

Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**Transcendência e Transfiguração na prosa poética  
de Hilda Hilst: a presença bíblica e dantesca  
em “Lázaro” e “Rútilo Nada”**

Luciana Barreto Machado Rezende

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Hazin

Brasília

2008

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Elizabeth Hazin

Prof. Dr. Álvaro Faleiros

Prof. Dr. João Vianney Nuto

Prof. Dra. Rita de Cassi Pereira (suplente)

## Agradecimentos

Agradeço

a meus filhos, Miguel e Pedro, maravilhosas presenças, por terem compreendido a necessidade das minhas imersões;

a meus pais, Lourdinha e Lourival, pela fé e devoção;

à minha irmã Ivana, por sua incisiva lucidez, empreendedoras críticas;

a Eduardo Antunes de Paiva, o meu Edu, que, graças à delicada e ampla ventura do Amor, agregou leveza e poesia a este angustiante percurso;

aos inigualáveis amigos Joseana Paganine e João Carlos Félix pela pródiga interlocução, atentas leituras, fundamental apoio;

à minha leal e amada prima Fabiana Rezende, tanto por sua infalível companhia quanto por sua maestria com o inglês;

aos meus tão queridos amigos Carla Barroso, Renata Osório e Anderson Depizol, por se deixarem conduzir pelas vertiginosas veredas hilstianas por mim propostas;

ao Fernando Marques e seu exemplo de disciplina e precisão com as palavras;

à Dora e à Jacqueline, pela gentileza e delicadeza de sempre;

ao professor Gilberto Figueiredo Martins e seus memoráveis ensinamentos - singulares e brilhantes sondagens no texto literário;

aos professores Álvaro Faleiros e João Vianney Nuto por terem aceitado o exame deste trabalho, analisando-o com acurada minúcia e agregando tão procedentes sugestões;

à Elizabeth Hazin, por sua amizade, paciência e sábia orientação: certos lampejos, iluminadoras chaves.

## Sumário

<b>Resumo</b> .....	06
<b>Abstract</b> .....	07
<b>Introdução</b> .....	08
<b>Capítulo 1: Espanto e Revelação no Lázaro hilstiano</b> .....	21
1.1 Morte: heroísmo e resistência .....	27
1.2 Inaudito Deus, impronunciável nome .....	32
1.3 O duplo espectral, Narciso às avessas.....	35
1.4 Rouah e o sopro libertador .....	38
1.5 O grotesco transcendente e o sublime bestial no Lázaro hilstiano.....	40
1.6 O estranho familiar, inevitável adversidade.....	44
1.7 Útero, gruta: refúgio ou devoração? .....	46
1.8 Enigma, esfinge, revelação.....	48
1.9 Sem leme, sem Deus, à deriva.....	52
<b>Capítulo 2: Entre o Inferno Dantesco e os Passos da Paixão: uma leitura de “Rútilo Nada”</b> .....	58
2.1 O Inferno de Lucius: vertigem e queda do anjo rebelde.....	65
2.2 A travessia translúcida de Lucas .....	72
2.3 Os sete muros de Lucas e o Castelo dos Iluminados .....	75
2.4 Fim da travessia: paixão, martírio e triunfo .....	76
<b>Considerações finais</b> .....	83
<b>Referências bibliográficas</b> .....	91

## Resumo

Da obra ficcional da escritora paulista Hilda Hilst (1930-2004), os contos “Lázaro” (1970) e “Rútilo Nada” (1993) figuram como narrativas emblemáticas, reunindo as principais características do conjunto de sua prosa tanto no campo da complexidade estrutural quanto na seara das questões que dialogam com o imaginário cristão e com temas associados a Deus, Tempo, Morte, comportando, ainda, os elementos fundamentais do seu universo literário – o desamparo, a solidão e o ideal do sublime e da transcendência conjugados ao reino dos baixos instintos, resvalando para o obscuro, o torpe, o vil, o abjeto.

Por meio de pistas intertextuais, analisamos, nesta dissertação, o modo como Hilda Hilst evoca e reelabora, à luz da contemporaneidade, símbolos presentes em obras da tradição religiosa, a exemplo da Bíblia e da *Divina Comédia*, apontando para uma reflexão sobre o divino e sobre a maneira pela qual o homem moderno se situa em um mundo dessacralizado.

**Palavras-chave:** Hilda Hilst, Literatura Brasileira Contemporânea, simbologia cristã, Morte.

## **Abstract**

Of the fictional works of the Paulista writer, Hilda Hilst (1903 -2004), the short stories “*Lázaro*” (1970) and “*Rútilo Nada*” (1993) appear as emblematic narratives, gathering the main characteristics of her prose assemblage not only in the field of the structural complexity but also in the fictional crop of the issues which converse with the Christian imaginary and with themes associated with God, Time, Death, bearing, yet, the fundamental elements of her literary universe – the abandonment, loneliness and the urge for the sublime and the transcendence, conjugated into the realm of the low instincts, slithering into the obscene, torpid, vile, and abject.

By means of inter-textual clues, we analyze, on this dissertation, how Hilda Hilst summons out and re-elaborates, in the light of contemporaneity, symbols that are present in the works of the religious tradition, as in the Bible and *The Divine Comedy*, pointing at a reflection on the holy and the ways the contemporary man is placed in a desecrated world.

**Keywords:** Hilda Hilst, Contemporary Brazilian Literature, Christian Symbolism, Death.

## **Introdução**

*Túrgida-mínima*  
*Como virás, morte minha?*

*Intrincada. Nos nós.*  
*Num passadiço de linhas.*  
*Como virás?*

*Nos caracóis, na semente*  
*Em sépia, rosa mordente*  
*Como te emoldurar?*

*Afilada*  
*Ferindo como as estacas*  
*Ou dulcíssima lambendo*

*Como me tomarás?*  
Hilda Hilst

Texto desdobrável, deslizante, que escava sentidos e suscita significâncias múltiplas, a prosa poética de Hilda Hilst (1930-2004) apresenta-se, de início, opaca, hermética, afastando qualquer adesão imediata. O leitor prossegue, mas ainda esbarra em malhas textuais intrincadas, tramas imprecisas, vozes indistintas, narrativas desalinhas, fluxo ininterrupto de palavras, suturas e rupturas inusitadas no campo da linguagem. Insistente, porém, transpõe os artifícios e as adversidades que rechaçavam a investida primeira, aventurando-se em “um círculo, um fluxo diante dos quais não há meio-termo”, como adverte Leo Gibson Ribeiro, na introdução a *Ficções*<sup>1</sup>(1977).

Passada essa espécie de “provação”, o leitor/aventureiro incorre, então, no iniciático percurso de desvelamento da imagística hilstiana, alternando deslumbramento e assombro diante de uma vasta obra que, composta em poesia, teatro e prosa ao longo de mais de meio século de depurada arte literária, certamente inscreveu Hilda Hilst (HH) na galeria dos grandes escritores modernos nacionais. E é diante do papel encantatório encetado pela Palavra que somos tragados por esse caudaloso e vertiginoso leito ficcional. Risco assumido, empuxo inevitável.

Dotada de uma escritura voluptuosa, autodilacerada, o percurso das desconcertantes ficções de Hilda Hilst foi iniciado em 1970 com *Fluxo-Floema*<sup>2</sup> – um divisor de águas em sua obra, até então constituída por narrativas em teatro e poesia de feição clássica, tom trovadoresco e dicção elevada, em livros como *Presságio* (1950), *Balada de Alzira* (1951) e *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960). Nessa primeira fase, a busca do sublime é movida por modelos idealizados, conferindo ao amor a expressão de plenitude humana – coincidente com a procura de um grande Outro que personifica o eterno, o absoluto e o insondável.

*Fluxo-Floema*, sem deixar de trazer a temática do malogro da paixão, da

---

<sup>1</sup> HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977.

<sup>2</sup> HILST. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970.

obsessão pela morte e da passagem do tempo, surpreende ao incorporar fortes doses de erotismo, além das instâncias grotesca e bestial. “Ao confrontar sua metafísica do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida de todos nós, a escritora excede a sua própria medida, o que resulta numa notável ampliação da idéia de transcendência”, como assinala Eliane Robert Moraes<sup>3</sup>.

A citada obra já contém toda a gênese de seu *modus operandi* literário: enredos rarefeitos, dispersão e multiplicidade de focos narrativos, fusões temporais, reflexões metalingüísticas, elementos que persistem até as suas últimas ficções, como *Rútilo Nada* (1993) e *Estar Sendo. Ter Sido* (1997). No prefácio de *Fluxo-Floema*, Anatol Rosenfeld já antecipa o caráter revolucionário do primeiro livro de contos da autora:

os textos, no seu todo, com a audácia da sua linguagem em que o sagrado se reveste de atributos diabólicos e o monstruoso de cores celestes, são uma celebração ritual levada ao desvario e ao paroxismo<sup>4</sup>.

Na clave da modernidade, a *performance* hilstiana está inscrita no espaço textual, no qual rompe a tradicional sintaxe narrativa e subverte a representação clássica da *mimesis*, que se avizinhava da noção de transposição da realidade, incorrendo em engenhosidades ficcionais, em que, a exemplo do que Carlinda Fragale<sup>5</sup> sugere na leitura de Thomas Mann,

o lógos da linguagem comum se estetiza vertiginosamente: cede a impulsos ditirâmbicos; impõe visões míticas, divagações arcaicas e apelo dionisíaco. Os jogos do narrador se desdobram em presenças ficcionais que teatralizam a operatória do discurso.

O conceito “moderno” deve ser entendido como questionamento e labor das estruturas narrativas e das formas de representação literária, pois, ao ultrapassar a mera

---

<sup>3</sup> MORAES, Eliane Robert. “Da medida estilhaçada”, em: *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999. p.117.

<sup>4</sup> HILST, 1970, *op cit.*, p. 17.

<sup>5</sup> NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. *Armadilhas Ficcionalis, Modos de Desarmar*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003. p. 27.

instância da expressão, promove rupturas ao desconcertar os valores literários realistas. Modernas são as obras que apresentam como tema basilar a própria linguagem constitutiva. Para João Alexandre Barbosa, o autor ou texto moderno “põe em xeque não a realidade como matéria da literatura, mas a maneira de articulá-la no espaço da linguagem que é o espaço/tempo do texto”<sup>6</sup>.

Para tangenciar, a partir de recombinações e desestruturações no reino da linguagem, o significado que a palavra material não alcança, Hilda Hilst recorre a artifícios expressivos, dilatando o compasso narrativo, fusionando vocábulos, subvertendo a pontuação e a marcação textual tradicionais, fundindo vozes pouco demarcadas pelo recurso elocutório. Em desconfortável condução, o leitor é impelido a dar passos em falso e a forçar um exercício de desvendamento de pistas, cifras, para transpor o desconcerto diante de falas e personagens que se confundem e se transfiguram. Anatol Rosenfeld atesta que *Fluxo-Floema* se vale da estratégia de conjugação de gêneros diversos, associando à prosa elementos da composição poética e dramática,

este Eu ao mesmo tempo se desdobra e triplica, assumindo máscaras várias, de modo que o monólogo lírico se transforma em diálogo dramático, em pergunta, resposta, dúvida, afirmação, réplica, comunhão e oposição dos fragmentos de um Eu dividido e tripartido, múltiplo, em conflito consigo mesmo. Contudo, as vozes (que não se manifestam no pretérito da narrativa, mas amalgamando as formas do presente lírico e dramático) submergem na corrente de uma linguagem de espantosa invenção, de barroca criatividade, vozes quase indistintas, visto a autora cuidar de não diferenciá-las pelos símbolos tipográficos corriqueiros. Deste modo se fundem de novo, quase irreconhecíveis, no Eu lírico, portador do rasante turbilhão verbal que, lançado contra pedras e obstáculos, forma redemoinhos de "floema" engasgado, detendo-se,

---

<sup>6</sup> BARBOSA, João Alexandre. “A modernidade no Romance” em *O Livro do Seminário*. São Paulo: LR Editores, 1983, p.23.

gago, a língua se tornando objeto de si mesma, se autocomentando, se autocriticando e autoflagelando, chegando até à autodestruição, para depois recompor-se e prosseguir, levada pelo impulso da maré verbal <sup>7</sup>.

A análise de Rosenfeld ilustra o que a própria autora confessa como seu intento maior: “minhas personagens tentam se dizer no mais difícil de ser verbalizado, pois tentam tocar na extremidade de uma corda cuja outra extremidade está presa a uma forma, essa sim, imperecível; o que me interessa são as relações do homem com isso, esse eterno ser/estar”<sup>8</sup>.

Ajusta-se, portanto, à esteira ficcional de Hilda Hilst, e a seu moderno modo de atuação literário, o entendimento de Roland Barthes, que confere ao dito “texto de fruição”,

aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem<sup>9</sup>.

Segundo Barthes, há dois regimes de leitura. O autor propõe uma distinção conceitual entre o “texto de fruição” e o “texto de prazer”, no qual o primeiro “vai direto às articulações da anedota, considera a extensão do texto, ignora os jogos de linguagem”; enquanto a segunda leitura “não deixa passar nada; ela pesa, cola-se ao texto, lê, se, pode-se assim dizer, com aplicação e arrebatamento, apreende em cada ponto do texto o assíndeto que corta as linguagens (...): não é a extensão (lógica) que a cativa, o desfolhamento das verdades, mas o folheado da significância”<sup>10</sup>. Em contraposição ao texto de prazer – como o “que contenta, enche, dá euforia, aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura” – ,

---

<sup>7</sup> HILST, 1970, *op.cit.*, p. 14 e 15.

<sup>8</sup> *Cadernos de Literatura Brasileira, op.cit.*, p.86.

<sup>9</sup> BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 20.

<sup>10</sup> Idem, p.18.

afirma que é a fruição que “convém ao texto moderno, ao texto-limite”.

O texto hilstiano dobra-se sobre si, refletindo-se, questionando-se, reforçando o estatuto de signo moderno da linguagem, tornando-se “objeto de sua própria narrativa”, conforme definição de Foucault<sup>11</sup>. Em entrevista à estudiosa de sua obra, Nelly Novaes Coelho, HH expõe:

Primeiro você precisa saber a sua própria língua de uma maneira absoluta. Depois, esquecer que sabe a língua e começar tudo de novo, para dar aquele passo novo na língua. Do contrário, você seria uma pessoa formal, escrevendo muito bem, tendo uma boa redação, mas uma coisa ‘chatérrima’. Portanto, é todo um processo de construir e destruir<sup>12</sup>.

Nelly Novaes também agrega considerações à fortuna crítica da autora. Para a ensaísta, em *Fluxo-Floema* está “patente a recusa da ilusão romanesca criada pelo passado”, destacando alguns pontos coincidentes entre a escritora e o irlandês Samuel Beckett, especialmente quanto ao tom monocórdico que reverbera vozes narrativas que se confundem, mas que espelham uma “única consciência”:

O fluxo ininterrupto de palavras ditas incessantemente por personagens que oscilam entre a busca e a espera; personagens indiferenciados, cuja individualização é apenas aparente: só existe no plano epidérmico da efabulação ou da palavra. Aparentemente distintas umas das outras, via de regra, seus personagens são diferentes personificações de uma só consciência em face dos problemas enfocados<sup>13</sup>.

Essa posição converge com a do organizador da reedição de sua obra na Editora Globo, professor Alcir Pécora. Segundo ele, nos cinco textos que integram *Fluxo-*

---

<sup>11</sup> FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo, Martins Fontes.

<sup>12</sup> COELHO, Nelly Novaes et al. *Feminino Singular*. São Paulo: GRD; Rio Claro, SP: Arquivo Municipal, 1989.

<sup>13</sup> Idem. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 212.

*Floema*, “a verdadeira multidão que ocupa o lugar da narração fala quase sempre com a mesma garganta”<sup>14</sup>.

Nelly Novaes Coelho destaca ainda que, nesse livro, “determinadas por uma estrutura trina, paralela à Santíssima Trindade, os personagens de HH são sempre, em cada narrativa, três pessoas e uma só personalidade visceralmente dividida entre forças opostas: as da realidade corpórea (ou dos valores da práxis) e as do enigma existencial metafísico”<sup>15</sup>.

Os contos destacados para análise podem ser lidos a partir dessa chave hermenêutica. Tanto “Lázaro” (1970), espécie de refabulação da narrativa bíblica que integra a primeira fase em prosa da autora, quanto “Rútilo Nada” (1993), de sua última safra ficcional, apresentam elementos modernos de composição, os quais rompem com as tradicionais arestas da representação e da narração.

Esses textos figuram como narrativas emblemáticas da obra hilstiana ao reunir as principais características do conjunto de sua prosa, seja no campo da complexidade estrutural narrativa seja portando questões que dialogam com a simbologia cristã e a dicotômica relação entre o sagrado e a violência, o bem e o mal, contendo os elementos fundamentais do imaginário literário da autora – a solidão, o desamparo e o ideal do sublime e da transcendência conjugados ao reino dos baixos instintos, resvalando para o torpe, o vil e o abjeto.

“Lázaro” e “Rútilo Nada” comportam ainda, amplamente, em sua arquitetura narrativa, o conceito de intertextualidade, ao evocar e reelaborar, à luz da contemporaneidade, símbolos presentes em obras da tradição religiosa, como os Livros Sagrados e a *Divina Comédia*. São narrativas entremeadas de alusões eruditas a personagens e autores clássicos com os quais a autora dialoga e compõe sua imagística.

---

<sup>14</sup> Citado por Alcir Pécora na introdução à reedição de *Fluxo-Floema* (2003), p.11.

<sup>15</sup> COELHO, *op.cit.*,p.213.

Inúmeras são as camadas de significação que merecem ser colhidas na obra de HH, conformadas segundo pistas intertextuais e reverberações literárias e filosóficas de épocas distintas.

A afinidade temática enfeixando os contos está assentada na indagação acerca da Morte e do Sagrado a partir da apropriação de elementos da tradição cristã que perpassam esses questionamentos. Nossa proposição é a de que HH subverte esse imaginário, rebaixando e degradando o divino, pois impõe uma visão cética e desolada dos homens diante do mundo e da vida, erigindo, assim, uma outra via de ascese e transcendência, disposta no horizonte do corpo, do perecível, a salvação pela Palavra.

Jogo de ressonâncias, câmara de ecos intertextuais, “os murmúrios dessa fonte distante”, como anota George Steiner<sup>16</sup>, referindo-se à Bíblia como inevitável matriz literária, reverberam e atravessam os contos “Lázaro” e “Rútilo Nada”.

Os personagens bíblicos e outros da tradição literária culta – Lúcifer, Jesus, Dante, Petrarca, Lázaro, Maria, Madalena, Judas Iscariote – pontuam toda a refabulação hilstiana, suscitando no leitor uma sensação de intimidade. HH parece valer-se desse artifício para ‘fisgá-lo’, buscando a adesão a despeito de sua escritura profusa, vacilante. Familiaridade esta que ressoa, há mais de dois mil anos, esse lastro consolidado no imaginário da humanidade. Como anota Steiner,

no caso da civilização ocidental, como também no de outras civilizações do planeta às quais o ‘Bom livro’ foi levado, uma grande parte da identidade histórica e social é dada pela Bíblia. Ela dá à consciência os instrumentos freqüentemente implícitos da memória e da citação. Até os tempos modernos esses instrumentos encontravam-se tão profundamente gravados em nosso caráter, inclusive – talvez até em especial – entre pessoas não letradas ou pré-letradas, que a referência bíblica funcionava como auto-referência, como um passaporte para a viagem interior em direção ao nosso próprio âmago. As escrituras foram

---

<sup>16</sup> STEINER, George. *Nenhuma Paixão Desperdiçada*. São Paulo: Record, 2001.

(e para muitos ainda são) uma presença atuante tanto no que é universal quanto no singular; são culturalmente compartilhadas e, ao mesmo tempo, da mais extrema privacidade. Não há outro livro como este; em todos os demais ecoam os murmúrios desta fonte distante<sup>17</sup>.

Importante ressaltar que nossa proposição recai apenas sobre a análise dessas ficções em sua inteireza narrativa, extraíndo chaves e rastros intertextuais para iluminar e atestar a matriz existencial que movimenta todos os seus personagens e contos. Nosso objetivo é o de apenas desvendar os textos para expor a implacável fatura de desolação e desesperança diante dos homens e do mundo, inescapavelmente estendida ao leitor. Em momento algum nosso intento esbarra na pretensão de enfrentar o vasto sumo teológico contido nos estudos acerca de Deus, sua natureza, atributos e relações com o homem e com o universo, ou ainda o amplo e controvertido escopo assumido pela ciência das religiões.

Lidar com obras do porte da Bíblia e da Divina Comédia requer, portanto, uma erudição e um acúmulo teórico tão acurados que, definitivamente, escapam do objeto deste trabalho. Valemo-nos, sim, apenas desses ecos e murmúrios que, além de fomentar e mover o imaginário do homem, mobilizam a criação artística nos quatro cantos do planeta. Para Northrop Frye, “a Bíblia certamente é um elemento da maior grandeza em nossa tradição imaginativa”<sup>18</sup>.

Em um esforço interpretativo para elucidar os valores e os símbolos cristãos sugeridos nos dois contos, especialmente as passagens bíblicas situadas nos Evangelhos de João, Lucas e Marcos – rerepresentadas e reencenadas pela autora – recorreremos a ensaístas como Northrop Frye, Robert Alter e George Steiner. Para agregar considerações a temas como a impenetrabilidade da Morte e a nomeação de Deus,

---

<sup>17</sup> STEINER, George. *op.cit.*, p. 51

<sup>18</sup> FRYE, Northrop. *O Código dos Códigos*. São Paulo: Perdizes, 2004, p. 18.

utilizamo-nos de Edgar Morin, Ernesto Becker, Françoise Dastur e George Scholem.

O primeiro capítulo é dedicado à interpretação do conto “Lázaro”, um dos cinco textos de *Fluxo-Floema*, no qual Hilda Hilst fabula a narrativa bíblica disposta no Evangelho de São João, reencenando a miraculosa ressurreição de Lázaro e o pranto das irmãs Marta e Maria na cidade de Betânia. Sua prodigalidade inventiva subverte, porém, a escritura sagrada, conferindo voz e vulto ao Lázaro morto, quando encerrado na gruta.

A trama gira, principalmente, em torno do inusitado – e terrificante – encontro de Lázaro com Rouah, o irmão-gêmeo de Jesus, estranha figura de feições monstruosas e abjetas. A negação da Morte e o pavor diante da finitude, experienciados por Lázaro, coincidem com as considerações de Becker, que apontam a resistência e o heroísmo interpostos pelo homem como necessários ao enfrentamento do sabido e temido fim. A nomeação de Deus configura outro ponto cardeal na análise – “O Outro não tem nome. É impossível pronunciá-LO<sup>19</sup>” – impelindo-nos à remissão ao Antigo Testamento e ao tetragrama YHWH (“Eu sou aquele que é”) para ilustrar como HH problematiza a antes inteiriça e irretocável fé de Lázaro.

A noção do duplo também é evocada para sugerir os traços consoantes entre Lázaro e o irmão gêmeo de Jesus, em um encontro que parte da repulsa à absorção, anunciando-se estranhamente revelador e especular, no qual as porções humana (falível) e divina (absoluta) se amalgamam, conferindo a totalidade pretendida pela autora. Acepções propostas por Borges, Chevalier e Eliane Robert Moraes são elencadas para desdobrar a reflexão.

A etimologia que o nome Rouah comporta, aludindo ao termo hebraico “ruach”, significando sopro, resultou em uma iluminadora chave para a compreensão do conto, pois o termo associado à figura do Espírito Santo opera, na narrativa hilstiana, um

---

<sup>19</sup> HILST, 1970, p. 91.

rebaixamento do estatuto divino. Outros conceitos agregados ao estudo são o “estranho”, proposto por Sigmund Freud, e o “grotesco”, segundo a definição de Wolfgang Kayser.

A pródiga extensão de símbolos cristãos dispostos no texto, somada à engenhosidade narrativa da autora – tanto na perspectiva intertextual quanto no uso de recursos fantásticos, saltos temporais e outros artifícios de quebra de verossimilhança –, também somaram significados iluminadores à análise do texto.

No segundo capítulo, sob a mesma perspectiva de leitura na chave que conjuga júbilo a horror, transcendência a transfiguração, segundo a esteira de pistas intertextuais e símbolos cristãos, partimos para o exame de “Rútilo Nada” (1993), merecedor do Prêmio Jabuti. A apropriação desses signos permitiu uma analogia do texto hilstiano tanto com a obra medieval *Divina Comédia* quanto com a crucificação de Jesus, em alusões laterais a passagens do Inferno de Dante e à narrativa bíblica. Quanto à figuração do Inferno dantesco, procedida em “Rútilo Nada”, fizeram-se fundamentais as leituras dos ensaios de Erich Auerbach e Franco Hilário Jr. voltadas ao estudo da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, bem como os prefácios e notas dos tradutores de três edições do Inferno, como Cristiano Martins, Ítalo Eugenio Mauro e Jorge Wanderley.

A epígrafe destacada por Hilda já sinaliza o porvir dramático encenado no conto – “o amor é duro e inflexível como o inferno”, de Tereza Cepeda Y Ahumada (Santa Teresa de Ávila). Traição, violência e erotismo se alternam em uma sôfrega narrativa ditada pela mortal atração entre dois homens: Lucius Kod, jornalista, 35 anos, se apaixona pelo namorado da filha, Lucas, 20 anos, poeta e estudante de História.

A tríade de personagens é encerrada pelo Pai, não à-toa grafado em maiúsculo, pois mobilizador de destinos e portador dos signos da lei e da castração. Autores como Baudrillard, Lacan e Roudinesco são elencados para ilustrar esse *modus operandi* que

retoma a tirânica e implacável figura do *pater* dos tempos arcaicos. Inconformado com a desestabilização da ordem, este impõe ao jovem Lucas uma série de violências sexuais, humilhações e sevícias diversas, rito que o conduz à morte em um movimento de ascese que se assemelha ao calvário e aos passos da Paixão, ambos alvo de escárnio e adoração, horror e êxtase.

Lucas, em sua luminosa travessia rumo ao fim, assim como o Lázaro hilstiano em seus dias de sepulcro, personifica a Terceira Pessoa, o espírito que emana do Pai para o filho, ente destituído de forma e feito de palavra. Recorremos a reflexões de Bataille acerca do erotismo como experiência-limite que redundando na morte e completude e de Umberto Eco que expõe a “erótica da dor” como instância necessária ao reconhecimento e comprazimento do homem no corpo divino.

Ultrapassar a assimilação imediata, incorrendo nas dobras, imos e cismas que imprimem aos textos hilstianos sua prodigalidade simbólica e narrativa, configura nosso desafio maior de leitura e compreensão de uma obra assentada na tradição, mas moderna e inventiva em sua fatura literária.

## **Capítulo 1**

### **Espanto e Revelação no *Lázaro* hilstiano**

*Levantei-me com toda a força do meu sangue  
Do oco da sepultura onde estava  
Estendo os braços pra pentear as flores  
Pra acarinhar os corpos das mulheres  
Dançando em torno da minha sepultura.  
Percebo as coisas do mundo uma por uma  
Tudo está direitinho como outrora  
Não se alterou a vida dos elementos.  
Até mesmo eu estou firme nos pedais,  
Como antigamente, e reconheço  
Os sofrimentos que já vão chegando  
As estrelas continuam a dança, obedientes,  
Tudo está no seu lugar, a mulher à-toa,  
A pedra, a mãe, o irmão, todos enfim  
Só não vejo, até agora inda não vi,  
O Deus que me mandou ressuscitar.*

Murilo Mendes

Em “Lázaro”, um dos cinco contos a integrar o livro *Fluxo-Floema*, a autora recria a narrativa bíblica disposta no Evangelho de São João, do Novo Testamento. Hilda Hilst mantém a tensão de uma trama diminuta circunscrita ao notório enredo das Sagradas Escrituras, evocando a história da miraculosa ressurreição de Lázaro e o pranto das irmãs Marta e Maria na cidade de Betânia (ou Behabara, segundo os manuscritos antigos), próxima a Jerusalém.

A escritora, porém, dilata a linguagem assentada no texto joanino, desalinhando a narrativa ao conferir vulto às incertezas e tormentas de Lázaro quanto à eternidade e à potência divina após o seu encerramento por quatro dias em uma gruta. Hilst traz ainda o estranhamento de um morto que assume voz – enquanto nos versículos bíblicos Lázaro foi enterrado sem vida, para depois ser por Cristo ressuscitado.

O Lázaro hilstiano está situado em uma espécie de vigília entre vida e morte, na qual se configura uma reflexão diante da complacência e amor cristãos e onde são escoadas as recorrentes desolações existenciais e tribulações da autora relativas à angústia da finitude.

Os conceitos de tempo, de deterioração, morte e finitude são veículos, agentes da angústia para o ser humano. Meu trabalho tenta perceber o que passa, o que acontece no homem naquela porção que tem a ver com suas razões mais profundas. Todo o exterior é perecível. Só a tentativa humana de relação com o infinito é que é permanência. Registrar o possível eterno: minhas personagens tentam se dizer no mais difícil de ser verbalizado, pois tentam tocar na extremidade de uma corda cuja outra extremidade está presa a uma forma, essa sim, impercível; o que me interessa são as relações do homem com isso, esse eterno ser/estar.<sup>20</sup>

Hilda Hilst também se reporta a personagens bíblicas femininas, agregando chaves importantes para a compreensão do drama encetado. A deferência das mulheres

---

<sup>20</sup> CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, *op. cit.*, p. 86.

– prática hebraica antiga de envolver os mortos com faixas antes do sepultamento – é sinalizada com a preparação do corpo de Lázaro, o fervoroso amigo de Cristo, que fantasmaticamente descreve o ritual operado por sua irmã Marta:

O meu corpo enfaixado (...) Primeiro ela tirou a minha roupa. E tirar a roupa de um morto é colocar outra. Depois lavou-me. Depois escolheu as essências. São todas muito dispendiosas, mas eu fui encharcado de essências. Não, ela não me tirou as vísceras, não pensem nisso (...) Ela embebeu as faixas nas essências. É isso que eu quero dizer. E depois ela enfaixou-me, os gestos amplos, pausados, indubitáveis sim, o gesto de quem está fiando. Fiando numa roca sem tempo<sup>21</sup>.

No Evangelho de Lucas, as figuras de Marta e Maria são apresentadas a partir de importantes traços distintivos: a primeira está associada a labor, organização, ponderação; a segunda à afeição, espiritualidade, comunhão com o divino. A passagem bíblica evidencia as condutas diversas, em que uma está atenta aos afazeres e outra à contemplação, à aprendizagem superior:

Estando Jesus em viagem, entrou numa aldeia, onde uma mulher, chamada Marta, o recebeu em sua casa. Tinha ela uma irmã por nome Maria, que se assentou aos pés do Senhor para ouvi-lo falar. Marta, toda preocupada na lida da casa, veio a Jesus e disse: Senhor, não te importas que minha irmã me deixe só a servir? Dize-lhe que me ajude. Respondeu-lhe o Senhor: Marta, Marta, andas muito inquieta e te preocupas com muitas coisas. No entanto, uma só coisa é necessária; Maria escolheu a boa parte, que lhe não será tirada. (Lucas, 10, 28-42)

Em contraposição à Maria retomada por HH – “Maria cheia de lentidão, irmã lentidão, irmã complacência”<sup>22</sup> –, o incessante labor de Marta, em seu incansável ofício de dedicação à família e ao lar, é sublinhado ao expor o devotado engenho de

---

<sup>21</sup> HILST, Hilda. “Lázaro” em *Fluxo-Floema*, p. 89.

<sup>22</sup> Idem, p. 94.

cumprimento do rito funerário: despir e indumentar o morto, escolher as essências, enfaixá-los, “os gestos amplos, pausados, indubitáveis sim, o gesto de quem está fiando. Fiando numa roca sem tempo” (HILST, p.89).

A figura da fiandeira é evocada para ilustrar a postura de gestar a espera, em compassada, reiterada tentativa de tecer, destecer, reter o fio do tempo, como se Marta buscase urdir em seus atavios o seu espanto e a imagem de Lázaro que pereceria.

O arquétipo bíblico em torno de Marta – “os teus pés colados à terra, a tua lucidez” – é reafirmado pelo apelo de Lázaro no momento que precede seu encerramento em sepulcro: “De repente vejo Marta. Ela põe as duas mãos sobre a boca. Ainda tento dizer: Marta, Marta, pare de arrumar a casa, eu estou morrendo” (Hilst, 1970, p.90).

Os *modus operandi* de Marta e de Maria – uma personificando a razão, a outra o coração, a fé, a crença – comparecem alternados à cena dramática para ilustrar leituras distintas em relação ao inusitado da Morte e ao insólito da Ressurreição. Lázaro apela à Marta, justamente a instância do entendimento racional. O clamor é estendido a quem tem os “pés colados à terra”, à Marta-lucidez, à Marta-matéria, ressaltando a vida que se erige no corpo e se volatiliza a partir dele, a matéria que porta o início e o fim de um ciclo, que denuncia o que perece e inapelavelmente se deteriora:

Marta, Marta ainda não estou pronto para ficar na treva, ainda tenho tanto amor, ainda tenho mãos para trabalhar a terra, toca-me, vê como essa carne é viva, olha-me, Marta, eu que sou tão você, olha-me, eu que amo tua força, os teus pés colados à terra, a tua lucidez. É inútil. O meu corpo foi depositado no seu lugar. (...) Inútil tentar qualquer gesto<sup>23</sup>.

Outra seqüência narrativa que demarca o binômio Marta-Maria está disposta no miraculoso momento em que Lázaro é ressuscitado por Jesus, cena pontuada pelo

---

<sup>23</sup> HILST, 1970. *op. cit.*, p.92.

espanto dos próprios fiéis que o circundam, como suas irmãs e os seguidores Tomé e Judas Iscariote.

Marta é aquela de sempre: atenciosa, dedicada, servindo a todos com ligeireza, os pés fincados na terra (...) Agora, tudo faz parte de mim. Agora, se eu te tocasse, Marta – mas não quero –, não quero porque tu és o antes de mim, se eu te tocasse agora, Marta, a tua carne não sofreria aquela febre, mas outra, mais intensa, a febre viva e compassada de nossa irmã Maria, a minha febre<sup>24</sup>.

A distinção ôptica entre as irmãs é evidenciada pelo olhar do próprio Lázaro: “Marta me examina. Maria beija as minhas mãos”<sup>25</sup>. E é nos braços da primeira irmã, enquanto se envolve com o rito funerário – Marta entendida como “o antes” de Lázaro, ou seja, o que precede a sua transformação quando se vê recolhido em clausura – que o aterrado personagem lança seu brado estéril no momento em que se defronta com a figura da Morte e o obscuro porvir. Sua fala reticente, hesitante, sugere a medida de seu terror.

observei-a desde o início... esperem um pouco, como é que se pode explicar esse tipo de coisa... estou pensando... acho que é melhor dizer assim: observei-a, logo depois de passar por essa coisa que chamam de morte.(...) Primeiro um golpe seco na altura do coração. O espanto de sentir esse golpe. (...) <sup>26</sup>

Em entrevista concedida a *Cadernos de Literatura Brasileira* (Instituto Moreira Salles), a autora revela o seu aturdimiento diante da vida e o seu pavor frente o fim:

a vida é uma coisa absurda, que a gente não sabe como é. De uma certa forma nos deram uma compreensão para entender a vida, mas a gente não consegue. Então nos deram uma cabeça para compreender as coisas, mas sempre é a terra, não é? É sempre o túmulo, sempre o sepulcro. Então, é por isso que eu fico impressionada com essa coisa de Deus. Eu tenho medo da solidão, do sepulcro. Mesmo sabendo que tem

---

<sup>24</sup> HILST, 1970. *op. cit.*, p.100.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 91.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 89.

alguma coisa depois. Tenho medo de ser enterrada, por isso vou pedir para ser cremada.(...) “Eu tenho um pânico enorme da morte. Tenho medo de encontrar o desconhecido...”<sup>27</sup>

O Lázaro composto pela autora também experiencia esse pânico, reluta, debela-se com o desconhecido, apavora-se com o fim que se avizinha e, em vão, tenta apegar-se à matéria que lhe escapa:

Chegamos. Tenho medo. Um pequeno vestibulo. Depois, a rocha. Olho pela última vez a claridade da minha aldeia. Queria tanto ficar nesse chão inundado de sol, queria até ser um animal, se não fosse possível ser eu mesmo, queria agarrar-me à túnica das mulheres feito uma criancinha, olho para o sul, para o norte, para todos os lados, ah, Bendito, tudo em mim não quer morrer! Agora sei como estou preso a esse todo que sou, aspiro, duas, três golfadas distendem o meu peito, seguro os ombros de Marta e grito: Marta, Marta, ainda não estou pronto para ficar na treva (...)”<sup>28</sup>

## 1.1 Morte: heroísmo e resistência

Essa angústia que movimenta seus personagens parece estar assentada nas assertivas propostas por Ernest Becker, autor ao qual dedica seus livros *A Obscena Senhora D*, *Da Morte*, *Odes Mínimas*, *Poemas Malditos*, *Gozosos e Devotos*, confessando “incontida, veemente, apaixonada admiração”<sup>29</sup>.

Para Becker, a negação da morte deriva da resistência do “homem-animal” ao sabido e temido fim. A fragilidade humana, evidenciada diante da implacável finitude, acaba por erigir uma espécie de heroísmo necessário para gloriosamente sucumbir a ela ou notavelmente enfrentar sua extinção.

---

<sup>27</sup> CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, *op. cit.*, p. 38.

<sup>28</sup> HILST, 1970, *op. cit.*, p. 92.

<sup>29</sup> HILST. *A Obscena Senhora D*. São Paulo: Massao Ohno, 1982.

De todas as coisas que movem o homem, uma das principais é o terror da morte. (...) O heroísmo é, antes de qualquer coisa, um reflexo do terror da morte. O que mais admiramos é a coragem de enfrentar a morte; damos a esse valor a nossa mais alta e mais constante adoração<sup>30</sup>

Por outro lado, o autor defende que a idéia da morte não apenas assombra o homem, mas constitui “uma das molas mestras da atividade humana – atividade destinada, em sua maior parte, a evitar a fatalidade da morte, a vencê-la mediante a negação de que ela seja o destino final do homem”<sup>31</sup>.

E são as vigas desse chamado heroísmo que sustentam sua hipótese: “quando vemos um homem enfrentando bravamente a sua extinção, ensaiamos nossa própria vitória. E assim o herói tem sido alvo de honra e aclamação desde o início da evolução humana”.

A saída hilstiana para negar – ou enfrentar – a morte foi recorrer à miraculosa parábola da ressurreição, prerrogativa de Cristo e seus escolhidos, compondo ainda um *Lázaro* que assume voz e expõe suas tormentas, quando recluso em alcova.

Becker assinala que pesquisas antropológicas e históricas acerca do retrato heróico desde as eras primitivas e antigas apontam que “o herói era o homem que podia entrar no mundo espiritual, no mundo dos mortos, e voltar vivo”. O autor expõe ainda como esse ideário ressoou no imaginário cristão:

com base na pesquisa de mitos e rituais antigos, o próprio cristianismo era um concorrente dos cultos misteriosos e saiu vencedor – porque também tinha em destaque um homem que curava, tinha poderes sobrenaturais e havia ressuscitado. O grande triunfo da Páscoa é o grito de alegria “Cristo ressuscitou”, um eco da mesma alegria que os devotos de cultos secretos demonstravam em suas cerimônias da vitória sobre a morte (...) Todas as religiões se dedicavam a este mesmo

---

<sup>30</sup> BECKER, Ernest. *A Negação da Morte*. Rio de Janeiro: Record, 1973, p. 31

<sup>31</sup> Idem, p. 46.

problema, ou seja, como suportar o fim da vida<sup>32</sup>.

No início Hilda imprime no texto o mesmo tom sentencioso e dicção solene dos aforismos cristãos, em um exercício de transposição da linguagem que reverbera um campo semântico com diversos ícones bíblicos que pontuam a narrativa – “tâmaras”, “figueiras”, “oliveiras”, “alabastro”, “nardo”, “cálice” – amalgamando ao conto ainda passagens literais do Livro de João.

Em diálogos difusos as vozes narrativas se confundem. Frente à súplica de Marta que apela a Cristo – “Mestre, mestre, ajuda-me, onde TU estiveres, ajuda-me, ele está morrendo!” – , Lázaro, em malogrado desespero, atesta:

Não, Marta, eu não estou morrendo: estou morto. E agora vejo-a novamente. Vejo de cima, dos lados, de frente, vejo de um jeito que nunca vi. Jeito de ver de um morto<sup>33</sup>.

O clamor de Marta é quase decalcado do texto joanino: “Senhor, aquele que tu amas está doente” (João 11, 3). E o “espaço indescritível” da morte – instância inenarrável, pois não sabida, não passível de ser retida pela experiência – é evidenciado na falibilidade da palavra como insuficiente diante do inominável inscrito na perda da vida:

Ao redor de mim, esse ar que descrevi, transparência azulada. Ao redor DELE ... ao redor DELE, um espaço indescritível, perdoem-me, na morte seria preciso encontrar as palavras exatas, porque na morte vê-se em profundidade, mas ainda assim não sei de uma palavra que qualifique o espaço que vi em vida ao redor DELE<sup>34</sup>.

Mas a tentativa de elucidar a experiência da morte impele Lázaro a se valer da palavra para transcrever sua travessia, conferindo vulto à consciência de seu próprio

---

<sup>32</sup> BECKER, *op. cit.*, p.32.

<sup>33</sup> HILST, 1970, *op. cit.*, p.90.

<sup>34</sup> Idem, *Ibidem*.

fim. Embora seu rogo se faça estéril, invisível e silente aos olhos e ouvidos dos que o circundam, seu espanto é lançado. Aponta com veemência a terceira pessoa do singular como a instância divina que se sobrepõe a si mesmo, em um exercício de tomada e entrega do Eu ao Grande Outro. Deus e Morte triunfando sobre o homem.

Ele estava parado. Ele estava pousado. Ao redor DELE, um espaço indescritível. Ele era alguém que se parecia comigo (...) Eu vou dizer claramente agora: Ele era eu mesmo num espaço indescritível. Perguntei: por que está assim parado? Ele disse: Lázaro, olha-me bem, Lázaro: eu sou a tua morte. Dei alguns passos apressados na direção daquele corpo<sup>35</sup>.

E aos poucos a malha textual vai-se esgarçando com as aflições de Lázaro diante da inesperada e grotesca figura de Rouah, que surge no escuro do sepulcro como o demoníaco “irmão-gêmeo” de Jesus, imprimindo um tom convulsivo e obsedante à narrativa:

Rolam a pedra. Fecham a entrada. Tudo está terminado. É verdade. Tudo está terminado. (...) Pronuncio vagorosamente: bendito sejas Tu, Deus Grande, valoroso e terrível (...) Apressa-te. Chegou a hora. E de repente veio Rouah: tosco, os olhos acesos, o andar vacilante, as pernas curtas, parecia cego apesar dos olhos acesos, as mãos compridas, afiladas, glabras, eram absurdas aquelas mãos naquele corpo, todo ele era absurdo, inexistente, nauseante<sup>36</sup>.

A lograda necessidade de grafar a experiência, conferir inteligibilidade ao mundo, elucidar o manto do mistério que encobre a tríade Rouah-Jesus-Lázaro ressoa na figura do personagem do “escriba”, que, diante do espanto de Lázaro, persegue-o, interpela-o sempre “comendo marmelos” – descrição zombeteira da autora –, conduzindo, assim, o leitor ao mesmo assombro diante das espetaculares e ambíguas cenas transcritas no interior da gruta:

---

<sup>35</sup> HILST, 1970, *op. cit.*, p. 90.

<sup>36</sup> *Idem*, p. 92.

Ele é o Homem? É aquele que dizem? Sacode o meu braço: Lázaro, conta, eu preciso escrever sobre todas essas coisas. Por que não falas? Então tenho diante de mim um ressuscitado, porque estavas morto, não és? Ou não estavas? Sim, estavas morto, eu te vi, estavas amarelo, tinhas o lábios roxos, oh, por favor, me diz, me diz como é lá em baixo<sup>37</sup>.

Essa mesma palavra que se mostra falível assume vulto ao distender o clamor no renitente apelo à salvação. Giorgio Agamben analisa que “na tradição da filosofia ocidental, com efeito, o homem figura como o mortal e, ao mesmo tempo, como o falante. Ele é o animal que possui a ‘faculdade’ da morte. Igualmente essencial é este nexa na experiência cristã: os homens, os viventes, são ‘incessantemente remetidos à morte através de Cristo’, ou seja, através do Verbo, e esta fé que os move à palavra”<sup>38</sup>.

Em “Lázaro”, Hilda Hilst alinha Deus à Morte e Deus a Rouah, ou seja, Rouah é Deus, ajustando-os à mesma régua de superioridade, gerando, assim, o espanto que escapa a qualquer entendimento e a todos envolve e vence. Como anota Françoise Dastur,

a grandeza absoluta que é a da dimensão do divino empresta então tudo à grandeza absoluta e à total impenetrabilidade da morte, de modo que se termina por perceber que, em um sentido essencial, o divino e a morte são inseparáveis e que todos os deuses que o homem foi levado a reconhecer e a nomear no curso de sua longa história não são, talvez, senão deuses da morte (...) <sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> HILST, 1970, *op. cit.*, pp. 95-96.

<sup>38</sup> AGAMBEN, Giorgio. *A Linguagem e a Morte*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p. 10.

<sup>39</sup> DASTUR, Françoise. *A Morte: Ensaio sobre a finitude*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, p. 10.

## 1.2 Inaudito Deus, impronunciável nome

Momentos epifânicos, revestidos de êxtase, precedem as cenas de pavor vivenciadas por Lázaro, que afirma sua fé frente ao impensável e inominável de Deus e da Morte: “Não são todos que acreditam NELE. Eu acredito, porque ELE é alguém feito de mim mesmo e de um Outro. O Outro, eu não lhes saberia dizer o nome. O Outro não tem nome. Talvez tenha mas é impossível pronunciá-LO”<sup>40</sup>.

Não pronunciar o nome de Deus, instância que ultrapassa qualquer definição e entendimento, comporta remissão imediata ao Antigo Testamento. Na célebre passagem narrada em Êxodos (3:14), cena em que Deus se revela a Moisés no monte Horebe, o nome divino só se torna conhecido ao povo de Israel quando anunciado por meio do “Eu sou aquele que é” ou, a depender da tradução, “Eu sou o que sou”, tautologia disposta no sagrado tetragrama YHWH.

De acordo com Fokkelman, em ensaio contido no Guia Literário da Bíblia, YahWeH é proferido e explicado pelo próprio portador da palavra, erigindo, assim, sua auto-existência.

A revelação divina no Êxodo diz respeito ao próprio Deus, tanto a seu nome quanto à sua natureza. O Êxodo (3:15) contém a primeira menção do tetragrama, o nome próprio Yahweh (...) Esse nome misterioso e sagrado é discutido de duas maneiras na unidade literária que trata do chamado de Moisés. A palavra *yhwh*, claramente da raiz *hwh = hyh*, “ser, vir a ser” e, como muitos outros nomes próprios da Bíblia, uma forma imperfeita do verbo, é proferida e explicada pelo próprio portador, e o Êxodo como um todo oferece uma explicação valiosa, contextual para o nome. Deus responde à pergunta de Moisés sobre sua identidade de dois modos em 3:14: “Eu sou aquele que é”. Apenas depois, no versículo 15, Deus pronuncia seu nome YHWH pela primeira vez. A criação inteira originou-se do ser de Deus. (...) Deus é o

---

<sup>40</sup> HILST, 1970, *op cit.*, p. 91.

único que pode desenvolver inteiramente a plenitude de seu ser.<sup>41</sup>

O tetragrama sagrado YHWH traz em seu signo a deidade e a superioridade evidenciadas em um nome que porta seu próprio significado: “Eu sou aquele que é”, ou seja, o “Auto-Existente”. Força esta que vem revestida de deferência e temor, pois o numinoso nome não pode ser pronunciado em vão<sup>42</sup>.

A passagem da Torá (Êxodo 3:6-14), que relata a revelação do tetragrama YHWH na sarça ardente, Criação e Revelação como auto-representação de Deus, apresenta-se como ponto de partida à “posição central do Nome de Deus enquanto origem metafísica de toda linguagem e a concepção da linguagem como exposição e desdobramento desse Nome”<sup>43</sup>, conforme postula Gershom Scholem. O autor complementa que “o nome é uma grandeza real, e não um elemento fictício. Ele contém uma essência de seu portador ou algo acerca do poder que lhe é próprio, chega a ser identificado com a própria essência do denominado”<sup>44</sup>.

Segundo atesta Gabriel Albuquerque<sup>45</sup>, que aponta a “permanência do Sem Nome” na obra da escritora, “na cultura cristã, o nome de Deus é um mistério porque Deus não quer se dar a conhecer. Nos livros do Pentateuco, embora haja proximidade entre Deus e os homens, não se pode falar em intimidade, o que equivale a dizer que a manifestação do sagrado, ali, é uma manifestação mediada pelo temor.”

O Deus hilstiano é rebaixado, inquirido e problematizado em todo o seu percurso ficcional. O Eu divino, desdobrado na figura de Jesus, é igualmente temido e questionado em “Lázaro”, quando o personagem se debela com Rouah, o duplo anverso

---

<sup>41</sup> FOKKELMAN, J.P. “Êxodo” em *Guia Literário da Bíblia*. São Paulo: Ed. Unesp, p 76.

<sup>42</sup> André Luis Botelho de Andrade expõe na Revista *O Pantokrator*, edição de janeiro de 2007, que “depois da tradução do tetragrama IHWH (Javé – “Aquele que é”), o verdadeiro nome de Deus revelado a Moisés, os nomes antigos de Deus continuam servindo, pois o tetragrama é sagrado e não pode ser pronunciado, mas evidencia qualidades de Deus diante dos homens.

<sup>43</sup> SCHOLEM, Gershom. *O Nome de Deus, a Teoria da Linguagem e outros estudos de Cabala e Mística: Judaica II*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 12.

<sup>44</sup> Idem, p. 15.

<sup>45</sup> Albuquerque, Gabriel. *Deus, Amor, Morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst*. (Tese inédita), p. 55.

do filho de Deus. Pois a autora interpela o sentido da vida e gira seus personagens em torno do confronto a esse Deus entendido como sinônimo de salvação e redenção aos que se sujeitam a seu caráter absoluto e imperativo.

Em diversos momentos da prosa hilstiana, a figura divina é ultrajada, ridicularizada, destituída do modelo ideal do homem, suprimindo-se a salvação do horizonte da humanidade. Especialmente nesse conto, Deus – presentificado nas figuras de Jesus e de Rouah – é interrogado e, em alguns momentos, rebatido e encoberto pela sombra da dúvida. Os artifícios expressivos que conferem ao divino tantos nomes e designações atestam a recorrente perturbação que desestabiliza a crença em Deus e no homem. Eliane Robert Moraes prospecta esse movimento ao longo da trajetória da autora:

O recato da investida primeira em direção ao ideal amoroso ou divino é substituído pela violência de um desafio lançado contra uma alteridade que, tornada plural, passa a ser referida através de uma multiplicidade de termos estranhos e contraditórios: Aquele Outro, o Nada, O Luminoso, o Grande Obscuro, o Nome, o Sem Nome, o Tríplice Acrobata, o Cão de Pedra, o Máscara do Nojo, o Infundado, o Grande Louco, o Cara Cavada, a Grande Face, o Guardião do Mundo... Levada ao absurdo, a tarefa de designar essa alteridade – se não inominável, ao menos dispersa em uma infinidade de nomes – termina operando uma subversão na disposição inicial da poeta <sup>46</sup>.

No Evangelho de João, Jesus não só ressuscita dos mortos como enseja a própria ressurreição: “Eu sou a Ressurreição e a Vida: aquele que crê em mim, mesmo que morra, viverá; e todo aquele que vive e crê em mim não morrerá jamais” (João, 11, 25), em trecho decalcado e transposto para o conto.

Uma espécie de teofania, ou seja, revelação divina que suplanta qualquer

---

<sup>46</sup> CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, *op. cit.*, pp. 117-118.

entendimento, prenuncia o assombro que se faz revelação. Irrupção do sagrado, embora revestido de esgar e temor: “Querem saber? Há mais alguém dentro DELE. (...) Mas é verdade, além de mim mesmo e do Outro, há no Homem mais alguém. Esse alguém se chama Rouah”<sup>47</sup>. Apelos se alternam a esses momentos, o que desvela o próprio questionamento da fé de Lázaro na postulada vida eterna:

Marta, Marta, ainda não estou pronto para ficar na treva, ainda tenho tanto amor, ainda tenho mãos para trabalhar a terra, toca-me, vê como essa carne é viva, olha-me, Marta, eu que sou tão você, olha-me, eu que amo a tua força, os teus pés colados à terra, a tua lucidez. É inútil<sup>48</sup>.

### 1.3 O duplo espectral, Narciso às avessas

Ente monstruoso, ser desfigurado, mas que porta similitudes com o homem, configurando-lhe uma espécie de espelho turvo e oblíquo. Assim é Rouah, o “irmão-gêmeo de Jesus”, imediatamente identificado como semelhante a Lázaro e ainda trazendo a porção divina que os atravessa. Ponto de fuga da identidade do próprio homem, a figura do monstro, que assombra e repugna, vem acompanhada de traços consoantes, interseções em que o ser humano também se reconhece e por isso mesmo rechaça.

A definição de duplo, segundo Jorge Luis Borges<sup>49</sup>, pertence a muitos povos, sendo “sugerido ou estimulado pelos espelhos, pelas águas e pelos irmãos gêmeos”. Na Alemanha denominaram-no *doppelgänger*; na Escócia *fetch*, “porque vem buscar (*fetch*) os homens para levá-los à morte”. Assim, encontrar-se consigo mesmo é, conseqüentemente, funesto. Na esteira do pensamento de Borges, na acepção judaica, “a

---

<sup>47</sup> HILST, 1970, *op.cit.*, p. 91.

<sup>48</sup> *Idem*, p. 92.

<sup>49</sup> BORGES, Jorge Luís. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 85.

aparição do duplo não era presságio de morte próxima, mas a certeza de se ter alcançado o estado profético. (...) Na poesia de Yeats, o duplo é nosso anverso, nosso contrário, o que nos complementa, o que não somos nem seremos”.

Sob essa perspectiva conceitual, o ser abjeto e disforme, que se impõe sobre Lázaro, aos poucos é assimilado e assumido por ele em uma relação especular. Inicialmente, o duplo, disposto na figura de Rouah, comparece como estranho anverso: “Ele é todo repulsivo e obscuro? Todo? Não: as mãos têm muita coisa dos humanos: compridas, afiladas, glabras. (...) É verdade que suas mãos complementariam o corpo de Rouah?”<sup>50</sup>. Em um misto de repulsa e fascínio, a absorção – narcisicamente às avessas – faz-se lenta, progressiva, forçosa, inevitável.

De início, pavor, aturdimento; depois, consonância (“mãos que complementam”), reconhecimento. O encontro de Lázaro com Rouah parte do estranhamento à conversão. Sob provocante apelo – “Lázaro, olha-me bem, Lázaro: eu sou a tua morte” –, Rouah se anuncia drástico, sombra que o encampa, presença que o suplanta, trazendo a própria consciência de sua finitude. Nessa ciranda semântica, Lázaro se alinha a Rouah, apresentado como o irmão-gêmeo de Jesus, ou seja, o Homem exemplar, pois portador do divino e da crença na humanidade.

O duplo suscita, segundo uma das acepções elencadas por Jean Chevalier, no Dicionário de Símbolos<sup>51</sup>, “uma ressonância trágica e fatal. Ele pode ser o complementar, porém, mais freqüentemente, é o adversário que nos desafia ao combate. Encontrar seu duplo é, nas tradições antigas, um acontecimento nefasto, até mesmo um sinal de morte.”

O tema do duplo é desdobrado ainda por Eliane Robert Moraes, que enfeixa

---

<sup>50</sup> HILST, 1970, *op.cit.*, p. 95.

<sup>51</sup> CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 354.

considerações de autores que vão de Freud e Otto Rank a André Breton e Apollinaire, com o propósito de ilustrar como a modernidade tem-se valido de espectros, avatares e simulacros como artifícios para indagar a realidade da figura humana e colocar em dúvida os atributos mais essenciais da humanidade:

Convém lembrar que, nessa tradição, a duplicação tende sempre a revelar uma imagem noturna, e portanto diversa, de seu protótipo. (...) A obsessiva tematização do duplo na literatura romântica antecipa a concepção de que cada homem agregaria em si um “hóspede desconhecido”, conforme a fórmula cunhada por Breton<sup>52</sup>.

Distintos artifícios imagéticos denunciam a presença do duplo na literatura: desde o recurso do espelho, sombras, reflexos a personagens gêmeos ou sócias, avatares, presenças sobrenaturais. Rouah assume feição fantasmática, mas guarda a devida identidade com Lázaro, desdobramento do Eu no Outro, flagrante e necessária alteridade para a auto-inquirição, o bendito (Jesus) e o maldito (seu gêmeo Rouah) unidos, configurando a totalidade: “Um homem não é terra, carne, e só de vez em quando altura?”<sup>53</sup>, interpelação que ressoa a própria voz da autora.

Uma atormentada lucidez acomete o Lázaro hilstiano diante da visão do todo. Até então ele amava e mantinha sua fé em Jesus – “não são todos que acreditam NELE. Eu acredito, porque Ele é alguém feito de mim mesmo e de um Outro. O Outro não tem nome. Talvez tenha, mas é impossível pronuncia-LO”<sup>54</sup> –, mas tomado de vertiginosa e aterradora epifania no interior da gruta, clara metáfora da camada inconsciente, houve o momento em que ele enxergou a totalidade, definindo-a como "Aquele Homem Jesus, Aquele Homem Eu Mesmo, Aquele Homem o Outro, Aquele Homem Rouah"<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> MORAES, E. R. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p.100.

<sup>53</sup> HILST, 1970, *op.cit*, p. 95.

<sup>54</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>55</sup> Idem, *Ibidem*.

Sei que me faço cada vez mais obscuro, mas não é todos os dias que se vê um homem feito de mim mesmo e do Outro. Querem saber? Há alguém mais dentro DELE. Mas tenho medo de contar tantas coisas a um só tempo, tenho medo que pensem que eu estou inventando. Mas é verdade: além de mim mesmo e do Outro, há no Homem mais alguém. Esse alguém chama-se Rouah.<sup>56</sup>

Face indissociável do bem e do mal, do humano e do divino, do ente e do ser: assim está constituído o duplo Lázaro/Rouah, o próprio homem contendo/questionando a sua porção divina e espelhando a instância falível, contraditória, humana de Deus, disposta nesse anverso de Jesus Cristo. Indissociabilidade que se evidencia quando o narrador pergunta se há clareza em torno de Rouah e conclui que "um homem pode ser AQUELE HOMEM. As formas coexistem NELE, mas Ele é uno, invencível"<sup>57</sup>.

#### 1.4 Rouah e o sopro libertador

Um achado etimológico se faz importante para iluminar o texto e agregar mais significados à estranha e bestial figura de Rouah. A intitulação do estranho personagem deriva do hebraico “ruach”, vocábulo que consta no Antigo Testamento e escritos rabínicos e é associado ao Espírito Santo. De acordo com Antonio Carlos da Costa Coelho<sup>58</sup>, “o termo ruach, vento, sopro, hálito, faz referência ao dom da vida, como um indicativo da origem divina da vida”.

Rouah, que então significa “sopro, vento, espírito”, alinha-se ao *pneuma*<sup>59</sup> dos gregos, o próprio fôlego primeiro da vida. Não à toa, Hilda Hilst assim nomeou o

---

<sup>56</sup> HILST, 1970, *op.cit.*, p. 91.

<sup>57</sup> HILST, 1970, *op.cit.*, p. 95.

<sup>58</sup> COELHO, Antonio Carlos da Costa. *O espírito de Deus na tradição judaica* em Fonte: JI - Jornal Israelita do Brasil, abril/99.

<sup>59</sup> Segundo o Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa (Antonio Geraldo da Cunha. Rio de Janeiro, 1982) *pneuma* (grego) significa ‘sopro ou espírito aéreo, que alguns médicos antigos consideravam a causa da vida e das doenças.

desconcertante personagem, aludindo-o à Terceira Pessoa da Santíssima Trindade, o Espírito Santo, ente da paz, da libertação do corpo, o sopro da vida e do amor primevo que une Deus ao Homem, espírito anímico que precede e emana do Pai e de Cristo e vice-versa, em auto-remissivo movimento.

Constituindo alusão ao próprio sopro ressuscitador, Rouah não apenas devolve – com indulgência e misericórdia – a vida a Lázaro, mas o interpela em sua fé na eternidade, desestabilizando sua crença e os próprios valores do homem.

O personagem se situa nesse “entre” fundamental, mas – diferentemente da simbolização cristã de ente destituído de matéria e feito de palavra, que persiste e perdura – assume forma e corpo definidos. Hilda opera assim uma ousada e significativa subversão conferindo ao repulsivo Rouah o estatuto de Espírito Santo, o “irmão-gêmeo” de Cristo, rebaixando-o e ajustando-o à condição humana, na qual o homem se move e se reconhece.

Um homem não é terra, carne, e só de vez em quando altura? Não, Lázaro o homem pode ser AQUELE HOMEM. As formas coexistem NELE, mas ELE é uno, invencível. Ouve: AQUELE homem está próximo. Está próximo daqui? Sim, mas presta atenção nesse que chamas o Maldito: que Ele não te toque a cabeça<sup>60</sup>.

A terceira pessoa do singular indicada em caixa alta, tratamento que ilustra a contumaz deferência ao Todo-Poderoso, foi empregada para apontar Rouah, denunciando sua convergência com Jesus, faces indissociáveis do mesmo ente.

E a advertência a Lázaro se faz explícita: “que Ele não te toque a cabeça”. Parte do corpo que detém o pensamento, o centro das atividades, a cabeça representa governo, decisão, discernimento, “simboliza o ardor do princípio ativo. Abrange a autoridade de governar, ordenar, instruir. Simboliza, igualmente, o espírito manifestado em relação ao

---

<sup>60</sup> HILST, 1970, *op.cit.*, p. 95.

corpo, o que é uma manifestação da matéria<sup>61</sup>”. Lázaro interpõe resistência à força que o traga, justamente a sombra desse Deus que porta a morte e o fim que tenta encampá-lo.

## 1.5 O grotesco transcendente e o sublime bestial no Lázaro hilstiano

O próprio corpo morto de Lázaro, quase putrefato, assume inusitada via de acesso ao entendimento da morte e também cede espaço a essa representação. Cadáver deriva do latim ‘cadere’<sup>62</sup> – cair, tombar, corpo morto.

sinto o cheiro da minha própria carne, um cheiro gordo entupindo minha boca, um cheiro viscoso, preto e marrom. Rouah também o sente, porque parou de lambar-se, levantou a cabeça, e os buracos de seu focinho se distendem se comprimem assim como se você tocasse matéria viva e gelatinosa. Levantou novamente a cabeça num gesto vaidoso de lobo, pôs-se em pé, aproximou-se do meu corpo enfaixado<sup>63</sup>.

Edgar Morin, que compõe uma antropologia da morte a partir do estudo dos rituais fúnebres desde as culturas arcaicas, evoca o aforismo de Bacon – *Pompa mortis magis terret quam mors ipsa*<sup>64</sup> – para explicar que essas pompas provêm do próprio terror, o terror da morte.

Assim, portanto, pressentimos um centro de perturbações específicas da morte; se quisermos defini-lo e conhecê-lo, precisamos individualizar, entre as perturbações funerárias, as que têm caráter

---

<sup>61</sup> CHEVALIER, *op. cit.*, p.151.

<sup>62</sup> No dicionário Houaiss, a etimologia aponta que o vocábulo provém do latim *cadáver, èris* 'corpo morto, cadáver'. Segundo a wikipédia, cadáver é o nome dado a um corpo, após a sua morte, enquanto este ainda conserva parte de seus tecidos. Após a decomposição de todos os órgãos, músculos e tecidos, o mesmo passa a ser denominado como ossada. O termo carcaça é aplicado para se referir ao corpo de animais vertebrados e insetos mortos. A palavra "cadáver", segundo alguns autores, teria origem na inscrição latina *Caro Data Vermibus* ("carne dada aos vermes"), que supostamente seria inscrita nos túmulos. Na verdade não se encontrou até hoje nenhuma inscrição romana deste gênero. Os etimologistas defendem que a palavra deriva da raiz latina *cado*, que significa "caído". A favor desta teoria está o facto de Santo Isidoro de Sevilha referir que o corpo deixa de ser cadáver a partir do momento em que é sepultado.

<sup>63</sup> HILST, 1970, *op.cit*, p. 94.

<sup>64</sup> “as pompas da morte aterrorizam mais do que a própria morte”.

mais violento: o luto. Descobrimos então que são regidas pelo *horror da decomposição do cadáver*<sup>65</sup>.

Apressar, evitar ou afastar a decomposição do morto, por meio de práticas culturais distintas como cremação, embalsamento, evidencia como a impureza do corpo em putrescência, segundo Morin, provoca repulsa e determina tanto os ritos funerários quanto o período de luto que corresponde à duração da decomposição do cadáver. As faixas embebidas em nardo, o ato de ungir o corpo de Lázaro sinalizam tanto a aversão física quanto o horror ao que a morte representa, o inapelável fim.

Lázaro foi encerrado na escura clausura de uma gruta, selada por uma rocha. Segundo o teórico Wolfgang Kayser<sup>66</sup>, gruta e grotesco assumem coincidências etimológicas, pois grotesco deriva do italiano ‘grotta’ (gruta), designação das antigas pinturas ornamentais na Roma do século XV que revelam uma composição de formas vegetais, animais e humanas amalgamadas em um só corpo. Kayser expõe que a palavra *grotesco*, como designação de uma determinada arte ornamental, denota “algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas”.

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arruinado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações.

Ao macular e desconcertar a idealizada figura divina, imprimindo feição grotesca no irmão-gêmeo de Jesus, Hilda Hilst inscreve tanto Deus quanto o homem no movediço território dos baixos instintos e atos abjetos. A escritora nega, assim, a corrente da teologia afirmativa, na qual o movimento parte de Deus em direção às

---

<sup>65</sup> MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. Portugal: Europa-América, 1976, p. 28.

<sup>66</sup> KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

suas criaturas, pressupondo assim uma via descendente, que procede do superior ao inferior, reforçando que a instância divina está além da sensibilidade e razão.

Em parte, a escritora parece compartilhar com o que preconiza a teologia negativa, que segue um caminho inverso, constituindo um ducto ascendente, o qual propõe que tudo que se diz de Deus provém de suas criaturas, das mais simples às mais nobres. Umberto Eco, em *A História da Feiúra*, destaca tanto o alinhamento da deidade ao reino grotesco e bestial, como a esterilidade da tarefa de nomeação da divindade, pois persiste velada em seu mistério, comportando qualquer representação e definindo-a apenas por negação.

A convivência com os monstros – e desde os primórdios – levou o mundo cristão a usá-los também para definir a Divindade. Como explicava o Pseudo-Dionísio Areopagita na *Hierarquia Celeste*, visto que a natureza de Deus é inefável e nenhuma metáfora, por mais fulgurantemente poética que seja, poderia descrevê-lo e qualquer discurso se mostraria impotente e capaz apenas de falar de Deus por negação, não dizendo o que é, mas *o que não é*, tanto vale nomeá-lo através de imagens altamente dessemelhantes, como aquelas dos animais e seres monstruosos<sup>67</sup>.

Esse entendimento problematizado do divino, estampado em negativo, quando Jesus é amalgamado a esse ser “repulsivo e obscuro”, encontra ressonância na constelação de signos proposta pelo teólogo Pseudo-Dionísio Aeropagita, em texto intitulado *Deus como verme*, no qual reconhece como necessário o espelhamento da divindade na face “imperfeita e profana” dos homens.

Os intérpretes da teologia misteriosa adaptam tais símbolos santamente não apenas às manifestações das disposições celestes, mas também, por vezes, às próprias manifestações da Tearquia. E às vezes celebram a Divindade a partir das coisas mais preciosas que

---

<sup>67</sup> ECO, Umberto. *História da Feiúra*. RJ: Ed. Record, 2007, p.125.

consideramos pertinentes apenas à justiça Assim os teósofos e os intérpretes da inspiração oculta separam de maneira incontaminada o “Santo dos santos” das coisas imperfeitas e profanas e velam pelas santas figurações dessemelhantes para que as coisas divinas não se tornem acessíveis aos profanos e para que os que contemplan os santos simulacros não se prendam às figuras como se fossem reais, e para que as coisas divinas sejam veneradas com negações verdadeiras e com semelhanças dessemelhantes que provêm de coisas que têm traços divinos extremamente diversos em suas propriedades<sup>68</sup>.

A descrição do obscuro e abjeto Rouah se inscreve na galeria imagética hilstiana e pode ser compreendida na chave do grotesco. De acordo com Kayser,

O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém da angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem<sup>69</sup>.

Essas tensões ameaçadoras – flagradas na desolação diante do mundo, na solidão inestancável, na angústia de viver e nas incertezas quanto ao porvir – perpassam o universo ficcional da autora. Hilda, como leitora confessa de Georges Bataille, incorpora elementos de sua estética e visão de mundo imprimindo em seus personagens características abjetas, bestiais, a exemplo da representação plástica de Rouah e da decomposição progressiva de Lázaro. Como anota Eliane Robert Moraes,

Bataille acentua o caráter voluntário das alterações na “arte dos povos selvagens” ao contrapor a habilidade mimética de seus desenhos destinados a representar animais com as “imagens informes e muito menos humanas” manifestas nas suas figurações do homem”. Assim se a arte procede por destruições sucessivas, a intenção deformante seria voluntariamente reservada à representação da forma humana. E essa seria, no entender de Bataille, a questão crucial que a arte moderna recoloca ao apresentar um processo de decomposição e destruição da

---

<sup>68</sup> Dionísio *apud op.cit.*, p.126.

<sup>69</sup> KAYSER, *op. cit.*, p.159.

figura humana que só encontra imagens à sua altura na “visão de decomposição e destruição de um cadáver”<sup>70</sup>.

## 1.6 O estranho familiar, inevitável adversidade

Em *Lázaro*, outro conceito que merece ser conjugado ao grotesco é o “estranho” proposto por Freud, ao qual o conto de Fluxo-Floema se filia, pois assume feições sobrenaturais ao incorporar a figura e a voz de um morto, suscitando medo e horror: A suposição freudiana – “Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir como ‘estranhas’ determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador” – ajusta-se ao dramático enfrentamento de Lázaro diante de seu “estranho” duplo Rouah, em que o terror e a repulsa se conjugam a um inusitado encontro, reconhecimento de um em outro.

Freud desdobra sua reflexão retomando o pensamento de outro grande teórico alemão acerca do duplo, “essa invenção de duplicar como defesa contra a extinção”:

O tema do ‘duplo’ foi abordado de forma muito completa por Otto Rank (1914). Ele penetrou nas ligações que o ‘duplo’ tem com reflexos em espelhos, com sombras, com os espíritos guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte (...) Originalmente o ‘duplo’ era uma segurança contra a destruição do ego, uma ‘enérgica negação do poder da morte’, como afirma Rank; e, provavelmente, a alma ‘imortal’ foi o primeiro duplo do corpo<sup>71</sup>.

Como o próprio psicanalista expõe, “a palavra alemã *unheimlich* é obviamente o oposto de *heimlich* [doméstico], *heimisch* [nativo] – o oposto do que é familiar”.

Interessante sublinhar que o sufixo *heim* denota “casa, lar”:

---

<sup>70</sup> MORAES, E. R. *op.cit.*, p.163.

<sup>71</sup> FREUD, Sigmund. “O Estranho” in *Obras Completas*, volume XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996, p.293.

Esse lugar *unheimlich* é a entrada para o antigo *heim* [lar] de todos os seres humanos, para o lugar onde cada um de nós viveu certa vez, no princípio. Há um gracejo que diz ‘o amor é a saudade de casa’; e sempre que um homem sonha com um lugar ou um país e diz para si mesmo enquanto ainda está sonhando: ‘este lugar me é *familiar*, estive aqui antes’ (...) Nesse caso, também, o *unheimlich* é o que foi *heimisch*, familiar; o prefixo ‘*un*’ é o sinal da repressão<sup>72</sup>.

*Unheimlich* significaria algo como estranhamente familiar, ou seja, “não é nada novo ou alheio, porém familiar e há muito estabelecido por meio do processo de repressão”<sup>73</sup>, compreendendo temas como morte, velhice, desamparo, angústia. Ou seja, a própria situação-limite experienciada por Lázaro.

Nesse campo de ressonâncias, o “silêncio feio do escuro da víscera” atordoa Lázaro e atíça o estranho Rouah, descrito como um ser misto de anão e lobo:

O seu sexo é peludo e volumoso. Coça-se, estrebucha-se sem que eu saiba por quê. Abre a boca amarela e diz com voz tranqüila: Lázaro, acostuma-te comigo, já sabes o meu nome, e eu também sei o teu, como vês...<sup>74</sup>

O ser que “parecia cego apesar dos olhos acesos”, “andar vacilante”, “boca vazia e amarela”, “língua achatada e lenta”, “pés minúsculos”, “talento elástico” – “todo ele absurdo, inexistente, nauseante” – agrega as características do fantástico e do grotesco, provocando o que Kayser define como “um mundo próprio, do noturno e do contra-senso, que não permite ao observador nenhuma interpretação racional ou emocional”, mas apenas “a irrupção de poderes abismais”.

Um dos aspectos que a figura do lobo comporta é o “ctônico ou infernal”,

---

<sup>72</sup> FREUD, *op. cit.*, p. 305.

<sup>73</sup> *Idem*, p.278.

<sup>74</sup> HILST, *op. cit.*, p. 93.

segundo definição de Chevalier<sup>75</sup>, instância associada à selvageria, ao mal. Outra acepção positiva, porém, ressalta o poder guerreiro do lobo, pois é um animal que enxerga de noite, transpõe o escuro. Já os anões são aproximados à imagem do louco e do bufo, podendo participar de toda uma malícia do inconsciente, dispendo de uma lógica dotada de toda a força do instinto e da intuição: “vindos do mundo subterrâneo ao qual permanecem ligados, simbolizam as forças obscuras que existem em nós e em geral têm aparências monstruosas”<sup>76</sup>. Rouah conjuga todas essas faces que acabam por tomar Lázaro, configurando, assim, um poder que ultrapassa o bem ou o mal, apenas se faz revelador, imperativo.

## 1.7 Útero, gruta: refúgio ou devoração?

Para ilustrar o binômio fantástico-grotesco, a transfiguração no corpo de Rouah incorpora signos constantes no imaginário bíblico, como “rosácea”, “cálice”, “gesto ascendente”, sugerindo, paradoxalmente, prece, devoção:

Rouah construiu do nada uma flor gigantesca, as pétalas redondas, no centro uma rosácea escura e latejante. Agora sim, ele está contente. Está contente... como se tivesse acabado de parir. É isso. A flor gigantesca afunda-se no meu ventre, a rosácea escura absorve o conteúdo das minhas vísceras. Maldito Rouah! Amas o teu corpo, Lázaro? Rouah também o ama. O teu corpo assegura tempo justo de vida aos filhos de Rouah, compreendeste?<sup>77</sup>

Uma estranha transfiguração é, então, encetada. Lázaro se converte pouco a pouco em Rouah, amalgamando-se a ele. O monstruoso irmão-gêmeo, apresentado no masculino, alinha-se ao signo paterno ao exhibir a satisfação ancestral de perpetuação, assistindo ao parto de seus filhos. Vale-se de Lázaro para fazê-lo artífice nessa espécie

---

<sup>75</sup> CHEVALIER, p. 556.

<sup>76</sup> CHEVALIER, *op. cit.*, p. 49.

<sup>77</sup> HILST, *op. cit.*, p. 94.

de cópula: “a flor gigantesca afunda-se no meu ventre, a rosácea escura absorve o conteúdo das minhas vísceras”. O local onde estão encerrados, a gruta, arquétipo do útero materno, faz-se morada adversa, representando não exatamente acolhida, proteção, mas uma espécie de renascimento de Lázaro, pois aos poucos vai-se transformando.

Hilda Hilst, nesse conto, parece evocar a máxima filosófica do autor grego que considera iniciático, Nikos Kasantzákis:

Sou uma criatura fraca e efêmera, feita de barro e sonhos. Mas sinto em mim o turbilhonar de todas as forças do universo. Antes de ser despedaçado, quero ter um instante para abrir os olhos e ver. (...) Vim de um lugar obscuro, o Útero; vou para outro lugar obscuro, a Sepultura. Uma força me atira para fora do abismo negro; outra força me impele irresistivelmente para dentro dele.<sup>78</sup>

Com imagens que prosseguem nessa simbólica esteira da prodigalidade, fecundação – ventre, leite, leite, seiva, carne, corpo – conjugadas a ícones que sugerem comunhão – cálice, mãos em concha, gesto ascendente, raízes do Alto, a fusão de Rouah em Lázaro, por meio de espécies que se replicam, faz-se lenta, progressiva, inevitável:

tudo o que Rouah cria do invisível é filho de Rouah. No teu ventre, ele colocou o primogênito. Depois o teu peito é que servirá de alimento para o segundo. E tua cabeça será leite e leite para o terceiro. Rouah olha para cima. Faz o gesto de quem lava as mãos. Sabes, Lázaro, ele se comunica com as raízes do Alto, ele pede permissão para tocar teu peito. Agora as mãos em concha, afastadas. Um pouco mais unidas num gesto ascendente. Abertas. Rouah construiu um cálice de carne. (...) Mergulha-o lentamente no meu peito<sup>79</sup>.

O cálice porta a simbologia máxima cristã, contém o sangue – princípio de vida – sendo homólogo ao coração e, portanto, do centro: revelação e vida. Cálice de carne

---

<sup>78</sup> KAZANTZÁKIS, Nikos. *Ascese*. SP: Ática, 1997. pp.50-51.

<sup>79</sup> HILST, *op.cit.*, p. 94.

torna literal o que a metáfora sugere, pois, no imaginário eucarístico, contém o Corpo e o Sangue de Cristo. Eis o corpo e o sangue do irmão-gêmeo de Jesus em Lázaro, que se debate e “sofre de maneira atroz”, mas se rende e atesta a complementaridade entre eles, nas formas que coexistem, nas mãos “compridas, afiladas, glabras” que se completam, enfim, no “hálito de vida” – alusão a rouach, fôlego primeiro que a tudo principia – que contém “fogo branco e generoso” e gera em Lázaro os próprios filhos de Rouah:

meu peito se alarga, minha boca disforme suga uma seiva que não vê (...) E sinto nas minhas narinas um hálito de vida, um fogo branco e generoso”(...) “Ele não é todo repulsivo e obsceno. (...) Não: as mãos têm muita coisa dos humanos: compridas, afiladas, glabras. São iguais às tuas mãos? Não. A minha mão é escura, sombreada de pêlos. É verdade que as tuas mãos completariam o corpo de Rouah? (...) É assim como se de repente eu soubesse que a carcaça de um réptil é também a minha carne, como se de repente aqueles filhos de Rouah fizessem parte de mim, desde que nasci<sup>80</sup>.

## 1.8 Enigma, esfinge, revelação

Confronto que se faz encontro. Interpelação que resulta em revelação. Tamanha inquirição em torno de Lázaro por Rouah não configura uma auto-interpelação? Rouah parece figurar a própria esfinge ao provocá-lo quanto à sua identidade, exigindo respostas acerca da existência, vida, morte, interpondo questões associadas à própria fé no porvir: “Tu estás preparado, Lázaro? É teu este corpo? Há alguns anos que lutas com ele, não é? Apressa-te. Chegou a hora.”

Lázaro acaba por se assemelhar ao herói edipiano por contingencialmente assumir a metáfora do homem que toma consciência de si, quando incorre nos desígnios da célebre inscrição grega, no Oráculo de Delfos, “conhece-te a ti mesmo”. Pois o

---

<sup>80</sup> HILST, *op.cit.*, pp. 94-95.

enigma interposto pela emblemática Esfinge tebana – “decifra-me ou te devoro” – acoisa e dirige seu facho de luz ao próprio interlocutor.

A Esfinge, depositária do sentido da vida, é plural, insaciável, porta o signo da finitude. Rouah assume feições múltiplas: ente monstruoso, misto de homem e animal, traços de lobo, mãos humanas. “É verdade que tuas mãos completariam o corpo de Rouah?” inquire o narrador a Lázaro. Ao se iluminar do entendimento de que o bendito – “Aquele Homem Jesus” – o maldito – “Aquele Homem Rouah” – estão amalgamados, complementam-se na falível e diversa porção humana, Lázaro transpõe o enigma e escapa da gruta transformado, com uma compreensão apurada do mundo.

Na limítrofe situação vida/morte, Rouah enceta o encontro de Lázaro consigo mesmo, momento de fusão e complementaridade, desvelando uma compreensão que até então lhe escapava, agregando um sentido a essa travessia. Travessia esta que é anunciada: “encosto as minhas duas mãos nas mãos de Rouah. Encosto o ventre. Encosto o peito. E ouço as minhas palavras: irmão gêmeo Rouah, eu preciso voltar, eu devo voltar. E de súbito não o vejo mais”<sup>81</sup>.

No Evangelho segundo João, Jesus ruma a Betânia para atender ao clamor das irmãs de Lázaro. O apelo de Marta, seguido da afirmação de sua fé e da miraculosa assertiva anunciada por Jesus, como consta na Bíblia<sup>82</sup>, é quase literalmente transposto no conto:

Senhor, se estivesses presente, Lázaro não teria morrido, mas eu sei que tudo quanto ainda agora pedires a Deus, Ele te concederá. O Homem Jesus respondeu: o teu irmão vai ressuscitar. Eu sei que ele vai

---

<sup>81</sup> HILST, *op.cit.*, p. 95.

<sup>82</sup> “Senhor, se tivesses estado aqui, meu irmão não teria morrido! Mas sei também, agora, que tudo o que pedires a Deus, Deus to concederá. Disse-lhe Jesus: Teu irmão ressurgirá. Respondeu-lhe Marta: Sei que há de ressurgir na ressurreição no último dia. Disse-lhe Jesus: Eu sou a ressurreição e a vida. Aquele que crê em mim, ainda que esteja morto, viverá. E todo aquele que vive e crê em mim, jamais morrerá. Crês nisto? Respondeu ela: Sim, Senhor. Eu creio que tu és o Cristo, o Filho de Deus, aquele que devia vir ao mundo” (João, 11, 21 a 17).

ressuscitar no último dia, quando for a ressurreição dos mortos. Jesus olhou para o alto: eu sou a Ressurreição e a Vida: aquele que crê em mim, mesmo que morra, viverá, e todo aquele que vive e crê em mim não morrerá jamais. Crês nisto?<sup>83</sup>

Ainda em cena mimética ao Evangelho (João, 11, 43), no qual Jesus aproxima-se do sepulcro e ordena – “Retirai esta pedra. Lázaro, vem para fora! E aquele que tinha estado morto saiu, com os pés e as mãos atadas com as faixas e o rosto envolto num pano. Jesus lhes disse: “Desatai-o e deixai-o ir!” – resta ao Lázaro o espanto: “Aturdido, beijo-lhe a face, os ombros, o peito. Até quando posso ficar contigo?”<sup>84</sup>.

Os personagens bíblicos atravessam a narrativa hilstiana, gerando no leitor uma sensação de intimidade e de familiaridade que reverbera no imaginário da humanidade. De linguagem simples e direta, desprovida de ornatos, pois destinada ao ensinamento da fé, Auerbach lembra que, nas Escrituras, no *sermo humilis*, “alterava-se profundamente a concepção do homem, daquilo que o homem pode ser admirável e digno de imitação: Jesus Cristo torna-se o modelo a ser seguido, e é pela imitação de sua humildade que podemos nos aproximar de sua majestade<sup>85</sup>”. Quanto ao extraordinário e transformador alcance da Bíblia, Steiner também assinala que,

no caso da civilização ocidental, como também no de outras civilizações do planeta às quais o ‘Bom livro’ foi levado, uma grande parte da identidade histórica e social é dada pela Bíblia. Ela dá à consciência os instrumentos freqüentemente implícitos da memória e da citação. Até os tempos modernos esses instrumentos encontravam-se tão profundamente gravados em nosso caráter, inclusive – talvez até em especial – entre pessoas não letradas ou pré-letradas, que a referência bíblica funcionava como auto-referência, como um passaporte para a viagem interior em direção ao nosso próprio âmago<sup>86</sup>.

Somados à tríade Lázaro-Rouah-Jesus e às irmãs Marta e Maria também

---

<sup>83</sup> HILST, *op.cit.*, p. 98.

<sup>84</sup> Idem, p. 99.

<sup>85</sup> AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental*. São Paulo: Ed. 34, 2007, p.24.

<sup>86</sup> STEINER, George. *Nenhuma Paixão Desperdiçada*. São Paulo: Record, 2001, p. 51.

pertencem à narrativa hilstiana os apóstolos Tomé e Judas Iscariote. A autora reforça o estatuto simbólico que os envolve, restaurando os signos de incredulidade e traição que, respectivamente, portam. Outro decalque de versículo joanino, expressando a voz de Tomé – “Vamos também nós, para morrermos com ele” (João, 11, 16) – está conjugado a Jesus lhe dizendo: “Eu não te disse que ias ver uma coisa que fortaleceria a tua fé?”<sup>87</sup>

Cotejando com o amor e a devoção de Lázaro a Jesus, é anunciada a impressão que prenuncia a que Judas veio, justamente a delação que resultou na condenação e na crucificação de Cristo. Mas também é exposta a natureza demasiadamente contraditória, falível, humana de Iscariote, “o único homem que ama com jeito de homem”.

o amor desse homem é diferente do meu amor: é um amor de mandíbulas cerradas, de olhar oblíquo, de desespero escuro. Todas as vezes que eu o vejo, penso: não seria mais sensato se Jesus o afastasse de vez? Ao mesmo tempo em que penso assim, penso também: não seria justo afastar o único homem que ama dum jeito de homem, o único homem que talvez na minha ausência possa defender o Mestre, derrubar tudo e atacar feito um homem. (...) esse amor de Judas, o Iscariote, não é um amor ideal porque é ciumento e agressivo (...)

Na narrativa hilstiana, Lázaro emerge da morte e de seu encontro com Rouah, o irmão-gêmeo de Jesus, transformado. Sua visão agrega mais luz, seu entendimento assume mais significado:

Uma saudade enorme dentro de mim. Estou debaixo desse céu absurdo, arrasto-me, caminho de joelhos, beijo a terra, a terra escura e profunda. Apóio-me na figueira, tateio as artérias grossas desse tronco, essa aspereza, essa vida digna, esse existir calado. Compacto. Aparentemente imóvel. Examino o seu fruto, melhor, sinto-o, primeiro a pele, tão ajustada a seu contexto, tão fina que se torna impossível deslocá-la sem tocá-la sem penetrar no de dentro, adentro de maciez, adentro rosado, leve,

---

<sup>87</sup> HILST, *op.cit.*, p. 99.

granuloso. A matéria das coisas emerge ao toque da minha mão... Antes da minha morte eu tocava nas coisas, sim, tocava-as, mas não descobria o mais fundo (...) Agora tudo faz parte de mim<sup>88</sup>.

Momento de revelação junto à figueira, árvore que remete à ascensão, evoca verticalidade, lega abundância. Mas Lázaro é arrancado desse estado idílico e se vê sobressaltado com vultos que correm em sua direção:

Quem são vocês? Quem são vocês? Cobrem a minha cabeça, tampam-me a boca (...) E recebo golpes na cabeça, no ventre, no peito. Acordo com o ruído do mar. Água nos pés. O meu corpo está livre. Abro os olhos. Estou sozinho num barco. Um barco sem vela, sem leme, sem remos.

## **1.9 Sem leme, sem Deus, à deriva**

Um salto temporal se opera e Lázaro amanhece em outro lugar, no último mosteiro que resta no mundo. Em estado de aturdimento passa a ser inquirido e ridicularizado pelos freis quando conta da revelação, a sua ressurreição. Sua travessia junto à Morte, seu ambíguo encontro com o Bendito e o Maldito são desconsiderados, desprezados pelos monges. Seu pavor assume vulto quando flagra no centro da parede Jesus crucificado:

O Homem Jesus? Já lhe disse que ele não é assim, que Ele não foi crucificado, e olhe, eu saberia se isso tivesse acontecido (...) agora eu sei que Ele está bem porque se aconteceu o absurdo comigo, com Ele deve ter acontecido o mais sensato, e o mais sensato é festejar o Homem Jesus e colocar uma coroa de flores sobre Aquela cabeça e não uma coroa de espinhos. Quem teve essa idéia terrível?<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> HILST, *op.cit.*, pp. 101-102.

<sup>89</sup> HILST, *op.cit.*, p. 104.

Ao contrário do personagem bíblico – até porque este não dispõe de vida e voz nos dias de sepulcro – o Lázaro hilstiano se assume surpreso, atordoado, quando açoitado pelo chamado Frei Benevuto, que anuncia a espera do “novo Homem”, um novo messias. Surpreendido por sentimentos controvertidos, acaba por questionar sua fé, flagrando-se desamparado, apavorando-se, novamente, diante da finitude da matéria e do horror suscitado face à Morte e a suposta ausência de Deus, sensações similares às experienciadas nos dias de sepulcro:

Mestre, ajuda-me, eu não vim aqui até aqui para não ser entendido, eu não vim até aqui para saber que Te crucificaram há muito tempo e que fui impotente diante da Tua morte, não é verdade essa coroa de espinhos, essa cruz, e Tu não tinhas esse rosto, tinhas um rosto impossível de ser imitado pela mão do homem (...) Mestre, se tivesses morrido na cruz, como dizem, o rosto dos homens não seria mais o mesmo rosto, não teria sentido que fosse o mesmo rosto, o rosto dos homens seria uma chama, seria uma luz, seria igual ao Teu rosto<sup>90</sup>.

A provocação de Frei Benevuto causa espanto em Lázaro, ao lhe apresentar a cruz como a prova do percurso de suplícios de Jesus, simbolicamente condensando os sofrimentos e a morte do Salvador. O símbolo de exultação da tradição cristã é desprezado pelo próprio escolástico:

É muito simples, Lázaro, não há mistério algum e vais achar graça: são muitos crucifixos, não temos um depósito para os colocar, entendeste? Só isso. Olha, a única diferença entre os monges e os homens lá de fora é que nós temos a esperança de algum homem novo virá daqui a algum tempo, e alguma coisa acontecerá aos humanos(...)<sup>91</sup>

O rogo por um novo messias, disposto na fala do monge hilstiano, ecoa o capítulo “O Grande Inquisidor”, do romance *Irmãos Karamazov*<sup>92</sup>, de Dostoievski.

---

<sup>90</sup> HILST, *op.cit.*, p. 105.

<sup>91</sup> Idem, p. 107.

<sup>92</sup> DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Irmãos Karamazov*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1968.

Inimigo do cristianismo, Ivan, o agnóstico da família, amplia suas assertivas contra as fervorosas argumentações de seu irmão Aliócha, um crente genuíno, na narrativa do Grande Inquisidor. Ivan imaginou Cristo aportando na terra pela segunda vez, em Madri e durante o período da Inquisição. Enquanto Jesus operava milagres curando e ressuscitando mortos, o Grande Inquisidor, cardeal da cidade, reconheceu-o e o prendeu. Na masmorra, questionou Cristo para saber por que voltara. Diálogo que se faz tenso, pleno de revolta: "És Tu, és Tu?". Pergunta que reverbera e confronta a máxima sagrada "Eu sou quem Sou". Não recebendo resposta, acrescentou rapidamente: "Não digas nada, cala-te. Aliás, que mais poderias dizer? Sei demais. Não tens o direito de acrescentar uma palavra mais ao que já disseste outrora. Por que vieste estorvar-nos?". Lázaro aprisionado na gruta, Cristo na cela: ambos inquiridos, interpelados, impotentes.

Hilda Hilst, em sua visada dostoiévskiana, também questiona, recusa e problematiza a figura desse Cristo livre de máculas, portador da Salvação, que confia ao homem o seu espelhamento. Em "O Grande Inquisidor", o cardeal – raivoso – alega que "foram necessários quinze séculos de rude labor" para que a Igreja tenha restaurado o estrago feito por Jesus. Quando liberta-o, ordena: "vai e nunca mais volte... nunca mais". O monge de *Lázaro*, por sua vez, também mantém tom odioso: "Se Ele está vivo, por que alimenta o ódio, o grito, a solidão dentro de cada um de nós? Se Ele está vivo, por que não nos dá esperança?"

Aturdimiento, incredulidade, por parte de Lázaro, que cede espaço ao abalo na confiança no mundo e na ordem do divino, expondo os questionamentos de um frei cético e cáustico, que sequer se aflige com o porvir incerto, simplesmente avistando e sabendo do fim: "os velhos monges não quererem morrer, têm medo, e isso é

muito natural, eu também tenho medo, porque agora sabemos toda a verdade, e sabendo toda a verdade a morte fica uma coisa muito triste”.

Oh, Lázaro, filhinho, eu também acreditava Nele como tu. Muitos acreditavam Nele. Os mais humildes acreditavam Nele. E só posso te dizer que todos os que acreditavam Nele morriam mais depressa do que os outros. E não penses que morriam de morte serena, afável – se é que se pode usar tais termos para a morte – o que eu quero dizer é que nenhum cristão morria simplesmente. Morriam cuspidos, pisados, arrancavam-lhes os olhos, a língua. Lembro-me de um cristão que carregava o crucifixo e gritava como tu: está vivo! Ele está vivo! Sabes o que fizeram? Pregaram-lhe o crucifixo na carne delicada do peito e urraram: se Ele está vivo, por que não faz alguma coisa por nós? Se Ele está vivo, por que alimenta o ódio, o grito, a solidão dentro de cada um de nós? Se Ele está vivo, por que não nos dá esperança? O sangue do homem salpicava-lhes as caras, e o coitado só repetia esta palavra: a cruz! A cruz! Aí foram tomados de fúria: ouviram? O porco quer nos legar a cruz! Como se não nos bastasse a vida! E pisotearam-no até a morte. Muitos morreram de uma forma muito mais cruel do que essa (HILST, p. 108).

O rebaixamento de Deus ecoa, ao denominá-lo de porco – “o porco quer nos legar a cruz!” – entre tantas outras figuras do bestiário hilstiano, na reflexão disposta na dualidade distendida no arco semântico júbilo/horror que atravessa a obra poética e em prosa da autora, trazendo à tona as temáticas do mal, da brutalidade e da própria linguagem como constantes a movimentar suas tramas narrativas e conferir feição angustiante e aflitiva a seus personagens, sob a perspectiva conceitual nietzschiana que proclama a morte de Deus e se circunscreve ao drama contemporâneo de um mundo dessacralizado e do “homem doente de si mesmo”:

O rancor, a crueldade, a necessidade de perseguição – tudo isso dirigindo-se contra o possuidor de tais instintos; aí está a origem da ‘má-consciência’. O homem como resultado da falta de resistências e de inimigo exteriores, cerrado em torno da regularidade dos

costumes, impacientemente despedaçava-se, perseguia-se, roía-se, horrorizava-se e maltratava-se a si próprio esse animal que se quer ‘domesticar’ e que se choca até se ferir contra as barras de sua jaula, esse ser cujas privações fazem definhar na nostalgia do deserto e que fatalmente devia encontrar nele um campo de aventuras, um jardim de suplícios, uma terra perigosa e incerta – esse louco, esse cativo de aspirações desesperadas, torna-se o interventor da ‘má-consciência’. Mas então foi introduzida a maior e mais inquietante de todas as doenças, da qual a humanidade ainda hoje não está curada, o homem, doente de si mesmo (...).<sup>93</sup>

O monge prossegue com a implacável exposição, terrível revelação:

(...) Está dormindo, Lázaro? Além de sabermos que o teu Jesus nunca existiu, sabemos também que Deus... oh, sabemos.... Deus, Lázaro, Deus é a grande massa informe, a grande massa movediça, a grande massa sem lucidez. Dorme bem filhinho.<sup>94</sup>

O grito de Lázaro desconcerta e põe em dúvida a própria narração: “Lázaro grita. Um grito avassalador. Um rugido. Arregala os olhos e vê Marta. Ela está de pé, junto à cama. As duas mãos sobre a boca”<sup>95</sup>. Ao novamente avistar Marta, exatamente a mesma imagem de espanto que retoma o pavor inicial de Lázaro, no instante que antecedeu seu encerramento na gruta (“De repente vejo Marta. Ela põe as duas mãos sobre a boca”), a autora suspende a narrativa, sustando a ação e o princípio de verossimilhança, nexos que une, com coerência, a despeito de elementos fantasiosos ou realísticos, as pontas do relato em que o conto está assentado e que o leitor se fia e se apóia.

O brado de Lázaro, justamente perante a Marta-matéria, Marta-lucidez, Marta-razão, volta à cena para desfazer e esvaír uma narração que, sob o império do real, especialmente o real de um mundo dessacralizado, erige-se impossível, desatinada.

---

<sup>93</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 26.

<sup>94</sup> HILST, *op.cit.*, p. 109.

<sup>95</sup> *Idem*, p. 109.

Grito este que inverte o vetor do tempo, gira para trás a história ao instante que a morte se anuncia inapelável, dissipando os controvertidos relatos em torno da aparição de Jesus e de Rouah, das prospecções do frei. Outro ponto nodal se anuncia: houve mesmo a ressurreição, a revelação, a ascese, a queda da verdade?

O espaço de assombro e confinamento que o leitor experimenta no leito literário hilstiano coincide com o confessado temor da autora: “Eu tenho um pânico enorme da morte. Tenho medo de encontrar o desconhecido”<sup>96</sup>. Em entrevista à Revista Cult, HH revela sua percepção divina e temor diante do mistério da existência: “o meu Deus não é material. Não conheço esse senhor. Eu sempre dizia que Ele estava até no escarro, no mijo, não que Ele fosse esse escarro e esse mijo. Há uma coisa obscura e medonha nele, que me dá pavor”.<sup>97</sup> O engenhoso artifício operado em “Lázaro”, disposto na suspensão da verdade relatada, demarca exatamente esse “desconhecido” que lhe escapa – desdobradas indagações acerca da Morte a ecoarem em toda sua obra.

---

<sup>96</sup> CADERNOS de Literatura Brasileira, *op. cit.*, p. 38.

<sup>97</sup> Revista Cult, 1998, p.9.

## **Capítulo 2**

### **Entre o Inferno Dantesco e os Passos da Paixão: uma leitura de “Rútilo Nada”**

*Pois que é o belo senão o grau do terrível?*

Rainer Maria Rilke

Em “Rútilo Nada” (1993), a escritora Hilda Hilst compõe em prosa – pródiga em imagens e poesia – uma narrativa dilatada pelo compasso sôfrego e obsedante dos personagens e ditada pela tríade dor-torpor-fulgor dos protagonistas, que se revezam em digressões e diálogos difusos, destituídos de contornos formais e arestas precisas, fundindo-os em uma mesma história de desejo/espanto, transgressão/interdição, completude/morte.

A tormenta suscitada pela inesperada (e incontida) via da paixão, erotismo e sedução entre dois homens, especularmente intitulados Lucius e Lucas, ressoa em um texto denso e polissêmico. Justamente os únicos nomeados no texto, Lucius Kod, jornalista, 35 anos, apaixona-se pelo namorado de sua filha: Lucas, rapaz de 20 anos, poeta e estudante de História. O pai de Lucius, somente assim intitulado, constitui um dos pilares narrativos, mobilizando destinos e forjando o desfecho.

Em tempo não retilíneo, descontínuo, “Rútilo Nada” é iniciado pelo desespero de Lucius Kod diante de seu amante encerrado em um caixão, em um rumoroso velório, em que vozes turvas, frases partidas lhe chegam como sentenças acusadoras, implacáveis. Uma sensação de queda e vertigem nos remete a dois corpos imóveis – um pela impotência do sujeito aturdido e desamparado pela perda violenta de seu amante e o outro obviamente inerte, exposto em um ataúde. De imediato, Lucius denuncia a esterilidade da palavra como instância que não alcança o inominável de sua dor e suplício:

OS SENTIMENTOS VASTOS não têm nome. Perdas, deslumbramentos, catástrofes do espírito, pesadelos da carne, os sentimentos vastos não têm boca, fundo de soturnez, mudo desvario, escuros enigmas habitados de vida mas sem sons, assim eu neste

instante diante do teu corpo morto. Inventar palavras, quebrá-las, recompô-las, teria sido preciso, Lucas meu amor, meus 35 anos de vida colados a um indescritível verdugo, alguém Humano, e há tantos indescritíveis Humanos feitos de fúria e desesperança, existindo apenas para nos fazer conhecer o nome da torpeza e da agonia”<sup>98</sup>

O vocábulo ‘verdugo’ constitui uma outra chave semântica importante, já sinalizando arbitrariedade e crueldade investida contra o jovem vitimado. Mas nessa altura do texto ainda não há como deduzir o que motivou a morte de Lucas e quem é qualificado como algoz, pelo próprio Lucius.

A escritura de Hilda Hilst rege a cena trágica ao imprimir tons graves e austeros em narrativa desalinhada e convulsiva que acompanha signos que pressagiam desventuras confirmadas em desgraças. Seguindo uma alternância entre completude e incompletude, a instância do amor/desejo sublime e elevado é cotejada, em movimento pendular, com cenas de “torpeza e agonia, fúria e desesperança”.

O vetor erótico impulsiona a vida ao contato, ao embate com o Outro. A dor de Lucius Kod – apesar de indizível – aproxima-se do signo do feminino, do não representável, do não capturável, repercutindo sempre no inominável inscrito no terreno simbólico da linguagem, que se forma contornando um vazio, o rútilo nada, que titula o conto:

Grito. Gritos finos de marfim de uma cadela abandonada tentando enfiar a cabeça na axila de Deus. De uma cadela sim. Porque as fêmeas conhecem tudo da dor, fendem-se ou são desventradas para dar à luz e eu Lucius Kod neste agora me sei mais uma esqualida cadela,<sup>99</sup>

Acolhendo o princípio de que a sedução é de ordem narcísica, Lucius Kod busca sua completude na construção idílica de fusão total com seu ser amado e objeto de

---

<sup>98</sup> HILST, Hilda. *Rútilo Nada*. Campinas: Pontes, 1993, p.13.

<sup>99</sup> Idem, *Ibidem*.

desejo, Lucas. Jean Baudrillard conceitua sedução como

aquilo cuja representação não é possível, visto que nela a distância entre o real e seu duplo, a distorção entre o Mesmo e o Outro é abolida. Debruçado sobre a fonte, Narciso sacia a sede: sua imagem já não é ‘outra’, ela é sua própria superfície que o absorve, que o seduz, de forma que ele pode apenas aproximar-se sem nunca passar além dela, pois ele só existe além na medida da distância reflexiva entre ele e ela. O espelho d’água é não uma superfície de reflexão mas uma superfície de absorção.<sup>100</sup>

Nascido de seu olhar, o jovem poeta passa a ser presa de sua descoberta e Lucius parece retomar a cena paradisíaca primeva, confessando sua iniciação homossexual e definitiva<sup>101</sup> e, principalmente, inaugurando-se como sujeito, em seu auto-encontro inscrito em um instante de “maturação e rompimento”, a redenção diante de si a partir do Outro, momento divisor de beleza, epifania e absorção mortal e definitiva:

Onde os começos? Onde? Farpas pontudas emergindo do corpo dos conceitos. Antes o conceito redondo. Liso. Aquela pedra à beira do riacho, aquela que carregam para casa. Tenho que saber dos começos. Os atos não podem ficar flutuando, fiapos de paina desgarrados daquela casca tão consistente a casca era firme, abriu-se, o delicado foi se desfazendo, círculos, volutas, assim pelos ares, desfazido. Posso deduzir que escapei da casca consistente, que eu estava encerrado ali, não, que o meu corpo era o fruto da paineira, todo fechado, e num instante abriu-se. Abriu-se por quê? Porque já era noite pra mim e aquele era o meu instante de maturação e rompimento. Porque fui atingido pela beleza

---

<sup>100</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*. Campinas: Ed. Papirus, p.77.

<sup>101</sup> Laplanche, no *Vocabulário da Psicanálise* (1982), reitera que no momento da escolha narcísica do objeto de amor, “a relação de sexualidade será marcada não por uma identidade com o outro, mas por uma espécie de complementariedade.” A partir dessa lógica, ama-se, segundo o tipo narcísico, o que se é, o que se foi (caso da homossexualidade) e o que se gostaria de ser. Lucius Kod, ao denegar o pai, não se identificando com este, além de não se apoderar do valor e da função paterna – inclusive não exercendo tal papel diante de sua própria filha – não opera a superação do complexo de Édipo.

como se um tigre me lanhasse o peito. O salto. O pânico. O que é a beleza? Translúcida como se o marfim do jade se fizesse carne, translúcido Lucas, intacto, luz sobre os degraus ocre de uma certa escada na eloquência da tarde<sup>102</sup>.

No conto, a figura do pai, apenas assim intitulado, assume dimensão de grande vulto e relevo na narrativa, comportando o signo da castração e da máxima freudiana de “logos separador” entre natureza e civilização, que retira a criança do mundo imaginário e o conduz ao universo da cultura e do real. Portador incontestado da lei e da razão sobre afetos e pulsões, vê seu papel de grande provedor e instaurador da ordem ameaçado diante do arroubo homossexual de seu filho com o namorado da neta.

Evocado simplesmente como “meu pai” na voz de Lucius Kod, ou “teu pai” por Lucas – o senhor abastado e de renome, um banqueiro elegante e conceituado, não tolera essa “sórdida ligação”, como classifica, e busca restaurar sua primazia de pai soberano, chegando a romper com quaisquer limites legais e éticos, pois julgou legítimo encomendar uma surra e uma curra do rapaz, de maneira violenta e cruel, revelando a função do próprio verdugo, referido pelo filho no início do conto:

Lucas meu amor, meus 35 anos de vida colados a um indescritível verdugo, alguém Humano, e há tantos indescritíveis Humanos feitos de fúria e desesperança, existindo apenas para nos fazer conhecer o nome da torpeza e da agonia<sup>103</sup>.

Pela historiadora e psicanalista Elisabete Roudinesco, a partir da contumaz primazia do poder patriarcal sob o matriacardo – modificada na época moderna, principalmente após a filosofia das Luzes e a revisão da psicanálise – ainda persiste a herança da “dupla temática do pai separador, dotado de cultura e *cogito*, fonte de

---

<sup>102</sup> HILST, *op. cit.*, p.15.

<sup>103</sup> Idem, p.13.

liberdade e alimentação espiritual, e da mãe, natureza exuberante feita de fluidos e substâncias, foi um dos grandes componentes da representação judaico-cristã da família<sup>104</sup>”.

O pai em “Rútilo Nada” retoma a figura do *pater* dos tempos arcaicos, alinhando-se ao paradigma de poder de vigor divino ou do Estado, “como a encarnação familiar de Deus, verdadeiro rei taumaturgo, senhor das famílias. Herdeiro do monoteísmo, reina sobre o corpo das famílias e decide sobre os castigos infligidos aos filhos”<sup>105</sup>. Esse pai supremo, que terá sua potência negada e contestada, despende todas as suas forças na restauração da ordem e lei que julga lícitas.

Tal acepção é endossada por Chevalier e Gheerbrant<sup>106</sup>, que conferem ao vocábulo a leitura histórica que o signo do pai porta:

símbolo da geração, da posse, da dominação, do valor. Nesse sentido, ele é uma figura inibidora; castradora nos termos da psicanálise. Ele é uma representação de toda forma de autoridade: chefe, patrão, professor, protetor, deus. O papel paternal é concebido como desencorajador dos esforços de emancipação, exercendo uma influência que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência. Ele representa a consciência diante dos impulsos instintivos, dos desejos espontâneos, do inconsciente; é o mundo da autoridade tradicional diante das forças novas de mudança.

---

<sup>104</sup> ROUDINESCO, Elisabeth. *A Família em Desordem*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2003, p.27.

<sup>105</sup> Idem, p.28.

<sup>106</sup> CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 678.

## 2.1 O Inferno de Lucius: vertigem e queda do anjo rebelde

*Como caíste do céu, ó estrela da manhã, filha da alva! Como foste lançado por terra, tu que debilitavas as nações!*

Isaías 14:12

Não à-toa Hilda Hilst intitulou seu personagem como Lucius, que etimologicamente deriva do latim *Lúcifer*, significando “portador da luz” (lux, lucis = luz; ferre = carregar). Por não se deixar subjugar e contestar a onipotência do Deus-Pai Todo Poderoso, pela mitologia cristã, o rei dos arcanjos liderou uma rebelião contra o Criador, que ordenou sua expulsão do espaço cósmico.

Sob a insígnia do orgulho, Lúcifer, também apelidado de “o anjo caído”, entidade demoníaca no imaginário bíblico, assume uma dimensão humana ao ser passível de livre-arbítrio expresso por meio do desejo e da sagacidade. Lucius – como seu par mítico que contrariou e foi punido por Deus Pai – também assume no conto o movimento de queda e vertigem, sofrendo acusações implacáveis a partir da morte violenta de seu amante, infligida por seu pai ao induzir o jovem ao suicídio. Precipita-se rumo ao abismo de si – sua cisão e mutilação diante da perda do Eu-Outro-Eu – e ao próprio inferno em vida, espaço inexorável de incessante dor, aflições e privações:

a morte e não a vida escoando de mim, musgos finos pendendo dos abismos, estou caindo e ao meu redor as caras pétreas, quem são? amigos? minha filha adolescente? meu pai? teus jovens amigos? Caras graníticas, ódio mudo e vergonha, palavras que vêm de longe, evanescentes mas tão nítidas como fulgentes estiletos, palavras de supostos éticos Humanos: Constrangedor Louco Demente Absurdo Intolerável.<sup>107</sup>

A apropriação do signo bíblico confirma-se textualmente com a expressão latina

---

<sup>107</sup> HILST, *op. cit.*, p.14.

*Ducente Deo*, traduzida seqüencialmente – “tendo Deus como guia” – no relato de Lucius, ainda aturdido com a sentença e a condenação:

Ducente Deo começo estes escritos deveria ter dito. Tendo Deus como guia, começo estes escritos deveria ter dito. Estou caindo(...)<sup>108</sup>

Figurado o portal do inferno, como acima insinuado, recorreremos a uma analogia alegórica com a *Divina Comédia*, do florentino Dante Alighieri, para aproximarmos o texto hilstiano da obra medieval escrita entre os anos 1314 e 1321, por esta potencializar o pensamento cristão da época e compor, sob essa perspectiva, um inventário da humanidade, a partir da imagem do universo terreno em toda a sua diversidade transposto para o mundo do destino final e da ordem perfeita. Como explica Hilário Franco Jr.:

a concepção do outro mundo seguia em linhas gerais a cosmologia medieval. Embaixo de Jerusalém, numa profunda depressão em forma de cone, provocada pela queda de Lúcifer, o anjo que se rebelou contra Deus, estava o Inferno. O impacto da queda do Demônio levantara no outro hemisfério uma montanha que formava o Purgatório, no topo do qual estava o Paraíso Terrestre, exatamente portanto no lado oposto de Jerusalém. Acima estava o Paraíso propriamente dito.<sup>109</sup>

Lucius – tal como Lúcifer – personifica o desejo proibido, a volúpia, o orgulho e a incontinência, os amores excessivos, transgressões intoleráveis a serem condenadas pelo Grande Pai. As inscrições no alto do átrio do Inferno anunciavam o porvir de privações e suplícios reservados às almas condenadas a não mais rever o céu, representação dantesca de inferno:

---

<sup>108</sup> HILST, *op. cit.*, p.14.

<sup>109</sup> FRANCO Jr., Hilário. *Dante, o poeta do absoluto*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 65.

Vai-se por mim à cidade dolente  
Vai-se por mim à sempiterna dor,  
Vai-se por mim entre a perdida gente.

Moveu justiça o meu alto feitor,  
Fez-me a divina Potestade, mas  
O supremo Saber e o primo Amor.

Antes de mim não foi criado mais  
nada senão eterno, e eterna eu duro.  
Deixai toda esperança, ó vós que entraís! <sup>110111</sup>

Na Idade Média, a Igreja impera plena e soberba sobre a vontade e o destino dos homens, sendo o desejo prerrogativa estrita de Deus. As figuras associadas ao Mal, geralmente conexas ao feminino, eram portadoras do emblema demoníaco da tentação e apetite passional, por meio da sedução. Papel este – o da fonte de desordem – operado por Lucius Kod, bem como o das feiticeiras e bruxas de outrora. “No imaginário da época, os sabás seriam dias de orgia e o diabo procuraria nos desejos da carne a perdição da humanidade”<sup>112</sup>.

Há o equivalente medieval da figura do pai em “Rútilo”. Como comenta Roudinesco, por meio da “doação do nome, e pelo viés da visibilidade de uma semelhança, o pai se torna na Idade Média um corpo imortal. Muito embora sua carne esteja fadada à morte, prolonga, no nome que será carregado por seus descendentes, a lembrança de seus ancestrais, que igualmente perpetuaram a memória da imagem

---

<sup>110</sup> ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia. Inferno*. trad. Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 37.

<sup>111</sup> Segundo a reconhecida tradução de Jorge Wanderley, o átrio do inferno assim nos é apresentado: “Por mim se vai para a cidade ardente,/ por mim se vai à sua eterna dor,/ por mim se vai entre a perdida gente./ Justiça deu impulso ao meu Autor:/cumpriram-me poderes divinais/ a suma sapiência, o primo amor./ Antes de mim não se criou jamais/ o que não fosse eterno; - e eterna, eu duro./ Deixai toda esperança, vós que entraís.” in *Inferno*. SP: Record, 2004, p. 79.

<sup>112</sup> LEITE, Márcio de Souza. *O Deus odioso: psicanálise e representação do mal*. São Paulo: Ed. Escuta, 1991, p.17.

original de Deus pai”<sup>113</sup>.

O pai de Lucius, colérico, acometido pelo logro inesperado de seu filho, cobra sua fatura, desdenha e tripudia o seu ofício de jornalista:

Filho da puta, eu que lhe dei tudo o que você sabe, que paguei para que você fosse esse *soi-disant* culto, esse que destila idéias como se elas saíssem de um charco de podridão e de mentiras, como é que você pode provar que são eles que penduram as mulheres pelos pés, essa besteira toda que você repete nos seus artiguinhos (...) Chomsky ou a puta que o pariu, então você não sabe que há interesses políticos nisso tudo, há nojentos da esquerda radical (...) <sup>114</sup>

Altivo e insistente em sua desobediência à ordem do pai (“afaste-se desse rapaz, me olha, Lucius, me olha, esse rapaz é o namorado de sua filha”), a seus olhos o filho também o condena:

O rosto de meu pai é neste instante um tecido de púrpura enrugado e repulsivo, ofegante se aproxima de mim, torce minha camisa com seus dedos magros, o gesto é rancoroso e abrupto, o hálito de cigarro e hortelã é cálido sobre a minha cara.

Eu não sou o que sou, digo para mim mesmo, como se jogasse nenúfares num tanque de águas podres. Eu não sou o que sou. <sup>115</sup>

A aflitiva assertiva – “Eu não sou o que sou” – espelha, em oposta simetria, a tautologia disposta em Êxodos (3: 15) – “Eu sou o que sou”, a revelação divina e a auto-representação de Deus em relação a seu nome e à sua natureza –, conferindo a Lucius a medida de sua falível e controvertida porção humana diante do Pai, ilustrada como “nenúfares”<sup>116</sup> num tanque de águas podres”.

---

<sup>113</sup> ROUDINESCO, *op.cit.*, p. 27

<sup>114</sup> Hilst, Hilda, *op. cit.*, p.19.

<sup>115</sup> *Idem*, p.20.

<sup>116</sup> Segundo Chevalier, “nenúfar vem do egípcio nanoufar, que quer dizer as belas; no Egito antigo dava-se este nome às ninfeáceas, consideradas como as mais belas flores”.

No grande poema alegórico, *A Divina Comédia*, configura-se a travessia de Dante, guiado pelo espírito de seu mestre, o poeta romano da Antiguidade Virgílio, aos três reinos do Inferno, Purgatório e Paraíso. A viagem narrada transcorre durante a semana santa do ano de 1300. Segundo Erich Auerbach<sup>117</sup>, a obra dantesca é concebida a partir do modelo da ordem divina e doutrina cristã da salvação, em que há um sistema físico, fundado na ordem do universo geocêntrico de Ptolomeu, e um outro, ético – no qual o homem, apesar de dotado de livre-arbítrio, intelecto e vontade, deve dedicar o amor mais elevado a Deus, fonte de todo o bem, sob pena de ser julgado e condenado.

Em meio ao lastro hilstiano de recorrentes intertextualidades, muitas vezes veladas sob rastros narrativos apenas insinuados e personagens literários sugeridos, flagramos a apropriação e a reelaboração do grandioso mote canônico da *Comédia*,

poema didático enciclopédico no qual são apresentadas conjuntamente as ordens universais físico-cosmológica, ética e histórico-política; é, também, uma obra de arte imitativa da realidade, na qual aparecem todos os campos concebíveis da realidade: passado e presente, grandeza sublime e desprezível vulgaridade, história e lenda, tragédia e comédia, homem e paisagem; é, finalmente, a história do desenvolvimento e da salvação de um único homem, Dante, e, como tal, uma história figurativa da salvação da humanidade em geral<sup>118</sup>.

O pai de Lucius Kod, tal como o Deus hebraico<sup>119</sup>, porta e mobiliza os destinos a partir da lógica operada por seus desejos – pleno e soberano o bastante para aniquilar os

---

<sup>117</sup>AUERBACH, Erich. *Dante, poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, p.127.

<sup>118</sup>AUERBACH. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. 5ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004, p.164.

<sup>119</sup> Conforme anota Robert Solomon, “o Deus dos hebreus é um Deus ciumento. É por vezes um Deus zangado, um Deus irado. Um número indefinido de histórias tomadas da Bíblia hebraica ou Antigo Testamento poderia ser usado para ilustrar este ponto, mas a tese filosófica – que se poderia comparar com a antiga concepção grega de Destino – é que o Deus todo-poderoso e protetor dos hebreus era extremamente imprevisível e irascível, até caprichoso.” Solomon Robert C. e Higgins, Kathleen M. *Paixão pelo saber*. Trad. Maria Luiza de Borges. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2001, p. 37.

demais. Retomando o senso-comum psicanalítico, ao se situar o lugar de Deus remete-se à origem da lei, o *topos* do Pai. A essa figura é creditada, de um lado, a prerrogativa da dominação, retaliação, fúria, destruição; de outro, a concessão da benevolência, proteção e graça a seus escolhidos.

Pois Lucius ao sobrepor seu desejo à lei insurge-se contra a grande ordem, configurando-se pivô de toda a ação que redundará em sua própria condenação: sua prisão e imobilidade no inferno, o sétimo círculo em que se encontra o fosso de Dite.

dedos-garra nos meus antebraços, estico o pescoço e levanto a cabeça para os céus, escuros volumosos uma imensa cara, a boca escancarada de nuvens pardas, abro a minha própria boca e grito LUCAS LUCAS <sup>120</sup>

Já atado aos círculos abissais do inferno dantesco, Lucius evoca o emblemático *Flores do Mal*, de Charles Baudelaire – poeta da dor e da tormenta, que conjuga regozijo a horror, beleza a nojo:

Alors ô ma beauté! Dites à la vermine  
Qui vous mangera de baisers,  
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine  
De mes amours décomposés. <sup>121</sup>

A poesia de Baudelaire, segundo Ivan Junqueira, prefaciador e tradutor de edição brasileira<sup>122</sup>, “sumaria e deplora o trágico destino de todos os miseráveis e anônimos exilados que deambulam sobre a face da Terra”. Pois, também na condição de exilado, nosso anjo caído se aproxima do tema baudelaireano do pecado original, da Queda e da expulsão do Paraíso, associando abismo “à ânsia do infinito e do desconhecido”.

---

<sup>120</sup> HILST, *op cit.*, p.16.

<sup>121</sup> *Idem* p.17 (“Então, querida, dize à carne que se arruína,/ Ao verme que te beija o rosto,/Que eu preservarei a forma e a substância divina/De meu amor decomposto! – in Charles Baudelaire, *Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, pág.177)

<sup>122</sup> Baudelaire, Charles. *Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.

No Inferno, atravessado por Dante e Virgílio, em três dias, Dite é a cidade dolente, constante nos cantos VIII, IX, XI e XXXIV, cercada pelo rio Flegedonte, de sangue fervente. No último giro do sétimo círculo do Canto VIII estão aqueles que praticaram violência contra Deus Pai. Lúcifer, o belo anjo rebelde que ocupava o cargo da mais alta confiança e por sua traição foi atirado ao centro da Terra, assume a feição de monstro horripilante condenado a devorar eternamente os pecadores e traidores.

Segundo a crença medieval, partilhada por Dante, é a maldição do castigo sem fim, em que os atos dos condenados estão voltados para o vazio, que Lucius, de Hilda Hilst, parece experimentar após a morte de seu amante.

Antes, passível de possessividade e ciúme diante de seu objeto de desejo desejável ao olhar alheio, confessa-se colérico, evocando o desfecho trágico de Desdêmona, Iago e Otelo, reconhecendo-se neste último diante da legitimidade do temor da perda do ser amado:

um só lobo, Lucius Kod, preso numa armadilha jamais pensada, que oco de si mesmo tentou criar-se novo? Cansado de sua própria oquidão tentou verter humores, refazer-se em lago, em luz, mas torcido de ociosidade construiu para o seu corpo um barco exíguo cravejado de espinhos, verdes espinhos de um ciúme opulento, úmidos longos espinhos aguçando sua própria matéria de carne.<sup>123</sup>

Mas Lucius Kod, assim como Lúcifer, assume-se íntegro, inteiriço em sua verdade, alternando a seus arroubos desatinados de Otelo o seu êxtase pleno do desejo realizado em ato, alcançando o idílio narcísico, para depois sofrer a humilhação e a condenação ao incessante suplício, restando-lhe apenas a imobilidade e a impotência. São muitos os seus instantes de epifania com o seu duplo especular:

Eras o meu eu pensado em muitos homens e em muitas mulheres, um

---

<sup>123</sup> HILST, *op cit.*, p.16.

ilógico de carne e seda, um conflito esculpido em harmonia, luz dorida sobre as ancas estreitas, o dorso deslizante e rijo, a nuca sumarenta, omoplatas lisas como a superfície esquecida de um grande lado nas alturas, docilidade e submissão de uma fêmea enfim subjugada, e aos poucos um macho novamente, altivo e austero, enfiando o sexo na minha boca.

Viscoso. Cintilante. Pela primeira vez o meu olhar encontrava a junção do nojo e da beleza. Pela primeira vez, em toda a minha vida, eu, Lucius Kod, 35 anos, suguei o sexo de um homem. Deboche e clarão na lisura da boca. Ajoelhado, redondo de ternura, revi como os afogados a rua do meu passo, a via.<sup>124</sup>

No Canto XXXIV, que encerra o Inferno da Divina Comédia, no fosso de Lúcifer, os poetas Dante e Virgílio escapam incólumes e voltam a avistar as estrelas – “subimos, ele primo e eu segundo, até surgir-nos essas coisas belas, que o céu conduz, por um vazio rotundo; saímos por ali, a rever as estrelas”<sup>125</sup>.

A Lucius Kod, o crepúsculo da sedução prenuncia o seu fim, mas movido pela ternura dos “afogados” conduz seu passo rumo a sua maldição e condenação ao inferno: o vasto e infindável rútilo nada, o reino do castigo eterno.

## 2.2 A travessia translúcida de Lucas

*“Quem és, Lucas? Inteiríssimo poeta, de fiel construção, de realza até...”*

Assim Lucius Kod apresenta-nos seu amante, alçando-o a um lugar especial, éden que acolhe incondicionalmente o Outro e alenta a matéria bruta do desejo – virtude maior na valoração de Hilda Hilst em “Rútilo Nada”. Escapa da condenação do Grande Pai por não se opor ao castigo que lhe é impetrado e ainda ser receptáculo de seu desejo

---

<sup>124</sup> HILST, *op cit.*, p 22.

<sup>125</sup> ALIGHIERI, Dante. *Inferno*. Trad. de Italo Eugenio Mauro. SP: Ed.34, 1998, p. 230.

potencializado em gana e desforra, reconstituindo assim o sujeito paternal cindido.

Lucas, em seu elevado estatuto de poeta, rompe com os limites do apreensível e as fronteiras da palavra para sondar o Absoluto, instância transcendental da verdade maior, a “solidão dessa matéria feita por Deus”:

Antes do derradeiro, antes da sombra, pensando naqueles muros que vi,  
no úmido deslizante sobre a pedra, na solidão dessa matéria feita por  
Deus, na minha própria solidão... Mulheres, homens, e a mãe que me  
acariciava extasiada <sup>126</sup>.

Ao antever a morte, reporta-se à cena idílica com a mãe – de fusão total com o ser amado e dissolução com o Outro que não é senão ele mesmo – restaurando a fase narcísica original e retomando o sopro de vida e o princípio que se arremata no fim – a onipotência do desejo pleno, infindo.

Às vésperas da morte, Lucas indaga-se, em transe: “Por que tudo brilha e é mais? Apenas por que me despeço?” Ao prosseguirmos com as conexões de *Rútilo Nada* com a *Divina Comédia*, Lucas – já sofrendo o seu martírio e a experiência do *pathos* no corpo, bem como na *via crucis* – vê seu livro de poemas de Petrarca ganhar contornos luminosos, em especial a figura do próprio sonetista contemporâneo de Dante, que irradia intenso. O italiano Petrarca tem como um de seus poemas mais conhecidos “O triunfo da morte”.

Um livro de poemas que eu comprei numa livraria perto da universidade, não é mais um livro de poemas de Petrarca, ele pulsa, e o perfil do poeta no centro da capa brilha como a luz da tarde. Por que tudo brilha e é mais? Apenas porque me despeço?<sup>127</sup>

Lucas, como Dante e Petrarca que exaltavam o “amor cortês” inscrito no campo

---

<sup>126</sup> HILST, *op cit.*, pp. 23-24.

<sup>127</sup> Idem, p. 25.

do interdito e do irrealizável, parece partilhar da mesma celebração para acessar a via do sublime. Ao cessar com sua vida, escapa da esfera transitória, vã e terrena, buscando a transumanização, atributo dos bem-aventurados do Paraíso dantesco – o cume maior de luz e harmonia do Universo – assim como Beatriz, a musa maior de Dante, que em latim significa “a que faz o outro feliz”. Lucas, além de sua interface *etimológica* com Lucius, também outro vocábulo latino, deriva de “natural de Lucânia, terra da luz”.

O amor cortês na sociedade medieval, como lembra Lacan, tem uma função de sublimação que “consiste em perpetuar o ideal de um mestre no seio de uma sociedade ameaçada pelas devastações da neurose (...). Coloca a mulher em uma posição equivalente àquela que o amor homossexual grego atribui ao mestre. Como consequência, o desejo perverso presente nessas duas formas de amor, em que se entrelaçam sublimação e sexualidade, lhe aparece como uma inclinação favorável à arte, à criação e à intervenção de novas formas do laço social.”<sup>128</sup>

O empenho em simbolizar o que mais fundo nos move e movimenta o mundo na frágil espessura da palavra é uma das prerrogativas da arte poética. Ao ser conferido a Lucas a virtude da poesia magnânima, ele se alinha aos que escapam à finitude da matéria e do tempo, podendo alcançar perenidade e se inscrever na ordem do imaginário.

O escritor argentino Ernesto Sabato<sup>129</sup> avalia que “seres modestos são elevados à estatura de seus grandes criadores. É provável que Laura e Beatriz tenham sido mulheres triviais; mas jamais o saberemos, pois as que conhecemos foram levadas ao cume por Dante e Petrarca. O poeta faz com as suas mulheres o que, em escala menor, todo apaixonado faz com a sua amada”.

---

<sup>128</sup> ROUDINESCO, *opus cit.*, p.192.

<sup>129</sup> SABATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p 87.

## 2.3 Os sete muros de Lucas e o Castelo dos Iluminados

Na Divina Comédia, conforme disposto no canto IV, são os poetas e pensadores, estandartes da Palavra e da verdade, que escapam incólumes ao Inferno. Separado dos fossos abissais por sete muros – como os sete poemas sobre muros de Lucas que findam o conto e fundam sua renúncia à matéria – está o Castelo dos Iluminados, destoando das selvas escuras dos pecadores:

E ao pé chegamos de um nobre castelo,  
sete vezes cercado de altos muros,  
e tendo em volta um rio calmo e belo.  
Por ele andamos com em solo duro;  
com os sábios, sete portas sem entraves  
passei, chegando a um prado verde e puro.<sup>130</sup>

Situado no Limbo, suspenso entre o céu e o mundo dos mortos, portanto fora do Inferno, o Castelo acolhe os pagãos virtuosos, que somente por não serem batizados não mereceram o Paraíso. Lá, Dante, acompanhado de Virgílio, encontra mestres como Homero, Horácio, Ovídio, Enéas, Heitor, César, Aristóteles, Sócrates, Platão, Orfeu, Heráclito, Tales, Zenão, Ptolomeu, Júlio César.

A travessia de Lucas alcança o Castelo dos Iluminados – lugar em que não há lamentações nem sofrimento, apenas suspiros e mágoas, prerrogativa dos mestres da ciência, artes e saber. São sete os poemas de Lucas sobre muros, são sete os muros a serem transpostos para o centro de luz e poesia. Voltando a ele: “Por que tudo brilha e é mais, somente por que me despeço?”<sup>131</sup>

O rito de humilhação e sevícias infligido a Lucas elevou-o ao que o seu próprio nome denota, “terra de luz”, o cume radioso do Paraíso, no qual Dante no Canto I relata

---

<sup>130</sup> ALIGHIERI, Dante. *Inferno*. Trad. de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2004, p. 96.

<sup>131</sup> HILST, *op cit.*, p. 25.

seu alumbramento: “no Céu onde sua luz mais aparece”.

A partir da cosmogonia de Dante, o Paraíso é estruturado segundo o modelo cosmológico de Ptolomeu, sendo composto por nove círculos formados pelos sete planetas (Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno), seguidos do céu das estrelas fixas (oitava esfera), no qual Dante assiste à celebração do triunfo de Cristo e do *Primum Mobile*<sup>132</sup> – o céu cristalino e último círculo da matéria, que imprime aos outros o movimento destes. E, para além desse céu das estrelas fixas, está o imóvel e imaterial Empíreo, no qual o poeta tem a visão do mistério da Trindade<sup>133</sup>.

## 2.4 Fim da travessia: paixão, martírio e triunfo

Lucas, em sua carta de despedida a Lucius, relata a surra/curra encomendada por seu pai, configurada em lento e compassado ritual de lascívia e adoração, revestindo seu *pathos* de um crescente de rutilância, ao pontuá-lo com conotativos, como “clarão, luz, lustroso, brilho, prata, sol, iluminuras”:

Lucius, os dois homens me tomaram como duas fomes, duas mandíbulas. Um clarão de dentes. Sorriam enquanto tiravam as camisas. Vagarosamente desabotoaram os botões. Cheguei a sorrir porque os gestos eram como que ensaiados, lentos... lentos... idênticos. Depois os cintos escuros, as fivelas de metal. Depois as calças. Imagine, dobraram as calças, acertaram os vincos, colocaram as calças no espaldar da poltrona. Pensei: eles estão brincando. E disse: vocês estão brincando. Sorriam. O olhar era afável. Meus pulsos amarrados atrás das costas.<sup>134</sup>

O martírio de Lucas em muito se assemelha aos passos da Paixão de Cristo. Nas

---

<sup>132</sup> Segundo a arquitetura do Paraíso de Dante, Auerbach explica que a existência e o movimento todo do universo derivam do *primum móbile*, ou primeiro motor (tanto do amor de Deus quanto do amor a Deus). Auerbach, Erich. *Dante, poeta do mundo secular*, p. 132.

<sup>133</sup> Com relação à Santíssima Trindade, Hilário Franco Jr anota que “na Comédia aparecem três pares de números com forte significado simbólico. O primeiro deles, constituído pelo 3 e pelo 9, determina a própria estrutura e essência da obra. Toda composição do poema é ternária: são três partes, cada uma delas com 33 cantos, divididos em estrofes de três versos, cada estrofe com 33 sílabas”.

<sup>134</sup> HILST, *op cit.*, p.23.

horas que antecederam o seu fim também foi pela via do corpo que percorreu o caminho do calvário, sendo como Jesus amarrado, espancado e subjugado por carrascos, despido ritualisticamente, enlevado em seu encontro (narcísico) com a mãe. Ambos alvo de escárnio e adoração, volúpia e júbilo, horror e êxtase. A escritura bíblica descreve o suplício do filho de Deus, sua coroa de espinhos:

Vestiram-no de púrpura e, tecendo uma coroa de espinhos, lha puseram na cabeça. E o saudavam dizendo: Salve, rei dos judeus! Davam-lhe na cabeça com um caniço, cuspiam nele e, pondo-se de joelhos, o adoravam (Marcos, 15-19)

Cristo como um “esplêndido herói trágico”, segundo proposição de Flávio Koethe<sup>135</sup>, guarda proporções com o martírio que Lucas experiencia, ao conjugar queda e ascensão. Enquanto, para os gregos, o herói é humanizado, comportando necessárias falhas (*hamartía*), excessos (*hýbris*) e situações sacrificiais para purificar a comunidade, Jesus, em sua porção humana, também tem sua deidade diminuída<sup>136</sup>.

Cristo reúne em si, com um ‘híbrido’, o alto da divindade com o baixo da humanidade. Ele tem o seu apogeu no momento em que é mais degradado: na Paixão. Ele não é, porém, degradado aos níveis mais baixos – traído, açoitado, cuspidor, coroado de espinhos, humilhado pelas ruas da cidade ou pregado numa cruz – simplesmente porque é um homem, mas sim porque é considerado um deus. Essa união de contrários (...) mostra-se plasticamente configurada em vários momentos: (...) coroado, mas de espinhos, desfilando pelas ruas, mas

---

<sup>135</sup> KOETHE, Flávio. *O Herói*. São Paulo: Ed. Ática, 1987.

<sup>136</sup> Para Koethe, “Jesus Cristo corporifica um esplêndido herói trágico, com várias semelhanças básicas em relação a Prometeu, especialmente porque ambos se propõem salvar a humanidade, pretendem iniciar a civilização, são punidos por seus atos e conseguem no fim ressurgir gloriosamente. Apesar de se afirmar que não é possível haver tragédia cristã, já que dentro da concepção cristã é possível o arrependimento e o perdão (que não existem para o herói trágico grego, pois ele tem de cumprir até o fim seu ritual de sangue e horror ainda que não tenha tido nenhuma intenção de cometer os crimes pelos quais é punido), a figura por excelência do cristianismo – o próprio Cristo – expia um pecado que não é nele originado (como também não o é a *hybris* do herói trágico grego) e pode ser encarado como um grande personagem trágico.

debaixo de uma cruz; no alto de um morro, mas para morrer. E, no fim, ressuscita glorioso, em toda a sua divindade. Cristo é, na Bíblia, ao mesmo tempo deus e homem: ele é um homem especial, superior, porque é um deus, mas por ser um deus é que ele é arrastado aos níveis mais baixos da humilhação e do sofrimento. Sendo um deus, pode ressurgir, glorioso, dessa miséria absoluta<sup>137</sup>.

O ideal cristão de purificação a partir da contrição e retração das pulsões eróticas é subvertido por Hilda, que propõe alcançar a redenção e o sublime pela via do desejo e do corpo. Nesse sentido, cabe a leitura de Bataille, por Schollhammer<sup>138</sup>:

o desejo expressa-se no sem sentido do êxtase, [...], o que é para Barthes o verdadeiro escândalo em Bataille porque alude a um outro paradigma de experiência, derrotando o dualismo hierárquico entre o domínio elevado do espírito com sua visão iluminada e o corpo e sua baixa percepção sensual. Trata-se de uma derrota que aponta para uma outra perspectiva escatológica (escatos: as últimas coisas) em contraste com a promessa cristã de redenção através da purificação do pensamento.

Umberto Eco interpreta as cenas que compõem a Paixão de Cristo como necessárias à humanização de Cristo e à identificação das pessoas ao ideal da contrição e sofrimento dispostos no que denomina de “erótica da dor”:

Foi somente nos séculos da Idade Média mais madura que se reconheceu no homem na cruz um homem verdadeiro, batido, ensangüentado, desfigurado pelo padecimento, e a representação, seja da crucificação, seja das várias fases da Paixão, torna-se então dramaticamente realista e celebra, em seu sofrimento, a humanidade do Cristo. (...) É desse modo que a imagem do Cristo doloroso passará também para a cultura renascentista e barroca, em um crescendo de

---

<sup>137</sup> KOETHE, *op. cit.*, pp.33-34.

<sup>138</sup> SCHOLLHAMMER, K. E. Imagem e Literatura no Pensamento de George Bataille. *Registros do SEPLIC, Rio de Janeiro, n. 3, p. 1-18, 1996.*

erótica da dor, em que a insistência no rosto e no corpo divino martirizado pelo sofrimento chegará aos limites do comprazimento e da ambigüidade<sup>139</sup>

Pois a Lucas, a escritura hilstiana reservou o destino da coroa de flores. Flores de sangue (“a cabeça coroada de um velho”). O “pássaro com fios enrodilhados no bico” simboliza a santíssima trindade – em Nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Pomba branca da paz, da libertação do corpo, de sua poesia que se faz alada. O tempo transcorrendo intenso, veloz, unindo, fundindo menino-jovem-velho (“um menino sem cabelos olhando um quase-rio”). Quase-rio é o tempo estancado, suspenso, findado.

A parede aqui do quarto frente à mesa está toda manchada. As manchas formaram desenhos, figuras: a cabeça coroada de um velho. A coroa parece de flores. Um pássaro com fios enrodilhados no bico. Um menino sem cabelos olhando um quase-rio. O velho que eu seria se não escolhesse a morte? O pássaro que a minha alma pretendia? Eu mesmo, o de antes, contemplando o tempo-água que é e não é o mesmo e no entanto corre e sem te tocar te modifica inteiro?<sup>140</sup>

É chegado o momento da Revelação, da ascensão, da agregação de luz e significado na travessia de Lucas:

Há um acúmulo de *significados* tomando conta das coisas neste instante, as coisas estão crescendo de significado<sup>141</sup>.

O mistério da Santíssima Trindade – natureza única que subsiste em três pessoas – ilumina e explica a tríade Pai-Lucius-Lucas. Operando uma inversão, Lucius destoa da Segunda Pessoa da Trindade, por renegar o Nome-do-Pai. Mas Lucas em sua confissão (“o pássaro que a minha alma pretendia? Eu mesmo, o de antes, contemplando o tempo-água que é e não é o mesmo e no entanto corre e sem tocar te modifica inteiro?”)

---

<sup>139</sup>ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007, p. 49.

<sup>140</sup>HILST, *op cit.*, p.24.

<sup>141</sup>Idem, p.25.

simboliza a Terceira Pessoa, sopro de vida e de amor, espírito anímico que precede e emana do pai e do filho e vice-versa, em moto-contínuo. Lucas personifica a matéria-prima do amor primevo, o *primum mobile*, a própria instância dantesca do Paraíso, assim como o poeta Dante que, no Paraíso (canto XXXIII), avistou e compreendeu a Trindade (“Do alto Lume na clara subsistência, / três círculos agora apareciam/ de três cores, em uma só abrangência”).

O mistério filosoficamente postula: “Eu sou aquele que é”. Em sua onipotência e plenitude, Deus-Pai é o existir próprio à sua eternidade. O axioma porta a imagem que o Criador tem de si mesmo, o seu Filho, fundado e enunciado por seu sopro e verbo divino. A Primeira Pessoa é Deus-Pai (Deus conhecendo-se a si mesmo), a Segunda, Deus-filho (a expressão do conhecimento que o Pai tem de si). O Uno (amor sobre si mesmo) refletindo o Outro (conhecimento de Deus sobre si) configura o duplo, o espelho do mesmo. Mas o que emana entre o pai e o filho, unindo-os e confundindo-os pode ser personificado em um Outro que se descola e se faz vivo e presente, o próprio amor/desejo em estado bruto. Lucas se situa nesse “entre” fundamental, ente destituído de corpo e feito de palavra, que persiste e perdura, refratário ao tempo e à matéria.

E em Nome-do-Pai, o verdugo sentencia, condena e sela com o beijo da morte o destino de Lucas,

posso te tocar um pouco, menino? Eu estava de braços e suspendi a cabeça para ver. A boca do teu pai tremia. Ele beijou minha boca ensangüentada. Eu sorri. De pena da volúpia.<sup>142</sup>

Pela criação e palavra poética, Lucas alcança a delicadeza e a intensidade dos que sobrevivem a si mesmos. Aludindo aos sete muros que preservam o Castelo dos pagãos virtuosos, no Inferno de Dante, seus sete muros poéticos figuram proteção

---

<sup>142</sup> HILST, *op cit.*, p.25.

(“Muros dilatados de doçura/ Romãs. Dálias purpúreas (...) Nesgas de maciez”) e interdição (“Muros prisioneiros de seu próprio murar. Campos de morte. Muros de medo (...)/Os meus muros de infância esfacelados”), acolhimento (“Muros longínquos/ Na polidura esgarçada dos sonhos. Tão altos. Fulgindo iluminuras. Muros de como te amei (...) Muros de chegada. De querença/ Aquecidos. Anchos./ O tenro entrelaçado à tua fala:/ teu muro de criança”) e transgressão (“Muros escuros, tímidos:/ escorpiões de seda/ No acanhado das pedras./ Há alturas soberbas/Danosas, se tocadas./Como a tua própria boca, amor, Quando me toca”). Muros que aprisionam, mas também que se fazem de fissuras e de furos para contornar o vazio, o rútilo nada que titula o conto.

Muros intensos  
E outros vazios, como furos.  
Muros enfermos  
E outros de lutooi  
Como o todo de mim  
Na tarde encarcerada  
Repensando muros  
A alma separada de ti  
Vai conquistar a chaga de saltar.<sup>143</sup>

Em seu percurso de revelação e transumanização, Lucas se despede da vã e mundana esfera, evocando o poeta romano Terencio: “tudo o que é humano me foi estranho” (HH, p. 28).

Georges Bataille arremata os fios que enredam a trama poética de Hilda Hilst e o destino de Lucas: poesia e sedução, erotismo e dissolução, completude e morte:

Todos sentimos o que é a poesia. Ela nos funda, mas não sabemos falar dela. (...) A poesia leva ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos leva à eternidade,

---

<sup>143</sup> Idem. p. 26.

ela nos leva à morte, à continuidade: a poesia é a eternidade.<sup>144</sup> “É o mar que estrada junto com o sol, unidade”.<sup>145</sup>

Como os mestres do saber no Castelo dos Iluminados de Dante e Cristo no calvário, Lucas escapa pela Palavra e pela Verdade – mérito supremo dos que fazem a travessia e alcançam a outra margem (“o Amor que move o Sol e as mais estrelas”<sup>146</sup>), a eternidade da poesia, horizonte que se funde com o indivisível do sol, do céu, o Uno e o Absoluto. Para além do rútilo nada.

---

<sup>144</sup> BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. SP: ARX Editora, 2004. p. 40.

<sup>145</sup> Rimbaud, Arthur, op. cit.

<sup>146</sup> Alighieri, Dante. *Divina Comédia. Paraíso*. trad. Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 234.

## **Considerações finais**

*Não sei como vieste, / mas deve haver um caminho / para regressar da morte.*

Eugénio Andrade

Transpostas as resistências primeiras aos textos hilstianos, nosso leitor/aventureiro dificilmente escapa incólume ao vertiginoso fluxo que o conduz, em forçoso empuxo, ao inapelável “estado de perda” – inevitável “desvanecimento” – a que Barthes se refere. Vertigem esta associada tanto à sua escritura desestabilizada e à renitente recusa de bases narrativas assentadas em enredos límpidos, vozes demarcadas, desfechos resolutos, quanto à mesma sensação de “derrelição” e desamparo suscitada por uma de suas mais célebres e emblemáticas personagens, a *Obscena Senhora D*<sup>147</sup>, brados, lamentos que ecoam em Lázaro, Lucas e Lucius.

De uma organicidade exemplar, praticamente toda a obra de Hilda Hilst – excetuada sua primeiríssima safra de poesia de feição puramente elegíaca e de horizonte sublime – é atravessada pela mesma voz aflitiva e desolada diante das questões associadas a Deus, Tempo e Morte.

A “atmosfera poética que sobrepassa a armadura causal-temporal” dos contos somada à “diluição da estrutura factual” e ao “adensamento lírico”, como nos lembra Fábio Lucas<sup>148</sup>, autorizam-nos a conferir à sua dicção ficcional o que Oswaldino Marques intitulava de “prosoemas – entidades textuais híbridas, a medrar na zona fronteira entre a prosa e o poema”. Sua prosa inaugural, *Fluxo-Floema*, como o próprio nome sugere – fluxo de poemas, ou seja, poesia em prosa – já anuncia o modo compositivo que persistirá em todo seu percurso de ficcionista.

Basta um sobrevôo em sua obra – cotejando sua poesia com a prosa – para flagrar inúmeras interseções imagéticas, dicções que confluem, histórias que convergem. Como não reconhecer o pranto de Lucius diante da perda do seu amante e

---

<sup>147</sup> HILST, Hilda. *A Obscena Senhora D*. São Paulo: Massao Ohno, 1982.

<sup>148</sup> LUCAS, Fábio. “O conto no Brasil moderno” em *O Livro do Seminário*. Org. Domício Proença Filho. São Paulo: L R Editores, 1983, p.112.

com seus muros poéticos – “dilatados de doçura”, mas também “castos e tristes”, “enfermos, de luto” – nestes versos que pertencem a *Cantares de Perda e de Predileção*? – “Um coro de despedidas./ E apenas duas as vozes./ Um discursivo de muros/ E algoz-olhares/ Fundas aguadas/ Subindo à tona/ Das desmedidas./ E açoite/ Sobre as lembranças./ E musgo, vísceras/ Cobrindo o vínculo/ Rútilo brilho das alianças./ E facas tão alongadas/ Trilhas, estradas/ Frias escarpas/ AINDA para a tua volta<sup>149</sup>.”

Também não se ajustaria à voz de Lázaro, em seu momento máximo de assombro e desamparo, os versos empreendidos em *Poemas Malditos, Gozozos e Devotos*, nos quais “Deus não é senão dúvida, dor e ameaça do vazio”, como indica Alcir Pécora no prefácio à reedição do livro? “Teus passos somem/ Onde começam as armadilhas./ Curvo-me sobre a treva que me espia” parece ecoar a perda da fé de Lázaro: “oh, como havia primavera na minha alma quando o Teu rosto, Jesus, existia sobre o rosto dos homens”<sup>150</sup>.

Pois esse Deus hilstiano – que “mandou seu filho/ ser trespassado” e que “vive do grito/ de seus animais feridos/ vive do sangue/ de poetas e crianças/ e do martírio de homens/ mulheres santas/ temo que se aperceba/ de umas misérias de mim/ ou de veladas grandezas”<sup>151</sup> – impõe deferência e temor, adoração e escárnio. Em “Lázaro” e em “Rútilo Nada”, HH reverbera notórias passagens bíblicas, subvertendo, porém, o propósito de redenção professado tanto pela Bíblia como pela *Divina Comédia*.

E dessa redenção concedida ao Lázaro bíblico – renascimento, ressurreição – ao horror experienciado pelo personagem de HH em seus momentos de agônica clausura e terror face à morte, muitas camadas de significação foram interpostas, especialmente a

---

<sup>149</sup> HILST, Hilda. *Cantares de Perda e Predileção*. São Paulo: Massao Ohno, 1983.

<sup>150</sup> HILST, 1970, *op. cit.*, p.105.

<sup>151</sup> Idem. *Poemas Malditos, Gozozos e Devotos*. 2ª edição, São Paulo: Globo, 2005.

problematização do divino disposta tanto no anverso de Jesus, o grotesco e bestial Rouah, seu irmão-gêmeo a configurar-lhe estranho duplo em uma alternância de aversão e identificação, repulsa e absorção, quanto ao aturdimento do Lázaro, que, em um salto temporal, tem sua fé confrontada por um monge cético que, causticamente, conta-lhe da crucificação do Messias e anuncia a inexistência de Deus: “Além de sabermos que o teu Jesus nunca existiu, sabemos também que Deus... oh, sabemos... Deus, Lázaro, Deus é a grande massa informe, a grande massa movediça, a grande massa sem lucidez.”<sup>152</sup>

Essa busca pelo entendimento acerca da morte e seu porvir também foi partilhada, ainda que de maneira distinta, pelos escritores mineiros Murilo Mendes e Lúcio Cardoso, autores sabidamente religiosos, embora também questionadores dos postulados católicos. Não à-toa a parábola da ressurreição de Lázaro é reelaborada por Murilo Mendes no poema Sepultura – “*Tudo está no seu lugar, a mulher à-toa,/ a pedra, a mãe, o irmão, todos enfim/ só não vejo, até agora inda não vi,/o Deus que me mandou ressuscitar*”<sup>153</sup> – e decalcada, por Lúcio Cardoso, do Evangelho de João à epígrafe de *Crônica da Casa Assassinada*: “Jesus disse: tirai a pedra: Disse-lhe Marta, irmã do defunto. Senhor, ele cheira mal, porque já está aí há quatro dias. Disse-lhe Jesus: Não te disse que, se tu creres, verás a glória de Deus? (São João, XI, 39, 40)”. Fervor este que, inquirido e abalado, no imaginário literário hilstiano, demarca e amplifica a apreensão máxima do homem quanto ao inescapável fim.

Ainda sob a perspectiva de literatura comparada que a obra de HH comporta, é impressionante como a fala aturdida de André, personagem de a *Crônica da Casa Assassinada*, diante da perda de sua amada Nina se assemelha ao espanto de Lucius em meio ao velório de Lucas, configurando um diálogo com a morte: “Que é, meu Deus, o

---

<sup>152</sup> HILST. “Lázaro” em *Fluxo-Floema*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970, p. 109.

<sup>153</sup> MENDES, Murilo. Poema “Lázaro” em *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 214.

para sempre – o eco duro e pomposo dessa expressão ecoando através dos despovoados corredores da alma – o para sempre que, na verdade, nada significa e nem mesmo é um átimo visível no instante em que o supomos (...) Que é o para sempre senão o existir contínuo e líquido de tudo aquilo que é liberto da contingência, que se transforma, evolui e deságua sem cessar em praias de sensações também mutáveis?”<sup>154</sup> Sensação similar acomete Lucius: “os sentimentos vastos não têm nome. Perdas, deslumbramentos, catástrofes do espírito, pesadelos da carne, os sentimento vastos não têm boca, fundo de soturnez, mudo desvario, escuros enigmas habitados de vida mas sem sons, assim eu neste instante diante do teu corpo morto”<sup>155</sup>. Esses tons afluentes parecem sinalizar parte da angústia do nosso tempo.

O movimento da morte que se avizinha, portando hesitações, interpelações diante de um porvir que se anuncia incerto, também movimenta a narrativa de “Rútilo Nada”. Em paralelo a Lázaro-Rouah-Jesus, outra tríade de personagens – Lucius-Lucas-Pai – encena o deslocamento de alteridades que espelham sedução, violência e morte. O percurso de Lucas se ajusta à representação do martírio e da paixão de Cristo, localizando-o ainda na *Divina Comédia* ao ser alinhado aos poetas e mestres do Saber que escapam do Inferno. Lucas, como poeta magnânimo, liberta-se da finitude da matéria e do tempo, inscrevendo-se pela Palavra na ordem do imaginário. Separado dos fossos abissais por sete muros – como os seus sete poemas sobre muros que findam o conto – ele alcança o Castelo dos Iluminados, destoando das selvas obscuras dos pecadores. Lucas evade-se da condenação do Pai por não se opor ao castigo aplicado pelos carrascos, experimentando no corpo o *pathos* de Cristo em um ritual de horror e júbilo, bem como na escritura bíblica, atingindo, assim, a transumanização e a transcendência, prerrogativa do Paraíso dantesco.

---

<sup>154</sup> CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 19.

<sup>155</sup> HILST, Hilda. *Rútilo Nada*. Campinas: Pontes, 1993, p.13.

Hilda Hilst revê e questiona, sob a hesitante luz de um mundo não mais abonado pela prospecção divina, todo o estatuto de Verdade disposto nos Livros Sagrados, a ditar exemplos e advertir destinos à humanidade, bem como na *Divina Comédia*, obra que “pretende incluir no potencial ascendente e móvel da compreensão humana – o *moto spirituale* – toda a história da criação e os delineamentos da vida após a morte”<sup>156</sup>. Steiner complementa que, “como em nenhum outro texto secular, na *Commedia* a ficção só pode ser a ficção da verdade”.

Como Lázaro aportado no último mosteiro da terra, pórtico da desolação e da descrença, também restou a Lucius – “preso numa armadilha jamais pensada”<sup>157</sup> – o reino do castigo eterno, justamente o vazio, o “rútilo nada” que compreende sua condenação à vida apartada do Amor e da Verdade.

Sustentada por tramas mínimas e diminutas ações dramáticas, a destreza da autora está em, além de fabular célebres passagens literárias, manter a tração narrativa com a maestria típica dos grandes escritores. As análises empreendidas neste trabalho nos devolvem o mesmo espanto lançado por seus personagens. Espécie de esfinge que desafia e acossa o leitor, a autora rebate em seu interlocutor o aturdimento do homem contemporâneo em um mundo dessacralizado, impelido a forjar seu próprio destino e o sentido da vida em uma época sem transcendência e refúgio.

Para Hilda Hilst, a Salvação passa unicamente pela Palavra, essa matriz que funda o homem e a civilização, o princípio da Criação – “No princípio era o Verbo” –, que desvela, nomeia e cifra o universo, visando ao malogrado e renovável exercício de reter a verdade do ser e das coisas que atravessa espaços e épocas e gira o fazer artístico, o carpir poético e literário. “O fato de escrever é para mim uma salvação. Talvez eu

---

<sup>156</sup> STEINER, George. *Gramáticas da Criação*. São Paulo: Ed. Globo, 2003, p. 88.

<sup>157</sup> HILST, *op cit.*, p.16.

tivesse até me matado se não escrevesse. É a única coisa que faz com que eu continue viva, o ato de poder, às vezes, me expressar (...) Escrevo porque preciso me salvar”<sup>158</sup>, adverte a autora em entrevista à Nelly Novaes Coelho.

Apesar de se avizinhar dos vastos e sagrados vales literários, Hilda Hilst configura, em “Lázaro”, de *Fluxo-Floema*, e em “Rútilo Nada”, o próprio drama da modernidade que não mais avista a esperança da salvação. Hilda ecoa Beckett, Dostoievski, Bataille e a voz do nosso tempo ao expor um Deus que lança essa “interrogação no vazio, esse impossível que fornece a medida única do homem”<sup>159</sup>.

Mas tal como Lucas, poeta magnânimo que se evade da finitude do tempo e da matéria, Hilda Hilst (1930-2004) tangencia a tão pretensa perenidade, inscrevendo-se no reino da Palavra e renovando, assim, a sua travessia junto a cada leitor que se aventura em seu pródigo universo de terrificante beleza. “E minha voz e cantiga?/ Meu verso, meu dom/ De poesia, sortilégio, vida?/Ah, leva-os contigo./Por mim<sup>160</sup>.” Clamor atendido, regresso inevitável.

---

<sup>158</sup> COELHO, Nelly Novaes *et al.* *Feminino Singular*. São Paulo: GRD; Rio Claro, SP: Arquivo Municipal, 1989, p. 151.

<sup>159</sup> MORAES, E. R. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p.174.

<sup>160</sup> HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Massao Ohno, 1980

## Bibliografia de Hilda Hilst

HILST, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977.

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

\_\_\_\_\_. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Cultura, 1980. (São Paulo: Globo, 2004).

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

\_\_\_\_\_. *Contos d'escárnio, textos grotescos*. São Paulo: Siciliano, 1990. (São Paulo: Globo, 2002).

\_\_\_\_\_. *O caderno rosa de Lori Lambi*. São Paulo: Massao Ohno, 1990. (São Paulo: Globo, 2005).

\_\_\_\_\_. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Perosa, 1991. (São Paulo: Globo, 2002).

\_\_\_\_\_. *Do desejo*. Campinas, SP: Pontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Rútilo Nada*. Campinas, SP: Pontes, 1993.

\_\_\_\_\_. *Estar sendo, ter sido*. São Paulo: Nankin, 1997.

\_\_\_\_\_. *Cascos e carícias*. São Paulo: Nankin, 1998.

\_\_\_\_\_. *Teatro reunido*, (vol. 1). São Paulo: Nankin, 2000.

\_\_\_\_\_. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_. *Kadosh*. \_ São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Baladas*. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004.

\_\_\_\_\_. *Cadernos de literatura Brasileira*, nº 8. São Paulo: Instituto Moreira Sales, out. 1999.

## **Bibliografia geral**

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Trad. Henrique Burigo: Belo Horizonte, UFMG, 2006.

ALBUQUERQUE, Gabriel. *Deus, amor e morte: as atitudes líricas de Hilda Hilst*. São Paulo, USP. (Tese inédita).

ALTER, Robert. *Guia Literário da Bíblia*. Trad. Gilson Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. Trad. Jorge Wanderley, Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. *A divina comédia: Inferno*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

AUERBACH, Erich. *Dante, poeta do mundo secular*. Trad. Raul de Sá Barbosa, 1ª ed., Rio de Janeiro, Editora Topbooks, 1997.

\_\_\_\_\_. *Ensaaios de Literatura Ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007.

AZEVEDO, Ana Vicentini. *A Metáfora Paterna na Psicanálise e Literatura*. Brasília: Edunb, 2001.

BARBOSA, João Alexandre. “A modernidade no Romance” em *O Livro do Seminário*. Org. Domício Proença Filho. São Paulo: LREditores, 1983.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Editora ARX, 2004.

- BAUDELAIRE, Charles. *Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*, 4<sup>a</sup>. ed, Campinas, Ed. Papirus, 2001.
- BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Trad. Otávio Alves Filho. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BÍBLIA SAGRADA (VV tradutores). São Paulo: Paulinas/Edições Loyola, 1995.
- CAMPOS, Haroldo. *Pedra e Luz na Poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- CAMPOS, Haroldo. *Éden, um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CHEVALIER, J. e Gheerbrant A. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006
- COELHO, Nelly Novaes. “Fluxo-Floema e Qadós: a busca e a espera” em *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- \_\_\_\_\_. Hilda Hilst iem *Feminino singular*. São Paulo: GRD; Rio Branco: Arquivo Municipal, 1989.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CROSSAN, J. D. e BORG, J. Marcus. *A última semana*. Trad. Alves Calado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- DASTUR, François. *A morte, ensaio sobre a finitude*. Trad. Maria Teresa Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Os irmãos Karamazov*. Trad. Boris Solomonov. RJ: Vecchi, 1968.
- ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli, 6ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. *O Sagrado e o Profano*. Trad. Rogério Fernandes, 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FILHO, Deneval Siquiera. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o Carmelo bufólico de Hilda Hilst*. São Paulo: Annablume, Edufes, 2002.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRANCO JR, Hilário. *Dante, o poeta do absoluto*. SP: Ateliê Editorial, 2000.

FREUD, Sigmund. (1919). *O Estranho*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRYE, Northrop. *Código dos Códigos, a Bíblia e a Literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GHAZZAOUI, Fátima. *O passo, a carne e a posse: ensaio sobre Da morte. Odes mínimas de Hilda Hilst*. São Paulo, FFLCH- USP: Junho 2003. (Dissertação inédita).

GRANDO, Cristiane. *A obscena senhora morte: odes mínimas dos processos criativos de Hilda Hilst*. FFLCH-USP 2003. (Tese inédita).

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KAZANTZÁKIS, Nikos. *Ascese*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Ática, 1997.

KOETHE, Flávio R. *O Herói*. 1ed. \_São Paulo: Editora Ática, 1987.

LEITE, Márcio de Souza. *O Deus odioso: psicanálise e representação do mal*. São Paulo, Ed. Escuta, 1991.

LUCAS, Fábio. “O conto no Brasil moderno” em *O Livro do Seminário*. Org. Domício Proença Filho. São Paulo: L R Editores, 1983.

MENDES, Murilo. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MORAES, Eliane Robert. “Da medida estilhaçada” em *Cadernos de Literatura*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1999.

\_\_\_\_\_. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

- MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. Trad. de João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Portugal: Europa-América, 1976.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. *Armadilhas Ficcionais, Modos de Desarmar*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- QUEIRÓS, Vera. *Hilda Hilst: Três Leituras*. Florianópolis: Mulheres, 2000.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Tradução Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Globo, 2001.
- ROSENFELD, Anatol *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Letras e Leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *A Família em Desordem*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2003.
- SABATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- SCHOLEM, Gershom. *O nome de Deus, a teoria da linguagem e outros estudos de cabala e mística: Judaica II*. 1ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SCHOLLHAMMER, K. E. *Imagem e Literatura no Pensamento de George Bataille*. Registros do SEPLIC, Rio de Janeiro, n. 3, p. 1-18, 1996.
- SOLOMON, Robert C. e HIGGINS, K. M. *Paixão pelo saber*. Trad. Maria Luiza de Borges. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2001.
- STEINER, George. *Gramáticas da Criação*. Trad. Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo: Ed. Globo, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Nenhuma Paixão Desperdiçada*. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001.