

Refulgência, dor e maravilha.

Os conceitos de tempo, deterioração, finitude e morte na obra de Hilda Hilst

Alva Martínez Teixeira

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

TEIXEIRO, AM. Refulgência, dor e maravilha. Os conceitos de tempo, deterioração, finitude e morte na obra de Hilda Hilst. In: REGUERA, NMA., and BUSATO, S., orgs. *Em torno de Hilda Hilst* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 75-97. ISBN 978-85-68334-69-0. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

REFULGÊNCIA, DOR E MARAVILHA. OS CONCEITOS DE TEMPO, DETERIORAÇÃO, FINITUDE E MORTE NA OBRA DE HILDA HILST

Alva Martínez Teixeira

Qui meurt a permission de tout dire.

(François Villon)

É um olhar para baixo que eu nasci tendo.

(Manoel de Barros)

Quando aprendi a morrer, não disse nada a ninguém.

(Nuno Ramos)

O tecido da escrita da autora paulista Hilda Hilst, que frequentemente privilegia o teor construtivo da linguagem como espelho e mecanismo indagador a respeito de diversas experiências metafísicas radicais, centra-se, em diversas obras, ao tratar o complexo universo literário da personagem ou da *persona* poética em crise, na indagação sem resposta a respeito da vida, que parece vazia de sentido, assim como da condição humana.

Situamo-nos, portanto, mais no domínio do metafísico do que no domínio do psicológico, onde a crise da personagem será aparentemente reorientada através dos momentos em que a unidade da consciência das personagens oferece certos instantes de iluminação que outorgam um novo sentido à realidade.

Assim, na escrita da autora paulista o interesse no caráter humano é mais da ordem do metafísico. Dado que a psicanálise não é interessante para a sua produção literária, Hilst retrocede a outros modos de pensamento, como o misticismo ou uma subjetividade eminentemente lírica. E, para isto, a emergência desse particular herói na escrita hilstiana participa de algumas das tendências literárias renovadoras do século XX, sendo questionadas a unidade e a estabilidade que a literatura anterior concedia à personagem como entidade simples situada num esquema causal relativamente estável. A título de exemplo, podemos referir aquilo que a respeito da vocação metafísica do romance contemporâneo indicava Andrés Amorós na sua *Introducción a la novela contemporánea* (1985, p.52):

Este es el gran tema, el único asunto de la novela contemporánea importante: el problema del hombre, que encierra en sí todos los problemas. ¿Cómo es el hombre? ¿Cuáles son su destino y su libertad efectivas? ¿Tiene (todavía) posibilidades de salvación? ¿Qué se puede hacer para mejorar su condición? Unamuno, Malraux, Sartre, Bernanos, Graham Greene, Cortázar... Todos nos dan su personal respuesta a este problema. Intentan alcanzar un humanismo nuevo, puesto al día, que parte del dolor y el fracaso, que no significa ya dominio del hombre sino piedad por el hombre.

Relativamente a essa problemática do ser humano, na obra *Mal-estar na civilização*, Freud indicava as fontes principais da aflição e do desconforto do homem contemporâneo; todas elas presentes, paradoxalmente, numa obra de forte subjetividade lírica como é a da escritora paulista: “as exigências imperativas do social, a degradação do corpo, a morte e os conflitos inerentes aos laços sociais” (Ferreira, 2004, p.11).

Aliás, se centramos a nossa atenção na biografia da maior parte dessas personagens hilstianas, poderíamos atingir uma visão de conjunto, dado que acabam por coincidir em muitos dos seus traços caracterizadores, como, por exemplo, a obscuridade existencial provocada pelo sentimento da degenerescência e o sentimento de

morte, referidos por Freud, e consequência direta dessa indagação sem resposta a respeito da vida na escrita da autora paulista.

A essência do diferente, do invulgar ou mesmo do excêntrico em sentido lato deriva em figuras transgenéricas e transmodais presentes por igual na narrativa e na poesia – e também no teatro – e num conjunto de meditações que estrutura uma compreensão lúcida, mas impiedosa, a respeito da vida, centrada na ideia do desamparo do ser humano e que se oferece ao leitor, implicitamente, como uma reescrita pertinaz e obsessiva:

[...] não há limite nesse texto quanto aos assuntos: histórias, narrativas, filosofia, tudo se encontra no corpo do texto, em permanente diálogo, pois o que Hilst escreve é um só trabalho, e não vários como afirmaram alguns críticos. É preciso perceber a unidade coesa e coerente que configura suas narrativas, mesmo que para isso tenha-se que deixar sua obra ficcional solitariamente reservada no hall da literatura brasileira como um estilo singular criado por Hilda para se manifestar. (Dias, 2010, p.109)

Aquilo que abala as personagens, quebra todas as suas pequenas certezas e unifica, numa das vias possíveis, os discursos mais diversificados dentro da escrita hilstiana – também da poesia – é a ideia de que seu conhecimento resulta insuficiente para alcançar uma resposta satisfatória à pergunta sobre a existência de uma intencionalidade última para a vida humana: “tentar compor o discurso sem saber do seu começo e do seu fim ou o porquê de tentar situar-se é como segurar o centro de uma corda sobre o abismo e nem saber como é que se foi parar ali, se vamos para a esquerda ou para a direita” (Hilst, 2001, p.71-2).

A carência essencial acima manifestada pela Senhora D atrai, concentra e irradia as linhas de sentido de grande número de textos hilstianos, o que fomenta uma articulação discursiva uníssona da escrita.

Nela, a tragédia deriva do convívio no espírito das diversas personagens da disposição ao pessimismo e do seu contrário, isto é, da

tendência ao inconformismo que os situa numa luta por atingir uma compreensão metafísica e/ou uma transcendência que, já de início, presentem agônica:

La existencia es trágica por su radical dualidad, por pertenecer a la vez al reino de la naturaleza y al reino del espíritu: en tanto que cuerpo somos naturaleza y, en consecuencia, pereceros y relativos; en tanto que espíritus participamos de lo absoluto y la eternidad. El alma tironeada hacia arriba por nuestra ansia de eternidad y condenada a la muerte por su encarnación, parece ser la verdadera representante de la condición humana y la auténtica sede de nuestra infelicidad. (Sábato, 1979, p.146)

A criação por parte da autora desses seres “mutáveis, imperfeitos” (Hilst, 2002b, p.147) permite-lhe abranger os dois extremos possíveis do ser humano: a glória e a decadência, a redenção e a perda, pois essas criaturas foram elevadas o necessário para intuir a precariedade e o absurdo da existência dos seres humanos, mas não para ultrapassá-los, como sublinha Alcir Pécora em sua aproximação ao último livro em prosa de Hilda Hilst: “Deus se parece com um literato precioso, cheio de vaidade, a gerar rabos de papel nos quais tropeçam as criaturas” (Pécora, 2006b, p.8).

De fato, a convicção manifestada pelo protagonista do absurdo da vida humana durante a narrativa é ainda complementada na obra *Estar sendo. Ter sido* pela apreciação análoga que, em molde poético, faz da existência – “Vittorio com máscara de Luis Bruma, que foi Apolonio, pai de Hillé” (Hilst, 2006b, p.112-3) –, num conjunto de composições reproduzidas no desfecho da obra e nas quais, entre outros pensamentos, o eu lírico manifesta a aflição provocada pela ausência da loucura que dá lugar “[...] à torpe lucidez / Ao nojo do existir / E do me ver morrer?” (Hilst, 2006b, p.113).

Ocasionalmente, existe por parte de certas personagens hilstianas a procura de consolo e esperança no território desconhecido do além – como é o caso, entre outros, de Osmo, que se pergunta: “quando morremos, morremos definitivamente ou é possível que

exista uma outra realidade impossível de pensar agora? Impossível de pensar agora porque agora as nossas antenas vão até um certo ponto e depois não vão mais, eu sei que não estou dizendo as coisas com lucidez” (Hilst, 1977, p.229). No entanto, muitas das figuras presentes na escrita hilstiana são dominadas por esse referido sentimento de angústia e de abandono da parte de um Deus que, depois de permitir-lhes intuir o transcendente, interdita essa meta com a morte.

Estamos, em clara relação de consequência, perante uma literatura regida pela condição catastrófica, onde o pensamento da morte conduz a um dos problemas metafísicos fundamentais das personagens da escritora paulista: a inutilidade e o absurdo de umas vidas abandonadas à transitoriedade, à preparação para a morte, antecipada em todo momento pelo “Tempo-Morte” (Hilst, 2003a, p.74) que “passa com a sua fina faca” (Hilst, 2003a, p.72).

Submetidas ao férreo regime temporal, as personagens hilstianas manifestam uma consciência impiedosa da fugacidade e da exiguidade do tempo de que dispõem, como se nota no seguinte excerto do relato “O unicórnio”:

Porque não há tempo, você sabe, nós pensamos que o tempo é generoso mas nunca existe muito tempo para quem tem uma tarefa. O Nikos, assim para te dar um exemplo, escreveu que quando ele encontrava um mendigo na rua, tinha vontade de dizer: me dá o seu tempo, me dá o seu tempo. Só isso é que ele pensava quando encontrava um mendigo na rua? Às favas com o teu Nikos. (Hilst, 1977, p.269)

Aliás, essa percepção da insuficiência da duração da vida humana funciona como poética do desfecho do percurso ficcional da prosa hilstiana com o romance *Estar sendo. Ter sido*. O princípio de finitude, o julgamento e o posicionamento niilista dominam o pensamento de Vittorio, o protagonista – instalado na velhice e, portanto, já iniciado na lutuosa sabedoria própria da mesma –, quem se pergunta a respeito do sentido da vida: “afinal fomos feitos pra quê,

hein? afinal você aprende aprende, quando está tudo pertinho da compreensão, você só sabe que já vai morrer. que judiaria!” (Hilst, 2006b, p.121).

A mesma perspectiva literária norteia a leitura da novela *Com os meus olhos de cão*, onde a convicção do protagonista a respeito do absurdo da vida baseia-se no princípio de que “O logos é isto: dor velhice-descaso dos mais vivos, mortos logo mais” (Hilst, 2006a, p.49).

Como vemos, o imperativo ético que domina as personagens – apesar de sua desconformidade geral – é o de não negar o desengano da vida. Consequentemente, vários estratos da percepção temporal são expostos na obra da autora, quando as diferentes personagens percebem a angustiada leveza de sua duração. Se a reflexão sobre o tempo alicerça muitos dos textos hilstianos, noutros encontraremos só a conclusão dessa desassossegante ponderação como fundo de meditações de diferente teor, como é o caso das composições de temática amorosa dos *Cantares de perda e predileção* – onde o topo do *tempus fugit* preside um simbolismo dominado por calendários e retratos – ou de certos poemas da obra inspirada na tradição lírica amorosa *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, onde a angústia em face do absurdo é manifestada através de uma forte subjetividade lírica que reclama ao amado a “brusca despedida” e o esquecimento: “Do tempo / As enormes mandíbulas / Roendo nossas vidas” (Hilst, 2003b, p.79).

Contudo, e como já indicamos, o topo do *tempus fugit* adquire maior relevância e interesse no discurso das personagens cadaverizadas, instaladas no fim da vida – real ou antecipado –, pois a velhice é a imagem do homem cindido da divindade pela sua mesma natureza humana.

Assim, Vittorio é acompanhado no sentimento de decrepitude, próximo daquele mostrado pelos pintores barrocos, por um conjunto de personagens como Hillé, que participa da paradoxal experiência de “estar sendo” e, ao mesmo tempo, “ter sido” ao perguntar-se “como foi possível ter sido Hillé, vasta, afundando os dedos na matéria do mundo, e tendo sido, perder essa que era, e ser

hoje quem é?” (Hilst, 2001, p.24) –, ou Lucas, protagonista do relato “Lucas, Naim”, que aborda o tema de sua própria decadência por meio do expressionismo e de toda a sua dureza formal:

[...] velhice era coisa de longe, de vazio, aderência de outro não de mim, bochechas magras, franzimentos, um acorpar-se de névoa e de suspiros, velhice hoje é perto e adequada a mim, estou aqui trançado, velhice Lucas, reconsidero a cara e tudo o mais diante do espelho, sou eu Lucas ainda, meio amarelo, e neste instante acorrentado à loba. (Hilst, 1977, p.23)

Não obstante, uma das reflexões mais impiedosas e lúcidas a respeito do absurdo da condição humana dominada por um tempo indiferente surge numa consideração extrínseca ao problema da velhice. Em “Tadeu (da razão)”, primeira parte de *Tu não te moves de ti*, o desvaído e delirante protagonista começa a visitar uma casa que funciona como centro geriátrico, onde vivem “os velhos, aqueles que são difíceis de guardar no quarto, de emparedar” (Hilst, 2004b, p.31). Da observação demorada e reiterada dos anciãos em suas visitas, fica na mente de Tadeu uma trágica suspeita em relação à incapacidade do homem de assumir plenamente o absurdo da vida:

Em todos há uns ares de pequeno disfarce, alisam simultâneos o dorso do cão, será por que a pergunta traz no corpo mergulhadas, as palavras Tempo e Duração? Eternidade e seu corpo de pedra e dentro desse corpo o tempo procaz, insolência soterrado na carne. (Hilst, 2004b, p.40)

A compreensão de que “a imaginação sexual é sobretudo dissimulação do medo da morte” (Pécora, 2006b, p.8) será a que leve a autora a declinar também no âmbito da sexualidade a vivência da velhice.

A diversa natureza das ações perante o limite da morte assinala nesta vertente do tema uma divisão essencial no que diz respeito às

personagens. Assim, por exemplo, deparamo-nos com Hillé e o seu já referido culto à infecundidade, que nega o corpo e a sexualidade no âmbito profano em favor do erotismo místico e das preocupações metafísicas:

E apalpava, escorria os dedos na minha anca, nas coxas, encostava a boca nos pelos, no meu mais fundo, dura boca de Ehud, fina úmida e aberta se me tocava, eu dizia olhe espere, queria tanto te falar, não, não faz agora Ehud, por favor, queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch, da solidão desse homem, desses nadas do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós, queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento, dessa coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo. (Hilst, 2001, p.18)

Por oposição, Agda procura alívio da agonia causada pela degenerescência manifestada pela flacidez, pelos nódulos varicosos e por uma memória também pesada num tenso e barroco jogo entre o narcisismo e a caducidade, semelhante ao retratado por Clarice Lispector no conto “Mas vai chover”.

Como Maria Angélica de Andrade, Agda tem um amante jovem e assalariado. Mas, enquanto a sexagenária protagonista clariciana não se importava com o “nojo” e com a “revolta” de seu amante de 19 anos – até que ele a abandona – e “dava gritinhos na hora do amor” (Lispector, 1998, p.77), pois estava cega pelo amor que sentia por ele, Agda não consegue distanciar-se da consciência da decrepitude, preocupada porque o amante “dirá aos amigos a velha gania nas minhas mãos”, depois de tocar com a “mão ensolarada sobre o meu corpo de sombra” (Hilst, 1977, p.52).

A autora, para revelar a percepção agônica e mortal dessas personagens, aproveita o “*férreo nexa que el pecado edénico establece entre la sensualidad, el tiempo y la muerte*” (Argullol, 2007, p.72). Trata-se de um erotismo apocalítico, desesperado, onde o sexo, como defendem Sade, Bataille ou Quignard, é vizinho da morte, procurando perturbar o leitor e promover sentimentos contraditórios de compaixão e repulsão.

Como é facilmente perceptível, na escrita hilstiana essa visão da sexualidade apresenta crueza suficiente para que se instale nela o grotesco. A autora paulista parece partir do mesmo princípio aproveitado por Hélène Marienské – autora do romance *Rhésus*, que, sob um modo dionisíaco, apresenta o mesmo tabu da sexualidade através de desvairadas transgressões senis, como a presença de um mono gerontófilo que gera o conflito num geriátrico – para aproveitar o seu avesso: “*le jeunisme qui formate la société postmoderne a un versant libidinal spectaculaire*” [o culto à juventude que formata a sociedade pós-moderna tem um espetacular lado libidinal] (Marienské, 2007, p.39).

Contudo, é a escrita presente nos *Contos d’escárnio. Textos grotescos* a que revela uma maior proximidade do posicionamento literário adotado por Hélène Marienské, ao situar-se numa mesma procura literária de uma libertinagem provocadora por intermédio de Crasso, narrador e protagonista da obra, que inaugura a linhagem dos loquazes e devassos aristocratas hilstianos, continuada posteriormente pelos protagonistas das obras *Cartas de um sedutor e Estar sendo. Ter sido*.

Juntamente com a filiação à linhagem hilstiana da aristocracia libertina, surge nessa obra, portanto, um segundo princípio transgressor: a anômala condição do protagonista – mais do que sexual, lasciva. Por oposição ao mundo carnavalesco que Lori, protagonista de *O caderno rosa de Lori Lamby*, representa – o mundo da sociedade contemporânea que, através da publicidade, da moda, das produções artísticas ou pornográficas, mostra como objetos de desejo o corpo de jovens muitas vezes próximas ainda da infância –, por oposição a esse modelo quimérico que regula o desejo contemporâneo e que representa um erotismo solar, Hilst opta por evocar nessa obra a sexualidade dos corpos transformados pelo tempo numa rebelião contra essa pulsão erótica consensual que adota a forma de um erotismo sombrio.

O protagonista agora é um homem de 60 anos que representa um tabu ainda vigente na contemporaneidade e que ele celebrará dilatadamente na escrita, através da lembrança da vida depravada

da juventude – a respeito da qual manifesta, já significativamente, no início da obra: “só de pensar nisso, ainda agora, aos sessenta, minha pálida vara endurece um pouco” (Hilst, 2002a, p.17) – e da narração das suas senis transgressões.

Nessa provocadora exibição da sexualidade na vivência da velhice, Crasso é precedido e seguido por outras personagens, que se diferenciam dele, em maior ou menor medida, pela diversa natureza das suas ações perante o limite da morte, pois esta assinala uma divisão essencial entre Crasso e os outros, como os já referidos Agda ou Lucas.

Nesse erotismo apocalítico hilstiano, só o romance *Estar sendo. Ter sido* parece partir do mesmo princípio aproveitado por Hilst para os *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. Sob o mesmo modo dionisíaco, o último romance da autora paulista recupera esse tabu sexual. Hilst situa-o numa zona indefinida entre a ironia e a provocação através de um protagonista – por vezes, divertido ainda com a memória das amantes – que, aliás, por causa do cinismo, aproxima-se, mesmo de modo explícito, da figura de Crasso:

Lucina antecipou-se, é apenas um bilhete. vejamos: “simpatião, não gostarias de me convocar para um *jus fruendi*?” meu deus! convocar; *jus fruendi*. as coisas que me acontecem! a das coxas deve ser advogada até na cama. devo responder como? o ente dá sua anuência? (Hilst, 2006b, p.57-8)

Contudo, não devemos esquecer o fato de que Vittorio, diferentemente de Crasso, é dominado por uma consciência do tempo e da morte que o cadaveriza na espera do fim. Por isso, nessa genealogia de idosos protagonistas, talvez o paralelo mais evidente com a história de Crasso seja encontrado fora da escrita hilstiana, na obra *A casa dos budas ditosos*.

O romance de João Ubaldo Ribeiro, arquitetado à volta da estratégia do manuscrito anónimo, alicerça-se também sobre as memórias sexuais de uma mulher idosa que, como a biografia de Crasso, constituem um “depoimento sócio-histórico-lítero-pornô” (Ribeiro, 1999, p.19).

Embora a protagonista considere a velhice a partir de uma perspectiva negativa, em seu relato, como na obra hilstiana que analisamos, não existem indícios do erotismo apocalítico cultivado por Agda ou Lucas. Por isso, a narradora, cínica e irônica com a hipocrisia moral, deleita-se em sua provocadora evocação de uma vida devotada à “sacanagem” – recordemos que esse é um dos termos mais frequentes no romance – e à satisfação da luxúria, animada pela teoria de que teria nascido com um dom especial: as suas aptidões sexuais.

Partindo dessa mesma perspectiva e atitude memorialística, Crasso começará a irônica narração de seu “roteiro de fornicções” (Hilst, 2002a, p.30) que se arquiteta como um verdadeiro inventário de excentricidades sexuais. Esse registo minucioso e debochado inicia-se com a lembrança de Otávia, da qual recorda que “dizer Otávia na hora do gozo é como gozar com mulher e ao mesmo tempo com general romano” (Hilst, 2002a, p.15), e continua, no mesmo tom zombador, com a recordação de outras mulheres: “uma delas, trintona, Flora, advogada que tinha um rabo branco e a pele lisa igual à baga de jaca, citava Lucrecio enquanto me afagava os culhões” (Hilst, 2002a, p.18).

Contudo, essa dimensão perturbadora acomoda-se definitivamente na obra graças à entrada de outra escrita mais obscura e complexa nas memórias de Crasso, a escrita de Hans Haeckel, um escritor sério que “havia escrito uma belíssima novela, uma nova história de Lázaro. A crítica o ignorava, os resenhistas de literatura teimavam que ele não existia, os coleguinhas sorriam invejosos quando uma vez ou outra alguém o mencionava” (Hilst, 2002a, p.40-1).

A obra dessa personagem, que se situa na infinidade de horizontes sobrepostos da multifacetada escrita do eu praticada pela autora – pois recordemos que a obra *Fluxo-floema* (1970) era conformada, entre outras, pela narração intitulada “Lázaro” – fascina o protagonista pela sua sensibilidade e sua estética trágica.

Destarte, Crasso decide reproduzir um texto de Hans – a quem, perante a vulgaridade e a indiferença do mundo contemporâneo, só lhe restara o suicídio – intitulado “Lisa”. Trata-se de um conto que

Crasso transcreve para o leitor e que é precedido do seguinte conselho: “Se quiser continuar vivo, pule este trecho” (Hilst, 2002a, p.43).

“Lisa” é, pois, uma narração aflitiva, agônica e perturbadora, alimentada talvez pela experiência pessoal do fenômeno de incompreensão e posterior autodestruição que dominara a existência do autor. Nele, mais uma vez recupera-se essa percepção agônica da existência, e portanto também da sexualidade, que imperava no entendimento de Agda ou Lucas, mas que, como já indicamos, não estava presente nas memórias sexuais de Crasso.

O relato de Hans mostra um episódio presenciado pelo narrador, morador de uma pensão onde uma noite vira como outro dos hóspedes, dono de uma macaca, Lisa, permitia que esta lhe acariciasse o sexo, enquanto o homem lamentava ser “apenas nós dois neste sórdido mundo de agonia e de treva” (Hilst, 2002a, p.45) e garantia ao animal: “Nunca o mundo me pareceu tão triste, tão aterrador, tão sem Deus” (Hilst, 2002a, p.45).

A influência da escrita de Hans provoca a partida de Crasso para a cidade do escritor morto, na procura de seus inéditos. Uma vez localizados, esses textos são reproduzidos, de modo parcial e disperso, na compósita obra. Essa cópia permite que a interpretação da realidade e do erotismo de Hans se revele como uma exibição da melancolia e do pessimismo modernos.

Essa demonstração niilista é organizada sob a forma de painel através da tragédia, apenas enunciada, do “tradutor, um homem que percebe a irreversibilidade do mal e enlouquece” (Hilst, 2002a, p.84), ou do laconicamente denominado “Conto de Hans Haecckel”, um relato brutal e alicerçado sobre a ideia da gratuidade da violência humana.

Sob a sombra do sofrimento, da compreensão da vida como um estado de luto permanente, Crasso é dominado por uma nova percepção da existência, pessimista e agônica, que se debate agora com sua anterior visão libertina e jocosa da vida. Essa consciência revelada alicerça-se à volta da imaginação da morte que dominava o relato “Lisa” e que, por um lado, provoca em Crasso a preocupação por “inventar algumas geringonças para serem colocadas no cérebro

bro dos nascituros impedindo que os homens tenham pensamentos deletérios. Saber da própria morte, por exemplo, é uma maçada” (Hilst, 2002a, p.81) ou, por outro lado, o desejo, mais adequado à sua condição libertina de que, “ao invés das bolinhas de algodão que usualmente colocam nas narinas do morto”, Clódia “providencie bolinhas de pentelho de virgem” (Hilst, 2002a, p.79).

Vemos, portanto, como até o mais cínico dos narradores acaba por ser parcialmente dominado pela consciência da morte, desse absurdo da existência que subjuga um grupo numeroso de personagens hilstianas, pois, através do pensamento de Hans, o escritor maldito Crasso atinge a revelação que dota de lucidez inconformada e agônica essas personagens: “a vida é viável enquanto se fica na superfície, nos matizes” (Hilst, 2002a, p.85).

Aliás, essa mesma dimensão perturbadora acomoda-se na obra *Cartas de um sedutor*, o romance seguinte da denominada “série pornográfica” hilstiana, graças a um procedimento análogo: a presença, desta vez sobreposta, de outra escrita mais obscura e complexa nas memórias de Karl, o protagonista, nomeadamente, a escrita do seu avesso, Stamatius. Este, incapacitado para o suicídio pelo seu medo da morte, sobrevive numa realidade que lhe resulta alheia e perturbadora, como manifesta no espaço discursivo que partilha com o protagonista numa confusão entre as diferentes vozes narrativas e as máscaras do narrador.

Para poder sustentar-se, esse aristocrata reduzido à condição de mendigo, empobrecido por causa da sua “mania de ser escritor” (Hilst, 2004a, p.55), decide substituir o ensaio de escrita libertina pelo exercício de outras vertentes da literatura comercial.

Sucedem-se, assim, um conjunto de relatos que, afinal, não são mais do que manifestações literárias da agônica lucidez que já se adivinhava na figura de Karl, por exemplo, em seu medo da morte, “da pestilenta senhora” (Hilst, 2004a, p.56), ou em sua manifestação de um desconforto vital – “Os ossos. Os ovos. A sementeira. Essas coisas me vêm de repente num tranco. Ando cuspiendo nas rodelas. Estou lixoso comigo mesmo e com o mundo” (Hilst, 2004a, p.65) – muito próximo do verbalizado por Stamatius no início da obra:

Como pensar o gozo envolto nestas tralhas? Nas minhas. Este desconforto de me saber lanoso e ulcerado, longos pelos te crescem nas virilhas se tu ousas pensar, e depois ao redor dos pelos estufadas feridas, ousa pensar me digo, a boca desdentada por tensões e vícios, ousa pensar me digo e isso não perdoam. (Hilst, 2004a, p.15)

A título de exemplo dessa impossibilidade de abandonar o desconsolo existencial em favor de assuntos mais superficiais e atrativos para o mercado literário, podemos referir um dos quatro relatos de Stamatius reproduzidos na obra, profundamente ligado à já referida atitude mantida por outros protagonistas hilstianos, como Agda.

Aconselhado por Eulália, a companheira na vida de mendicância de Stamatius, quem lhe recomenda escrever “qualqué bestera” (Hilst, 2004a, p.85), este decide escrever o conto “Bestera”, a história de uma anciã rica que, depois de todas as “reflexões sobre a sordidez, a ignomínia, a canalhice da humanidade” (Hilst, 2004a, p.88), decide beber e procurar homens para ter com eles relações sexuais pagas “antes de desaparecer na terra” (Hilst, 2004a, p.87).

Já na segunda parte das *Cartas de um sedutor*, intitulada “De outros ocos”, a imagem de Stamatius, mediatizada através das suas tentativas literárias, cede o protagonismo à consciência dramática do escritor. Stamatius, movido pela recusa da banalidade contemporânea, reflete acerca da negativa e miserável condição humana.

O protagonista, sem progredir na elucidação dos mistérios da existência e dominado pela percepção sombria da vida, como antes o estivera Hans Haeckel, procura silenciá-la através de um relacionamento sexual agônico com Eulália, que tem como fundamento novamente uma concessão trágica do erotismo devida à adoção exclusiva do erotismo de morte. Na linha da interpretação do mesmo apresentada por Bataille, Stamatius procurará a negação do isolamento do eu, que só conhece o êxtase “*excediéndose, trascendiéndose en el acto amoroso, en donde se pierde la soledad del ser*” (Bataille, 1987, p.22).

Mais uma vez, o teor sexual da escrita fica em segundo plano, nesta ocasião por causa da ressurreição da condição nostálgica e

desconfortável do protagonista no mundo, própria de muitas narrativas anteriores da autora.

Assim, como podemos observar, nesta vertente da obra hilstiana há um constante trabalho da escrita destinado a indicar que existem diferentes níveis de interpretação sob a apreciação mais imediata de um conjunto de obras realizadas com uma aberta – e historicamente documentada – intenção procaz e provocadora.

Contudo, na oscilação entre o eu libertino e inconsciente e um novo eu dotado de uma lucidez trágica, Crasso, quando menos, opta por negar a interioridade obscura, solipsista e sujeita à procura do sentido da existência, entrevista sob a influência de Hans, e por abandonar-se novamente ao superficial e à extroversão.

Por isso, no fim dos *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, assistimos à recuperação literal da dimensão orgiástica da vida por parte de Crasso, que esquece a constatação da fatalidade do seu ser-em-trânsito em favor de um último exercício de frivolidade rococó.

A assistência de Crasso à festa de casamento dos príncipes Cul de Cul, dedicada à evocação do século XVIII, torna explícita a influência libertina subjacente no discurso da obra, ao introduzir os componentes de uma bacanal própria do Eros festivo desta tradição libertina – como a embriaguez, a fusão dos corpos ou a relação orgiástica com a natureza –, numa grande cena coral final.

O tópico da *vanitas* distorce-se, assim, neste singular retrato da vida como processo de decomposição e atinge uma zona indefinida, entre a risibilidade e o patético, que subverte a representação canônica do mundo para traduzir uma relação perturbada com o mesmo.

Outra manifestação possível dessa relação obscura com a realidade seria a da aguçada reflexão sobre a morte, originada pela angústia e que evidencia aquilo que Alcir Pécora denominara a “unidade do conjunto da obra de Hilda em torno da imaginação da morte” (Pécora, 2006b, p.9).

Com efeito, a presença da morte na escrita hilstiana é constante. Nesse sentido, a título de exemplo, podemos recordar a sua presença, quer por via humorística nas crônicas hilstianas, quer por

via dramática, através da dialética amorosa exibida na obra *Júbilo, memória, noviciado da Paixão*, onde o eu lírico manifestava:

Meu medo, meu terror, será maior
 Se eu a mim mesma me disser:
 Preparo-me em silêncio. Em desamor.
 E hoje mesmo começo a envelhecer. (Hilst, 2003b, p.32)

Por isso, por tanto pensar na morte, muitos dos protagonistas são personagens cadaverosas, como exemplifica o *dictum* de Ehud, marido de Hillé, que exemplarmente exclama que “ninguém está bem, estamos todos morrendo” (Hilst, 2001, p.24).

A par da perspectiva de Ehud, encontramos também outras personagens que constatarem individualmente esse estado mórbido, tais como Haydum, um dos protagonistas do relato “Floema”, que afirma não ter “entendimento com os vivos, sempre soube dos mortos” (Hilst, 1977, p.315), ou Lucas, o ancião protagonista de “Lucas-Naim”, que na velhice indica:

Este tempo seria o de reflexão, de morte também, porque ainda que eu não esteja totalmente morto, estou à morte há muitos anos desde que resolvi olhar o que existia além, o descarnado de mim, ir lá adiante onde os outros paralisados aqui suspeitam apenas que há um pavoroso mais adiante. (Hilst, 1977, p.25)

Contudo, se nas obras em prosa da década de 1970 e de 1980 encontramos um aprofundamento evidente na consciência da morte, esta experimentará uma radicalização menos gradativa na poesia, onde tal temática encontra seu apogeu na obra *Da morte. Odes mínimas* (1980), apogeu, aliás, que na prosa não será atingido até a publicação de *Estar sendo. Ter sido* (1997), como é sabido, último volume em prosa da autora.

Enquanto a resposta geral perante o sentimento de morte tem correspondência com estados psíquicos como a angústia, mas também o medo – que, aliás, condizia com a atitude vital da própria

autora, que afirmara numa entrevista aos *Cadernos de literatura brasileira*: “Eu tenho um pânico enorme da morte. Tenho medo de encontrar o desconhecido” (Lopez et al., 1999, p.38) –, nestas odes hilstianas a morte será matéria de observação, de interrogação e de enaltecimento através de um discurso que oscila entre a gravidade e a intimidade em sua particular articulação como interlocução dirigida à morte.

Nesse conjunto de poemas, um dos problemas mais agudos, mais equívocos e mais ponderados da produção hilstiana é considerado a partir de uma perspectiva nova e inesperada, pois o desconhecimento, o temor e a incerteza que a rodeiam são substituídos por uma abordagem positiva. O eu lírico secundariza as questões sem resposta definitiva a respeito da morte em favor de sua apreciação como única verdade provada, segura e incontestável da existência:

Me fiz poeta
 Porque à minha volta
 Na humana ideia de um deus que não conheço
 A ti, morte, minha irmã
 Te vejo. (Hilst, 2003a, p.60)

Por oposição à divindade, que se manifesta numa transcendência extrínseca e efêmera para o homem, a morte revela-se como uma realidade inamovível e imanente ao ser humano: “Um poeta e sua morte / Estão vivos e unidos / No mundo dos homens” (Hilst, 2003a, p.66).

Tudo isso favorece o interesse pela morte da parte do sujeito que, desta vez, à diferença de Haydum ou Lucas, se entrega persuadido ao estado mórbido e cadavérico de contemplação e, agora também, de interpelação da morte.

O eu lírico experimenta uma outra via de relacionamento com a onipresente morte centrada no afeto e que articula a imaginação da mesma num interessante desdobramento para o território amoroso, pois “não há nenhum horror na morte hilstiana que já não se tenha tornado uma companhia íntima na própria vida” (Pécora, 2003, p.8).

Diante de uma relação suspensa entre o sujeito e a morte, o eu lírico adota uma imagética própria da tópica amorosa – e, frequentemente, sensual e erotizada –, para com ela transmitir, por meio da metáfora, o seu rol passivo – mas favorável – perante uma aliança inexorável:

Pertencente te carrego:
 Dorso mutante, morte.
 Há milênios te sei
 E nunca te conheço.
 Nós, consortes do tempo
 Amada morte
 Beijo-te o flanco
 Os dentes
 Caminho cadente a tua sorte
 A minha. Te cavalgo. Tento. (Hilst, 2003a, p.31)

Nesse convívio assumido com a morte, o tópico do *memento mori* – tema recorrente, aliás, na escrita de outro grande escritor “espiritual” (Pires, 2002, p.101) brasileiro contemporâneo, Manuel Bandeira – avança para o *imago mortis*, para a figuração imaginada da morte, que se manifesta por meio de designativos como “Velhíssima-Pequenina” e “Menina-Morte” (Hilst, 2003a, p.40) ou “Cavalinha” (Hilst, 2003a, p.37), e que é complementada pelas aquarelas com que a própria Hilda Hilst transmitiu a particular visão da morte presente na obra.

Contudo, para a representação da morte mostrada nas aquarelas – integradas já na edição de *Da morte. Odes mínimas* de 1980, dos editores Massao Ohno e Roswitha Kempf, e recuperadas na edição de 2003 da editora Globo –, parece ser válida a afirmação de que “*le figuration imagée de la mort, être de langage, se révèle impossible notamment parce que la peinture est un art de l’espace et que la mort se situe dans le temps*” [a representação pictórica de morte, sendo de linguagem, se revela impossível, especialmente porque a pintura é uma arte do espaço e a morte se situa no tempo]

(Picard, 1995, p.45), pois, com efeito, os desenhos não transmitem a espera expectante que domina durante toda a obra o sujeito lírico perante a natureza inexorável, mas suspensa, da morte. Mesmo assim, esses retratos complementam a fixação da ideia da morte da parte do sujeito ao dotá-la de uma nova dimensão. Enquanto a escrita introduz na reflexão uma dimensão essencialmente temporal, os desenhos – seguindo não só a reflexão de Michel Picard, mas também a clássica diferenciação de Gotthold Lessing entre as artes plásticas e a arte literária – oferecem como suplemento uma dimensão espacial, visual, que reforça a delicadeza e leveza com que, na obra, é examinada a realidade da morte e que é transmitida por Alcir Pécora (2003, p.8) na “Nota do organizador” que precede a sua edição:

As aquarelas são elucidativas e não devem ser desprezadas: têm todas cores quentes, vivas, e não apresentam nenhuma forma imediatamente reconhecível como fúnebre, temível ou macabra. As cenas são ensolaradas e apresentam cálidos passeios de seres que se metamorfoseiam em mistos e duplos. Certo primitivismo surrealista reforça a atmosfera exótica e onírica onde se indistinguem o próprio e o outro.

Retornando ao exercício nomeador que o eu lírico desenvolve na poesia de intimidade com a morte que os desenhos complementam, devemos indicar que os nomes – afinal articulados por volta do uso do eufemismo num dos âmbitos, o da morte, que privilegia esses “meios expressivos que adoçam a brutalidade” (Lapa, 1977, p.27) – levam consigo a corporificação daquilo que se sabe inexorável, mas suspenso, e que funciona como alívio, partilhando essa perspectiva pouco macabra de que falava o professor Pécora a respeito dos desenhos, como preparação perante a incerteza mais definitiva: “Túrgida-mínima / Como virás, morte minha?” (Hilst, 2003a, p.33).

O tópico do *imago mortis* domina também o pensamento e o discurso do protagonista da obra que consideramos culminação da reflexão sobre a morte na prosa hilstiana, *Estar sendo. Ter sido*

(1997). Vittorio, em face da “interlocução vitalista e prática das outras personagens” (Pécora, 2006b, p.8), afirma só pensar na morte, situado no *impasse* de “estar sendo” e já quase não ser, “ter sido”. Por isso, no desenvolvimento do romance podemos observar essa personagem antecipando seu comportamento na hora da morte: “pois aí sim é que estás completamente acabado, inteirinho tu mesmo, nítido nítido, preciso, exato como um magnífico teorema, exato como... como o quê? um octaedro por exemplo” (Hilst, 2006b, p.46).

A morte iminente também será objeto de um poema composto pelo protagonista, onde, novamente, imagina a hora fatídica, ou do esboço que Vittorio traça de seu futuro túmulo numa carta à mulher, e que visualiza adornado por “talvez uma belíssima mulher com uma coroa de ônix na cabeça ou nas mãos...” (Hilst, 2006b, p.29), num posicionamento existencial análogo ao do protagonista do relato “Um cálido in extremis”, que podemos identificar com o inefável, o “Todo-Um, o Sem-Nome” (Hilst, 1977, p.30). Este, perante a angústia que lhe provoca o saber-se responsável da brutal condição humana, vê seu juízo subjugado, igualmente, à imaginação da morte:

Morrer eu quero, placa inteiriça de marfim sobre o eu inteiro, antes da placa a esteira, aquela que nunca a teu alcance, nem de olhos fechados, KleineKu entenda, estou em agonia mas não vou morrer, deteriorado, informe, daqui para a frente pus e poeira avolumando-se, devo morar no silêncio, mas o de mim calado corre para ti. (Hilst, 1977, p.29)

Para Vittorio – como também para o protagonista de “Um cálido in extremis” a partir de uma diferente perspectiva –, a morte associa-se à frágil e incerta condição humana, como para a poetisa brasileira Lupe Cotrim Garaude, de quem Hilst reassume e transcreve um excerto de um poema de *Obra consentida* – na abertura de “Matamoros (da fantasia)”, segunda parte de *Tu não te moves de ti* –, e que, em “Paisagem da análise” esclarece:

A morte não é quadro abstrato
 para os que necessitam presenças
 por todos os lados,
 [...]

 assim é ela – o hiato
 de toda coerência,
 algeia última do ser
 apontando sua falha. (Garaude, 1970, p.56)

O conjunto de intuições a respeito da precariedade e do absurdo da existência humana, experimentadas pelas desvairadas personagens hilstianas, gera toda uma escrita e uma visão da realidade abissal e obscura, por volta da natureza “egocêntrica” do homem, que se manifesta não apenas no plano psicológico, como também no filosófico: “não lhe é possível conceber o universo, como sabem os filósofos, a não ser projetando sobre ele a sombra de seu pensamento” (Prado, 1987, p.84).

Assim, as obras aqui analisadas alicerçam-se, como as outras produções literárias da autora, numa vontade crítica preocupada com a condição humana e com a cegueira da sociedade moderna para perceber os verdadeiros problemas do homem satisfeito com a sua superficialidade, centrada agora nos conceitos de tempo, deterioração, finitude e morte.

Portanto, a presença desses dois aspetos em obras tão diversas como *Júbilo*, *memória*, *noviciado da paixão* ou *Contos d’escárnio*. *Textos grotescos* confirma como a obra hilstiana, em permanente diálogo, pode ser entendida – na esteira do indicado por Juarez Guimarães Dias – como uma unidade, ao mesmo tempo que invalida a rígida distinção estabelecida entre “a obra dita *séria* de Hilda Hilst e a sua obra dita *pornográfica*” (Pécora, 2006a, p.6), que a própria autora escarnecia, como quando uma das personagens da peça de teatro “O Pétala” – reproduzida no texto de Crasso – afirma que se tratava de “uma peça burlesca [...], ou você acha que o pessoal quer a HH, aquela metafísica croata?” (Hilst, 2002a, p.75), ou, igualmente, ao perguntar Clódia, páginas depois, se o texto de Hans era “metafísica ou putaria das grossas” (Hilst, 2002a, p.78).

Esta breve análise de diversas obras permite-nos, assim, comprovar como a divergência entre esses dois momentos da escrita hilstiana residiria unicamente na mudança do ponto de vista quanto aos mecanismos de exame e questionamento a respeito do sentido da vida. É por isso que podemos concluir que as duas perspectivas de abordagem da temática da degenerescência e da morte são complementares, funcionando, mesmo, o olhar mais “debochado” como elemento radicalizador dos princípios já contidos nas obras anteriores, sendo possível afirmar com Alcir Pécora que se trata de uma “aposta existencial, desde o início meio perdida, contra a naturalização moralista da boçalidade” (Pécora, 2004, p.8). Uma assunção que os protagonistas condenam, a partir de uma posição extrema e aristocrática, próxima, por vezes, do sarcasmo mais cáustico a respeito da sociedade, através de uma técnica que, como vemos, consiste em estimular, desde o interior da ficção, o debate das ideias, aproveitando, em primeiro lugar, a hipocrisia da sociedade para fundamentar a censura contra a cegueira contemporânea.

Referências bibliográficas

- AMORÓS, A. *Introducción a la novela contemporánea*. 8.ed. Madrid: Cátedra, 1985.
- ARGULLOL, R. *El fin del mundo como obra de arte*. Barcelona: Acantilado, 2007.
- BATAILLE, G. *La literatura y el mal*. 2.ed. Madrid: Taurus, 1987.
- DIAS, J. G. *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-floema*. São Paulo: Annablume, 2010.
- FERREIRA, N. P. *A teoria do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- GARAUDE, L. C. *Poemas ao outro*. São Paulo: Conselho Estadual de Leitura, Comissão de Leitura, 1970.
- HILST, H. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977.
- _____. *A obscena senhora D*. São Paulo: Editora Globo, 2001.
- _____. *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. São Paulo: Editora Globo, 2002a.
- _____. *Exercícios*. São Paulo: Editora Globo, 2002b.

- HILST, H. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Editora Globo, 2003a.
- _____. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Editora Globo, 2003b.
- _____. *Cartas de um sedutor*. Lisboa: Campo das Letras, 2004a.
- _____. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Editora Globo, 2004b.
- _____. *Com os meus olhos de cão*. 2.ed. São Paulo: Editora Globo, 2006a.
- _____. *Estar sendo. Ter sido*. 2.ed. São Paulo: Editora Globo, 2006b.
- LAPA, M. R. *Estilística da língua portuguesa*. 9.ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1977.
- LISPECTOR, C. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOPEZ, T. A. et al. Das sombras (entrevista a Hilda Hilst), *Cadernos de literatura brasileira (Hilda Hilst)*, s.l., n.8, 1999, p.25-41
- MARIENSKÉ, H. Sexe et vieillesse. *Magazine Littéraire*, Paris, n.470, p.38-9, 2007.
- PÉCORA, A. Nota do organizador. In: HILST, H. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Editora Globo, 2003, p.7-10.
- _____. Nota do organizador. In HILST, H. *Cartas de um sedutor*. Lisboa: Campo das Letras, 2004, p.7-9.
- _____. Nota do organizador. In: HILST, H. *Com os meus olhos de cão*. 2.ed. São Paulo: Editora Globo, 2006a, p.5-10.
- _____. Nota do organizador. In: HILST, H. *Estar sendo. Ter sido*. 2.ed. São Paulo: Editora Globo, 2006b, p.7-10.
- PICARD, M. *Le littérature et la mort*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.
- PIRES, J. A. *Grandes espirituais da literatura brasileira*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia – Universidade Católica Portuguesa, 2002.
- PRADO, D. A. A Personagem no Teatro. In: PRADO, D. A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p.81-101.
- RIBEIRO, J. U. *A casa dos budas ditosos*. 2.ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- SÁBATO, E. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral, 1979.