uma melhor apreciação da obra da escritora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DA AUTORA

- HILST, Hilda. **Com meus olhos de cão**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2006.
- _____. **Poemas malditos, gozosos e devotos**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2005.
- _____. **Cantares**. São Paulo: Globo, 2004a.
- _____. **Do desejo**. São Paulo: Globo, 2004b.
- _____. **Tu não te moves de ti**. São Paulo: Globo, 2004c.
- _____. **Baladas**. São Paulo: Globo, 2003a.
- _____. **Da morte. Odes mínimas**. São Paulo: Globo, 2003b.
- _____. **Fluxo-Floema**. São Paulo: Globo, 2003c.
- _____. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Globo, 2003d.
- _____. **Rútilos**. São Paulo: Globo, 2003e.
- _____. **A obscena senhora D**. São Paulo: Globo, 2002a.
- _____. **Bufólicas**. São Paulo: Globo, 2002b.
- _____. **Cartas de um sedutor**. São Paulo: Globo, 2002c.
- _____. **Contos d'escárnio: textos grotescos**. São Paulo: Globo, 2002d.
- _____. **Exercícios**. São Paulo: Globo, 2002e.
- _____. **Kadosh**. São Paulo: Globo, 2002f.
- _____. **Cascos & Carícias: Crônicas reunidas (1992-1995)**. São Paulo: Nankin Editorial, 1998.
- _____. **Estar sendo. Ter sido**. São Paulo: Nankin Editorial, 1997.
- _____. **O caderno rosa de Lori Lamby**. 2. ed. São Paulo: Massao Ohno editor, 1990.

SOBRE A AUTORA

ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo Santos de. **Deus, Amor, Morte e as atitudes líricas na**

poesia de Hilda Hilst. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2002.

AMORIM, Bernardo Nascimento de. **O saber e o sentir:** uma leitura de *Do desejo*, de Hilda Hilst. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. **Holocausto das fadas:** a trilogia obscena e o Carmelo bufólico de Hilda Hilst. Originalmente apresentada como dissertação de mestrado - Universidade Estadual de Campinas, 1996. São Paulo: Annablume: Edufes, 2002.

BRITO, José Carlos A. Eros e Psique no encontro de si mesmo na poesia de Hilda Hilst. **Agulha revista de cultura - 45.** Fortaleza - São Paulo: maio 2005.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **Hilda Hilst.** São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999.

CASTELLO, José. Hilda Hilst – a maldição de Potlatch. In: _____. **Inventário das sombras.** Rio de Janeiro: Record, p. 91-108, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a metamorfose de nossa época. In: _____. (org.). **A literatura feminina no Brasil contemporâneo.** São Paulo: Siciliano, p. 79-101, 1993.

_____. Da poesia. In: **Cadernos de literatura brasileira.** Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999.

FERREIRA, Ermelinda. Da poesia erudita à narrativa pornográfica – sobre a incursão de Hilda Hilst no pós-modernismo. **Estudos de literatura brasileira contemporânea.** Brasília, n. 21, p. 113-127, jan./jun. 2003.

FRAGATA, Cláudio. **Entre a física e a metafísica, Hilda Hilst.** Disponível em: <<http://www.angelfire.com.br>>. Acesso em 17 out. 2004.

FUENTES, José L. Mora. **Como uma brejeira escoliasta.** Disponível em: <<http://www.angelfire.com.br>>. Acesso em 17 out. 2004.

GHAZZAOUI, Fátima. **O passo, a carne e a posse.** Ensaio sobre da morte odes mínimas de Hilda Hilst. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 2003.

GRANDO, Cristiane. **Amavisse de Hilda Hilst.** Edição genética e crítica (Mestrado em Língua e Literatura francesa). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998.

_____. A poesia de Hilda Hilst: em busca de estruturas complexas. **D. O Leitura.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, p. 38-43, agosto 2003.

MACHADO, Álvaro. Ninguém me leu, mas fui até o fim, diz Hilda Hilst. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 03 jun. 1998. Ilustrada, Caderno 5, p. 1.

OLINTO, Antonio. **O coração posto a nu.** Disponível em: <<http://www.angelfire.com.br>>. Acesso em 17 out. 2004.

RIBEIRO, Leo Gilson. Quem tem medo de Hilda Hilst? **Polêmica 2** – Revista semestral de crítica e criação. São Paulo: Moraes, p. 175-180, 1980.

ROSENFELD, Anatol. O teatro brasileiro atual. In: _____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, Universidade de São Paulo/Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1993.

SUTTANA, Renato. **Deste lado do abismo** (A literatura e a máscara na ficção de Hilda Hilst). 2007. Disponível em <http://www.arquivos.com/rsuttana_destelado.pdf> Acesso em 29/08/2007.

WILLER, Cláudio. Gnose, gnoticismo e a poesia e a prosa de Hilda Hilst. **Agulha revista de cultura**. Fortaleza - São Paulo: jul. 2005.

GERAL

A Bíblia Sagrada Nova Tradução na Linguagem de Hoje. São Paulo: Paulinas, 2005.

AUERBACH, Erich. **Mimesis** – a representação da realidade na literatura ocidental. 4. ed. Coleção Estudos, n. 2. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade. In: _____. **As ilusões da modernidade**: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Crítica e Verdade**. Tradução Leyla Perrone – Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BATAILLE Georges. **O erotismo**. Tradução Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

_____. **Teoria da religião**. Tradução Sergio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993.

_____. **A experiência interior**. Tradução Celso Libâneo Coutinho; Magali Montagné; Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992

_____. **A literatura e o mal**. Tradução Suely Bastos, Porto Alegre: L&PM, 1989.

BAUDELAIRE, Charles. Para que serve a crítica. In: _____. **A modernidade de Baudelaire**. Tradução Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BECKER, Ernest. **A negação da morte**. Rio de Janeiro: Record, 1973.

- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLOOM, Harold. **Jesus e Javé: Os nomes divinos**. Tradução José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- _____. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BOSI, Alfredo. (org.) **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2003.
- _____. **O ser e o tempo da poesia**. 7. ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRANCO, Lucia Castello. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CAILLOIS, Roger. **O homem e o sagrado**. Tradução Geminiano Caiscais Franco. Coleção Perspectivas do homem. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula** – caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 2004a.
- _____. **O estudo analítico do poema**. 4. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004b.
- CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.
- CLEMENT, Catherine; KRISTEVA, Júlia. **O feminino e o sagrado**. Tradução Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- COHEN, Jean. **A plenitude da linguagem** (teoria da poeticidade). Coimbra: Livraria Almedina, 1987.
- CONCHE, Marcel. **A análise do amor**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CORTÁZAR, Julio. Para uma poética. In: _____. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, p. 85-101, 1974.
- COSTA, Lúcia Militiz. Leitura crítica de poesia. **Vidya**. Santa Maria, n. 33, p. 249-262, jan./jun. 2000.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. vol 2 Era barroca - Era neoclássica. 7. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004.
- DIAS, João F. C. **O rosário, a oração da paz**. Associação Cultural Nossa Senhora de Fátima. São Paulo, 2005.
- D'ONOFRIO, Salvatore. Elementos estruturais do poema. In: _____. **Poema e narrativa: Estruturas**. São Paulo, Duas cidades, p. 79-126, 1978.
- DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1985.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. Tradução Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Sobre a literatura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Como se faz uma tese**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996

EIKHENBAUM, B. et all. **Teoria da literatura – formalistas russos**. Tradução Ana Maria Ribeiro Filiporuski et all. Rio Grande do Sul: Globo, 1971.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano** (a essência das religiões). Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIOT, T. S. **A essência da poesia**. Artenova S/A: Rio de Janeiro, 1972.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. 2. ed. Tradução Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. Coleção estudos n. 14. Tradução Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HUIZINGA Johan. O jogo e a poesia. In: _____. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva, p. 133-150, 1980.

JAKOBSON, Roman. **A geração que esbanjou seus poetas**. Tradução e posfácio Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. O dominante. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. v. 1. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002. p. 511-518.

KAYSER, Wolfgang. **Fundamentos da interpretação e da análise literária**. v. 2. São Paulo: Saraiva, 1948.

KAZANTZAKIS, Nikos. **Testamento para el grego**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975

_____. **Ascese – os salvadores de Deus**. Tradução Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 1959.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das letras: 2000.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Tradução Lamberto Puccinelli. São Paulo: EPU, 1974.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **A palavra essencial – estudos sobre a poesia**. São Paulo:

Companhia Editora Nacional e Universidade de São Paulo, 1965.

MORICONI, Italo. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira – expressão e forma. **Novos estudos CEBRAP**. São Paulo, n. 31, p. 171-183, out. 1991.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**. Tradução João Gama. Coleção Perspectivas do homem Lisboa: Edições 70, 1992.

PAZ, Octávio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. **Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Conjunções e disjunções** – Coleção Debates. n. 130. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. 10. ed. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. **A arte da poesia: ensaios escolhidos**. São Paulo: Cultrix, 1994.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: _____. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, p. 61-71, 2002.

SILVA, Domingos Carvalho da. **Uma teoria do poema**. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 8. ed., 15. reimp. Coimbra: Almedina, mar. 2006.

SIMON, Iumna; DANTAS, Vinícius. Sociedade ruim, poesia pior. **Remate dos Males**, Campinas, n. 7, p. 95-108, 1987.

TATE, Allen. A tensão na poesia. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, p. 621-636, 2002.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. **Teoria literária**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

TODOROV; Tzvetan. Introdução à simbólica. In: _____. **Linguagem e motivação: uma perspectiva semiológica**. Porto Alegre: Globo, 1977.

TENÓRIO, Waldecy. **A bailadora andaluza** (a explosão do sagrado na poesia de João Cabral). São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1996.

TINIANOV, Iuri. **O problema da linguagem poética I** – o ritmo como elemento construtivo do verso. Tradução Caterina Barone e Maria José Azevedo Pereira. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975a.

_____. **O problema da linguagem poética II** – o sentido da palavra poética. Tradução Caterina Barone e Maria José Azevedo Pereira. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975b.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Tradução Maiza Martins de Siqueira. João A. Barbosa (Org.). São Paulo: Iluminuras, 1999.

DICIONÁRIOS CONSULTADOS

FERNANDES, Francisco. **Dicionário de sinônimos e antônimos da língua portuguesa**. 41. ed. rev. e ampl. por Celso Pedro Luft. São Paulo: Globo, 2002.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. ver. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

SÍTIOS DA INTERNET CONSULTADOS

<http://www.acidigital.com/rosario/> Acesso em 29/06/2007

<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/hhilst.html> - Sítio oficial de Hilda Hilst. Acesso em: 12/04/2007

<http://www.pg.unicamp.br/portarias/1985/POR02585.htm> Acesso em 30/05/2007

<http://www.blocosonline.com.br/literatura/arquivos.php?codigo=pdp/pdp010783.htm&tipo=poesia> Acesso em 06/07/2007

<http://www.valholl.hostmach.com.br> Acesso em 21/07/2007

ANEXOS**OBRAS DE HILDA HILST*****POESIA***

Presságio. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1950.

Balada de Alzira. São Paulo: Edições Alarico, 1951.

Balada do festival. Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 1955.

Roteiro do silêncio. São Paulo: Anhambi, 1959.

Trovas de muito amor para um amado senhor. São Paulo: Anhambi, 1960.

Ode fragmentária. São Paulo: Anhambi, 1961.

Sete cantos de poeta para o anjo. São Paulo: Massao Ohno, 1962.

Júbilo, memória, noviciado da paixão. São Paulo: Massao Ohno, 1974.

Da morte. Odes mínimas. São Paulo: Massao Ohno, 1980.

Cantares de perda e predileção. São Paulo: Massao Ohno/ M. Lídia P. Albuquerque, 1983.

Poemas malditos, gozosos e devotos. São Paulo: Massao Ohno/ Ismael Guarnelli, 1984.

Sobre a tua grande face. São Paulo: Massao Ohno, 1986.

Amavisse. São Paulo: Massao Ohno, 1989.

Alcoólicas. São Paulo: Maison de Vins, 1990.

Bufólicas. São Paulo: Massao Ohno, 1992.

Do desejo. Campinas: Pontes, 1992.

Cantares do sem nome e de partidas. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

NARRATIVA

Fluxo-Floema. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Qadós. São Paulo: Edart, 1973.

Ficções. São Paulo: Quíron, 1977.

Tu não te moves de ti. São Paulo: Cultura, 1980.

A obscena senhora D. São Paulo: Massao Ohno, 1982.

Com meus olhos de cão e outras novelas. São Paulo: Brasiliense, 1986.

O caderno rosa de Lori Lamby. São Paulo: Massao Ohno, 1990.

Contos d'escárnio/ Textos grotescos. São Paulo: Siciliano, 1990.

Cartas de um sedutor. São Paulo: Paulicéia, 1991.

Rútilo nada. Campinas: Pontes, 1993.

Estar sendo. Ter sido. São Paulo: Nankin, 1997.

TEATRO

A possessa - 1967

O rato no muro - 1967

O visitante - 1968

Auto da barca de Camiri - 1968

O novo sistema - 1968

As aves da noite - 1968

A morte do patriarca - 1969

O verdugo - São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

CRÔNICAS

Cascos & carícias: crônicas reunidas (1992-1995). São Paulo: Nankin, 1998.

AUTORIZAÇÃO PARA REPRODUÇÃO

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 14 de março de 2008.

LUCIANE NORONHA DO AMARAL DE SOUZA

< lnnoronha@terra.com.br >