

KAMILLA KRISTINA SOUSA FRANÇA COELHO

**Faces do Sem Nome: o imaginário de Deus em
Poemas malditos, gozosos e devotos, de Hilda Hilst**

**UBERLÂNDIA
2010**

KAMILLA KRISTINA SOUSA FRANÇA COELHO

**Faces do Sem Nome: o imaginário de Deus em
Poemas malditos, gozosos e devotos, de Hilda Hilst**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientadora: Profa. Dra. Enivalda Nunes Freitas e Souza.

**UBERLÂNDIA
2010**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

H655. yc Coelho, Kamilla Kristina Sousa França, 1985-
Fases do sem nome: o imaginário de Deus em poemas malditos,
gozosos e devotos, de Hilda Hilst / Kamilla Kristina Sousa França Coelho. -
Uberlândia, 2010.
137 f. : il.

Orientador: Enivalda Nunes Freitas e Souza.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Hilst, Hilda, 1930-2004 - Crítica e interpretação - Teses. 2. Poesia
brasileira - Teses. 3. Religião e literatura - Teses. I. Souza, Enivalda Nunes
Freitas e. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 801

Elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UFU / Setor de Catalogação e Classificação

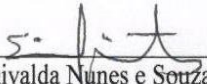
KAMILLA KRISTINA SOUSA FRANÇA COELHO

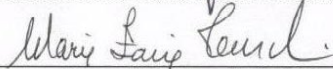
**“FACES DO SEM NOME: O IMAGINÁRIO DE DEUS EM POEMAS MALDITOS, GOZOS
E DEVOTOS, DE HILDA HILST”**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

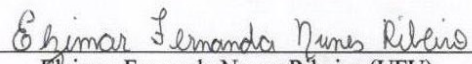
Uberlândia, 11 de fevereiro de 2010.

Banca Examinadora:


Orientadora: Enivalda Nunes e Souza (UFU)



Maria Zaira Turchi (UFG)


Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro (UFU)

“Disse eu à amendoeira, ‘Irmã, fale-me de Deus’. E, da amendoeira, brotaram as flores.” (KAZANTZAKIS, 1975, p.8)

“o existir apenas tem algum sentido enquanto nele está a presença divina.” (GUIMARÃES, 2008, p.V)

Dedico este trabalho às quatro pontas da minha estrela guia: Deus, minha amada mãe, meu querido irmão e meu amigo e marido Rodrigo, por cada atenção e carinho dispensados.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pela doçura com que me trata, porque ele tem sido o meu ajudador, ele é quem me sustenta a vida. Não há nenhum resquício de dúvidas de que, sem a ajuda, a orientação e a companhia de Deus, este trabalho não teria sido possível. Eu lhe sou grata pela fidelidade, pela salvação, pela felicidade, enfim, por todas as bênçãos derramadas de forma generosa sobre minha família e sobre mim. Agradeço, também, pela companhia sempre estreita e presente em momentos difíceis, revelando-se para mim de forma visível e esclarecedora, hierofania que Hilda Hilst buscou incessantemente em sua obra.

Sou grata à minha mãe, pela companhia, amizade e paciência; por buscar sempre a superação de seus limites para estar comigo como amiga e mãe. Desejo de todo o meu coração que meus filhos possam vivenciar sua amorosa e edificante companhia.

Agradeço ao meu irmão, por ter sido o meu companheiro das primeiras descobertas desse mundo, e por seu meu amigo e meu apoio incondicional.

Ao meu marido, por sempre me possibilitar a chance de ser uma pessoa melhor; pela paciência, amizade, amor e respeito. Sem as perguntas e as curiosidades de meu esposo acerca deste estudo, tenho a certeza de que essa dissertação estaria muito rasa e sem graça.

À Mimia e Dindinha, pela paciência e pelo amor que dispensaram a mim e meu irmão.

À minha amiga Djane, que me acompanhou em alegrias e tristezas. À Joicy, à Karinna, à Bia e à Tia Maria Lúcia, pela significativa presença neste momento de minha vida. À Carmen, pela leitura e apreciação de meus escritos. À Aline, Juliana Borges, Soraya e Juliana Vittoraze, pela amizade e companhia. À Aline Rezende pela ajuda oportunizada tão carinhosamente.

Agradeço à CAPES, pelo financiamento desse estudo, porque, sem esse apoio, com total certeza, a sua qualidade teria sido comprometida.

À minha querida orientadora e amiga Enivalda, de quem eu nunca queria deixar de ser orientanda. Sou grata pela atenção e paciência neste importante processo de minha formação.

RESUMO

Este estudo reflete acerca das imagens da religiosidade na poesia de Hilda Hilst (1930-2004). Auxiliados por leituras de críticos e estudiosos da obra hilstiana, abordamos poemas que possuem como tema a busca por Deus e o anseio da autora por entender a imagem divina. Essas são características que fundamentam toda a obra da poeta e, em especial, *Poemas malditos, gozosos e devotos*. Buscaremos relacionar – quando viável – os temas e as imagens presentes nos poemas analisados com outras obras de Hilst, por acreditar que tal ação enriquece e esclarece o entendimento do Deus por ela caracterizado. Assim, percebemos o quanto as imagens construídas pela escritora revelam um ser divino que configura um arquétipo universal presente em nosso inconsciente coletivo. Como prova da presença deste arquétipo – Deus – e de suas características em outras culturas universais, percorremos a mitologia grega, o Cristianismo, a religiosidade indígena, o Budismo, o Judaísmo, o Hinduísmo e o Islamismo. Além disso, buscamos entender o arquétipo do religioso apoiados nas teorias do imaginário de Gilbert Durand, Maria Zaíra Turchi, Gaston Bachelard e Northrop Frye. Para entendermos melhor sobre os arquétipos e o inconsciente coletivo, apoiamo-nos nas teorias de Carl Gustav Jung. Sobre a diversidade religiosa, recorreremos à história traçada por Mircea Eliade. Estudar o tema da religiosidade na obra hilstiana, ancorada pelas teorias do imaginário, justifica-se pelo aporte cultural e antropológico que essa teoria encerra, o que enriqueceu a nossa análise e possibilitou um enfoque mais abrangente.

Palavras-Chave: Hilda Hilst; arquétipos; religiosidade.

ABSTRACT

This study aims to reflect on the religious' images in the poetry of Hilda Hilst (1930-2004). Assisted by some research and studies of Hilst's work, we will analyze poems whose subject is the search for God and the author's desire to understand the divine figure. These are characteristics that underlie the entire poet's work and, in particular, *Poemas malditos, gozosos e devotos*. We will relate – when it is possible – the themes and images of the poems that we analyzed to other Hilst's works, because we believe that this action clarifies and enriches the understanding of the divine figure characterized by her. Thus, we can see how the images constructed by the writer reveal a God that configures a universal archetype present in our collective unconscious. As an evidence of the presence of this archetype – God – and its characteristics in a universal culture, we will cover the Greek mythology, Christianity, the Indians' religion, Buddhism, Judaism, Hinduism and Islamism. Furthermore, we will try to understand the archetype of religious with the help of the theories of the imaginary from Gilbert Durand, Maria Zaíra Turchi, Gaston Bachelard and Northrop Frye. To understand the archetypes and the collective unconscious better, we will follow the theories of Carl Gustav Jung. Concerning the religious diversity, we will use the history of Mircea Eliade. To study the religious theme in the Hilst's work, surrounded by the theory of the imaginary, is justified by the cultural and anthropologic contribution that this theory has, what improved our analysis and made possible to have a more comprehensive vision.

Keywords: Hilda Hilst; archetype; religious.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – O arquétipo de Deus	19
1.1 – O arquétipo do sacrifício: Deus <i>quase sempre assassino</i>	22
1.1.1 – O pássaro e Deus.....	29
1.1.2 – O arquétipo do sacrifício.....	32
1.2 – Cristo: resultado dos caprichos divinos.....	41
1.2.1 – Figura, recorrência de mitos e arquétipos.....	53
1.2.2 – O bode expiatório: figura e preenchimento de Jesus.....	55
1.2.3 – A subversão hilstiana.....	57
CAPÍTULO 2 – O imprudente menino: malvadezas e canduras	60
2.1 – <i>É mudo. Está só</i> : O longínquo e obtuso Deus.....	63
2.1.1 – O arquétipo da montanha.....	72
2.1.2 – O poema: um templo.....	74
2.1.3 – Deus e o tempo nas religiões orientais e ocidentais.....	80
2.2 – Deus: a revelação do sujeito lírico.....	85
CAPÍTULO 3 – O pássaro-poema: um companheiro para Deus	90
3.1 – Deus: dono <i>de um breve Nada</i>	92
3.1.1 – O arquétipo do Menino.....	97
3.1.2 – Deus otiosus.....	100
3.2 – Poesia: sangue que vivifica Deus.....	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	124
ANEXOS	134

INTRODUÇÃO

A imagem é “a chave que dá acesso ao aposento mais secreto e mais recalcado do psiquismo”. (DURAND, 2004, p.36)

Quando Carl Gustav Jung (1875-1961)¹ escreve sobre os arquétipos e o inconsciente coletivo e Gilbert Durand (nascido em 1921)² sistematiza a teoria do imaginário, ambos – ainda que em décadas diferentes – concluem que os sentidos comuns compartilhados em diversas épocas por variadas sociedades possibilitam o nascimento do mito como explicação dos temores e dúvidas que as pessoas vivenciam. Ambos destacam que um dos arquétipos mais polêmicos, presente no inconsciente coletivo de todos os indivíduos, é a imagem de Deus e o desconhecimento de como devemos encará-lo e entendê-lo.

Fundamentada por esse arquétipo divino, presente em seu inconsciente individual e coletivo, Hilda Hilst cria um imaginário próprio para sua obra, acreditando ser a escrita o meio possível para o entendimento da divindade. Hilda Hilst nasceu em Jaú-SP, em 1930, e aos 36 anos isolou-se em sua chácara nas proximidades de Campinas, a qual nomeou ‘Casa do Sol’. Ali produziu mais de trinta obras, em que discute o amor, a morte, a efemeridade do tempo, o prazer sexual, questões políticas e suas dúvidas sobre a personalidade e existência divina. Morreu em 2004, deixando uma vasta e profunda obra para a crítica e leitores apaixonados.

Dentro dessa tejedura de versos e fios literários, as imagens por Hilst escolhidas, para expressar suas ideias sobre a figura divina – arquétipo aqui em questão –, são marcadas pela criação de símbolos como o pássaro, o sacrifício, a montanha, a boca e suas mandíbulas, a figura do Menino (da criança), a noite, dentre outros. Os símbolos são entendidos como manifestações do arquétipo, logo, cada uma dessas imagens revelaria alguma particularidade de Deus. Para percorrer o extenso caminho para chegar a Deus, aprofundaremos o sentido de cada um desses símbolos menores presente nos poemas, porque são eles que nos conduzirão a um possível esclarecimento da divindade em questão.

No imaginário hilstiano sobre Deus, encontraremos uma série de imagens relativas às características da divindade judaico-cristã. Elas revelariam as faces de um ser divino sem nome – como se percebe em *Kadosh*, romance em que Hilda Hilst também questiona e

¹ Jung, já em 1902, finaliza o seu doutorado na área dos estudos do inconsciente e permanece até os seus últimos dias, em 1961, estudando os símbolos e arquétipos humanos, finalizando a obra *O homem e seus símbolos* dias antes de morrer.

² Com publicações de diversas obras esclarecedoras sobre o campo do imaginário a partir de 1960.

polemiza a figura divina. Kadosh é um termo hebraico que significa santificado e sagrado, além de possuir a ideia de algo que foi separado, posto à parte, justamente por ser sagrado. Nesta obra, Hilst almeja separar o homem de Deus em suas características, além de designar o que seria sagrado e como seria Deus. Nesse livro (2002, p.47-77), Hilst o classifica como “Grande Obscuro, Máscara do Nojo, cão de Pedra”, “Grande-Olho”, “Cara Cavada”, “Tríplice-Acrobata”, “OUTRO”, “A Coisa que NUNCA EXISTIU”, “o todo leitoso, que grande gozo”, “MUDO-SEMPRE, SEM-NOME”, “o grande Sumidouro” ou “o GRANDE PERSEGUIDO”.

Sobre o nome divino, Jung diz que “as quatro letras de Deus designam manifestamente a sacratíssima Trindade e a matéria.” (JUNG, 2007, p.325). Essa definição, mesmo polêmica – já que em cada idioma a quantidade de letras seria diferente – pode revelar-nos um pouco da natureza divina, pois, segundo esse estudioso, Deus também possuiria características humanas de desintegração e velhice, por meio da ‘matéria’, por exemplo. Hilst lembra ainda a solidão, a pequenez e a insegurança como pontos de humanidade no ser divino.

Harold Bloom, em *Jesus e Javé: os nomes divinos* (2006), declara que o nome de Deus sempre foi envolvido de um mistério e poder tremendo. Ao falar com Moisés, Deus se revela como o ‘Eu sou’, cobrindo toda a sua plenitude. Segundo Bloom, “Na Torá oral, recebida por Moisés no Sinai, o nome verdadeiro foi inteiramente revelado, com a advertência de que era dotado de poder para operar milagres, até mesmo ressuscitar os mortos.” (BLOOM, 2006, p.253). A revelação a Moisés se preservou do mistério, fosse pela nuvem que o envolvia, quando falava com Deus, ou pela não revelação de um nome realmente explicativo sobre a divindade.

O nome divino, essa maneira como nos direcionamos a ele, revela um mistério que não pode ser atingido ou dimensionado pela palavra Deus, Senhor, Alá ou Javé. Por isso, Bloom defende que o nome Yahweh seria apenas uma conjectura, já que a tradição oral teria guardado o nome sagrado. Logo após a volta do povo judeu da Babilônia, o nome já era considerado mágico, e não deveria ser pronunciado em qualquer situação. Por isso, haveria a recomendação bíblica de nunca pronunciar o nome de Deus em vão, somente para curar e reverter situações impossíveis. Assim, “Deus era chamado, então, de Elohim (ser ou seres divinos), ou Adonai (meu Senhor). A chegada dos gregos, que chamavam Deus de Theos, incentivou os judeus a se referir a ele como Kyrios, palavra grega que significa Adonai, ou Senhor.” (BLOOM, 2006, p.151). Envolto em uma penumbra de mistério, esse será o desejado da alma de Hilst, de forma que ela tenta, também, nomear esse transcendente, sagrado e incognoscível em sua imensidão.

Deus seria, como a persona lírica diz em *Do Desejo*:

PEDRA D'ÁGUA, ABISMO, PEDRA-FERRO
Como te chamas? Para que eu possa ao menos
Soletrar teu nome, grudada à tua fundura. (HILST, 2004, p.94).

Deus se revela como o contraditório (*Pedra d'água*), o abstrato e o inatingível (*Abismo, fundura*), o inacessível e o incognoscível. Ele é inominável, o maior objeto de estudo da poeta.

Northrop Frye, pensando sobre a ação de nomear a divindade, enfatiza: “nenhuma palavra – como, por exemplo, ‘Ser’ – é aplicável a Deus, porque palavras são finitas e Deus não o é: o verdadeiro Deus está ‘escondido’, além de todo o pensamento.” (FRYE, 2004, p.35). Pode ser por isso que Hilst não o restringe somente como ‘Deus’. Deus é incomunicável, dessa forma, aplicamos a ele nomes genéricos, como os escolhidos pela poeta. Seriam aproximações dessa natureza intraduzível em termos humanos. Esses substantivos selecionados por Northrop Frye, ou os adjetivos escolhidos pela escritora, tencionariam alcançar a incompreensão frente ao divino. Ao pretender expressar a infinitude de Deus, poucas vezes se abandona o uso de maiúsculas.

Se considerarmos, como assinala a epígrafe de Simone Weil, que inicia a obra *Poemas malditos, gozosos e devotos*: “Pensar Deus é apenas uma certa maneira de pensar o mundo”, notaremos que essa maneira de ver o mundo conduz toda a obra hilstiana de modo que Deus se torne o seu objetivo maior. Sua obra se revela uma busca ininterrupta por Deus, conforme a poeta declarou à revista *Cadernos da Literatura Brasileira*: “Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus.” (1999, p.30). Ela explica ainda, na entrevista a Sônia de Amorim Mascaro (1986, p.5), que almejava o ser divino:

E eu desafiei-O muitas vezes em meus livros como uma blasfêmia para ver se de repente dava um furor Nele e Ele dizia: ‘está bem, eu estou aqui.’, ou seja o que for, surgisse qualquer luz impressionante, qualquer coisa, que me pudesse dar pelo menos uma explicação de algum ato mínimo da vida.

A revelação que Hilst deseja não se realiza de forma plena. Ela vivencia somente pequenos *insights* que promovem a continuidade da produção literária. Porém, nada completo como a visão de Moisés. Ela percebe Deus como se sentisse a sua presença, mas não pudesse racionalizar isso: “Dirás que o humano desejo/ Não te percebe as fomes. Sim, meu Senhor,/ Te percebo.” (HILST, 2005, p.31). Porém, o que é relevante destacar é que não é a pequena

revelação que lhe reforça a escrita literária, mas a busca. É a procura que oferece a poeta uma razão de viver. Ela, inclusive, questiona o que ocorreria se ela descobrisse Deus por completo, pois seu objetivo de tecê-lo em seus poemas morreria. Vejamos um poema, de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, em que Hilst apresenta tais ideias:

Se te ganhasse, meu Deus, minh'alma se esvaziaria?
Se a mim me aconteceu com os homens, por que não com Deus?

De início as lavas do desejo, e rouxinóis no peito.
E aos poucos lassidão, um desgosto de beijos, um esfriar-se

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

Não haveria mais nem sedução, nem ânsias.
E partirias. Em vazia de ti porque tão cheia.
Tu, em abastanças do sentir humano, de novo dormirias. (HILST, 2005, p.45)

As antíteses, nos poemas hilstianos, acompanham as modulações de temperamento de Deus. Deus é incoerente: *lavas e rouxinóis, lavas de desejo e esfriar-se, lassidão e beijos, luz e negro*. O transcendente é morte e sedução: *lavas*; é pequenez e beleza: *rouxinóis*; é clareza e escuridão, é esperança e distanciamento: *luz e negro*. A presença de muitas interrogações, vírgulas ou pontos marca um ritmo contido, que poderia sugerir o escorregadio, difícil, enigmático, sombrio e incerto que é falar sobre Deus.

O desejo carnal em relação direta à busca por Deus, como vemos nesse poema, é um tema recorrente em toda a obra. O gozo da procura pelo divino é comparado ao prazer sexual humano. Leo Spitzer, em *Três poemas sobre o êxtase* (2003), explica que a relação corpo e espírito (ou carnal e espiritual) fundamenta a procura do homem por Deus. Como exemplo, Spitzer lembra os santos católicos que buscam uma união, uma constante junção, entre alma e corpo, que os poderia elevar a Deus. E complementa que a descrição do acontecimento místico em termos físicos confere um efeito visual de realidade que não teria sido possível de outra maneira. Por isso, talvez, Hilst compara o lado humano e divino de Deus, e o gozo e prazer humanos na busca pela deidade. Esse estudioso ainda revela que “Para os Padres da Igreja, o amor erótico era apenas um reflexo vil do amor a Deus” (SPITZER, 2003, p.93).

A existência real desse transcendente, poder tocá-lo e conhecê-lo a fundo, poderia explicar a poeta muitas coisas que ela não entende em si mesma – criação divina. Mas o encontro com Deus poderia também tornar escasso o sentido de sua existência, pois *Não haveria mais nem sedução, nem ânsias*. A busca é mais motivante do que o encontro e a

certeza da conquista. Por isso, Hilst assegura: *Se te ganhasse, meu Deus, minh'alma se esvaziaria?/ Se a mim me aconteceu com os homens, por que não com Deus?*. A deidade e os homens promovem na sua alma feminina poemas, criações, desejos e anseio, sentimentos que a conquista totalmente realizada mataria.

A obra hilstiana, muito explicitamente em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, é composta por uma busca por Deus. Essa procura é o motivador do nascimento de sua criação literária e vida. Notamos pequeninhos sinais da existência e revelação divinos, mas isso não se concretiza como um encontro, pois aí estaria se firmando um desencontro consigo mesma.

Se Hilst conhecesse Deus, ela poderia abrir mão dos medos, como da escuridão e do desconhecido no momento pós-morte. Hilst pondera, em *Da morte. Odes mínimas*: “Me fiz poeta/ Porque à minha volta/ Na humana ideia de um deus que não conheço/ A ti, morte, minha irmã/ Te vejo.” (HILST, 2003, p.60). Sua produção é um desejo sincero e desesperado pelo Deus esquivo, inalcançável e incognoscível. Segundo Leo Gilson Ribeiro (1999, p.80), a escritora duvida de Deus e cria questionamentos, buscando uma resposta para a sua existência:

Hilda Hilst põe em dúvida a existência de Deus e oscila entre a suprema esperança de haver um significado maior e recôndito para a vida humana e um nihilismo que de tudo descrê – e por força disso, ergue blasfêmias contra Deus e injúrias contra o que seriam impiedades divinas – para o caso de Deus existir –, no tocante às orações e súplicas dos seres humanos.

Sempre incomodada e inconformada com relação à divindade, além da poesia, Hilst estrutura seus personagens de forma que, em algum momento, direcionem questionamentos à figura divina. Não obtendo resposta, esse ato gera mais perguntas e frustrações, pois o não conhecimento de Deus provoca o desconhecimento de si mesma – já que ela é apenas uma criação desse obscuro ser divino. Conforme o escritor e amigo Caio Fernando Abreu, Hilda Hilst possui “Uma alma que procura[va] cega, obsessiva, pelo indizível que nos disseram haver um dia: Deus.” (ABREU, 2006)

Para o desenvolvimento dessa temática, tomaremos como *corpus* a obra *Poemas malditos, gozosos e devotos*, o livro é todo dedicado à especulação de um sentido para o nome de Deus, que se apresenta exangue, oculto ou indiferente, fato que provoca em Hilst um desejo ainda maior para conhecê-lo. *Poemas malditos, gozosos e devotos* é composto por vinte e um poemas em que Hilda Hilst demonstra o seu desejo de encontrar e entender Deus. Essa procura é o grande motivador de toda a sua escrita.

Nesse labirinto, a poeta vislumbra um ser divino que se isolou em sua montanha, como perceberemos nos poemas analisados. Ela o entende como um criador que se afastou, abandonando os homens na solidão e incerteza. O pensar sobre Deus seria uma entrega à mais apavorante solidão, já que pensar Deus seria compor na própria carne um discurso de ausência, de desejo sem correspondência alguma. Pensando assim, Pécora conclui, em sua introdução para essa obra, que o livro é permeado por questões como: “quem é o Deus que vive exclusivamente na dor de sua poesia? Que ser especioso e perverso se movimenta ali?” (PÉCORA, 2005, p.12).

Os poemas são sustentados por um ritmo monocórdio que, muitas vezes, recordarão as litânias e ladainhas religiosas. Os versos curtos, ou entrecortados, e a linguagem antitética representam a dificuldade em uma busca sempre incompleta e entrecortada pelo divino, que se apresenta como conflitante, ambíguo e intocável. Como os poemas formam uma representação da busca somente, e não do encontro, da satisfação, apreendemos esse ritmo monocórdio (que nos recorda um movimento de constante aproximação e de recuo) interligando as obras e criações hilstianas.

Notaremos que tais questionamentos já se formulam no título da obra: os poemas são malditos, pois insultam Deus, caracterizando-o como menino, imprudente e assassino; são malditos também, já que o objetivo que possuem de se aproximar de Deus é, pelo menos, aparentemente, não atingido. Os poemas são gozosos, porque são o motivo de escrita e vida para a poeta, pois sua produção e sua vida são justificados, porque criam e recriam Deus, fazendo-lhe companhia.

Quanto ao termo *gozosos*, podemos ainda nos lembrar dos mistérios do terço católico. O rosário é dividido em quatro mistérios: os gozosos, os luminosos, os dolorosos e os gloriosos. Essa divisão revela a sequência da vida de Jesus Cristo. No primeiro momento – os mistérios gozosos – contempla-se a vida dele desde a anunciação do anjo à Maria. Já os luminosos destacam o batismo, os milagres de Jesus e suas andanças na Terra. Os dolorosos enfatizam a sua penúria desde o momento do anúncio da crucificação, toda a sua caminhada, até a sua morte. E, por último, os gloriosos contemplam a ressurreição de Cristo. Ou seja, voltando ao termo *gozosos* – que seria o que aqui tentamos destacar –, essa expressão refere-se à vida, à esperança, ao perdão, à segurança de uma ligação direta com Deus e de uma vida eterna. E, como foi dito, os poemas hilstianos são *gozosos*, pois são vida para ela e para Deus.

Percebemos, além disso, uma fina ironia na relação de Hilst com a deidade, uma vez que ‘gozosos’ nos remete também a uma busca pelo prazer carnal. A busca pelo divino e a crença na sua importância frente ao desconhecido geram gozo e satisfação na autora. Um gozo, inclusive, maior do que o gozo do ato sexual, como vemos em *Do desejo*:

E por que haverias de querer minha alma
Na tua cama?
Disse palavras líquidas, deleitosas, ásperas
Obscenas, porque era assim que gostávamos.
Mas não menti gozo prazer lascívia
Nem omiti que a alma está além, buscando
Aquele Outro. (HILST, 2004, p.25).

Ela não mentiria *gozo prazer lascívia* nesses momentos carnavais, pois tais sentimentos somente seriam verdadeiros na busca por *Aquele Outro*.

Por último, os poemas são devotos, porque são direcionados ao transcendente, são como cânticos, são sacrifícios que levam à perpetuação do divino entre os humanos.

Quanto à estrutura de nosso estudo, dividiremos em três capítulos. No primeiro, focaremos a visão hilstiana de um Deus assassino, quando estudamos o arquétipo do sacrifício presente em diversas religiões, como o Islamismo, o Judaísmo, o Cristianismo e a religião grega, além de pincelarmos algumas outras religiões históricas e culturas indígenas, a título de comparação. Veremos, no primeiro poema, a descrição desse Deus que mata; em um segundo poema, notaremos o debate acerca do que poderia ter sido o maior sacrificado da história: Jesus Cristo.

No segundo capítulo, analisaremos de forma aprofundada dois poemas que destacam o desejo da poeta de tocar e sentir Deus. Os arquétipos destacados serão aqueles relacionados ao divino expressos por símbolos ascensionais, temporais e sacrificiais. Serão estudados, essencialmente, dois poemas que tratam da ligação da escritora com Deus, pois a percepção total da personalidade da divindade proporcionaria o esclarecimento da sua humana condição. Identificaremos esse desejo hilstiano por entender Deus como meio para penetrar em si mesma, como um desejo ocidental, característico dos religiosos monoteístas. Para tanto, iremos descrever as religiões politeístas e panteístas orientais com o propósito de entender o seu diferencial em relação às ocidentais.

No terceiro e último capítulo, discutiremos sobre a ação salvadora e criadora da poeta em relação a Deus, ao escrever sua obra. Sua produção seria a companhia de Deus, seria o que faz com que ele viva e seja salvo. A poesia de Hilst também pode ser entendida como uma hierofania da divindade, pois ela o qualifica, o caracteriza e, assim, o aproxima de nós. Deus

estaria em constante perigo de morte ao não ser lembrado sempre pelos homens. A escrita da poeta seria a salvação e a edificação da deidade. Nesse aspecto, vamos comparar os poemas com as discussões de Nikos Kazantzakis – autor grego muito lido por Hilst –, porque ele desenvolve conceitos semelhantes, além de se concretizar como uma forte influência para a escritora. No primeiro poema desse capítulo, ela descreve um Deus humanizado que dorme, e que necessita da produção humana para permanecer vivo; já no segundo poema, ela clama pelo transcendente, revelando-lhe que, quando a escritora morrer, outros homens o exaltarão dando permanente vida a ele. Selecionaremos algumas religiões e literaturas para confirmar a ideia de que Deus e as maneiras de cultuá-lo estão presentes em nosso inconsciente coletivo.

Para os capítulos dois e três, vamos focalizar também o Budismo e o Hinduísmo, objetivando comparar a relação da poeta com Deus e a relação próxima dos fiéis dessas religiões com seus iluminados ou deuses. Ao todo, pretendemos destacar as cinco religiões principais. Principais, aqui entendidos, como possuidoras de um destacado número de fiéis, de significação histórica e de ampla difusão. Não estudaremos Espiritismo, Xintoísmo, Taoísmo, Zoroastrismo, dentre outras; primeiro, pela questão de foco para pesquisa e, segundo, e principal, pela questão polêmica de conceituação dessas seitas como religião ou não. Muitos consideram algumas delas somente como crenças por não possuírem livros sagrados, somente livros de apoio, e por serem relativamente novas, se comparados a essas cinco aqui escolhidas. Registre-se que o Deus de Hilst é judaico-cristão, pois vemos que ele a criou, que ela depende dele, que ele enviou Jesus para morrer na cruz, e, até mesmo, sua criação poética nos rememora as orações católicas (ladainhas e cânticos).

Quanto à história das religiões e à diversidade religiosa, nos fundamentaremos em Mircea Eliade. Citaremos a Torá, o Alcorão, a Bíblia, alguns textos relacionados às ideias de Buda, e às crenças védicas, mas sempre nos ancorando em conceitos de sagrado, profano e religiosidade sistematizado por Eliade. Para entendermos melhor sobre os arquétipos e o inconsciente coletivo, seguiremos as teorias de Carl Gustav Jung, em livros que comparam as religiões ocidentais e orientais, buscando uniões (os arquétipos) e diferenciações entre elas. Quanto às imagens nos poemas (suas características arquetipais e universais), nos firmaremos em Gaston Bachelard, estudioso que dedica uma ampla pesquisa às imagens primordiais e, por isso, explicativas para o ser humano, além de Octavio Paz, que se destaca por estudos de valorização das imagens.

Northrop Frye estuda – no Canadá – conceitos como arquétipos, imagens e, sobretudo, imaginário; assim, em determinados trechos, recorreremos a ele. Concomitantemente a

Northrop Frye³, Gilbert Durand, estudioso francês, desenvolveu obras que organizam em estruturas dinâmicas os esquemas, os arquétipos, as imagens e os símbolos do nosso imaginário⁴, sendo autor também relevante para nossas análises. Esses são alguns dos críticos mais importantes para o desenvolvimento desta pesquisa.

Esse estudo indaga acerca da figura divina dentro da obra de Hilda Hilst, destacando as imagens elaboradas pela autora. São imagens que revelam um tratamento que permeia o grotesco, a fragilidade e a insegurança para tratar Deus. Espera-se que este trabalho se concretize como um convite à leitura e ao estudo dos livros de Hilda Hilst, fatores que, certamente, ampliariam as interpretações e o enriquecimento da fortuna crítica da escritora.

³ Frye publica *A anatomia da crítica* em 1957, obra relevante para o estudo do imaginário.

⁴ Como sua obra monumental *As estruturas antropológicas do imaginário*, que teve a sua primeira edição em 1960.

CAPÍTULO 1

O ARQUÉTIPO DE DEUS

“O encontro com Deus é um sacrifício. O sacrifício do presente, o qual não tem valor senão sacrificado; ou seja, anulado.” (VITIELLO, 2000, p.155)

Gilbert Durand, lendo Bachelard, Jung e Eliade, sistematiza a teoria do imaginário. Nessas discussões, ele trabalha com os conceitos de arquétipo, inconsciente coletivo e símbolo. Existem ideias, medos, desejos e anseios que constituem o inconsciente comum de todos os indivíduos. Ainda que vivendo e sendo educados em diferentes culturas e em variados tempos, sofremos de perturbações e alegrias semelhantes, isso porque possuímos um inconsciente coletivo e universal. Dentro desse inconsciente, encontra-se o arquétipo, que se caracteriza como imagens primordiais e universais do homem.

Carl Gustav Jung (2007) conceitua esses arquétipos como estruturas das imagens primordiais da fantasia do inconsciente coletivo, como elementos estruturais da psique inconsciente formadores do mito. Os conteúdos do inconsciente coletivo são classificados como arquétipos, ou seja, são aqueles conteúdos psíquicos que ainda não passaram por qualquer elaboração consciente, que ainda não foram entendidos e processados pela percepção humana. Por exemplo, imagens como a grande mãe (podendo ser Iemanjá ou Maria), o paraíso perdido ou “Jardim das delícias” (O ALCORÃO, [19--], p.87)⁵ para os muçulmanos, ou deus (Deus, Alá, Javé, Zeus, o Sol, a Lua, ou outros) são arquétipos – imagens que nascem juntamente com o ser humano –, presentes em nosso inconsciente coletivo, que deram e que darão origem aos mitos de nossa humanidade.

Os arquétipos unificam os poemas e as mais diferentes literaturas, e possibilitam a percepção de um inconsciente coletivo. Northrop Frye (1957, p.101-126) observa, em *Anatomia da Crítica*, que entende como arquétipo um símbolo que liga um poema a outro e, assim sendo, ajuda a unificar e integrar nossa experiência. Seria a existência do arquétipo que provocaria uma relação entre as diversas literaturas. Pensando dessa maneira, ao ler, prolongaríamos as imagens até os arquétipos convencionais da literatura de forma inconsciente durante as nossas leituras. Veremos que, com Hilst, nos remetemos a Fernando Pessoa, Rilke e Drummond, por exemplo.

⁵ Sura 5 (A mesa servida): 65.

Esse estudioso canadense esclarece, com isso, que cada poema é um revelar de nosso ser social como um conjunto, e que, ao lermos e estudarmos literaturas, buscamos aquilo que há de comum e semelhante em nosso imaginário. Portanto, Frye (1957) enuncia que o estudo dos arquétipos seria o estudo dos símbolos literários como partes de um todo, de um todo social e humano, uma imensa teia que ligaria os humanos. Por isso, toda a poesia procederia como se todas as imagens poéticas estivessem contidas em um só corpo universal.

Gilbert Durand (2002) defende que essas imagens arquetípicas e simbólicas se juntam formando as narrativas míticas. O mito (se é um recomeçar sendo sempre atual) pode ser reescrito e, assim, revigora os homens, pois o inconsciente coletivo os aproxima e os unifica. A narrativa mítica possui uma estrutura sincrônica, sendo eterno recomeço de uma cosmogonia. Durand (1976) ainda exprime que o mito é fruto da pregnância simbólica dos símbolos. A ideia da prenhez simbólica do mito – conceito de que o mito pode ser uma fonte de variados sentidos – se prolonga se trabalharmos melhor o entendimento de símbolo.

O símbolo é “uma representação que faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério.” (DURAND, 1993, p.12). Isso porque ele revela algo não presente, mas não revela em sua totalidade, pois o objeto permanece sendo um mistério. O símbolo é formado por duas partes: uma visível (o significante) e outra invisível (o significado). Por exemplo, um chapéu ou uns óculos são o significante, são aquilo que o símbolo busca destacar, porém, ao falar desses objetos, não conseguimos alcançar a sua totalidade de sentidos, pois eles podem sugerir intelectualidade ou sabedoria, por exemplo; além de diversos e inúmeros outros sentidos dependendo do contexto em que se encontrarem. Isso seria a potência geradora de um símbolo que lhe possibilita ter muitos significados dependendo da sua contextualização.

Veremos isso, quando Hilda Hilst busca caracterizar Deus (como menino, passarinho ou assassino, por exemplo), porém não consegue apreendê-lo em sua totalidade. Nesse sentido, o símbolo possui a característica de uma prenhez simbólica, ele possui uma potência geradora de sentidos diversos. Logo, caso ele seja decifrado em sua totalidade, ele se tornaria sinal ou signo, representações que já não possuem carga simbólica. Assim, um poema se perpetua porque sua essência são as imagens e seus conteúdos simbólicos.

Composto por símbolos, os mitos são resultado de um inconsciente coletivo. Para a formação deles, é necessário que haja um princípio central, um tema central – gerado pelo inconsciente coletivo –, que seria o mitema, a menor unidade constitutiva do mito. Durand (2004) pondera que o mitema comporta-se como um holograma, no qual cada fragmento e cada parte contém em si a totalidade do objeto. Cada pequena história do mito estaria constantemente referendando e se voltando para o mitema central. Quando se estuda um mito

acerca do transcendente, o tema central será Deus/deuses, e esse mitema buscará a unificação e a centralização de todos os motivos e acontecimentos do enredo para que o mito se volte sempre ao assunto central.

Presente no inconsciente coletivo e composto de imagens e das relações entre elas, o imaginário revela esquemas e símbolos que nos possibilitam conhecermos a nós mesmos em profundidade. Para Durand (2004), ele se constitui como se fosse o conector obrigatório necessário para qualquer representação humana. Por isso, qualquer manifestação da imagem seria uma espécie de intermediário entre um inconsciente não manifesto e uma tomada de consciência ativa. Ao escrever e estudar poemas, ao pintarmos ou observarmos uma tela, ao vermos um filme ou irmos ao teatro, ou seja, ao entrarmos em contato com as artes de maneira geral, conhecemos aos outros e a nós mesmos, conseguimos perceber componentes integrantes de nosso inconsciente que antes não percebíamos em sua profundidade e importância, ou que realmente não notávamos a sua existência. Por isso, amamos ou odiamos algum poema ou filme e não sabemos dizer o porquê, talvez seja pelo fato de tais artes terem se interligado ao nosso inconsciente e a alguns símbolos do nosso imaginário.

Em relação à imagem, outro conceito com o qual trabalharemos, podemos recorrer a Octavio Paz. Para ele, a imagem seria um recurso desesperado contra o silêncio que nos invadiria quando tentamos exprimir aquilo que nos rodeia. Paz, n' *O arco e a lira* (1982), ainda esclarece que a imagem força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido, isso porque a imagem diz o indizível. Assim, somente a imagem poética – que aparece como um novo ser da linguagem, e que em nada se compara a uma metáfora comum – seria capaz de explicar o amor, o medo da morte e a figura de Deus, por exemplo; já que tais fatores são sentidos por todos, porém, melhor explicados pela poesia e suas imagens. Completamos com Bachelard: “a imagem poética, em sua novidade, abre um porvir da linguagem”. (2006, p.3).

Em *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*, Northrop Frye (2004) revela que a literatura e, em especial a poesia, tem a função de re-criar o uso metafórico da linguagem. A literatura seria como uma filha direta da mitologia. Essa ligação se daria, porque ambas trabalham imagens presentes em nosso inconsciente coletivo. Pensando assim, entendemos que um mito não seria projetado para descrever uma situação específica, mas para que não restrinja seu significado àquela única situação. O que permitiria a sua reconstrução e reescrita, podendo ser prudente e utilitária a vários períodos históricos. Por isso, Frye defende, exemplificando essa ideia da permanência do mito, que os tempos de Cristo também seriam os da consolidação da grande literatura clássica de Virgílio e Ovídio, por exemplo. Há, em cada período da história, uma repetição de fatos que, para Auerbach, seria a figura.

Erich Auerbach (1997) faz uso do termo ‘figura’ para explicar a repetição de acontecimentos durante a história. Ele acredita – baseando-se na teologia medieval – que a vida de Moisés era uma antecipação da vinda de Cristo, que fatos como debruçar-se sobre os pés de quem se ama são um preenchimento do momento bíblico de Cristo lavando os pés de seus discípulos. Veremos melhor essa ideia durante a análise do segundo poema. Mas, já pincelando um pouco, seria como se cada acontecimento que vivenciamos pudesse ser um preenchimento de algo anterior na história que, por certos motivos, precisa ser lembrado e completado pela repetição de seus atos, ou fosse um anúncio daquela ação nos próximos séculos.

Explicações adicionais e novas abordagens sobre essas teorias acima citadas serão destacadas durante a análise dos poemas. Porém, o que se pode apreender até aqui é que somos interligados pelo nosso inconsciente coletivo, fato que nos leva a repetições de atitudes durante os séculos, sendo justificada a reinvenção e as releituras dos mitos.

1.1 – O arquétipo do sacrifício: Deus *quase sempre assassino*.

Segundo Gilbert Durand (2002, p.18), o imaginário é o capital pensado do *homo sapiens*, e, assim, aparece-nos como o grande denominador fundamental em que se encontram todas as criações do pensamento humano. Logo, o imaginário construído por Hilda Hilst traria as imagens criadas para caracterizar Deus e a relação que elas estabelecem entre si. Observemos, por exemplo, como se dá a formação desse imaginário no poema VII da obra *Poemas malditos, gozosos e devotos*, poema este que se apresenta possuidor de alguns arquétipos e símbolos como: o sacrifício pedido por Deus, a questão da escrita poética, um Deus animalizado e discussões acerca do bem e do mal, todos entrelaçados.

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

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

Mastiga teu gozo
Se tens sede, é fel.

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

É pai filho e passarinho.

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

Quase sempre assassino.
É Deus. (HILST, 2005, p.29)

Notamos que o poema discute sobre a duplicidade de Deus⁶, sendo que, em alguns momentos, ele é bom e em outros ruim. Porém o ponto mais destacado pela poeta, talvez por ser o mais chocante, seria a apresentação de Deus como *quase sempre assassino*. Veremos que, para desenhar esse ser celestial, a poeta usa de símbolos como a ofensiva boca cheia de dentes, o passarinho e a imagem do pai e do filho.

A estrutura paralelística e as repetições anafóricas recordam no leitor as litânias, que se assemelham às orações em coro, muito presentes nas missas católicas. São versos curtos e repetitivos (o poema se inicia e termina de forma semelhante), além da lembrança de ‘Pai, filho e Espírito Santo. Amem’ nos versos: *É pai, filho e passarinho*, e ao final: *É Deus*.

Lancemos nossa atenção às suas partes, já que “A atenção às partes leva à percepção do todo.” (BOSI, 2001, p.14). Deus, então, *É rígido e mata*, mata animais em seu sacrifício, exige o holocausto de seres inofensivos em seu louvor, determina a dedicação de nosso tempo e disposição para o trabalho de engrandecê-lo. O sacrifício não está aqui somente ligado à morte física, mas à morte de parte do nosso tempo em dedicação à divindade, a morte de nossos desejos considerados pervertidos ou impuros, para exaltar a vontade divina.

O verso seguinte, *Com seu corpo-estaca*, insere a ambiguidade divina: ele – pensando na Trindade como as três pessoas em uma – foi crucificado, mas também crucifica. Deus possui um corpo pontiagudo, pronto para perfurar-nos, para roubar-nos a vida. A palavra *estaca* está sujeita a algumas interpretações variadas. Estaca é um termo muito usado em referência à cruz em que Jesus foi imolado, podemos pensar que Deus ama, mas manda seu filho para ser morto. Estaca pode ser também a arma causadora de muitas mortes. Ela é um objeto pontiagudo, como a flecha, sugerindo a verticalidade, a ascendência e a transcendência de Jesus, ou como a sua ligação estreita e direta com o ser divino superior. Seria como se

⁶ Manteremos, durante nosso estudo, Deus de letra maiúscula, quando estivermos nos referindo ao Deus do Cristianismo, Islamismo ou Judaísmo, já que essas três religiões monoteístas visualizam a divindade como um ser superior, supremo e perfeito, digno de ser elevado em letras maiúsculas. Quando nos referirmos aos deuses hinduístas, indianistas ou da literatura grega usaremos letra minúscula, não porque eles sejam menores, mas porque são vários. Além disso, a tradição também nos orienta dessa maneira. Buda será lembrado em letra maiúscula, por esse ser considerado como um nome próprio que alguns homens recebem após a iluminação. Lembrando que Buda, até hoje, não é considerado como deus e, sim, como um ser que atingiu a elevação.

Hilst, em momento de admiração, observasse o *corpo-estaca* – magro e ferido – de Jesus na cruz e polemizasse esse Deus impiedoso.

A representação da morte, principalmente pela crucificação, é recorrente também nas artes plásticas, como em *A cruz na montanha*⁷, de Caspar David Friedrich, no qual um homem, provavelmente Jesus, se encontra crucificado no alto de uma montanha, ligando-se estreitamente com a abóboda celeste.

Para Eliade (1979, p.161-2), essa cruz, que era feita da madeira da árvore do bem e do mal, substitui a árvore cósmica; o próprio Cristo é descrito como uma árvore. Sobre essa simbologia ascensional da árvore, trabalharemos um pouco mais na continuidade do estudo. Mas o que se percebe até aqui é que a posição de morte de Jesus é também vida pela elevação de sua cruz. Logo, *corpo-estaca* ou cruz seriam também símbolos ascensionais, pois muitos comparam a cruz a uma escada, a uma coluna ou a uma montanha. Seria como se no alto do morro, ainda que crucificado, Jesus estivesse mais perto do céu.

Em outro poema – pincelado de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* –, a persona lírica, ao descrever a morte, revela: “É punhal cintilante/ Esta minha morte.” (HILST, 2003, p. 89). A morte, determinada e escolhida por Deus, é como um punhal para Hilst e, como estaca, no corpo de Cristo. A deidade *Ama mas crucifica*, assim como fez com Jesus, com a filha de Jefté e como faria com o filho de Abraão. Nesses momentos, Hilst escuta aquilo que revela em *Cantares*: “A crueldade./ Que é o som de Deus.” (HILST, 2004, p.43).

A contradição e a antítese se fazem presentes na figura divina: *O texto é sangue/ E hidromel./ É sedoso e tem garra/ E lambe teu esforço*. O ser divino viveria do nosso esforço e do nosso suor, seria sedoso e atraente, mas teria garras à nossa espera. Há uma necessidade de nossas vidas como sacrifício para sua sobrevivência. Ele seria hidromel⁸, mas também sangue. Nesse poema, Hilst traz um pouco do que seria o lado pagão do Deus judaico ao evocar o hidromel, pois essa bebida nos remete a um mito germânico. Esse mito relata que existiu um homem, Kvasir, que era o mais sábio dos homens. Desejando sua inteligência, dois anões o matam e misturam seu sangue com mel, dando origem à bebida. Quem bebesse um pouco dela se tornaria poeta e sábio. Odin, deus dos poetas, descobrindo a existência dessa preciosa bebida, “decidiu alcançar, por meio da astúcia, o hidromel” (LAMAS, 1991, p.38-9. – Vol. II). Ele, então, bebeu tudo o que conseguiu, transformou-se em águia, voou até o seu palácio e lá devolveu tudo aos potes. E é com essa bebida que se alimentam os grandes poetas

⁷ A imagem dessa pintura se encontra, juntamente com as suas devidas referências, em anexo.

⁸ Bebida que é o resultado de uma mistura entre água e mel, ou vinagre e mel, podendo ou não ser fermentada.

abençoados por Odin. Porém, durante o voo, esse deus deixou escorrer algumas gotas de sua boca, e são essas pequenas gotas que alimentam os poetas mundanos.

Podemos denotar que a contradição de Deus se faz mais clara no poema, porque esse é o espaço das analogias. Com essa estrofe: *O texto é sangue/ E hidromel*, ao inserir a palavra *texto* enquanto fala de Deus, a poeta aproxima a poesia, juntamente com o próprio ato de escrever, a um gesto sacrificial: escrever é, simultaneamente, redenção e sacrifício. Tal como muitos homens, a poeta também se lança em sacrifício para honrá-lo. A escrita que busca encarar, descrever e entender Deus é uma forma sacrificial, pois é sofrida e difícil, sendo sangue: *O texto é sangue*. Além disso, podemos entender que a imagem de Deus se compara ao texto, como nos recorda o evangelho de João: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus.” (BÍBLIA, 1999, p.99)⁹.

O termo *verbo*, segundo a Bíblia (1999), tinha significado especial tanto para gregos como para judeus. Platão, por exemplo, usou *verbo (logos)* no sentido de mente divina, já para os judeus, *verbo* referia-se ao envolvimento ativo e pessoal de Deus no mundo. Seria como se o *verbo* fosse a manifestação de Deus entre os homens. Essa manifestação é *sangue e hidromel*, antitética como o poema de Hilst. A palavra da deidade é fonte de vida e morte, uma fala que origina vida, cura e sucesso ou o fim, a morte e a vingança. Como também o tecer literário da poeta é vida e morte, vida e motivo de existência para Hilst, mas morte, pois seu sangue-poema alimenta a divindade.

Deus era a única voz do mundo, a única voz dentro de Hilda Hilst, o motivo que a fazia escrever. Seu texto é *sangue*, porque sua escrita é sobre Deus, e ele é sangue e perversidade aos olhos da poeta. Porém ele também é vida, já que é o motivo de sua produção. O livro de João (1:14) ainda revela que “o Verbo se fez carne e habitou entre nós” (BÍBLIA, 1999, p.99), referindo-se a Jesus, filho e representação do próprio Pai. Assim como Deus é sangue e vida, Jesus também seria morte para dar vida (segundo o Cristianismo).

Ainda acerca dessa discussão de Deus assassino e da obra como sendo sangue e verbo, podemos reportar a outro poema de Hilda Hilst – que se encontra em *Cantares* – em que ela revela: “Que a bem da vida/ A carne se fez sombra” (HILST, 2004, p.82). Deus é o desconhecido, o espaço onde pouco vemos, é a penumbra e a sombra – luz e trevas –, o espaço de incertezas.

Segundo Pierre Clastres, os guaranis entoam uma canção que expressa: “A terra ainda não existe,/ reina a noite originária, não há saber das coisas:/ o fundamento da Palavra futura,

⁹ João 1: 1-2.

ele o desdobra então,/ ele faz disso sua própria divindade, Ñamandu, pai verdadeiro primeiro.” (CLASTRES, 1990, p.26). E, ainda, “Conhecido o fundamento da Palavra futura/ em seu divino saber das coisas,/ [...] A terra não existe ainda/ reina a noite originária.” (CLASTRES, 1990, p.28). A ‘Palavra’ – que é também o ‘Verbo’ cristão – origina o mundo. Para os indígenas, ela lhes garantirá o retorno ao mundo dos deuses, pois eles designam a ordem da ‘Palavra’. Assim, ela seria a essência do humano, e a sociedade dos eleitos seria o lugar de desdobramento dela. Já o canto sagrado seria presença da ‘Palavra’; e, por último, os deuses e deusas seriam os pais e mães verdadeiros da ‘Palavra-habitante’. Os deuses e deusas seriam os possuidores do desconhecido, do ‘Verbo’, da ‘Palavra’. E o canto seria a aproximação do dito original. Como o tecer poético de Hilda Hilst, compara-se ao dizer divino, sendo ambos criação e vida.

O eu-lírico continua revelando: *Mastiga teu gozo*. A deidade seleciona aquilo que há de melhor – o gozo – e mastiga. Ela usufrui o melhor da nossa existência. Podemos entender mastigar como triturar e aniquilar, pondo fim a tudo que temos de mais prazeroso. Além disso, *Se tens sede, é fel*, o que denota que, quando precisar de Deus, quando tiver sede, não encontrará “rios de água viva” (BÍBLIA, 1999, p.109)¹⁰, pelo contrário, o que há de mais amargo e mais oposto ao hidromel. A palavra ‘fel’, mais do que adequada no contexto, recorda o caminhar de Jesus até a crucificação: “E, chegando a um lugar chamado Gólgota, que significa Lugar da Caveira, deram-lhe a beber vinho e fel; mas ele, provando-o, não o quis beber.” (BÍBLIA, 1999, p.36)¹¹. Segundo comentaristas, essa bebida possuía algum componente analgésico para tamanha dor que Jesus iria passar, mas ele se recusa a beber.

Deus Tem tríplexes caninos./ Te trespassa o rosto. Ele, como um animal selvagem e feroz, nos atacaria sem piedade o rosto com suas garras, levando-nos à morte. Os caninos divinos são tríplexes, como a trindade, sugerindo que as três faces de Deus estariam se satisfazendo do gozo humano.

Com relação aos tríplexes caninos, Durand (2004) entende que são as imagens animais as mais frequentes e comuns no nosso imaginário, essas representações animais são familiares para nós. As imagens teriomórficas (imagens animais) estão presentes em nosso inconsciente, motivadas por questões do coletivo e do individual. Muitos mitos de diversas culturas provam a existência dessas imagens (lobo-mau, lobisomem, jaguatirica, dentre outros) como coletivas; e individual pelo trauma e dores do nascimento ou da dentição na infância. Enfim, o que notamos é um destaque a essa imagens teriomórficas na literatura em

¹⁰ João 7: 38.

¹¹ Mateus 27: 33-34.

geral quando se busca descrever algo indefinível, híbrido, contraditório ou perigoso (como o Deus hilstiano). Pode ser por isso a escolha hilstiana de Deus como um animal assassino de *tríplices caninos*.

Quando pensamos nesses caninos e nessa boca que mastiga o *gozo*, entendemos o estudo de Durand sobre a animalização de seres como a morte e o tempo. A boca que mata, seria aquela boca armada com dentes acerados, pronta a triturar e a morder, e não a simples boca que engole e que chupa. Deus *lambe teu esforço*, mas também *mastiga teu gozo*. O poeta, em situação de medo da morte, pode encontrar-se com o tempo ou a morte como um animal cheio de dentes, lembrando o traumatismo da dentição na infância. É na goela animal em que se vêm “concentrar todos os terrificantes da animalidade: agitação, mastigação agressiva, grunhidos e rugidos sinistros.” (DURAND, 2002, p.85)

William Blake, em *The marriage of heaven and hell*, assim descreve a divindade: “The wrath of the lion is the wisdom of God” (BLAKE, 1998, p.77). Deus também é tomado por uma fúria animal, sendo que, muitas vezes, se resguarda e se protege ajudado por um leão, ou mesmo sendo simbolizado como um leão. Esse animal, com a sua ira, é a sabedoria de Deus. Diferentemente da raposa que cuida de si mesma, Deus necessita de um animal com garras e dentes afiados (como um Leão): “The Fox provides for himself, but God provides for the Lion.” (BLAKE, 1998, p.77). Sobre essa imagem leonina, Enivalda Souza apregoa que: “o leão está ligado ao sol que queima e à morte” (SOUZA, 2009, p.232). Esses seres híbridos e contraditórios são assustadores, pois “Os seres híbridos são antinaturais, são monstros e povoam o imaginário de todos os povos” (SILVA, 2009, p.140). Sendo amedrontadores, são marcados pela solidão, assim como a deidade desenhada por Hilst.

Como arquétipo do nosso inconsciente coletivo, o animal medonho – com grande boca e mandíbula – se faz presente em diversos mitos. Durand nos recorda o Cérbero Infernal, monstro guardião do inferno, que é um cão tricéfalo de bocas enormes e imensas mandíbulas. Poseidon, deus sacudidor da terra e depois sacudidor do mar, percorria as águas em uma carruagem puxada por seres monstruosos, meio cavalos meio serpentes. Esse deus “usa o tridente primitivamente feito dos dentes do monstro” (DURAND, 2002, p.79). Ele era filho do deus do tempo, Cronos, que é representado como um animal com grandes mandíbulas para alimentar-se de nossas vidas, e nos devorar.

Logo, as mandíbulas e a boca imensa são representantes de morte e devoração do indefeso. Assim também se figuram as garras, elas são simbolizantes de poder sobre o mais fraco, como Zeus, que se transforma em águia para raptar Ganimedes.

Após haver trespassado o nosso rosto com os seus imensos caninos, Deus se reveste de uma postura infantil e *chora menino* / *Enquanto agonizas*. Ao ver a morte de sua criação, ele chora como menino, pois a morte dos homens é a sua morte. Esse verso *chora menino* pode ser o modo como Deus chora, sendo comovente e verdadeiro, ou pode ser Deus em sua condição de menino – Jesus Cristo. Também há a possibilidade de Deus chorar de arrependimento pelo sacrifício pedido, ou chorar cheio de perversidade, assim como muitas crianças (em sua honestidade de sentimentos) que encontram prazer no sofrer do outro.

Em *Do Desejo*, o sujeito-lírico se manifesta:

Que vertigem, Pai.
Pueril e devasso
No furor da tua víscera
Trituras a cada dia
Meu exíguo espaço. (HILST, 2004, p.90)

Deus é *pueril* (*menino*) e *devasso* (*assassino*, com *tríplices caninos*). O sufocante Deus é dominador, *tritura e mastiga* o viver da poeta. A divindade necessita de nossa carne em holocausto, necessita de mortes, porque é um ser possuidor apenas de carne e ossos, de humanos. Porém, ao mesmo tempo, a nossa morte representa uma alma a menos a engrandecê-lo. Assim, “Deus não basta; o homem não basta. Os dois têm de lutar juntos!” (KAZANTZAKIS, 1988, p. 22). Deus *chora menino*, a figura do menino nos remete a um ser inofensivo e indefeso. Assassino, com garras e selvagem, mas menino pequeno e sofredor. Tal imagem pode sugerir que o ser divino ainda não sabe o que fazer com tamanho poder, agindo de formas contraditórias e opostas.

Repetimos, e afirmamos que ainda repetiremos, essa ideia das antíteses presente em um mesmo Deus hilstiano, como uma tentativa de esclarecer e aprofundar. Seria como Jung (1976, p.63) apregoa “se retorno ao fundamental, mesmo com o risco de me repetir, é unicamente com a preocupação de prevenir a ocorrência de certas opiniões falsas [...], também a preocupação de poupar os leitores de dificuldades desnecessárias.”.

Na estrofe seguinte, Hilst caracteriza Deus, comentando que ele *É pai filho e passarinho*. O ser divino é trino, é pai, filho e o espírito santo (passarinho/pomba). Ele é pai, pois foi o criador e artífice de todo o mundo. Ele, como pai, pode dar a oportunidade de vida ou de morte; ele educa, castiga, exige atitudes de nós que considera corretas e dignas e, com isso, determina muito de nosso futuro. Deus é filho, segundo os olhos de Hilst, porque é inseguro, precisa do poema e da poeta para orientar-lhe a existência e, de acordo com o Cristianismo, porque é uno com Jesus Cristo. A não escritura do *texto-sangue* poderia relegar

Deus ao campo do esquecimento, levando à sua morte. A poeta é vida, pai e mãe para a divindade. O ser celestial é passarinho, ele possui a liberdade para voar, mas é muito frágil, podendo sua vida depender da piedade dos homens. A figura do contraditório e conflitante, aqui, pode ser entendida pela autonomia e soberania do pai e a pequenez e obediência do filho, como Jesus que obedece ao desejo de seu pai e vem à Terra para ser sacrificado. Veremos esse Deus menino com mais profundidade no capítulo três.

1.1.1 – O pássaro e Deus

O passarinho prolonga tal ideia, já que ele pode ver e conhecer muito mais coisas que nós homens na terra, ainda que sendo considerado mais frágil e pequeno do que nós. Pensando no pássaro como Espírito Santo, não consideramos a pequenez desse animal, mas a sua possibilidade de visitar as pessoas de maneira mais íntima e próxima. As asas são “imagens da virtude do Espírito Santo” (DANIÉLOU, 1993, p.77). Conforme Gustav Jung (2007), o pássaro, como ser aéreo, é um símbolo do espírito. Ele representaria a transformação de sua própria imagem ascensional e espiritual em uma versão mais característica para o ser feminino, isto é, mais terrena. O pássaro é aquele que percorre os ares, desce e anda pelo ambiente humano; como um visitante transcendental, ele pousa em nossas janelas. Assim como, para os cristãos, o Espírito Santo é a pessoa da trindade que promove o relacionamento estreito com Deus, é a intimidade e a proximidade de um Deus distante. Ter asas é estar além em termos de conhecimento e virtudes.

Para Gilbert Durand (2002), o pássaro – e seu ato único de voar – representa um símbolo de ascendência, ele seria o único animal que possui uma faculdade ascensional e que pode, com isso, visitar o espaço divino. Seria, por esses motivos, que atribuímos tantas qualidades morais ao pássaro e desprezamos a sua animalidade em proveito da capacidade de voar, de se aproximar do céu. A ideia do pássaro como um animal elevado, com uma visão privilegiada e que ruma para o espaço desconhecido se faz presente na literatura universal. Essa representação de ascensão está imersa, segundo Durand (2002, p.130-6), em imagens sustentadas pelo símbolo da asa e da flecha. Irley Machado, analisando a poética de Ariano Suassuna, declara que, na obra desse autor, “o pássaro ganha então o mesmo papel de mediador entre o homem e Deus que nas antigas culturas.” (MACHADO, 2005, p.191).

Ainda acerca da figura do pássaro, Gaston Bachelard assinala, em *O ar e os sonhos* (2001), que, no inconsciente, todas as variadas impressões de ligeireza, vivacidade, juventude, pureza, dor, teriam trocado seu valor simbólico. Posteriormente, a asa só teria nomeado o

símbolo, e o pássaro veio em último lugar dando ser ao símbolo. Logo, caracterizar Deus como um passarinho representa o poder de voar, com todos os atributos positivos e superiores que essa atitude possa ter. Em outro poema que veremos mais adiante, Hilst exprime: “Teu magro corpo/ De pensadas asas” (HILST, 2005, p.25). Deus deseja o ascensional, o espaço altivo.

Conversando com a morte, em *Da morte. Odes mínimas*, a persona lírica revela: “Assim te mostrarás// Um perfil curvo/ Soma de asas./ Um quase escuro/ Sobre as vidraças” (HILST, 2003, p.64). A morte possui asas, mas é curva e quase escura; é como Deus, ascensão e escuridão. A linguagem poética colidente e dialética mais uma vez permanece: *asas e escuro, mostrarás e escuro*.

Para os guaranis, no momento do nascimento de seu deus maior – Ñamandu –, um pássaro participa da criação, como vemos nessa canção indígena resgatada por Pierre Clastres: “Entre as flores, entre as plumas da coroa divina,/ o pássaro originário, Maino, o colibri,/ esvoaça, adeja/ [...] Maino faz então com que sua boca seja fresca,/ Maino, alimentador divino de Ñamandu.” (CLASTRES, 1990, p.21-22). Depois da primeira criação, Deus inicia a origem do mundo, e “o primeiro a mostrar seu contentamento foi inambu, a perdiz vermelha./ Ela, que foi a primeira a fazer ouvir seu canto sobre as savanas,/ mora agora no limite do firmamento de nosso pai” (CLASTRES, 1990, p.38). Devido a essa função, durante um momento singular da história, o colibri e a perdiz vermelha denotam um valor de ascensão para os guaranis.

Podemos lembrar, ainda, que, por muitos momentos na história, o pássaro – principalmente, a pomba – foi considerado mensageiro. Ele era o conhecedor e o possuidor da novidade e da verdade. Na Torá e na Bíblia, quando Noé deseja saber se Ihe aproxima a terra, ele envia primeiro um corvo (animal que voou somente ao redor da arca, não atingindo o objetivo desejado) e depois uma pomba, que, na primeira tentativa, voa e volta para a arca, e na segunda, “E veio a ele a pomba à hora da tarde; e eis que folha de oliveira arrancou com a sua boca; e soube Noé que se aliviaram as águas de sobre a terra.” (TORÁ, 2001, p.20)¹². Quanto à folha nova de oliveira, é possível destacar que – segundo comentários em uma versão da Bíblia analisada (1999) –, ela era originária das árvores das planícies que estavam florescendo novamente. Os ramos de oliveira tornaram-se símbolo da paz talvez por representar o fim do juízo de Deus. A pomba assume, então, a função de orientar para Noé e para os que, por meio dela, enviavam bilhetes.

¹² Gênesis 8: 11.

Bachelard (2001) explica esse insucesso do corvo, argumentando que o morcego, o corvo e o abutre são da mesma família, são pássaros, e mamífero, que estão localizados no extremo inferior da escala. Eles se elevam, porém abaixam os pensamentos dos homens às profundas sombras vãs, que participam do nada do ser. No Alcorão, durante o relato do assassinato de Abel por Caim, nos é contado: “Deus enviou então um corvo que se pôs a escavar a terra para mostrar-lhe como encobrir o corpo nu do irmão. E ele refletiu: ‘Ai de mim!’.” (O ALCORÃO, [19--], p.84)¹³. Mais uma vez, o corvo assume a posição do terreno, apesar de enviado por Deus.

A pomba seria, ao contrário do corvo, uma ligação com o ser celestial, ela cria laços entre a deidade e os homens. Durante o batismo de Jesus Cristo, a confirmação de sua posição divinal se dá pela visita do Espírito Santo simbolizado por uma pomba. Assim: “Batizado Jesus, saiu logo da água, e eis que se lhe abriram os céus, e viu o Espírito de Deus descendo como pomba, vindo sobre ele.” (BÍBLIA, 1999, p.5)¹⁴. Para os cristãos, Deus é composto pela Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo, como bem lembra Hilst, sendo o espírito simbolizado pela pomba durante o batizado do filho de Deus. O Espírito Santo pode ser representado pela pomba, pois é ao aspecto mais fugidio, mais incorpóreo, impalpável, indefinível e incognoscível da Trindade.

Entendemos que esse pássaro idealiza a simplicidade, a sabedoria e a paciência quando Jesus prega aos discípulos: “Eis que eu vos envio como ovelhas para o meio de lobos; sede, portanto, prudentes como as serpentes e simplices como as pombas.” (BÍBLIA, 1999, p.13)¹⁵. Porém, é com essas características que o pássaro, em sua simplicidade, consegue atingir o meio celestial de maneira que homem algum conseguiu, sendo, por isso, um símbolo de ascensão, uma ascensão que pode ser a elevação da pessoa divina, inclusive.

Para Gilbert Durand (2002), a frequência dos lugares altos, o processo de divinização de toda a altitude e toda a ascensão explicaria o que Gaston Bachelard chama de atitude de ‘contemplação monárquica’. O espaço superior dos céus seria destinado aos deuses, aos seus escolhidos, aos anjos ou aos pássaros. Durand ainda recorda que os símbolos ascensionais aparecem-nos marcados pela preocupação da reconquista de uma potência perdida, causada pela queda. Por isso, destaca ainda que se Jesus estivesse na cruz sofrendo ele estaria em uma posição de ascensão. A subida aos céus seria a recuperação da queda de Adão e Eva. Seria a reconquista de uma ajuda e uma convivência com o ser celestial.

¹³ Sura 5 (A mesa servida): 31.

¹⁴ Mateus 3: 15.

¹⁵ Mateus 10: 16.

No verso seguinte do poema, o eu-lírico revela que Deus *Ama*. Mesmo necessitando do nosso sangue e carne, o seu sentimento é de amor em relação aos seus, por isso chora como menino ao ver os seus agonizarem. Ele *Pode ser fino/ Como inglês*, pode ser educado e saber se comportar como na tradição e costumes dos ingleses, mas pode ser um animal selvagem com suas garras em nosso rosto. Estes dois últimos versos sugerem um contraste com os outros, ao menos temporal em primeiro momento, já que o costume inglês é algo bem mais atual do que o *crucifica* da primeira estrofe – se nos remetermos a Jesus. Poderia ser uma sugestão de Hilst para a atualização de Deus, como se ela desejasse enfatizar que Deus permanece assassino e enganador ainda hoje. Ainda que não realizemos mais sacrifícios de morte a ele, a divindade atual é também assassina. É como os seres humanos (como os ingleses), muitas vezes incoerente e contraditório.

Deus é ambíguo, “Ele engendra, fecunda e mata, pois é ao mesmo tempo amor e morte; depois, volta a engendrar, e de novo mata, sempre a dançar além das fronteiras da lógica” (KAZANTZAKIS, 1959, p.85). O eu-lírico termina concretizando o incongruente no poema. O ser divino *É genuíno. Piedoso*, bom, puro e caridoso, mas *Quase sempre assassino*, essa dialética *É Deus*.

Há no poema símbolos e imagens de um Deus impiedoso, que vive da carne dos humanos e dos nossos sacrifícios para manter-se vivo.

1.1.2 – O arquétipo do sacrifício

Façamos uma pequena digressão sobre o sacrifício, tema presente em muitos poemas hilstianos. O Deus voraz do Antigo Testamento colocava seus servos em constante provação. O terceiro verso: *Ama mas crucifica*, introduz um dos atos mais característicos de Deus, o sacrifício¹⁶. Abraão, fiel servo de Deus, recebeu a terrível ordem de que deveria oferecer seu filho em sacrifício à deidade: “Acrescentou Deus: Toma teu filho, teu único filho, Isaque, a quem amas, e vai-te à terra de Moriá; oferece-o ali em holocausto, sobre um dos montes, que eu te mostrarei.” (BÍBLIA, 1999, p. 20)¹⁷.

Em outra versão da Bíblia (1999, p.31), em que há um estudo e explicações de alguns versículos, encontramos um esclarecimento acerca da prova de Abraão. Deus poderia forçar os seus servos a ampliar os limites do seu compromisso com ele. Por isso, as primeiras palavras do capítulo relatam que Deus poria Abraão à prova. Seu propósito poderia ser

¹⁶ A palavra ‘sacrifício’ se origina da junção de ‘sacro’ e ‘ofício’, sendo assim, sacrifício é um sagrado ofício.

¹⁷ Gênesis 22: 2.

provar, não sacrificar. Porém, ainda que não fosse um pedido pela morte de Isaque, era um pedido de sacrifício a Abraão, pois Deus – para os cristãos –, muitas vezes, não exige sacrifícios da carne, mas o sacrifício do coração. Deus quer que exista em seus servos um coração obediente e disposto a fazer o que ele lhes pedir. Desta forma, Deus não permitiria a consumação do ato, mas a confirmação da fé de Abraão.

Esse famoso episódio, também descrito na Torá, recebe o seguinte comentário concernente ao tempo de espera para a morte de Isaque: “Deus podia indicar-lhe um lugar mais próximo, porém não quis que o sacrifício de seu fiel servidor fosse um ato precipitado. Entretanto no terceiro dia, Abrahão estava decidido e pronto, como no primeiro momento, a fazer a vontade de Deus.” (TORÁ, 2001, p.54). O período de prova deveria ser longo, tempo em que Deus conheceria o coração de Abraão, assim como o tempo de espera de Jesus para ser crucificado, como veremos no poema a seguir. O tempo prolongado de espera e devoção provoca uma fidelidade e uma procura constante. A poeta, aguardando uma revelação divina, escreve e produz versos para celebrar e questionar Deus. O tempo desse aguardar é sempre engrandecedor do amor e da devoção e motivador para os verdadeiros servos, apaixonados e fiéis.

Esse sacrifício – envolvendo morte ou apenas uma prova de intenções – poderia representar o ciúme de Deus em relação aos seus servos. Segundo Vincenzo Vitiello, Deus, “para que o amor do filho não diminua a dedicação a Ele, ordena o extremo sacrifício” (VITIELLO, 2000, p.153). Sabendo o quanto Abraão esperou por Isaque¹⁸ e do quanto esse pai amava seu filho, Deus pede uma prova de que a dedicação e o amor a ele seriam maiores. Geralmente, o assassinato se dá como uma maneira de nos livrarmos daquilo que nos ameaça de alguma forma, podendo ser porque aquela vítima nos humilha, nos exclua ou nos abandona, e o medo futuro da dor nos leva ao extremo ato final. Seria como se Deus desejasse o oferecimento de Isaque como prova do amor de Abraão, a morte seria uma forma do ser divino se livrar de um rival.

Pode ser que Deus objetivasse somente uma prova de amor fiel por parte de Abraão, e que, por isso, tenha desistido no momento final. Com isso, “Abraão o recebe de volta [Isaque] e uma união muito mais profunda começa, tanto entre pai e filho como entre o Senhor e seu obediente seguidor.” (FOKKELMAN, 1997, p.65).

¹⁸ A edição da Bíblia que escolhemos apresenta o nome do filho de Abraão como Isaque, assim como na edição do ano seguinte (2000) do mesmo tradutor. Porém, na Bíblia em traduções para o francês de Louis Segond, para o espanhol de ‘Sociedades Bíblicas Unidas’ e para o inglês de Edgar J. Goodspeed, encontramos o nome grafado como Isaac.

Sörer Kierkegaard explica, em *Temor e tremor* (2008), que, quando Deus pede a Abraão seu filho, a intenção divina é que Abraão ame mais intensamente seu filho pelo medo de perdê-lo e somente então é que pode imolá-lo; pois esse amor que devotaria a Isaque é o que, pela sua posição paradoxal ao amor que tem por Deus, faz de seu ato um sacrifício. O desejo divino é que Abraão abrisse mão de tudo que mais amasse em favor de seguir a Deus, um sacrifício completo ao ser celestial, já que, segundo Kierkegaard, Deus seria aquele que exige amor total. Vale lembrar que Isaque foi o filho da promessa para Abraão, vindo Sarah a engravidar somente aos noventa anos. Além disso, esse estudioso defende que o caso de Abraão é diferente, porque prova mais difícil estava reservada para ele; a sorte de Isaac estava em sua mão ao segurar a faca. O pedido de holocausto envolve a dor de um pai, que não somente veria o filho morrer, mas que o mataria. Por isso, Deus é *quase sempre assassino*, possui *tríplices caninos, lambe o teu gozo e é fel*.

Além disso, nos é revelado que o sacrifício deveria ser em um monte (Moriá) que Deus mostraria a Abraão – “No alto da montanha de Moriá, que lembra tantas outras montanhas onde Deus se comunicou aos homens.” (GUIMARÃES, 2008, p.VI). Para fortalecer o símbolo ascensional da montanha, podemos recordar o Monte Ararat, onde a Arca de Noé repousou depois da tempestade, o monte Sinai – Horebe –, onde Moisés se encontrava com Deus e dele recebia ordens ou ainda Getsêmani ou Oliveiras. Os holocaustos a Deus deveriam acontecer, preferencialmente, em um lugar alto, já que esses ambientes eram os mais próximos da morada divina. Por isso, notamos a abundante presença de montanhas, morros e templos em altas terras na Bíblia. Ainda hoje, por exemplo, as igrejas, as cruzeiras e o próprio ‘Cristo Redentor’ se encontram no alto de morros. Esse lugar elevado geograficamente também representa um lugar elevado espiritualmente, fato que nos possibilitaria a aproximação de Deus. A ascendência é um privilégio de Deus, ele é crucificado no morro, ele é passarinho, ele vive nos céus e se dirige aos seus na montanha.

Hilda Hilst declara que se dirige a um Deus distanciado no espaço. Em *Do Desejo*, ela apregoa:

De te amar, possuída de ossos e de abismos
Acredito ter carne e vadiar
Ao redor dos teus cimos. De nunca te tocar
Tocando os outros
Acredito os outros [...]
Do muito desejar altura e eternidade

Me vem a fantasia de que Existo e Sou. (HILST, 2004, p.113).

Para tratar de um Deus contraditório e obscuro, o poema se configura em uma linguagem antitética: *abismos e cimos, de nunca tocar/ Tocando*. O transcendente se revela em muitos espaços, ou em nenhum.

Deus é possuidor de humanos feitos de ossos e carne (como veremos em outro poema à frente). Hilst é a serva humana e perecível que o louva, que almeja visitá-lo em seus *timos* distantes e longínquos. A morada da divindade é na *altura e eternidade*.

Como um pássaro que possui a excelência das asas, Hilst deseja (neste outro poema) visitar o espaço celeste:

Quisera dar nome, muitos, a isso de mim
Chagoso, triste, informe. Uns resíduos da tarde
Algumas aves, e asas buscando tua cara de fuligem.
De áspide. (HILST, 2004, p.115)

Ainda sem conseguir nomeá-lo, a escritora ambiciona por *asas* para se aproximar de Deus e de sua cara confusa e nada resplandecente, vista como *fuligem*. Porém a poeta não alcança a altitude, não realiza a visita ao espaço celestial e não se encontra com Deus. Isso pode ter ocorrido porque não temos asas, como está em *Exercícios*: “As asas não se concretizam.” (HILST, 2002, p.247). Essas asas poderiam vir a existir pela criação literária, e possibilitariam transcendência à poeta, como vemos em *Baladas*:

Ah, se a poesia
Me permitisse
Voos mais altos

Mesmo na morte
As confidências que eu te faria... (HILST, p.103).

A literatura proporciona à escritora uma razão de viver, uma probabilidade de aproximar-se de Deus. O poema é a montanha, a escada ou as asas do homem.

Podemos evidenciar a existência desse mitema – morro, montanha, elevações – no inconsciente coletivo de diversas culturas. Gilbert Durand esclarece que a presença de morros nas culturas é um exemplo do desejo de ascendência e transcendência, é um símbolo de verticalidade. A escada, forma de subida assim como as montanhas, expõe uma

grande frequência mitológica e ritual das práticas ascensionais: o *durohana*, a subida difícil, da Índia védica; o *climax*, escada iniciática do culto de Mitra; a escadaria cerimonial dos trácios; a escada que permite “ver os deuses” de que nos fala o *Livro dos mortos* do antigo Egito; a escada de bétula do xamã siberiano. (DURAND, 2002, p. 127)

Há também a escada em que Maomé vê a subida das almas justas e a do sonho de Jacó: “E sonhou: eis posta na terra uma escada cujo topo atingia o céu; e os anjos de Deus subiam e desciam por ela.” (BÍBLIA, 1999, p.27)¹⁹. William Blake pintou *A escada de Jacó*²⁰, tela representativa dessa escada que ligava céu e terra. Segundo a versão da Bíblia com anotações explicativas (1999), esse sonho aconteceu para assegurar a Jacó que Deus estava com ele e pretendia abençoá-lo, cumprindo a promessa feita a seus antepassados. Ele teria marcado também o início da longa relação de Jacó com Deus. Um sonho de elevação e ascensão para o céu poderia ter a função de diminuir a distância entre o servo e seu Deus. Assim, sentindo-se mais perto do céu, por influência de um sonho, Jacó perceberia a divindade mais presente em sua caminhada cotidiana.

Hilda Hilst também declara sua necessidade de ascensão, enuncia que necessita de uma escada para chegar ao seu inconsciente, ou ao mais profundo de sua alma, em *Da morte. Odes mínimas*: “Corroendo/ As grandes escadas/ Da minha alma.” (HILST, 2003, p.71). Conhecer o mais profundo de sua alma seria conhecer Deus. O poema é a porta que a conduziria a divindade e a si mesma.

Quanto às montanhas em específico, Durand assevera que elas representam uma forma de se aproximar de Deus. Talvez seja esse desejo que “leva os homens a construir essas colinas artificiais que são a Kaaba, os *zigurates* ou o templo de Barabudur” (DURAND, 2002, p. 128) ou ainda, “as pirâmides, os *tumuli* funerários da civilização nórdica, túmulos de sacerdotes de resto, são votados ao culto do céu, ao culto de Odin.” (DURAND, 2002, p. 128). Pensando nesse Deus distante Hilst, ao referir-se a divindade isolada, assegura que a procura “na montanha” (HILST, 2005, p.34).

Em *Baladas*, o eu-lírico, lembrando-se de uma personagem já morta, chamada Stela, descreve vê-la descendo dos céus: “Descias azuis escadas/ com aquele teu chale verde.” (HILST, 2003, p.19). Possivelmente, Hilst se encanta com a descida da mulher na escada azul celestial, pois ela teria alcançado e conhecido o espaço divino, lugar inatingível pela poeta.

Essa montanha, escada e morro representam espaços ascensionais, em especial, a montanha seria o espaço de ação do transcendente durante os sacrifícios. Sobre o sacro ofício, ainda podemos nos lembrar do episódio de Jefté, em que oferece um holocausto a Deus, porém, diferentemente de Abraão, há a consumação do sagrado ofício. Durante a guerra em Gileade, ele promete: “Se, com efeito, me entregares os filhos de Amom nas minhas mãos, quem primeiro da porta da minha casa me sair ao encontro, voltando eu vitorioso dos filhos

¹⁹ Gênesis 28: 12.

²⁰ A imagem dessa pintura se encontra, juntamente com as suas devidas referências, em anexo.

de Amom, esse será do Senhor, e eu o oferecerei em holocausto.” (BÍBLIA, 1999, p. 238)²¹. Era sempre o seu servo que o recebia em sua porta, porém, dessa vez, quem o recebeu de maneira alegre e com danças foi sua filha. Ao saber de seu destino, a garota chora pelos montes dois meses a sua virgindade, e depois Jefté, então, sacrifica a filha em devoção a Deus.

Outro tipo de imolação da carne também se encontra com frequência no Antigo Testamento, quando os grandes homens daquele momento sempre dedicavam o melhor animal de seu rebanho ao ser celestial. Enfim, “Conhecemos a ideia [de sacrifício], de outras culturas e períodos, mas ela detém um significado emocional em apenas um caso: como o elemento da fé cristã.” (WILLIAMS, 2002, p.206). O sacrifício somente se faz emocional e totalmente justificável, não levando a uma punição, dentro do campo do religioso cristão. Porém os cristãos acreditam que a vinda de Cristo à terra e sua morte na cruz realizaram uma “limpeza” na terra, sendo que, a partir desse momento, não mais seria necessária a imolação de animais. Jesus seria a ligação direta com Deus, por meio da oração e da súplica.

Vemos que a necessidade do sacrifício, como meio de aproximar-se de Deus, o modo como é feito e onde é feito, são fatores que pouco mudam na concepção religiosa de povos de nosso planeta. Apesar de não realizarmos mais a imolação de animais e crianças como os povos antigos, ainda realizamos outros tipos de sacrifícios a Deus, como a doação de nosso tempo para a oração, para a divulgação da palavra de Deus, para frequentar a Igreja; ou, ainda, sacrifício em nossas atitudes, pois não podemos agir sempre da maneira que queremos, visto que há inúmeras restrições consideradas iniquidades. Ainda que esse deus se apresente como um animal, um astro ou muitos deuses, esse fator somente nos revela uma necessidade coletiva que possuímos da existência de um – ou mais – ser superior no comando e na governança de tudo. No nosso inconsciente coletivo, naqueles pensamentos que possuímos em comum com toda a humanidade, há um arquétipo de Deus, ou de deuses, que ainda não foi percebido como faltante em nenhuma seita, comunidade ou povo em geral.

Ainda que saibamos que o Deus hiltiano é cristão, podemos pontuar brevemente a existência do ritual de sacrifício religioso em diversas outras culturas. Na Grécia Antiga, os gregos também se preocupavam com oferendas periódicas, sacrificando animais aos deuses do Olimpo. Agamêmnon, por exemplo, sacrifica sua filha Ifigênia para liberação dos ventos presos pela deusa Ártemis, já que deveria escolher entre a sua filha e o posto de comandante da navegação. Ele então revela: “Mas, creio que já não podemos escapar/ à trama inelutável

²¹ Juízes 11: 30-31.

da fatalidade;/ o sangue de Ifigênia terá de correr no sacrifício infelizmente inevitável.” (EURÍPIDES, 1993, p.40).

Em *As Bacantes*, a imolação é realizada com a terrível morte de Penteu, morte provocada por sua própria mãe, que, em estado de delírio, pensa ser ele um animal. Assim, após o período de devaneio, ela vê a cabeça de seu filho em suas mãos e lamenta: “Ai! Ai de mim! Que vejo? Que tenho em meus braços?” (EURÍPIDES, 1993, p.271). Acerca desses sacrifícios destinados a Dioniso, Mircea Eliade clama: “Sua multidão de mênades, mulheres possessoras, percorrem as montanhas em estado hipnótico, despedaçando com as próprias mãos os animais selvagens e saciando a fome com a sua carne crua.” (COULIANO, ELIADE, 1999, p.164).

Já em *As Fenícias*, Creonte, ao consultar Tirésias, escuta do sábio cego: “Fica sabendo, homem, as vias seguidas/ por meus oráculos: tens de sacrificá-lo/ para que Tebas seja salva da extinção!” (EURÍPIDES, 1993, p.159). Porém, ainda que não fosse o desejo de Creonte, Menelau se dá em sacrifício ao deus Ares, para salvar sua pátria – Tebas.

Por sua vez, no hinduísmo, há uma deusa que vive dos sacrifícios de humanos: “Kali, a Deusa é escura, desganhada e inspira medo, com um colar de caveiras. Mesmo com essa forma seus devotos a chamam de ‘mãe.’” (COOGAN, 2007, p.156). Vemos a junção de dois arquétipos o da grande-mãe e o divino, uma deusa assassina, assim como o Deus hiltiano. Além disso, podemos lembrar que “Um traço dominante da vida religiosa do período védico era o sacrifício ritual. A maioria dos rituais que envolviam fogo eram dirigidos por especialistas em rituais e sacerdotes” (COOGAN, 2007, p.131).

Do mesmo modo, o sacro ofício se faz presente na religião Islâmica. No Alcorão, além do relato do sacrifício de Abraão, encontramos outros momentos em que – como na 9º Sura (O arrependimento) versículo 111 – os fiéis são incitados à prática do holocausto. Logo, se eles morressem ou fossem mortos pela causa de Deus, sabiam que a indulgência e a clemência de Deus valeriam mais do que tudo quanto os outros amontoam. Para esses homens, haveria uma imensa recompensa, Deus lhes daria boas provisões, e os introduziria num lugar que lhes agradaria. Esse espaço celeste é composto por lindas mulheres para recompensar esses guerreiros, eles terão “Os jardins do Éden com as portas abertas para recebê-los./ Recostados lá, festejarão com frutas abundantes e bebidas,/ Tendo ao lado beldades de olhar casto, todas da mesma idade.” (O ALCORÃO, [19--], p.278)²². Vemos que todo sacrifício será recompensado no céu, no Jardim do Éden, no Jardim das Delícias.

²² Sura 38 (Sad): 50-52.

De certa forma, o deus impiedoso está, também, na tribo indígena guarani. Esses índios se compõem, essencialmente, de três mitos: o mito dos Gêmeos (a que nos referiremos quando Hilda Hilst classifica Deus como menino em outro poema), o mito da origem do fogo e o mito do dilúvio universal. Esse último lembra-nos o mito cristão, porém a ira divina é provocada – segundo a versão indígena – por um incesto ocorrido em uma tribo: “O fluxo do desejo que toma conta de Karai Jeupié e a irmã de seu pai desencadeia o dilúvio universal, e a primeira terra desaparece sob a água.” (CLASTRES, 1990, p.47). Podemos pensar em uma justiça divina, matando os infiéis, mas destacaríamos também a impiedade e intolerância desse pai em relação aos seus filhos.

Segundo Maria Lamas, em *Mitologia Geral: o mundo dos deuses e dos heróis* (1991), os Astecas costumavam sacrificar inimigos de guerra em devoção ao Sol, retirando-lhes o coração, oferecendo-o à divindade. O sangue da vítima, entre os Maias, deveria ser esfregado na imagem dos deuses. Já entre os Incas, as crianças de dez anos eram as escolhidas como oferenda ao divino. Igualmente aos Astecas, Maias e Incas, na Fenícia também se praticavam sacrifícios humanos. O povo ibérico, buscando a fertilidade da terra e a manutenção da vida na natureza, realizava holocaustos humanos como um pedido aos seres celestiais. Essas imolações de caráter agrário garantiriam a manutenção de sua cultura e trabalhos na terra. Lamas ressalta, em contraposição, que os sumérios realizavam diversos sacrifícios animais por dia, porque os deuses deveriam se alimentar assim como nós. Também entre os Eslavos, ignora-se a existência de imolações de humanos, mas permanece o holocausto de animais.

Coulano e Eliade (1999) lembram que, na Roma antiga, anualmente, se sacrificavam fortes e grandes animais para a purificação do espaço. Por último, recordam que, na Mesopotâmia, o deus Marduk originou o mundo matando outros pequenos deuses: Kingu e Tiamat.

Com esse breve percurso por diversas culturas, conseguimos apreender a intensidade de classificar um Deus como assassino, como se pode ler na última estrofe do poema. Ainda que percebamos que o Deus que Hilst provoca é o da religião cristã, podemos ressaltar, com esses apontamentos, que a ideia de um Deus que exige sangue para seu louvor e engrandecimento está presente em diversas culturas de várias épocas e espaços. René Girard (1990), observando a presença do arquétipo do sacrifício como tema universal, assinala que o sacrifício sempre foi definido como uma mediação entre um sacrificador e uma divindade. A violência seria o meio para uma proximidade com o ser divino e o caminho para que se conseguisse a sua proteção e misericórdia.

René Girard (1990) salienta, ainda, que o sacrifício não é, simplesmente, uma violência, pois também representa paz ao curar uma agressão maior. Em outras palavras, o sacrifício é a violência significativa que põe fim à violência caótica. Seria como uma violência com sentido para livrar de uma violência sem sentido. Ele revela que o religioso primitivo domestica a violência, regulando-a, ordenando-a e canalizando-a para utilizá-la contra qualquer forma de violência intolerável. O sacrifício de um animal ou de uma criança seria uma brutalidade racionalizada, que evitaria e controlaria atos humanos de uma agressão impensada. Assim, ao impedir a propagação desordenada da violência, a catarse sacrificial estaria, na realidade, evitando uma espécie de contágio. Gilbert Durand lembra que “Todo sacrifício é uma troca” (DURAND, 2002, p.310), pode ser uma troca do descontrole para a ação controlada e segura, como Girard acentua, ou pode ser uma troca com Deus, a carne sacrificial em troca de algumas bênçãos.

A ambiguidade – defendida por Girard – está nos sacrifícios em geral, um inocente pode servir de bode expiatório para que haja um controle maior sobre atos violentos. Assim também ocorreu com Jesus Cristo, ele – para os cristãos – era um homem puro e inocente que morreu para livrar os homens da morte e do sofrimento infernal. Com o ato sacrificial, vemos que Deus também assume essa ambiguidade, quando sugere a morte e dor de um para livrar a de muitos.

Para Hilst, o sacrifício também é algo significativo, seus versos nos revelam que os sacrifícios eram necessários para se chegar a Deus. Ele é um comedor de ossos e bebedor do nosso sangue, e, por isso, o sacrifício da poeta é necessário, como vemos no poema XII da obra *Poemas malditos, gozosos e devotos*: “Só sei que me desmereço se não sangro.” (HILST, 2005, p.41). Analisando tal fato, Alcir Pécora (2005) ressalta, na introdução à obra, que essa produção é uma apóstrofe a Deus. Cada poema seria uma pequena apóstrofe, cujas pistas tênues são invariavelmente deixadas sobre um caminho de pesares, nos quais, não raro, a perversidade sanguinária é a principal evidência da sua existência. É essa perversidade sanguinária, em especial, o sacrifício, que frisamos na poesia selecionada acima.

Da mesma maneira que no poema em estudo, em *Kadosh*, o discurso direcionado a Deus – *imprudente menino* e *assassino* – também se faz presente. Kadosh pergunta: “Como queres que eu proponha ser alguma coisa se a Tua voracidade Tua garganta de fogo já engoliu o melhor de mim e cuspiu as escórias, um amontoado de vazios, um nada vidrilhado [...]?” (HILST, 2002, p.51). Em vez dessa deidade carnívora e impiedosa, Kadosh espera encontrar um amigo e protetor em Deus: “eu Kadosh esperava que o grande Obscuro de repente me suspendesse pela gola e me abrigasse e que os humanos meus irmãos me soubessem

descolorido e sumário.” (HILST, 2002, p.53). Em um clamor temeroso, segue exortando: “Tu faminto hás de me pedir inteiro, se apenas te bastasse meu jejum, meu cilício, os dois joelhos ralados sobre o milho.” (HILST, 2002, p.74). Deus pede o máximo de cada ser humano, deseja todo canto, todo corpo e alma em sacrifício, não somente parte de nós.

1.2 – Cristo: resultado dos caprichos divinos.

O que se percebe com esse trajeto histórico é que, em geral, os deuses exigem sacrifício de animais, de nossas vidas ou de nosso tempo. O Deus do Cristianismo, faminto por carne, realizou o maior sacrifício registrado na história das religiões: a morte de Jesus Cristo, filho dele. Deus, ser onipotente, que tudo pode escolher e determinar, selecionou a forma mais sanguinária de salvar o mundo de seus delitos e pecados: a crucificação dolorosa e demorada de Cristo. Segundo Maria Severina Guimarães (2006), a poesia de Hilda Hilst também menciona o Calvário de Cristo, quase sempre para associá-lo ao sofrimento humano como condição imposta por um Deus, Pai impiedoso que não poupou o próprio filho. A escrita de Hilst é uma forma de tentar um contato com ele ou uma revelação dele, ela desejava uma epifania.

Ao falar de Jesus Cristo, Hilst caminha para a maior hierofania presente na história, segundo o Cristianismo. Pois esse acontecimento seria “hierofania suprema, que é para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo” (ELIADE, 1992, p. 17). Conforme Mircea Eliade (1998, p.31), hierofania é a manifestação do sagrado por intermédio de alguma coisa diferente de si mesma; podendo aparecer nos objetos, nos mitos ou nos símbolos, mas nunca integralmente, e de maneira imediata, na sua totalidade. Seria como a incorporação do sagrado em algo, que poderiam ser as hierofanias mais elementares, até a suprema encarnação do Deus em Jesus Cristo.

Ressalvamos que o direcionamento da poeta é para o Deus Cristão, pois, ainda que o Deus do Islamismo e Judaísmo possa ser considerado assassino, essas duas religiões monoteístas não assumem Jesus como sendo filho de Deus. Ambas religiões não descartam sua existência e valor religioso, mas, para elas, Jesus não possuiria a substância divina – tão polemizada por Hilst. Veremos essa controversa imagem de Jesus no primeiro poema de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, em que a escritora descreve de forma questionadora o sofrimento de Jesus Cristo na cruz. Estruturado em versos relativamente curtos, com estrofes idênticas no início e fim do poema, percebemos uma semelhança com as ladainhas religiosas. O ritmo relembra-nos, mais especificamente, os trechos finais de uma ladainha, os versos

curtos e peremptórios seriam a reza em versos e estrofes repetitivas. Vera Tietzmann Silva (2009), estudando a obra hilstiana *Cantares*, revela que também nesse livro os versos são compostos por um jogo de oposições, que assinala todas as instâncias do texto, e por um ritmo binário, de avanços e recuos. Notamos que a forma ambígua desse revelar e não revelar de abordar os temas no poema são aprofundadas pela maneira como a poeta escreve. Ela ainda apregoa que essas repetições e versos curtos lembram, verdadeiramente, o de uma ladainha.

Veremos que o último verso (assim, como em outro poema já lembrado aqui) termina com uma única palavra, podendo nos remeter ao ‘Amem’ final das orações. Seria como se Hilst se encontrasse, devota, frente à imagem de Jesus crucificado e iniciasse uma inovadora ladainha, questionado a natureza de Cristo. Vejamos o poema:

Pés burilados
Luz-alabastro
Mandou seu filho
Ser trespassado

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

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

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

E do martírio de homens
Mulheres santas.

Temo que se aperceba
De umas misérias de mim
Ou de veladas grandezas.
Soberbas
De alguns neurônios que tenho
Tão ricos, tão carmesins.
Tem esfaimada fome
Do teu todo que lateja.

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

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

Pés burilados
Luz-alabastro
Mandou seu filho
Ser trespassado

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

Cuidado. (HILST, 2005, p.13-15)

O poema trata de uma reflexão acerca do sacrifício de Jesus Cristo na cruz. A poeta descreve cada um de seus sofrimentos e polemiza sobre a substancialidade de Cristo. Seria ele homem ou Deus, teria realmente sofrido? Com isso, é possível nos reportar a diversas discussões mais antigas acerca das características de Cristo, como veremos mais à frente.

Pensando nessa ação impiedosa de Deus em relação a Jesus, podemos assistir à imagem descrita por Hilst de Cristo na cruz. Jesus estava com os *pés burilados*. Seus pés que sempre caminhavam descalços, constantemente machucados por pedras e madeiras nas estradas, agora eram como se estivessem perfurados por um buril²³. Não somente seus pés estavam burilados, mas o seu corpo, que hoje é constantemente esculpido e pregado novamente à cruz. Jesus – *Luz-alabastro* – assume a função de ser luz, de ser caminho para homens na Terra, por isso, respondendo à pergunta de Tomé, Jesus apregoa: “Eu sou o caminho, e a verdade, e a vida; ninguém vem ao Pai senão por mim.” (BÍBLIA, 1999, p.117)²⁴. Jesus era o enviado de Deus, sendo homem ou parte da deidade. Ele era alabastro na terra, um precioso vaso de alabastro que foi quebrado para libertar os homens.

Deus *mandou seu filho/ ser trespassado*. O corpo de Jesus foi trespassado por pregos que o fixaram na cruz, mas foi trespassado, principalmente, pela dor e pelo sentimento de abandono. Segundo Durand (2002), o símbolo da cruz une contrários. Podendo ser a união de Deus com os homens por meio de Jesus, união de Deus e homem em um mesmo ser: Jesus. A cruz poderia representar um Deus controverso, que é amor e dor. Para Hilst, Deus seria assassino e impiedoso, pois ele “Não é um Deus luminoso, esse. É muito mais terrível e necessário, do que iluminado e acolhedor como o Deus cristão [...]” (COELHO, 1980, p.296). Ele submeteria, inclusive, seu filho unigênito a tais condições de sofrimento e abandono. Jesus brada e Deus se esquivava: “Por volta da hora nona, clamou Jesus em alta voz, dizendo:

²³ Instrumento para gravar em madeira e metal, podendo servir para lavrar pedras também.

²⁴ João 14:6.

Eli, Eli, lama sabactâni? Cujo sentido é: Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?” (BÍBLIA, 1999, p. 37)²⁵.

Quanto a esse momento da crucificação, a versão bíblica (1999, p.1537) explicada esclarece que as naturezas divina e humana de Jesus nunca se separaram mesmo durante a crucificação, sendo que, nesse momento, a comunhão íntima de Jesus com Deus-Pai foi temporariamente rompida, quando ele levou sobre si os pecados de todo o mundo, sofrendo Jesus como homem. Assim, para muitos cristãos, seria como se, no momento da cruz, Jesus mesmo tendo uma natureza divina, aceitasse o sofrimento. Além disso, essa mesma Bíblia, com estudos e observações (1999), defende que Jesus usou as palavras do Salmo 22, pois, apesar de começar com desespero, termina com uma renovada confiança em Deus. Ao citar o salmo, Jesus talvez estivesse insinuando saber que o relacionamento rompido com o Pai seria em breve restaurado.

A descrição de Cristo na cruz continua no poema: *Nos pés de carne nas mãos de carne/ No peito vivo. De carne.*, nestes lugares, estavam expostos sua amargura, seu sofrimento e sua sensibilidade. Sabemos que foram fincados pregos em suas mãos e pés e chicoteado seu peito. Para os cristãos, tamanho sofrimento ainda não encontrou similares na história. A poeta também demonstra uma perplexidade consciente do terror absurdo que observa na cruz. A carne viva e sacrificada de Jesus é com a sua própria carne dada também em sacrifício à divindade. Em *Do Desejo*, Hilst – no momento de sua possível e iminente morte – destaca a escada que ela foi para Deus. Seu corpo foi alimento e ascensão para a divindade:

Tão colado à minha carne, como tu foste, ausente.
Dirás demasiado. Mas fosca e acanhada, hoje,
Peço-te com o luzir dos ossos
Com a fragilidade de uma espuma n'água
Que me visites antes do adeus da minha palavra. (HILST, 2004, p.117)

Percebemos que a carne e os ossos da poeta podem ser comparados aos ossos e carnes, também sacrificados, de Jesus. Hilst se encontra perplexa e, talvez, amedrontada por tamanho sofrimento que Deus destinou ao seu filho. Se assim o fez com o próprio filho, o mesmo poderia – sem dificuldades – ser destinado à escritora.

Os *pés* de Cristo estão *burilados*. A cruz, a vida de Cristo (seu trabalho como carpinteiro) e seu corpo nos sugerem um *fino formão*²⁶. A cruz feita de madeira faz referência

²⁵ Mateus 27: 46.

²⁶ Formão é um objeto de carpintaria que se usa para lapidar a madeira.

ao trabalho de Jesus, que seria tão ligado a ele no momento da crucificação, ele morre esculpido na matéria-prima de seu trabalho. Assim como o formão, Jesus buscou lapidar as pessoas (principalmente, os seus discípulos), para que pudesse salvá-las de seus pecados e prometer-lhes a vida eterna nos céus, o retorno ao Paraíso Perdido. E, com isso, também garantiria obreiros na Terra que divulgassem a sua vinda presente, que estava se acabando, e a sua volta futura, na qual buscaria os seus.

Na cruz, Jesus estica o *dedo alongado agarrando homens*, não só homens, mas *Galáxias*. Esse dedo alongado recorda-nos a tela de Michelangelo, *A criação de Adão*²⁷, em que Deus e Adão estão retratados com os dedos alongados quase encostando um no outro. Uma busca por aquela solução que só a própria criação divina poderia presenciar, a sua salvação, a sua adoração, que seria capaz de elevá-lo como um Deus. O homem salvaria pai e filho falando deles, assegurando suas existências. Além disso, ao observar essa tela, notamos que Deus e o homem são muito semelhantes, seria como se, realmente, fossem feitos a imagem e semelhança um do outro.

Podemos nos aludir à fala de Jesus que “Depois, vendo Jesus que tudo já estava consumado, para se cumprir a escritura, disse: Tenho sede!” (BÍBLIA, 1999, p.123)²⁸. O *dedo alongado*, esperando a vida que os homens e todos – *Galáxias* – proporcionariam, representam a sede de Jesus Cristo pela salvação vinda do louvor humano. Observamos, com isso, que Deus possui uma ligação estreita não somente com os homens, mas com o cosmos também.

Em *Cantares*, a divindade estende sua mão não para curar e realizar milagres, mas para matar e se sustentar nos sacrifícios humanos: “E teus dedos buscando/ A carnação da vida.” (HILST, 2004, p.34).

Mas, Jesus não é Deus? Por isso, a poeta pergunta: *Corpo de homem?* E ela mesma responde *Não sei. Cuidado*. Seria um questionamento sobre a substancialidade de Cristo, que poderia, inclusive, não estar sofrendo com a crucificação, já que era também Deus.

Quanto a essa discussão sobre a natureza de Jesus Cristo, se homem, se Deus ou se ambos ao mesmo tempo, Mircea Eliade e Ioan P. Couliano (1999) dedicam algumas páginas do livro *Dicionário das Religiões*. Explicando a religião cristã, os autores revelam que a Igreja Católica discutia os grandes problemas e polêmicas em concílios. Quatro concílios foram realizados em Nicéia no século IV. Nos primeiros, em 324 e 325, os religiosos buscavam combater o arianismo – crença de que Jesus não é Deus, sendo somente um

²⁷ A imagem dessa pintura se encontra, juntamente com as suas devidas referências, em anexo.

²⁸ João 19:28.

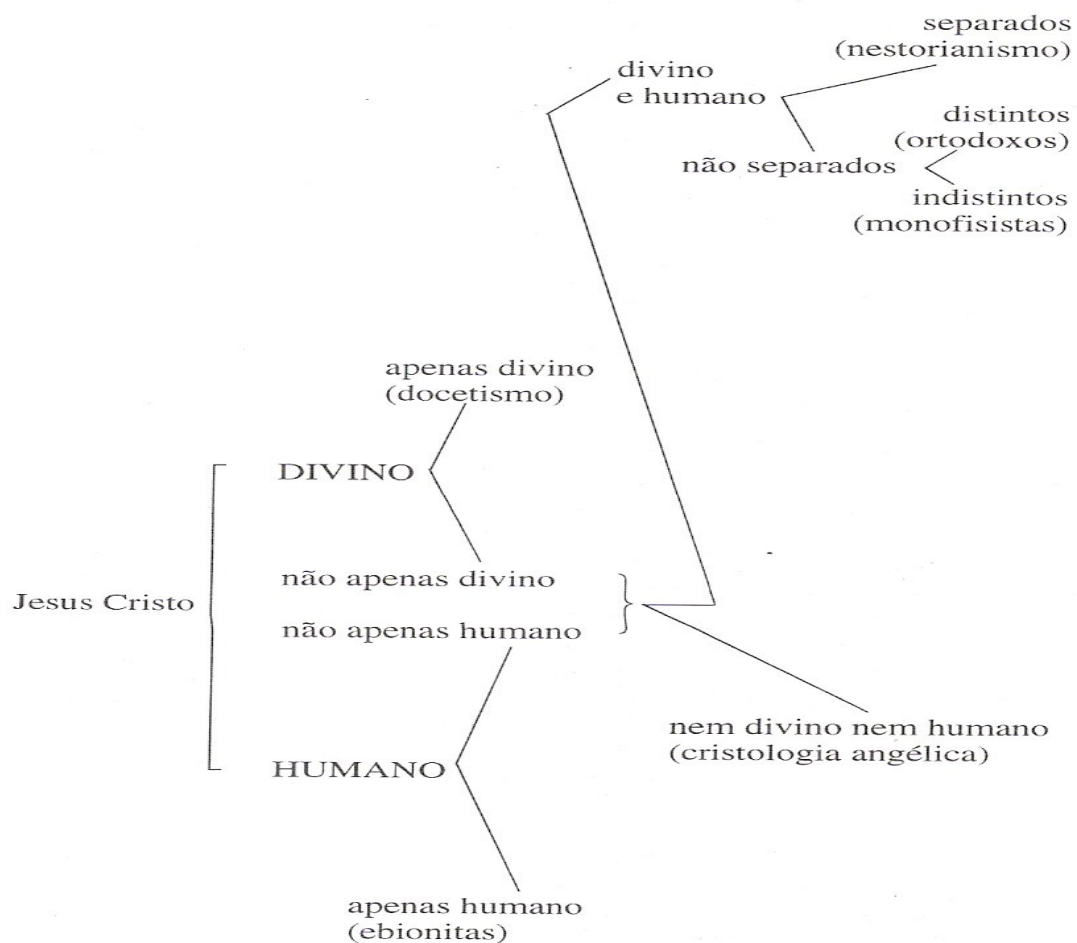
subordinado de Deus – e discutem, também, como ocorreu em Nicéia, a plena divindade de Cristo.

Segundo Giuseppe Albrigo (1995), em *História dos concílios ecumênicos*, os primeiros concílios do século IV buscavam rebater as conhecidas teses arianas, conforme as quais, o *Logos* é criado do nada e não se dá comunhão ontológica alguma entre o filho e o pai. Afirma-se que o filho compartilha a essência do pai, sendo da mesma substância. Os quatro concílios de Nicéia abordaram como temas: o primeiro, a negação da eternidade do filho e tinha em vista a ideia ‘houve um tempo em que ele não existia’, o segundo e o terceiro, em contrapartida, voltaram-se profundamente para a tentativa de afirmar a eternidade de Jesus, e por último, no quarto, rejeitou-se a doutrina, segundo a qual; o filho deriva de outra substância em relação ao Pai.

A partir de 382 (conforme Albrigo), realizam-se outros concílios em Constantinopla. Durante o primeiro, rejeitou-se a ideia de que Cristo assumiu uma carne sem alma, sem inteligência e, por isso, seria imperfeita, pelo contrário, reconheceram-se a plena divindade e a plena humanidade de Jesus concomitantemente. Com isso, sancionou-se a teoria das duas naturezas de Cristo. Mas o debate não terminou, o que obrigaria Justiniano I a convocar a decisão da Calcedônia, insistindo mais sistematicamente na divindade de Cristo. Quanto a essa discussão, podemos recorrer a Ário (250-336), que foi “excomungado em 318 pelo bispo Alexandre de Alexandria por ter afirmado que Cristo era hierarquicamente inferior ao Pai.” (COULIANO, ELIADE, 1999, p.121). De acordo com Jacques Le Goff (2007, p.34), Ário, um sacerdote de Alexandria, sustentava que Jesus tinha apenas uma natureza humana. Também Nestório – patriarca de Constantinopla em 428 – foi condenado em um dos concílios da Igreja por afirmar a separação das duas naturezas de Cristo.

Essa visão de Cristo, como homem que sofreu na cruz sem deixar de ser Deus em momento algum, ajuda-nos a entender por que é que, a partir do século XI, o Cristo seria representado, invocado, considerado, sob o aspecto da humildade e do sofrimento, conforme lembra Le Goff (2007). O desejo de entender o sacrifício de Cristo como o maior já existente deveria nos fazer humildes e submissos à sua vontade e à vontade do pai.

Em conformidade com as ideias de Eliade e Couliano, se afirmamos que Jesus é homem, mas que depois foi possuído por Deus, entende-se Maria como simples caminho para realização dos desejos divinos, porém, sendo Jesus como Deus, Maria – mãe de Deus – deveria ser santificada. Com isso, a Igreja construiu um de seus maiores dilemas, sendo posto em voga em muitos concílios. Quanto à natureza de Jesus Cristo e, logo, às relações hierárquicas entre a Trindade, os autores construíram o seguinte gráfico:



(COULIANO, ELIADE, 1999, p.124)

Vemos que os católicos se dividiam (docetismo, nestorianismo, ortodoxos, monofisitas, cristologia angélica e ebionitas) conforme suas crenças sobre a substancialidade de Jesus Cristo.

Já quanto à ideia desenvolvida pelo Gnosticismo sobre Jesus, ela pode modificar um pouco de acordo com as várias divisões dentro dessa crença. Couliano e Eliade (1999) explicam que muitos gnósticos acreditam que Jesus Cristo, em geral, não tem corpo físico (cristologia *doceta*) e, portanto, não pode sofrer realmente e morrer na cruz. Nas palavras de Harold Bloom (2006), o gnosticismo, condenado pela Igreja como heresia, pregava a intransibilidade de Cristo, que não sofreu, nem mesmo na Cruz. Não havendo, por conseguinte, Paixão. Muitos gnósticos, também, defendem que outra pessoa é crucificada (Simão de Cirene), enquanto o verdadeiro salvador Jesus fica rindo à sombra da cruz.

Outros gnósticos já defendem que realmente Jesus veio à Terra para criar uma ligação entre os homens e Deus, diálogo que antes não era possível, porém ressaltam que, o corpo de Cristo seria de um fantasma enganador, ainda que seu sofrimento e sua morte fossem realidade, o martírio era voluntário. Embora não diferenciando em quais vertentes do Gnosticismo se fazem viáveis as diferentes concepções acerca de Jesus, os autores nos apontam que, assim como no Cristianismo, permanecem muitas dúvidas acerca da substancialidade de Jesus Cristo também nessa crença.

Ainda em concordância com Couliano e Eliade (1999), para os cristãos, Jesus Cristo era o *logos* divino, já para os muçulmanos essa posição é assumida pelo Alcorão. Assim, para os cristãos, Cristo está intimamente associado a Deus; o que, para os muçulmanos, seria politeísmo. Realmente, para esses últimos, Jesus Cristo foi somente um mensageiro de Deus, assim como Abraão, Moisés, Isaque e Jacó, como lemos no Alcorão: “O Messias, Jesus, o filho de Maria, nada mais era do que o mensageiro de Deus e Sua palavra era um sopro de Seu espírito que Ele fez descer sobre Maria. Acreditai, pois, em Deus e em Seus mensageiros e não digais: ‘Trindade’.” (O ALCORÃO, [19--], p.81)²⁹.

Deus não teria se dividido em três – como os cristãos acreditam –, pelo contrário, ele seria o único merecedor de louvor, pois: “Deus é um Deus único. Glorificado seja! Teria um filho? Como! A ele pertence tudo o que está nos céus e tudo o que está na terra.” (O ALCORÃO, [19--], p.81)³⁰. Na Sura 5 (A mesa servida: 72-75), está escrito que são descrentes aqueles que afirmam que Deus é o Messias, o filho de Maria, quando o próprio Messias teria declarado que todos deveriam adorar somente a Deus, também são descrentes aqueles que asseguram que Deus é o terceiro de três. O Messias seria somente um mensageiro, para o Islamismo e Judaísmo, diferença significativa com o Cristianismo.

Assim, caso Jesus seja Deus, subordinado a Deus, o próprio Deus ou simplesmente homem; em cada uma das hipóteses, ele sofreria diferente na cruz – ou nada sentiria se fosse Deus. Essa é a discussão de Hilda Hilst, já encabeçada por diversos religiosos há séculos.

Em consonância com os cristãos, Jesus é mandado por Deus à terra, buscando estreitar os laços com os homens, seria um intermediário entre Deus e sua criação. Seria suspeito, então, encarar Jesus como somente um corpo de homem, como um humano comum. Porém não pretendemos aqui encerrar essa discussão e designar a Jesus a sua substancialidade, pois nem mesmo Hilst decidiu limitar o tema. Segundo a poeta, caso ele fosse Deus, ele

²⁹ Sura 4 (As mulheres): 171.

³⁰ Sura 4 (As mulheres): 171.

depararia, assim como seu pai, de nossa humana adoração e sacrifício. Jesus *Vive do grito/ De seus animais feridos*.

Sangue será sempre a maior característica divina, Cristo *Vive do sangue/ De poetas, de crianças*. A poeta sangra ao escrever, mas a sua produção garante a vida mais duradoura de Jesus. Cada vez que ele é mencionado ele renasce, seria como uma repetição que levaria à memorização de sua pessoa, como a ladainha composta pela escritora. Porém Jesus Cristo também necessita de um sangue inocente, o sangue *de crianças*, pois assim veria que, inclusive, os não contagiados pelo mundo o louvam e fazem holocaustos a ele. O filho de Deus carece, ainda, *do martírio de homens/ Mulheres santas*. Podemos perceber uma ambiguidade na escolha das palavras: *mulheres santas*, pois a poeta, como grande questionadora e crítica de Deus, estaria se vendo como santa. Santas não seriam somente as mulheres – freiras – presas em conventos, mas, inclusive, a escritora durante o ato de tecer a vida de Deus. O sofrimento e a luta de homens, a vida em clausura e de eterna dedicação das mulheres santas – e de escritoras dedicadas – garantem a vida de Cristo e de seu pai.

Hilst reconhece, em *Kadosh*: “Senhor que ao mesmo tempo é humano, divino, e quase tigre” (HILST, 2002, p.118). Assim como Jesus, Deus é humano (em sua solidão, sua precisão de nós ou sua tristeza e ciúme), é divino (talvez pelo seu poder) e quase tigre, pois é *quase sempre assassino com seus tríplices caninos*.

Descrivendo a visão de Jesus na cruz, Hilst polemiza, em *Cantares*, sobre esse sacrifício:

De sacrifício
De conhecimento
De carne machucada

Os joelhos dobrados
Frente ao Cristo [...]
Como se a cruz quisesse
De mim ser a moradia. (HILST, 2004, p.59).

Notamos a presença, mais uma vez, de versos curtos e repetitivos. O uso de paralelismos e anáforas possibilita um enfoque maior no modo linguístico ambíguo, antitético e religioso como Hilst trata Deus.

Na ansiedade de entender Cristo, o eu-lírico se ajoelha em frente à cruz, entendendo que ela poderia fazer, inclusive, moradia em seu ser, pois sua vida é toda dedicada à perpetuação da vida da divindade trina. A cruz deseja ser moradia do sujeito-lírico. A cruz e a poeta são hospedeiras do sofrimento de Cristo, ambas são o próprio instrumento de sacrifício,

Cristo teria morrido por nós, somos o motivo de sua morte. Cruz e poeta se misturam em motivo e desejo de exaltar e fazer sofrer a Deus.

Seriam os humanos que dariam vida a Deus e a seu filho, sendo o *martírio de homens e mulheres santas*, de pessoas que abdicam de suas próprias vidas para adorá-lo, que os fazem viver. A escrita incessante, o sangue e o trabalho da poeta são a garantia da vida e da existência de Deus. Conforme Kazantzakis, “Esse movimento indestrutível e pré-humano é a única progressão visível do Invisível sobre a terra. Plantas, animais e homens são os degraus que Deus criou na escada de sua ascensão.” (KAZANTZAKIS, 1959, p.77).

Hilst declara: *Temo que se aperceba/ De umas misérias de mim/ Ou de veladas grandezas./ Soberbas*. Apreendemos, aí novamente, a escolha da poeta por termos antitéticos: *misérias e grandezas, aperceba e veladas*. O ambíguo e colidente encontrados em Deus se estendem à linguagem usada pela escritora. As misérias o diminuiriam, pois se menor quem louva, menor o ser louvado. Também as grandezas o enfraqueceriam, pois ele perceberia o quanto é dependente e menor que sua criação. Ao se ver importante para Deus, o eu-lírico se sente tomado de *Soberbas*. Assegurar que a divindade depende de sua vida e que sua criação literária é escada para a elevação de Deus são as *Soberbas* e a valorização de si mesmo sentida pelo sujeito-lírico.

Essas preocupações se estendem ao intelecto da persona lírica, *De alguns neurônios que tenho/ tão ricos, tão carmesins*. Os termos neurônios e carmesins podem nos sugerir uma entrega de matéria e espírito a Deus. Tendo revelado muito do corpo, como *pés burilados, animais feridos e mulheres santas*, ela revela para Deus, até mesmo, como seria o seu humano intelecto. O eu-lírico se questiona qual seria a reação de Deus, caso ele percebesse quão inteligente e independente a poeta poderia ser. Mas ela esclarece que todos esses neurônios e tudo presente em seu ser *Tem esfaimada fome/ Do teu todo que lateja*. Cada minúscula parte da escritora luta, almeja e deseja Deus. Ela anseia dar-lhe vida e grandeza, já que somente esse fato permitiria a permanência de sua existência como ser humano e possibilitaria o entendimento de si mesma.

Vemos que, mais uma vez, Hilst se encontra desenganada e desesperançosa, de forma que ela despreza todas as informações referentes a um Deus que conheceria, até, os nossos pensamentos. Davi, na Bíblia, anuncia “Senhor, tu me sondas e me conheces. Sabes quando me assento e quando me levanto; de longe penetras os meus pensamentos.” (BÍBLIA, 1999, p. 562)³¹. Por conseguinte, a Bíblia (1999) explica-nos que Deus nos examina o coração, e a

³¹ Salmos 139: 1-2.

mente para descobrir tudo a nosso respeito: nossa verdadeira personalidade, nossas fantasias secretas, nossos motivos ocultos. Deus conheceria a realidade do íntimo da nossa vida.

Para os cristãos, Deus, conhecendo os pensamentos de Abraão e sabendo de sua fidelidade, não intencionava a morte de Isaque, mas somente uma prova. Deus tudo prevê e sabe, pois: “Ainda a palavra me não chegou à língua, e tu, Senhor, já a conheces toda.” (BÍBLIA, 1999, p. 562)³². Não há como manterem escondidas de Deus as nossas *grandezas* e as nossas *misérias*, pois “Se subo aos céus, lá estás; se faço a minha cama no mais profundo abismo, lá estás também, se tomo as asas da alvorada e me detenho nos confins dos mares, ainda lá me haverá de guiar a tua mão, e a tua destra me sustera.” (BÍBLIA, 1999, p. 562)³³. Lembrando ainda que *profundo abismo*, em conformidade com a explicação bíblica, poderia ser o inferno ou apenas o lugar dos mortos. Assim, Davi estaria declarando que a soberania de Deus estende-se até a sepultura e ainda além dela. O Deus hilstiano não pode tudo ver ou saber, ele dorme, se distrai e não se esforça para conhecer profundamente sua criação humana.

Hilst entende a dependência e a fraqueza de Deus como uma figuração da necessidade que ele possuía em relação à poeta e sua escritura, seriam como se ambas as vidas estivessem entrelaçadas pelo fio da escrita poética. Assim, ela evidencia: *Se tenho a pedir, não peço./ Contente, eu mais lhe agradeço*, sendo essa uma forma muito coerente de engrandecer e exaltar Deus, mostrando-lhe somente as coisas boas que ele conseguiu realizar, esquecendo as que faltam. Seria como se desejasse se mostrar humilde e boa; não ansiando e desejando atitudes grandes e milagrosas vindas da divindade. Hilst desvela um possível descaso da parte de Deus: ela ainda que não lhe exigindo nada, somente lhe agradando, não lhe suplicando trabalhos e atitudes em favor dos humanos, se sente desprezada e negligenciada por Deus. Ele não se revela, não lhe demonstra favor. Ele a desampara, *crucifica* seu filho, e *mastiga* o gozo humano.

Tais versos indicam que a poeta – o ser humano – não é tão ingrata quanto parece, ela busca também a exaltação de Deus. A distância assumida entre Deus e o homem se faz de fundamental importância, ela esclarece o quanto essa longa distância afeta a persona lírica. Nesses momentos, ela decide somente agradecer e engrandecer Deus, com receio de que ele se afaste ainda mais: *Se tenho a pedir, não peço./ Contente, eu mais lhe agradeço/ Quanto maior a distância*. O amor, o desejo e a valorização do outro se dariam de forma mais intensa em sua ausência e distância. Muitos sentimentos e valorizações do outro somente se dão na ausência dele, a falta nos proporciona o entendimento da importância daquela pessoa. Assim,

³² Salmos 139: 4.

³³ Salmos 139: 8-10.

o sujeito lírico muito agradece, desejando ser mais agradável e gentil, para que ele não mais se distancie.

Além disso, podemos pensar, também, que o eu-lírico se agrada da distância de Deus, do sono divino e de sua não resposta. Tais fatores seriam um descanso em seus rituais sacrificiais a essa deidade. Sendo assim, ele estando distraído, ela não precisa frequentemente lhe sacrificar seu corpo, sua poesia e seu tempo. O esquecimento divino é bom, é positivo, podendo ser um alívio para a sua serva, que muito lhe *serve de mão cheia*.

A poeta registra que há motivos para se exaltar, justapondo alegria e velhice: *E só porisso uma dança, vezenquando/ Se faz nos meus ossos velhos*. A percepção de seu relevante papel e conquista da exaltação de Deus lhe é concretizada como único motivo de verdadeira felicidade. A simples ideia da existência de Deus, da possível dependência dele para com a poeta, a faz alegrar-se e encontrar motivos para sua existência. E, como em culto de louvor à divindade, ela dança e se depara com uma alegria não presenciada em seus velhos ossos sacrificados.

Ocorre um movimento de distanciamento e aproximação ao escrever. Esse ato de criação permitiria um achego a Deus, que somente foi possível pelo distanciamento anterior, que lhe possibilitou uma visão crítica acerca de Deus. A dança também pode aludir a diversos ritos sacrificiais em que se faziam presentes cantos e danças, como invocação do ser celestial – Sol, Fogo, Água, ou mesmo um outro deus. Além disso, a dança é um sinal de alegria e consagração de corpo e alma da poeta a Deus. O bailar poderia ser uma demonstração de alegria pela percepção de sua importância para Deus. O poema e a dança se concretizam como rituais de louvor e devoção à divindade.

A persona lírica se revela muito semelhante a uma sacerdotisa, a uma serva em momento de culto: *Cantando e dançando, digo:/ Meu Deus, por tamanho esquecimento/ Desta que sou, fiapo, da terra um cisco/ Beijo-te pés e artelhos*. O esquecimento de Deus e seu distanciamento em relação aos humanos podem provocar em Hilst mais amor, saudade e desejo desse ser distante e quase indiferente. A escritora continua a exaltá-lo, a beijar-lhe os pés e cada dedo desses pés (que são os artelhos), quando nota que seu poema-exaltação é o seu caminho de aproximar-se da divindade. Pode ser, também, que Hilst se sinta confortável distanciada de Deus, pois, dessa forma, seriam exigidos menos sacrifícios de sua parte.

A poeta relembra uma imagem bíblica da definição do ser humano: pó (*fiapo, da terra um cisco*). Essa imagem é empregada em outro poema, em *Do Desejo*, quando o sujeito-lírico explica: “Hoje te canto e depois no pó que hei de ser/ Te cantarei de novo” (HILST, 2004, p.116). Seu corpo é barro criado por Deus. Em *Baladas*, ela clama:

Corpo de argila
meu triste corpo
não é verdade

se te disserem
minha elegia
ser mais vaidade
do que homenagem. (HILST, 2003, p.102)

Mais uma vez o eu-lírico se vê como pó, argila e barro; como um humano moldado por Deus, ato da criação divina.

Sua criação literária é uma homenagem a Deus, mas uma vaidade e *Soberbas* da poeta também. Como veremos em outro poema deste estudo, há vaidade na vida da escritora quando ela se sente útil para Deus. Sendo essa criação literária suas *Soberbas*, ela seria motivo de olhares, até mesmo invejosos pela sua estreita ligação com o transcendente. Seria a vaidade de uma poeta de carne, ossos e pó, por seu poema poder engrandecer Deus.

Quanto ao verso: *Beijo-te pés e artelhos*, podemos relacioná-los referindo-se à espiritualidade de *pés* e materialidade de *artelhos*. Hilst quer encontrar-se com Deus em sua plenitude. Essa atitude de beijar os pés de Jesus é uma demonstração de devoção já presente em algumas passagens da Bíblia e da literatura. Maria Madalena, grata pela remissão de seus pecados, adora Jesus dessa maneira, regando os seus pés com lágrimas e os enxugando com os seus cabelos, como se verifica em Lucas. Segundo a Bíblia comentada (1999), Jesus, mais do que criticar Simão, talvez, quisesse elogiar a mulher e usar os atos dela para deixar uma lição. Com o desvelo que teve para com Jesus, a mulher mostrou devoção e dedicação a ele. A medida de seu perdão foi demonstrada pelas suas manifestações de amor. Jesus (ainda no livro de Lucas) assegura que Maria Madalena, desde que ele entrou, não cessava de lhe beijar os pés. O próprio Cristo, como é sabido, lava os pés de seus discípulos em sinal de humildade: “Depois, deitou água na bacia e passou a lavar os pés aos discípulos e a enxugar-lhos com a toalha com que estava cingido.” (BÍBLIA, 1999, p.116)³⁴.

1.2.1 – Figura, recorrência de mitos e arquétipos.

Com relação ainda ao dobrar-se diante do pé de quem se ama e adora, Erich Auerbach, em sua obra *Mimeses e a representação da realidade na literatura ocidental*, procurando explicar a noção de figura e preenchimento, refere-se à atitude da serva de Odisseu – Ulisses –

³⁴ João 13:5.

, que lava seus pés e que, nesse momento, o reconhece e à personagem mãe, que, ao tecer e medir uma meia em seu filho, analisa todas as inquietações de sua própria alma (em *Rumo ao Farol*). Em *Odisséia*, o reconhecimento de um herói, esperado por mais de uma década, dá-se durante o debruçar aos pés de um suposto velho para lavar-lhe os mesmos: “A velha, que tomara na palma da mão a perna de Ulisses, ao apalpá-la, reconheceu a cicatriz” (HOMERO, 2003, p.254). Além disso, com certeza, a escolha de uma meia como presente ao filho do faroleiro – em *Rumo ao farol* – não foi ao acaso: “ao dar um ponto na meia castanha que tricotava” (WOOLF, 2003, p.8), Sra. Ramsay sonha com um amanhã diferente. Somente esse presente poderia possibilitar o recolher-se aos pés de seu filho e o debruçar sobre si mesma (sobre sua própria alma).

Auerbach ainda defende que essas atitudes lembram-nos a ação de Jesus ao lavar os pés dos discípulos, sendo referência e preenchimento a um sentido antigo de devoção. Ele esclarece que a literatura revela diversos momentos em que acontecimentos apresentam situações já vividas no passado. Com isso, vemos que a atitude de debruçar-se aos pés do outro representa um momento de reflexão e amor. Seria como se a *Odisséia* deixasse uma lacuna que seria preenchida pela atitude de Jesus, sendo relida e reatualizada em diversos outros momentos, como em *Rumo ao Farol* e nos poemas de Hilst. Para Hilda Hilst, o beijar os pés de Cristo poderia ser entendido como um desejo de aproximação e conciliação com Deus e seu filho, além de uma demonstração de obediência e sujeição. Seria como uma releitura da história de Jesus e seus discípulos sendo lembrada em diversas literaturas. Uma reescritura e reescrita do mito. Auerbach (1997) observa, por isso, que figura é preenchimento, pois a figura aparece frequentemente no sentido de significado mais profundo em relação a coisas futuras.

Esse estudioso alemão continua explicando que as formas e as figuras são provisórias de algo eterno e atemporal. O arquétipo é esse conteúdo eterno e imutável, e Odisseu, Abraão ou Jesus são personagens, figuras mutáveis de um mesmo arquétipo. Por isso, também Gaston Bachelard assinala que, “Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação.” (BACHELARD, 2001, p.1). Uma imagem deve se referir ao passado e abrir o porvir, sendo figura e preenchimento, como Auerbach esclarece.

Em consonância com Erich Auerbach, em sua obra nomeada *Figura* (1997), a *figura* é algo real e histórico, que anuncia outra coisa que também é real e histórica. A figura é um termo antigo já usado pelos teólogos romanos, que possibilitava uma relação entre dois acontecimentos, entre uma promessa (a figura) e seu *preenchimento*. Guilherme Preger

esclarece-nos mais claramente a noção de figura com um exemplo. Ele nos assegura que Moisés, na tradição cristã, seria uma figura de Cristo, que é o seu preenchimento carnal, e a libertação dos judeus do Egito uma figura da libertação dos homens pela ressurreição de Cristo, que é o seu preenchimento histórico. Assim, somente o preenchimento, carnal e histórico, atesta a verdade de um escrito. Figura seria, para Erich Auerbach, uma forma de discurso que se desvia do seu uso normal e mais óbvio.

Em outras palavras, a repetição de acontecimentos durante a história seria justificada pela ideia de ‘figura’. Cada novo acontecimento religioso vem preencher e relembrar algum antigo. Podendo ser visto também como o anúncio de outros novos, porém interligados e semelhantes. Na visão dos estudiosos do imaginário e dos mitólogos, eles poderiam dizer que essa relação também se dá nos mitos, já que eles são reescritos e reconceituados a cada século, porém a sua essência permanece.

O pedido de Deus a Abraão resulta na revelação de que seu servo seria capaz de alcançar o mesmo ato que anos depois Deus realizaria. A atitude de Jefté é o anúncio da morte de Cristo também. Em concordância com Nikos Kazantzakis (1988), durante o isolamento de Jesus no deserto, ele encontra o bode expiatório, que carregava o pecado do povo em seu pescoço, caminhando para a morte no deserto, seu fim representa a morte dos pecados presos nele. Jesus, ao ver esse bode apregoa que os homens, esses covardes, fizeram-no portador de seus pecados, enviando-o para a morte. Jesus é o preenchimento da ideia desse inocente animal morto no deserto.

1.2.2 – O bode expiatório: figura e preenchimento de Jesus

Com relação ao bode expiatório, Couliano e Eliade (1999), fazendo um levantamento dos costumes religiosos, informam que, na Grécia, às vezes, era empregado um ‘bode expiatório’, que podia ser um homem. Ele era expulso da cidade depois de ser surrado e acusado de todos os seus pecados. Assim como ocorreu com Jesus na cruz, pagando pelos pecados do mundo. Nesses rituais de holocaustos judeus, eles, antigamente, terminavam com a transferência dos pecados para um bode expiatório, que era enxotado para o deserto. Muitos desses usos lembram os do Ano Novo babilônico, em que também se fazia presente o uso de um animal para pagar os pecados dos humanos.

Todos esses acontecimentos são figuras que receberão seu preenchimento – seu sentido total – com a morte de Cristo. O sofrimento de Abraão durante a caminhada ao monte, onde sacrificaria o filho, e o tempo de sofrimento da filha de Jefté em que se prepara para a

morte representam e preenchem o sentido dos anos de Jesus Cristo na Terra à espera da crucificação. Assim, “Para poder alçar até a Cruz, o ápice do sacrifício, e até Deus, o ápice da imortalidade, Cristo passou por todos os estágios que o homem que luta tem que atravessar.” (KAZANTZAKIS, 1988, p.6). O momento da crucificação é o entendimento pleno de todos os sacrifícios anteriores presentes na Bíblia.

Essa ideia de preenchimento da ‘figura’ de Auerbach prolonga o sentido de que existem arquétipos comuns em nosso inconsciente coletivo. Existem ambições, sonhos, medo e desejos semelhantes em várias gerações, por isso, cada década é o preenchimento ou a enunciação de outra. Seria, como já foi dito, assim também nos mitos e nas suas variações no decorrer dos anos. As características de Jesus já se faziam presentes em Moisés/Adão/Davi, os sacrifícios, costumes e modos de adoração a Deus, ou aos deuses, se completam ou se esvaziam para serem completados a cada geração existente. Para Mircea Eliade (1979), Jesus é o novo Adão com o qual chegaram os tempos do paraíso futuro. Nele, está já realizada a destruição do mundo pecador, prefigurado pelo dilúvio, e o Êxodo verdadeiro, que libertou o povo de Deus da tirania do demônio. Ele ainda argumenta que, “A exortação apostólica utilizou a tipologia como argumento para estabelecer a verdade da sua mensagem, mostrando que Cristo continua e ultrapassa o Antigo Testamento: ‘Estas coisas aconteceram em figura (typikôs) e foram escritas para nossa intuição.’” (ELIADE, 1979, p.156).

Quanto a esse conceito de figura, León-Dufour revela que “O grego *typos* e o latim *figura* são usados pelos teólogos para designar os simbolismos mais originais que se encontram na linguagem bíblia: as prefigurações.” (LEÓN-DUFOUR, 1992, p.354). Mais claramente, os autores Brosse e Roillard, em *Dicionário dos termos da fé* (1989), elucidam que figura é um personagem ou fato da história da salvação nos quais se esboçam uma persona ou um fato posteriores, cumprindo o que a figura anunciava e preparava. Assim, Davi é figura do Messias; a passagem do Mar Vermelho é figura do batismo. Além disso, defendem que, biblicamente, o sentido figurativo seria aquilo que assume uma personagem ou um fato da história da salvação enquanto anuncia ou prepara uma realidade posterior. Quanto ao sentido de tipo, para esses últimos estudiosos, em suas definições, “Paulo aplica a palavra às prefigurações do A.T. [Antigo Testamento], duas vezes, mais uma no emprego dum verbo derivado: os hebreus, no Êxodo, são *typoi* dos cristãos, Adão é o *typos* de Cristo.” (BROOSE, ROUILLARD, 1989, p.771). Compreendemos que a ideia de Auerbach já havia sido trabalhada por diversos teólogos como estudo bíblico.

Lembramos esse conceito de ‘figura’, pois poderemos, assim, entender com mais intensidade o sacrifício de Jesus, que já havia sido anunciado em diversos momentos no

Antigo Testamento. No poema, recordando que a luta da poeta é pela proximidade e entendimento de um Deus cheio de defeitos, Hilst rememora a crucificação de Jesus novamente, e pergunta que mistério haveria por trás, já que seu corpo pode não ser de um humano e, sim, de um Deus. Assim conclui os versos (ladainha): *Pés burilados/ Luz-alabastro/ Mandou seu filho/ Ser trespassado*, sendo que via sinais de humano *Nos pés de carne/ Nas mãos de carne/ No peito vivo. De carne*. Porém era necessário *Cuidado* no que se referia ao entendimento de Deus e seu filho. A palavra *Cuidado* também pode ser um alerta ao leitor para se prevenir contra esse Deus que sacrifica e faz sofrer, até, ao seu próprio filho.

Dando início ao poema, a persona lírica escreve a situação de Jesus na cruz, polemizando o fato de ele estar exposto e sofrendo no calvário, a mando de seu pai impiedoso. Deus assassino que ela revela em *Cartas de um Sedutor*, “sei tudo sobre crueldade. conheço Deus.” (HILST, 2002, p.103).

1.2.3 – A subversão hilstiana

Em *Cascos & Carícias*, reunião de crônicas escritas por Hilda Hilst, a poeta também demonstra o desejo de entender esse Deus sanguinário. Ela defende que a verdade deveria ser velada, às vezes, portanto, a sugestão pela palavra *Cuidado* no poema acima analisado. Ela explica: “Jeshua falava por parábolas, quando não queria ser imediatamente compreendido. E ainda assim aconteceu aquilo: a cruz. A carnificina.” (HILST, 2007, p.348). A profanação não deveria se dar por completo, logo, há *amor e heresia* em suas obras. Podemos pensar em uma carnavalização de Deus e de Jesus na obra hilstiana.

A estudiosa Delzi Laranjeira (2003) mostra que a carnavalização aproxima elementos considerados antagônicos como alto e baixo, grande e insignificante, o sábio e o tolo, o sagrado e o profano, e, geralmente, se envolve com a profanação. Esta última é uma categoria carnavalesca intrínseca, porque está relacionada com os sacrilégios, as indecências e as paródias de textos sagrados. O uso de termos ambíguos e conflitantes com relação à divindade pode gerar a ironia, que seria um fator determinante para o sentido subversivo da história, um conflito que leva ao questionamento da narrativa bíblica.

A subversão hilstiana percorre a descrição de Jesus e a interpretação da morte de Lázaro. A escritora descreve o olhar de Lázaro – na ficção *Lázaro* – durante o seu sepultamento como se ainda estivesse vivo e vivenciando tudo aquilo. Assim, ele teria sido “o único homem a conhecer Rouah? Foste o único a ressuscitar depois desse conhecimento?” (HILST, 1977, p.253). Ele teria conhecido além de Deus (Rouah), também Jesus em

profundidade e observa: “E todos que estão próximos de Jesus sabem que esse homem é um homem igual a todos nós, mas tão possuído de Deus, tão consciente de sua múltipla natureza que só por isso é que se transformou naquilo que é?” (HILST, 1977, p.253). A subversão e, até mesmo, a *heresia* são meios de aproximar Hilst de Deus.

Hilda Hilst descreve esse Deus cruel também em *Cantares*:

Ronda tua crueldade. Esconde, avança

Até que me descubras
Fissura rigorosa
Na tua garra
Ajustado tensor
Para tua lança.

Ronda meu abandono
Persegue
Trança meu desamparo
Sono e tua iniquidade.
Ritualiza a matança
De quem só te deu vida.
E me deixa viver
Nessa que morre. (HILST, 2004, p.62).

Como um animal cercando o homem, assim é Deus, que: *Esconde, avança*, preparando o ataque. Ele *ronda e persegue*, com sua *garra, tensor e lança*. É uma matança ritualizada, porque faz parte da constituição de Deus o assassinato. Ainda se pode notar que, mais uma vez, a procura por Deus é semelhante ao encontro de dois corpos, é sexual, é um vai e vem, um esconder e avançar. A relação que Hilst desenvolve com o sagrado é sexual também.

Deus, em sua iniquidade, ritualiza a matança, ou seja, torna justificável a imolação de corpos em seu louvor. Além disso, a escritora ressalta que quem morre é aquele que sempre deu vida a Deus, aquele que sempre o louvou. São inocentes – como o principal de todos, Jesus – que morrem para que Deus se mantenha vivo.

Jesus seria um pescador de almas, um direcionador de olhos humanos para que vissem Deus, mas ele também seria um peixe escolhido por Deus para sofrer na Cruz. Tal ambiguidade complementa a duplicidade de Deus, que também se revela e se esconde. Seria como se afirmássemos que Jesus é homem e Deus ao mesmo tempo, se disséssemos que Deus é bom e ruim. Deus e Jesus são salvadores e dependentes dos homens. São Deus, mas dependem de nós, e isso só é possível, pois o poema é um espaço em que se predomina o redobramento, a repetição, a intimidade, a contradição e a dialética. Percebe-se que Hilda Hilst luta com Deus, não sendo uma relação de união e conjunção, mas ainda assim ela sente-se una, íntima, ligada e explicada na deidade.

Os deuses hindus, por exemplo, também se apresentam de forma contraditória e complexa: “Os muitos aspectos do poder de Shiva expressam-se em seus papéis frequentemente paradoxais: ele é ameaçador e benevolente, criador e destruidor, dançarino exuberante e iogue” (COOGAN, 2007, p.137). Vemos, assim, esse complicado e incongruente arquétipo divino representado em outras religiões. Essas referências e relações são explicadas por Northrop Frye (1957), quando ele declara que apenas o crítico arquetípico poderia ocupar-se com a relação entre o poema e o resto da literatura. Ao ler esse poema hisltiano sobre Jesus Cristo, podemos nos lembrar do Jesus menino de Fernando Pessoa.

Fernando Pessoa, como Alberto Caeiro, revela que sonhou que Jesus, na forma de menino, volta à Terra: “Vi Jesus Cristo descer à terra./ Veio pela encosta de um monte” (PESSOA, 1958, p.30-31). Jesus desce por um morro, montanha que, como já vimos, é a ligação entre a terra e o céu. O poeta enuncia: “de vez em quando [ele tinha] de se tornar outra vez homem/ E subir para a cruz, e estar sempre a morrer/ Com uma coroa toda à roda de espinhos/ E os pés espetados por um prego com cabeça,/ E até com um trapo à roda da cintura” (PESSOA, 1958, p.31). Por isso, Jesus estaria cansado de viver no céu e teria descido à Terra, para aliviar-se desse peso de morrer sempre, pois os cristãos o matam toda quaresma. Jesus “Diz que ele [Deus] é um velho estúpido e doente,/ Sempre a escarrar para o chão/ E a dizer indecências.” (PESSOA, 1958, p.33). Por esses fatores, possivelmente, Jesus Cristo teria se entediado de viver no céu. O Jesus hisltiano continua menino, mas não se livrou da cruz e da constante morte ritualizada.

CAPÍTULO 2

O IMPRUDENTE MENINO: MALVADEZAS E CANDURAS.

“se a gente olha tudo, de um jeito vagaroso, tudo é sagrado” (HILST, 2002, p.111)

Questões como as expostas no capítulo anterior: ‘quem é Deus?’ ou, ‘para que ele pede sacrifício?’, figuram na história de diversas crenças e grupos sociais; ainda que o deus em questão, para cada tribo ou povo, não seja o mesmo, ele representa o arquétipo da figura divina que está presente no inconsciente coletivo da sociedade. Esse inconsciente coletivo pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não se origina na experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. Isto é, o inconsciente coletivo é algo universal, sendo que, para a ideia – o arquétipo de deus – de uma divindade soberana, cada cultura cria seu símbolo, sua imagem e sua representação.

Em outras palavras, o inconsciente coletivo não é composto por experiências pessoais que foram reprimidas (os traumas, na visão freudiana), mas se compõe como um fator hereditário, nascendo com o indivíduo, sendo parte essencial do todo que compõe o homem e a espécie. Mas ainda é importante destacar que, embora a figura da grande mãe, por exemplo, seja universal, sua imagem muda substancialmente na experiência prática individual. De igual modo, existem diversas variações para uma mesma ideia de um ser superior. A busca por Deus e pelo seu entendimento é algo que nos torna semelhantes em aflições, dúvidas e esperanças.

O estudo do imaginário, seguido também por Gaston Bachelard, propõe-se – segundo Zaíra Turchi (2003) explica – a abordar a compreensão do simbólico, dando-lhe o nome de fenomenologia dinâmica, pois o imaginário possui o papel criador, sendo a potência poética das imagens. Somente a presença das imagens e a relação entre elas levariam à criação do poema e, logo, a uma ligação estreita entre os homens, por meio da identificação de sentimentos, possível pelo inconsciente coletivo. Quando lemos as imagens fundadas por Hilst no poema, identificamo-nos com elas, pois já sentimos Deus como fel e hidromel, e a assimilação de nossos sentimentos com tais imagens e, principalmente, o todo que elas proporcionam, faz-nos sentir parte do social, parte de toda a humanidade.

Esse conteúdo comum dos seres humanos – inconsciente coletivo – possibilitaria a criação dos mitos universais, e levaria o ser humano ao melhor entendimento de si mesmo. Turchi (2003), ao discorrer sobre esse tema, ensina que, para Eliade, o pensamento simbólico e o mito não possuem apenas ‘prenhez simbólica’, mas é um verdadeiro doador e

potencializador de sentido. Mitos de Zeus, Dionísio, Hércules, Odisseu, Aquiles, Afrodite, Poseidon, Hades, Hera, Apolo, Ártemis, Ares, Atena, Hermes, Hefesto, como também, a Bíblia, a Torá e o Alcorão, podem ser considerados formas de representação dos nossos medos, anseios e desejos, que se encontram presentes no inconsciente coletivo, constituído essencialmente de arquétipos. Mesmo sendo diversos e diferentes, os deuses podem ser considerados uma ideia só; porque há algo de comum entre eles, como afirma Eliade (1992). Todos são “uranianos”, isto é, habitam o céu. Eles podem ser considerados como a melhor forma que alguns indivíduos encontraram para explicar a vida e para explicarem a si mesmos, principalmente.

Logo, “Por mais que seja diverso, o divino é, com certeza, aquilo que, da forma mais intensa possível, nos dá a sensação de estar vivos.” (CALASSO, 2004, p.33). O ato de falar acerca de Deus – a construção de uma imagem que represente Deus – também demonstra o nosso desejo de conhecê-lo. Por isso, Bosi (1977) esclarece que a estátua do deus é uma apropriação de algo que nos deve transcender, podendo abrir a porta para o fetiche.

Esse arquétipo de um Deus presente está, como já foi dito anteriormente, presente no inconsciente coletivo. Durand (1993) defende que, muito longe de ser um reduto das questões individuais, é, pelo contrário, o órgão da estruturação simbólica. Os três grandes temas da ontologia tradicional são o eu, o mundo e Deus, sendo que esses temas arquetípicos, a partir desse tema primordial, produzem os símbolos e os mitos de cada Deus em particular, de cada grande mãe, de cada herói em específico. Por isso, Durand declara que a imaginação é origem de uma libertação. A imaginação procura dar corpo e forma a esses arquétipos, criando os mitos, que são um esboço de racionalização, porque utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias.

Pensando dessa forma, podemos assegurar que os deuses são formas arquetípicas de pensamento, estando presente em todos nós. Como os produtos da fantasia são sempre diretamente acessíveis à observação, suas formas têm aspecto de *imagens típicas*, às quais, por esta razão, Jung (1991) nomeia de arquétipos. Ele ainda reforça que os arquétipos são como órgãos da psique pré-racional, sendo estruturas fundamentais características, sem conteúdo específico e herdadas dos tempos mais remotos.

Já quanto ao inconsciente coletivo, juntamente com os arquétipos, Jung considera que seriam formados por conteúdos mais profundos, com características nitidamente mitológicas, não sendo como o inconsciente pessoal, que é composto por vivências e traumas pessoais. Argumenta, ainda, que chamou de arquétipos, de dominantes do inconsciente, essas ideias comuns e de inconsciente coletivo à camada inconsciente da alma, constituída por essas

formas dinâmicas universalmente difundidas. Nessa parte coletiva, não haveria reminiscências pré-natais. O que existiria seriam estruturas fundamentais, mas sem conteúdo, principalmente por não conterem experiências subjetivas. Sendo, então, conteúdos universais, isto significa – para Jung – que essas imagens coincidem, quanto à forma e ao conteúdo, com as representações primitivas universais que se encontram na raiz dos mitos. Por isso, vemos deuses, heróis, grande mãe em todas as culturas, como já foi aqui explicado pelas vozes de Durand, Bachelard e Turchi.

Composto pelos arquétipos do inconsciente coletivo, o imaginário hilstiano sobre o religioso fecunda e brota com mais facilidade na poesia, pois o poema é como ponto de interseção entre o poder divino e a liberdade humana. Paz (1984) reconhece que a palavra poética é a mediação entre o sagrado e os homens.

A palavra poética abre caminhos de transgressões e heresias, criando uma nova estrada de igualdade entre o sublime e o profano, de proximidade entre os altos e os baixos. Segundo Octavio Paz, em *A outra voz* (1993), a poesia é uma transgressão da língua. A poesia é o complemento da revolução, ela promove a mudança de forma individual e privativa. A religião pública da modernidade tem sido a revolução, e a poesia a sua religião privada. A revolução seria como um ritual religioso dos índios, em que se religam a orgia sexual para multiplicar a colheita, é o caos em busca do cosmos. Esse caos momentâneo romperia com o passado e instauraria um regime racional, justo e radicalmente diferente do antigo, conclui o pensador.

Para Paz, a revolução seria a volta ao tempo da origem, antes da injustiça, em outras palavras. Ela seria um ato negador da história: o tempo novo que ela instaura é a restauração do tempo original. Como um ritual de recriação do mundo, de morte das perversidades, de luta pelo saber, a poesia se apresenta como uma revolução sem armas. Ela se propõe a libertar os homens dos sentimentos e sensações que os aprisionam.

Esse estudioso ainda defende que as crenças revolucionárias estariam sujeitas à prova do tempo, enquanto as religiosas se inscreveriam num mais além intocado pelo tempo e suas mudanças. Por isso, entre a revolução e a religião, a poesia seria uma ‘outra voz’. A voz poética é a voz das paixões e das visões: é do outro mundo e é deste mundo, é antiga e é de hoje mesmo, antiguidade sem datas, logo é “outra”. A poesia é aquela que promove a mudança individual e, justamente por isso, atinge todos, pois ela é sua e é alheia, é de ninguém e é de todos. Consequentemente, a literatura, em especial, a poesia, na visão de Paz (1993), exercita nossa imaginação e assim nos ensina a reconhecer as diferenças e a descobrir as semelhanças.

Assim, a poesia é um gênero mais subjetivo e, por conseguinte, também mais universal. A identificação do leitor com o conteúdo do poema é justificada, até mesmo, na procura e desejo pelo ser divino. Sendo assim, a poesia seria a explicação e a antecedência de algum sentimento expresso pelo eu, que a maioria dos leitores não era ainda capaz de perceber em ou por si mesmos.

A poesia de Hilda Hilst vem resgatar e confirmar temores, medos e dúvidas universais.

2.1 – *É mudo. Está só: O longínquo e obtuso Deus.*

De acordo com nosso estudo, as imagens de *Poemas malditos, gozosos e devotos* são representativas de um eu-lírico que almeja um Deus incompreensível, mas que poderia lhe proporcionar uma razão existencial. Caso Hilda Hilst entenda Deus ou, mais ainda, toque nele e prove que ele é real, ela estará encontrando o sentido de si mesma. Esse desejo de tocar na divindade está expresso no poema IX, da obra em questão:

Poderia ao menos tocar
As ataduras da tua boca?
Panos de linho luminescentes
Com que magoas
Os que te pedem palavras?

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

O molhado que mata e ressuscita?

Me permitirias te sentir a língua
Essa peça que alisa nossas nucas
E fere rubra
Nossas humanas delicadas espessuras?

Poderia ao menos tocar
Uma fibra desses linhos
Com repetidos cuidados
Abrir
Apenas um espaço, um grão de milho
Para te aspirar?

Poderia, meu Deus, me aproximar?
Tu, na montanha.
Eu no meu sonho de estar
No resíduo dos teus sonhos? (HILST, 2005, p.33-35)

O poema revela-nos um desejo de encontrar Deus e poder tocá-lo, ainda que esse toque ocorra nas partes mais assassinas de Deus, na sua boca, nos dentes afiados e na sua

língua. O eu-lírico descreve um Deus mumificado, que permanece incoerente e colidente, como nos sugere as antíteses: *delicadas espessuras, ataduras e luminescentes, mata e ressuscita, montanha e resíduo*.

A mumificação dos corpos, para os egípcios, cumpria o papel de preparar os mortos para outra vida. Porém podemos notar um desejo do sujeito-lírico de destacar a imagem da múmia, pelas *linhas, fibras e ataduras*, como uma explicação para a mudez e ausência divinas.

Seguindo o conselho de Gaston Bachelard, analisemos o poema com um estudo detalhado de cada verso. Ele assim instrui: “Dividam, dizem-nos, cada uma das dificuldades em tantas parcelas quantas forem necessárias para melhor resolvê-las. Sim, mastigue bem, bebam em pequenos goles, saboreiem verso por versos os poemas.” (BACHELARD, 2006, p.26).

A persona lírica, apontando a mudez e distância de Deus, orienta: *Poderia ao menos tocar/ As ataduras da tua boca?! Panos de linho luminescentes*. A boca estaria atada, fechada e amarrada por um linho. Deus poderia estar morto e envolto em panos como os cadáveres egípcios, dessa maneira, o contato do eu-lírico com ele seria definitivo, pois poderia tocá-lo e atingi-lo em sua totalidade. Mas a atadura de linho pode ser uma metáfora de uma divindade que não responde ao seu clamor. Dessa maneira, o tocar nessas ataduras seria alcançar um ser transcendental. Esses panos de linhos são luminescentes, resplandecentes, não se apresentam carcomidos como os panos envoltos em mortos comuns, mas está cheio de vida e brilho. Luz e brilho são símbolos ascensionais, que poderiam direcionar a poeta a Deus.

Se pensarmos na Trindade cristã, o ser divino pode ser o filho, e os panos de linhos podem nos recordar o Santo Sudário, em que Jesus secou o rosto encharcado de suor e sangue. Esse linho pode ser o pano que envolveu Jesus na sua sepultura, podendo ser luminescente, já que ele ressuscitou, segundo os cristãos. Um pano que envolvesse o filho de Deus seria sagrado e, logo, metaforicamente, repleto de luz.

Nikos Kazantzakis (1975), falando do desejo que temos por Deus, revela que até a mais insignificante criatura de Deus deseja escalar degrau por degrau para poder tocar o Senhor. Ainda, lembrando os mitos, esse escritor assevera: “Epaphus [...]. Não confia nem na vista nem no ouvido; ele quer tocar, agarrar o homem e a terra, sentir suas quenturas se misturarem à sua, senti-las tornarem-se um com ele.” (KAZANTZAKIS, 1975, p.291). O toque possibilitaria uma vivência mais real.

Esse desejo hilstiano de tocar Deus, de escalar esses degraus rumo à transcendência está, também, presente em *Kadosh*, quando a poeta escreve que “O GRANDE OBSCURO

não pode ser tocado antes do tempo. Que mais é preciso fazer para que eu o conheça inteiro? Para que eu possa colocar o dedo e sentir até onde ele se faz víscera e sangue, até onde é cristal” (HILST, 2002, p.43). Se a escritora, como todo ser humano, o tocasse, ela entenderia concretamente a duplicidade e ambiguidade divina. Ela saberia *até onde ele se faz víscera e sangue e até onde é cristal*. Seria ressaltar até onde ele é *menino* e até onde é *assassino*. Em *Do Desejo*, o eu-lírico profere:

Ver-te. Tocar-te. Que fulgor de máscaras.
Que desenhos e rictus na tua cara [...]
Ver-te. Tocar-te.
Cordura.
Crueldade. (HILST, 2004, p.18).

Tocar *os desenhos e rictus na tua cara*, sentir a *Crueldade* divina, isso seria conhecer o *Grande obscuro*. A poeta ainda afirma, em outro poema: “Vem apenas de mim, ó Cara Escura/ Este desejo de te tocar o espírito” (HILST, 2004, p.114). Há um forte desejo por tocar o escondido, o escuro, a penumbra, a sombra que é Deus. A sombra é o desconhecido dentro de Hilst, é o inconsciente, o não entendido, mas também é a divindade que a criou à sua semelhança.

Quanto a esse desejo de tocar e ser tocada, Alcir Pécora (2001) revela que as obras de Hilda Hilst são tomadas por inquietações metafísicas sanguíneas e arrebatadoras, como as dúvidas teológicas, que nascem, muitas vezes, como questões do corpo. Logo, “O ser que busca Deus em seus poemas é quase sempre um ser feminino, uma alma e um corpo que copula com Deus, num êxtase muito parecido com o dos místicos.” (GUIMARÃES, 2006, p.123). Vemos que o desejo de estar com o ser divino se prolonga até o anseio pela união dos seres, no ato sexual.

Com a boca cerrada e mumificada com panos de linho, Deus está mudo. Assim sendo, a poeta continua: *Com que magoas/ Os que te pedem palavras?*. O questionamento é de uma serva que almeja uma revelação – hierofania – de Deus, uma palavra que justifique toda a sua luta e sua vida. Ela busca entender por que Deus magoa com o silêncio a todos aqueles que o desejam e esperam algo revelador. Davi, na Bíblia, clama: “Inclina, Senhor, os ouvidos e responde-me, pois estou aflito e necessitado.” (BÍBLIA, 1999, p.536)³⁵, exorta ainda: “Deus meu, Deus meu, por que me desamparastes?[...] Deus meu, clamo de dia, e não me respondes” (BÍBLIA, 1999, p.503)³⁶. Asafe profere também: “Ó Deus, não te cales; não te

³⁵ Salmos 86:1.

³⁶ Salmos 22: 1-2.

emudeças, nem fiques inativo, ó Deus!” (BÍBLIA, 1999, p.535)³⁷. Podemos nos lembrar, até mesmo, do clamor desesperado de Castro Alves, em *Vozes d’ África*: “Deus! ó Deus! onde estás que não respondes!/ Em que mundo, em qu’estrela tu t’escondes/ Embuçado nos céus?” (ALVES, 1944, p.137). O rogo da poeta por resposta é preenchido – ideia de Auerbach – por todos esses clamores anteriores. Deus se encontra mudo e só, indiferente aos nossos clamores, como se realmente estivesse com uma mortalha lhe cerrando a boca.

Na estrofe seguinte, o sujeito-lírico traz imagens voltadas para a mordicância: *Poderia através/ Sentir teus dentes?! Tocar-lhes o marfim/ E o liso da saliva// O molhado que mata e ressuscita?.* Retirando o linho da boca divina, seria possível sentir seus dentes e a saliva. O Deus hilstiano possui *tríplices caninos*, como vimos no primeiro poema deste estudo, essa ideia permanece nas palavras *dentes*, *marfim* e *saliva*.

Quando Gilbert Durand trata acerca do bestiário e da animalidade constantes em nosso imaginário, ele divide dois esquemas dentro desses símbolos animais, presentes, ambos, dentro do regime diurno da imagem. O primeiro esquema seria o formigamento, que representa o caos, o descontrole frente à agitação e ao passar do tempo, esquema da agitação e do fervilhar. O segundo esquema, e mais relevante para esta análise, seria a mordicância, também representativo da passagem do tempo que tudo corroe e devora. Esse animal com uma goela terrível seria o Deus hilstiano. Esses esquemas representam um desejo de entender o passar do tempo e tentar controlá-lo, no caso de Hilst, entender Deus e não ser devorada por ele.

O conhecimento de Deus poderia ser uma forma de manter-se viva, de ter um motivo para sua existência. A esfinge de *Édipo-Rei*, de Sófocles, brada: ‘Decifra-me ou te devoro’, seria assim o sentimento de Hilda Hilst, talvez. Ainda conforme Durand, a esfinge é um símbolo fálico, mas, principalmente, o simbolismo de um animal terrível e devorador, como Deus. A escritora quer tocá-lo, mas vê nele um animal ameaçador.

A persona lírica deseja conhecer os *dentes*, o *marfim*, a boca – ambiente devorador do *gozo* –, para isso, toca o lugar mais perigoso de um mostro ou de animal selvagem: a boca. Ela pode ser a representação de uma abertura para o conhecimento do mais íntimo do ser, poder-se-ia penetrar nas entranhas desse monstro, ou ser divino, já que aqui ele se apresenta sempre como contraditório e antitético. A saliva seria a concretização dessa ambiguidade divina, ela é vida e morte. A saliva ajuda a saborear o nosso *gozo* e o nosso *sangue* como

³⁷ Salmos 83:1.

sacrifícios a Deus, mas também ajudaria a pronunciar palavras – somente possível pela umidade gerada pela saliva (sendo ela vida, esperança e revelação).

Saliva é vida e renovação. Em Marcos (7: 32), nos é relatado que Jesus para curar a gagueira de um homem “lhe tocou a língua com saliva” (BÍBLIA, 1999, p.47), e ele voltou a falar normalmente. Jesus também cura um cego mais uma vez com a saliva: “Dito isso, cuspiu na terra e, tendo feito lodo com a saliva, aplicou-o aos olhos do cego” (BÍBLIA, 1999, p.111)³⁸, e depois de lavar os olhos o cego de nascença começou a enxergar. Vale lembrar ainda, que o sopro divino também foi gerador de vida para Adão, Deus soprou nas narinas o fôlego da vida, dando alma ao corpo de terra e pó.

Vemos, além disso, que no poema palavra e hierofania não são vivenciadas pelo eu-lírico no poema. Ele não escuta a voz de Deus. Isso ocorre pois, segundo a poeta, Deus é um ser limitado e está desinteressado por nossos problemas, é indiferente ao nosso rogar.

A divindade seria um leque que se abre à duplicidade, ele *mata e ressuscita*. Quanto ao poder significante da imagem, Eliade apregoa que “É pois a Imagem como tal, na qualidade de feixe de significações, que [é] verdadeira, e não uma só das suas significações ou um só dos seus numerosos pontos de referência.” (ELIADE, 1979, p.15 – grifo do autor). A imagem de Deus, apresentado por Hilda Hilst, possibilita sentidos múltiplos, já que a própria divindade seria contraditória e ambígua, ou tripla (Trindade). Jung (1976, p.51) diz que alguns religiosos acreditavam que o bem e o mal seriam a mão direita e a mão esquerda, respectivamente, de Deus, sendo que, dessa forma, ele criaria tudo em um conjunto de sizíngias, ou seja, de pares de contrários, assim como ele o é para muitos indivíduos.

Com relação a esse Deus bom e ruim ao mesmo tempo, René Girard (1990) esclarece, ao relembrar Dioniso em *As Bacantes*, que ele se apresenta também como um deus contraditório e que, por conseguinte, monstruoso. Ele informa que todos os monstros têm tendência a se desdobrar, e não há contraditórios e antitéticos que não possuam uma monstruosidade secreta. No dialético e contraditório, que é monstruoso, as diferenças não são abolidas, mas embaralhadas e misturadas. Percebemos esse não desvelar da personalidade de Deus na poesia de Hilda Hilst; ela não consegue entender plenamente quem é Deus. Referindo-se, ainda, a Dioniso, Girard lembra que, desde o início da peça, a animalidade e a divindade são tomadas por uma oscilação frenética. Assim como esse deus grego, o Deus hilstiano também possui *tríplices caninos*, portanto, pode ser considerado animalizado e

³⁸ João 9: 6.

monstruoso, pois os colidentes e contrários seriam sempre monstruosos, pois podem matar e ressuscitar.

Harold Bloom (2006) defende que Javé é indiferente ao fato de ser amado ou temido, porque tanto amor quanto temor proporcionam sacrifícios que constituem emblemas da nossa obediência, uma ideia que teria culminado na morte de Jesus. Seria como se Deus não se importasse com aquilo que sentimos: se medo ou amor, mas valorizasse somente o resultado de nossa fidelidade: o sacrifício. Ainda hoje, realizamos sacrifícios, e o mais metafórico deles é a Santa Ceia. Os cristãos continuaram com a valorização do sacrifício de Jesus, fazendo-o de maneira sublimada e metafórica em uma comunhão, na qual pão e vinho são emblemáticos da carne e do sangue de Cristo. Bloom defende que Deus dependeria de alimentação à base de oferendas, e desejaria louvores, orações, cânticos em ação de graças, além de um amor desmedido, incessante e constante. Observamos que as imagens e símbolos do sacrifício mudaram, mas o arquétipo ainda permanece em nós.

Jacques Le Goff (2007) pondera que o Deus que vem da Bíblia não é, de fato, nem bom nem mau. Ele é todo-poderoso e justo, mas pode ser terrível. Pode ser um Deus de cólera e vingança. Harold Bloom (2006) considera que a divindade age entre dois pólos de maldade, Javé oscilaria entre travessuras cruéis e terror moral. E esse Deus assassino concretiza a sua maldade e seu desejo de sangue e carne em seu próprio filho, levando-o à cruz e ao martírio frente aos homens – fiéis horrorizados. Hilst descreve esse momento de sacrifício no primeiro poema da mesma obra em questão, aqui já analisado.

O arquétipo universal de um deus assassino permanece no poema de Hilst, e ela lhe pergunta: *Me permitirias te sentir a língua/ Essa peça que alisa nossas nucas/ E fere rubra/ Nossas humanas delicadas espessuras?*. Mais uma vez o ser divino está ligado à características teriomórficas. Durand (2002) assinala que, na maior parte dos casos, a animalidade, após ter sido o símbolo da agitação e da mudança, assume mais simplesmente o simbolismo da agressividade e da crueldade. Deus é agressivo e cruel, possui uma goela animal, sádica, assassina e devastadora. Gilbert Durand ainda lembra que esse arquétipo pode prolongar-se não somente a Deus, mas a tudo o que nos é aparentemente ofensivo, sendo muitas vezes, o lobo o animal mais recorrente para a metáfora, pois, para a imaginação ocidental, ele é o animal feroz por excelência. Em Daniel (capítulo 7:7), ele visualiza um mostro que possuía dentes de ferro, devorava e fazia em pedaços tudo aquilo que encontrava pela frente. Ele representaria, ainda, em conformidade com o autor do capítulo, um reino assassino e destruidor que dominaria a Terra

O Deus hilstiano passa sua língua em *nossas nuças*. Essa língua é grossa e assassina, ela *ferre rubra* nosso corpo, podendo ser de medo, temor e dor ao mesmo tempo. Nossa humana e delicada pele é assustada pela ameaça divina. Se Hilst revela que se direciona a Deus cantando amor e heresia, podemos pensar em uma relação mais sexual e carnal ao analisarmos essa língua que *alisa nossas nuças*. Deus é tratado de forma humanizada pela poeta, seus personagens o tocam em suas partes mais íntimas e questionam sobre as divinas peculiaridades. Dessa forma, podemos pensar em um Deus que sente prazer em nos ameaçar de morte (sugerindo que nos devoraria com sua *língua e saliva*) ou que lambe o nosso gozo ou ainda, que nos oferece um prazer carnal e humano pelo contato sensual e íntimo. Vera Tietzmann Silva relembra que essa ideia de tomar o gozo humano “traz a memória do leitor o ponto culminante da celebração da missa, o momento da consagração” (SILVA, 2009, p.142), em que comemos do corpo de Cristo e bebemos do seu sangue. Seria como se sacralizássemos o ritual erótico e associássemos ao ritual religioso. Mescla entre sagrado e profano que Hilst desenvolve em sua obra.

Leo Spitzer (2003), estudando essas questões do sagrado, defende que, não raro, o corpo é um empecilho para o espírito. Talvez, assim sendo, o gozo hilstiano se desse mais em buscas espirituais – procura por Deus – do que nas questões carnis. O corpo seria somente um impulso para a experiência mística, deste modo, “O sexo é tratado como um fato menor, que existe para ser transcendido” (SPITZER, 2003, p.51). Há, nos poemas hilstianos, uma estreita relação entre carnal e espiritual que poderia levar ao gozo extremo.

O eu-lírico apregoa: *Poderia ao menos tocar/ Uma fibra desses linhos/ Com repetidos cuidados/ Abrir/ Apenas um espaço, um grão de milho/ Para te aspirar?.* O toque poderia ser em apenas uma parte desse linho, a revelação poderia ser apenas em um pequeno espaço, mas já seria o suficiente para ser uma hierofania, um esclarecimento, uma visão de Deus. A poeta abriria esse linho calmamente, almejando aspirar o ser divino. O destecer do linho ou o separar o linho em fibras (*Uma fibra desses linhos*) pode sugerir uma tentativa de desvelar a divindade e seu poder. O linho pode ser somente uma metáfora do silêncio divino, sugerindo, também, o poder silencioso de Deus, em que ele tece vidas, sofrimentos e mortes. Se a poeta, *Com repetidos cuidados*, desfizesse esse linho para se aproximar de Deus, ela poderia entender como teria sido cada tecedura, cada dobra e o que permeou o pensamento de Deus durante o tecer da humanidade. Hilst deseja o ser divino, deseja senti-lo, aspirá-lo.

Em *A obscena Senhora D*, Deus permanece distante e cruel, porém o desejo de tocá-lo também se conserva. A Senhora D clama: “acode-me, meu Pai [...] olha-me, toca-me”

(HILST, 2001, p.77). Em *Poemas Malditos, gozosos e devotos*, Hilst ainda pede esse toque e companhia divinos:

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

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

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

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

Não eras tu, vadia. Porque o Senhor
Lhe disse: Poeira: estou dentro de ti.
Sou tudo isso, oco moita
E a serpente de versos na tua boca. (HILST, 2005, p.43)

A mulher que gritava para que Deus a tocasse era muito de Hilst: *Alguém me diz que esse alguém/ Que gritava, a mim se parecia./Mas era mais menina, percebes?*. Porém ela já havia envelhecido nessa luta, estava mais sofrida com tantas tentativas de tocar e ser tocada pela divindade: *De certo modo mais velha/ Como alguém voltando de guerrilhas/ Mulher das matas, filha das Ideias*. Deus está fazendo moradia nela, ele é o *oco* (o inexplicável), *as moitas estufadas de serpentes* (talvez o perigoso, traiçoeiro, ou mais ainda, o seu encontro fálico), e é a própria *serpente de versos na tua boca*. Deus é o incoerente, o infinito, é a falta (o oco) que move o verso da escritora. Vemos que o poema hilstiano é motivado pela busca: *Vou pelos atalhos te sentindo à frente./ Volto porque penso que voltaste./ Alguns me dizem que passaste*; a poeta segue os possíveis trajetos e pegadas divinas para encontrá-lo. A persona lírica se classifica como *vadia*, mais uma vez, a relação carnal e espiritual se estreitam, lembrando o lado humano e sexual da poeta.

O personagem de *Contos d'escárnio/Textos grotescos* ousa um pouco mais. Ele toca Deus em sonhos: “Tocou o desmesurado de Deus. Jorrava sangue e sêmen negro. Acordou ofegante e suado. Os dedos doloridos ardiam.” (HILST, 2002, p.83) e continua: “É inacreditável também aquele sonho. Tocou o falo de Deus. E do falo jorrava sangue e sêmen negro.” (HILST, 2002, p.83). Esses *dedos doloridos* podem representar um momento em que

a divindade, em sua solidão, se masturba. Em *heresia*, os personagens hilstianos se achegam à divindade. Esse jorro descontrolado de sêmen poderia ser algo excessivo ou perturbador que necessitaria de uma intervenção, interrupção ou cura, assim como a mulher que jorrava um fluxo de sangue de modo descontrolado na Bíblia (Marcos 5: 25-34). Naquele momento, Jesus interveio em favor daquele mulher e a curou. Poderíamos pensar, dessa forma, que Deus necessitaria de uma intervenção curativa por parte da poeta, ou que tal descrição revelaria, como foi dito, a humanidade de Deus. Sendo ambas as possibilidades perturbantes.

Em *Fluxo-Floema*, mais especificamente na composição *Fluxo*, a personagem discute consigo mesma acerca de Deus e seu desejo de tocá-lo: “devo dizer e tocar o vestido estriado do meu Deus” (HILST, 1977, p. 205). Em sua escrita sangue e vida – sangue porque é o sacrifício da poeta e vida porque é companhia para Deus – ela provoca Deus: “pensa bem meu Deus o que queres de mim, devo viver continuamente vivendo verdades e despejando-as no ventre desses que me leem” (HILST, 1977, p. 205), e expressa mais sobre sua criação poética: “Vê bem meu Deus o que queres de mim, devo continuar sangrando o ombro até quando?” (HILST, 1977, p. 205)

Sua criação literária é como os seus ombros, pois é justamente em ambos que Deus se exalta e sobe aos céus.

Mas esses poemas e prosas vão ao encontro de um Deus mudo e distante, como está dito na última estrofe dedicada a um Deus com amplos dentes e língua assassinos. O desejo de se aproximar e tocar revela um Deus longínquo: *Poderia, meu Deus, me aproximar?/ Tu, na montanha/ Eu no meu sonho de estar/ No resíduo dos teus sonhos?*

Pensando nesse Deus remoto (*Tu, na montanha*), Harold Bloom aponta que Javé não compõe a Trindade: “Jesus Cristo, Espírito Santo e a Virgem Mãe Maria tornaram-se, na prática, a Trindade. Javé se recolhe, na remota, figura do Deus Pai, ou se mescla à identidade de Jesus Cristo.” (BLOOM, 2006, p.14). Essa seria a explicação de se manter longe de seus fiéis.

O sujeito-lírico mostra que Deus se encontra afastado: *Tu, na montanha*. A montanha representa um dos símbolos do desejo de transcendência, assim sendo, ela é um arquétipo presente em diversas religiões. Poderia ser que o Deus de Hilst tecesse nossas vidas de forma muda e silenciosa em um espaço sobrenatural e distante, figurado por ela como uma montanha. Mircea Eliade (1992) defende que a montanha cósmica se apresenta entre as imagens que mais exprimem a ligação entre o céu e a terra, porque se entende a montanha como centro do mundo. Deus está no centro da poesia de Hilst, é seu desejo maior, é o motivo de sua existência, é o ‘umbigo’ de sua criação literária.

2.1.1 – O arquétipo da montanha

Por estar no centro, é justamente na montanha que o sagrado se manifesta de uma maneira total. Nesses lugares elevados, ocorrem as mais esclarecedoras e sagradas hierofanias. Eliade relata que essa revelação ocorre quando um objeto qualquer transforma-se, paradoxalmente, numa hierofania, um receptáculo do sagrado, ao mesmo tempo em que continua a participar no seu meio cósmico, o que, geralmente, ocorre nas montanhas. Pensando assim, podemos entender por que o mundo começou – em diversos mitos – e terminará no centro da Terra, ou seja, em uma montanha. O topo da montanha cósmica não é apenas o ponto mais alto da terra, ele é o umbigo da terra, o ponto onde começou a criação. Deus (estando na montanha) é o centro e o motivo das dúvidas e anseios hilstianos, portanto, ele é o tecelão e o justificador de tudo.

Simões Jorge (1998) pondera que Mircea Eliade defende o espaço sagrado como especial, pois é dotado de um significado particular como o do ‘centro do mundo’, como lugar hierofânico, ou seja, da manifestação e do encontro com o sagrado.

Pensando nessa simbologia da montanha, Maria Lamas (1991) lembra que os diversos povos eslavos adoravam as montanhas e as colinas, além de terem adorado também as árvores. Montanhas, colinas, árvores ou escadas são imagens que nos aproximam dos céus e, assim, de Deus/deuses. Desse modo, a montanha representaria a meta da caminhada e da ascensão, razão pela qual tem, frequentemente, o significado psicológico do si-mesmo, segundo Jung (2007). Encontrar Deus no centro de tudo, *Tu, na montanha*, é encontrar o centro de si mesma, é entender a sua necessidade, seus medos e apreensões.

A montanha é também o ponto em que se pode descer ao mais profundo da terra (geralmente, por um vulcão), mas também é o lugar de mais proximidade com o Céu, desta forma, diz-se que essa imagem é a junção de três mundos: inferno (profundezas), mundo dos humanos e mundo dos deuses/Deus (céu, Paraíso). Sendo assim, “a comunicação com o Céu é expressa, indiferentemente, por certo número de imagens referentes todas elas ao *Axis mundi*: pilar [...], escada (cf. escada de Jacó), montanha, árvore, cipós, etc.” (ELIADE, 1992, p.38). Bachelard (2008) também confirma que a escada traz o signo de ascensão.

Os montes da Bíblia, Torá e Alcorão – já neste estudo citados – são pontos de encontro com a divindade. Jean Daniélou, em *Os símbolos cristãos primitivos* (1993), lembra que a glória de Jeová surge no Monte das Oliveiras, também Cristo se manifesta em sua glória em uma montanha não identificada na cena. Dentro do Cristianismo, segundo Eliade (1979),

acredita-se que Adão foi enterrado no mesmo local onde fora criado, ou seja, no centro do mundo, sobre o Gólgota, onde também o sangue do Jesus o teria redimido. Pensando nas diversas vezes em que Deus se revela em montes na Bíblia, Harold Bloom (2006) justifica que a opção de Javé por locais elevados se dá, pois, na condição de guerreiro, ele desce dos montes para combater os inimigos.

Para o Budismo, podemos lembrar que, após a iluminação, Buda começa a sua pregação em um monte, formando o sermão de Benares, síntese da doutrina búdica primitiva. A montanha também se mantém como um arquétipo do sagrado. No Japão, por exemplo, o monte Fuji é venerado por muitas seitas budistas. Para o Hinduísmo, o universo é concebido como adquirindo a sua extensão a partir de um ponto central.

Esses lugares da criação do mundo, essas montanhas, esses espaços sagrados também podiam ser construídos. Conforme Eliade (1979), a sua construção era, de certo modo, uma cosmogonia, uma criação do mundo. A construção desses lugares era como a vivência de um mito, a repetição de um acontecimento *in illo tempore*. Essa ideia de que Deus se esconde em uma montanha (ou que nos aproximamos dele quando escalamos uma montanha) se prolonga durante a construção de um templo, como revela Coogan (2007). Portanto, suas torres representam montanhas cósmicas, onde se acredita que moram os deuses e deusas, e o domo central de uma cúpula, dentro de um templo budista, representa o monte Meru, a montanha cósmica budista, que marca o centro do mundo. Eliade (1992) esclarece que o templo constitui uma abertura para o alto e assegura a comunicação com o mundo dos deuses. Estar na casa de Deus/deuses possibilita uma suspensão do tempo e do espaço profanos e a vivência em um tempo sagrado que é único e incontável.

Em *Cantares*, o eu-lírico pensa sobre um ser divino que, afastado em uma montanha, tece a nossa existência:

Como se fosse verdade encantações, poemas
Como se Aquele ouvisse arrebatado
Teus cantares de louca, as cantigas da pena.
Como se a cada noite de ti se despedisse
Com colibris na boca.
E candeias e frutos, como se fosses amante
E estivesses de luto, e Ele, o Pai
Te fizesse porisso adormecer...
(Como se se apiedasse porque humana
És apenas poeira,
E Ele o grande Tecelão da tua morte: a teia).

Como se fosse vão te amar e por isso perfeito.
Amar o perecível, o nada, o pó, é sempre despedir-se.

E não é Ele, o Fazedor, o Artífice, o Cego
O Seguidor disso sem nome? ISSO...

O amor e sua fome. (HILST, 2004, p.26).

Deus é o *Fazedor, o Artífice, o Cego*, é também o *grande Tecelão da tua morte: a teia*. A divindade se encontra no mais alto cume da Terra, ali é onde ela se revela aos homens. Deus está nos céus tecendo o nosso destino. Esse espaço de encontro com Deus (montanhas, igrejas e poemas – no caso de Hilst) são espaços sagrados e *devotos*. Deus – ainda que tecelão – escuta impressionado, arrebatado, o canto da poeta: *Como se fosse verdade encantações, poemas/ Como se Aquele ouvisse arrebatado/ Teus cantares de louca, as cantigas da pena./ Como se a cada noite de ti se despedisse/ Com colibris na boca*. Seus poemas são colibris, são vida e beleza. Deus observa impressionado *os cantares de louca* e a criação que nasce diariamente de sua *pena*.

Pensando nesse criador, Vera Silva assegura que “Deus é a aranha e o ser humano a sua presa. Porque o ama (e não [...] apesar de amá-lo), aprisiona-o, mata-o e devora-o.” (SILVA, 2009, p.135). É um desejo tão profundo e um amor tão incontrolável que Deus mataria o ser humano sufocando-o e comendo sua carne em um profundo desejo de tê-lo. Tal atitude recorda-nos a pintura *Saturno*, de Goya³⁹, sendo mais uma referência a um Deus assassino.

Ambos (Hilst e Deus) criam, devoram e dão vivência um ao outro.

2.1.2 – O poema: um templo

Olhando para esse Deus longínquo, Hilst não constrói templos, pirâmides ou altares; mas escreve sua criação literária que, em si, já é um ritual religioso de glorificação e engrandecimento de Deus. Seus poemas são sua escada para essa montanha. Sua obra é seu sacrifício, que transforma seu tempo e espaço em sagrados, dedicados à divindade. Seu poema é a libertação e ascensão aos céus, é o caminho para a vida que é Deus. Em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, Hilst, descrevendo seu poema, expressa:

PÁSSARO-PALAVRA
LIVRE
VOLÚPIA DE SER ASA
NA MINHA BOCA. (HILST, 2003, p.117)

³⁹ Pintura que se encontra, juntamente com as devidas referências, em anexo.

Sua criação poética é o meio de aproximar-se de Deus. Os homens, ontem e hoje, realizam sacrifícios diversos, buscando o perdão, a graça e o olhar divino. Hilst realiza o seu sacrifício-poema que alça voo aos céus, que deseja ver Deus face-a-face. A poeta, debatendo-se com o homem de seu tempo, revela: “Enquanto faço o verso, tu decerto vives. Trabalhas tua riqueza, e eu trabalho o sangue.” (HILST, 2003, p.125). O homem do tempo de Hilst e o homem do tempo de hoje também realizam penitências para aproximar-se da divindade. Romarias, jejuns, cultos, adorações, construções e templos imensos que seriam moradias de Deus entre os homens; esses são atos humanos (demasiadamente humanos) para que Deus se achegue aos indivíduos. Em contrapartida, Hilst se reveste de seu tecido-poesia e sobe a escada do sacrifício rumo aos céus.

O que possibilitaria a crença em um Deus/deuses que fosse urânico, que se encontra afastado nos céus, que se apresenta aos homens nos cumes terrestres, pode ser a falta de revelações de sua presença divina na Terra. Muitos creem que, após criar o mundo, Deus se afastou dos humanos, deixando-os em abandono ou sob a governança de um deus menor. Segundo Eliade (1992), muitos homens acreditam que, depois de terem criado o cosmos, a vida e o homem, os deuses sentem um cansaço, como se o enorme empreendimento da criação lhes tivesse esgotado os recursos. Assim sendo, retiram-se para o céu, deixando na Terra um filho ou um demiurgo, para acabar ou aperfeiçoar a Criação. Desse modo, atualmente, esse Deus ter-se-ia isolado dos homens, indiferente às coisas do mundo. Com essa distância do Deus supremo e poderoso, muitos fiéis se acostumaram a dirigir seus cultos a deuses menores e somente quando a causa é impossível ou distante se direcionam ao Deus criador. Como, por exemplo, os hebreus, que, cada vez que viviam uma época de paz e de prosperidade econômica relativa, se afastavam de Javé e se aproximavam dos deuses menores (Baal e Astarté) dos seus vizinhos.

Muitos fiéis afirmam ter visto uma revelação da Virgem Maria ou São Francisco. Vários budistas podem tocar Buda, pois ele se encontra na sétima reencarnação, é um adolescente que vive hoje entre os homens. Mas Deus/ Alá/ Javé não são desenhados e não se revelam continuamente aos homens. Sendo assim, a crença de que Deus se isolou e deixou o mundo sob o governo de deuses menores possui relevante sentido. Porém Deus se mantém em silêncio, como se sua boca estivesse atada por um *linho*. Em *Exercícios*, Hilst apregoa: “Nosso Deus era um Todo inalterável, mudo.” (HILST, 2002, p.53). Ele “É mudo. Está só.” (HILST, 2002, p.51)

Mircea Eliade (1992) lembra, ainda, que muitos povos entendem que realmente Deus se isolou nos céus. Portanto, para certas tribos africanas, o grande Deus celeste, o Ser

supremo, criador e onipotente, desempenha um papel insignificante na vida religiosa deles. Entre os povos Ndyambi, Njankupon, Tumbukas, Iobuba, Kikuys e Ewe, seus cantos e danças são direcionados a deuses menores, com mais presença e representatividade na aldeia.

Porém o mais interessante é que Eliade e Couliano (1999), em *Dicionários das religiões*, revelam que esses seres são celestiais e podem circular livremente entre a terra e o céu, usando, por exemplo, uma árvore ou uma escada. Vemos, então, o porquê dos símbolos: árvore, escada, montanha, monte, morro ou cipós serem um caminho para um espaço sagrado e transcendental. Com isso, diante de uma árvore qualquer, um homem das sociedades pré-modernas era capaz de alcançar a mais alta espiritualidade, uma vez que, ao compreender o símbolo, ele conseguia viver o universal.

Deus se afastou, deixando os homens sozinhos. Hilst, em outro poema de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, revela que se sente mais sozinha quando pensa em Deus. Pois, caso ele exista, ele a teria abandonado. Assim, ela polemiza:

Estou sozinha se penso que tu existes.
Não tenho dados de ti, nem tenho tua vizinhança.
E igualmente sozinha se tu não existes.
De que me adiantam
Poemas ou narrativas buscando

Aquilo, que se não é, não existe
Ou se existe, então se esconde
Em sumidouros e cimos, nomenclaturas

Naquelas não evidências
Da matemática pura? É preciso conhecer
Com precisão para amar? Não te conheço.

Só sei que me desmereço se não sangro.
Só sei que fico afastada
De uns fios de conhecimento, se não tento.

Estou sozinha, meu Deus, se te penso. (HILST, 2005, p.41)

Hilst busca um Deus escondido, sua criação literária anseia por alguém que se esconde: *De que me adiantam/ Poemas ou narrativas buscando// Aquilo, que se não é, não existe/ Ou se existe, então se esconde/ Em sumidouros e cimos, nomenclaturas*. Nesses versos, além de montanhas, cimos e sumidouros, a poeta defende que a divindade se esconderia por trás de nomenclaturas, que, de tão excelsas e soberanas, somente nos afastariam mais de Deus. São *Poemas ou narrativas buscando* o escondido, o indefinido. O eu-lírico confessa o que Hilst já havia admitido, que sua obra é uma constante indagação do sentido de Deus.

O transcendente estaria no distante e indecifrável, não na lógica e resolvida *matemática pura*, mas em indefinidas e escorregadias nomenclaturas.

Aprendemos, novamente, que é o seu *Pássaro-Palavra* que almeja ascender aos céus. Esse poema ascende aos céus assim como a árvore nos sonhos de Nabucodonosor (livro de Daniel: 4, na Bíblia), e, na interpretação de Daniel, essa árvore que adentra aos céus seria o rei que muito teria crescido no seu reinado. Assim, como Hilst, queria crescer por meio de suas palavras.

Esses ambientes e posições ascensionais (e no caso de Hilst, a criação literária), possibilitam ao homem a permanência do culto: “implorando um Deus infinitamente distante do ser humano afogado em violência, cobiça, mentira, falsidade e morte.” (BLUMBERG, 2003, p.49). Desse ser divino, a escritora deseja proximidade. Como vemos na última estrofe: *Poderia, meu Deus me aproximar?/ Tu, na montanha/ Eu no meu sonho de estar/ No resíduo dos teus sonhos?*. Estar nos sonhos de Deus, ou nos resíduos desses sonhos, é a certeza de que ele estaria no controle de todos os momentos de sua vida.

O sonho é, na Bíblia e na Torá, um meio de comunicação entre Deus e os homens. Deus conversa com Abimeleque em sonhos sobre uma das atitudes desse homem: “E disse-lhe Deus no sonho: ‘Também Eu soube que, com sinceridade de teu coração, fizeste isso’.” (TORÁ, 2001, p.50)⁴⁰. Os sonhos podem ser uma mensagem de Deus sobre o futuro, Daniel interpretou os sonhos do rei Nabucodonosor: “Disse-lhes o rei: Tive um sonho; e para sabê-lo está perturbado o meu espírito.” (BÍBLIA, 1999, p.762)⁴¹. É em sonhos, também, que Deus explana a José a concepção de Jesus Cristo (como está expresso em Mateus). Aparecendo-lhe, em sonho, um anjo de Deus assegura-lhe que ele não deve temer, mas deve receber Maria como esposa, pois o filho que ela gerava era do Espírito Santo. Após o nascimento de Jesus, esse anjo apareceu novamente a José, em sonho, e orientou-o a fugir para o Egito com Jesus e Maria e lá permanecer até quando Deus o avisasse. Estar nos sonhos de Deus, ser visitado por Deus, conversar e saber os planos divinos para nossas vidas é um desejo de muitos mortais, é o desejo de Hilst. Ainda que seja de forma breve, rápida, em quase nada; ainda que seja *No resíduo* dos sonhos divinos.

Esse desejo de crer – e tocar para crer – remonta as dúvidas dos discípulos de Jesus e, principalmente, de Tomé. Ao visitar os discípulos após a sua ressurreição, eles duvidam que seja Jesus o visitante. O filho de Deus, então, fala: “Vede as minhas mãos e os meus pés, que sou eu mesmo; apalpai-me e verificai, porque um espírito não tem carne nem ossos como

⁴⁰ Gênesis 20:6.

⁴¹ Daniel 2:3.

vedes que eu tenho.” (BÍBLIA, 1999, p.99)⁴². Essa explicação era uma forma de revelar que o que viam não era um fantasma, portanto, Jesus apregoou, enfaticamente, que, uma vez que ele tinha um corpo de carne e ossos, ele não era um fantasma ou um espírito maligno e enganador. Mas, nesse momento de revelação, Tomé não estava presente. Quando Jesus aparece novamente para esses homens, ele direciona a sua fala para Tomé: “E logo disse a Tomé: Põe aqui o teu dedo e vê as minhas mãos; chega também a tua mão e põe-na no meu lado; não sejas incrédulo, mas crente” (BÍBLIA, 1999, p.125)⁴³. Tomé toca nas feridas de Cristo, e assim crê, e o filho de Deus afiança que bem-aventurados seriam aqueles não viram e creram.

Esse Deus distante e ausente, somente pode ser entendido como o Deus do monoteísmo (Islamismo, Judaísmo e Cristianismo). Nessas religiões monoteístas, os fiéis creem que o seu Deus rege o mundo soberanamente sobre eles, logo, o destino de cada homem seria determinado pela vontade divina. A esse Deus único e poderoso somente lhes resta orar e suplicar-lhe a solução de suas dores e problemas. Assim, a resolução de dificuldades, o fim de tristezas, ou o aparecimento de alegrias, são fatores que pouco são determinados pelos homens, na verdade, são desígnios divinos para a criação.

Já no Budismo e no Hinduísmo (principais religiões panteístas ou politeístas), os deuses se apresentam ligados à sabedoria, à iluminação e à elevação. A salvação do indivíduo não se daria pela graça e desejo divinos, mas pelos atos de sacrifícios em meditações que elevariam o sujeito ao conhecimento místico. A iluminação, fato que livraria o homem das reencarnações, seria uma união com o divino que há dentro de cada ser humano, figurado pelo conhecimento e pela sabedoria. Os fiéis dessas crenças buscam a harmonização dos contrários, almejando entender a si mesmo e se elevar. Os deuses não são seres distantes e omissos, são relativamente próximos dos homens, pois os indivíduos podem – com a iluminação – encontrar o seu deus interior.

Gilbert Durand (2004) lembra que todo politeísmo é receptivo às imagens, quando não aos ídolos. Portanto, haveria uma proximidade maior com esses deuses, podendo tocá-los de certa forma. Jacques Le Goff (2007) ensina, ainda, que, diferentemente de Javé e de Alá (que o judaísmo e o islã protegeram de qualquer figuração), o Deus dos cristãos pode ser representado.

É preciso ressaltar que a figuração no Cristianismo se deu, sobretudo, dentro da Igreja Católica e depois de meados da Idade Média, como bem explica esse estudioso. A idolatria e

⁴² Lucas 24: 39.

⁴³ João 20: 27.

a construção de imagens, nas outras religiões politeístas, deram-se, ao contrário, desde o nascimento de cada uma. Assim sendo, ao se falar sobre as diferenças do politeísmo com o monoteísmo, lembra-se que a condição de amantes das imagens e das figurações é uma característica, predominantemente, oriental, talvez pelo tempo em que já realizam essas atividades ou porque, para os hindus e budistas, as imagens têm essa intenção de proximidade. Em contraposição ao Cristianismo, onde mesmo havendo uma figuração acerca do divino, Deus (ou Jesus) permanece distante, poderoso e onipotente. As imagens, para os orientais, não se tornam fetiche, pois eles possuem seus deuses próximos de si, e mais ainda, dentro de si.

Jacques Le Goff lembra também que esse Deus distante e grande estava relacionado à forma de nomeá-lo em letras maiúsculas. Com o cristianismo, Deus assume um *D* maiúsculo, que marca com nitidez a tomada de consciência da passagem para o monoteísmo. O Cristianismo possibilitou a exaltação de uma divindade distante e altíssima, digna de letras maiúsculas.

Hilst necessita entender o tecelão e criador de sua vida, assim como muitos homens o justificam como a razão de tudo. Em *Baladas*, a persona lírica reflete:

Me falaram de um deus.
Eu chorava na quietude
dos dias sós.

A irmã morta sorria
O riso pálido dos santos.

Me falaram de um deus.
Deus em branco.
Deus que faz de flores, pedras.
E de pedras, compreensão.

Deus amargurado.
Chora e geme
Na quietude dos dias sós.

Consolo. (HILST, 2003, p.42).

No início, a poeta escuta a descrição de um Deus milagroso, *Deus que faz de flores, pedras./ E de pedras, compreensão*. Tais palavras escutadas em um momento de dor, durante a morte de uma irmã, não faziam sentido. Como uma divindade poderosa e que faria coisas impossíveis, permite que sua irmã morra e que diversas atrocidades aconteçam na Terra? Mas alguém lhe conta, ou ela descobre um *Deus amargurado./ Chora e geme/ Na quietude dos dias sós.*// *Consolo*. Sabendo dessas limitações divinas, tantas atrocidades terrestres fariam

sentido. A poeta sente *Consolo*. Seria como se Hilst não desejasse depender da graça e da vontade de Deus, assim como a maioria dos ocidentais. Porém tal desligamento e liberdade com relação ao divino não se concretiza de forma completa, pois sua vida e poema somente possuiriam sentido no louvor e adoração a Deus. Ele – para Hilst – não seria independente do homem e, precisamente por esse ponto, o homem ocidental encontra um motivo para se libertar do destino e das vontades tecidos pela divindade.

2.1.3 – Deus e o tempo nas religiões orientais e ocidentais.

Carl Gustav Jung (1991), em *Psicologia e religião Oriental*, relata que o Ocidente cristão considera o homem inteiramente dependente da graça de Deus ou da Igreja, tudo aquilo que possuísse ou que não conseguisse seria desejo e obra de Deus. Mas, no Oriente, o homem é o próprio deus e se salva por si próprio. Com isso, no Oriente, o homem pode ser considerado como a causa única de sua derrota ou vitória. Em oposição, pensando nos benefícios que a divindade poderia direcionar-lhe, o homem ocidental procura conciliar os favores da grande potência mediante o terror, a penitência, as promessas, a submissão, auto-humilhação, as boas obras e os louvores. Portanto, Hilst exclama que ela salvará Deus e que ele depende de sua escrita para sobreviver. O resultado de seu sucesso pessoal está na busca de tocar esse Deus distante. Vemos que a deidade não se encontra dentro de Hilst, e, precisamente por isso, Hilst necessita de tocá-la para entendê-la e, assim, atribuir sentido a sua vida.

Pensando dessa maneira, podemos entender quando Carl Gustav Jung revela que a troca de práticas religiosas entre ocidente e oriente não seria viável, pois o homem ocidental é repleto de símbolos, dependências, medo e ansiedades, e quem tem conseguido suprir e resolver parte disso tem sido a religião. Diferente dos orientais que buscam na solidão (yoga e meditação), a solução de seus medos e anseios, por meio do autoconhecimento. Ao perceber o estreito relacionamento que Hilst estabelece entre o motivo de seu viver e a busca por Deus, evidencia-se essa forte característica de dependência do homem ocidental.

Jung (1991) ainda instrui, que não se pode ser, ao mesmo tempo, um bom cristão e seu próprio redentor, do mesmo modo como não se pode ser, ao mesmo tempo, um budista e adorar a Deus. Os budistas e hinduístas creem que o eu e Deus são uma e mesma coisa, com isso eu, sendo meu próprio deus, luto pelo meu destino e pelo destino da humanidade. Nesse sentido, o inconsciente seria a iluminação para os orientais. Em outras palavras, o nosso

conceito de inconsciente coletivo seria o equivalente europeu do espírito iluminado. Com isso, o oriente atribui ao inconsciente todas aquelas virtudes que o ocidente atribui a Deus.

Lembrando a importância da meditação para os orientais, Michel Coogan (2007) esclarece que no Budismo, a prática da concentração mental pode ter várias formas (como yoga e meditação); e que para os hinduístas, o conhecimento e a sabedoria também causam a proximidade com os deuses, pela libertação do corpo. Para eles (orientais), o estudo de textos sagrados é um modo de buscar a libertação da alma, pois capacita o devoto a adquirir o conhecimento supremo. Em consonância com o povo hindu, o verdadeiro conhecimento é uma percepção da real natureza do universo, do poder divino e da alma humana, podendo essa sabedoria ser alcançada pelo aprendizado de textos com um mestre, pela meditação e pelo controle físico e mental. Estes três pontos caminham para o conhecimento de si mesmo e para a elevação.

Para Hilst, repleta de características ocidentais, o que a aproximaria de Deus seria o seu culto e sacrifício, ou seja, o seu poema-sangue. A criação literária seria a ponte, sem escala, para os céus. Seu desejo maior é a divindade, não somente a eternidade como os orientais. Em um poema, de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, o sujeito-lírico confessa:

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

Teu vício de palavras
Teu silêncio de facas. [...]

Poeta buscando altura
Nas tuas coxas frias.

Se eu vivesse mil anos
Suportaria
Teu a ti procurar-se.
Te tomaria, Meu Deus,
Tuas luzes. Teu contraste. (HILST, 2005, p.27).

Deus é aquele que não responde, ele é frio à nossa humana ladradura: *Teu silêncio de facas, tua cara fria*. Mas Hilst continua a sua busca, podendo ser em amor ou heresia. Nesse poema, ela sobe segurando as coxas de Deus, também frias e nada excitadas com o toque da poeta: *Poeta buscando altura/ Nas tuas coxas frias*. Não haveria calor sexual e encontro em Deus, somente *coxas frias*. Vemos, mais uma vez, que a relação que a poeta estabelece com a divindade percorre o carnal e o sexual, sendo a procura pelo transcendente envolvida pela procura do êxtase sexual.

A busca dos ocidentais está em Deus e está no outro, quase nunca em nós mesmos. A escritura de um poema, o desejo de ascensão aos céus, a visita a um templo sagrado, a viagem a Jerusalém, a peregrinação em Meca, são maneiras de nos aproximar da divindade, dando importância ao nosso viver.

Ao ponderar sobre esse desejo de nos chegar ao céu, notamos que, no ocidente, a posição de um Deus superior se prolonga pela arquitetura dos templos religiosos. Jung (1991) afirma que, nas nossas igrejas, que se lançam às alturas, existe um altar mor situado em lugar elevado, enquanto na Índia o desejo é de concentração, meditação e imersão, pois a divindade se acha no interior de todas as coisas. Além disso, vemos que a prática de nossa religião consiste na adoração, na veneração e no louvor. Para o hindu, pelo contrário, a prática mais importante é a ioga, a imersão em um estado que chamaríamos de inconsciente, mas que ele considera como o mais alto grau de consciência. Podemos pensar que os poemas hiltianos explicam muito de nossa cultura monoteísta, pois há uma busca incessante de aproximação e entendimento desse Deus distante, já que, na deidade, estaria a verdade sobre o mundo e sobre os mistérios da existência.

Durante essa meditação, os fiéis orientais usam mandalas e objetos redondos, pois ajudam o praticante a unificar sua visão do cosmos, contemplar a integração do 'eu' e do mundo. A escolha pelo esférico pode ser explicada porque a vida para os orientais é circular, pela crença nas reencarnações e, assim, na circularidade do tempo. Em oposição ao monoteísmo, que crê que Maomé somente viveu uma vida, e Jesus somente foi crucificado uma vez, os orientais, como explana Eliade, creem no mito do eterno retorno, em que cada indivíduo seria apenas figurante de uma mesma história de vitória ou de derrota, o que mudaria seriam sempre o local e os personagens, mas a história seria a mesma.

Mircea Eliade expõe melhor essa ideia da circularidade do tempo na sua obra *O mito do eterno retorno* (1979). Esse estudioso esclarece que os primitivos, em geral, acreditavam na repetição do tempo, independente da religião na qual viviam. Então, por exemplo, para os primitivos, Jesus era, de certa maneira, a repetição de Moisés; ideia que seria mais bem explicada por Auerbach – com a ideia de 'figura' –, como já apontamos neste estudo. Para muitos índios, a lua, o sol, o mar, o nascer e morrer dos homens com doenças, características e personalidades semelhantes eram representações de um eterno repetir do tempo. Porém, com o historicismo, cada acontecimento passou a ser visto com uma particularidade que merecia destaque. Jesus, então, para os mesmos cristãos, seria visto como um homem que veio como representante de Deus e sofreu apenas uma vez na cruz.

Porém essa noção de circularidade do tempo seria desqualificada com o nascimento do historicismo, que, pelo contrário, almejava valorizar cada acontecimento como sendo único e merecedor de destaque. Porque, como explica Eliade (2006), pela primeira vez, vemos afirmar e professar a ideia de que os acontecimentos históricos têm um valor em si mesmos, na medida em que são determinados pela vontade de Deus. Ao escrever sobre a história bíblica dos profetas, de Jesus e seus discípulos, relatam-se eventos históricos únicos que não seriam circulares e repetitivos para o cristianismo.

Ao se pensar dessa maneira, entendemos porque a crucificação de Jesus se torna relevante, mesmo havendo duas outras pessoas que passavam pela mesma situação ao seu lado. Assim, “o sacrifício de Abraão [seria] mais do que o sacrifício do primogênito, uso frequente naquele mundo semita no qual se desenvolveram os hebreus até a época dos profetas.” (ELIADE, 2006, p.137 – tradução nossa). Jesus era filho de Deus, e Isaque filho da promessa e presente divino. Ambos acontecimentos seriam únicos, sendo retratados historicamente pelos cristãos.

O que se percebe por essa análise de Eliade (2006) sobre a visão cristã de acontecimentos bíblicos, é que, para esses religiosos, cada relato é único, pois é uma experiência de relacionamento com Deus, além de ser uma hierofania, já que, em cada um desses instantes, Deus se revelava. Com isso, podemos proferir também que o cristianismo é a religião do homem moderno e do homem histórico, o qual descobriu, simultaneamente, a liberdade pessoal e o tempo contínuo (em contraposição ao tempo cíclico).

Perturbada por esse tempo que só pode ser vivenciado uma vez, que ruge e que rouba toda a beleza e vivacidade da poeta, ela declara, em *Da morte. Odes mínimas*, seu desejo de controlar esse tempo. Como nestes trechos de um poema:

Desde que nasci, comigo:
Tempo-Morte.
Procurar-te
É estar montando sobre um leopardo
E tentar caçá-lo. (HILST, 2003, p.74)

Hilst deseja cavalgar o tempo, controlá-lo, mas é ele que a tem conduzido para a morte. Ela está envolvida por ele de tal maneira que ele pode estar junto dela, e ela não estar percebendo, pode estar nos *cravos* e *couves* e ela não ver. Montada nele, ela não o vê: *É estar montada sobre um leopardo/ E tentar caçá-lo*. Em outra poesia, ela se pergunta: “E se eu ficasse eterna?/ Demonstrável/ Axioma de pedra.” (HILST, 2003, p.79). O tempo e a morte representam um medo devorador inerente ao homem ocidental. O homem oriental também é

tomado pela questão do tempo, mas a vivência de várias vidas pela reencarnação ameniza um pouco essa tensão. Hilst só teria uma vida, por isso a deseja eterna.

Encontramos em outros autores ocidentais a busca pelo divino e o pesar ante a fugacidade do tempo. Isso ocorre pela presença dos arquétipos que formam os mitos e histórias, eles são moldados por “redundâncias constitutivas das ‘sincronidades’.” (DURAND, 2004, p. 61). Portanto, Gaston Bachelard (1997) se justifica dizendo que suas interpretações são monótonas e retornam constantemente ao mesmo ponto. Porém a culpa não seria dele, mas do inconsciente dos homens, que buscam em sua pré-história os temas sobre os quais, em seguida, geram mil variações diferentes. Falar de um Deus distante e assassino somente se torna novidade pelas novas imagens construídas pela poeta, já que o conteúdo é sempre semelhante dentro do inconsciente coletivo. Desse modo, “com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer.” (BACHELARD, 2008, p.2). Esse passado longínquo são os arquétipos que possibilitam a existência de diferentes mitos centrados em um mesmo tema.

Ao refletir sobre a repetição eterna desses arquétipos, Eliade (1979) revela que os mitos se degradam e os símbolos se secularizam, mas eles nunca desaparecem. Assim, “O mito só é tardio como fórmula: mas em conteúdo é arcaico e se refere a sacramentos, ou seja, a atos que pressupõem uma realidade absoluta, extra-humana.” (ELIADE, 2006, p.40 – tradução nossa). Os mitos e os símbolos sofrem variações em relação aos arquétipos presentes no inconsciente coletivo, mas essa estrutura mental arquetípica nunca muda. Assim sendo, Mircea Eliade (1979) ainda defende que os símbolos, os mitos e os ritos revelam sempre uma situação limite que o homem descobre ao tomar consciência do seu lugar no Universo.

Em nosso inconsciente coletivo – que se multiplica em diferentes mitos, imagens e símbolos –, que se repete em diversas religiões, há uma “redundância imitativa de um modelo arquetípico” (DURAND, 2004, p. 74). Mircea Eliade, em *Tratado das Histórias das religiões*, pondera que existe uma rede simbólica em comum, sendo a montanha, Deus, a grande mãe e a árvore algumas das imagens por ele lembradas como sagradas e arquetípicas em diversas religiões.

Enfatizando, em outras palavras, o que foi dito, podemos proferir que o tema Deus, suas particularidades, a efemeridade do tempo, a morte se repetem constantemente na literatura, pois estão presentes em nosso inconsciente coletivo, o que varia são os símbolos. Hilst, para figurar esse Deus ausente e indiferente, desenha-o como mudo, menino, assassino e só. Entender essa divindade obscura seria entender a nós mesmos. Porque, como a maioria dos ocidentais, cremos que nosso destino e nossas personalidades foram traçadas e tecidas por

Deus. A informação preciosa da vontade de Deus para seus fiéis revelaria muito de quem seríamos e quem somos. Entender o ser divino e seus planos é um revelar completo de nossa própria pessoa, como veremos no próximo poema.

2.2 – Deus: a revelação do sujeito lírico

O homem oriental, como já foi aqui ressaltado, destaca-se pela busca por conhecer a si mesmo. Em contraposição, sem se conhecer profundamente, o homem ocidental atribui suas vitórias e perdas a Deus. Ele relaciona todos os segredos da criação e da manutenção do universo a essa divindade oculta. A discussão sobre conhecer a si mesmo e conhecer o universo e seu criador se faz presente no poema a seguir.

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

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

Tentando semeadura

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

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

Que os que passam me perguntam:
São os canteiros de Deus?
Digo que sim por vaidade
Sabendo dos infinitos
De uma infinita procura
De *tu e eu*. (HILST, 2005, p.49-51)

A imagética literária hilstiana não procura por Deus em animais grandiosos, em exuberâncias da natureza ou em milagres. A poeta espera sua revelação em couves, o que confirma sua humildade em relação ao grande criador. Sendo pequena, ela não almeja um Deus grandioso.

Hilda Hilst entende a sua incompletude e o não conhecimento de si mesma como o não entendimento acerca da imagem de Deus. Ela, então, cultiva a terra buscando ver nas criações de Deus a própria divindade. Hilst inicia o poema presumindo: *Se já soubesse quem sou/ Te saberia*. Se a poeta conhecesse seu interior, ela poderia entender seu criador. Ela se vê totalmente ligada e envolvida com Deus, a explicação de um seria a revelação do outro.

A poeta não sabe quem ela é, e assim não sabe quem é Deus: *Como não sei/ Planto couves e cravos/ E espero ver uma cara/ Em tudo que semei*. O desejo de Hilst é deparar-se com Deus na natureza, em suas plantações e criações. Ela planta das flores mais belas às mais simples, na amplidão do bonito e do simplório, ela almeja a divindade. A escritora percorre amor e heresia, beleza e simplicidade na procura pelo transcendente.

Harold Bloom (2006) defende que Javé não é um deus celestial; é um cultivador de jardins, e se apraz em fazer repastos à sombra de uma árvore. Na Bíblia, está escrito que Deus se revela pela natureza: “Os céus proclamam a glória de Deus, e o firmamento anuncia as obras das suas mãos. Um dia discursa a outro dia, e uma noite revela conhecimento a outra noite.” (BÍBLIA, 1999, p.502)⁴⁴. Porém tudo isso ocorre para quem sabe ouvir o silêncio, pois (como está no Salmo 19) não é pela linguagem, nem por palavras, não se ouve som algum, mas, por toda a terra, poder-se-ia ouvir a voz de Deus e as suas palavras, até aos confins do mundo.

Ainda no texto sagrado cristão, lemos “A ira de Deus se revela do céu contra toda impiedade e perversão dos homens que detêm a verdade pela injustiça; porquanto o que de Deus se pode conhecer é manifesto entre eles, porque Deus lhes manifestou” (BÍBLIA, 1999, p.162)⁴⁵. Para os cristãos, há hierofanias constantes de Deus na natureza, como as aqui descritas, seja pela tempestade ou pela calmaria. Segundo a carta de Paulo aos Romanos, os atributos, o eterno poder e a própria divindade, mesmo sendo invisíveis, podem claramente serem percebidos, desde o princípio do mundo, por meio das coisas que foram criadas.

A poeta planta *couve e cravos* e busca ver a *cara* divina em sua planta, contudo ela não reconhece Deus nessas plantações. Harold Bloom (2006) defende que se Javé ainda vive, talvez esteja fechado em si mesmo, e ainda explica: “Aristóteles observou que a solidão completa só era possível para uma fera ou uma divindade.” (BLOOM, 2006, p.181).

Valendo-se do imaginário cristão, o eu-lírico evoca Deus por meio de *vias tortas*: *Pois não dizem que te mostras/ Por vias tortas, nos mínimos?/ Te mostrarás na minha horta*. Mas o que Hilda Hilst pede é para ver a *cara* de Deus, é mais do que uma orientação ou uma

⁴⁴ Salmo 19: 1-2.

⁴⁵ Romanos 1:18 -19.

simples fumaça ou coluna de fogo, mas uma clara presença e amostra da divindade para ela. Deus guiou Moisés pelo deserto como uma coluna de fogo a noite e uma coluna de fumaça de dia, sendo que: “A coluna de fumaça que guia Moisés e Israel já é *encontro*.” (VITIELLO, 2000, p. 155). Durante as orientações de Deus a esse seu servo, ele não se revela completamente, mas em meio a uma nuvem, ele fala com Moisés para que o povo creia naquele homem. Essas podem ser consideradas hierofanias – revelações de um mistério –, pois Moisés escuta a voz de Deus, entende que a coluna de fogo ou de fumaça é uma revelação de Deus.

A poeta exorta: *te mostrarás na minha horta*. Deus se mostraria nos mínimos, no cotidiano, no simples, na sua criação e na criação hilstiana (poemas e hortas). Em contrapartida, William Blake revela que “Prayers plow not! Praises reap not!” (BLAKE, 1998, p.77) (Orações não aram! Louvores não colhem!). Orações e louvores não moveriam o mundo, seria preciso, às vezes, como Hilda Hilst propõe, plantar e colher para ver ali a divindade tão procurada.

Quanto ao verso: *Pois não dizem que te mostras/ Por vias tortas, nos mínimos?*. Deus se mostraria no comum e corriqueiro, *nos mínimos*. Deus ‘escreve certo por linhas tortas’, ele se apresenta a nós de tantas maneiras que, às vezes, não o reconhecemos ou não sentimos como uma revelação real.

Para os islâmicos, Deus permanece se manifestando pela natureza: “Demos-te uma vitória manifesta: Um sinal de que Deus te perdoou os pecados passados e futuros.” (O ALCORÃO, [19--], p.312)⁴⁶, e ainda explicam “De seus sinais: enviar os ventos para anunciar Sua misericórdia e para que os navios naveguem por Sua ordem e para que procureis Sua bondade. Possais agradecer!” (O ALCORÃO, [19--], p.250)⁴⁷. Os ventos, as chuvas, os desenhos no céu, ou a força do sol são sinais de Deus para muitos monoteístas. Porém, para almas sensíveis, a hierofania nesses pequenos elementos (couves e cravos) nunca deixou de ser verdadeira.

Deus deveria visitar Hilst com o seu poder de uma maneira real e esclarecedora, *Talvez mudando o destino/ Dessa de mim que só vive// Tentando sementeira*. Caso Hilst cresse na proximidade de Deus e no seu trabalhar na sua humana vida, ela poderia assegurar que o seu destino estaria nas mãos de Deus, como muitos profetas e discípulos declamavam na Bíblia. No Alcorão, também encontramos o agir de Deus sobre o futuro dos homens: “Foi

⁴⁶ Sura 48 (Vitória): 2.

⁴⁷ Sura 30 (Os bizantinos): 46.

Ele quem vos protegeu de suas mãos” (O ALCORÃO, [19--], p.312)⁴⁸. Há também o toque de Deus sobre o destino de Jonas: “E se não tivesse glorificado a Deus, teria permanecido no ventre da baleia até o dia da ressurreição dos mortos.” (O ALCORÃO, [19--], p.275)⁴⁹.

Hilda Hilst *só vive// Tentando semeadura*. A vivência da poeta seria a tentativa de um semear com sucesso. Uma escrita que expusesse Deus, que a aproximasse do divino, sendo assim, sua obra seria a sua semeadura. Podemos nos lembrar da parábola do semeador contada por Jesus na Bíblia:

Eis que saiu o semeador a semear. E, ao semear, uma parte caiu à beira do caminho, e vieram as aves e a comeram. Outra caiu em solo rochoso, onde a terra era pouca, e logo nasceu, visto não ser profunda a terra. Saindo, porém, o sol, a queimou; e, porque não tinha raiz, secou-se. Outra parte, caiu entre os espinhos; e os espinhos cresceram e a sufocaram e não deu fruto. Outra, enfim, caiu em boa terra e deu fruto, que vingou e cresceu, produzindo a trinta, a sessenta e a cem, por um. (BÍBLIA, 1999, p.42)⁵⁰

Hilst estaria almejando plantar essa semente que caísse em boa terra e produzisse frutos, ou seja, ela tentava *semeadura* para que, em cada planta, pudesse ver a face divina. Seria o plantar de Deus em sua vida, um desejo que ele se enraizasse no seu cotidiano. A semente que caísse na terra boa seria aquela que lhe revelasse a divindade, que multiplicadas vezes lhe servisse como prova da existência de Deus. A plantinha produziria ‘a trinta, a sessenta e a cem vezes’ aparições da deidade.

A poeta deveria, semeando sua horta, semear o poema, que seria seu trabalho para Deus. O trabalho é sempre recomendado e dignificado por Deus. Por isso, muitos dos ditos populares usados pelos cristãos envolvem o trabalhar, como: ‘quem planta colhe’, ‘mente vazia, casa do diabo’. A sociedade incentiva e valoriza o trabalho. Deus prega a Adão que ele comeria do suor de seu trabalho, após o pecado e a queda no Jardim do Éden. Ela semeia arte, poemas, criações literárias, que são vida e morte (amor e heresia) para Deus.

Deus poderia mudar o destino da poeta, mudar o futuro dessa que envelhece almejando o transcendente: *Dessa de mim que envelhece/ Buscando sua própria cara/ E muito através, a tua/ Que a mim me apeteceria/ Ver frente a frente*. A escritora envelhece sem realizar o sonho de encontrar com Deus face a face. A poeta busca a sua própria cara, e por meio disso a cara divina. Pela mística crista, Hilst foi moldada no barro à semelhança de Deus, apreendendo o divino, ela se entenderia. Em outro poema reconhece: “Sou façanha/

⁴⁸ Sura 48 (Vitória): 24.

⁴⁹ Sura 37 (As fileiras): 142-143.

⁵⁰ Marcos 4: 3-8.

Escuro pulsante/ Fera doente.// À tua semelhança:/ Homem.” (HILST, 2005, p.19). Ela é ousadia (*façanha*), é um feito divino. Ela é o que não pode compreender, é o *Escuro pulsante*, o incompreensível cheio de vida, é uma *fera* poderosa, mas *doente*. Todas essas características são divinas e hilstianas ao mesmo tempo, pois ela é moldada à semelhança de Deus.

Ela desejava ver a cara da divindade: *Que a mim me apeteceria/ Ver frente a frente*. Segundo a Bíblia: “Bem aventurados os limpos de coração, porque verão a Deus.” (BÍBLIA, 1999, p.6)⁵¹. Será que essa promessa não foi suficiente para acalmar a poeta? Já que, se pensarmos em sua vida, ela era conhecedora do livro sagrado cristão.

Ao buscar os frutos de sua sementeira, a poeta assevera que: *Há luas luzindo o verde/ E luas luzindo os cravos./ Couves de tal estatura/ E carmesins dilatados*. As luas se multiplicam no verde da horta e no branco dos cravos, refletindo a sua claridade nas plantas. Ao cultivar hortaliças e flores, Hilst ensaia ser a artífice do mundo. A escrita de seus poemas é um ensejo do seu papel de criadora de Deus e de salvadora divina. O ato de gerar vida, assim como Deus (já que ela seria à semelhança dele, porque ela não poderia criar e gerar vida?), fortalece a poeta como vivificadora e sementeira.

Para muitos primitivos, a lua e o sol eram representações constantes dos olhos de Deus sobre a Terra. Deus seria o onipresente e o onisciente. A lua se torna múltipla na horta, a presença de Deus se faz mais de uma vez presente, mas a poeta somente vê cravos, couves e carmesins. A busca hilstiana pela divindade nas plantas pode nos indicar uma ideia de um Deus panteísta, que se apresenta em tudo na natureza e que está em tudo e em todos. Porém, não necessariamente com o conceito de múltiplos deuses – ideia também panteísta –, pois a poeta busca a face de Deus, uma única face de um único Deus.

As pessoas que passam em frente à horta do sujeito-lírico perguntam: *São os canteiros de Deus?/ Digo que sim por vaidade/ Sabendo dos infinitos/ De uma infinita procura/ De tu e eu*. A escrita do poema-sangue ou a plantação de uma horta são trabalhos com o intuito de encontrar Deus. Destarte, entendemos quando Hilst assegura que seu maior desejo é Deus. Cada atitude cotidiana ou de sua criação literária representam uma insaciável e *infinita procura* por Deus.

A horta e o poema seriam – aos olhos hilstianos – sua escada, suas asas para o céu. Hilst não necessitaria de suntuosos templos, de peregrinações às montanhas, seu *Pássaro-poema* a ascenderia à morada divina.

⁵¹ Mateus 5:8.

CAPÍTULO 3

O PÁSSARO-POEMA: UM COMPANHEIRO PARA DEUS.

“Traço na lousa/ O que em mim se faz/ E não repousa:/ Uma ideia de Deus.” (HILST, 2002, p.29)

“*Que deveria haver algo onde buscar conselhos, isso é Deus – Deus é o ‘que deveria ser’ em nossas almas.*” (KEROUAC, 2006, p.156 – destaque do autor).

Freud Sigmund Freud argumenta que a religião é um desejo pelo pai, ou seria o resultado de um relacionamento mal resolvido com o pai. Em conformidade com Eliade (1979), Freud acreditou poder descobrir a ‘origem’ das religiões no complexo de Édipo nascido de um parricídio primordial, parricídio ritualmente repetido nos ‘sacrifícios totêmicos’. Assim, “Toda religião, para Freud, reduz-se ao desejo pelo pai.” (BLOOM, 2006, p.16).

De acordo com Sigmund Freud (2005), a criança possui, desde o princípio, o instinto e as atividades sexuais. Geralmente, esses infantes manifestam os seus primeiros desejos pelo sexo oposto nos pais. Na mais tenra idade, as crianças já possuem manifestações que antes somente eram percebidas na vida erótica adulta – tais como a fixação por objetos específicos ou o ciúme, por exemplo. Esses desejos sexuais pelo pai somente revelam um anseio mais profundo da filha de receber a admiração e a atenção que seu pai direciona, especificamente, à mãe. O fato é que Hilst busca admiração para seus escritos na figura paterna, e pondera, inclusive, que escreve para ele. E ela prolonga tal desejo de reconhecimento e sentido para sua vida em direção à Deus.

Esse arquétipo do Pai pode ser entendido como o pai biológico de Hilst ou o pai sobrenatural, que seria Deus, pois, em ambas as situações, ela se sente abandonada e necessitada de provar-lhes seu valor e capacidade criadora.

Freud defende, também, que existe “em todos os casos de histeria, um trauma sexual” (THIS, 2009a, p.40). Nos casos de paralisia infantil, esse psicanalista também relaciona como um trauma sexual da infância, logo, ele recomenda que “é preciso separar as crianças do pai e da mãe, cuja influência, a experiência o demonstra, é particularmente pernicioso.” (THIS, 2009b, p.58). Doenças mentais e físicas seriam resultados de um distúrbio na educação dos indivíduos no período da infância.

Com certa reserva e distanciamento, somente a título de especulação, poderíamos relacionar tais estudos de Freud com um pouco da vida da poeta, partindo de entrevistas suas e desses poemas cuja temática é Deus. De forma superficial e inconsequente, poderíamos apontar existências no inconsciente pessoal da escritora (sua relação com o seu pai), e a presença em seus poemas do arquétipo do Pai e de Deus (presente em todo inconsciente coletivo). Entretanto, para pensar mais responsabilmente sobre isso, seria necessário um estudo mais aprofundado, aqui somente apontaremos possíveis relações.

A afinidade de Hilda Hilst com seu pai, Apolonio Hilst, apresenta-se de forma semelhante à da escritora com Deus. Em entrevista a *Cadernos de Literatura Brasileira*, ela menciona – pensando no pai – “Quase todo o meu trabalho está ligado a ele” (1999, p.26), “eu tentei fazer uma obra muito boa para que ele pudesse ter orgulho de mim” (1999, p.26) e “Então eu me esforcei muito, trabalhei muito porque eu escrevia basicamente para ele.” (1999, p.26). Quando, então, o entrevistador pergunta sobre a sombra de seu pai na obra da poeta, ela responde: “É uma coisa de vida inteira. Eu fiz minha obra por causa do meu pai. Eu queria agradar o meu pai. Queria que um dia ele dissesse que eu era alguém. É isso.” (1999, p.26). Rastreado o tema, percebemos que Hilst desejava um reconhecimento de seu pai quanto a sua obra, assim como almejava que seus poemas fossem um convite para que Deus se apresentasse a ela.

Um Deus assassino, que vive isolado em sua montanha, que não se expõe à escritora, que não muda seu humano destino, seria a representação do isolamento de seu pai em relação a sua escrita. A não resposta, admiração e companheirismo do pai se refletem na forma como Hilst vê Deus também.

Deus e a imagem paterna formam um mesmo arquétipo no nosso imaginário. Retomando, ainda uma vez, o conceito de arquétipo, Gustav Jung (2007) acrescenta que o arquétipo nada mais é do que uma expressão já existente na antiguidade, sinônimo de ‘ideia’ no sentido platônico. Platão apregoava que havia dois mundos: das ideias (que eram sempre as mesmas) e o mundo dos fatos e acontecimentos. Assim, o arquétipo, ou o mundo das ideias, seriam imagens primordiais existentes em todos nós.

Podemos considerar que o arquétipo determina que se temerá e se falará sobre Deus sempre, porém a forma como se representará Deus se dará por meio de imagens e símbolos. Jung (2007) ensina que os arquétipos são determinados apenas quanto ao conteúdo e não quanto à forma. Já que o que é herdado não são as formas, mas as ideias, as quais, sob esse aspecto particular correspondem aos instintos igualmente determinados por seu conteúdo. Ele ainda assevera que os conteúdos de natureza arquetípica são manifestações de processos no

inconsciente coletivo e que, assim sendo, os arquétipos podem ser entendidos como elementos inabaláveis do inconsciente, mas que mudam constantemente de forma.

Essas experiências primordiais da humanidade são os arquétipos, logo, os nossos traumas não poderiam ser determinados somente por vivências únicas e pessoais. Em outras palavras, os arquétipos são “uma forma genética muito arcaica de organização neuropsíquica, característica do sistema nervoso humano.” (BYINGTON, 2009, p.17).

Quando se pensa em traumas infantis e arquétipos do inconsciente coletivo, tenta-se uma união entre Freud e Jung, o que possibilitaria um entendimento mais profundo desse Deus trabalhado pela poeta. Veremos como Hilst permanece em sua luta e desafia a divindade em busca de entendê-la, resgatando, assim, a questão posta por Freud de que o filho necessita matar o pai, seja em sua importância ou soberania.

3.1 – Deus: dono de um breve Nada.

Para a concepção cristã, Deus é o criador dos céus e da terra, viemos a existir por um desejo dele. Sendo assim, somos dele e ele é o nosso dono, dono de vidas imperfeitas e breves. Ele é dono desse *breve Nada* que somos nós. Podemos questionar que prazer poderia ter Deus em ser possuidor de seres tão frágeis? Vejamos como essa ideia se consolida no quinto poema de *Poemas malditos, gozosos e devotos*.

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

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

Dorme, inventado imprudente menino.
Dorme. Para que o poema aconteça. (HILST, 2005, p.23)

A princípio, as imagens de matéria impura sobressaem, *ossos* e *carnes* expõem a fragilidade humana, criaturas do Executor, esse Deus ambíguo que nos fez e que nos aniquila.

Hilst apresenta um Deus criador de homens frágeis, que se isolou de nossas preocupações de maneira tão intensa, que dorme e se esquece de nós. Porém, para a poeta,

essa ação não é somente maléfica, pois lhe permite agir livre dos imensos olhos divinos, sendo também um momento de liberdade.

Ainda que Hilst classifique Deus como um ser sozinho, pequeno e dependente do homem, em momento algum ela questiona a condição do ser divino de criador dos céus e da terra e de tudo o que neles há. Os primeiros versos apresentam que Deus é o nosso dono: *Para um Deus, que singular prazer./ Ser o dono de ossos, ser o dono de carnes/ Ser o Senhor de um breve Nada: o homem.* O eu-lírico polemiza nossa vida frente a Deus: somos carne e ossos, viveremos aqui pouco tempo e, logo, morreremos. Como Deus poderia ter algum prazer em ser louvado, ser exaltado por breves *Nada* que somos nós? Somos seres imperfeitos, sem o poder da imortalidade, somos perecíveis. Por isso, Nikos Kazantzakis declara: “Deus me contempla com terror e amor, pois só tem uma esperança que sou eu.” (KAZANTZAKIS, 1959, p.79). Hilst questiona esse prazer divino de possuir somente a nós – seres frágeis – para louvá-lo. Ele tem medo da fraqueza humana, mas ao mesmo tempo, a ama, pois é a única esperança que possui.

Pensando nesse Deus como *dono de um breve Nada*, Hilst o encara como *um sedutor nato*. A cada fio estreito de vida tecido por Deus, a divindade se apóia e busca a sua ascensão e engrandecimento por mortais humanos. Ela revela isso em outro poema de *Poemas malditos, gozosos e devotos*:

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

É Deus.
Um sedutor nato. (HILST, 2005, p.17).

Deus é dono de *ossos e carnes*, de *um breve Nada*, de *finitudes gastas*. Mais uma vez, a poeta mescla espiritualidade e sexualidade, ao buscar a divindade, ele seria *Um sedutor nato*.

Para Nikos Kazantzakis (1959), Deus agarra-se aos corpos vivos, pois não dispõe de outra proteção. Ele grita por socorro e convoca a mobilização do universo inteiro para salvá-lo. Somente esses corpos, que são criaturas de Deus, poderão fazer com que ele se engrandeça. Por isso, ele ama a matéria, Deus se atém a ela. Somos ajudantes do ser divino e nossa vida – ainda segundo esse autor grego – é um serviço militar nos exércitos de Deus, e, como ocorria no período das Cruzadas, temos que libertar não o Santo Sepulcro, mas o próprio Deus. A libertação se dará pelo poema que Hilst produzirá durante a noite.

Deus se encontra afastado no céu, mas dependente de nós. Hilst reforça – em *Do Desejo* – “Eu sou Medo. Estertor./ Tu, meu Deus, um cavalo de ferro/ Colado à futilidade das alturas.” (HILST, 2004, p.85). O ser divino é um *cavalo*, animal fugaz, poderoso e altivo, mas é um *cavalo de ferro*. Deus só possui o disfarce de ser forte e poderoso, pois está colado à *futilidade das alturas*. Veremos, no próximo poema, que Hilst classifica Deus como *cavalo d’água*, e poderemos analisar ali o simbolismo do cavalo com mais profundidade. Ele seria dono de algo fútil e pequeno, como os homens. Ainda é possível relacionar esse poema com a ideia de um Deus assassino, pois o cavalo aponta-nos, também, para a simbologia da morte. Segundo Durand, em algumas culturas, “sonhar com um cavalo é sinal de morte próxima.” (DURAND, 2002, p.76), pois esse animal e seu trotar recorda-nos o som do relógio, de modo que ele é um símbolo da passagem do tempo que caminha para a morte.

Apesar de ser cavalo, a divindade estaria presa à *futilidade das alturas*. Como percebemos até aqui, o arquétipo de um Deus/deuses distante, afastado dos homens, está presente em todas as culturas. O transcendente é poderoso e imponente (como o símbolo do cavalo), mas que está restrito às alturas.

Percebemos que o eu-lírico sugere que, ao escrever, busca similaridade com Deus: *Equação sinistra/ Tentando parença contigo, Executor*. Simples homens – frágeis, *breve Nada* – arriscando parença com Deus, essa é a equação sinistra. Fomos feitos à imagem e semelhança da divindade, mas não somos Deus, não temos sua grandiosidade. Durante a produção literária noturna, Hilst deve encarar um Deus só, indeciso e carente, dependente de companhia. Essa criação noturna é aquela produzida na incerteza, na falta de resposta ou de esclarecimento, é aquela escrita de quando Deus se esconde ou não responde. Por conseguinte, apreendemos noite metaforicamente como o momento de solidão da poeta.

Provavelmente, a poeta o produz assim, pois vê a si mesma dessa maneira. Ao não entender Deus, ela se encontra sozinha e desamparada nesse mundo e encarando essa divindade, também por esse viés, ela se sente mais útil para com ele, e encontra, desse modo, um motivo para sua existência. Ele é o *Executor* de tudo, mas ela é uma ajudante e companheira para esse autor decaído e sem asas. Se lhe perguntassem se Deus é o Senhor do seu canto, a poeta responderia que *Sim*. Deus é o motivador de sua poesia e produção. A escritora, buscando fundamento para entendê-lo, escreve para expressar suas dúvidas, sua angústia e sua solidão frente ao mundo.

Em outro poema, também de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, Hilst evidencia que sua escrita seria a fonte de vida para esse Deus, que necessita desses *breve Nada* humanos. Assim ela escreve:

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

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

Abre a tua boca. E grita este nome meu. (HILST, 2005, p.53).

Ainda como os demais poemas, esse evoca, novamente, imagens bíblicas como: fogo, lenha, trigo e alimento. Porém, o alimento, o fogo e a lenha formariam a poeta.

Enquanto a divindade dorme, ela lhe serve de *mão cheia* com a sua poesia, que é o seu sangue e o seu sacrifício a esse Deus. Ela o convida para que ele se alimente dela, remetendo ao bestiário assassino no qual Hilst encarapuça a divindade: *Teu alimento é uma serva/ Que bem te serve à mão cheia*. O coração hilstiano é dominado pelo desejo divino, seu coração *Tem alimento na Ideia*, na possibilidade de existência de Deus. Sem a tecelã de poemas, de sacrifícios e da escada de palavras que rumam para o céu, que divindade viveria? Pois: *Que fogo se avivaria não havendo lenha?! E se não houvesse boca/ Por que o trigo cresceria?*

A busca pela figura divina se dá, nesse momento (caracterizado como noturno) quando Deus realmente dorme ou quando ele vacila: *Se dormes ela escreve*. Ela, percebendo a ausência e abandono por parte dele, aproveita para escrever. Seria como uma ‘noite’ mística, não necessariamente real, é uma oposição à onipresença e onisciência de Deus. Entendemos o ato de dormir não somente no sentido literal, mas como a ideia de uma ausência de Deus, veremos a poeta como livre para escrever. Em ditos populares atuais, durante catástrofes e guerras, as pessoas pensam ‘Deus está cochilando’, seria como se Deus se desligasse de nós por alguns momentos. Desligamento que Hilst encara como um sono, que, para ela, seria produtivo. Vimos também tais ideias durante a análise do poema em que a escritora entende Deus como o habitante isolado de uma montanha, enquanto ela está no mundo terreno sozinha.

Ressalvamos que a criação e dedicação humana com relação a Deus possibilita o avivamento da divindade, justificativa à pergunta acerca do porquê da necessidade divina de pequenos seres humanos. Harold Bloom (2006), discutindo sobre o Deus dos judeus, instrui

que o Javé seria um Deus que se reveza entre os campos cultivados e os cumes das montanhas. Um Deus soberano, mas com necessidades humanas de companhia e prazeres mundanos. Esse Deus todo presença ou todo ausência está presente na Cabala, existem momentos em que ele se expande, sendo todo presença, e outros em que diminui ou se ausenta. Assim as surpreendentes alternâncias de Javé, se revelando e se ocultando, poderiam levar o homem à loucura, pensando que, seja na Torá ou no Alcorão, a fúria de Javé pode ser súbita e arbitrária. Dessa forma, o nome Javé (que afinal significa, basicamente, estar presente) pode ser também ausência e distanciamento.

Deus é o motivo do canto, *Mas apenas enquanto dormes./ Enquanto dormes, eu tento meu destino*. Quando o imenso farol, que olha e clama pela ajuda da poeta, se apaga, ela possui paz e espaço para criar. O olhar toma, nesse momento, a direção oposta, é a poeta que, ao olhá-lo, busca entendê-lo. Tendo pena de sua condição de *menino e imprudente* solitário, ela escreve e enaltece Deus. A questão do olhar na Bíblia é esclarecida por Northrop Frye (2004). Ele assinala que existem somente dois momentos em que o olhar de Deus não é julgador e terrificador, que são: no Apocalipse, quando ocorrerá a volta de Jesus Cristo para buscar os seus, lá estará dito que “todo olho o verá” (BÍBLIA, 1999, p.262)⁵² e, ao criar o mundo, quando Deus explica: “Do solo fez o Senhor Deus brotar toda sorte de árvores agradáveis à vista” (BÍBLIA, 1999, p.4)⁵³, uma visão possível somente antes da queda. Por conseguinte, esse estudioso canadense releva que a visão apocalíptica tem, então, dois aspectos, que seriam a clara diferenciação entre o bem e o mal, e a visão das maravilhas celestes e das tristezas infernais.

O sono divino é um ato criador para Hilst: *Do teu sono/ Depende meu verso minha vida minha cabeça*. O tecer poético é o que a aproxima de Deus, ela é a criadora do mundo pela poesia. Assim, como o Deus monoteísta, Eliade lembra (2006) que o deus Thot também havia criado o mundo pela força da palavra. A escrita é o sacrifício, é o sangue de Hilst, para que Deus permaneça vivo, pois nada pode durar se não está ‘animado’, se não está dotado, por um sacrifício, de uma ‘alma’, ainda segundo Mircea Eliade. Ao escrever, a poeta cria Deus em sua personalidade, dificuldades, limitações e desejos, dando a ele uma alma.

Hilst escreve para uma deidade afastada. Ela assinala, em *Do Desejo*:

De montanhas e barcas nada sei.
Mas sei a trajetória de uma altura e certa fundura de águas
E há de me levar a ti uma das duas. (HILST, 2004, p.119).

⁵² Apocalipse 1:7.

⁵³ Gênesis 2: 9.

A montanha ou o abismo – as profundezas – levaria a Deus. Como Deus se apresenta divino e humano, altivo e defeituoso para Hilst, ele pode estar presente em ambos os espaços. Geralmente, a montanha é o lugar que proporciona o maior mergulho em um rio. Bachelard (2006), em *O ar e os sonhos*, recorda a metáfora de Nietzsche que prega que quanto mais a árvore deseja elevar-se rumo às alturas e à claridade, mais profundamente suas raízes se afundam na terra, nas trevas e no abismo – no mal. Assim, também Hilst pode atingir Deus pela elevação ou pelo sacrifício-sangue-poema, que é morte humana e vida divina. O sacrifício-poema a elevaria aos céus. São necessários o suor do trabalho e o cultivo da poeta.

Na noite e no sono divinos, a escritora tece a deidade e, ao mesmo tempo, se tece como indivíduo. O poema, a vida e os entendimentos da poeta se constroem melhor durante o adormecer sagrado. Hilst declara em *Kadosh*: “AGORA QUE ESTOU SEM DEUS posso me coçar com mais tranquilidade.” (HILST, 2002, p.129). O olhar atento de Deus nos tolhe, proíbe, vigia e pune. Seu breve distrair-se possibilita liberdade, criação e trabalho ascensional à escritora. A ausência de Deus, seu adormecer, seu distanciamento do homem é uma explicação para a falta de hierofanias da divindade a poeta. Mas esse fator culmina em um florescer literário noturno. Noturno, pois realizado no incerto e no duvidoso, também porque trata de uma divindade não totalmente conhecida e explicada. Escrever no noturno é liberdade, mas obscuridade, dúvida e falta de resposta.

3.1.1 – O arquétipo do Menino.

Ao admirar Deus, em sua real condição, verdadeira condição humana de existência, Hilda Hilst o entende e compreende, assim, o quanto *sua vida, sua cabeça e seu verso* são importantes para o solitário ser celestial. Portanto, ela conclama: *Dorme, inventado imprudente menino*. Deus é um menino em suas indecisões e fraquezas, é imprudente, pois não é sábio e seguro de si, agindo, muitas vezes, de forma inconveniente. Por último, ele é inventado, porque, por mais que ele exista e a poeta o imagine dormindo, é a criação poética hilstiana que o faz existir completamente e permanecer vivo. Então, o eu-lírico termina: *Dorme. Para que o poema aconteça*, o que nos leva a concordar com Nelly Novaes Coelho quando explica: “Como se vê dá-se aí uma inversão: Deus é que espera manter-se vivo através do homem. E o que O testemunha como *existência* é a Sua própria criação, é o que resulta de sua ‘comoção’.” (COELHO, 1980, p.296). Deus, *imprudente menino*, vive porque sua criação, a poeta, o produz a cada dia em seu poema.

Um Deus menino pode ser um Deus triste e solitário. Com características semelhantes, Carlos Drummond de Andrade, também percebe um *Deus triste*:

Deus é triste.

Domingo descobri que Deus é triste
Pela semana afora e além do tempo.

A solidão de Deus é incomparável.
Deus não está diante de Deus.
Está sempre em si mesmo e cobre tudo tristinfinitamente.
A tristeza de Deus é como Deus: eterna.

Deus criou triste.

Outra fonte não tem a tristeza do homem. (ANDRADE, 2002, p.743).

Quando o poeta entende Deus, ele entende a si mesmo. Semelhante concepção já apontamos em versos hilstianos: “Se já soubesse quem sou/ Te saberia”. (HILST, 2005, p.51). Carlos Drummond entende que nossa solidão, depressão e tristeza viriam de nosso lúgubre e solitário criador. Como o poema já aqui lembrado, em que Hilst descreve um Deus abatido: “Me falaram de um deus. [...]/ Deus amargurado./ Chora e geme/ na quietude dos dias sós.// Consolo” (HILST, 2003, p.42).

O fato de Hilda Hilst classificar Deus como menino – como vimos no primeiro poema deste estudo: “E chora menino” (HILST, 2005, p.29), e nesse último: “inventado prudente menino” (HILST, 2005, p. 23) – pode lembrar-nos os diversos deuses crianças encontrados nas mitologias.

Para os guaranis, os dois filhos do grande Deus Ñamandu transformam-se – ainda crianças – no Sol e na Lua. Conceituados (indevidamente) como gêmeos, os filhos de pais diferentes crescem e ascendem para o céu, subindo em flechas que fíncaram em imensas árvores. Para esses índios, segundo Clastres (1990), o teste das crianças-deuses prefigura o sucesso final na confiança de ouvir um dia o chamado dos divinos. As crianças anunciariam um retorno ao paraíso perdido, ao mundo perfeito, outro arquétipo universal. Os índios esperam, por isso, que os deuses lhe anunciem a vinda dos tempos das coisas não-mortais, da completeza acabada, desse estado de perfeição no e pelo qual os homens transcendem sua condição.

O menino Jesus também pode aqui ser lembrado. Filho de Deus mandado à Terra, representa o escolhido e querido do ser celestial: “Porque um menino nos nasceu, um filho se nos deu; o governo está sobre os seus ombros; e o seu nome será: Maravilhoso Conselheiro,

Deus Forte, Pai da eternidade, Príncipe da Paz” (BÍBLIA, 1999, p.612)⁵⁴. Porém Bachelard (2006) lembra que, para uma alma religiosa, a infância pode aparecer como a infância encarnada. A adoração do menino divino leva-nos à atmosfera de inocência primeira. A infância encarnada seria a inocência e a pureza infantis, mas também a maneira que diversas culturas encontraram de dar corpo a esses adjetivos por meio da criança divina.

Carl Gustav Jung (2007) corrobora que o arquétipo da ‘criança divina’ é extremamente disseminado e misturado a todos os outros aspectos mitológicos do motivo da criança. Geralmente, a divindade criança vem de um nascimento surpreendente (como o nascimento de Buda e Jesus), seu nascimento é miraculoso, pois procura relatar a maneira pela qual essa gênese é vivenciada. Além disso, merece destaque o paradoxo sempre presente em todos os mitos da criança. Ela é indefesa e se encontra perante inimigos poderosíssimos, constantemente ameaçada pelo perigo da extinção, mas possuindo forças que ultrapassam muito a medida humana. Jesus Cristo foi perseguido por Herodes, sendo acolhido e protegido pelo mundo. Vemos que um filho de Deus – crido assim pelos cristãos – apresenta-se de forma ambígua e conflitante aos homens.

Sobre esse nascimento miraculoso, ainda podemos nos remeter a algumas ideias de Jung (1976), expostas em sua obra *Aion: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. Pensando sobre esse momento do nascimento do Messias cristão, esse estudioso, lendo alguns astrólogos e estudiosos, percebe que no ano 7 a.C. ocorreu a famosa conjunção entre Saturno e Júpiter três vezes. Acontecimento raro que viria profetizar a morte – que é vida – de Cristo na cruz, sendo que Júpiter significa vida e Saturno morte. Além disso, no ano de nascimento de Jesus, ocorre uma mudança nos céus – uma estranha constelação – percebida pelos magos que a relacionam com um nascimento também extraordinário. Essa mudança celeste seria a conjunção no signo de Peixes e de Carneiro, em torno do ponto equinocial, a constelação de Peixes se iniciava e a de Carneiro chegava ao seu fim. Jesus era o último carneiro dado em sacrifício a Deus, e o Peixe tão esperado dos judeus. Assim, “ele representava o primeiro peixe da iminente era de Peixes e, por outro lado, [...] ele deveria ser o último carneiro [...] a morrer.” (JUNG, 1976, p.83-83).

Ainda sobre a criança divina e suas contradições e antíteses, Jung (2007) ainda esclarece que podemos lembrar que a ‘criança’ mitológica pode variar ora entre Deus e gigante, ora o Pequeno Polegar ou o animal, o que aponta para a causalidade de que é tudo menos racional ou concretamente humana. Essa divindade criança representa a salvação dos

⁵⁴ Isaías 9: 6.

homens, porque a criança é o futuro em potencial. A criança seria sabedoria e espontaneidade não contaminada ainda pelos males do mundo. Esse arquétipo da criança está presente em todos, principalmente, o da criança divina.

No Hinduísmo, “Frequentemente a divindade é retratada até mesmo como uma criança, para a qual o devoto canta com amor maternal” (COOGAN, 2007, p.140). Podemos pensar que, ao retratar Deus como menino, Hilst e os orientais busquem figurá-lo mais próximos de si.

Além disso, podemos lembrar de Cosme e Damião, que são irmãos santos cultuados pela igreja católica, como homens que curavam pelo poder de Jesus Cristo. Em um sincretismo, a Umbanda acredita que esses gêmeos eram amigos das crianças e que teriam a capacidade de interceder com mais fervor junto a Deus, se fossem presenteados com doces e balas. Geralmente, as imagens desses santos os representam como adultos, mas são com frequência valorizados como crianças, talvez pelo gosto pelas guloseimas.

Um Deus criança possibilitaria uma aproximação mais profunda entre ele e os homens, já que esse ser divino precisaria de intensos cuidados que viriam dos humanos. Bachelard (2006) observa que, em todos os mitos das infâncias divinizadas, o mundo cuida da criança. O menino-deus é o filho do mundo. E o mundo é jovem diante desse menino que representa um nascimento contínuo. Podemos entender que a criança apareceria como um ideal de vida, um ideal de pureza, de calma e dependência.

Um Deus menino também pode ser um arquétipo presente em muitas religiões: a criança nasceu com o futuro determinado, ela é a escolhida de um deus maior (ou de deuses maiores). Vera Queiroz, relatando acerca dos diversos nomes designados a Deus por Hilda Hilst, enumera: “o Menino Louco, o Mais, o Todo, o Incomensurável, Porco-Menino Construtor do Mundo, Menino-Porco, Menino Precioso” (QUEIROZ, 2000, p.51), dentre outros. Para a poeta, Deus é uma criança, um menino com defeitos, porém valioso e poderoso. Ela ressalta a ambiguidade infantil, que oscila entre o bem e o mal, entre o certo e o errado.

Hilst encara Deus como um criador-menino, e não como um pai protetor e grandioso. Em *Cartas de um Sedutor*, a personagem se expressa: “O que nos resta é a orfandade. Não é que sentimos falta de pai e mãe. Somos órfãos desde sempre. Órfãos d’Aquele.” (HILST, 2002, p.61). Na falta dessa figura de pai em Deus, a escritora assume a função de benfeitora para com Deus, invertendo os papéis.

3.1.2 – Deus otiosus

Deus otiosus é uma expressão usada por Mircea Eliade em seus estudos, quando se refere a um Deus que criou o mundo, mas, cansado, se afastou dele. Em sua obra, *O sagrado e o profano*, Eliade revela que o transcendente, em muitas culturas, está ausente nos cultos, e, segundo a mitologia, “afasta-se cada vez mais dos homens, até se tornar um deus otiosus.” (ELIADE, 1992, p.63). Essa ideia pode ser encontrada nos poemas hilstianos, quando Deus dorme, cochila, se afasta, e se isola na sua montanha.

A escritora pede a esse Deus menino que durma, que se afaste, se oculte, se distraia dela, para que ela produza seu poema que vivifica Deus: *Dorme, inventado imprudente menino./ Dorme. Para que o poema aconteça.*

Há uma valorização da noite nos versos, pois durante esse período, gozaria de uma ocasião perfeita para a produção de poemas. Salienta-se, mais uma vez, que a noite seria uma maneira figurada de colocar em relevância a ausência de Deus, sendo que isso poderia ocorrer durante o dia também. O instante propício é quando Deus dorme, sendo o melhor momento para que o poeta mostre sua ousadia produzindo poemas, pois está liberta da vigilância divina. No primeiro poema da seção “Exercícios para uma Ideia”, presente no livro *Exercícios*, uma voz interior do eu-lírico assegura a ele que é noite e que, por isso, é momento de produção e salvação de Deus: “E o mais fundo de mim/ Me diz apenas: Canta,/ Porque à tua volta/ É noite. O ser descansa./ Ousa.” (HILST, 2002, p.29-30). O período noturno é um momento em que o inconsciente age de maneira mais livre, é quando o devaneio é mais frequente, é o espaço de múltiplas possibilidades. Assim como o regime noturno, momento propício da poesia, nada se apresenta de maneira clara, podendo Deus e a poeta possuírem papéis diferentes e intercambiáveis, sendo Hilda Hilst a criadora e Deus a criatura. A escuridão ou penumbra possibilita esse limite mais tênue entre a crença da relação criador/criatura.

Há várias personificações da noite presentes na literatura. Ela pode ser vista como um momento de tristeza, indecisão e solidão. A noite, para Carlos Drummond, engole todos, como no poema *A noite dissolve os homens*: “A noite desceu. Que noite!/ Já não enxergo meus irmãos./ E nem tampouco os rumores/ que outrora me perturbavam./ A noite desceu. [...]/ A noite caiu. Tremenda,/ sem esperança..” (ANDRADE, 2008, p.61). O período noturno é somente escuridão, como um animal que engole todos os homens. Esse negrume levou e dissolveu os homens, sendo medo e solidão. Não muito diferente dessa noite terrível, Pablo Neruda encarava a noite como morte, o seu eu-lírico clama: “Amor meu, ao fechar esta porta noturna/ te peço, amor, uma viagem por escuro recinto.” (NERUDA, 2006, p.96). Essa obscuridade é solidão e medo de perder a amada. Nesse período em que a falta de claridade possibilita a não visualização do mundo com clareza, o eu-lírico de Edgar Allan Poe é

visitado pelo corvo, que poderia ser o animal simbólico dessa noite sem esperança. Tudo que seria alegria e bondade que o eu-lírico deseja, o corvo – animal que Bachelard relacionou às trevas – responde: “Nunca mais!”.

Porém, em oposição a tais ideias, a noite temida é desejada como um instante de pura liberdade e criatividade para Hilda Hilst. Propiciando à escritora ser criadora de poemas, e mais do que isso, podendo ser salvadora de Deus. A imaginação e a conceituação, e, principalmente, a verbalização é o que faz com que algo exista. Esse Deus com características humanas e dependentes só existiria se a poeta o cantasse e o cultuasse em sua poesia. Isso porque “Deus está em perigo! Não é todo-poderoso” (KAZANTZAKIS, 1959, p.88).

Com a ideia de um Deus que se cansa e dorme, a escritora consolida um ideário humanizado acerca do ser divino. O foco hilstiano recai, como já notamos nos poemas anteriores, sobre o Deus impiedoso e cruel, porém solitário, *passarinho* e *menino*. Em *Cantares*, a escritora exorta:

Dorme o tormento
O Eterno dorme suspenso
Sobre as ideias e inventos [...]
Só eu não durmo
Pra te pensar. (HILST, 2004, p. 83).

Ela, assim, mantém-se em vigília enquanto Deus, em seu momento de repouso, dorme. Mais uma vez, a existência divina depende dela. Deus se ascende aos céus também pelos poemas, suspende-se *Sobre as ideias e inventos* hilstianos.

Mircea Eliade (1979) elucida que o simbolismo acrescenta um novo valor a um objeto ou a uma ação, sem, portanto, danificar os seus valores próprios e imediatos. Aplicando-se a um objeto ou a uma ação, o simbolismo torna-os abertos. Deus é *Eterno*, mas *dorme suspenso*. Além do que já conhecemos acerca da divindade, sua criação do mundo, sua moradia no céu, seu poder de vida e morte, Hilst acrescenta a noção de solidão, pequenez e dependência ao ser divino. Ele, além de estar no céu, de ser poderoso e soberano, seria como um menino solitário. Essa junção de opostos é possibilitada pelo simbolismo e pela poesia.

Em contraposição a esse juízo de um Deus que vacila e cochila, característica da poeta sempre provocadora que é Hilda Hilst, na Bíblia (1999), está escrito que ele não permitirá que os seus pés vacilem; não dormitará aquele que lhe guarda, dessa forma, seria certo que não dormitaria, nem dormiria o guarda de Israel. Além disso, está registrado que, se o Senhor não guardar a cidade, em vão a vigiaria a sentinela. A Bíblia comentada (1999) ainda esclarece

que o melhor que conseguirmos fazer, nada valerá sem a participação de Deus, pois é necessário que ele tudo saiba acerca do nosso viver.

Segundo a Bíblia, a Torá e o Alcorão, Deus é o guardião maior, ele é o olho sempre atento, é o onipotente, o onisciente e onipresente, logo, ele não dorme e não se cansa. Gustav Jung (2007) ensina que o olho é um conhecido símbolo de Deus.

Desde os tempos de Moisés (como já lembrado), Deus era o guardião e guia do povo. Em consonância com Nikos Kazantzakis (1959), o fogo – apresentado a Moisés – seria a primeira e a última das máscaras de Deus. Ezequiel também descreve a sua visão de um trono maravilhoso no firmamento e, segundo ele, “Esta era a aparência da glória do Senhor; vendo isto, caí com o rosto em terra e ouvi a voz de quem falava.” (BÍBLIA, 1999, p.714)⁵⁵. São revelações que mostram a presença constante de Deus. O fato de Deus não dormir, não dormir, significa que ele estaria sempre pronto para nos ajudar, porém estaria também sempre nos vigiando e punindo. No Alcorão, Deus é o vigilante: “Deus! Não há deus senão Ele, o Sempre-Vivo, o Eterno. Nunca dorme, e nunca cochila.” (O ALCORÃO, [19--], p.51)⁵⁶.

Na mitologia grega, os deuses se igualam ao deus hilstiano, eles também dormem. Hera, por exemplo, dormia, quando Zeus saiu de sua moradia celestial e se encontrou com Maia em uma caverna. De acordo com Juanito Brandão (1987), ali eles tiveram relações sexuais gerando Hermes. Além disso, Hypnos é o deus do sono, filho das trevas (Érebo) e da noite (Nix) e irmão gêmeo de Thanatos (morte), ele comanda e dá descanso aos mortais e imortais. Até mesmo Zeus, o mais poderoso dos deuses, também dormia. No canto I, de *Iliada*, após um banquete, todos os deuses foram dormir, “Foi para o leito, também, Zeus potente, que os raios dispara, onde soía deitar-se ao lhe vir, agradável, o sono.” (HOMERO, 2002, p.75). Em outro momento, Hera, desejando enganar e fugir aos olhares vigilantes de Zeus, convence Hypnos a agir sobre o marido, ela assim suplica: “Sono que todos os deuses dominas [...] Faze que os olhos brilhantes de Zeus adormeçam nas pálpebras, logo que o vires nos brincos do amor ao meu lado deitado” (HOMERO, 2002, p.328). Após a ação do deus do sono, Zeus poderoso se acha emergido em profundo letargo, produzido por esse deus.

O sono também percorre as narrativas acerca de Ares. Conforme Juanito Brandão (1987), o deus da guerra vivenciou muitas aventuras amorosas, dentre as quais, a mais séria e célebre foi a que teve com Afrodite. Em certo momento, enquanto Ares dormia, Afrodite se encontrou com Apolo e manteve com ele relações sexuais. O segundo mito que se faz presente, o deus do sono revela-nos que Afrodite, estando casada com Hefesto, apaixonou-se

⁵⁵ Ezequiel 1:28.

⁵⁶ Sura 2 (A Vaca): 255.

por Ares e, sempre que se encontravam, Ares levava Aléctrión para vigiá-los. Porém, certo dia, esse vigia adormeceu, e Hefesto os prendeu em uma rede, deixando-os expostos a chacotas e críticas, para que todos os deuses do Olimpo os vissem. Quanto aos cochilos dos deuses, podemos entender que eles também assumem características humanas de incerteza e pequenez ante o mundo, assim como o Deus descrito por Hilst. Ares, por exemplo, “apesar de ser um deus da guerra, suas constantes derrotas para imortais, heróis e até para simples mortais” (BRANDÃO, 1987, p.43) se fazem presentes em suas lutas.

O Deus descrito por Hilst era *menino* indefeso e necessitado de companhia e ajuda para sobreviver, ainda que sendo um *assassino*. Quando a poeta olha para esse Deus frágil e humanizado, ela se apieda vendo-o sozinho, isolado e solitário no céu, e decide que lhe fará companhia e o engrandecerá por meio de seus poemas. Sua literatura seria, então, voltada sempre para o ser divino, seu maior desejo seria a divindade. Deus aparece como o anseio maior de todos os seus personagens dos poemas, romances, crônicas e teatros.

Vemos, até aqui, que a busca pelo entendimento da figura divina é um caminho longo e tortuoso, mas o único caminho para conhecer a si mesma. A estudiosa Maria Severina Guimarães (2006) argumenta que a busca de Deus como uma tentativa desesperada de preencher esse vazio da existência nem sempre é bem sucedida, assim sendo, essa poesia se sustenta mais na interrogação, na angústia da busca do que propriamente no júbilo. Ocorre, com isso, uma nova ligação dos homens – de Hilst – com Deus, não mais a ligação de Deus e seu servo, porém a relação entre ambos se dá “como uma complementação divindade/humanidade que produzirá a transfiguração do mundo/homem/Deus” (COELHO, 1980, p.293).

Ao estudar os povos Guaranis, Pierre Clastres (1990) conclui que, para esse povo, o verdadeiro motivo de existir e de resistir com a sua cultura é o desejo de cultuar e engrandecer seus deuses. Assim, a relação dos guaranis com seus deuses é o que os mantém como Eu coletivo, o que os reúne em uma comunidade de crentes. Seria porque uma mesma fé os reúne que os guaranis continuariam como tribo; somente sua religiosidade animaria seu espírito de resistência. Semelhante à palavra-poema-sangue que Hilda Hilst direciona a Deus, esses índios criaram as ‘Belas Palavras’, que seriam aquelas que somente direcionariam a Ñamandu e aos outros deuses menores.

Vemos, com isso, uma preocupação entre os homens de direcionar cantos, ritos, cultos e poemas para um ser divino. Sendo essa uma forma de homenageá-lo, de garantir as suas benfeitorias, ou simplesmente de encontrar um sentido para nossa existência humana. Veremos um pouco mais dessas preocupações no próximo poema.

3.2 – Poesia: sangue que vivifica Deus.

Hilda Hilst é o animal que Deus cavalga para se satisfazer da sua dor e sacrifício. O poema hilstiano é a água que mata a sede divina, e é também a ascensão da poeta (e de Deus) à morada celestial. Em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, como pudemos notar até aqui, há uma busca pelo transcendente, que não atinge a seu encontro de plenitude, explicação e esclarecimento. Hilst vê pequenos sinais de como Deus poderia ser, mas é como uma estrela em um céu negro de tempestade. A esperança não se finda, pois somente essa procura poderia ser a razão existencial de Hilst. Vejamos, brevemente, o poema XV dessa obra:

Desenho um touro na seda.
Olhos de um ocre espelhado
O pelo negro, faustoso
Seduzo meu Deus montado
Sobre este touro.

Desenhas Deus? Desenho o Nada
Sobre este grande costado.
Um rio de cobre deságua
Sobre essas patas.
Uma mulher tem nas mãos
Uma bacia de águas

Buscando matar a sede
Daquele divino Nada.

O touro e a mulher sou eu.
Tu és, meu Deus,
A Vida não desenhada
Da minha sede de céus. (HILST, 2005, p.47).

O poema lembra uma tapeçaria de motivos pagãos: a poeta constrói a imagem de Deus. Agora, ela seria a tecelã e construtora do ser divino.

Deus está montando em um touro, montando no sujeito-lírico, sugando suas forças e vitalidade. Deus se movimenta, sobe ou desce (aos olhos humanos), porque ela o conduz ao céu ou ao inferno. A persona lírica tem aquilo de que Deus necessita: vigor para carregá-lo, para salvá-lo; água para matar a sede do divino e companhia, ele (e ela) tem *sede de céus*.

Segundo Mircea Eliade (1992), o homem é composto, infalível e indubitavelmente, pelo religioso, ele nos conceitua de *homo religiosus*. Repleto do desejo pelo sagrado, o indivíduo entende que a existência humana só é possível graças a essa comunicação permanente com o céu. É a religião que possibilita o retorno ao Paraíso Perdido por meio do

encontro com Deus/deuses, portanto, a vida somente teria sentido se motivada por essa busca pelo transcendente.

Pensando assim, se Deus criou o mundo pela palavra (em conformidade com as ideias do cristianismo, já que o Deus hilstiano é exclusivamente cristão), a poeta também pode criar e recriar o mundo. Suas palavras podem fazer a existência de Deus, assim como as dele geraram a nossa existência, porém é importante refletir que, para a criação do homem, Deus colocou a mão no barro e moldou-nos, de certa maneira, necessitou-se de verbo e sacrifício – trabalho. Nikos Kazantzakis defende que “Cada homem adquire a altura do inimigo com o qual luta. Agrada-me, mesmo se significando minha destruição, de lutar com Deus. Ele pegou na lama para criar um mundo. Eu pegava palavras. Fez os homens como os vemos, se arrastando pelo chão.” (KAZANTZAKIS, 1975, p.103). Assim, o poema hilstiano precisará de suor, sangue e palavra, como a criação divina. Eliade (1992) assegura que o homem faz parte da criação dos deuses, ou seja, em outras palavras, ele reencontra em si mesmo a santidade que reconhece no cosmos. Pela criação literária, a escritora é a artífice do mundo, pelo sacrifício-poema, forja-se uma condição sobre-humana.

Pensando na poeta como mantenedora de Deus em sua posição ascensional, entendemos Nikos Kazantzakis (1975), quando assegura que os homens trabalham para os imortais. Com a sua obra e sua peleja diária, ele revela que Deus está sendo construído, e que também teria incluído sua pedrinha, sua gota de sangue, para dar-lhe solidez. Para que ele não morresse, era necessário que Deus solidificasse a poeta para que ela também não morresse. Revela ainda que assim teria feito o seu dever como servo divino. O homem, na condição de atuante para a realidade divina, pode se sentir superior a todos os seres divinos, pois, mais do que nunca, Deus necessitaria dele, que, só por esta única circunstância, já não tem, por princípio, necessidade alguma de Deus.

Para se relacionar com esse Deus, Hilst visita todos os gêneros literários, mas a construção de seu imaginário acerca da deidade se faz concreta e nítida na poesia, pois “Como extratos da alma, poesia e religião se relacionam de forma muito próxima” (GUIMARÃES, 2006, p. 16). O gênero lírico e a religião são formas de nos conhecermos, e de podermos adentrar ao mais obscuro do nosso ser, escutamos e entendemos fatos que, caso não fossem esses meios, não teríamos conseguido. Segundo Paz (1984), pela proximidade de meios e métodos, a palavra poética é a mediação entre o sagrado e os homens. Por isso, a linguagem que fala é a linguagem dos sonhos, dos símbolos e das metáforas, numa estranha aliança do sagrado com o profano e do sublime com o obscuro. Essa linguagem é a da poesia, não a da razão.

Estudemos mais um poema da obra *Poemas malditos, gozosos e devotos*, em que a poeta expõe a solidão e distanciamento em que a divindade se encontra. Somente sua escrita literária poderia aumentar, glorificar e engrandecer Deus, assim como somente sua criação poderia apresentar-lhe Deus e a si mesma, motivando a sua existência. Então, Hilst inicia um diálogo, que se faz solilóquio, com o ser celestial no poema:

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

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

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

Sorria, meu Deus, por mim. De cedro
De mil abelhas tu és. Cavalo-d'água
Rondando o ego. Sorri. Te amei sonâmbula
Esrúxula, mas te amei inteira. (HILST, 2005, p.63)

A falta da poeta poderia adoecer Deus, mas ela o consola declarando que outras pessoas fariam companhia a ele.

Hilst se preocupa, no poema, com o estado psicológico em que a divindade se encontrará quando ela não mais estiver viva para poder louvá-lo, fazer-lhe companhia. Ela suplica: *Não te machuque a minha ausência, meu Deus, / Quando eu não mais estiver na Terra*. Hilst é alimento para Deus. A ausência divina e sua falta de revelações e de respostas, muitas vezes, machucam o homem, fazem-no sofrer e perder sua frágil fé. Porém, Hilst advoga que seria Deus que se machucaria e se enfraqueceria sem a sua companhia, sem sua presença, sem seus poemas. Em *Ficções*, as personagens mantêm tal discussão:

Então, minha velha, Deus também faz assim conosco, só que as cobaias somos nós e existimos e, estamos aqui para salvar esse Deus que nos faz de cobaias. Não, não. Se deus fosse esse que você diz, Ele teria mais fascínio e mais prestígio. Olha, você quer saber? Eu acho que deus se alimenta de todas as nossas misérias. (HILST, 1977, p.273).

Somos o touro que Deus monta para se alimentar, para se erguer aos céus, somos a *bacia cheia de águas*, que mata a sede divina. Somos cobaias, pequenos *breve Nadas* que lutam pelo engrandecimento de Deus.

A divindade necessitaria da companhia humana. Mas o eu-lírico prepara Deus para o momento de sua humana morte: *Onde agora canto amor e heresia,/ Outros vão ferir e amar/ Seu coração e corpo. Tuas bifrontes/ Valias. Mandarim e ovelha. Soberba e timidez.* A criação literária – o canto – seria um constante diálogo com Deus, Hilst estaria pressa pelo desejo e curiosidade pelo desvendar acerca do divino.

A poeta canta *amor e heresia*. Em *Do Desejo*, o poema revela esse amor não correspondido por Deus: “Porque há desejo em mim, é tudo cintilância./ Antes, o cotidiano era um pensar alturas/ Buscando Aquele Outro decantado/ Surdo à minha humana ladradura.” (HILST, 2004, p. 17). Porém ela também canta heresia. Em *A obscena Senhora D*, a personagem Hillé, a própria senhora D, questiona a Ehud sobre Deus:

como será a cara DELE hen? é só luz? uma gigantesca tampinha prateada? não há um vínculo entre ELE e nós? não dizem que é PAI? não fez um acordo conosco? fez, fez, é PAI, somos filhos. não é o PAI obrigado a cuidar da prole, a zelar ainda que a contragosto? é PAI relapso? (HILST, 2001, p.38).

E ainda apregoa: “Ai, Senhor, tu tens igual a nós o fético buraco?” (HILST, 2001, p.45). Este fato leva Hillé a questionar se Deus deveria ser louvado, uma vez que possui características comuns a todo ser humano: “Ó buraco, estás aí também no teu Senhor? Há muito se louva o todo espremido. Estás destronado, quem sabe, Senhor, em favor desse buraco?” (HILST, 2001, p.45). Em *Contos d’escárnio/ Textos Grotescos*, a personagem, ensinando lições eróticas, expõe o percorrer de sua *heresia* para se aproximar de Deus: “Ou um único dedo tocando um clitóris-dedo. Dizia ter se inspirado no dedo de Deus da capela Sistina. Aquele do teto.” (HILST, 2002, p.38). *Amor e heresia* representam a amplitude que Hilst percorre para alcançar voo rumo à divindade. Todos os meios e maneiras seriam válidos, fosse pelo insulto ou pelo amor.

Acalmando a divindade em relação ao possível abandono, a poeta continua: *Outros vão ferir e amar/ Seu coração e corpo*. O relacionamento do homem com Deus, e vice-versa, é repleto de lutas e desentendimentos. Por isso, *Outros vão ferir e amar*, muitos saberão louvar com *amor*, outros com *heresia*. Como Hilst, que insulta e elogia, com o desejo de que de alguma forma Deus se apresente. Muitos *vão ferir e amar/ Seu coração e corpo*. O sacrifício e sangue poético de Hilst também provocariam em Deus dores e ferimentos em seu

coração e corpo. Para a poeta, o amor em Deus é também dor, como ela desvela em outro poema da obra escolhida para este estudo:

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

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

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

Então me deito sobre as roseiras.
Hei de saber o amor à tua maneira.

Me queimo em sonhos, tocando estrelas. (HILST, 2005, p.59).

O cenário descrito no poema é hostil: caça, caçador, pegadas sutis. Enquanto o Deus do antigo testamento é apresentado como o Senhor dos exércitos, a poeta o apresenta como a caça e o caçador, quem sofre e faz sofrer. Deus é fogo e espinho, ao aproximar-se a poeta sente queimar e, ao se machucar, ela descobre quem é Deus. Amor à maneira de Deus é deitar-se sobre os espinhos das roseiras. Encontramos aqui características de um Deus distante, sua moradia é *De escuro e terra*. Escuro, inexplicável, inapreensível, incognoscível em sua plenitude. É também terra, nós suas criaturas, somos feitos de terra, moldados de barro. Amar e desejar a Deus é se queimar *em sonhos*, desejando as alturas, sonhando em tocar *estrelas*.

Pensando na Bíblia e no verso: *Outros vão ferir e amar/ Seu coração e corpo*, podemos relacioná-los com os homens que agradam a Deus e os que somente são feridas para ele. Sobre os que afagam a Deus, a Bíblia (1999) orienta que Deus se agrada dos que o temem e dos que esperam na sua misericórdia. Como exemplo de um homem que amou a Deus, podemos nos recordar de Noé. A palavra sagrada cristã informa que Noé achou graça diante do Senhor, talvez porque ele creu em Deus de todo o coração, mesmo quando a orientação divina parecia sem lógica e infundada. A deidade se agradaria daqueles que a reconhecem como único Deus, e espera o seu agir, teme-a e a respeita. Porém os que ferem o coração de Deus poderiam ser aqueles que o insultam, como Hilst fez no questionando sobre o *fético buraco*. Muitos vão amar e ferir *Tuas bifrontes/ Valias. Mandarim e ovelha. Soberba e timidez*.

Deus possui *bifrontes*, duas caras. Bom e ruim, soberano e dependente, altivo e carente. Ele que *Ama mas crucifica*, e *É sedoso e tem garra*, é *hidromel* e *Fel* (como vimos em um poema analisado), é o Deus antitético, com dois lados e duas caras. A contraditória face da deidade já havia sido percebida pelo autor de *O gênio do Cristianismo*, quando proclama: “O Deus da Escritura se arrepende, é ciumento, ama, odeia; sua cólera cresce como um turbilhão” (CHATEAUBRIAND, 1987, p.121)

Hilst arrola alguns substantivos antitéticos que remetem ao desejo de amar ou não esse Deus: *Valias*. *Mandarim e ovelha*. *Soberba e timidez*. Muitos o amariam por suas *Valias*, valores, merecimentos e préstimos, amariam por seus milagres ou benefícios e não por ser *imprudente menino e assassino*. A divindade seria um *mandarim* – uma persona importante –, mas *ovelha* – um animal manso, doce e humilde, que obedece ao seu pastor, que anda por onde o seu pastor mandar. Na Bíblia, Deus se refere ao seu povo como ovelhas e a ele mesmo como o pastor: “O meu povo tem sido ovelhas perdidas” (BÍBLIA, 1999, p. 701)⁵⁷. Deus seria *Soberba e timidez*, um Deus ambíguo, que provoca sentimentos dúbios e imprecisos nos homens.

Manuel Bandeira, em *Ariesphink* (que quer dizer carneiro e esfinge), também contrapõe a doçura e ferocidade divinas.

Montanha e chão. Neve e lava.
Humildade da umidade.
Quem disse que eu não te amava?
Amo-te mais que a verdade.
E de resto o que é a verdade?
E de resto o que é a poesia?
E o que é, nesta guerra fria,
Qualquer pura realidade?
Então, tão-só no passado
Quero situar o meu sonho.
Faço como tu e, mudado
Em ariesphinx, sotoponho
O leão ao manso carneiro.
Doçura de olhos da corça!
Doçura, divina força
De Jesus, de Deus cordeiro. (BANDEIRA, 1996, p.145)

Estruturado em duplas antitéticas: *Montanha e chão* e *Neve e lava*, o poema descreve a duplicidade no eu-lírico e caminha para a maior ambiguidade e a maior contradição por ele encontrado: Deus.

O eu-lírico hilstiano suplica a Deus que: *Não temas*. Ele sugere a Deus para não temer. Deus, na Bíblia, profere ao seu povo: “não temas, porque eu sou contigo” (BÍBLIA, 1999,

⁵⁷ Jeremias 50:6.

p.635)⁵⁸. A companhia de Hilst e de outros homens – como ela manifestará – acalmaria o coração da divindade, assim como Deus acalmou seu povo com tais promessas bíblicas. A poeta pondera: *Meus pares e outros homens/ Te farão viver destas duas voragens:/ Matança e amanhecer, sangue e poesia*. Os homens farão Deus viver pelos sacrifícios – *Matança* – a ele destinados e pelo *amanhecer*, pela alegria humana. Amanhecer é esperança e alegria: “Ao anoitecer, pode vir o choro, mas a alegria vem pela manhã.” (BÍBLIA, 1999, p.507)⁵⁹. No Alcorão, em período de incerteza, o servo perguntou: “A aurora está próxima?” (O ALCORÃO, [19--], p.146)⁶⁰.

Deus se alimentaria de sangue e poesia. Ele lambe o esforço humano e se alimenta do nosso gozo, deseja todo o sacrifício da poeta como serva fiel. Nikos Kazantzakis (1975) revela que quanto mais escrevia, mais sentia que, ao escrever, estava lutando, não pela beleza, mas pela redenção. Ele argumenta que a tentativa de imitar a Deus seria o nosso único meio de ultrapassar as fronteiras humanas. Assim, até a mais insignificante criatura de Deus desejaria escalar degrau por degrau para poder tocar o Senhor. A criação literária direcionada a Deus é uma tentativa de mantê-lo vivo pelo nosso esforço humano, mas é também uma maneira de nos tornarmos maiores. Sonhos e lutas rumo ao transcendente levariam o homem à elevação.

Sobre a necessidade que Deus possui de se aproximar de nós, Kazantzakis ainda afirma que, durante o nosso clarão ínfimo de vida, sentimos que Deus se apoia inteiramente em nós. Por conseguinte, não seria Deus que nos salvaria, mas nós o salvaríamos pela luta, pela criação, pela transformação incessante da matéria em espírito. A criação literária, o cultivo de uma horta, os sacrifícios humanos, o gosto do nosso gozo seriam alimento para um Deus insaciável. Assim, a essência de nossa moral não é a salvação do homem, mutável demais no tempo e no espaço, mas a salvação de Deus. Seria como se a escritora observasse Deus e percebesse que ela lhe faria falta, em seus humanos sacrifícios que promovem a existência divina. Essa ideia também é lembrada por Nikos Kazantzakis, que assim percebe a divindade: “Vê Deus em perigo, que lhe pede: Salva-me!” (KAZANTZAKIS, 1959, p.95).

Kazantzakis (1975) ainda defende que inestimável é o valor deste mundo transitório, pois é nele que Deus se apoia para subir, e é dele que Deus extrai seu alimento e sua força sempre crescente, já que, “se nós não existíssemos, o próprio Deus não poderia ter existência real, e a sua criação é, assim, a sua justificativa.” (GUIMARÃES, 2008, p.V). Pensando nessa

⁵⁸ Isaías 41:10.

⁵⁹ Salmo 30:5.

⁶⁰ Sura 11 (Hud): 81.

Trindade solitária e carente, Kazantzakis defende que Cristo era como um Senhor severo, mas ausente, que deixara seus servos a sós no seu castelo. Deus está afastado em sua montanha, em seu espaço celeste, mas está dependendo dos poemas-sangue de Hilst. Ele precisa do dorso (touro) animal de Hilst, de sua água, de seu poema. Para Nikos Kazantzakis, Deus se senta no ápice da fome, sede e sofrimento.

Grande e altivo, mas solitário; poderoso e onisciente, porém dependente dos seres humanos. Jung (2007) argumenta que Javé é um conceito de Deus que ainda contém apostos inseparáveis. Por sua vez, Vitiello percebe que do ser humano, a divindade roga por companhia e socorro:

o Deus judaico é um Deus ciumento, que não quer dividir sua gente com nada nem ninguém. Por isso, separa a sua nação – a que será a sua nação – até da terra dos ancestrais, dos afetos, dos hábitos, dos costumes da família e, portanto, das divindades que habitam aquela terra. (VITIELLO, 2000, p. 152)

Deus é ciumento. Talvez, por isso, Hilst tema que ele se aperceba de sua *vaidade*, de sua *grandeza*, pois, ela sempre deveria necessitar dele como pai, artífice e tecelão.

Por essa dependência, que pode ser mútua, é que os ocidentais se prendem tanto a Deus. Pensando nessa precisão que temos com relação ao transcendental, Eliade (1992) assegura que o sagrado é o obstáculo por excelência à liberdade humana. Logo, o homem só seria verdadeiramente livre quando tivesse matado o último Deus. Jung (1991) também confirma que, a fé não é tomada por sentimentos, mas pelo intelecto (ou seja, a criação literária) a fé implica, potencialmente, um *sacrificium intellectus*, mas nunca um sacrifício dos sentimentos.

O sacrifício-poema é desejo e ação humana para aproximar-se de Deus. Haroldo de Campos (2004), em *Éden: tríptico bíblico*, revela que a torre de Babel representou um esforço “humano demasiadamente humano” para recuperar, o Paraíso Perdido. São desejos humanos de se chegar a Deus.

A criação poética direcionada à divindade engrandece o homem. Segundo Turchi (2003), a poesia é palavra de Deus, e quem a possui participa dos benefícios e dos deveres divinos, como a criação, que, para Hilst, seria a criação literária. Assim, pela literatura e pela escrita pode-se ser o artífice e criador também. Le Goff (2007) defende que nomear é um modo de criar, sendo uma segunda criação ou um complemento de criação, ou associação com a criação.

Hilda Hilst clama: *Chora por mim. Pela poeira que fui/ Serei, e sou agora. Pelo esquecimento/ Que virá de ti e dos amigos.* Deus deve lamentar a inutilidade da poeta, que não conseguiu dar-lhe vida e companhia. Seria um lamento da escolha divina pelo barro ao criar o homem. Feito com material tão terreno, como deveria o homem servir e ser útil ao transcendente? A poeta se vê como poeira – pó. Deus prega à Adão: “porquanto tu és pó, e ao pó hás de tornar.” (TORÁ, 2001, p.9)⁶¹. Ela é, foi e será terra. Sua escrita, somente temporariamente, serviu para a divindade, foi quase inútil, como uma poeira ao vento. Em *Do Desejo*, Hilst reflexiona:

Hoje te canto e depois no pó que hei de ser
Te cantarei de novo. [...]
Porque vives de mim, Sem Nome.
Sutilíssimo amado” (HILST, 2004, p.116).

O transcendente precisa desses *breve Nada*, da *poeira* e da nossa *humana ladradura* que sempre estão a buscá-lo. Deus é o *Sutilíssimo amado*, o querido, o responsável pela existência da poeta. Ressalvamos que o eu-lírico, mais uma vez, destaca a estreita relação do espiritual com o carnal. Com o verso: *Sutilíssimo amado*, podemos perceber uma união de sexual, sensual e espiritual, transcendente. Ele é o inominável que bebe o sangue dela: *vives de mim, Sem Nome*. Esse *Mudo-Sempre* se alimenta da escritora, conforme expressa em outro poema: “Porque trabalho sobre o teu rosto./ De palha: construo o impossível.” (HILST, 2004, p.118).

Ao modelar *Panelas, cuias*, Hilst infere se esses gestos não seriam semelhantes ao trabalhar divino:

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

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

Dirias que sou demente
Louca?
Assim fizeste aos homens.

⁶¹ Gênesis 3:19.

Me deste vida e morte.
Não te dói o peito?
Eu preferia
A grande noite negra
A esta luz irracional da Vida. (HILST, 2005, p. 21)

Homens e panelas rememoram a criação divina. Seríamos como utensílios fabricados para serem testados por Deus, ainda que sejamos úteis para seu louvor e engrandecimento.

Hilst ensaia o tecer e destecer da vida, experimenta o moldar e derreter de nossos corpos, que são barro. Deus sofre o perder de uma serva: *Doem-te as veias?! Pulsaram porque fizeste/ Do barro dos homens./ E agora dói-te a Razão?*. Deus é amor e dor, vida e morte, é o incoerente monstruoso. Ele *dá vida e morte*, com isso, ela pergunta qual seria a sua importância como criatura, uma vez que será destruída: *Não te dói o peito?*. Deus nos moldaria, mas nos poria no fogo, assim como a poeta fez com *Panelas, cuias: Aquecê-las a um ponto/ A um grande fogo/ Até fazê-las desaparecer.*

Ao ponderar em como Deus ficaria após a sua morte, o eu-lírico brada: *Chora por mim. Pela poeira que fui/ Serei, e sou agora. Pelo esquecimento/ Que virá de ti e dos amigos.* A divindade choraria pela falta de uma serva fiel e de mais uma morte em seu sacrifício que é vida. Ela também pede para que Deus chore *Pelo esquecimento* que viria dela e de seus amigos. É um pedido para que Deus perceba o quanto ele dependeu de uma humana que, por pouco tempo lhe poderia servir. Ele deve chorar, porque aquela que lhe foi fiel morrerá, e como todo humano, ela será esquecida pelos amigos e, também, por Deus, pois até lá haverá outros humanos no trabalho *sangue-poesia*.

O poema é vida e morte, vivificação para a divindade e morte para a poeta que escreve, é uma poesia-sacrifício: *Pelas palavras que te deram vida/ E hoje me dão morte. Punhal, cegueira.* A criação poética que alimentava Deus, agora mata a poeta. *Punhal*, símbolo de morte em Jesus, e *cegueira*. Pode ser que a escritora acreditasse que, escrevendo para Deus e dando vida a ele, ela atingisse a imortalidade, pois ela seria constantemente necessária a ele. O punhal que a sacrificava dando-se a Deus, agora a leva à morte, a cegueira e esperança de uma vida longa ou eterna a levam à morte.

Os rituais religiosos, assim como o ritual-poema, vivificam a fé dos que participam. Há um engrandecimento de Deus e de cada homem como escolhido e participante da criação divina. Os rituais possibilitam viver entre Deus/deuses novamente. Durante a quaresma, sofreu com Jesus. Segundo Bourdieu (1996), os ritos conseguem fazer crer aos indivíduos consagrados que eles possuem uma justificação para existir, que sua existência serviria para

alguma coisa. O ritual de sacrifício, de tecer o poema, de construir algo que fosse escada para si e para Deus, é o principal motivo e justificação para a existência de Hilst. Émile Durkheim (2000) considera que as festas religiosas possuem a característica de renovar os espíritos fatigados da vida cotidiana, o que produz neles um estado de efervescência coletiva e gera relações extracotidianas que exaltam e excitam seus participantes.

Como seriam, então, os dias divinos sem os poemas-rituais de Hilst? Ela revela que outras pessoas lhe renderiam sacrifícios e louvores. Na doutrina sufista do Islamismo, eles creem, segundo Couliano e Eliade (1999), que Deus é o único a existir realmente, em sua inefável transcendência. Ele tem necessidade da criação para que esta lhe sirva de espelho, a fim de que ele possa conhecer-se, seríamos, assim, como os atributos de Deus. O homem seria o ápice da criação, ele é a imagem mais distinta do divino no espelho da criação, capaz de romper o véu da ilusão que torna a criação tão real quanto seu Criador. Vivemos ao lado de Deus durante os rituais, participamos de suas ações. Por conseguinte, Eliade (1992) defende que o significado do ritual é muito mais complexo, e, quando nos damos conta de todas as suas articulações, compreendemos por que a consagração de um território equivale à sua cosmização. Tornamos um espaço sagrado, ao realizarmos rituais ali de cosmização, ou seja, de finalizar o caos em busca da origem do mundo (cosmos).

Nessa dependência mútua entre Hilst e Deus, podemos recorrer a Rainer Maria Rilke. Ele também escreve sobre a sua importância humana para Deus, no poema *Que farás tu, meu Deus, se eu perecer?*, ele declara:

Que farás tu, meu Deus, se eu perecer?
Eu sou o teu vaso – e se me quebro?
Eu sou tua água – e se apodreço?
Sou tua roupa e teu trabalho
Comigo perdes tu o teu sentido. (RILKE, 1905, s/p).

A divindade deveria pensar sobre o curto tempo de vida direcionado aos humanos artistas, pois seriam eles que sustentariam as abóbadas celestes, em que os deuses repousam. Ao se lembrar desse Deus que precisa de nós, Hilst clama por uma revelação para que tenha sentido o seu humano viver. Assim vemos nesses outros versos de *Poemas malditos, gozosos e devotos*:

Move-te. Desperta.
Há homens à tua procura.
Há uma mulher, que sou eu.

Move-te.

Tua aliança com os homens
Teu atar-se comigo
Tem muito de quebra e dessemelhança. [...]
Não te demores.
Eu tenho nome: Poeira.

Move-te se te queres vivo.” (HILST, 2005, p.61).

É um grito de socorro para a humana solidão, provocada pela ausência divina. A hierofania se faz necessária como expressão de uma explicação para a criação literária da poeta. A revelação seria a certeza do engrandecimento pleno de Deus: *Move-te se te queres vivo*, e *Não te demores*. A presença de verbos no imperativo sugeriria um nível de intimidade da escritora com a divindade, podendo ela determinar também o futuro de Deus. Ainda como serva da deidade, Hilst se apresenta como *Poeira*, *pó* e *breve Nada*. Seres temporários criadores e mantenedores da aliança com Deus: *Tua aliança com os homens*. Seria como o chamado bíblico: “Ó Deus, não te cales; não te emudeças, nem fiques inativo, ó Deus!” (BÍBLIA, 1999, p.535)⁶².

Nos versos seguintes, surgem as imagens de cedro e abelha, e a persona lírica solicita: *Sorria, meu Deus, por mim. De cedro/ De mil abelhas tu és*. Deus é feito de cedro, é ascendente como as árvores, é resistente como o cedro e impiedoso como o cedro onde foi crucificado Jesus. A deidade é como mil abelhas, quer ser doce, mas é dor e sacrifício. Ela intenciona ser um *hidromel*, mas é *fel*. O eu-lírico convida: *Sorria*. Como se, vendo todo o doar-se de Hilst, Deus se alegrasse.

A divindade é *Cavalo-d'água/ Rondando o ego*. O cavalo assume uma simbologia múltipla, podendo representar vida, morte ou sexualidade. Na Bíblia, o cavalo pode configurar virilidade, sendo comparada a uma bela mulher: “Às éguas dos carros de Faraó te comparo, ó querida minha.” (BÍBLIA, 1999, p.601)⁶³. Os cavalos do Apocalipse se dividem por cores, há um cavalo branco, que carrega o seu cavaleiro que possui um arco; e foi-lhe dada uma coroa, e ele saiu vencendo e para vencer. O cavalo branco reinará em seu poder e pureza. Já o cavalo vermelho seria destruição, e, ao seu cavaleiro foi-lhe dado o direito de tirar a paz da terra para que os homens se matassem uns aos outros; sendo-lhe dada uma grande espada. O terceiro cavalo, decorrente da abertura do terceiro selo, é negro, e seu cavaleiro possui uma balança na mão. Já o quarto cavalo, um cavalo amarelo, se chamaria Morte e teria o Inferno por seguidor. Além desses, para os cristãos, Jesus voltará para reinar

⁶² Salmo 83: 1-2.

⁶³ Cântico 1:9.

em um cavalo também: “e eis um cavalo branco. O seu cavaleiro se chama Fiel e Verdadeiro e julga e peleja com justiça.” (BÍBLIA, 1999, p.275)⁶⁴.

Vemos que esse animal pode representar vigor e força que levariam à vida ou a morte. Pégaso, o cavalo alado da mitologia grega, pode exprimir virilidade e imortalidade. Além de outros cavalos, presentes nessa literatura, que conduziam os deuses pelas visitas à terra e aos céus. Nesses casos, esse animal é um símbolo de altivez, força e poder. Porém ele também representa a fugacidade do tempo. Gregório de Matos descreve o passar do tempo como o trotar de um cavalo: “Goza, goza da flor da mocidade,/ Que o tempo trota a toda ligeireza,/ E imprime em toda a flor sua pisada./ Oh, não aguardes, que a madura idade/ Te converta em flor, essa beleza/ Em terra, em cinza, em pó, em sobra, em nada.” (MATOS, 1992, p.1287). O trotar sugere o som do relógio e, assim, da passagem do tempo.

A morte é, em muitas culturas, representada cavalgando um cavalo negro. Portanto, esse animal é entendido como o mensageiro da morte, como destruidor e terrificante. Gilbert Durand (2002), estudando o bestiário presente em nosso imaginário, entende que o cavalo é o símbolo do tempo, já que se ligaria aos grandes relógios naturais. Em outras palavras, primitivamente, o cavalo seria o símbolo da fuga do tempo. Deus monta o touro, monta a poeta; ou Deus é o próprio cavalo. Quando Hilst é o touro, ela é o *breve Nada*, o nada feito de *ossos, carne e poeira*. Quando Deus é um *cavalo-d’água*, ele é a representação dessa mesma fugacidade do tempo, ele seria o tecelão da nossa morte.

Deus é descrito pela poeta como o *Cavalo-d’água*. Durand (2002) declara que o cavalo aquático pode se reduzir ao cavalo infernal, porque o cavalo é associado à água devido ao caráter terrificante e infernal do abismo aquático. Esse animal nos levaria às profundezas aquáticas, matando-nos. Esse cavalo aquático é um arquétipo presente em diversas culturas. Durand (2002) lembra que o tema da cavalgada aquática e fantástica é corrente no folclore francês, alemão e anglo-saxônico.

Porém é relevante destacar que o Deus hilstiano é incoerente, é vida e morte. Podemos entender que, assim como água é vida e pureza e é abismo e morte (se parada e escura), o cavalo também conduz heróis e deuses para a morte ou vida, para a glória ou derrota. Gustav Jung (2007) alega que a água é o símbolo mais comum do inconsciente. Deus seria o cavalo que conduziria a poeta ao mais profundo de seu ser. Conhecer a Deus seria conhecer a si mesma. Talvez, por isso, Deus seja um *cavalo-d’água*. Mas o conhecer nas águas pode levá-la

⁶⁴ Apocalipse 19:11.

à morte (como Narciso). O desvelar total do seu inconsciente seria a exposição total de Deus, pois foram feitos semelhantemente, o que levaria à morte da poeta.

Sobre a duplicidade desse elemento aquático, Bachelard (1997) pondera que a água acolhe todas as imagens da pureza e que ela é também um convite à morte. O *cavalo d'água* é o símbolo de um Deus contraditório e ambíguo descrito por Hilst. A divindade é *Cavalo-d'água/ Rondando o ego*. O seu ego, o seu eu, a sua individualidade está ameaçada pela ambição e desejo de Deus. Ele quer o seu gozo, o seu ego. Deus “Me devoras/ Com teus dentes ocios./ A ti me incorporo” (HILST, 2005, p.19), como revela na poesia III de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, a escritora se sente devorada e sacrificada por Deus. Ele a suga e a engole.

O cavalo é o animal que a eleva e que a faz percorrer seu inconsciente, assim como Deus, que a faz desejar a ascensão, mas a diminui e exige dela sacrifícios. A diferença é que, mesmo descendo às profundezas, Hilst se sente em ascensão. A escritura do poema-sacrifício e a descida às *profundezas guardadas* fazem-na conhecer Deus e a si mesma. O ser divino ajuda a poeta a cavalgar rumo ao seu próprio inconsciente. A divindade motiva a escritora a tecer suas criações, e ela acredita que, desse modo, é útil e amiga de Deus. Deus-cavalo é um descer que a leva rumo aos céus, assim como a árvore metafórica de Nietzsche.

Direcionando-se a esse Deus, *cavalo-d'água*, Hilst termina: *Sorri. Te amei sonâmbula/ Esdrúxula, mas te amei inteira*. A vida da poeta foi uma busca por Deus. Ela conclui que o amou inteiramente, de maneira sonâmbula e esdrúxula, de maneira humana e antitética, assim como a divindade. Deus também se apresenta a ela esdrúxulo, conflitante, confuso, e sonâmbulo (sem saber muito bem o que faz). Ainda completa em outra poesia: “Mas deixa-me amar a ti, neste texto/ Com os enlevos/ De uma mulher que só sabe o homem.” (HILST, 2005, p.31). Há um desejo em Hilda Hilst pelo transcendente. Ainda reclama no poema X:

A quem te procura, calas.
A mim que pergunto escondes
Tua casa e tuas estradas.
Depois trituras. Corpo de amantes.
E amadas. (HILST, 2005, p.37).

Sua obra é a procura por quem não lhe responde, é uma busca sem retorno, uma espera constante. Como entre amantes, a sedução e o jogo percorrem a busca de Hilst por Deus. Ocorre, novamente, uma conjugação entre a relação sexual e a espiritual, a poeta as vê interligadas.

Seria como se Deus a ligasse a ele, plantasse nela um desejo por ele, mas se mantivesse distante. Nesse nó com a deidade, Hilst cria o seu motivo e justificativa para a existência. Ao recorrer a esse Deus ligador, Eliade (1979) lembra que os Hebreus provam que uma vida religiosa muito pura e muito profunda pode encontrar o seu alimento mesmo nos laços de um Deus aparentemente terrível e ligador. Deus possui o trabalho de ligar-se aos humanos, e essa ação de ligar é essencialmente mágica. Ela garante a existência da divindade, como sugadora do sangue humano. Assim, a própria vida é um tecido, trabalhado e emaranhado por Deus.

Tal relação com a divindade é individual e única. Cada homem busca e alcança a sua própria explicação e motivo para a existência, almejando o transcendente. Bachelard (2001) assegura que o convite à viagem aérea, se tiver, como convém, o sentido da subida, é sempre solitário, dando impressão de uma ligeira ascensão. Seja pelo louvor, pelo sacrifício ou pela criação literária, o objetivo final de tais atos é a elevação e a ascensão aos céus, um retorno ao Paraíso Perdido.

A poesia, em sua amplidão, consegue apreender o homem – e, assim, Deus – em sua amplitude, duplicidade e multifacetárias caras e desejos. O poema é o espaço de se desejar o ambíguo, o transcendente e o inexplicável. Portanto, Friedrich Schlegel afiança que: “Ter religião é viver poeticamente” (ABRAMS, EMPSON, 2004, p.50). Para Hilst, viver poeticamente – tecendo poemas – é viver ao lado de Deus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Caio sobre teu colo,/ Me retalhas./ Quem sou?/
Tralhas, do teu divino humor.” (HILST, 2005,
p.19)

“A verdadeira poesia é uma função de
despertar.” (BACHELARD, 1997, p.18).

Hilda Hilst estrutura a sua poesia (e obra) em um desejo insondável de alcançar e conhecer Deus. A divindade seria um menino solitário e distante, que precisa de cada louvor e adoração para sobreviver. Em sua grandeza e poder, Deus isolou-se nos céus e não se permite conhecer pelos homens. A escritora, com aguda aflição poética, almeja tocá-lo e senti-lo, com insucesso dedica sua obra à busca sincera de fazer companhia e agradar a esse Deus distante. Ela acredita que, entendendo-o, conheceria a si mesma.

Na Carta Encíclica *Fides et Ratio*, o Papa João Paulo II (1998) defende que teria sido Deus quem colocou no coração do homem o desejo de conhecer a verdade e de conhecê-lo, para que, conhecendo-o e amando-o, pudesse chegar à verdade sobre si próprio. Assim, pela razão, o homem alcançaria a verdade, já que, iluminado pela fé, descobriria o sentido profundo de tudo e, particularmente, da própria existência. Dessa maneira, não conhecendo Deus, Hilst não atinge o conhecimento de si mesma. Portanto, planta *cravos e couves* e busca encontrá-lo em cada plantinha, escreve para ser sua amiga e confidente. Ela o insulta, esperando uma resposta, desafia as verdades canônicas sobre Deus, para ver se ele aparece para desmenti-la e, por último, sacrifica-se como serva-poeta para que ele possa viver de seu sangue-poesia.

Com o anseio de se achegar a Deus, homens peregrinam, outros se autoflagelam, outros jejuam, cultuam, constroem ascendentes templos e enfrentam inimigos pela defesa do nome divino. Hilda Hilst constrói poemas e se declara sua serva. É durante o tecer de poemas, crônicas, teatros e romances, que a escritora desenha a divindade. Essa seria a forma de penetrar em si mesma. Conhecer a mão que nos moldou poderia explicar nossos gostos, tristezas e felicidades. Essa é uma característica predominante dos ocidentais monoteístas, que buscam externamente resoluções para aquilo que nos é interno.

Deus – segundo Hilst – vive isolado do mundo. Ele é mudo, possui a boca atada. Está só e precisa de sacrifícios, poemas, louvores para que possa existir. Para explicar esse isolamento e silêncio, Hilst apregoa que ele vive em uma montanha: *Tu, na montanha*. A escolha pela caracterização de um Deus como distante e omissa a tudo que vivemos é formada pelos arquétipos presentes em seu inconsciente coletivo. Os principais símbolos para

figurar esse Deus são: montanha, isolamento, vigilância divina, noite, criação literária e sacrifício. Recordemos com breves apontamentos.

Esse Deus vive – se esconde –, geralmente, em uma montanha. Mircea Eliade (1998), em *Tratado de história das religiões*, lembra que todas as mitologias têm uma montanha sagrada. Vemos que a montanha é, frequentemente, considerada como o ponto de reencontro entre o Céu e a Terra, portanto, um centro, o ponto pelo qual passa o eixo do mundo. A criação do mundo por Deus/deuses se deu em um centro, no umbigo da Terra, que se encontra em uma montanha, árvore ou morro. Ao localizar Deus em uma montanha, afastado nos céus, Hilst o acha como centro de vida e morte, e, mais ainda, como centro de sua criação literária.

Porém Deus, no seu supremo poder, após criar o mundo, teria se isolado nos céus. Muitas culturas acreditam que depois, de ter começado a criação do mundo, confiou o cuidado de a acabar e a governar a um deus inferior. Mas entendemos que se faz comum o arquétipo como a crença num ser supremo, criador e todo-poderoso, que permanece nos céus e se manifesta por epifanias uranianas, segundo Eliade (1998). Também essas epifanias e hierofanias, na maioria das vezes, se dão em montanhas e morros, assim foi com Adão (ordens divinas no Paraíso Perdido do Éden), Abraão (quase sacrifício de Isaque), Moisés (Tábuas da Lei) e com Jesus (na crucificação). Cansado da criação, Deus (*imprudente menino*) se afasta da companhia dos humanos para descansar.

Os versos Hilda Hilst revelam que Deus dormia e repousava, por conseguinte, ela escrevia – e até *se coçava* – com mais liberdade. Podemos apreender de maneira mais generalizada esse dormir divino, como distrair-se, uma falta de atenção para conosco. Hilst humaniza a divindade de maneira a classificá-lo como distraído, como não vigilante sempre. O poema que ela produz nesses momentos de menor vigília é seu sangue, sacrifício e devoção a esse Deus. Sua obra é um ritual de revigorar Deus. A palavra de Hilst é como a palavra criadora de Deus. Eliade (1998) comprova que a repetição de um gesto primordial, realizado no princípio do tempo por um ser divino, é um ato criador valoroso, assim como o primordial. Sua escrita-sangue é como os sacrifícios feitos pelos primitivos aos diversos deuses.

Humanizado pelo cansaço, pelo desejo de isolamento, pela necessidade de sangue e de companhia dos poemas de Hilst, Deus é classificado como um menino que requer cuidados e engrandecimento do mundo e dos homens. Deus é bom e ruim, logo, Eliade (1998) argumenta que o deus dos míticos e dos teólogos cristãos é terrificante e doce e é desta *coincidentia oppositorum* que Hilst faz uso. Não entendendo essa divindade, a escritora revela que “Deus é agora a grande massa informe, a grande massa movediça, a grande massa sem lucidez.” (HILST, 1977, p.262).

Ao reforçar o diálogo que a poeta figurou nos poemas, os personagens de *A empresa (A possessa)*, peça teatral da mesma autora, conversam sobre quem é Deus. Seus personagens discutem sobre a personalidade divina (2008, p.74-75): “O Deus de que vos falo não é um Deus de afagos”, “Está só”. O Deus hilstiano é solitário, mudo e rancoroso; não se comove com nossa situação, mas, pelo contrário, necessita cada dia mais do nosso sangue e sacrifício. Essas personagens ainda se perguntam: “E Deus?”, “Deus espera que os homens O mantenham vivo.” (HILST, 2008, p.55).

Somos, como Kazantzakis destacaria, salvadores de Deus. Esse pensador foi definitivo para a construção das ideias de Hilst, sendo que ela se dizia estudiosa de Nikos Kazantzakis. Hilda Hilst acredita que o ser divino necessita do poema, dos sacrifícios humanos e animais, dos louvores e cultos a ele dedicados, ele *lambe* o nosso gozo. Assim, a escritora o mantém vivo pela sua criação literária, que, geralmente ocorre – segundo a poeta – com mais liberdade quando Deus não a observa. Como se expressa América (personagem hilstiana): “canta, porque à tua volta é noite. O Ser descansa...” (HILST, 2008, p.81).

As imagens mais frequentes em seus poemas revelam a ambiguidade com que a poeta encara o ser divino: fogo, dentes, barro, menino. Além disso, o tom imperativo e indicativo remete a uma intimidade do eu-lírico com Deus, podendo o homem decidir como a divindade deveria agir. As duplas antitéticas e as interrogações confirmam a imprecisão em tratar o transcendente.

Este é o Deus hilstiano: um ser cruel, distante, escorregadio. Ele perfaz sua obra, como vemos em *Lázaro*, quando, delineando Jesus, Hilst nos revela muito de Deus e dessa Trindade una. Sobre Jesus, Hilst defende que “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”. (HILST, 1977, p.245). Jesus era um homem composto de algo indescritível que seria Deus. Definindo essa superior divindade, ela apregoa: “bendito sejas Tu, Deus Grande, valoroso e terrível, bendito sejas Tu, Eterno.” (HILST, 1977, p.246). Jesus (ou Deus – a Trindade) é a divindade criança tão esperada, é o valoroso e *imprudente* menino que chora, é o Deus grande que tudo vê, mas que dorme e é o terrível animal assassino com *tríplices caninos*. Nomeado como Rouah nessa ficção *Lázaro* (1977), Deus é feio e caminha esquisito, seria maldito, mas também irmão gêmeo de Jesus, sendo como nosso irmão e merecendo respeito.

De todas essas tentativas de classificação e apreensão do divino, o que Hilst encontra são pequenos sinais misteriosos de sua existência. Essa “agulha no palheiro” a faz dançar em *seus ossos velhos* e lhe dá um motivo de viver, mas não pode ser por ela entendido como

revelação, explicação e presença do divino. A sua busca é a razão de tudo. Logo, se encontrasse ou presenciasse uma hierofania, sua vida perderia o sentido. Como um amor humano, o poema de Hilst para Deus se alimenta na distância, na procura e na conquista, pois caso ela o descobrisse ou o tocasse, todo o mistério seria removido. Ela poderia entender completamente a si mesma, já que é obra desse tecelão, mas todo o seu sentido para sua literatura acabaria ou diminuiria naquele momento.

Apesar de a criação literária ser a sua única escada para Deus, Hilst ainda reclama da imprecisão das palavras para nomeá-lo. Ela lamenta: “oh, Senhor, as palavras são uma coisa enorme à nossa frente, o exprimir-se é uma coisa enorme à nossa frente.” (HILST, 1977, p.254). Talvez, assim sendo, Deus seja denominado de tantas formas e por tantos adjetivos, pela imprecisão de classificar o obscuro e quase inatingível.

De igual forma, as palavras que percorrem o poema são imprecisas e geram contradições e múltiplos sentidos. Com isso, podemos assegurar que esses poemas permanecem inatingidos em sua totalidade. Nesse sentido, Gaston Bachelard teria razão quando defende a multiplicidade de interpretações como uma valorização e imortalidade do escritor. Ele diz: “Que as mais belas páginas não sejam compreendidas de imediato, que se revelem pouco a pouco.” (BACHELARD, 2001, p.260).

Pelos múltiplos adjetivos escolhidos por Hilst, para nomear e caracterizar Deus, ou pela descrição ambígua e dialética com relação à divindade, vemos que as palavras não atingem a imensidão e profundidade que ela desejava. Porém é nos fios desse tecer literário que Deus alça uma subida aos céus, é agarrando-se a esses fios que ela se eleva também e se aproxima dele.

Portanto, o poema hilstiano é a subida à montanha onde Deus se esconde, é o seu sacrifício pessoal, é a sua frequência e construção de um lugar ascensional, enfim, é o seu ritual religioso de adoração e procura pela deidade. Assim, como para muitos primitivos, é possível validar que a falta desse ritual (que é a criação literária) poderia desmorrar o sentido da vida de Hilst. Sua vida é explicada na busca (e não no encontro ou na revelação) de Deus e do poema. Vemos isso confirmado quando, em uma entrevista, ela responde se sua poesia seria resultado de um profundo desejo, ela defende: “Daquele suposto desejo que um dia eu vi e senti em algum lugar. Eu vi Deus em algum lugar. É isso o que eu quero dizer.” (FRANCESCHI, 1999, p.123). Como ela ainda não sabe onde, se em *cravos* ou *couves*, por exemplo, ela permanece nessa busca possibilitada pelo tecer literário.

REFERÊNCIAS

Obras de Hilda Hilst:

HILST, Hilda. *A obscena Senhora D.* São Paulo: Globo, 2001. 107 p.

_____. *Baladas.* São Paulo: Globo, 2003. 150 p.

_____. *Cantares.* São Paulo: Globo, 2004. 130 p.

_____. *Cartas de um sedutor.* São Paulo: Globo, 2002. 194 p.

_____. *Cascos & carícias & outras crônicas.* 2. ed. São Paulo: Globo, 2007. 414 p.

_____. *Contos d'escárnio/ Textos grotescos.* São Paulo: Globo, 2002. 136 p.

_____. *Da morte. Odes mínimas.* São Paulo: Globo, 2003. 106 p.

_____. *Do Desejo.* São Paulo: Globo, 2004. 142 p.

_____. *Exercícios.* São Paulo: Globo, 2002. 272 p.

_____. *Ficções.* São Paulo: Quíron, 1977. 332 p.

_____. *Júbilo, memória, noviciado da paixão.* São Paulo: Globo, 2003. 148 p.

_____. *Kadosh.* São Paulo: Globo, 2002. 222 p.

_____. *Poemas malditos, gozosos e devotos.* São Paulo: Globo, 2005. 92 p.

_____. A empresa (A possessa). In: _____. *Teatro Completo.* São Paulo: Globo, 2008. 546 p.

Referências sobre Hilda Hilst:

ABREU, Caio Fernando. *Sobre A obscena senhora D.* Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticacfa.html>>. Acesso em: 7 mar. 2006.

BLUMBERG, Mechthied. Hilda Hilst: paixão e perversão no texto feminino. *D.O. Leitura*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, ano 21, n. 5, p. 45-58, maio 2003.

COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a “metamorfose” de nossa época. In: HILST, Hilda. *Poesia: 1959-1979*. São Paulo: Quíron, 1980. p. 275-325.

FRANCESCHI, Antonio Fernando de. (Dir. Editorial). *Cadernos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n.8, outubro de 1999. 139 p.

GUIMARÃES, Maria Severina Batista. *O canto imantado: um estudo da poesia lírica de Adélia Prado, Dora Ferreira da Silva e Hilda Hilst*. 2006. 247 f. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2006.

MASCARO, Sônia de Amorim. Hilda Hilst: Uma conversa emocionada sobre a vida, a morte, o amor e o ato de escrever. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 21 jun. 1986.

RIBEIRO, Leo Gilson. Da ficção. *Cadernos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1999. p. 80- 96.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *A obscena Senhora D*. São Paulo: Globo, 2001. p. 11-14.

_____. Nota do Organizador. In: HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Globo, 2005. p. 9-12.

QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000. 53 p.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. Cantares de encontros, partidas e contradições (uma leitura de Cantares, de Hilda Hilst). CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas (org). *Roteiro poético de Hilda Hilst*. Uberlândia: EDUFU, p.113-156, 2009.

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e Souza. Como se morre com Hilda Hilst: lições de seu “pequeno bestiário”. CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas (org). *Roteiro poético de Hilda Hilst*. Uberlândia: EDUFU, p.213-239, 2009.

Outras obras literárias:

ALVES, Castro. *Obras completas de Castro Alves*. 3. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1944. 562 p. v. 1.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. 1599 p.

_____. *Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008. 80 p. (Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros).

BANDEIRA, Manuel. *Os melhores poemas de Manuel Bandeira*. Seleção de Francisco de Assis Barbosa. 10. ed. São Paulo: Global, 1996. 156 p.

BLAKE, William. *Selected poetry*. Edited with an introduction and notes by Michael Mason. New York: Oxford University Press, 1998. 311 p.

BRANDÃO, Juanito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987. 323 p. v. 2.

EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis, As fenícias, As bacantes*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. 283 p.

HOMERO. *Iliada*. Tradução Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002. 481 p.

_____. *Odisséia*. Tradução Antônio Plínio de Carvalho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003. 318 p.

MATOS, Gregório de. *Obra poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1992. 1333 p. (2vols).

NERUDA, Pablo. *Cem sonetos de amor*. Tradução de Carlos Nejar. Porto Alegre: L&PM, 2006. 124 p.

PESSOA, Fernando. *Obras completas de Fernando Pessoa*: Alberto Caeiro. 3. ed. Lisboa, Edições Ática, 1958. 102 p.

RILKE, Rainer Maria. *O livro das horas*. 1905. Tradução Paulo Plínio Abreu. Disponível em: <<http://www.culturapara.art.br/opoema/rainermariarilke/rainermariarilke.htm>>. Acesso em: 22 out. 2009.

WOOLF, Virgínia. *Rumo ao farol*. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: O globo – São Paulo: Folha de São Paulo, 2003. 223 p.

Referências sobre religiosidade/ imaginário/ poesia:

A BÍBLIA Sagrada. 2. ed – em letra grande. Tradução e revisão João Ferreira de Almeida. Barueri. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000. 1504 p.

ABRAMS M. H., EMPSON, William. O vazio intenso: renascimento religioso no romantismo inglês, francês e alemão. In: Charles Rosen. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 45-65.

ALBRIGO, Giuseppe. *História dos concílios ecumênicos*. Tradução José Maria de Almeida. São Paulo: Paulus, 1995. 470 p.

AUERBACH, Erich. *Figura*. Tradução Duda Machado, Revisão de Tradução José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. São Paulo: Ática, 1997. 86 p.

_____. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. 3. ed. Tradução de George Bernard Sperber e Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1994. 507 p.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 202 p.

_____. *A poética do devaneio*. 2. ed. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 205 p.

_____. *A poética do espaço*. 2. ed. Tradução Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 242 p.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. 2. ed. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 275 p.

BÍBLIA de estudo vida. Tradução Alderi S. de Matos, Gordon Chown e Merval Rosa. São Paulo: Editora Vida, 1999. 2134 p.

BÍBLIA Sagrada. 2. ed. Tradução e revisão João Ferreira de Almeida. Barueri. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999. 1321 p.

BLOOM, Harold. *Jesus e Javé: os nomes divinos*. Tradução José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006. 274 p.

BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de Poesia*. São Paulo: Editora Ática, 2001. 240 p.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. 220 p.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp, 1996. 192p.

BROSSE, Olivier de la; ROUILLARD, Antonin-Marie Henry-Philippe. *Dicionário de termos da fé*. Tradução A. Maia da Rocha. Aparecida S.P: Editora Santuário, 1989. 830 p.

BYINGTON, Carlos Amadeu Botelho. Transcendência e totalidade. In: PINTO, Graziela Costa. *Coleção memória da psicanálise*. São Paulo, 2009. p. 7-17. v. 2.

CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 153 p.

CAMPOS, Haroldo de. *Éden: tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 179 p.

CHATEAUBRIAND, François René. O gênio do cristianismo (excertos). In: LOBO, Luíza. *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p. 113-122.

CLASTRES, Pierre. *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani*. Tradução Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1990. 144 p.

COOGAN, Michael D (org.). *Religiões*. Tradução Graça Salles. São Paulo: Publifolha, 2007. 288 p.

COULIANO, Ioan P., ELIADE, Mircea. (Colaboração de H. S. Wiesner). *Dicionário das religiões*. 2ed. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 342p.

DANIÉLOU, Jean. *Os símbolos cristãos primitivos*. Tradução de José Secundino da Fonseca. Tradução das palavras e escrita gregas por Donald Schüler. Porto alegre: Kuarup, 1993. 136 p.

DERRIDA, Jacques. Fé e saber: as duas fontes da “religião” nos limites da simples razão. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. In: DERRIDA, Jacques; VATTIMO, Gianni (org.). *A religião: o seminário de Capri*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p. 11-89.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa, Portugal: Edições 70 – LDA, 1993. 112 p.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. 3ed. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 551p.

_____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 3ed. Tradução Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004. 128 p.

_____. O universo do símbolo. In: ALLEAU, René. *A ciência dos símbolos*. Tradução Isabel Braga. Lisboa: Edições 70, 1976. p. 252-267.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. Tradutor Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 626 p.

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Traducción Ricardo Arraya. Buenos Aires: Emecé Editores, 2006. 216 p.

_____. *Imagens e símbolos*. Tradução Maria Adozinda Oliveira Soares. São Paulo: Arcádia, 1979. 177 p.

_____. *O sagrado e o profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 191 p. (Coleção Tópicos).

_____. *Tratado de histórias das religiões*. 2ed. Tradução Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 479 p.

FERRARIS, Maurizio. O sentido do ser como vestígio ôntico determinado. Tradução Roberta Barni. In: DERRIDA, Jacques; VATTIMO, Gianni (orgs.). *A religião: o seminário de Capri*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p. 189-219.

FOKKELMAN, J.P.. Gênesis. In: ALTER, Robert; KERMODE, Frank. *Guia literário da Bíblia*. Tradução de Raul Fiker e revisão da tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p. 49-68.

FREUD, Sigmund. *Cinco lições de Psicanálise/ A História do Movimento Psicanalítico/ Esboço de psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora Nova Cultural, 2005. 240 p.

FRYE, Northrop. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Tradução Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004. 293 p.

_____. Segundo ensaio Crítica ética: teoria dos símbolos. In: _____. *Anatomia da crítica*. 2. ed. Tradução de Péricles da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1957. p. 73-129

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1990. 407 p.

GUIMARÃES, Torrieri. Prefácio. In: KIERKEGAARD, Sören. *Temor e tremor*. Tradução Torrieri Guimarães. São Paulo: Hemus Editora, 2008. p. V-VIII.

HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry; GAARDER, Jostein. *O livro das religiões*. Tradução Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 315 p.

JORGE, Pe. J. Simões. Categorias de interpretação do fenômeno religioso: sagrado, mito e rito. In: _____. *Cultura Religiosa: o homem e o fenômeno religioso*. São Paulo: Loyola, 1998. p. 29-62.

JUNG, Carl Gustav. *Aion: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. 2. ed. Tradução Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha; revisão Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1976. 317 p.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 5. ed. Tradução Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2007. 447 p.

_____. *Psicologia e religião oriental*. 5. ed. Tradução Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha; revisão Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1991. 148 p.

KAZANTZAKIS, Nikos. *Ascese: Os salvadores de Deus*. Rio de Janeiro: Record, 1959. 120p.

_____. *A última tentação de Cristo*. Tradução de Waldéa Barcellos e Rose Nânie Pizzinga. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. 509 p.

_____. *Testamento para El Greco*. Tradução Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1975. 356 p.

KEROUAC, Jack. *Diários de Jack Kerouac: 1947-1954*. Tradução de Edmundo Barreiros. Porto Alegre: L & PM, 2006. 359p.

KIERKEGAARD, Sören. *Temor e tremor*. Tradução Torrieri Guimarães. São Paulo: Hemus Editora, 2008. 115 p.

LA BIBLIA: Dios habla hoy, versión popular. 2. ed. Tradução Sociedades Bíblicas Unidas. México: Sociedades Bíblicas Unidas, 1994. 1605 p.

LAMAS, Maria. *Mitologia geral: o mundo dos deuses e dos heróis*. 3. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1991. 392 p. v.1.

_____. *Mitologia geral: o mundo dos deuses e dos heróis*. 3. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1991. 375 p. v.2

LARANJEIRA, Delzi Alves. A subversão do texto bíblico na mitopia de Robert Coover. *Itinerários*. n. 21. Araraquara: UNESP, 2003. p. 125-136.

LA SAINTE BIBLE. Tradução de Louis Segond. Londres: Trinitarian Bible Society, 2000. 947 p.

LE GOFF, Jacques. *O Deus da Idade Média: conversas com Jean-Luc Pouthier*. Tradução Marcos de Castro. Rio de Janeiro, 2007. 126 p.

LEÓN-DUFOUR, Xavier. *Vocabulário de teologia bíblica*. 5ed. Tradução Frei Simão Voigt. Petrópolis: Vozes, 1992. 1117p.

MACHADO, Irley. As imagens da morte na Epístola do Adeus. *Línguas e Letras*. V.6, nº11, 2º sem. 2005. p.183-194. Disponível em <e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/download/879/744>. Acesso em: 26 Jan. 2009.

O ALCORÃO. Tradução Mansour Challita. Rio de Janeiro: Record, [19--]. 91 p.

OLIVEIRA, Fernanda Ribeiro Queiroz de. *O feminino e o sagrado nas santas de Cecília Meireles*. 2006. 209 f. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2006.

PAULO II, João. *Fides et ratio* (Fé e razão). 1998. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_15101998_fides-et-ratio_po.html>. Acesso em: 21 out. 2009.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993. 148 p.

_____. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1982. 368 p.

_____. *Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 217 p.

PREGER, Guilherme. *A loucura da leitura: um ensaio sobre a ficção e a leitura em Dom Quixote*. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arquivo68.htm>>. Acesso em: 12 ago. 2008.

SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase: John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner*. Tradução de Saeul Titam Jr e al. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 94 p.

TABOADA, Rodney Galan. Afetos irradiados. In: PINTO, Graziela Costa. *Coleção memória da psicanálise – Vol.2*. São Paulo, 2009. p. 19-23.

THE BIBLE. Tradução de Edgar J. Goodspeed. Chicago: The University of Chicago Press, 1940, 1130 p.

THIS, Bernard. Trio impossível. Tradução Luciano Vieira Machado. In: PINTO, Graziela Costa. *Coleção memória da psicanálise*. São Paulo: Duetto Editorial, 2009a. p. 35-41. v. 1.

THIS, Bernard. Freud neurologista. Tradução Tom Moore. In: PINTO, Graziela Costa. *Coleção memória da psicanálise*. São Paulo: Duetto Editorial, 2009b. p. 51-61. v. 1.

TORÁ: a lei de Moisés. Tradução Meir Matzliah Melamed e Comentários Jario Fridlin. São Paulo: Sêfer, 2001. 685 p.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2003. 318 p.

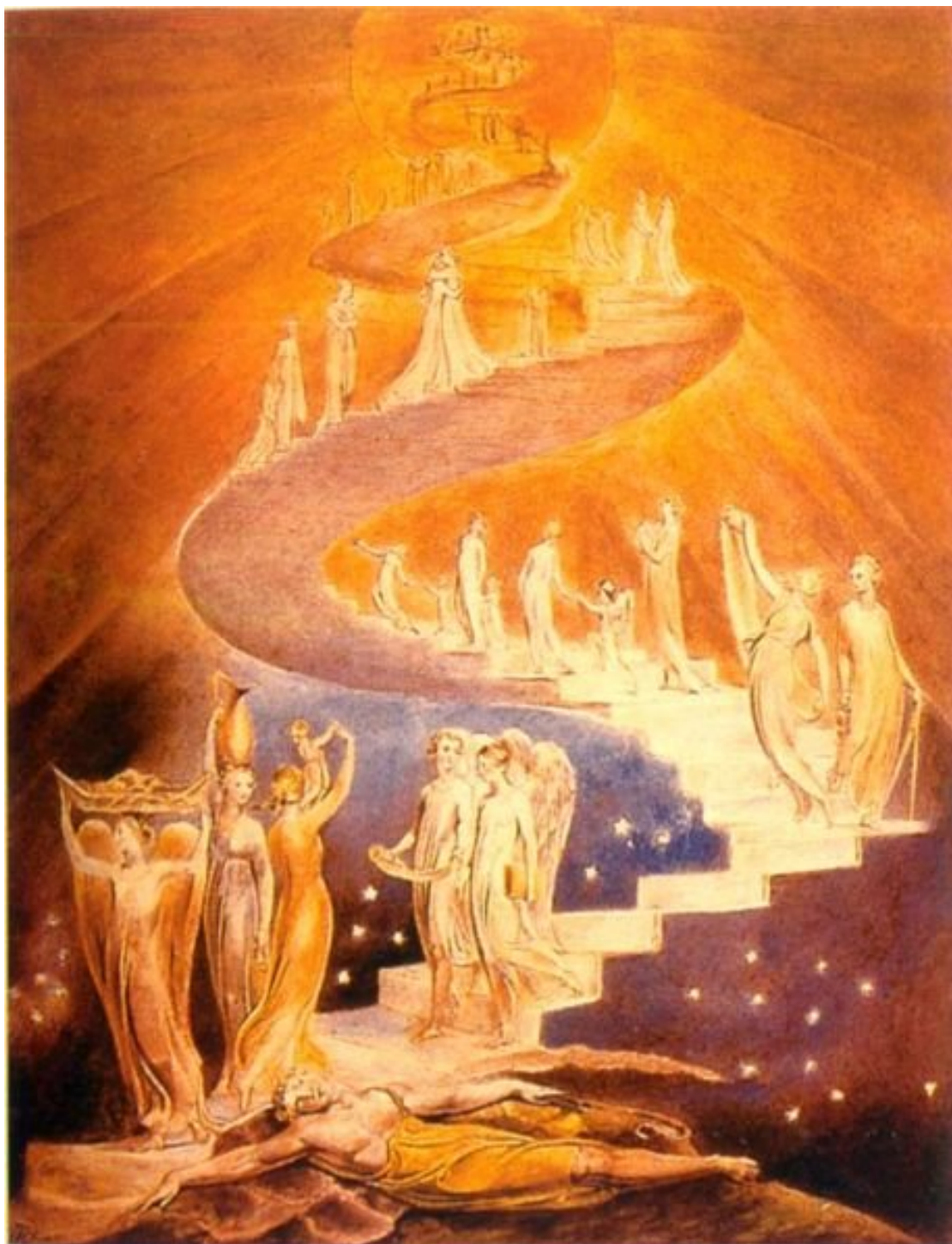
VITIELLO, Vincenzo. Deserto, éthos, abandono – contribuições para uma topologia do religioso. Tradução Roberta Barni. In: DERRIDA, Jacques; VATTIMO, Gianni (org.). *A religião: o seminário de Capri*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p. 151-188.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 272 p.

ANEXOS



FRIEDRICH, Caspar David. *A cruz na montanha*. Disponível em: < <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,2041585,00.html>>. Acesso em: 20 jan. 2010.



BLAKE, William. *A escada de Jacó*. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=7233&partid=1&searchText=William+Blake+Jacob&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&images=on&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx¤tPage=1>. Acesso em: 01 fev. 2010.



MICHELANGELO. A criação de Adão. In: KRAUBE, Anna-Carola. *História da Pintura: do renascimento aos nossos dias*. Tradução Ruth Correia e Miriam Tomás-Medeiros. Colônia: Könemann, 1995. 128 p.



GOYA, Francisco de. Saturno. In: Folha de São Paulo (org.). *Goya*. Tradução Martín Ernesto Russo. Barueri – SP: Editora Sol 90, 2007. p.89. (Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura; vol. 5)