



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

Departamento de Letras e Artes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



Arte e Sagrado: relações de imanência e sua presença na prosa contemporânea de Hilda Hilst

Leandro Soares da Silva

**Feira de Santana
2008**



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

Departamento de Letras e Artes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



Arte e Sagrado: relações de imanência e sua presença na prosa contemporânea de Hilda Hilst

Leandro Soares da Silva

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS, tendo como Orientador o Professor Doutor Francisco Ferreira de Lima, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Literatura.

Feira de Santana, 28 de agosto de 2008



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

Departamento de Letras e Artes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



Arte e Sagrado: relações de imanência e sua presença na prosa contemporânea de Hilda Hilst

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e
Diversidade Cultural, avaliada e aprovada por

Prof. Doutor
(Orientador)

Prof.Doutor (Membro)

Prof.Doutor (Membro)

Em 28/08/2008

Feira de Santana,

Agosto/2008

A
Munda, porque ela existe.

AGRADECIMENTOS

Os motivos que me levaram a trabalhar com o assunto desta dissertação foram vários e me acompanharam durante um longo tempo antes que eu pudesse sistematizá-lo da forma que agora se encontra. Nesse percurso, muitas pessoas foram importantes de diversas maneiras e a elas eu agradeço. Carol Barreto, a mais antiga interlocutora e amiga; Marcio Junqueira, que leu parte do primeiro capítulo e fez considerações importantes, além de ter uma das mentes mais refinadas que conheço; Ana Paula Fiuza, Fabiana Paz e Rafaela Menezes, amigas e companheiras de tempos já imemoriais; Marcelo Araújo, que em suas visitas quase diárias me trouxe mais alegria do que ele possa imaginar; e Alexandre Geisler, por estar do meu lado quando comecei a escrever e pelo apoio, felicidade e carinho que me deu nos momentos em que mais precisei. Também sou grato aos meus colegas e amigos de mestrado, especialmente à Vigna Lima, a Alesandro Correia e Carlos Vagner, pela partilha mútua de encorajamento e amizade. Agradeço ainda à Alda Couto, pela gentileza de me doar a cópia de um livro de Kazantzákis, sem nem mesmo me conhecer pessoalmente – um gesto que não esquecerei tão cedo; à Lucia Paim e demais secretárias do PPGLDC, sempre dispostas às minhas solicitações e dúvidas; e à CAPES, que financiou parte desta pesquisa. A honra de ter sido orientado pelo Prof. Francisco Lima (para mim, um exemplo de intelectual e professor a ser alcançado) não cabe numa página de agradecimentos apenas. E agradeço sobretudo à minha avó, Raimunda Carneiro, pois o amor com que se dedicou a mim desde o princípio é o único responsável por esta realização e a quem este trabalho também é dedicado. Todas as pessoas citadas estão isentas de qualquer responsabilidade sobre os eventuais erros que eu possa ter cometido nesta dissertação.

Quanto a essa nostalgia da fé, de um valor religioso na pintura, há uma origem importante a ser considerada. Se a pintura era destinada à Igreja, podemos discutir a questão do simulacro. Você mesmo disse que não é religioso, não frequenta igrejas. Eu queria entender melhor sua relação com a teologia já que você trabalha com tantos ícones cristãos. Será que o contato com esses símbolos se dá apenas no plano da representação? O que o atrai quando você entra num museu sacro e fica fascinado por um manto de veludo vermelho? É o valor plástico do objeto ou o símbolo religioso?
– Os dois. Às vezes, a gente faz as coisas para tê-las. Por exemplo, o manto da igreja, eu não posso tê-lo, mas eu posso fazer um.

(Leonilson, artista plástico brasileiro, em entrevista a Lisette Lagnado)

RESUMO

Esta dissertação possui dois objetivos: num primeiro momento, discute de que forma o Sagrado permanece na Arte, de diversas maneiras, e propõe uma perspectiva de estudo das manifestações do sagrado na prosa; o segundo objetivo é demonstrar, a partir da análise de três narrativas de Hilda Hilst, como seus textos comungam com toda uma tradição mística e filosófica acerca do sagrado e possuem características que indicam a imanência deste em sua obra. Também se buscou definir o modo como a autora exercita uma idéia de Deus e o espaço que a divindade ocupa em seu trabalho. Com isso, este estudo conclui não só a permanência do sagrado nas artes, como a possibilidade de estudá-la na prosa contemporânea a partir de uma perspectiva comparativista com textos oriundos de outras áreas do conhecimento, como os estudos antropológicos e filosóficos.

Palavras-chave: Arte e Sagrado; Literatura Brasileira; Literatura Contemporânea; Prosa; Hilda Hilst.

ABSTRACT

This thesis has two goals: first, it discusses how the Holy remains in Art and proposes a view to studying the events of the sacred in prose; the second goal is to demonstrate, from the analysis of three narratives by Hilda Hilst, as her texts share a mystical and philosophical tradition about the sacred and how they have characteristics that indicate the immanence of the holy in her work. It also sought to define the way the author thinks an idea of God and Godhead that occupies a place in her work. Thus, this study shows the permanence of the holy in arts, and a way to study it in contemporary prose from a comparative perspective based in texts from other areas of knowledge, as the anthropological and philosophical studies.

Keywords: Arts and Holy; Brazilian Literature; Contemporary Literature; Prose; Hilda Hilst.

SUMÁRIO

Introdução	10
1. O sagrado nas artes: dos princípios teóricos ao objeto de estudo	14
1.1. O sagrado e a arte	14
1.1.1. Convergências: Literatura, Antropologia e Filosofia – o estudo das manifestações do sagrado	31
1.1.1.2. Hilda Hilst	39
2. Aspectos do divino em três narrativas hilstianas	46
2.1. <i>O mysterium tremendum et fascinans</i>	48
2.1.1. O silêncio divino	55
2.2. O espírito e o corpo	60
2.3. A relação de interdependência Deus/ Homem	65
3. Conclusão	
“Nós, as cobaias de Deus”	77
Referências	83

INTRODUÇÃO

Quando perguntada, pelos entrevistadores dos Cadernos de Literatura do Instituto Moreira Salles (1999, p. 37), sobre qual seria a busca de sua literatura, Hilda Hilst imediatamente respondeu: “Deus (...). O tempo todo você vai ver isso no meu trabalho”. Essa afirmação é apenas a mais lapidar e direta que a escritora enunciou em toda a entrevista, a respeito do tópico divino em sua obra. Em outras entrevistas, Hilda Hilst também apontou para esse tema que, segundo ela, era central em sua obra. Esta dissertação não apenas comunga com a opinião que a autora tinha sobre seu próprio trabalho como tenta demonstrar a abrangência do assunto “Deus” dentro de três narrativas hilstianas. Mas não só isso.

À parte o escopo abrangente, ou melhor, o universo panorâmico de complexidades e possibilidades críticas despertado por essas narrativas, o que o leitor encontrará nas páginas que se seguem é como a obra de Hilda Hilst foi tomada para exemplificação de uma idéia que muitos considerarão ainda mais abrangente. Se a autora admite “buscar em sua literatura” um certo Deus, esta dissertação tenta explicar que todo artista, ao tomar como exemplo a escritora paulista, também segue – de diversos modos – um sagrado que é manifesto de forma subliminar – ou não.

É talvez com desconfiança que o assunto “sagrado” seja abordado pela academia nos dias atuais, especialmente nos redutos literários. As disciplinas clássicas de abordagem do tema, como a antropologia e demais ciências sociais, possuem uma tradição que deixa seus pesquisadores numa posição no mínimo confortável. Investigar, numa obra de arte, de que forma o sagrado se manifesta ou é representado, sem se apoiar nas formas artísticas de sociedades tradicionais, religiosas ou esotéricas parece uma perspectiva anacrônica ou – não podemos excluir esta hipótese – engendrada para a auto-satisfação religiosa e doutrinária do pesquisador. “Anacrônica” porque, em tempos de uma pós-modernidade “multicultural”, um estudo que se propõe a investigar a ligação da arte e do sagrado sem a tentativa, contudo, de denunciar padrões ultrapassados, formas de dominação, construções sócio-lingüísticas perniciosas, ideologias variadas (ou qualquer outro estudo contemporâneo indissociado de uma crítica ideológica) parece deslocado no tempo e no espaço. De fato, o leitor encontrará uma fragorosa ausência de qualquer desmascaramento do papel das instituições religiosas na

produção de cultura, ou sua tensa, e difusa, relação nas artes contemporâneas. Não é esse o objetivo deste trabalho.

Ao escrever sobre arte e sagrado, e tomar Hilda Hilst como exemplo, proponho um questionamento, em longo prazo, se a atenção que damos atualmente ao sagrado e à religião não tem sido demasiadamente desdenhosa ou, no extremo oposto, laudatória; se menosprezamos demais o sagrado como algo que só permanece nos fiéis frequentadores de templos ou em sociedades religiosas, visto como perigoso e obscuro, esquecendo que sua permeabilidade atravessa a tudo e todos. Também questiono o que é uma arte absolutamente secular e mundana, e a viabilidade de tal arte num mundo em que o sagrado está diluído e pode ser encontrado de forma residual na maior parte de nossas relações com a arte.

Ao me fazer essas perguntas, sou levado a indagar também se o desdém pelo sagrado e suas formas não seria uma forma de distanciamento ainda mais forte da idéia de religião oriental que temos atualmente – alimentada pela mídia como algo fundamentalista, irracional e voltado para o terror. De fato, cada vez que um militante islâmico explode a si mesmo “em nome de Alá” em alguma parte do mundo, somos, de forma consciente ou não, tomados de pavor por uma atitude religiosa causadora de tanto horror e considerada por nós como absurda e irracional; isso também nos deixa um pouco mais confiantes e orgulhosos de nossas identidades ocidentais, de nossa sociedade laica, secularizada, com espaços próprios para a Igreja e o Estado. Isso só não nos deixa mais inteligentes a respeito de nós mesmos e dos outros – muito pelo contrário, aliás. Não entrarei no mérito de uma defesa do islã porque me falta vivência necessária no assunto; tampouco acusarei o Ocidente de qualquer coisa que ele já não tenha sido acusado, mas não posso deixar de argumentar que essa visão estereotipada de uma sociedade religiosa é um dos maiores investimentos sobre nossa ignorância acerca do islã e do Oriente, além de se categorizar como mais um capítulo na história do orientalismo. É esse tipo de visão que torna um estudo como o que aqui se delineia, isto é, ausente de lições foucauldianas sobre discurso e poder, um trabalho aparentemente anacrônico ou, se quiserem, ultrapassado.

Por ser a religião (e, por extensão, o sagrado) vista de forma negativa, não sem alguma razão, seu discurso tem sido utilizado apenas para demonstrar essa aludida negatividade, suas conseqüências e nossa felicidade de viver em uma parte do mundo supostamente informada e livre desses perigos. Com isso, e esse é um dos meus argumentos básicos neste estudo, temos negligenciado o papel que o sagrado e a religião mantiveram e ainda mantêm em nossa sociedade, com especial dedicação às artes. Não penso, em tais afirmações, numa ética judaico-cristã, mas numa permanência do sagrado – assim, desvinculado do termo “religião”

– na estética. Ao trazer esse assunto para o debate, proponho um re-pensar sobre o sagrado nas artes contemporâneas e também na sociedade como forma de desmistificação de um ocidente secularizado ao extremo, com apenas alguns nichos de religiosidade como exceção. Creio que essa atitude poderá nos trazer, para a crítica e fruição da arte, uma perspectiva renovada, mas ainda à espera de vocabulário e método específicos e adequados aos tempos atuais.

Precisamos de uma hermenêutica que dê conta da arte produzida a partir do século XX no seu aspecto ético voltado para o sagrado, da mesma forma que estudiosos ainda se debruçam sobre as obras nascidas sob a ética cristã, judaica ou de qualquer outro sistema religioso; pois, se a partir do século XX a profusão de obras e autores eticamente cada vez mais engajados num ateísmo ou agnosticismo é a maior de que temos conhecimento, precisamos entender o funcionamento deles não de acordo com uma superestrutura fornecida pela religião, mas pelo próprio sagrado – que não pertence a nenhuma doutrina ou crença. É por este motivo que, nas páginas que se seguem, não tomo como base um sistema religioso qualquer, embora esteja ciente de que, por maior que seja o exercício da desconstrução, é impossível pensar este assunto completamente fora dos padrões judaico-cristãos do ocidente.

É no capítulo 1 que o leitor encontrará uma tentativa de discussão mais detalhada sobre esse tema. Na verdade, minha intenção é introduzir o assunto para, quem sabe, uma melhor elaboração futura. Neste primeiro capítulo, além de alguns princípios norteadores sobre a relação sagrado/ arte importantes para o desenvolvimento lógico da dissertação, discuto de que forma podemos estudá-la na literatura, em especial na prosa. Em seguida, há uma breve apresentação de Hilda Hilst e uma interpretação básica de sua obra como um todo, abordando aspectos que considero fundamentais para a compreensão da obra hilstiana mas que não fazem parte da análise que proponho para seus textos.

No segundo capítulo, dois movimentos agem simultaneamente: à medida que analiso os textos de Hilda Hilst, apresento as correspondências desses textos com discursos provenientes dos estudos sobre o sagrado e com os discursos filosóficos que dão conta do mesmo assunto; por medida de contenção, fiquei apenas com alguns filósofos cuja influência sobre Hilst foi declarada por ela própria ou está citada textualmente no corpo de sua obra. Logo, ao mesmo tempo em que defino uma pequena amostra das influências que a autora sofreu e que ajudaram em seu pensamento do sagrado, demonstro a relação de paridade que seus textos mantêm, por exemplo, com os aspectos da divindade ou os estágios de manifestação do sagrado.

Nessas páginas, tentei esboçar como o mecanismo da prosa de Hilst está de acordo com o que se tem pensado e escrito a respeito de Deus e do sagrado como um todo. Dessa forma, incluo a escritora não apenas como um dos artistas que exibem o sagrado em suas obras e ainda possuem os vínculos com ele, mas como alguém que fez do seu espaço artístico um espaço para reflexão dessas idéias – e uma delas é que o sagrado tem mais espaço em nossa vida do que aquele que estamos habituados a conceder.

Em última análise, as opiniões aqui sustentadas nada têm de definitivo ou categórico. Nos cambiantes tempos atuais, buscar imperativos de qualquer espécie é atitude pouco venturosa. Com este trabalho, proponho também uma reflexão a partir de uma postura crítica diante de determinado tipo de arte e de literatura, e na viabilidade desse posicionamento em qualquer tipo de arte ou literatura. Impor uma única possibilidade de estudo de qualquer obra em detrimento dessa ou daquela teoria me parece algo muito mais temerário, portanto, nas páginas que se seguem, o leitor encontrará referências e analogias que podem escapar do âmbito da teoria literária *per se*, mas nunca do panorama maior da arte.

CAPÍTULO 1

O Sagrado nas Artes: dos princípios teóricos ao objeto de estudo

Toda época deve reinventar seu próprio projeto de “espiritualidade.” (Espiritualidade = planos, terminologias, noções de conduta voltados para a resolução das penosas contradições estruturais inerentes à situação do homem, para a perfeição da consciência e a transcendência.)

Na era moderna, uma das mais ativas metáforas para o projeto espiritual é a Arte. As atividades do pintor, do músico, do poeta, do bailarino, uma vez reunidas sob essa designação genérica (um gesto relativamente recente), mostraram-se um lugar particularmente propício à representação dos dramas formais que assediam a consciência, tornando-se cada obra de arte individual um paradigma mais ou menos perspicaz para a regulamentação ou a reconciliação de tais contradições.

Susan Sontag

1. O sagrado e a arte

“Nada existe realmente a que se possa dar o nome Arte. Existem somente artistas”. É dessa forma que Gombrich (1999, p. 15) abre seu livro, um calhamaço de mais de 600 páginas em que discorre sobre arte e artistas. O que o crítico vienense quer dizer, em sua *História da arte*, é que a noção de arte muda através do tempo e, portanto, não possui uma essência, uma característica intrínseca e definitiva de valoração; por outro lado, *existem os artistas*.

De fato, se a idéia de arte sofreu transformações ao longo do tempo (e o livro de Gombrich atesta isso magnificamente), pelo menos uma coisa permanece nela em todos os séculos: o artista que a produz. Somente no século XX a arte começou a ser vista de forma

“desumanizada”, numa refutação sem paralelo na história. Mesmo nos primórdios, quando a arte ainda sequer era imaginada como é hoje, servindo apenas a determinadas finalidades, nunca se cogitou um afastamento tão agudo daquilo a que os artistas tradicionalmente tinham sido responsáveis: manifestar o humano.

A transformação tecnológica que fez do século XX o mais breve e brutal da História não pode sozinha explicar essa suposta ruptura com o passado. Nas artes plásticas contemporâneas, por exemplo, fala-se inclusive de “morte da pintura” – como já se falou, em literatura, de “morte do autor” e “morte do romance” – devido à onipresença de obras baseadas em suportes de alta tecnologia, e no declínio do uso dos materiais clássicos.

O contexto histórico da Modernidade tem servido como explicação para o tipo de ruptura engendrada pelos artistas da época, inclusive a suposta ruptura com o humano (algumas vanguardas, como o Dadaísmo, são auto-explicativas). Mas este trabalho se situa no âmbito da contemporaneidade, que é mais, ou no mínimo igualmente, explicada, dissecada e reconstituída quanto foi o Modernismo. É comum afirmar que nos encontramos em plena época Pós-moderna – isto é, se algum teórico anglo ou francófono não acaba de inventar outra denominação para nosso tempo.

Tentarei passar ao largo da definição de pós-moderno e de uma discussão sobre este termo, por motivos que peço a consideração do leitor: a característica mesma do Pós-modernismo é não ter uma característica sólida, além de ser atacado por uma frente que pouco lhe atesta de novo (via Habermas, por exemplo¹) e defendido por uma legião que cresce assustadoramente ano após ano. Não me colocando em nenhum *front*, proponho demonstrar de que forma enxergo certa continuidade na arte ocidental e como essa continuidade está marcada por uma expressão religiosa – e ao fazer isso me afasto perigosamente dos defensores do pós-moderno².

A “desumanização” da arte modernista foi, sobretudo, causada por uma crise da cultura. Essa “desumanização”, sem dúvida alguma, nada tem a ver com o “anti-humanismo” surgido em meio à década de 1960 e sustentado até hoje. Enquanto os artistas modernos realizavam uma arte de teor crítico numa sociedade em colapso, os pós-modernos celebram sobre as ruínas. Se ainda se poderia pensar em arte, do jeito que Gombrich renega no início de

¹ Em “Modernity: an incomplete project” (HABERMAS, 1985), o autor segue uma contracorrente ao afirmar que o projeto moderno não foi superado e vai além, ao classificar como “conservadores” filósofos e pensadores que são considerados avatares da pós-modernidade, como Foucault e Derrida.

² Sobre o pós-modernismo existe uma vasta bibliografia. Remeto o leitor a algumas obras consultadas para a elaboração deste estudo: BERMAN, 1986; EAGLETON, 1998; JAMESON, 1991; ROUANET, 1987; HABERMAS, 1985.; FREADMAN & MILLER, 1994.

seu livro, isso com certeza poderia até ser aplicado ao Modernismo pelos Pós-modernos que, não duvidam, sabem que Arte não existe.

A multiplicidade de manifestações artísticas contemporâneas, ao mesmo tempo em que comprova o fim das vanguardas, testemunha a transformação do que outrora se chamou estética. A filosofia da arte corre aos trancos e barrancos para acompanhar a evolução dos meios e das mensagens (quando estas existem, pois o meio também se tornou mensagem): hoje em dia, um artista é reconhecido como tal não apenas pelas suas obras, mas também exclusivamente pelo seu processo criativo – devidamente registrado em foto e vídeo. (Para compreender a história da humanidade, nada melhor do que compreender a história da arte).

Até aqui, as considerações se reduzem às artes visuais, e demonstram como elas evoluíram de um modo que deixaram as outras artes para trás. Nenhum artista contemporâneo é tão contemporâneo quanto o artista plástico (que pode ser um *videomaker*, grafiteiro, tatuador e até mesmo pintor ou escultor). Num primeiro momento, isto poderia mostrar certo conservadorismo das outras artes, caso elas não diferissem tanto das artes plásticas.

A dança, a música, a literatura e o teatro não são artes do *olho*, embora o olhar, em variados graus, seja necessário (ou não) em cada uma delas. A dança, como também o teatro, é uma arte do corpo: seu suporte artístico é o próprio dançarino; a música é a arte da audição; a literatura e teatro demandam, como a música, uma contemplação que passa tanto pelo intelecto quanto pelo sentimento. Só as artes visuais (incluindo o cinema, a fotografia, a vídeo-arte etc.) são artes do olho, mesmo que a contemporaneidade seja pródiga, como nenhuma outra época, em tentar realizar a “obra de arte total” em termos wagnerianos.

Sendo uma “arte do olho”, este olho só pode ser o ocidental, que é, neste momento, altamente tecnológico, progressista e, por que não, fascista. “Apolo é o olho ocidental vitorioso”, afirma Camille Paglia. Apolo, o deus das formas perfeitas, é identificado, em contraposição a Dionísio, como o princípio ordenador: “Dionísio é energia, êxtase, histeria, promiscuidade, emocionalismo – indiscriminação indiferente de idéia ou prática. Apolo é obsessividade, voyeurismo, idolatria, fascismo – frigidez e agressão do olho, petrificação dos objetos” (PAGLIA, 1999, p. 106 e 99). Paglia defende que a arte ocidental tem sido influenciada pelo jogo entre essas forças opostas, mas a origem de seu pensamento é Nietzsche³.

Ainda sobre esse caráter fascista do apolíneo, Susan Sontag (1986, p. 73), identifica uma estrutura estética fascista que é assim definida: “a arte fascista glorifica a capitulação,

³ Cf. *O nascimento da tragédia no espírito da música* em NIETZSCHE, 1996, p. 29-50.

exalta a irracionalidade e torna a morte fascinante”. Três exemplos retirados ao acaso das artes plásticas contemporâneas: as obras monumentais da série *Torqued Ellipses*, de Richard Serra; a video-instalação, cujo conteúdo recorrente é críptico e reproduz uma manifestação inconsciente e mesmo uma alucinação; fotografias de mortos, como as de Severino Silva, ou de miséria humana extrema, como as de Sebastião Salgado – em ambos os casos, alta estetização do infortúnio e da desgraça.

Também não se pode esquecer a glorificação da personalidade típica do fascismo, e seu correlato nas artes plásticas contemporâneas, com um sem-número de artistas que fazem de si mesmos tema e suporte físico para suas obras.

Por outro lado, é bom lembrar que isso não significa uma imputação ideológica aos artistas contemporâneos, nem aplicar a todos a mesma regra, ou dizer que tal tipo de estética seja exclusiva da contemporaneidade. Tampouco dizer que o contrário, ou o mesmo, acontece nas outras artes: em suma, cada caso precisa ser tratado em sua particularidade.

A literatura contemporânea não é menos multifacetada que as artes plásticas. Embora ainda não tenha se adaptado com igual mestria às inovações tecnológicas, suas veredas têm sido muitas. De fato, fala-se de uma “literatura pós-moderna”, de um “narrador pós-moderno” e até de um “leitor pós-moderno.” Sem querer negar nenhuma dessas realidades, prefiro argumentar que a literatura contemporânea é muito mais compartimentada do que seus antecedentes históricos. Se no passado falávamos de Arcadismo, Romantismo ou Realismo, por exemplo, hoje nos reportamos há um sem-número de literaturas: feminina, negra, gay, lésbica, pós-colonial, africana de expressão portuguesa e tantas outras. Para escrever *sobre* literatura, precisamos decifrar enigmas como metaficção historiográfica, teoria *queer*, estudos culturais, estudos pós-coloniais, desconstrução, estética da recepção e outra centena de expressões semelhantes.

O próprio conceito de literatura é descartado. Podemos parodiar Gombrich afirmando: “Nada existe realmente a que se possa dar o nome Literatura”. De acordo com algumas teorias (sobretudo as derivadas do desconstrutivismo derridiano), não há motivo para se dar a *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, um tratamento diferente ao de *Homem-aranha*. Deste modo, é fácil identificar que a evolução dos meios percebida nas artes plásticas corresponde a uma evolução teórica no campo da literatura. Um tipo de correspondência bastante estranha: no primeiro caso, perpetrada pelos *artistas*; no segundo, pelos *críticos*.

Antes de prosseguir, cabe lembrar que a crítica de arte contemporânea não possui o mesmo *status* de sofisticação que a crítica literária acadêmica. Esta tem cada vez mais se parecido com a literatura, visto a devoção e o escrutínio apaixonado com que alguns teóricos

são submetidos e pelo modo como são reverenciados; do mesmo modo, nenhum teórico de arte foi, até o momento, agraciado com o epíteto de “artista” ou “gênio” por causa da natureza de seus escritos.

Mas a evolução ocorrida na teoria literária não corresponde a uma evolução similar na literatura produzida pelos escritores. Os escritores do século XX produziram obras exemplares e até então inéditas, como *Ulysses*, de Joyce; *À la recherche du temps perdu* de Proust; *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa; as *Ficciones*, de Jorge Luis Borges; *Der Prozess*, de Kafka; ou *The sound and the fury*, de William Faulkner. Isto para ficar só nos domínios da narrativa. O século XX também viu a literatura se cercar de vários *ismos* e outras denominações: regionalismo, *nouveau roman* e realismo fantástico são apenas três exemplos em vários. A literatura do século passado viu surgir e evaporar todas as vanguardas para dar lugar a uma pluralidade de gêneros e denominações ampla e difundida, mas em momento algum tão radical quanto a ocorrida nas artes plásticas. Se o frequentador de bienais de arte pode se deparar com vídeos de uma artista que borda sobre sua própria pele (Letícia Parente), experiência parecida não vai acontecer com o *habitué* das livrarias. Na verdade, mesmo nas artes visuais não é impossível farejar algum remanescente do passado, mesmo que próximo – assim como a literatura contemporânea (e pós-moderna) é virtualmente composta de referências de outrora; a questão crucial para o conservadorismo da literatura de hoje, em termos estéticos e formais, está na sua irremediável dependência do mercado (e, talvez, no esgotamento dos processos formais). A fórmula atual é que escritor de sucesso é aquele que é lido pelas massas ou louvado pela academia; nos dois casos, existe um público leitor que justifica a presença ou não de um escritor. Hoje, dificilmente um escritor chamará atenção por inovação formal e estética, ou visão de mundo epifânica, como acontecia no passado. Só o fará se o grande público lhe der acolhida (o que geralmente significa desdém da crítica) ou se os acadêmicos o tomarem para demonstração de suas teorias (tornando-se assunto para iniciados). Em última análise, não existe na literatura de hoje um correspondente para o desenvolvimento técnico, material e estilístico das artes visuais – apesar do “mundo virtual” da *internet* – nem uma pirotecnia formal que não tenha sido prevista anteriormente⁴.

Entretanto, a literatura contemporânea exige mais do leitor e do estudioso do que se supõe. Reconhecer, num universo de narrativas, poemas, formas híbridas e teratológicas, um objeto de estudo ou de prazer legítimos requer muito mais repertório do que nunca; e para o

⁴ Não se trata de forjar um paralelo inter-semiótico, mas de mera comparação. Estou ciente de que as artes visuais são naturalmente o palco para o surgimento das vanguardas e experimentalismos radicais graças ao seu próprio meio.

estudioso, a obrigação de estar a par das mais recentes discussões teóricas sobre os assuntos mais diferenciados – o que quase se torna um convite a não-leitura. A literatura contemporânea exige um leitor sem a menor ingenuidade.

Neste trabalho sigo uma linha de continuidade na literatura e também nas artes, em dois planos: 1) o do cânone, por acreditar que todo leitor deve fazer seu próprio cânone – como Borges afirmava que todo escritor produz seu precursor – e conhecer *o Cânone*, independente de seu posicionamento crítico; e 2) o de que existiria, na manifestação artística, um correlato da manifestação religiosa – como Arte e Sagrado estão interligados e de que modo isso pode ser rastreado em determinadas épocas de forma evidente, ou não.

A hesitação da sentença acima se deve ao fato de que existe uma arte cujos liames com a religião – ou seria melhor dizer: com o sagrado – é manifesto, enquanto há expressões artísticas de semelhança mais profana. Neste trabalho, os objetos históricos oriundos da arte – quadro, escultura, música, filme e, mais apropriadamente, *literatura* – serão considerados modos de expressão do sagrado, ao lado dos mitos, ritos, liturgias, exorcismos e assim por diante. Logo, não existe espaço para considerações sobre uma “arte profana”, embora não negue sua existência. Tomando aqueles objetos como co-participantes da esfera do sagrado, espero demonstrar porque os vejo assim – seja na forma, seja no sentido atribuído ou nos usos que deles são feitos, seja em sua intenção, seja em seu momento histórico etc. Com isso tentarei mostrar como as manifestações sagrada e artística se tornam, em determinado ponto, indistinguíveis.

A idéia de religião que conhecemos é muito mais moderna que a manifestação sagrada. No começo, era a magia – não a religião. E, ainda no começo, magia e arte andavam juntas. Foi observando as culturas primitivas modernas que antropólogos e historiadores da arte puderam desenvolver teorias sobre as pinturas nas cavernas, e chegar à conclusão que todos conhecemos – a de que essas pinturas tinham uma finalidade mágica e ritual, como se o animal, ao ser desenhado na pedra, pudesse ser capturado mais facilmente. É o que Frazer (1982, p. 36) chamou de magia por *contigüidade*⁵. Segundo Arnold Hauser (1995, p. 4),

Todas as indicações apontam, mais exatamente, para o fato de que se tratava [a arte do paleolítico] do instrumento de uma técnica mágica e, como tal, tinha uma função inteiramente pragmática que visava alcançar objetivos econômicos diretos. Essa magia nada tinha em comum com aquilo que entendemos por religião [...].

⁵ Gombrich usa um exemplo fácil para compreender tal teoria em GOMBRICH, 1999, p. 40.

Foi somente no neolítico, com a chegada de uma fase de animismo (que antropólogos novamente identificaram em culturas primitivas modernas), que houve pela primeira vez uma separação entre arte sacra e profana, “uma arte de representação religiosa e a arte de ornamentação secular” (HAUSER, 1995, p. 12).

Não podemos falar ainda de religião por causa da ausência de vários fatores necessários para se alcançar esse *status*, como, por exemplo, a presença da palavra (mito e oração) e da liturgia (rito), o culto em adoração a um deus ou vários deuses etc. Por isso, é mais seguro falar em representação ou manifestação religiosa do que, de fato, em religião, no caso da arte rupestre.

O conceito de Sagrado usado neste trabalho servirá tanto para se falar da arte pré-histórica quanto para o restante dos meus propósitos. Para Rudolf Otto (1958), o sagrado é o “inteiramente Outro”, e usa a categoria de *numinoso* por esta lhe permitir uma interpretação do sagrado tanto em seu aspecto positivo quanto negativo. Mircea Eliade (2001, p. 15-20) enxerga o sagrado em oposição ao profano e como essas duas modalidades constituem “modos de ser no mundo”, e participa, em certa medida, da mesma opinião que Otto quanto ao numinoso. Na verdade, desde que Otto publicou seu livro sobre o sagrado, sua teoria tem sido a predominante ou, no mínimo, obrigatória para quem se dedicar a um estudo da manifestação religiosa. Não por menos, “Otto já foi criticado, refutado, plagiado e ampliado” (GAARDER; HELLERN; NOTAKER, 2005, p. 20).

É possível encontrar ecos da teoria de Otto na seguinte classificação de Umberto Galimberti (2005, p. 11) para a palavra “sagrado” (vale notar que este autor apresenta sem defender seu próprio posicionamento):

“Sagrado” é palavra indo-européia que significa “separado”. A sacralidade, portanto, não é uma condição espiritual ou moral, mas uma qualidade inerente ao que tem relação e contato com potências que o homem, não podendo dominar, percebe como superiores a si mesmo, e como tais atribuíveis a uma dimensão, em seguida denominada “divina”, considerada “separada” e “outra” com relação ao mundo humano.

No próximo capítulo estudaremos melhor essa noção e veremos outras, bastante similares⁶. Por enquanto, cabe guardar aqui a característica de “separado” e “outro” do Sagrado.

⁶ Para um resumo de vários posicionamentos acerca do sagrado que não serão apresentados ao longo deste trabalho, cf. notas em GALIMBERTI, 2003, p. 38-42.

A presença do Sagrado na história da arte, portanto, está desde seu início, e teve o apogeu em determinados períodos da história do Ocidente, sobretudo no momento em que a influência da Igreja era preponderante. Mas, para a finalidade deste estudo, o que interessa não é tanto a ideologia religiosa por trás dessa arte, mas apenas sua presença. Creio ser possível perceber, em todo tipo de manifestação artística, uma manifestação religiosa (sacra), ou como o fazer artístico possui mais semelhanças do que parece perceptível com a criação da esfera do sagrado.

Em *Personas sexuais*, Camille Paglia (1992, p. 38) defende a idéia de que o paganismo nunca foi inteiramente excluído da nossa cultura, e identifica sua presença na literatura e na arte ocidental. Segundo esta autora,

Religião, ritual e arte começaram como uma coisa só, e em toda arte ainda está presente um elemento religioso ou metafísico. A arte, por mais minimalista que seja, jamais é simples projeto. É sempre um reordenamento ritualístico da realidade. [...] Arte é *temenos*, um lugar sagrado. É ritualmente limpa, um chão varrido, a eira que foi o primeiro palco de teatro. O que entra nesse espaço se transforma. Do bisonte da pintura rupestre aos astros de cinema de Hollywood, os seres representados entram numa outra vida cáltica, da qual talvez jamais tornem a sair. Estão enfeitiçados.

Aceitar este tipo de opinião se torna fácil quando lembramos da arte egípcia, grega ou romana realizada com fins religiosos; o mesmo acontece com grande parte da arte medieval. Mas o mesmo talvez não ocorra ao observador da arte de ornamentação cujas origens Hauser identifica no período neolítico. Contudo, este mesmo autor escreve que a visão da arte do mundo antigo era muito diferente da medieval, possuindo um “significado primordialmente estético” (HAUSER, 1995, p. 129):

O caráter didático é a mais típica das características da arte cristã, quando comparada com as antigas; os gregos e romanos usavam a arte com bastante freqüência como instrumento de propaganda, mas nunca a empregaram como simples veículo de doutrina.

A leitura que faço vai contra exatamente uma busca desses motivos ideológicos por trás da arte, pois o que interessa é a *manifestação em si*. Não é o caráter didático da arte medieval ou a propaganda veiculada pela tragédia grega, nem o objetivo latente de hagiografias como a *Legenda Áurea*, ou dos famosos escritos de Santa Teresa. Este tipo de leitura é sumamente importante e válida, mas a indagação que faço aqui é: de que forma o Sagrado se manifesta não apenas no conteúdo da arte, mas faz parte do próprio ato do fazer artístico? Na verdade, *é preciso ter em mente que a categoria de religião usada neste*

trabalho é vista mais como expressão de uma religiosidade, isto é, sem toda a ganga de doutrinação e rigidez ideológica com que as religiões – oficiais ou não – embrulham seus fiéis. A dimensão da religiosidade buscada neste trabalho diz respeito à *aventura humana* nos domínios do sagrado e não em sua sistematização ritual.

Nenhum artista perdeu sua origem de mago anunciada nos primórdios da humanidade, e com o surgimento das religiões seu papel de criador de mundos imaginários só fez crescer. Da mesma forma que nunca se encontrou uma cultura áfona, nunca se encontrou uma cultura sem arte, mesmo que rústica – a própria pré-história comprova isso. Religião e cultura são expressões do humano, duas coisas distintas, *mas* interligadas. Ao criar deuses, o homem fazia nascer uma cultura – um sistema de representações da realidade e um modo de explicá-la. Arte e religião pairam no domínio do imaginário, e ambas são a força e a natureza dessa expressão: daí possuírem um elo muito mais forte do que parece possível à primeira vista. O homem simbólico tem duas vias: arte e religião. Qualquer livro relevante de história da arte demonstra a capacidade criadora humana, mais exatamente a aptidão de construir realidades alheias à própria Realidade: aquilo que Camille Paglia chama de “reordenamento ritualístico”. Fayga Ostrower (1997, p. 24) fornece a mesma opinião: “No que o homem faz, imagina, compreende, ele o faz ordenando. [...] A pintura é ordenação, a arquitetura, a música, a dança, ou qualquer outra prática significante. São ordenações, linguagens, formas [...]”. Ou, nas palavras de Octavio Paz (1979, p. 18), “a arte é o equivalente moderno do rito e da festa: o poeta e romancista constroem objetos simbólicos, organismos que emitem imagens”.

Mas não somente na escrita ou nas artes visuais: a dança, a música e o teatro também nasceram a partir de rituais mágicos. No caso do cinema, o clamor das massas diante da estréia de um *blockbuster* hollywoodiano equivale às platéias gigantescas de religiosos em templos protestantes; e o cinema de arte, de Bergman a Lars von Trier, é o culto secreto de uma seita para iniciados. A literatura, pode-se dizer, tem na poesia das falas encantatórias primordiais sua origem. Qualquer um que tenha lido os *orikis* ioruba (sentenças com função parecida com a do provérbio) percebe neles o sentido conciso e lapidar de uma poética, mesmo que involuntária. E se nos valermos da literatura escrita, perceberemos, através de textos religiosos como a *Bíblia* ou os *Vedas*, seu princípio sagrado. A própria *Odisséia* de Homero é repleta de mitos.

O problema incide no momento em que a arte deixa, no Ocidente, sua configuração preponderantemente religiosa (via Igreja) para desencadear na secularização. Para Hauser (1995, p. 203), essa mudança ocorre a partir da ascensão do estilo gótico e do surgimento de uma economia comercial e urbana:

A arte deixa de ser a linguagem particular de uma exígua camada de iniciados para converter-se num modo de expressão quase universalmente entendido. O próprio cristianismo deixa de ser uma religião do clero para transformar-se cada vez mais numa religião de massa. Seu conteúdo moral é enfatizado à custa do ritual e do dogma; é humanizado e emocionalizado. [...].

A secularização da cultura deve-se primordialmente à existência da cidade como centro do comércio.

Sabe-se que essa transformação ocorrida na arte no século XIV só muito tempo depois seria realizada por completo, ou seja, a partir do momento em que os artistas se tornaram plenamente autônomos da Igreja. Por isso, a história da arte não deixou de registrar ainda vários movimentos de fundamento religioso explícito, como o Barroco do século XVII. Contudo, tal vínculo declarado com uma religião oficial só torna mais patente a manifestação do sagrado na atividade artística, mas simultaneamente deixa nebulosa essa manifestação numa arte mais próxima do nosso tempo.

Citando Bergson no título do artigo “O homem, essa máquina de fabricar deuses”, Roger Bastide (2006, p. 90-4) enumera, de forma poética inclusive, a presença do sagrado na sociedade contemporânea através das ações mais comezinhas: na astrologia (“examino meu corpo e o vejo presa de tantas influências cósmicas”), nos sonhos, em gestos que lembram um ritual pagão (“Essa camponesinha oferecendo a uma vaca capim e flores... é Europa ou Pasifaé) e em várias outras atitudes cujas raízes foram esquecidas devido à repetição e velocidade do nosso tempo. Em outro artigo (2006, p. 275), Bastide dá exemplos do que ele considera “substitutos emprestados ao mundo profano” que encobririam a religiosidade na sociedade secularizada: “o culto às vedetes substituindo o culto dos santos, as novas mitologias dos *mass media* substituindo a das antigas Igrejas [...]”, num momento em que discutia a irrupção do que chama “sagrado selvagem” na cultura da época, manifestado sobretudo no movimento da contracultura⁷. Mas não será preciso avançar até o século XX, por onde começamos, para detectar a recorrência do sagrado na cultura ocidental, defendida com justa autoridade pelo antropólogo e sociólogo francês.

Para Octavio Paz (1979, p. 116), os movimentos revolucionários que aconteceram a partir do século XVIII promoveram uma troca de papéis que mudaria de forma drástica as funções da religião e da arte. Segundo ele, o declínio da influência da doutrina cristã no Ocidente causou uma partilha no campo da Religião, que viu suas funções serem delegadas à revolução e à arte:

⁷ O artigo foi escrito em 1973.

No passado, o fim primeiro e último da arte era a celebração ou a condenação da vida humana; a partir dos românticos alemães e com maior ênfase depois de Rimbaud, a poesia se propõe a *transformar a vida*. A revolução social e a arte revolucionária se converteram em empresas que a Antiguidade sempre considerou como sendo de jurisdição exclusiva da religião. Nesta partilha dos despojos da religião, a revolução ficou com a ética, a educação, o direito e as instituições públicas... A arte com os símbolos, as cerimônias, as imagens [...]. [Grifos do autor.]

A importância do movimento romântico e do momento histórico que fez surgir o Romantismo estende-se até os nossos dias e teve seu maior *revival* nos anos 60 do século passado – uma época ainda não esquecida, e com razão. A geração de artistas românticos engendrou na arte e na literatura uma percepção de mundo estética e ideologicamente nova, e plantou as raízes para a maior parte dos criadores do século XX. Não por outro motivo, Arnold Hauser (1995, p. 664) diz que “não existe produto da arte moderna” que não deva algo ao romantismo.

No romantismo, apesar dos valores espirituais e anímicos – vistos nos ideais românticos da arte como manifestação da alma, na visão demiúrgica do artista, na importância dada à imaginação e à intuição, por exemplo – todo o foco está voltado para o “eu”. A religiosidade da arte romântica é diametralmente oposta à dos movimentos anteriores; neles, a fé expressa serve como elemento de comunhão: os ícones ortodoxos, a Capela Sistina, a música sacra ou o *Êxtase de Santa Teresa*, de Bernini, possuem uma função além da fruição estética e muitos espécimes da arte anterior à romântica só fazem sentido dentro do contexto em que foram criados. O romantismo é exaltação do eu e não comunhão. Quando Octavio Paz identifica a partir da arte romântica uma transformação sentida até hoje, balizada pelas revoluções sociais do século XVIII, e diz que “símbolos, cerimônias e imagens”, outrora pertencentes à religião, passam agora aos domínios da arte, ele se refere ao caráter simbólico extremamente valorizado pelos românticos. Ou, como afirma Merquior (1996, p. 75),

O romantismo tentará superar a vacância religiosa da modernidade (a ausência de sentido global da vida) por meio da conjuração individualística do Todo; *partindo do eu supervalorizado, o artista se propõe a intuição da totalidade*. A poética romântica é cumulativamente expressão do eu e arte do símbolo [...]. [Grifos do autor.]

O romantismo – não como movimento artístico, mas como ideal – representa o mais duradouro emblema sob o qual as gerações mais jovens têm se inspirado em busca de suas realizações. O arcaísmo da contracultura, identificado por Bastide na época, espalha-se nos

nossos dias nas várias vertentes contemporâneas daquilo que foi o espírito dos anos 60. Signos da juventude de hoje, como o uso de *piercings*, tatuagens, cortes de cabelo e penteados exóticos ou étnicos, nada possuem de contemporâneo a não ser uma inversão das intenções de uso. Eles têm em comum, em relação aos românticos do século XIX, o mesmo gosto pelo bizarro, exótico ou novo, além do desejo de expressar uma individualidade através de insígnias que, outrora, serviam para expressar uma coletividade ou comunhão. Querendo ou não, somos todos produtos românticos, como havia afirmado Álvaro de Campos.

Os movimentos que deram origem ao que depois seria chamado de “Modernismo” foram precedidos por um período que, pelo menos na literatura, cristalizou-se chamar de “realista”, “naturalista” e também, no caso brasileiro, “parnasiano”. Geralmente são vistos como uma poda aos excessos românticos, assim como o neoclassicismo é visto como uma reação aos exageros do barroco; mas essa dualidade do tipo sim/não, supostamente manifestada na história em períodos contrastantes, demonstra apenas uma necessidade de rigidez taxionômica irreduzível. Possui apenas efeito didático aplicá-la ao estudo da arte e da literatura. A complexidade do *background* sociológico e da história é infinitamente superior a essas classificações e deve ser ouvida no final; contudo, é interessante notar, sim, dois tipos de atitudes artísticas: a clássica e a anticlássica.

Essas duas modalidades de estilo transitarium na história da arte de forma semelhante com que nas ideologias transita o binômio conservador/não-conservador – com a diferença crucial de que, no caso estrito do ideológico, “conservador” traria uma carga pejorativa. Apesar das palavras possuírem um prefixo negativo que aponta para uma relação do tipo sim/não, é interessante ressaltar que a relação é muito mais complexa e que o prefixo serve apenas como delimitação de termos. A perspectiva clássico/anticlássico, assim como a conservador/não-conservador, evita a redução da arte e dos discursos (artístico, filosófico, político, econômico, médico...) a uma totalização monolítica que não leva em consideração as várias nuances de qualquer expressão, seja ela artística ou “científica”. Em outras palavras, evita considerar toda realização do período barroco como “extravagante e confusa”, por exemplo, ou toda ideologia de esquerda como não-conservadora. Seria, portanto, uma forma de enxergar dialeticamente a construção dos significados da arte e do pensamento. Ao adotar esses binômios não pretendo inventar uma nova classificação dos períodos artísticos, mas ressaltar que dar uma uniformidade estilística a um determinado período não constitui uma tarefa isenta de falhas, além de revelar ser pouco produtivo.

Até o Modernismo, talvez, ainda se encontre um tipo de periodização; e, segundo tal periodização, o Modernismo seria uma reação ao Realismo. É muito simplório situar a

discussão sob tal ponto-de-vista, que desconsidera toda a rede de manifestações sociais por trás de qualquer movimentação artística.

O modernismo é marcado historicamente pela conjuntura que daria como resultado a Primeira Guerra Mundial e o período da grande guerra subsequente. Na pluralidade de discursos da arte modernista, enxergar uma expressão do sagrado não é o mesmo que notar uma ânsia pelo divino. É possível que muito da arte sacra e secular dos séculos anteriores trouxessem consigo um sentimento de devoção (explícita ou não) que marcasse um desejo de transcendência, tal como ocorre no romantismo, no barroco ou na Idade Média, em vários casos. A arte moderna é muito mais *transvalorativa*, o que significa uma ruptura com qualquer tipo de pressuposto anterior. É um movimento crítico em relação não apenas ao ambiente social ou correspondente às suas transformações (em escala mundial), mas também é, de maneira muito significativa, uma reavaliação crítica da própria arte e do fazer artístico.

Contudo, se quisermos reduzir o caleidoscópio de estilos, vanguardas, artistas e filosofias do modernismo, não podemos esquecer que esta ainda era uma arte “humanista”, e que mesmo suas versões menos afeitas ao “humano” dramatizavam um período histórico propiciador de tamanha atitude (penso nisso sobretudo ao comparar o modernismo com certo tipo de arte posterior à Segunda Guerra). O “humanismo” dos modernos se substancializa na expressão de um sujeito que não renega, pelo menos não peremptoriamente, a herança iluminista de quem é devedor; no modernismo, há uma revalorização do passado, ou uma reescritura deste, para que se encaixe nas reivindicações contemporâneas, e vale ainda lembrar que seus protagonistas pertencem à geração do *fin de siècle*. A “alta cultura”, hoje tão renegada, é algo que ainda podemos ligar aos modernistas, pois não houve da parte deles um total desdém da história da arte que os procedeu. Houve, sem dúvida, novos interesses que nada tinham de tradicionais, mas que participaram do espírito da época, como, por exemplo, o primitivismo, através da arte tribal africana ou na influência obtida por um livro como o *Golden bough*, de Fraser⁸; as inéditas e reformadoras descobertas de Sigmund Freud, importantes para mais de uma geração de artistas; o estabelecimento do cinema enquanto espaço de criação artística e as pesquisas em música – sobretudo a presença do *jazz*.

O modernismo ainda representa uma arte elitista, pois seu conteúdo dialoga com uma tradição assentada, seja para refutá-la, seja para ampliá-la. Como afirma Eric Hobsbawn (1995, p. 180), só o cinema e o *jazz* representavam uma arte de apelo universal, no sentido de serem inteligíveis e assimiláveis tanto pelo público comum quanto pelo culto.

⁸ No primeiro caso, o resultado foi o quadro *Demoiselles d'Avignon*, de Picasso; já o livro de Frazer foi influência declarada de poetas como T. S. Eliot.

O espiritual da arte moderna é a fatura da expressão religiosa por trás das manifestações humanas. Chamo a atenção novamente de que isso não precisa ser um desejo pela religião, mas que o espírito moderno, unindo os opostos de uma esperança redentora para o homem com o desamparo de um mundo que mudou radicalmente em pouquíssimo tempo, atua como depositário daquilo que Octavio Paz chamou de despojos da religião, aludido páginas atrás.

A invenção de mundos ficcionais que mimetizavam a própria realidade, de modo tortuoso ou fragmentado; a manufatura de objetos de arte retirados do cotidiano ou extraídos de seu contexto comum; a abstração; as inovações técnicas e formais no campo da música; a ascensão do cinema enquanto forma de arte; o retorno crítico ao passado; a glorificação das metrópoles e da tecnologia; a importância dada aos processos do subconsciente; mas também o horror à morte sem sentido nas guerras e nos conflitos regionais – alguns tópicos da arte modernista que criaram as mitologias adequadas para a sociedade da época. A arte moderna reordena o caos e dá a ele sua face precisa. Isso se torna mais claro quando lembramos que o sujeito do alto modernismo ainda é “unificado” (ou tendente a sê-lo), a despeito de toda retórica da “fragmentação do sujeito” debatida em nossos dias.

A epígrafe deste capítulo, extraída de um artigo de Susan Sontag escrito em 1967 (SONTAG, 1987, p. 11-40), proclama a necessidade de cada época de construir seu próprio projeto espiritual, e naquele momento a autora se dedicava à estética de seu tempo – uma estética revisionista (mas herdeira) dos valores modernos, que por seu turno também seria revisada pela geração posterior – e por ela chamada de “estética do silêncio”. (Cujos princípios me parecem do mesmo tipo que os de Haroldo de Campos em dois textos escritos quase na mesma época: “A arte no horizonte do provável”, de 1964; e “Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto”, de 1956 (CAMPOS, 1977, p. 15-32; 35-52). Agora, não é mais o caso de uma arte que opere como um substitutivo transcendental ou coisa parecida, mas uma arte que se assemelha ao alheamento místico (do tipo “negativo”), com tensões dialéticas que superam o engajamento espiritual da arte modernista.

Para a ensaísta norte-americana, a via mística da teologia negativa, baseada na ausência da divindade, é o antecedente histórico de toda problemática com a linguagem vista nas obras contemporâneas – representante de uma “ânsia da névoa do desconhecimento além do conhecimento, e do silêncio além do discurso” que culminaria numa arte que “deve tender à antiarte, à eliminação do ‘tema’ (do ‘objeto’, da imagem), à substituição da intenção pelo acaso e à busca do silêncio”. Prossegue:

Na primeira e linear versão da relação da arte com a consciência, discernia-se uma luta entre a integridade “espiritual” dos impulsos criativos e a “materialidade” perturbadora da vida comum, que tantos obstáculos coloca à trajetória da sublimação autêntica. Porém a versão mais recente, em que a arte é parcela de uma transação dialética com a consciência, apresenta um conflito mais profundo e frustrante. O “espírito” que busca a corporificação na arte choca-se com o caráter “material” da própria arte. A arte é desmascarada como gratuita e a própria concretude dos instrumentos do artista (e, em particular, no caso da linguagem, sua historicidade) aparece como um ardid. Praticada em um mundo provido de percepções de segunda mão e especificamente confundida pela traição das palavras, a atividade do artista é amaldiçoada com a mediação. A arte torna-se a inimiga do artista, pois nega a realização – a transcendência – que ele deseja.

[...] Um novo elemento ingressa na obra de arte individual e se torna parte constitutiva dela: *o apelo (tácito ou aberto) à sua própria abolição – e, em última instância, à abolição da própria arte.* (SONTAG, 1987, p. 12-3, grifos meus).

Agora voltamos a algumas questões abordadas no início, que dizem respeito a essa característica da arte definida por Sontag nas últimas linhas da citação acima. A “antiarte” não é uma invenção contemporânea ou do pós-guerra, como certas vanguardas e obras modernistas existem para comprovar, mas é, sem dúvida, uma referência da arte dos últimos cinquenta anos. (Note-se que por “antiarte” não se deve deduzir a intenção dadaísta, mas *também* as implicações defendidas por Sontag.) Alguns exemplos: Joseph Beuys, Javacheff Christo, Farnese de Andrade (artes plásticas); John Cage e Karlheinz Stockhausen (música); Alain Robbe-Grillet, Charles Bukowski, Francisco Alvim, a poesia concreta (literatura). O caráter aleatório, provisório, conceitual, prosaico, irônico, lacunar ou experimental desse tipo de arte demonstra uma opção estética ausente de metafísica – tanto no sentido pré-moderno quanto no contemporâneo. Mas esse afastamento metafísico das artes não denota um suposto “anti-humanismo” – recalcitrante teoria pós-moderna – e sim, como na teologia negativa, uma desesperada ânsia de transcendência, paradoxalmente nutrida pela exasperação excruciante do vazio e do silêncio de um deus ausente.

A contemporaneidade sabiamente adotou novas formas de discurso como válidas de interesse – notadamente as de apelo popular (como a música pop, o cinema comercial, as telenovelas, o *pulp fiction*) e muito do que foi considerado de “mau gosto” ou “descartável” por nossa cultura – mas abrindo precedentes para uma relativização radical e obscurantista. Mesmo isto não altera a percepção de que, na contemporaneidade, a permanência do sagrado está diluída na atitude das pessoas e dos artistas de maneira axiológica. A própria valorização de uma cultura outrora considerada inferior, mais o repúdio a “alta cultura”, possuem algo dessa crise metafísica.

O lugar do sagrado na arte de agora é o mesmo lugar do sagrado na sociedade de agora. A arte contemporânea não é apenas herdeira dos símbolos e da função religiosa, mas também manifestação de uma crise espiritual – assim como foi a arte dos modernos. A sociedade, por sua vez, também inventou seus espaços dedicados ao sagrado, que é um imperativo antropológico. Seja em sua imanência, ou no modo como ela é recebida, ou em suas intenções evidentes, não há como não encontrar um “projeto de espiritualidade” na manifestação artística; e se considerarmos apenas o público receptor, podemos ir mais longe, seguindo Wittgenstein, e afirmar que “o significado é o uso”.

O discurso pós-moderno ou contemporâneo se dedica muito pouco às questões relacionadas com o espiritual, ou quando se dedica tende a tratá-las como ideologicamente nocivas e irrelevantes; outra tendência é tratar tudo o que é espiritual em termos de esoterismo e misticismo, em apologias irracionistas ou anti-ocidentalizantes. Não se trata, é evidente, de elevar o sagrado a uma categoria *a priori* (como Otto) ou fanaticamente associá-lo a toda e qualquer ação cotidiana (como nas sociedades religiosas): trata-se de não lhe negar uma presença e continuidade histórica que é uma de suas características mais fortes. Nas artes, no pensamento, na busca de transcendência e explicação metafísica – e também na alimentação, no vestuário, no comportamento, nas regras sociais: tudo isso está impregnado de uma ética essencialmente enraizada nas primeiras expressões do sagrado.

Nós começamos discutindo as artes contemporâneas e demos um recuo astronômico até a pré-história, e o movimento cíclico nos fez voltar ao início. Nesse percurso, vimos como a expressão religiosa – o sagrado – acompanha os movimentos da humanidade em torno daquilo que lhe é mais intrínseco: a cultura. Como os atores culturais mais relevantes são os artistas e (num outro nível) a coletividade, esse sagrado é um algo que se encontra no próprio fazer artístico.

Sem querer cair no essencialismo, é pouco possível que não exista uma imanência religiosa nas artes em geral, pois essas são duas categorias indissociáveis da história do homem. O que as experiências religiosa e artística possuem em comum é a capacidade de recriar, através da representação e da catarse, um estado primeiro das coisas. Se seguirmos essa linha de raciocínio, chegaremos à categoria de mimese, mas não é pelo fato, discutível, de imitar a natureza ou um tempo mítico que aquelas experiências encontram um ponto de contato. A arte e a religião promovem uma conexão com o simbólico. O artista constrói suas obras dentro do mesmo âmbito em que nascem as manifestações religiosas e a própria religião: este meio é o da cultura, um meio simbólico.

Pode-se objetar, contudo, que esse meio também é o da linguagem, da ciência e de outras formas de cultura (simbólica), e nem por isso ousou-se dar à linguagem e à ciência o mesmo tipo de imbricação existente entre as expressões religiosa e artística. Isto porque apenas a religião e a arte (dentro das formas simbólicas da cultura) possuem uma funcionalidade não-pragmática – pelo menos não a do tipo que possui a linguagem em sua função cotidiana de estabelecer contato (e agora penso em todo tipo de linguagem).

Arte e religião, ou antes, a expressão artística e a expressão religiosa são rituais antigos de re-atualização e re-interpretação do mundo que estão em constante progresso. Isso não quer dizer que sejam sinônimas. A função ritual da arte é voltada para os homens; a da religião, para os deuses. Portanto, não é apenas por pertencerem à esfera simbólica da cultura, ou transitarem nos domínios do imaginário que essas duas expressões têm um elo comum, mas – talvez, sobretudo – porque, como frutos da cultura, possuam uma função análoga.

É preciso frisar que essa função em muito difere das intenções da doutrina pregada por uma religião qualquer e as do produto histórico e psicossocial que é a obra de arte. Daí o uso recorrente de “expressão religiosa” e “expressão artística”, no lugar de Religião e Arte. Neste estudo, os conceitos de arte, religião e sagrado, a não ser quando indicado, *não* possuem vínculo algum com suas implicações ideológicas práticas; pelo contrário, são tratados em seu estado abstrato. Ao reportar-me à arte e à religião como “expressões” tento retirá-las de um ambiente particular para ampliá-las espacial e temporalmente. Daí ser possível falar de um mesmo tipo de “expressão” tanto na Antiguidade quanto na Pós-modernidade, pois não existe dúvida que as noções de arte e religião diferem drasticamente entre esses dois pólos, enquanto que a *expressão* possui um índice comum. Uma pergunta se impõe: em que consistiria tal expressão? Lembremos de duas coisas, antes: o conceito de sagrado exposto páginas atrás é aplicável a todas as épocas e culturas, de acordo com os especialistas no assunto; a criação artística parte de uma mesma exigência humana – embora seja matéria cuja discussão é menos pacífica que a do sagrado. Por isso, creio que essas expressões consistem no diálogo desenvolvido entre os homens e sua necessidade de arte e religião, um diálogo realizado no interior da complexidade que é a cultura – e documentado pela História. Outro comentário para ser relevado é que não se trata de dizer que arte ou religião são “expressões disso ou daquilo”, *mas que a expressão é que é artística (ou sagrada)*.

A tentativa de buscar nas obras de arte uma expressão do sagrado foi sucintamente descrita, no geral, nestas páginas, e tem aí, portanto, uma justificativa teórica. Como sabemos, existem obras mais afeitas a tal análise, como aquelas cujo tema é explicitamente religioso. Ao nos aproximarmos de uma época mais recente – penso no século XX e neste começo de

terceiro milênio – encontraremos tal tipo de temática em um número reduzido ou direcionado de obras. Mas por ser uma análise que não privilegia o “tema”, podemos arriscar encontrar em qualquer manifestação artística um traço do sagrado, seja no próprio tema, na atitude do fruidor e na do artista, nos usos dessa manifestação e em sua origem, ou nas suas conseqüências.

Agora, proponho um novo questionamento, voltado, desta vez, exclusivamente para a literatura: de que forma esse tipo de análise se aplica à literatura, ou melhor, à narrativa literária (à prosa), uma vez que esta – ao contrário das artes visuais, dramáticas, performáticas, da música e da poesia – não tem uma origem, mesmo remota, nas manifestações religiosas arcaicas? Pois, como afirma Octavio Paz (1982, p. 83),

A prosa é um gênero tardio, filho da desconfiança do pensamento ante as tendências naturais do idioma. A poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens. Não há povos sem poesia, mas existem os que não têm prosa. Portanto, pode-se dizer que a prosa não é uma forma de expressão inerente à sociedade, ao passo que é inconcebível a existência de uma sociedade sem canções, mitos e outras expressões poéticas.

A seguir ofereço meu posicionamento quanto à questão do parágrafo anterior, e faço muitas outras – pois não pretendo fechar uma discussão ou esgotar o assunto, *mas exatamente o contrário*.

1.1. Convergências: Literatura, Antropologia e Filosofia – o estudo das manifestações do sagrado

Em que perspectiva se mantém o crítico ao analisar, nas obras literárias, o sagrado e sua manifestação, tomando como apoio duas disciplinas além da Teoria Literária – a Antropologia e a Filosofia? Que proveito se pode tirar dessa perspectiva comparatista? Seria tal atitude uma “literatura comparada”? Não me proponho a responder cabalmente a essas três indagações – vale notar, *iniciais* – nem a oferecer um método crítico novo ou renovado, mas a instigar outros que se interessam por um viés multidisciplinar para se engajarem na discussão comparatista entre a Literatura e áreas distintas das Ciências Humanas. Aqui, vale perguntar: serão essas áreas tão distintas assim que as impossibilitem de um diálogo entre a Literatura (história, teoria e crítica) e elas?

Presumivelmente, o primeiro obstáculo ao crítico literário há de ser a sua não familiaridade com os escopos de tais disciplinas; embora, por outro lado, seja possível argumentar que o conhecedor de literatura, o estudioso, teria, obrigatoriamente, o dever de saber, pelo menos em linhas gerais, a abrangência de algumas disciplinas das Humanidades, nas quais, como se sabe, também se inserem os estudos literários em suas aparentemente infinitas vertentes.

A crítica literária é uma tarefa irônica, em progresso, jamais em repouso. Calhamaços de teorias das mais diversas colocam à mão do estudioso arsenais teóricos vários e muitas vezes controversos, mas já se tornou, há muito tempo, ponto pacífico a idéia de que não existe meio mais correto do que outro para abordar a literatura. Mesmo a Literatura Comparada, uma das mais antigas, apesar de sua idade como disciplina e método, não encontrou até hoje um consenso acerca da sua definição e objeto de estudo. Num âmbito tão permissivo, como continuar a pensar a crítica literária como uma ciência, no sentido de ciência que comumente atribuímos à Matemática, à Biologia ou à Física Clássica? Por outro lado, como resguardar a crítica literária de uma objeção evidente, neste termo, a de que seria, como seu objeto, um exercício criativo?⁹ Tais questões, por mais velhas que sejam, continuam pairando na controvérsia.

Em primeiro lugar, é preciso ter em mente que, nesta dissertação, considero a crítica literária tanto como criação quanto como no seu viés científico. Porque, por um lado, há de se considerar que o objeto de sua avaliação – a literatura – não é tão “cartesiano” quanto o daquelas “Ciências”, sendo, sem dúvida, um trabalho do espírito, das idéias ou, se quiserem, da mentalidade humana. Como “obra do espírito”, a literatura não se preza a uma investigação infatigável e cirúrgica, pois, inútil lembrar, sua seara é a da arte. Por outro lado, porém, o crítico dispõe de linhas teórico-metodológicas, como disse, várias, e poderá se vincular a que quiser para expor seus comentários. Assim tem sido: daí as leituras sociológicas, psicanalíticas, semióticas, estruturais, culturalistas, históricas e tantas outras.

A meu ver, o único inconveniente em se assumir uma perspectiva teórica exclusiva, enquanto crítico, apesar da “coerência” de pensamento ao se admitir em uma linha teórica, está na invariável redução do objeto literário. Se a postura contrária levaria a uma possível difusão, esta recai na miniaturização de um fenômeno tão complexo quanto tem sido o da literatura. Minha escolha crítica contra isso não tem nada de novo: a investigação dialética,

⁹ Cf., por exemplo, HORGAN, 1998, p. 11-20. Embora certos posicionamentos do autor em relação à ciência e, principalmente, quanto às artes revelem suspeitos laivos conservadores, sua observação acerca da crítica literária não deixa de ser instigante.

que privilegia o movimento contínuo de contradição e conciliação, um tipo de crítica bastante difundida. Sem fazer objeção a uma linha teórica definida, mas cercando o objeto literário em várias frentes, o repertório de tal crítica é igualmente variado, não se confinando na área da Teoria Literária apenas. È em tal perspectiva que me coloco ao discutir agora as (possíveis) convergências entre Literatura, Antropologia e Filosofia no estudo das manifestações religiosas.

Antes de qualquer coisa, convém esclarecer e relembrar o que penso ao escrever “estudo das manifestações religiosas” na literatura. Não se trata, evidentemente, de uma *história* das crenças e valores sagrados da sociedade, de uma época ou de um indivíduo; isso é tarefa da história das religiões ou das mentalidades. O eixo principal aqui é, e deve ser sempre, a literatura. Portanto, tal estudo se vale da manifestação artística (literária) enquanto espaço de atuação do sagrado e da religiosidade – literatura como arte sacra. Por causa disso, dessa perspectiva, se poderá, *sem se fazer História*, ter a idéia das crenças e valores religiosos de uma sociedade, época ou indivíduo. Não creio que seja o melhor meio de se estudar esse fenômeno, mas é uma via possível para se abordar uma obra literária. Por ela, o crítico poderá iluminar aspectos da obra que nem sempre foram estudados, ou o foram sem os aportes teóricos mais adequados à situação. Quanto à conexão entre literatura e o sagrado, é desnecessário relembrar, agora, o primitivo vínculo entre Arte e Religião desde a pré-história. O importante é justificar de que forma ainda se pode falar hoje da arte – no caso específico, da literatura – como vinculada ao sagrado, e o que a Antropologia e a Filosofia têm a ver com isso.

Nas sociedades contemporâneas do Ocidente, o espaço do sagrado se encontra restrito a uma série de religiões oficiais ou pelo menos “oficializadas” na sua ligação ao cristianismo (como o catolicismo e as várias vertentes protestantes), além, é claro, de inúmeros ritos de forte tendência arcaizante, como os cultos renovados à deusa mãe ou à natureza, e mesmo manifestações religiosas de ritos ainda mais esotéricos – e inumeráveis; convém lembrar, no caso do Brasil, a presença dos cultos de origem africana. Na verdade, um painel atual da religião do mundo é outro tipo de trabalho, não sendo este o caso. Mas o espaço do sagrado, como se disse, é fechado ou pelo menos visto como tal. É esse o mesmo sentido dado por Roger Bastide (2006, p. 209) quando escreve que, na sociedade industrial, o que a caracteriza

é a paulatina secularização de todas as atividades humanas, o constante encolhimento do domínio da religião, relegado ao “privado”, um “privado” que também vem se reduzindo devido ao que Max Weber chamava de “racionalismo” triunfante e “desencanto do mundo”.

Ao contrário da sociedade primitiva (e pré-histórica) ou da medieval, por exemplo, parece difícil enxergar na arte contemporânea uma conexão com o sagrado. No caso da literatura, pode-se afirmar a existência das variadas, e às vezes pouco literárias, obras de “cunho religioso”, como os livros de auto-ajuda, de esoterismo, evangélicos, espíritas e mais uma infinidade. Minha primeira objeção é a de que há muito pouco, ou nada, de artístico nesses livros, além de doutrinação, informação ou a relação que os fiéis mantêm com eles¹⁰. Buscar na obra literária o sagrado equivale a analisar de que forma esse *pensamento* é evidenciado a partir da manifestação artística. Em outras palavras, equivale a estudar hoje, na literatura, o mesmo tipo de relação que existia na arte sacra do Ocidente, em outras épocas. Mas como, se a literatura atual parece tão pouco religiosa? Vale lembrar que toda manifestação artística é, essencialmente, um ato vinculado ao sagrado.

Karen Armstrong (2005, p. 8), no início de seu livro sobre o mito, afirma que “a imaginação é a faculdade que produz a religião e a mitologia”. Anteriormente, na primeira seção deste capítulo, tentei demonstrar como religião (ou expressão religiosa) e arte (ou expressão artística) possuem linhas de convergências que as remetem a uma mesma faculdade humana, ou no mínimo relativa. No domínio do imaginário a procedência do fazer artístico e religioso parece encontrar sua acolhida. Como vimos, esta é uma tradição desde os murais pré-históricos. Quando Bastide (2006, p. 251) fala que um “sagrado selvagem é criação pura, não repetição”, situando-se “no domínio do imaginário, não da memória”, tenho em mente que sua caracterização para esse tipo de sagrado (“selvagem”) é também uma interessante e válida descrição da manifestação artística.

Não remontarei às origens da literatura como a conhecemos para demonstrar que, nessa genealogia, o sagrado está em seu início. Portanto, forneço alguns exemplos literários do século passado: Franz Kafka, Hermann Hesse, W. B. Yeats, Samuel Beckett, Fernando Pessoa, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Hilda Hilst. Os autores poderiam ser muitos, pois neste caso não me refiro apenas a criadores que se dedicaram especialmente a pensar o sagrado em seus livros. Em cada um dos autores citados, será possível executar uma leitura de suas obras que esclareça a visão de tal assunto. Por exemplo: uma leitura que explicasse o vazio e o silêncio em *Waiting for Godot* como correspondência de um mundo sem Deus, com todas as implicações dessa metáfora; ou analisasse a via mística dos poemas de Yeats; o caráter metafísico do *Grande sertão: veredas*; ou a experiência existencial das narradoras de

¹⁰ Não me refiro aos livros sagrados das várias religiões, como a Bíblia, o Corão ou a Torá, mas a seus subprodutos com objetivos estritamente comerciais.

Clarice como um correlato da busca espiritual que, como nos ensina Jung, é uma procura do *Selbst*. Em tais perspectivas, a problemática, em última análise, é a mesma: de que forma essas narrativas *também* são manifestações do sagrado?¹¹

O interesse que se possa ter nesse objeto de estudo e sua importância para a crítica literária não é menor que qualquer outro objeto e método de análise. Creio que levar para a literatura, hoje, o estudo de suas relações com o sagrado e o divino não deixa de ser uma contribuição válida para a interpretação das obras. E como o *Zeitgeist* do pensamento religioso – e das atitudes derivadas dele – é o mesmo da História e dos indivíduos, tal perspectiva crítica não deixa de ter importância¹².

Karen Armstrong (2005, p. 119), escrevendo ainda sobre o mito, indaga: “pode um romance secular reproduzir o mito tradicional, com seus deuses e deusas?” Uma pergunta nada retórica. A literatura contemporânea e seus temas sem dúvida não devem ser comparados com a literatura religiosa escrita nas épocas passadas, mas há algo em comum, como vimos antes, e que pode ser chamado de condição humana, instinto, essência, ou o que o leitor desejar – e que é aquilo que nos caracteriza profundamente como humanos; logo, apesar da distância temporal, espacial, em meio a tantas distâncias, entre uma literatura religiosa do passado e a secularizada, existe, indubitavelmente, um tipo de correspondência. Por isso, apesar de nossa sociedade legar à religião um espaço restrito, possuímos um inevitável vínculo com o passado “religioso”. Daí Karen Armstrong responder à sua própria pergunta afirmando que:

Não há nada de novo nas mitologias sem o deus dos romances contemporâneos, que lidam com muitos dos mesmos problemas intratáveis e evasivos da condição humana abordados pelos mitos antigos, e nos levam a perceber que – qualquer que seja o status dos deuses – os seres humanos são mais do que suas circunstâncias materiais, e que todos possuem um valor sagrado, divino.

Como o artista e o romancista operam no mesmo nível da consciência que os criadores de mitos, naturalmente recorrem aos mesmos temas. (ARMSTRONG, 2005, p. 119)

Minha insistência na literatura contemporânea ou moderna como objeto de um estudo convergente se deve a um desejo de desmistificação do *objet d'art* atual como absolutamente secularizado. No momento em que escrevo, a secularização ocidental tem sido uma forma de

¹¹ Vale lembrar que trabalho apenas no âmbito da narrativa, mas estou certo de que, se tomasse como exemplo as produções poéticas, a noção delineada aqui seria ainda mais exemplificada.

¹² Cf. ELIADE, 1998, p. 9: “Só pelo simples fato de nos encontrarmos em presença de hierofanias nos achamos em presença de documentos históricos. É sempre numa certa situação histórica que o sagrado se manifesta”.

se contrapor ao suposto obscurantismo das sociedades orientais ainda fortemente influenciadas por dogmas religiosos. Mas não se pode esquecer, contudo, da presença muitas vezes sufocante de um irracionalismo pernicioso em variadas esferas do pensamento ocidental que constituem, por sua vez, um obscurantismo tão maléfico quanto aquele atribuído às sociedades fundamentalistas do Oriente. Minha compreensão da literatura como mais um dos espaços do sagrado se aplica muito bem a certo tipo de literatura muito encontrável no passado (religiosa, mística etc.), mas *aparentemente* não na que é produzida a partir de meados do século XIX para cá.

Para ser mais exato, penso nos movimentos posteriores ao romantismo ao atribuir essa medida temporal. Sobretudo no século passado, o ideal crítico sempre foi o de se afastar da religião e de tais “ideologias” obliteradoras, mas é possível rastrear em toda a literatura do século XX as “mitologias sem deus”, conforme expressão de Armstrong. Um estudo sobre a mitologia moderna criada por escritores soa muito mais frutífero do que um estudo sobre a experiência religiosa na literatura moderna e contemporânea, ou pelo menos sugere isso¹³. Ao convergir Antropologia e Filosofia com o estudo do literário creio ser possível proporcionar uma abertura significativa para que se possa encontrar numa literatura que deseja ser crítica, de vanguarda, contestadora, politizada e assim por diante – mas não “religiosa” – pelo menos um germe de uma manifestação qualquer do sagrado.

A Antropologia é o reduto clássico dos estudos de religião e do sagrado, tanto nos seus aspectos teóricos quanto práticos; e, por sustentar também uma interpretação das sociedades e, em particular, do homem, serve tanto para explicar as estruturas numinosas em sua característica intrínseca quanto extrínseca. Mais importante, porém, é observar como a Antropologia se vale, às vezes, dos objetos literários¹⁴. No caso específico desta dissertação, que busca correspondências do Sagrado na escrita tempestuosa de Hilda Hilst, os estudos antropológicos – ou correlacionados à Antropologia – são aqueles que dão conta dos aspectos do numinoso, da teofania e da divindade.

Já a Filosofia possui uma longa e antiga tradição de pensamento acerca do sagrado, e não apenas na metafísica. É a criticidade filosófica o que interessa. Desde as origens, até seu ponto alto na filosofia neoplatônica e medieval, chegando mais recentemente até Nietzsche e Wittgenstein, por exemplo, o pensar filosófico está imbricado de um estudo do sagrado em suas mais diversas denominações. Os filósofos citados mais adiante neste trabalho são aqueles

¹³ Importante lembrar também das mitologias criadas pelos meios de comunicação de massas, pelo cinema, pela internet etc.

¹⁴ Cf., por exemplo, FREEDMAN, 1978, p. 117-24.

cujas idéias influenciaram as narrativas hilstianas, na maioria das vezes de forma explícita no próprio *corpus* dessas narrativas.

Ademais, vale lembrar os seguintes argumentos de Marilena Chauí sobre o relacionamento entre arte e filosofia; apesar de longa, a citação, como se verá, é bastante clara ao indicar de que maneira essa relação é capacitada:

Além do parentesco entre obra de arte e obra de pensamento e do ensinamento artístico para a interrogação filosófica, uma terceira relação existe entre arte e filosofia: as artes indicam como e por que, sendo parentes e mestras da filosofia, são também diferentes dela, e é esta diferença que permite à filosofia falar e pensar sobre as artes. Pode haver um discurso filosófico *sobre* as artes porque estas são filosofia selvagem que a filosofia tematiza. Do lado das artes, podemos dizer *artepensamento*, enquanto do lado da filosofia precisamos dizer *arte e pensamento*, conquista de uma diferença prometida pela própria arte. (CHAUÍ *in* NOVAES, 1994, 476-7).

Contudo, pode-se contestar, como último recurso, afirmando que tal investigação não tem muito interesse na atual sociedade secular, globalizada e “profana”. Em primeiro lugar, a manifestação religiosa muda de nome e de lugar, mas não de especificidade: a cultura de massa, por exemplo, nos fornece várias formas dessa manifestação. Em segundo lugar, crer numa ausência de valor ou influência do estudo do sagrado na cultura contemporânea é esquecer as barbaridades da intolerância religiosa que tem desencadeado diversos conflitos mundo afora – como, aliás, em todas as épocas. Também é diminuir a progressiva radicalização entre o Ocidente, tomado como modelo de uma cultura secularizada, e o Oriente. Num contexto distinto, mas válido, Hannah Arendt (2005, p. 265) nos lembra que a secularização não pressupõe o abandono da religiosidade:

[...] confundimos secularidade e mundanidade. Contudo, como evento histórico tangível, a secularização significa apenas a separação entre Igreja e Estado, entre religião e política; e isto, do ponto de vista religioso, implica um retorno à antiga atitude cristã de dar “a César o que é de César e a Deus o que é de Deus”, e não uma perda de fé e transcendência ou um novo e enfático interesse nas coisas deste mundo.

Mas uma questão ainda resiste: em que ramo da teoria literária tal convergência poderia se manter? A Literatura Comparada é a melhor escolha, sobretudo por causa de seu caráter construtivo, em progresso, por se constituir uma disciplina que, de certa forma, ainda se arquiteta. Por outro lado, *não* pode ser “literatura comparada” tamanha tarefa, se tomarmos com rigor o primeiro termo (literatura) da expressão.

No livro *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*, Sandra Nitrini expõe com muita mestria a linha evolutiva desta disciplina e todas as suas polêmicas recorrentes, sem, contudo, oferecer ao leitor seu próprio ponto de vista (como convém, aliás, ao propósito informativo da autora ao escrevê-lo). Discutindo as várias noções de “influência”, Nitrini apresenta a formulada por Owen Aldrige (*Apud* NITRINI, 1997, p. 130): “algo que existe na obra de um autor que não poderia ter existido se ele não tivesse lido a obra de um autor que o precedeu”. Apesar de essa fórmula parecer um tanto óbvia, a autora reconhece a funcionalidade de tal definição.

Uma vez que o método deste trabalho lida diretamente com a idéia de “influência”, na prosa de Hilda Hilst, de um determinado discurso filosófico (*e* místico), sem ser uma tentativa *exaustiva* de buscar as fontes, a noção de Aldridge, em sua simplicidade evidente, serve muito bem à finalidade desta dissertação. A citação a seguir do livro de Nitrini (1997, p. 130) neste momento faz-se necessária por, em certo sentido, expor com clareza as minhas próprias intenções:

O interesse da Aldridge pela “influência” é que ela ajuda a expor por que um escritor exprime um pensamento ou um sentimento daquele modo determinado. Compreender uma fonte mostra o processo de composição e ilumina o pensamento de um autor. Segundo este autor, podemos analisar uma passagem altamente poética em Shakespeare e elucidar os valores estéticos que aí encontramos, mas não podemos estar seguros de que Shakespeare passou pelo mesmo processo estético e emocional na criação da obra que passamos na nossa experiência de sua interpretação. Mas se nós conhecemos que certas passagens de *A Tempestade* são paráfrases de Montaigne, então ficamos sabendo algo de concreto sobre o pensamento de Shakespeare e seu processo de composição. Apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio.

É preciso destacar ainda que um trabalho definitivo de busca de influências e de fontes ultrapassaria os limites de tempo e de espaço desta dissertação, além de não ser um dos meus objetivos. Como veremos mais adiante, estou convencido de que as fontes do discurso hilstiano são várias e demandariam, portanto, um tempo maior de pesquisa. Tentei, ao máximo que pude, rastrear apenas suas influências a partir de meu próprio repertório e daquilo que é citado nos textos da escritora, além de referências suas em entrevistas e outros meios fora de sua literatura.

Por último, vale ressaltar que não proponho conceitos definitivos – muito pelo contrário – mas que os deixo em aberto para discussão e aprofundamento. Não pretendi

fornecer um novo campo de investigação ou método: apenas justifico minhas pretensões, que são, a saber, aplicar o tipo de estudo planejado acima à obra de Hilda Hilst e conseguir, nesse empreendimento, uma elucidação de aspectos de sua literatura que pedem outro tipo de comentário.

É importante notar ainda que não ficarei preso a um único tipo de interpretação literária, mas que pretendo, sempre que for possível e necessário, buscar em outras áreas do conhecimento (tais como a psicanálise) um apoio teórico condizente com a situação e baseado nas minhas possibilidades críticas. Minha dívida com a história das religiões também é evidente.

As categorias e conceitos expostos até este ponto da dissertação servirão na análise das narrativas de Hilda Hilst que apresento nos capítulos seguintes; alguns desses conceitos serão retomados com maior profundidade também. Além de utilizar três narrativas hilstianas como exemplificação do que esbocei nas páginas anteriores, o ponto de partida para o estudo dessas obras é uma noção de sua prosa como *mística* e *filosófica*, simultaneamente; deste modo, minha análise recai tanto na manifestação do sagrado presente nos textos quanto no pensamento desse mesmo sagrado. Porém, antes de dar início a essa análise, faz-se necessário um comentário de cunho informativo sobre a literatura hilstiana, abordando aspectos que não serão estudados aqui, mas que são indispensáveis para uma compreensão da autora.

1.1.1. Hilda Hilst

A obra de Hilda Hilst (1930-2004) é comumente dividida em poesia, prosa e teatro, embora uma leitura qualquer manifeste com clareza a imbricação desses gêneros em todos os seus escritos. A escrita hilstiana é, por essência, híbrida, com predominância de elementos poéticos. Hilda Hilst foi inicialmente poeta, depois dramaturga e por último prosadora.

Sua poesia traz um teor arcaizante, busca suas referências em modelos poéticos do passado, mas atualiza-os, resultando num corpus de poemas de forte acento clássico, mas atual. Sua poesia é, ao mesmo tempo, clássica e moderna. A prosa, por outro lado, segue de perto os procedimentos de vanguarda.

Sua obra marcou presença na Literatura Brasileira desde a década de 50 do século passado e se estendeu até seu afastamento do mercado editorial em fins da década de noventa. Ao falecer, em fevereiro de 2004, a poeta, dramaturga e prosadora paulista deixou um legado de dezenas de títulos e uma aura de autora “maldita” e “marginal”.

A persona que Hilst criou para si foi, sobretudo, biográfica: da imagem de *femme fatale*, que cultuou na juventude, à de exilada no interior de São Paulo, passando por tórridas notícias de sua turbulenta vida amorosa, sua persona é hollywoodiana, sendo assim quase natural que a figura pessoal da autora tenha se transformado num mito. Sua imagem pública é desafiadora e contestadora, tendo como base a transgressão. Conhecida nas rodas sociais de sua época pelos namoros e pela beleza extraordinária, Hilst soube aproveitar o que pôde de sua juventude. Quando os anos lhe declinavam, isolou-se numa chácara, a Casa do Sol, localizada no interior de Campinas, e deu início aos melhores anos de sua literatura.

Também em literatura, Hilda Hilst soube aproveitar sua figura transgressora para elaborar um dos corpos literários mais ignorados pela crítica brasileira. Sempre possuiu vários admiradores importantes, como o crítico Anatol Rosenfeld, e leitores atentos, mas o silêncio maciço que recaiu sobre seu trabalho sempre a preocupou. Pode-se até pensar que boa parte da indiferença sobre sua obra (que só foi estudada na academia a partir da década de 90) tenha débito em sua biografia polêmica. Apesar de ter sempre publicado, e até por editoras conhecidas, como a Brasiliense, Hilda Hilst nunca alcançou grande reconhecimento público – o que é de esperar no caso dos leitores, mas não dos especialistas. Sobre este silêncio, o crítico Leo Gilson Ribeiro (INSTITUTO, 1999, p. 81), grande admirador da obra e amigo da autora, escreveu o seguinte:

Talvez o escasso número de leitores que a autora paulista encontrou em seu País e em sua própria língua se deva à mediocridade da maioria acachapante da humanidade, que opta sempre pelo fácil, senão pelo *kitsch*, em vez do que lhe pareça críptico e enfadonho, porque de difícil decodificação.

Como disse antes, Hilst foi poeta, dramaturga e prosadora. Apenas sua produção para o teatro se encontra parcialmente inédita, e o primeiro volume reunindo as peças há algum tempo se encontra esgotado. Seus livros de poemas proliferaram desde 1950 e sua prosa, altamente poética, surgiu pela primeira vez em 1970. No início dos anos 90, a autora ousa além do imaginável, lançando o que ela mesma chamou de “trilogia pornográfica”, acrescentando mais esse feito à sua lista de excentricidades.

A prosa hilstiana é uma prosa de invenção. Seus livros de poemas, ao contrário, buscam uma referência na tradição lírica da língua portuguesa, pontuados por baladas, odes e, sobretudo, por uma tendência arcaizante na linguagem e no tratamento dos temas. Sua poesia é voltada para o passado, onde ela procura se mirar, mas é, simultaneamente, moderna (no sentido de contemporânea). Já a prosa, apesar do forte conteúdo poético, como veremos, é a

tentativa de criar uma nova tradição. Hilst se compara no Brasil, a meu ver, em matéria de inovação lingüística e formal, a Guimarães Rosa. Mas as afinidades de suas narrativas encontram um eco melhor em livros de William Faulkner, James Joyce ou Samuel Beckett¹⁵, que levaram a extremos a língua inglesa – como parece ser, a princípio, o projeto de Hilst para a língua portuguesa.

O fluxo narrativo hilstiano é de problemática definição, uma vez que seus textos em prosa são escritos de maneira vertiginosa e com pouco interesse em contar uma estória, pelo menos no sentido clássico aplicado ao termo “estória”. São, na realidade, fluxos de consciência, escritas à maneira de Joyce ou Beckett, mas não, por exemplo, de Virginia Woolf ou Clarice Lispector. Nessas duas autoras, o *stream of consciousness* não desagrega enredo e personagens de uma maneira radical, onde as vozes se misturam e o ritmo é de uma sutileza tão tênue que é preciso atenção redobrada, enquanto que em Joyce ou Beckett, assim como em Hilst, a narrativa se constrói num emaranhado rítmico ditado por interferências de vozes várias apoiadas num eixo central, que é o fluxo da personagem-narradora. *Todos* os contos, novelas ou romances de Hilda Hilst são construídos dessa forma. Há sempre uma personagem narradora, cujo fluxo de consciência conduz a ação, mais as vozes de outras personagens e até mesmo outra voz, em outro nível da narração, que não pertence a nenhuma personagem, mas a uma instância narrativa que se mantém de fora da ação.

O plano se desenvolve, portanto, em três níveis narrativos: 1) a da personagem-narradora, em primeira pessoa e base de todos os outros; 2) a das demais personagens, também em primeira pessoa, mas não necessariamente articulado sobre o nível anterior¹⁶; e 3) a de outro narrador, geralmente em terceira pessoa, comentando a ação ou interferindo no texto como uma coda ou rubrica etc., e que, como no primeiro nível, possui uma autonomia fora do eixo principal (que é, exatamente, o nível 1).

Por este motivo, seus textos em prosa não contam estórias com começo-meio-fim nem, propriamente dizendo, estórias, já que as linhas que administram a ação são extremamente sutis, funcionando mais como diretrizes para o encadeamento do fluxo de consciência. Apesar disso, esses monólogos hilstianos não devem ser considerados meros registros de pensamento ou “estados de alma”, pois demonstram grande laboração tanto na sua estruturação quanto no seu conteúdo. Sua base narrativa se constrói *a partir* desses fluxos de consciência, que, como foi afirmado acima, se constituem de três níveis; com isso em mãos, Hilst desenvolve as mais

¹⁵ Penso em obras exemplares desses autores, concernente ao estilo dos mesmos, como, por exemplo: *The sound and the fury*, *Ulysses* e *Molloy*, respectivamente.

¹⁶ Isto significa que nem sempre o fluxo de consciência da personagem narradora seja misturado a das demais personagens, estes podendo aparecer também independentes do primeiro, como diálogos ou comentários à parte, etc.

diversas tramas no seu tecido lingüístico, sempre com a complexidade de quem domina o código.

E o código dominado pela autora não se restringe apenas ao lingüístico – como se pode perceber numa leitura superficial de qualquer uma de suas narrativas – mas vai até o literário. Hilda Hilst era uma leitora contumaz do que lhe caísse nas mãos. Seu interesse pela física quântica quase a levou, já na velhice, a cursar Física na Universidade de Campinas (FURIA, 1997). Seu conhecimento de literatura era vasto, como atestam as várias citações no *corpus* de seus textos; além disso, suas leituras filosóficas eram de extrema importância – como tentarei demonstrar mais adiante – para o estabelecimento de sua visão pessoal tal como ela se encontra expressa nos livros.

Hilst era leitura assídua de livros antigos, por isso, em sua prosa (e também na poesia) é comum encontrar palavras que podem sugerir um neologismo ou uma erudição gratuita, quando, em verdade, ela re-atualiza um léxico raro ou antigo ao utilizá-lo em textos literários de forte experimentação. Assim, vocábulos como *parrusca*, *esfanicado*, *gasganete*, *gárrulo*, *verdolengo*, *planura*, *lassitude* e *iracúndia*, convivem com criações como *inssoossolaranjaaguado*, *tu-mesma*, *umasómúltiplamatéria*, *construção-geringonça* e *fazerentender*. Para Clara Silveira Machado e Edson Costa Duarte (1997, p. 123), isso demonstraria “a intimidade de HH com as *palavrasraras*, com os radicais; a busca da origem, do ‘morphe’ da língua, da composição que extrai, dos sufixos, inesperados efeitos”.

A criação vocabular, bem como o uso de léxico erudito ou arcaico, é a tentativa da autora de superar a barreira lingüística do indizível. Deslocando sentidos ou criando outros, pela junção de palavras comuns, Hilda Hilst problematiza ao vivo as questões que levanta explicitamente nos textos sobre os limites da linguagem. É comum ler em seus livros queixas sobre a língua portuguesa, frases e gracejos irônicos formulados em alemão, inglês ou francês. Mas, além disso tudo, existe o orgulho manifesto, em muitas passagens, de se dar, à mesma língua portuguesa, novas possibilidades de escrita.

Um dos aspectos mais onipresentes na prosa hilstiana são os nomes atribuídos a Deus. Na maioria dos livros, Deus é nomeado de maneiras diversas e algumas contrastantes, inclusive. Entre esses nomes, encontram-se *Cara Mínima*, *Tríplice Acrobata*, *Cara Escura*, *Cara Cavada*, *Sumidouro*, *Grande Corpo Rajado*, *Grande Riso*, *Menino Precioso*, *Lúteo-Rajado* e *Cão de Pedra*, por exemplo.

Qual o motivo de tantos nomes dados a Deus? Além da preocupação de caráter místico e filosófico sempre discutido na obra hilstiana, por que Deus precisaria receber tantas

nomeações? A hipótese indicada a seguir não pretende ser definitiva em nenhum momento; trata-se, pelo menos por enquanto, de um exercício interpretativo.

A autora era consciente da magnitude que é a idéia de Deus no pensamento humano, sobretudo o deus delineado em seus escritos, que é um deus muito próximo do bíblico. Portanto, a idéia de Deus de que fala Hilda Hilst é um dos motivos mais caros do pensamento ocidental. Pode-se afirmar que nos dois milênios de cristianismo a figura do Deus Pai passou por mudanças significativas, mas que permanece uma idéia sólida sobre seu significado.

Ao dar a Deus diversos apelidos, muitos deles bem pouco preocupados em ser reverentes, Hilda Hilst tenta desconstruir (ou reconstruir) essa identidade imanente ao signo lingüístico “Deus”. Deslocando sentidos, e colocando outros no lugar, a atitude não deixa, também, de ser crítica. Ao fornecer certos atributos ao que se pensa como Deus, a autora ilumina aspectos escondidos da divindade, ou que dificilmente são aceitos pelos crentes, em prol tanto de um desmascaramento ideológico quanto de um deslocamento semântico: “na medida em que a dúvida sobre a palavra incide irremediavelmente sobre a idéia, essa multiplicação do verbo resulta na fragmentação da unidade que constituía a idéia” (INSTITUTO, 1999, p. 118).

Seu projeto nomeador, portanto, joga tanto com a ideologia por trás da palavra quanto com o puro caráter sígnico dela. Outra hipótese a ser levantada é que os nomes de Deus representariam as várias faces do divino, o que também leva a outra crítica dirigida à linguagem, pois isso significaria dizer que um conceito complexo como esse, expresso através de uma única palavra, não seria capaz de dar conta de um objeto tão intrincado quanto o divino.

A atitude crítica de Hilda Hilst perante os interditos da língua e suas limitações denota uma consciência atenta aos fenômenos da linguagem e a capacidade da mesma de reproduzir ideologias e conceitos com os quais a autora não coadunava ou procurava desconstruir.

A força da obra hilstiana está centrada na *palavra*. Por maior clichê que esta sentença possa significar, o que pretendo afirmar é que o uso que Hilda faz da palavra, com seus jogos lingüísticos, seu processo de desconstrução e reconstrução da língua portuguesa, envolvem o leitor como um vórtice. As suas narrativas, todas erigidas a partir de um monólogo interior, são não-lineares e labirínticas, e a força da palavra com que as constrói funciona como uma fórmula encantatória perante o leitor. Seu grande trunfo, como escritora, está na sua consciência crítica diante da língua e seu interesse em trabalhá-la. Isso tem significado, para sua obra, tanto a admiração de alguns quanto o desinteresse de outros. É o preço a se pagar.

José Castello (1999, p. 100-1), no tocante perfil que escreveu sobre ela, assim resume tudo o que expus até aqui:

Os livros de Hilda Hilst se desviam dos padrões literários dominantes e não têm qualquer interesse em neles se confinar. Sua relação com a escrita não é formal, ou social, mas vital. [...] Hilda trabalha com a superexposição das emoções que a língua evoca, sua literatura parece destinada às sombras, à opacidade, como o filtro severo que bloqueia uma lente. Seus livros mexem com paradoxos que, diz-se, extrapolam o domínio do literário. Hilda, então, é vista como perigosa, enganadora, e ela, ciente do que esse destino tem de inexorável, dele tira ainda algum partido; então exacerbando cada um dos elementos dessa condenação, adota-os como seus, como se fosse uma escolha.

Esta dissertação se fundamenta em três narrativas da autora, escolhidas como exemplares para a *principal* discussão que proponho: a prosa de Hilda Hilst é uma prosa filosófica, está ligada a uma tradição de obras e autores que pensaram sobre o sagrado como fundamental para o humano. Neste estudo comparado, pretendo indicar, em linhas gerais, as semelhanças encontradas, tanto no plano de idéias filosóficas quanto literárias, em três novelas da autora: “Kadosh”, do livro de mesmo nome, *Com meus olhos de cão* e *A obscena senhora D*. O estudo comparado visa a definir de que modo o pensamento metafísico desenvolvido por Hilst se coaduna com uma rica tradição místico-filosófica.

Em “Kadosh”, novela que faz parte de livro homônimo, publicada originalmente em 1973, narra-se a agonia de um homem chamado Kadosh marcado pela busca metafísica e o sentido de Deus; *Com meus olhos de cão*, de 1986, é um texto curto onde se mostra o processo de radicalização ocorrido com a personagem Amós após uma visão beatífica tida por ele; e *A obscena senhora D*, de 1982, livro considerado por alguns a obra-prima da autora, conta a estória de Hillé, que se isolou no vão da escada depois que o marido morreu, sua luta metafísica contra Deus, a morte e a loucura.

Uma descrição mais satisfatória dos três textos demandaria um capítulo à parte, pois tal tarefa se configuraria em tornar lineares narrativas que, obviamente, têm sua força e impacto por causa da vertigem que causam no leitor. Todas estão imbricadas de outros tipos de textos, como poemas, por exemplo, que são mais que adendos na construção narrativa, são encaminhamentos naturais e indispensáveis para a compreensão dos textos. Além da personagem que monologa e dá o tônus da narração e das vozes das outras personagens, há, como disse, uma terceira voz, que pode se manifestar *também* exatamente através desses extratextos. No decorrer deste trabalho, espero clarificar melhor os “enredos” dessas narrativas.

O estudo da obra de Hilda Hilst que ora se inicia faz parte daquela *continuidade* na arte, exposta no início deste capítulo como um dos objetivos a que me propus investigar.

Partimos da pré-história para chegarmos a uma escritora brasileira do século XX, deixando de lado, lamentavelmente, muita informação. A visão da arte e dos artistas descrita nessas páginas engloba Hilda Hilst no que ela deve a determinado cânone. Não pretendo em momento algum lhe imputar qualquer taxionomia teórica – literatura pós-moderna, feminina, de vanguarda. – a não ser a do tipo que tentei delinear em todo este passo do trabalho: a da permanência do sagrado nas artes. No caso hilstiano, um sagrado que se manifesta não somente de modo explícito – como no caso da religiosidade medieval atada à Igreja – mas também em todas as características contemporâneas, inclusive a de ser crítica e contestadora. A partir de agora também nos debruçaremos sobre um assunto que esteve o tempo todo presente apenas de modo subliminar, mas cuja imbricação com o sagrado e a religiosidade é total: o divino.

CAPÍTULO 2

Aspectos do divino em três narrativas hilstianas

Um povo orgulhoso precisa de um deus, para oferecer sacrifícios... Religião, dentro de tais pressupostos, é uma forma de gratidão. É-se grato por si mesmo: para isso se precisa de um deus. – Um tal deus tem de poder ser útil e pernicioso, tem de poder ser amigo e inimigo – é admirado no bom como no ruim. A castração antinatural de um deus em um deus meramente do bem seria aqui totalmente indesejável. Tem-se tanta necessidade do deus mau quanto do bom; aliás, não é precisamente à tolerância, à amizade aos humanos, que se deve a própria existência... De que serviria um deus que não conhecesse ira, vingança, inveja, escárnio, ardil, violência? que talvez nem sequer tivesse conhecimento das deliciosas ardeurs da vitória e do aniquilamento? Um tal deus ninguém entenderia: para que se haveria de tê-lo?

Nietzsche

Divino e sagrado são inseparáveis. O senso-comum não os separa, pois, em nossa sociedade monoteísta, pensar que algo é sacro é o mesmo que pensar que esse “algo” foi “tocado” pelo deus. O que esse mesmo senso-comum talvez não perceba é que o sagrado se estende aos variados objetos cotidianos com que as pessoas estão acostumadas a adorar de maneira supostamente mundana. Uma sociedade capitalista está repleta de atitudes de adoração e mitificação típicas de um mundo que substituiu a noção tradicional de sagrado por uma avidez consumista. Ao contrário de uma sociedade fundamentada na religião – como o islã – ou de grupos cujas religiões são atuantes na vida de seus adeptos desde a alimentação até o vestuário – como certas vertentes do judaísmo e o candomblé – , nossa sociedade diluiu o sentido de sagrado em praticamente tudo que o dinheiro pode comprar. Não se trata apenas

de um famigerado “Deus Consumo”, mas de uma atitude em que tudo, de celebridades a programas de tv, se torna ritual ou objeto de adoração. Onde nada é sagrado, tudo poderá sê-lo.

No capítulo anterior, sugeri que as noções de “separado” e “outro”, característicos do sagrado fossem assinaladas (p. 11). Neste momento, cabe uma explanação maior sobre elas e suas relações com a figura divina. Como veremos a seguir, nas obras analisadas de Hilda Hilst, o sagrado é sempre problematizado a partir dessa figura, ou dessa idéia de Deus. O sagrado é aquilo que é separado porque está em um nível diferente do nosso mundo. O deus, ou o objeto, a pessoa ou a atitude consideradas sagradas pairam em uma realidade completamente diversa da nossa, numa “alteridade radical” (o *das ganz Andere*, o “inteiramente outro”, de Rudolf Otto). Jesus, a imagem de um santo católico no altar, a comida dos orixás, a diva da música e do cinema são exemplos de sagrado porque estão no imaginário das pessoas que lhes prestam devoção como personagens de um universo separado. Nesse sentido, o sagrado também é um tabu, porque o acesso a ele é feito de interditos e segredos, passa por estágios que vão do neófito ao iniciado experto – e isto vale tanto para qualquer religião quanto para fenômenos da cultura. Em *Totem e tabu*, Freud é muito claro quanto ao tabu ser um certo tipo de fusão do sagrado com o proibido:

‘Tabu’ é um termo polinésio. É difícil para nós encontrar uma tradução para ele, desde que não possuímos mais o conceito que ele conota. A palavra era ainda corrente entre os antigos romanos, cujo ‘*sacer*’ era o mesmo que o ‘tabu’ polinésio. Também o ‘*äyos*’, dos gregos e o ‘*kadesh*’ dos hebreus devem ter tido o mesmo significado expresso em ‘tabu’ pelos polinésios [...]. O significado de ‘tabu’, como vemos, diverge em dois sentidos contrários. Para nós significa, por um lado, ‘sagrado’, ‘consagrado’, e, por outro, ‘misterioso’, ‘perigoso’, ‘proibido’, ‘impuro’. O inverso de ‘tabu’ em polinésio é ‘*noa*’, que significa ‘comum’ ou ‘geralmente acessível’. Assim, ‘tabu’ traz em si um sentido de algo inabordável, sendo principalmente expresso em proibições e restrições. Nossa acepção de ‘temor sagrado’ muitas vezes pode coincidir em significado com ‘tabu’. (FREUD, 1974, p. 38, v.XIII).

Sagrado, consagrado; mas também misterioso, perigoso, proibido, impuro: as definições do pai da psicanálise para a palavra tabu podem ser pressentidas no conceito de sagrado formulado por Rudolf Otto dez anos depois (o livro de Freud é de 1913). O sagrado como um *mysterium tremendum*.

Antes de entrarmos em considerações que exemplificarão e levarão adiante o que tenho descrito até este ponto, quero salientar que considero que o Deus das narrativas hilstianas (analisado a seguir) é o mesmo Javé da bíblia e das grandes religiões monoteístas

(cristianismo, judaísmo e islamismo). Mesmo que as reflexões que a autora coloca possam alcançar um espectro maior que o da estrutura judaico-cristã em que ela está incluída (e também a maioria de nós, ocidentais), acredito que sua personagem divina foi talhada a partir do molde bíblico oferecido pela religião monoteísta em que foi educada e que de certa forma domina o pensamento ocidental como uma idéia bastante consolidada. Em meu entender, seria preciso um substantivo esforço da imaginação para criar uma idéia de Deus inteiramente fora dos padrões da religião cristã ocidental que seja consistente e forte na mesma medida. Além disso, como veremos, o deus das narrativas hilstianas tem extremas semelhanças com Javé. É por isso também que sempre que me referir a “Deus” estarei me referindo a “Javé” (que é o nome bíblico da divindade), e vice-versa, salvo quando houver outra indicação.

2.1. O *mysterium tremendum et fascinans*

Deus, como é representado nos textos hilstianos submetidos à análise (*A obscena senhora D.*, *Com meus olhos de cão* e “Kadosh”), é uma excelente ilustração do conceito de Otto para o sagrado como um mistério terrível – mas também fascinante. Conceito esse, como afirmei no capítulo anterior, que tem se prolongado nos estudos sobre o tema como referência básica. É interessante frisar que não é apenas nessas narrativas que Hilst trabalha com o sagrado (representado pela figura de Deus); na grande maioria dos seus livros há uma procura e questionamento de um ser silencioso e terrível, imóvel diante das dores e prazeres humanos, cuja presença se nota através de rasgos de horror na cadeia do real. Deus é o interlocutor mudo desses escritos, aquele para quem ela escreveu e se revelou e de quem não se obteve resposta alguma¹⁷. Isto, é claro, se reflete nas personagens, que partilham da mesma busca pelo mistério divino da autora que as criou.

Kadosh expressa essa distância entre o divino e o humano numa súplica: “E por que não vejo através, mais além daquele que me fala, daquele que me toca, por que não te vejo, CORPO DE DEUS, LÍNGUA DE DEUS, MÃO ESBRASEADA DE DEUS dentro de mim, ai, por que não te vejo?” (HILST, 2002, pp. 45-6, grifos da autora). Enquanto Amós repete, do início ao fim do livro, a fórmula “Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso” (HILST, 2006, p. 15), denotando com isso um caráter fleumático, mas sarcástico, do divino, Hillé, a

¹⁷ Hilda Hilst possuía uma personalidade fortemente mística. Sua *persona* pública, percebida nas entrevistas e perfis jornalísticos, está repleta de dados que atestam seu envolvimento num misticismo religioso bastante pessoal que, como sugiro a seguir, está refletido em sua obra. Cf. bibliografia final para detalhamento das fontes.

Senhora D, indaga: “como será a cara DELE, hen? é só luz? uma gigantesca tampinha prateada? não há 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, grifos da autora).

O abandono que sentem da figura divina se desloca até o desespero e o sofrimento, mostrando a face obscura de Deus. Não por outro motivo, ao longo da obra de Hilst, Deus recebe apelidos¹⁸, num indício de deslocamento de atributos de um ser tradicionalmente assentado como *extremamente bom*. “É preciso ser cego para não ver a luz crua que incide sobre o caráter divino e desmente essa conversa fiada de amor e ‘Summum Bonum’”, afirma Jung (1986, p. 72).

As faces de Deus manifestadas nas narrativas em análise estão de acordo com uma característica básica do sagrado: o *mysterium tremendum et fascinans*. O sentimento que o contato com o sagrado (e, por extensão, Deus) desperta no homem é uma mistura paradoxal de horror e fascínio. Rudolf Otto foi quem usou pela primeira vez a expressão *mysterium tremendum* para qualificar o sentimento de poder abrasador que é sentido pelo homem em contato com o numinoso, outra expressão criada por ele para indicar tudo aquilo que é sagrado (OTTO, 1958, p. 12-40). O *mysterium tremendum* é “o sentimento de pavor diante do sagrado (...), dessa *majestas* que exala uma superioridade esmagadora de poder”, acrescenta Mircea Eliade (1992, p. 16). E continua:

R. Otto designa todas essas experiências como *numinosas* (do latim *numen*, “deus”) porque elas são provocadas pela revelação de um aspecto do divino (...) o homem tem o sentimento de sua profunda nulidade, o sentimento de “não ser mais do que uma criatura”, ou seja – segundo os termos com que Abraão se dirigiu ao Senhor – de não ser “senão cinza e pó” (Gênesis, 18: 27).

Nas palavras de Otto, esse contato primordial com o sagrado/ divino é um *mistério* porque:

O verdadeiro objeto “misterioso” está além de nossa apreensão e compreensão, não somente porque nosso conhecimento tem certos limites inamovíveis, mas porque no mistério alcançamos algo “inteiramente outro”, cuja natureza e caráter são incomensuráveis com os nossos, e, antes de nos causar admiração, nos arrepia e entorpece. (OTTO, 1958, p. 28)¹⁹.

¹⁸ Cf. p. 33 desta dissertação.

¹⁹ A tradução em português é minha. Em inglês, consta: “The truly ‘mysterious’ object is beyond our apprehension and comprehension, not only because our knowledge has certain irremovable limits, but because in it we come upon something inherently “wholly other”, whose kind and character are incommensurable with our own, and before which we therefore recoil in a wonder that strikes us chill and numb.”

Esse objeto misterioso que nos toca além do limite do compreensível pode ser sugerido também no sentimento aterrador e sublime que certas obras de arte têm despertado nas pessoas, como certos quadros de Dalí ou os acordes iniciais da *Quinta sinfonia* de Beethoven. Enquanto admiradores das artes mais “sofisticados” torcem o nariz diante dessas obras, não por causa de suas qualidades, que são incontestáveis, e sim pelo grau de popularidade que elas possuem, o imaginário coletivo atual as acolhe com o mesmo sentimento de mistério que despertaram antes de se tornarem clássicos.

Forçando outro paralelo, podemos concluir que, à semelhança das irrupções do sagrado, alguns artistas têm a capacidade de provocar, no mundo profano e na subjetividade dos indivíduos, o mesmo *mysterium tremendum et fascinans*; pois, como afirma Eliade (1992, p. 86-7), toda criação é uma obra divina, “representa igualmente uma irrupção de energia criadora no Mundo. Toda criação brota de uma plenitude [...]. ‘Devemos fazer o que os deuses fizeram no começo’, afirma um texto indiano”. Prosseguindo nesse raciocínio, o autor romeno afirma ainda que o mito é um processo natural nas sociedades tradicionais de repetição da ação dos deuses, e que tal repetição tem um duplo resultado: “(1) por um lado, ao imitar os deuses, o homem mantém-se no sagrado e, conseqüentemente, na realidade; (2) por outro lado, graças à reatualização ininterrupta dos gestos divinos exemplares, o mundo é santificado” (ELIADE, 1992, p. 88).

Essa “reatualização” que o mito propõe, aliado ao poder de “manter o homem na realidade” ao posicionar-se sobre ela, não é diferente daquilo que os criadores com intenções mais profanas têm feito. Obras díspares em diversos sentidos, como a versão de Pina Bausch para o balé da “Sagração da primavera” de Stravinsky, um concerto dos Rolling Stones para milhares de pessoas em Copacabana, ou os animais em decomposição de Damien Hirst são capazes de provocar nas pessoas gamas de reações que vão da estupefação e euforia até o silêncio atônito (e, por que não, também tédio, incompreensão, desdém?), graças ao ânimo daimônico de uma arte que recria no palco e na galeria a força primordial do sagrado. Em literatura, de *A morte de Ivan Ilich*, de Tolstói, a *Reparação*, do contemporâneo Ewan McEwan, a prosa assume, tacitamente, um posicionamento reordenador e exemplar diante da realidade que ela toma como exemplo, religando os laços com o mito supostamente desatados pela sociedade secular²⁰.

²⁰ É interessante notar como, em *Reparação*, o escocês McEwan alude explicitamente ao poder criador do artista e de Deus (e de um modo que só pode ser compreendido com a leitura completa desse romance): “Como pode uma romancista realizar uma reparação se, com seu poder absoluto de decidir como a história termina, ela

Os artistas e pensadores, portanto, em sua busca de compreensão e interrogação do real, assumem não somente o papel dos antigos criadores de mitos, como também deixam-se fascinar pela figura do Deus bíblico em diversos momentos – como é o caso de Hilda Hilst. “Javé continua sendo o maior personagem literário, espiritual e ideológico do ocidente”, afirma Harold Bloom (2006, p. 21). Contudo, o mistério desse deus, mistério esse tão terrível quanto fascinante, não nos chega cercado de silêncio. Além da Bíblia e de textos sagrados sobre Javé provenientes de outras tradições (judaica, islâmica), há uma pletera de narrativas supostamente inspiradas por Deus e escritas em nome dele ou para contestá-lo e refutá-lo: os interesses são quase infinitos e não se restringem ao âmbito das narrativas alegórica, filosófica, literária ou religiosa, adentrando também no vasto domínio do discurso como um todo. Talvez seja essa profusão de discursos direta ou indiretamente relacionados a Deus – a meu ver, tentativas de compreender a sua figura – que alimentam e revifam sua presença. Não estou convencido na limitação do divino e do sagrado ao local restrito do culto religioso: “psicologicamente falando, qualquer idéia que indique algo de final, de primeiro e último, de supremo ou de ínfimo, recai no conceito de Deus” (JUNG, 1986, p. 97).

Ainda sobre esse *mysterium tremendum et fascinans* do sagrado e de Deus, resta-nos aceitar, com Harold Bloom (2006, p. 158), que “a complexidade do próprio Javé é infinita, labiríntica e para sempre inexplicável [...]. As surpreendentes alternâncias de Javé, revelando-se e se ocultando, podem nos levar à loucura.”

No postulado de Rudolf Otto, ao primeiro estágio de *tremor* sucede um de fascínio diante do sagrado, que podemos comprovar nos textos sacros mais antigos do ocidente. No Velho Testamento, são inúmeras as aparições de Javé que causam, quase simultaneamente, uma mistura de horror e deslumbramento. Este aspecto do numinoso seria básico e verificável em quaisquer manifestações sagradas ao redor do mundo. A título de exemplo, compare-se, nos trechos a seguir, a visão que Ezequiel (o profeta bíblico) e Amós (homônimo do profeta bíblico e personagem de *Com meus olhos de cão*) têm de uma teofania²¹:

Olhei, e eis que um vento tempestuoso vinha do norte, e uma grande nuvem, com um fogo a revolver-se; e um resplendor ao redor dela, e no meio uma cousa como de cor de âmbar, que *saía* dentre o fogo.
E do meio dela *saía* à semelhança de quatro animais; e esta era sua aparência: tinham a semelhança de um homem.

também é Deus? [...] Na sua imaginação ela determina os limites e as condições. Não há reparação possível para Deus nem para os romancistas [...]” (MCEWAN, 2002, p. 443). Neste livro, o leitor só descobre no final que, na verdade, não esteve a ler apenas uma obra de ficção, mas uma obra que oferece uma meditação sobre a própria literatura e o papel do escritor diante de seu ofício.

²¹ Nome dado às manifestações de um deus.

E cada um tinha quatro rostos, como também cada um deles quatro asas.
 E os seus pés eram direitos; e as plantas dos seus pés como a planta do pé duma bezerra, e luziam como a cor de cobre polido.
 [...] E, quanto à semelhança dos animais, o seu parecer era como brasas de fogo ardentes, como *uma* aparência de tochas; o fogo corria por entre os animais, e o fogo resplandecia, e do fogo saíam relâmpagos.
 [...] E vi os animais: e eis que havia uma roda na terra junto aos animais, para cada um dos seus quatro rostos.
 [...] Estas rodas eram tão altas, que metiam medo; e as quatro tinham as suas cambas cheias de olhos ao redor [...]. (BÍBLIA, 2005, p. 759-760).

Um nítido inesperado foi o que sentiu e compreendeu no topo daquela pequena colina. Mas não viu formas nem linhas, não viu contornos nem luzes, foi invadido de cores, vida, um fulgor sem clarão, espesso, formoso, um sol-origem sem ser fogo. Foi invadido de significado incomensurável. Podia dizer apenas isso. (HILST, 2006, p.21-2).

À parte a semelhança das visões nos dois trechos serem prenunciadas por fogo e luz – não é essa comparação a que me proponho – é interessante notar como a teofania revela o lado misterioso e terrível da divindade. As teofanias, por natureza, exprimem um maravilhoso atordoante de beleza e terror.

No caso do texto bíblico, logo após essa visão assombrosa que surge dos céus, soa uma voz que se identifica a Ezequiel como Javé e que o chama para ser profeta. A partir daí, o homem é obrigado a uma série de provações, como comer um rolo de papel, tem a língua paralisada, é forçado a dormir de um lado por 390 dias e por 40 de outro, comer pão assado em fezes e assim por diante. A mensagem que advém da teofania é que ela não é algo maravilhoso como se pensa. O numinoso tem um aspecto terrível que só pode ser compreendido dentro do labirinto da fé, e que, em última análise, só faz sentido para quem o vive. Também devemos lembrar o belo e terrível *Livro de Jó*, na qual se contam as atrocidades cometidas por Deus contra Jó por causa de uma aposta que o próprio Senhor fez com Satanás.

Javé se mostra com uma face bifronte, ora boa, ora tenebrosa. Mas é esse segundo aspecto que sobressai na experiência. O *mysterium tremendum* sobrepuja o *fascinans*, embora este último seja uma condição presente na teofania das personagens. O Deus ao qual se dirigem, já se percebe, tem muito mais semelhança com “Javé dos Exércitos” (*Yahweh Sabbaoth*) do velho Testamento do que com o “Deus é Amor” dos Evangelhos. O primeiro é um ser descrito como irascível e até ciumento, capaz de caprichos e mesmo atrocidades, enquanto o segundo, apesar de ser qualificado como “amor”, não deixa de submeter seu Filho, como sabemos, aos horrores da crucifixão. Karen Armstrong afirma que, desde a época que

Javé ainda era apenas uma divindade tribal, ele era “brutal, parcial e assassino: um deus da guerra, que seria conhecido como Javé Sabaoth, o Deus dos Exércitos” (ARMSTRONG, 2001, p. 31). Sobre o caráter contraditório de Javé, Jung (1986, p. 10, grifo do autor) escreveu as seguintes linhas:

“Ele é, a um só tempo, perseguidor e defensor, e não se acha dividido, mas constitui uma *antinomia*, i. é, uma oposição interna total, que é a condição preliminar e necessária de seu imenso dinamismo intrínseco, de seu poder e ciência infinitos”.

Amós, diante de sua teofania, sente-se “invadido de significado incomensurável”. Ezequiel, na bíblia, em certo sentido, também foi “invadido” da mesma maneira: ambas as personagens têm suas vidas transformadas diante de um sagrado que lhes aparece involuntariamente e com força. Se, no caso bíblico, Ezequiel se curva para a divindade diante de vários atos de sujeição, o Amós hilstiano também desce ao mais baixo e recusa-se a uma vida comum.

Aliás, esta característica também pode ser encontrada nas personagens-narradoras dos outros dois textos. Todas foram, num tempo anterior da narrativa, pessoas comuns, ainda não-tocadas pelo sentimento divino. A partir de epifanias²², como a supracitada visão de Amós, suas vidas são radicalmente transformadas e o que assistimos é a uma *separação* cada vez mais irreversível do que é comum, ou melhor, *profano*. Passando por terríveis “provações”, as personagens se isolam totalmente de uma existência cotidiana ou banal.

Hilé vai morar no vão da escada, onde acaba convivendo com uma porca ruiva, e é tomada por louca e obscena pelos vizinhos que não entendem seu profundo isolamento; Kadosh sai de uma vida social normal e chega a se envolver sexualmente com um rapaz, em busca de Deus; Amós abandona a família e a vida de professor de matemática para viver como um pária, seja em bordéis, seja num caramanchão nos fundos da casa da mãe, onde morre incompreendido e cercado por cães. As três personagens têm de conviver com uma situação social, da qual faziam parte, que agora as rejeita completamente. Por outro lado, não há culpa ou remorso nesse processo. Elas não se arrependem de não pertencer mais a uma estrutura e a uma vida que é alienada e alienante. Só tendo em vista que as personagens são como “sagradas”, isto é, tornadas especiais e separadas do mundo, é que se entende a complexidade do pensamento que expressam. Segundo Gershom Scholem (1988, p. 11),

²² Talvez fosse mais aplicável o termo *teofanias*, uma vez que esses acontecimentos dizem respeito a uma manifestação do divino, apesar do termo ter possuído uma significação religiosa antes de ser anexado ao vocabulário dos estudos literários.

“místicos, com sua busca pessoal de transcendência, vivem além e acima do nível histórico e sua experiência não se relaciona com a experiência histórica”.

A experiência dessas personagens me compele a classificá-las como um tipo de *profetas*, não no sentido bíblico, usual, porque, em última análise, suas experiências dizem respeito a um processo de autoconhecimento e descoberta de si – um processo radical e existencial de indagação que as leva além de si mesmas, perdidas num turbilhão messiânico para suas próprias existências, e não para outrem. Se podem ser chamadas de profetas, só o poderão no sentido de que suas provações diante das teofanias as levam ao mesmo e atônito deslocamento que elas causaram aos profetas bíblicos, sem, contudo, se tornarem cúmplices de Deus em seu projeto para a humanidade. Muito pelo contrário: suas relações com o divino são pouco respeitosas, tensas e até blasfemas.

De todo modo, a relação que se cria nesses textos é, ao mesmo tempo, de horror e anseio por um Deus, que, neste caso, opta por continuar esconso ou só se manifestar na dor. O que existe é uma *separação radical* entre as personagens e o Deus que buscam e esperam no silêncio e na agonia. Os judeus usam precisamente a palavra *qaddosh*²³ para designar o que é “separado, outro”, aquilo que foi tornado “santo” (ARMSTRONG, 2005, p. 22). Contudo, isso não significa uma elevação de categoria, mas uma marca que *separa* o sagrado do profano. Esse sentido de separação de que fala a palavra judaica é fundamental para que se entenda o processo pelo qual passam Kadosh, Hillé e Amós.

O trecho citado a seguir é uma, dentre várias, súplicas de Kadosh que bem demonstram o que acabei de dizer:

A vida inteira alpiste é o que me dás. A vida inteira triturando o bico, bicando em cada biboqueira [...] grotá estrumeira, e o bico de Kadosh vai afundando, pura escatologia é o que dás àqueles que te buscam e devo repetir como dona Teresa Cepeda y Ahumada que te via homem e ela mulher e porisso contigo conversava: tens tão poucos amigos, meu senhor. Bem porisso. (Hilst, 2002, p. 84).

Em *A obscena senhora D*, Hillé descreve sua procura inútil por Deus:

Hoje convivo com Derrelição, com a senhora D, seu grandiloquente lá de dentro, seu sempre ficar à frente de um Outro que não a escuta, posta-se diante Dele de todos os modos, velha idiota. Mãos na cintura, é a hora dos tamancos: então, Porco-Menino, estou aqui em trevas, em miséria, acelerada

²³ Na primeira edição, o nome do livro de Hilst que constava era “Qadós”, substituído por “Kadosh” quando o mesmo foi reeditado pela ed. Globo em 2002. A substituição foi feita por sugestão da própria autora.

na veia e na víscera, então, é bom estar a salvo dos piolhentos como eu mesma? Ou quando se ajoelha, os olhos rubros destilando vertentes: acode-me, meu Pai, me lembro tão pouco mas ainda sei que és Pai, olha-me, toca-me, como se o Outro tivesse tempo para se deter em velhotas farsescas (...). (HILST, 2001, pp. 76-7)

Também nas linhas iniciais de *Com meus olhos de cão*, Deus aparece como algo inatingível, ou antes, de difícil aproximação: “Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso. Isso era Deus. Ainda assim tentava agarrar-se àquele nada, deslizava geladas cambalhotas até encontrar o cordame grosso de âncora e descia descia em direção àquele riso” (HILST, 2006, p. 15).

O que se pretende frisar é que o tipo de experiência religiosa partilhada pelas personagens é a mesma e, mais que isso, corresponde à experiência real com o sagrado. Em todas as três, Deus é um mistério ambíguo que se mantém separado daqueles que o procuram, mas mesmo assim exerce um fascínio e um poder de atração enorme sobre as personagens.

Esse Deus (no caso das narrativas) distante e indiferente, mas também tenebroso, é algo comum em diversas religiões e sistemas filosóficos desde a Antiguidade, mas nem sempre sua reclusão é vivenciada com angústia pelos fiéis. O mais comum é que esse Deus seja esquecido, não cultuado, e substituído por outros deuses mais próximos da realidade. Contudo, a noção divina expressa por Hilst em sua obra, apesar de revelar uma consciência religiosa mais ampla, ainda é arraigada à tradição monoteísta e a um Deus mais pessoal, como se pode concluir até aqui. Seu trato com o divino, aliás, representaria uma característica comum aos escritores do século XX: “ambivalência e um obscuro senso de abandono continuariam a rondar a literatura do século XX, com sua imagística de desertos e da humanidade à espera de um Godot que jamais chega” (ARMSTRONG, 2001, p. 360).

2.1.1. O silêncio divino

Diversos sistemas religiosos possuem um deus que prefere manter-se na escuridão de seu mistério, em graus de silenciamento que vão da reclusão absoluta até esporádicas (e, freqüentemente, assustadoras) teofanias. Exemplos do primeiro caso são os deuses africanos Olorum e Nzambi, ainda presentes nas religiões afro-brasileiras, mas desprovidos absolutamente de culto próprio; também podemos incluir o Moto Perpétuo aristotélico e o Uno plotiniano presentes em sistemas filosóficos. Entre deuses que se manifestam quando e

bem entendem estão desde os tradicionais greco-romanos em suas incursões na esfera terrestre até o Deus das maiores religiões monoteístas atuais (cristianismo, judaísmo e islamismo) que geralmente se manifesta aos seus fiéis de maneira pessoal e não mais, como acontecia no passado bíblico, para toda uma comunidade de fiéis.

Um mundo sem Deus parece ser a paisagem que muitos artistas do século passado utilizaram como pano de fundo para suas obras, como sugere Karen Armstrong. De fato, encontramos indícios desse abandono no trabalho de alguns dos autores mais fundamentais do século XX. O historiador de arte Hans Sedlmayr descreve esse *pathos* de maneira um tanto enfática demais, mas acredito que a tônica dominante seja mesmo essa:

Deve-se acrescentar que os artistas se encontram entre aqueles que mais sofreram nos séculos XIX e XX, as pessoas cuja tarefa tem sido demonstrar a Queda do Homem e do seu mundo visível nas suas visões terríveis [...]. Os artistas do séc. XIX, de grandes e profundas mentes, têm muitas vezes o carácter de vítimas sacrificiais, de vítimas que se sacrificam a si próprias [...]. Todos eles sofriam pelo facto de Deus estar remoto, e “morto”, e o Homem degradado. (SEDLMAYR *apud* WALTHER; METZGER, 2006, p. 10-1).

Podemos discordar da visão de Sedlmayr dos artistas como vítimas soberanas de um momento histórico ou de determinado flagelo, cujo romantismo exultante pode nos soar até ingênuo, mas é incontestável, desde a nietscheana frase “Deus está morto!”, que existiria certa *Weltschmerz* (“mal-estar no mundo”) herdada do século XIX perpassando a imaginação de alguns dos artistas da centúria seguinte.

Podemos encontrar esse mal-estar mundano no cinema de Ingmar Bergman, por exemplo, sobretudo em filmes mais filosóficos e pesados, como *O sétimo selo*, *Através de um espelho* ou *O ovo da serpente*; nessas películas, as personagens perambulam num universo desolador e desconfortável, entregues à própria vontade ou ao destino, o que me parece apontar para um tipo de solidão metafísica causada pelo silêncio divino – que não as conforta, ampara ou as justifica como seres humanos. Também na obra de Samuel Beckett, um dos ícones mais representativos do silêncio como forma de expressão (e não apenas o silêncio divino). Ou em diversas passagens do *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, entre tantos exemplos.

Mas também, à semelhança dos artistas citados, esse silêncio divino faz parte de um cenário comum desde o nascimento da modernidade, e que a filosofia de Nietzsche sistematizou e tornou popular. O silêncio de Deus, seja pela sua morte ou pela sua reclusão,

está relacionado a uma descrença que não é só religiosa, mas geral. Podemos chamá-la de niilismo, se assim acreditarmos:

O niilismo se explica como a fase culminante de uma perturbação importante e ainda hoje no centro da reflexão do Ocidente: a *modernidade*, fruto de um lento processo de secularização que tornou a fundar os princípios das ciências, da moral, da política de modo autônomo, sem, porém, conseguir apagar completamente a sua raiz religiosa e marcadamente cristã. (PENZO; GIBELLINI, 2000, p. 346, grifos do autor).

O interessante dessa citação é que ela termina insinuando que as raízes do niilismo estão dentro do próprio cristianismo, algo semelhante ao que Nietzsche também já havia afirmado:

Denomina-se o cristianismo a religião da compaixão. – A compaixão está em oposição às emoções tônicas, que elevam a energia do sentimento vital: tem efeito depressivo. [...] Ousou-se denominar a compaixão uma virtude (– em toda moral *nobre* ela vale como fraqueza –); foi-se mais longe, fez-se dela a virtude, o chão e a origem de todas as virtudes – só que, sem dúvida, e isso é preciso ter sempre em vista, do ponto de vista de uma filosofia que era niilista, que inscrevia a *negação da vida* sob seu escudo. (NIETSCHE, 1996, p. 393-4, grifos do autor).

Nesse quesito, a obra hilstiana não se enquadra e até rejeita uma atitude niilista: não há qualquer tipo de negação da vida em seus trabalhos, seja nas narrativas aqui estudadas ou em qualquer outra parte. Hilda Hilst demonstra uma paixão pela vida que perpassa por uma ética que é essencialmente erótica. O mundo que a escritora descreve não é niilista, mas metafisicamente à deriva: procurar o divino e retirá-lo da reclusão torna-se, assim, um último ato de repulsa à negação. Ao contrário da visão de alguns artistas como o já citado Beckett, por exemplo, cujas leituras do mundo são negativas e compreendem o silêncio divino como um convite ao niilismo, Hilst não aceita essa mudez: daí os conflitos, as indagações, o processo que suas personagens vivenciam na tentativa de buscar a Deus.

Nessas narrativas, o silêncio de Deus está no próprio centro da obra. O clamor das personagens por ele ocorre literalmente, em chamamentos calorosos e eróticos, como este poema no meio do texto de Amós:

Quando me darás, ó Grande Riso,
Um cordão de ágatas ou de fios de água
Finos como aqueles sedosos
Que pendem das anêmonas
Quando? Para que eu possa

Te laçar, escuridão e gozo
 Meus eus desintegrados
 E APENAS
 O tu de ti em mim
 Quando
 Este amor regridado a seu osso? (HILST, 2006, p. 35, grifos da autora).

É também sob a forma de um longo poema que Kadosh expressa seu anseio pelo divino. Outra vez, o poema irrompe o tecido da prosa como um furúnculo na pele, explodindo de uma superfície plana porque não consegue permanecer oculto:

[...]
 À espera, Senhor,
 Da tua mordedura.
 Perseguido
 E perseguidor
 Ando colado à terra.
 Mas num salto, Senhor,
 (a tua mão aberta
 à minha espera)
 Posso chegar ao alto.

Se me sei perseguido
 Posso te amar, buscando.
 [...]
 Grande Perseguidor
 Foge comigo.
 E gozosos gozaremos
 Uma única viagem.
 [...]
 Grande Perseguidor
 Me faz teu perseguido.

Sorver
 Tua rutilante intimidade.
 E Kadosh prisioneiro
 Contente do seu cárcere.
 Amar meu tempo derradeiro.
 Kadosh, rútilo brilhante
 Meeiro da tua linguagem.
 [...]
 Não ser livre. Repousar
 Na tua garra
 E madrugada certa se saber
 Parte
 De tua rara medula.

E não ser triste
 Porque tua luz demora. (HILST, 2002, pp. 91-3).

O silêncio divino é uma contraparte para personagens que estão sempre tentando afirmar a existência e buscando o gozo do existir. Esse Deus esconso paira sobre as personagens como uma sombra de angústia porque ele também é necessário para que se possa viver plenamente, mas, em vez de fazer parte da vida, prefere-se enovelar a si mesmo no silêncio. A procura das personagens e a importância de Deus em suas vidas demonstram uma percepção do divino muito diferente da fé do religioso comum. Hillé, Kadosh e Amós não querem a vida eterna, a salvação ou perdão dos pecados, eles querem compreender a existência a partir da figura divina – que lhes escapa sorradeira, ou só se presentifica através do horror. Mais: suas relações com Deus são de uma intimidade desconcertante.

Por isso, o trato com o divino soará para alguns como algo blasfemo, como esta fala de Hillé, a senhora D.:

Quem sou eu para te esquecer Menino Precioso, Luzidia Divinóide Cabeça? se nunca fazes parte do lixo que criaste, ah, dizem todos, está em tudo, no punhal, nas altas matemáticas, no escarro, na pia, nas criancinhas mortas, no plutônio, no actínio, na graça do teu pimpolho, no meu vão da escada, nesta palha, em Ehad morto. (HILST, 2001, p. 37).

No exemplo acima, creio que se trata de um grande chamamento para compreender aquele que se recolheu no mistério, aquele cuja presença precisa ser forte e densa – daí os paradoxos envolvendo corpo e espírito. Mas Deus, apesar do clamor com que as personagens lhe dirigem, escolhe permanecer distante do homem. Na citação a seguir, ele se manifesta como uma fala no corpo na narrativa; aqui, um exemplo retirado de “Kadosh”:

Porque EU digo que deve assim para o homem: EU não devo estar na cabeça dos homens. Eu não devo ser chamado pelos homens. Escuta bem, Kadosh, queres interferir no meu destino? Há milênios procuro a idéia que perdi, não era nada que se parecesse contigo, ando atrás desse sem forma, desse nada que repousa esperando o meu sopro, e cada vez que me chamam a matéria que sou estilhaça. Por que me procuras, Kadosh, se eu mesmo me procuro?²⁴ (HILST, 2002, p. 48)

Ou, por outro lado, é rejeitado pelas personagens como uma brutalidade que nega a vida, como neste outro poema extraído da narrativa de Amós:

[...]
Pensar que te pensei clarão e arrozais. Semente.

²⁴ É importante notar que neste excerto Deus revela uma máscara muito mais complexa que apenas a do Silencioso e Terrível, demonstrando também algum grau de fragilidade e dependência, como veremos mais adiante ainda neste capítulo.

E agudas tintas
 Retornando às paredes roídas. E que pensei em ti
 Como se só te visse
 No abismo encarnado de vidas infinitas.

E descobrir que os teus meios
 São iguais aos passos
 Dos embriagados.
 Que há velhice e morte
 Em tudo que criaste: sóis, galáxias. E em nós:
 Animais do teu pasto. (HILST, 2006, p. 62).

Os meandros dessa relação com Deus tornam-se ainda mais complexos quando, em busca radical do êxtase, as personagens tentam, através do *corpo*, alcançar os mais altos cumes do *espírito*.

2.2. O espírito e o corpo

A iconografia cristã possui uma pletora de exemplos dessa relação ambígua entre corpo e espírito. Talvez seja, até, a grande fonte de inspiração para os realizadores modernos interessados em expressar essa dicotomia. As imagens cristãs dos mártires e santos revelam como o corpo, baixo e transitório invólucro humano, se deixa possuir por uma sede excruciante: o São Sebastião coberto de flechas, os seios amputados de Santa Ágata, as auto-imolações de São Francisco de Assis. No clássico hagiográfico medieval, a *Legenda áurea* de Jacopo de Varazze, a vida dos santos e mártires sempre possui um estágio de purificação através da dor – como sabemos, uma ascese típica da religião cristã. Porém, em contraste ao corpo subjugado, humilhado em sua mortalidade, os rostos dessas imagens são incrivelmente plácidos, sublimes, às vezes em estado de êxtase. Não é de se admirar que muito desses ícones sejam lembrados pela imaginação pornográfica sadomasoquista, como a do fotógrafo Robert Mapplethorpe (1946-1989), que, por sinal, era católico.

Somente na imagem de Jesus crucificado não encontramos essa característica: para nos lembrar que ele era um mortal, *mas também* Filho do Homem, e por isso próximo e distante de nós em nossa (sua) paixão, o rosto de Jesus expressa toda a dor do seu corpo torturado.

Essa separação entre *corpo* e *rosto*, sugere a mesma separação entre *corpo* e *alma*. Segundo Susan Sontag,

Por mais que a filosofia e a ciência modernas tenham atacado a separação cartesiana entre *mente* e corpo, não foi nem um pouco afetada a convicção entre *rosto* e corpo, que influencia todos os aspectos dos costumes, modas, apreciação sexual, sensibilidade estética – praticamente todos os nossos conceitos do que é correto. [...] O próprio conceito de pessoa, de dignidade, depende da separação entre rosto e corpo, da possibilidade de que o rosto esteja isento – ou ele próprio se isente – do que está acontecendo com o corpo. (SONTAG, 2007, p. 109, grifos da autora).

Na obra de Hilda Hilst, contudo, a clássica separação entre corpo e alma não se dá no mesmo sentido. Talvez nem se possa falar de separação, como nos exemplos aventados, porque em seus escritos há a revelação de um desejo que ultrapassa a carne e voa até Deus – um erotismo sagrado.

Georges Bataille afirma que a expressão “erotismo sagrado”, contudo, é dúbia,

na medida em que todo erotismo é sagrado, mas encontramos os corpos e os corações sem entrar na esfera do sagrado propriamente dito. Ao passo que a procura sistemática de uma continuidade do ser para além do mundo imediato requer um esforço essencialmente religioso; em sua forma familiar no Ocidente, o erotismo sagrado se confunde com a busca, exatamente com o *amor* de Deus [...]. (BATAILLE, 2004, p. 26-7).

No clássico *Espelho da tauromaquia*, Michel Leiris analisa as touradas espanholas sob a ótica do erotismo sagrado, e escreve:

O que diferencia essencialmente o erotismo de outras atividades nas quais o corpo humano (seminu e como que simbolicamente despojado) ocupa o centro – como as ações ligadas aos esportes ditos “atleticos” – é a presença daquele elemento torto cuja junção com o reto faz irromper – ardência do derradeiro transe – o sentimento do *sagrado* (isto é: de algo posto à parte, como tabu, em posição de ápice vertiginoso por estar simultaneamente acima e ao revés do comum, sem-igual e fora-da-lei, prestigioso e rejeitado), centelha a marcar subitamente a união estridente de duas naturezas – torta e reta – no momento em que estamos separados da tangência por um hiato infinitesimal. (LEIRIS, 2001, p. 55-6).

O erotismo nas narrativas hilstianas possui exatamente essa carga de sagrado não só porque representa um corpo em direção ao divino, mas sobretudo porque entende o espírito como algo indissociado do corpo: mesmo no que poderia ser tomado por “baixo” ou “aviltante”, Hilst canaliza uma brecha para alcançar o mais alto. A força dessa erótica pode soar repulsiva ou blasfema, mas é um *topos* da arte e da literatura místicas.

Convém lavarmo-nos, pêlos e sombras, solidão e desgraça, também lavei Ehad no fim algumas vezes, sovacos, coxas, o escuro buraco, sexo, bolotas, Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes pensado [...], impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás [...]. Ó buraco, estas aí também no teu senhor? [...] E dizem os doutos que Tua Presença ali é a mais perfeita, que ali é que está o sumo, o samadhi, o grande presunto, o prato. (HILST, 2001, p. 45).

Que eu olhe para os pés e para as mãos e ache muitíssimo natural ter unhas, e pêlos no peito se eu olhar para meu peito, e pêlo nas axilas, e pêlos ao redor de todo esse volume do de baixo, que eu não interrogue mais, Cara Cavada, se estás em mim também nas bolotas, no pau, que dimensão teria o Teu, começaria assim, ar distraído, sorriso de lado, então que tamanho deve ter o Teu, hein Cara Cavada? (HILST, 2002, p. 76).

Os monólogos acima – respectivamente, de Hillé e Kadosh – procuram o divino no humano, e vice-versa, nas partes corporais mais consideradas tabu: a genitália e o ânus. A procura da genitália num suposto corpo de Deus revela mais que uma aproximação do humano com o divino, mas um imbricamento e uma vontade de entrega característicos da personalidade mística. É exaltação e mistério.

Num belo ensaio sobre a autora, Eliane Robert Moraes emite as seguintes palavras sobre essa intimidade blasfema com Deus:

Rebaixado ao nível dos atos mais abjetos, o Deus-porco de Hilda Hilst já não é mais a medida inatingível que repousava no horizonte da humanidade. O confronto entre o alto e o baixo, além de subverter a hierarquia entre os dois planos, tem portanto, como consequência última, a destituição da figura divina como modelo ideal do homem. Disso decorre uma desalentada consciência do desamparo humano, na qual é possível reconhecer os princípios de um pensamento trágico, fundado na interrogação de Deus diante de suas alteridades, que aproxima a ficção de Hilda Hilst à de Georges Bataille. (INSTITUTO, 1999, p. 119).

A aproximação entre *mística* e *erótica* realizada por Hilda Hilst, ou o tratamento dialético que ela dá ao assunto, a coloca numa lista de escritores que também lidaram com essa relação: San Juan de la Cruz, John Donne, o já citado Georges Bataille, entre outros. Segundo o crítico Leo Spitzer, o tratamento místico destinado ao erótico teve origem com os místicos espanhóis:

Foram os místicos espanhóis que, dando carne à experiência espiritual (ao mesmo tempo que partilhavam a atitude de desilusão ou *desengaño* diante do corpo), encontraram a via mais direta para conciliar o esplendor do corpo, redescoberto no Renascimento, e a beleza sobrenatural da graça divina, vivenciada na meditação medieval. (SPITZER, 2003, p. 51-2).

O trato hilstiano do assunto não apenas quer glorificar o corpo, como uma experiência sensorial radical, mas também chamar a atenção para sua fragilidade de mortal. O elemento divino entra nessa equação porque, em última análise, Hilst humaniza o divino para que ele adentre nos mistérios do corpo e se torne compreensível. Isto é um mistério da *paixão*: talvez a palavra mais exata, se pudéssemos classificar a obra da autora com um único vocábulo, a *paixão* transborda do texto de Hilda Hilst numa radicalidade ubíqua.

Sua escritura é forte e embevecida, como que tomada por um *daimon*. O convite para perder-se nesse vórtice é imediato: se o leitor não se permitir a esse encontro, tomará o texto de Hilst como que opaco e hermético em demasia.

Seus temas são passionais e exigem uma mesma e deliberada entrega: “paixão” como *passio*. Acompanhar a escrita hilstiana é criar as imagens da jornada pessoal de suas personagens ao encontro do mais recôndito de si mesmas. Isso significa ficar – e ultrapassar, às vezes – na fronteira tênue do racional.

Contudo, há que se ressaltar a angústia implícita nessas atitudes: esse desejo não encontra repouso na comunhão cósmica que ele anuncia, sobretudo porque tal comunhão não acontece de fato. Daí as súplicas perenes, a blasfêmia cômica, a aproximação entre os opostos que revelam o paradoxo do que é inatingível. Como em *A mais forte*, de Strindberg, Deus permanece calado durante todo o monólogo que lhe é dirigido e por isso é motivo de revolta e escárnio. No final, ficamos em dúvida sobre quem, de fato, haveria de ser o mais forte.

Fazendo uma breve comparação com as artes plásticas, encontraremos nos corpos retorcidos e nas cenas lúgubres de Francis Bacon (1909-1992), carregadas em tons de vermelho e preto, a mesma paixão desenfreada e ambígua em relação à vida, e um posicionamento cruel que revela não somente um “mundo sem Deus”: a fragilidade da carne, exposta em seus quadros (como o terrível e fascinante tríptico *Crucificação* de 1965), demonstra, com suas deformações abstratas, a impossibilidade, talvez, de qualquer redenção a não ser ao estatuto da própria mortalidade. O horror das cenas de Francis Bacon catalisa, graças à força da imagem, o horror diante do vazio que a literatura de Hilst tenta evitar.

Na passagem a seguir, extraída de *Com meus olhos de cão* (HILST, 2006, p. 48-9), parte do que venho dizendo pode ser percebido por trás da trama lingüística opaca, mas rica de significado:

Via o peito de Amanda todo sugado, o menino uma fera, as mãozinhas cravadas. Deus é mulher? Como tenho sugado o peito que não vejo. Continuo sozinho, leproso. A porca é Deus. Estirada também. Sonhando. hilde e seus olhinhos cor de alcachofra. Lisa de costado e inocente. Alcachofra também

tem tudo a ver com Deus. Esqueçam. Modelos de interpretação. [...] Amós Kéres. Inocente como um pequeno animal-criança olhando o Alto. Mas dizem que o Alto é nada e é preciso olhar os pés. E o cu também. Com um espelho. Estou olhando. Impossível esquecer grotesco e condição. Ai, eu quero a cara Daquele que vive dentro de Amós, o Imortal, o Luzir-Iridescente, O percebedor-Percebido.

Neste pequeno trecho, Hilda Hilst coloca o leitor diante de uma difícil possibilidade de interpretação, como é comum em toda sua obra. A associação de Deus como “porca” e “alcachofra”, por exemplo, ou o sobressalto da pergunta “Deus é mulher?” que precede essas afirmativas, nos levam a um território de árdua apreensão (“Esqueçam. Modelos de interpretação”, diz o narrador). À parte a opacidade dessas associações, em todo o excerto acima há essa angústia de procura que serpenteia através do corpo, porta para o alto: como num trecho citado páginas atrás, retirado de *Senhora D.*, busca-se Deus no próprio cu, “com um espelho”, para revelar o “grotesco” de nossa “condição”. Ele é encontrado? Não sabemos, não há resposta: há só o desejo de saber o “percebedor-Percebido” que há dentro de si.

No trecho a seguir, Hillé (*A obscena senhora D.*) nos fornece mais exemplos de que a relação corpo/ espírito, pelo menos na obra de Hilda Hilst, é uma relação que ambiciona ser unívoca, e que sua abordagem de Deus é dos mais belos exemplos de erotismo sagrado em língua portuguesa:

Há lugar para carne no teu coração, Senhor? Há uns veios fundos e gemidos com o som do UMM? EHUD, sabes como é a palavra Intelecto em russo? É UMM. O M prolongado UMMMMMMMMM. a carne é que deveria ter o som do UMM, é assim no teu peito, Senhor, o sentir da carne? de lá do escuro venho vindo, teias à minha volta, estou presa a ti, do UMM à carne, um torcido elástico no espaço de nós dois, não te separe nunca, não tentes, é sangue e gosma, é dubiez na aparência mas é cristal de rocha, vívido empedrado, é úmido também, UMM, o intelecto pulsando, a carne remançosa na aparência, se me olhas não vês febricidade mas se me tocas te seguro numas duras babas, tu e eu, um único novelo espiralado, não te separe nunca, não tentes, subo até os tornozelos, vou te lambendo lassa, aspiro pêlos, cheiros, encontro coxa e sexo, queria te engolir, EHUD, descias o UMM pela minha laringe, UMM pelas minhas tripas, nódulos, lisuras, trituro teus conceitos, teu roxo intelecto, teu olhar para os outros, te engulo EHUD, [...] não és mais EHUD, és Hillé e agora não te temo. (HILST, 2001, P. 60-1).

O corpo e o espírito em êxtase sagrado: nessas imagens, Hilda Hilst abusa da expressividade para alimentar nossa imaginação acerca do desejo profundo de suas personagens, perdidas na deriva sensual da carne e esperançosas de um encontro transcendental. Com isso, quer unir o alto e o baixo, o espírito e a carne – numa cobiça de que o êxtase e a vida sejam mais completos e transgressores.

Por trechos assim, em que erotismo e mística se misturam com homogeneidade e beleza, é que a ficção “pornográfica” escrita por ela no começo da década de 90 só assustou os que desconheciam sua obra. A poética hilstiana lida com o cárcere da carne tentando se libertar de si mesma e alcançar deus: mas não quer, em momento algum, escolher entre essas opções. E mesmo essa libertação não significa uma ascese negativa, uma renúncia: significa uma expansão dos limites do próprio desejo, até Deus.

A famosíssima descrição de Santa Teresa de sua transverberação é uma peça desse mesmo tipo, em que a mais forte vontade de Deus se transforma num êxtase de orgasmo, tão bem fixado por Bellini em sua não menos famosa escultura representativa da cena a seguir:

Quis o Senhor que eu tivesse algumas vezes esta visão: eu via um anjo perto de mim, do lado esquerdo, em forma corporal²⁵ [...]. Vi que trazia nas mãos um comprido dardo de ouro, em cuja ponta de ferro julguei que havia um pouco de fogo. Eu tinha a impressão de que ele me perfurava o coração com o dardo algumas vezes, atingindo-me as entranhas. Quando tirava, parecia-me que as entranhas eram retiradas, e eu ficava toda abrasada num imenso amor de Deus. A dor era tão grande que eu soltava gemidos, e era tão excessiva a suavidade produzida por essa dor imensa que a alma não desejava que tivesse fim nem se contentava senão com a presença de Deus. Não se trata de dor corporal; é espiritual, se bem que o corpo também participe, às vezes muito. [...] Quando começa esta dor de que falo agora, parece que o Senhor arrebatava a alma e a leva ao êxtase, não havendo como ter mágoa ou padecer, porque o deleite logo vem. (D’ÁVILA, 2001, p. 194-5).

Além de pungente em sua mística, esse texto de Santa Teresa d’Ávila é uma das mais bem escritas descrições de um orgasmo da literatura universal.

2.3. A relação de interdependência Deus/ Homem

O quarto e último aspecto do divino presente nas narrativas hilstianas e que também encontramos em outras manifestações – artísticas ou religiosas – é o que chamarei de “interdependência” na relação Deus/ Homem. Vimos que a teofania revela o mistério fascinante e terrível da divindade: terrível porque emerge o lado contraditório de Deus e

²⁵ Curiosamente, o editor, muito cauteloso, trata logo de explicar em nota que a expressão “em forma corporal”, não tem nada a ver com “visão ‘corporal’”, seria uma “visão sem forma alguma, intelectual”. A edição consultada do *Livro da Vida*, de Santa Teresa, onde consta o excerto citado, foi realizada em parceria com as Edições Carmelitanas (da ordem reformada pela própria santa) e as Edições Loyola (de direção jesuíta).

fascinante, em certo modo, pelos mesmos motivos. O silêncio de Deus, sua clausura aflitiva logo depois da revelação (teofania), é vivenciada em sua narrativa sob um ponto de vista mais conflituoso do que o das sociedades tradicionais e o do homem religioso comum; e que Hilst, a exemplo de outros artistas, interpreta esse silêncio em sua própria obra como um reflexo de um mal-estar no mundo (*Weltschmerz*) e uma repulsa a esse mal-estar. Também vimos que ela novamente se insere numa tradição, desta vez de fundo místico, ao trabalhar com o erotismo sagrado e a dualidade corpo/ alma; sua busca pela plenitude da experiência – e da compreensão do que seja Deus – une as chamas do corpo em direção às alturas do espírito: a experiência humana que deseja o todo, a união dos opostos.

Agora, surge em cena um aspecto de Deus que contraria os outros resumidos acima e discutidos nas páginas anteriores. Ao passo que nestes encontramos um movimento de Deus *em direção* ao homem – na teofania, no silêncio ou no erotismo sagrado, a reação humana só se dá *por causa* do divino – , na interdependência existe a sugestão de que o próprio Deus não existiria sem o homem.

Esta interdependência não significa apenas o que é óbvio e foi tratado neste estudo de modo subliminar: que a idéia de Deus (e deuses) é criação humana, como a filosofia, a história e a arte – e que é provavelmente a mais influente idéia que conhecemos. Afirmar que Deus depende do homem só porque foi o homem, em última análise, o responsável pela criação e desenvolvimento da idéia de Deus é desconsiderar que o pensamento místico e religioso não lida com o divino de outra forma senão como um dado real. Mais que isso, inclusive: admitir que Deus é tão somente uma idéia dominante, ou apenas produto de alguma ideologia, significa desprestigiar tudo o que ainda acontece “em nome de Deus” e que não é apenas real, mas é, em igual medida, verdadeiro para aquele que crê.

Jack Miles, ex-jesuíta e professor, escreveu uma “biografia” de Deus, analisando-o como uma personagem literária, tomando os textos bíblicos como referência. Em uma de suas análises sobre Javé, Miles observa de que maneira ele depende do homem:

No começo, e por um longo trecho depois do começo, Deus depende do homem até mesmo para o funcionamento de suas próprias intenções e, até certo ponto, é quase um parasita do desejo humano. Se o homem nada desejasse, seria difícil imaginar como Deus poderia descobrir o que Deus quer.

Quando reconhecemos dessa forma que Deus é dependente dos seres humanos, podemos avaliar por que, para ele, a busca de uma auto-imagem não é uma indulgência inútil e opcional, mas sim a única e indispensável ferramenta de que dispõe para sua autocompreensão. (MILES, 1997, p.109)

Para além da dependência de Deus, o fenômeno da interdependência seria o movimento mútuo do ser religioso para com o alvo de sua devoção, quase como uma simbiose. Não posso fazer considerações sobre quanto de consciência existe, da parte do devoto, do seu papel desempenhado nesse jogo – e isto nem é necessário, pois a religiosidade demanda uma entrega que é perfeitamente vivida pelo crente; um nível mínimo de credulidade e fé é tudo o que se exige.

No caso da prosa poética de Hilda Hilst, contudo, estamos lidando com algo muito diferente da atitude comum de devoção a Deus. Diferente não só por se tratar de uma obra de ficção, mas também porque tensiona alguns aspectos da relação Deus/ homem. Logo, apesar das súplicas, da revolta e da blasfêmia, o narrador hilstiano sabe que sua parcela de contribuição no jogo entre o divino e o humano é soberba.

Vejam os versos a seguir, retirado de outro livro, *Poemas malditos, devotos e gozosos* (publicado em 1984), composto de 21 poemas dirigidos a Deus; o poema em questão é exatamente o início do último:

Não te machuque a minha ausência, meu Deus,
Quando eu não mais estiver na Terra
Onde agora canto amor e heresia.
Outros hão ferir e amar
Teu coração e corpo. [...] (HILST, 2005, p. 63).

Nos poemas que antecedem este XXI, a voz poética ultraja, teme, anseia e erotiza a figura de Deus, como acontece na prosa; no poema de despedida, a *persona* de Hilda Hilst anuncia a Deus sua morte, e o tranqüiliza, lembrando que outros virão substituir seu canto de “amor e heresia”.

É a consciência revelada que também Deus precisa do homem, mas é ao mesmo tempo uma visão do sagrado como uma presença brutal no cotidiano, algo comum na personalidade mística. Em outras palavras: para quem toma a natureza como um altar, ela não fará sentido algum sem quem celebre a missa.

Para compreendermos melhor o que estamos discutindo, é imprescindível tomar conhecimento de um autor muito importante na obra hilstiana: o grego Nikos Kazantzakis. A autora várias vezes declarou²⁶ que sua decisão de se isolar no interior de Campinas,

²⁶ Cf. bibliografia final para referência das entrevistas.

abandonando uma vida social intensa para se dedicar exclusivamente à literatura, havia sido despertada pela leitura de *Report to Greco*²⁷.

Neste livro, encontramos pensamentos assombrosos e muito parecidos com o da própria Hilda Hilst, como esta frase: “Deus é a mais magnífica face do desespero, a mais magnífica face da esperança²⁸” (KAZANTZAKIS, 1973, p. 22). Ambos os autores comungam da mesma perspectiva cósmica, do anseio por um Deus que é desespero e esperança, e também partilham de uma visão de mundo positiva, que luta para afirmação da vida contra a morte.

Mas é no livro *Ascese* que encontramos o pensamento místico de Kazantzakis em maior ponto de contato com a obra hilstiana. Com o subtítulo “Os salvadores de Deus”, o pequeno livro faz lembrar um breviário ou manual de conduta mística, aqueles cujo autor descreve sua própria experiência para servir de modelo aos outros. Porém, como afirma o título do prefácio do tradutor brasileiro, José Paulo Paes, Kazantzakis é um “místico sem igreja”. Ainda segundo Paes, as idéias-chave do livro evidenciam “que o Deus a que elas se referem é imanente no homem, não exterior nem transcendente a ele” (KAZANTZAKIS, 1997, p. 30).

Essas palavras sugerem uma percepção do divino muito mais emaranhada que o usual, porque é a sensibilidade típica de um *pensamento* místico, de alguém que cogita sobre sua situação no universo de um ponto de vista radical: por um lado, profundamente religioso, e de outro, racional:

Vimos o círculo supremo das forças turbilhonantes. A esse círculo chamamos Deus. Poderíamos ter-lhe dado qualquer outro nome que quiséssemos: Abismo, Mistério, Treva Absoluta, Luz Absoluta, Matéria, Espírito, Última Esperança, Última Desesperança, Silêncio. Mas chamamos-lhe Deus porque só esse nome comove, desde tempos imemoriais, nossas entranhas até o fundo. E essa comoção é indispensável para tocarmos corpo a corpo, além da lógica, a terrível essência. (KAZANTZAKIS, 1997, p. 112).

Na última página de *Com meus olhos de cão*, tomamos conhecimento de que Amós sumiu do caramanchão onde morava, nos fundos da casa da mãe; e que esta, ao procurá-lo, só encontrou “uma cadela olhando os ares” e um bilhete que dizia (HILST, 2006, p. 66):

²⁷ O título original da obra é *Αναφορά στον Γκρεκο*, uma espécie de autobiografia do autor. Não tenho conhecimento de qual tradução da obra Hilda Hilst fez a leitura que a “despertou”; neste estudo, utilizo a tradução inglesa de 1965 (cf. bibliografia final para detalhamento).

²⁸ “God is the most resplendent face of despair, the most resplendent face of hope”, na tradução inglesa.

Deus? Uma Superfície de Gelo Ancorada no Riso. E mais abaixo:

$$\begin{aligned} \text{Amós} &= \infty \\ \text{SGAR} &= \Theta = \emptyset \end{aligned}$$

Enquanto Amós (que era matemático, portanto os símbolos), é igualado ao infinito, Deus (representado pelo acróstico SGAR – Superfície de Gelo Ancorada no Riso) possui duas representações: a letra grega Teta (Θ), que simboliza tanto a medida de um ângulo, quanto possui, em algumas religiões, o sentido de *espírito*; e o símbolo do conjunto vazio (\emptyset).

O caráter sugestivo desses símbolos pode nos levar a muitas divagações. Comparando com o excerto de Kazantzakis citado antes, a definição de Amós para Deus como um símbolo cheio de significado, como a letra Teta, e também como outro que simboliza o vazio, está de acordo com a opinião do escritor grego de que podemos atribuir qualquer nome para Deus.

Em outra passagem, Kazantzakis (KAZANTZAKIS, 1997, p. 119) afirma: “Não é Deus que irá nos salvar; nós é que o salvaremos lutando, criando, transfigurando a matéria em espírito”.

Esse objetivo é, no meu entender, o ponto mais definidor dessa relação de interdependência: o fato de que está nas mãos do homem a modelagem de uma idéia de Deus que seja nova. Assim, nas narrativas hilstianas estudadas, a labuta das personagens, enredadas em seus próprios destinos, mas sob a luz crua do sagrado, propagam uma problematização do divino que está no centro do cotidiano de uma pessoa mística. “Se permitires/ Traço nesta lousa/ O que em mim se faz/ E não repousa: Uma idéia de Deus”, afirma a poeta Hilda Hilst num poema de 1967 (HILST, 2002, p. 28).

Não por outro motivo a relação das personagens com Deus, como vimos neste capítulo, não é pacífica ou submissa: ao contrário, envolve situações que os fiéis habituais de Javé desconhecem. Mas é bom ratificar que não estamos lendo relatos de um adorador comum de Deus, e sim de alguém disposto a lutar contra uma percepção “fechada” do sagrado, única, alienante.

“Ao lutar com o mundo visível que nos circunda e ao submetê-lo, não libertamos Deus apenas: nós o criamos”, afirma Kazantzakis (1997, p. 138). Ao que Hilda Hilst faz coro, através da voz angustiada de Hillé (Hilst, 2001, p. 88): “Me vem também, Senhor, que de um certo modo, não sei como, me vem que muito desejás ser Hillé, um atormentado ser humano. E SENTIR.”

O Deus de que a autora fala e deixa ser entrevisto nos seus livros não é muito diferente do Deus com que todos nós estamos habituados, até porque a experiência do sagrado possui

algumas características básicas. O que torna a idéia hilstiana de Deus tão forte é que Hilda Hilst está construindo essa idéia de forma incessante, porque não é somente Deus (o sagrado) que lhe interessa, mas a vida que o contém. A autora *está pensando* esse Deus.

2.4. A experiência filosófica

É provável que o leitor tenha entrevisto, a partir das observações apresentadas até este momento, que a complexidade dessas narrativas hilstianas não diz respeito apenas a um correlato com a experiência mística ou do sagrado. A escrita performática de Hilst, que inscreve nos signos uma radicalidade vital, alcança níveis de reflexão filosófica. Seus narradores relatam uma experiência que é, basicamente, filosófica, no sentido de que o sagrado com que eles se deparam não é tomado de modo pacífico – muito pelo contrário, aliás: é extremamente problematizado.

Não seria abusivo afirmar que a escrita hilstiana nessas três obras – vale dizer, em muitas outras também – revela narradores que são verdadeiros filósofos da experiência religiosa. A busca inaugural dos textos é a de uma “idéia de Deus”, consubstanciada com o sagrado que o circunscreve, e o resultado são livros que tematizam o indivíduo diante de uma alteridade radical que é preciso que seja compreendida.

Parece-me natural, portanto, incluí-la entre escritores que propõem, através da ficção, um questionamento do homem diante da instância sagrada como forma de meditação do próprio estatuto do humano e seu lugar no mundo.

Não tenho respostas finais para todas as situações do homem dividido de hoje [afirma Hilda Hilst]. Não tenho solução eficaz para seus problemas, mas acho importante essa posição de aguçar algo no outro. Já me perguntaram se estou me dirigindo a um ser religioso: para mim o ser religioso é todo aquele que se pergunta em profundidade. (HILST *apud* VICENZO, 1992, p. 76).

A amplitude de suas ambições, mascarada por um mero “aguçar algo no outro”, é revelada na sua posição de que o ser religioso é aquele que perscruta em profundidade – e o que mais se percebe em suas narrativas é a quantidade de indagações sem resposta e outra parcela ainda maior: a das perguntas que nós, leitores, nos fazemos após a leitura desses livros. Sob esse ponto de vista, seu projeto de abrir para o leitor uma dimensão desconhecida e, talvez, indevassável, é totalmente eficaz.

Por se tratar de prosa, as evidências de uma experiência filosófica se dão de maneira natural, ao contrário de outras formas da escrita – embora seja do conhecimento comum que o poema, por exemplo, também se preste como suporte filosófico para poetas (vide Orides Fontela e muitos dos poemas de Drummond, por exemplo). Porém, o gênero prosaico ou ensaístico, além de forma tradicional para os estudos filosóficos, seria a maneira mais fácil de abordar determinadas questões. Claro, não podemos esquecer também algumas formas clássicas de discurso filosófico que não foram escritas em prosa *de facto*: o gênero dramático subjacente aos diálogos platônicos; o *Zarathustra* e os aforismos de Nietzsche; as proposições do Wittgenstein do *Tractatus*, que tocam muitas vezes o poético; a escrita enigmática e desafiadora de Emil Cioran, entre outros exemplos.

Quanto à relação existente entre arte e filosofia, Adauto Novaes (1994, p. 9) nos chama a atenção para as semelhanças existentes entre uma e outra:

Se o trabalho de pensamento e o trabalho da obra de arte parecem tão distantes, se a obra de arte tem realidade própria e se distingue facilmente das outras atividades humanas, um e outro têm, entretanto, um destino comum: o desejo da experiência desmesurada do obscuro e do ausente. Pensar é passar do conhecido ao desconhecido – ir além dos signos; escrever um poema ou pintar um quadro é buscar o outro lado de uma presença: um e outro tentam, pela experiência, “levantar a ponta de um véu, mostrar aos homens um lado ignorado ou antes esquecido do mundo que habitam.”

A “experiência desmesurada do obscuro e do ausente” serviria como um excelente título descritivo do que Hilda Hilst faz quando exercita um pensamento sobre Deus. Por tudo isso, assinalo que por trás da polifonia fictícia das narrativas de Hilst há um cerne em que se encontra uma genuína experiência filosófica. E essa experiência concerne ao místico e ao divino que vimos nas páginas anteriores.

Neste quesito, relatarei algumas aproximações que faço entre as três narrativas aqui estudadas e a reflexão, no mesmo âmbito do sagrado, de alguns filósofos.

“Fizeste-nos para ti, e inquieto está o nosso coração, enquanto não repousa em ti.” A célebre frase de Santo Agostinho (1984, p. 15), nas linhas iniciais de suas *Confissões*, expressa o anseio de um devoto, e, neste caso, alguém que obteve sua união mística com o divino. Mas a sentença também expressa, logicamente, o anseio de todo e qualquer homem religioso: a transcendência. A diferença entre a teofania vivenciada pelas personagens de Hilst e a dos místicos e santos reside na *ausência de êxtase*. Em nenhum momento existe o júbilo

de união com Deus. Toda poética nasce exatamente, aliás, da impossibilidade dessa união. A busca de transcendência não é realizada, “o coração nunca encontra repouso”.

Embora Amós, no final de *Com meus olhos de cão*, “desapareça” no ar, numa clara indicação de morte; assim como a obscena senhora D, Hillé, já agonizando, no final do livro, recebendo a visita de um Porco-Menino (um dos nomes atribuídos a Deus); ou Kadosh, desistindo de qualquer aproximação com Deus e se entregando a um amor (provavelmente o rapaz com quem se envolve), nenhum deles chega perto de qualquer sinal de transcendência ou união. Deus continua um mistério. Tudo que eles encontram é o vazio.

A mística e filósofa Simone Weil, muito citada por Hilda Hilst como uma de suas leituras preferidas, exprime uma idéia que tem muito em comum com essa “transcendência vazia”: “O conhecimento dessa presença de Deus não permite consolo, nada tira da assustadora amargura da aflição, nem cura a mutilação da alma. Mas sabemos com certeza que o amor de Deus por nós é a própria substância dessa amargura e mutilação” (WEIL, 2001, p. 44)²⁹.

Weil levou até o fim suas convicções místicas, e em parte faleceu também por causa delas, e o sentido de *aflição* (em francês, *malheur*) é importante na concepção de seu pensamento. Contudo, sua postura diante do sagrado não é crítica nem contestadora. Simplesmente não há luta. Weil costumava afirmar que entrava em êxtase ao rezar o Pai Nosso, sobre o qual fez uma análise, e é precisamente por se sentir unida ao seu Deus que ela pode compreender sua face mais amistosa convivendo lado a lado com a “mutilação da alma”. As personagens hilstianas sabem que a presença de Deus só lhes causa aflição, mas não concordariam em classificar isso como “amor de Deus”, precisamente porque *é esse amor que elas buscam*. Weil (2001, p. 81), por outro lado, rebateria: “Só interessa saber que o amor é uma direção, e não um estado da alma³⁰”.

Outro aspecto derivado dessa “transcendência vazia” das personagens (que poderíamos entender também como a ausência do encontro com o divino) é um tipo de teologia negativa: se Deus não é alcançável e é sentido através do medo, da ausência e da barbárie no mundo, ele só pode ser percebido, então, através daqueles atributos que ele não possui. Deus como um “nada”, ou como presentificação do “nada” é um possível resultado dessa visão. Porém, há muito que se fazer a partir desse “nada”, e boa parte da arte do século passado e também deste século têm se debruçado sobre esse vazio de maneira criativa.

²⁹ Na tradução para o inglês da obra de Weil, consta: “The knowledge of this presence of God does not afford consolation; it takes nothing from the fearful bitterness of affliction; nor does it heal the mutilation of the soul. But we know quite certainly that God’s love for us is the very substance of this bitterness and this mutilation”.

³⁰ “It is only necessary to know that love is a direction and not a state of the soul.”

Na seguinte passagem do ótimo *Gramáticas da criação*, George Steiner comenta como o vácuo deixado pelo divino age de forma criativa na filosofia, nas artes e ciências, e também na teologia:

A teologia negativa sempre atuou como um parceiro secreto [da teologia, filosofia, artes e ciências contemporâneas]. Seus esforços sempre se concentraram em tentativas para conseguir definir conceitualmente e, de modo mais preciso, para ser capaz de contemplar com firmeza aquela quintessência do vazio que se revela ou resulta de uma reclusão ou da ausência de Deus. O vácuo que Deus deixa atrás de Si, como uma onda de não-existência terminal, possui uma carga de negatividade comparável, no plano de certa imaginação ingênua, à de certas partículas “estranhas” energizadas sem massa na física nuclear (STEINER, 2003, p. 34)

Se a teologia negativa lida com atributos divinos derivados da sua ausência, ela está intimamente relacionada a uma idéia que persegue os homens há muito tempo: a de que um Deus que permite qualquer crueldade só pode ser um Deus vil e cruel. É também o que se lê nas entrelinhas do discurso hilstiano. Como pode Deus ser amor, ou pai, se ele permite que tanta miséria aconteça? Weil provavelmente entenderia isso como um desígnio divino, pois as contradições do caráter da divindade são todas inteligíveis para quem alcança a transcendência. Assim é com Santa Teresa d'Ávila, Santo Agostinho ou com os autores da Bíblia. A contestação só pode surgir de quem não é, não busca nem consegue, uma união mística:

(...) qualquer contraste pertence a Deus e por isso o homem deve tomá-lo sobre si; tão logo o faça, Deus se apossará dele, juntamente com suas antinomias. O homem é, então, invadido pelo conflito divino. Não é sem fundamento que ligamos a idéia de sofrimento ao estado no qual os contrários se chocam dolorosamente, e temos receio de considerar uma experiência dessa natureza como libertação. (...) É justamente nos conflitos mais extremos e ameaçadores que o cristão sente o processo de libertação que o conduz à divindade, desde que não seja despedaçado e aceite o peso de ser alguém que foi particularmente escolhido. É deste modo, e somente deste modo, que a “*imago Dei*”, a encarnação de Deus, se realiza nele. (JUNG, 1986, pp. 58-9).

Mais precisamente, seria este processo definido por Jung que categorizaria as personagens de Hilst, com a diferença de que elas não entendem as contradições. São conscientes das faces de Deus, mas clamam por ele com um sentimento de falta extremamente forte, mesmo reconhecendo em Deus antinomias que não aceitam. A ausência de Deus é uma dor mais acerba porque parece ser a origem de todo mal, miséria e sofrimento. É, na verdade,

como se o divino os houvesse tocado para depois desaparecer. Daí Amós classificá-lo como uma “superfície de gelo ancorada no riso”, e Hillé interrogá-lo por seus estranhos caprichos:

Desamparo, Abandono, assim é que nos deixaste. Porco-Menino, menino-porco, tu alhures algures acolá lá longe no alto aliors, no fundo cavucando, inventando sofisticadas maquinarias de carne, gozando o teu lazer: que o homem tenha um cérebro sim, mas que nunca alcance, que sinta amor sim mas nunca fique pleno, que intua sim meu existir mas que jamais conheça a raiz do meu mais ínfimo gesto, que sinta paroxismo de ódio e de pavor a tal ponto que se consuma e assim me liberte, que aos poucos deseje nunca mais procriar e coma o cu do outro, que rasteje faminto de todos os sentidos, que apodreça, homem, que apodreças, e decomposto, corpo vivo de vermes, depois urna de cinza, que os teus pares te esqueçam, que eu me esqueça e focinhe a eternidade à procura de uma melhor idéia, de uma nova geometria, mais êxtase para a minha plenitude de matéria, licores e ostras. (HILST, 2001, p. 36)

Em “Kadosh”, as várias referências a Plotino (citado em inglês), nos levam rapidamente a uma aproximação com o pensamento deste filósofo neoplatônico, de grande importância para os primeiros cristãos e padres da igreja, como o já citado Santo Agostinho. Segundo Giovanni Reale (1994, v. 4, p. 432), “do princípio ao fim das *Enéadas* [única obra de Plotino], emergem a ânsia do Divino e o desejo fervoroso de unir-se a ele, o sentimento religioso e a tensão mística”, assim, como vimos, o é na obra de Hilda Hilst; e prossegue: “mas também é evidente, do começo ao fim das *Enéadas*, a lúcida tentativa de explicar a totalidade do real e de explicar, fundando-se em bases racionais, a tendência do homem e de todas as coisas do Divino”.

O pensamento plotiniano tem algumas marcas de aproximação com o expresso na obra de Hilst, tanto que é muito revelador que ela faça citações do filósofo em seu próprio texto. O Deus das narrativas de Hilst e o Uno de Plotino se assemelham a uma instância tão distante que o mais próximo que podemos saber deles é a matéria mais grosseira, pois eles são inatingíveis e inominados: “não sabemos dizer nada a seu respeito, mas somente tentamos, como melhor nos suceda, dar alguma indicação acerca Dele, entre nós e para nosso uso.” (REALE, 1994, v. 4, p. 445).

Porém, convém lembrar a diferença tanto de “Deus” quanto do “Uno” na filosofia neoplatônica:

[...] quando Plotino faz referência à imagem de Deus, por exemplo, na *Enéada* VI 9, 11 (25), o faz, como observa John Rist, no sentido de *ekeînos theós*, isto é, como uma descrição aceitável do Uno. No entanto, se analisarmos detalhadamente o texto das *Enéadas*, estaremos de acordo que não existe identificação alguma entre o Uno e Deus. Diz Plotino: “*É Deus quem está unido a ele* (o Uno); *quem se distancia dele é o homem, o homem*

plural e animal.” De modo que constatamos nessa frase que existe uma clara precedência do Uno para com Deus (BEZERRA, 2006, p. 72, grifos do autor).

Porém, o mesmo autor da citação acima nos dá uma idéia de como o Uno e sua semelhança com Deus influenciou o neoplatonismo, cuja grande expressão se deu através dos textos de Plotino:

O Uno neoplatônico, como realidade suprema entendida como o Bem, é uma força transbordante e criativa (ou autoprodutiva) que tem como natureza a inefabilidade. Essa característica implica que a dialética platônica culminaria no ‘silêncio’ e na ‘prece’. [...] o fim último do processo de conhecimento, para o neoplatônico, é a união plena com Deus (*fugir só ao só*); uma união que tem como marca a supressão (*apháiresis*) de todo saber e dizer (BEZERRA, 2006, p. 56-7, grifos do autor).

A indiferença de Deus pelo mundo, que dá como resultado obras como as de Hilst e de tantos outros, foi também percebida por Wittgenstein (2001, p. 279, grifos do autor), no seu *Tractatus*: “Como seja o mundo, é completamente indiferente para o Altíssimo. Deus não se revela *no mundo*”. Ao analisar o místico em Wittgenstein, Ramón Xirau observa:

A atitude de Wittgenstein é religiosa, apesar de não necessariamente teísta. O filósofo encontra-se diante do mundo; ao encontrar-se diante do mundo conhece sua própria insuficiência. Sabe também que a única vida feliz é a daqueles que renunciam ao “poder”, num tipo de ataraxia semelhante à do antigo e calado Pirro.

“Deus”, “Mundo”, “Destino”, “Vida” são termos equivalentes e, em última análise, indizíveis. Diante do Todo: o silêncio. Não será porque o “eu” seja também silencioso ao se saber sua própria negação? (XIRAU, 1975, p. 113-4).

“Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar” (WITTGENSTEIN, 2001, p. 281): essa proposição famosa, que encerra o *Tractatus*, talvez faça coro com o posicionamento desse filósofo diante do místico, que Xirau termina por definir como cético (XIRAU, 1975, p. 115), entre outras definições. Todavia, o silêncio do Deus não-revelado no mundo tem dado muitos motivos à fala, embora talvez seja mesmo um assunto sobre o qual não podemos, com absoluta precisão, falar. Por causa da fragilidade probabilística do tema, só podemos emaranhar discursos sobre a natureza do divino a partir das representações de que dispomos: as resultantes da religião e da arte. Segundo Steiner, o “credo estético” e o “credo religioso” se relacionam tão bem porque são “assertivas inerentemente falíveis que emergem

de profundezas ignoradas do espírito. São celebrações contra o desespero, nem refutáveis nem irrefutáveis” (STEINER, 2003, p. 266).

O imaginário de um mundo abandonado por Deus, que cerca o pensamento de autores tão separados no tempo e no espaço, é um forte indício de que o problema divino é dos mais importantes na trajetória humana. Por um lado, estudos antropológicos comprovam o movimento natural que é o de o homem produzir seus deuses, pois não pode viver sem o sagrado; de outro, poetas e filósofos que souberam compreender que a busca de Deus é a procura do eu do próprio homem:

La muerte de Dios (o su desaparición) en modo alguno constituye un símbolo exclusivamente cristiano. La búsqueda que sigue a su muerte, repítase aún en el presente (...). Esta amplia difusión se pronuncia en favor de la existencia general de este proceso típico del alma se há perdido el valor sumo que da vida y sentido.(JUNG, 1955, p. 140).

Talvez Deus não esteja mesmo definitivamente morto. Ou seria mais confortável pensar que possui um ciclo de vida e morte ininterrupto? Tais cogitações seriam fúteis, se não fossem compensadas pelas obras da arte e do pensamento. A idéia de Deus continuará a ser debatida, criticamente, perigosamente. Hilda Hilst e a aflição de suas personagens são só alguns exemplos.

A morte de Deus significa, por um lado, que morre aquele Deus fonte de segurança no nível científico, típico da concepção de Strauss. E, por outro lado, significa também que morre aquele Deus típico de uma expressão histórico-cultural do cristianismo, que ainda é visto como Deus-âncora. Se, por um lado, há na fé no deus pessoal um senso profundo de confiança, devemos procurar não confundir esse senso de confiança com o de segurança (PENZO; GIBELLINI, 2000, p. 20).

Assim como na arte e na vida, também na fé estaremos inseguros.

CONCLUSÃO

“Nós, as cobaias de Deus”

A amargura do verso acima, escrito por Ângela Ro Ro e Cazuzza quando este já se encontrava com a doença terminal que o mataria, diz respeito a cada um de nós porque também somos “cobaias de Deus”, apesar de muitos de nós sermos cétricos, crentes fervorosos ou indiferentes à suposta existência de um ser especial que nos criou e que possui poderes sobre nossas vidas. Somos meras peças de um jogo irracional na medida em que não podemos saber e nunca poderemos saber o significado e as conseqüências do minuto seguinte. Enquanto escrevo este parágrafo, e enquanto ele é lido, nada me dá a segurança de que tanto a escrita quanto a leitura chegará ao fim – e os motivos são vários. A imprevisibilidade e a insegurança pairarão sempre sobre nós, humanos em demasia, e em demasiado aprisionados às convenções que só existem para nos dar confiança diante de uma realidade tão frágil. Talvez seja esse um dos sentidos da frase de Wittgenstein (2001, p. 273, grifo do autor): “Que o Sol se levantará amanhã, é uma hipótese; e isso quer dizer: não *sabemos* se ele se levantará.”

A reordenação do mundo, tarefa do mito e da arte, luta contra a tragédia da finitude e da insegurança diante daquilo que não tem nome, mas é vivenciado no horror do abandono e do silêncio. Para alguns, é a morte; para outros, o inefável e o desconhecido. Em todo caso, continuamos cobaias, seja de Deus, do destino ou do silêncio que nos espera no final, seja daquele salto contínuo que damos ao vazio – na maioria das vezes imperceptivelmente.

Hilda Hilst e todos os grandes artistas iguais a ela lutam em silêncio contra a fragilidade da matéria e o horror que é viver num mundo, em todos os sentidos, “abandonado por Deus.” A função da arte se torna ritual quando, a exemplo do sacerdote e da sacerdotisa, os artistas recriam um pedaço qualquer do universo que faça sentido para outrem: um significado que seja, esotérico como o do sagrado, ou claro e discursivo, como uma fórmula filosófica. Quando Cazuzza diz, abatido por uma doença incurável, que somos cobaias de Deus, ele não está apenas espalhando sua dor diante da espera da morte, mas apontando para aqueles que desejam ouvir o que é que nos espera. E o que nos espera só tem significado para nós mesmos, não pode ser previsto.

“A vida é uma aventura obscena de tão lúcida”, afirma Hilda Hilst através de Hillé. A obscenidade da vida não está nos jogos lúbricos nem no desregramento dos sentidos, mas na lucidez que se evita. A religião pode ser o ópio do povo, pois, como o ópio, amacia ao mesmo tempo em que corrói os sentidos. Já a arte possui o papel de corroer sempre, e de dentro para fora, com suas provocações, perguntas e mistérios que se interpretam infinitamente. Talvez seja essa a diferença entre arte e religião. Por outro lado, uma importante característica de ambas é a celebração, por vias diversas, do que chamamos de vida. Por mais niilista e cético que seja um artista, a realização de uma obra é uma vitória contra a negação da vida; a celebração dos mistérios do sagrado, em última análise, é uma vitória parecida, a despeito das crenças que apostam tudo num “paraíso” *post-mortem*. Ou, nas palavras de Steiner (2003, p. 274-5):

Só duas experiências permitem que os seres humanos participem da ficção verdadeira, da metáfora real da eternidade e da libertação da injunção devastadora do tempo biológico e histórico, isto é, da morte. Uma é a experiência da crença religiosa genuína, para todos capazes de senti-la. Outra é a da estética. É a produção e a recepção de obras de arte, no sentido mais amplo, que nos possibilitam partilhar da experiência da duração do tempo sem limites. Sem as artes, a mente humana se ergueria inerte diante da extinção pessoal (essa nudez é a base da lógica da loucura e do desespero). Juntamente com a fé religiosa na transcendência e, muitas vezes, em certa relação com ela, é a *poiesis* que autoriza o desvario da esperança.

As páginas anteriores tentaram demonstrar de que modo a arte e o sagrado se comunicam, e, a partir de textos escritos por Hilda Hilst, como entender essa comunicação. Hilda Hilst, escritora fundamental, mas pouco divulgada, de nossa literatura, deve ser só um exemplo. Sua arte tão ligada ao sagrado, e de um modo tão lúcido quanto obscuro, dramatizam o caminho do homem diante do desconhecido – não somente o homem religioso, mas todo aquele “que se indaga.” Toda arte, em última análise, é coisa de “homens que se indagam.”

Neste trabalho, defendi a idéia de que a arte e o sagrado não desfizeram seus laços iniciais – surgidos ainda no paleolítico – e de que maneira podemos encontrá-los nas obras de arte de hoje; tomando como desafio a prosa pós-moderna de Hilda Hilst, rastreei em seu discurso as marcas de um pensamento místico que coaduna com o de filósofos e outros artistas que reconhecem que o sagrado não está no templo nem na devoção. “O sagrado nos escapa”, afirmou certa vez Octavio Paz (1982, p. 164). Sua origem é a mesma que leva os poetas a escreverem poemas, os músicos a cantarem, os seres humanos a se apaixonar. O fato de toda cultura produzir suas próprias mitologias e sistemas sociais atesta isso.

Mas o problema fundamental deste trabalho ainda não foi resolvido, e talvez as páginas anteriores tenham apenas fustigado o cerne da questão subjacente a tudo que aqui foi levantado: qual a importância do sagrado hoje? E qual seria a contribuição do sagrado para a arte no mundo contemporâneo?

A dificuldade de se pensar o sagrado como algo não-relacionável a um sistema religioso qualquer nos levaria a cometer equívocos de julgamento e opinião, mas acredito que nesse momento é importante desmistificar na arte contemporânea o que ela possui de mais exultante: sua completa “independência”, sua laicidade, a hipnose narcísica da ironia e a referencialidade aleatória de muito do que é produzido hoje. Mesmo que essa seja uma redução generalizada do que se faz atualmente, há de se concordar que essa é uma generalização já consumada e aceita. O projeto espiritual da contemporaneidade aposta no fluido e cambiável – como páginas de sites da internet que se abrem infinitamente, e infinitamente nos constroem a uma optar cheio de dúvida e incerteza. No campo da literatura, de acordo com aqueles que optaram por estudá-la ao invés de escrevê-la, as possibilidades são igualmente infundáveis e incertas.

Essa também é a beleza do futuro desconhecido. Como cobaias, não sabemos também se o próximo instante será venturoso. Além dos versos tristes de Cazusa, há também a chance de deixarmos de ser cobaias e tomarmos as rédeas. Como os artistas fazem, aliás.

Aos artistas de hoje, a meu ver, cabe o papel de construir uma espiritualidade que não seja descartável e permissiva, e que, simultaneamente, dê conta do espírito de nosso tempo. O antídoto ao esvaziamento do sagrado na sociedade contemporânea, percebido nas atitudes fervorosas que a maioria de nós devota ao ínfimo e banal, está na capacidade de tomar a arte de hoje como o último repositório do sagrado num mundo em que valores passageiros intermedeiam quase tudo.

Régis Debray fez uma interessante abordagem da figura de Deus, uma abordagem que eu chamaria de midiática, ao historicizar de que maneira se evoluiu a idéia que temos de Deus de acordo com os meios em que tal se idéia se propagou (códices, livros, rádio, cinema etc.). A conclusão final de Debray, como se verá, é baseada na constatação da “morte de Deus” (já se percebe que, como nas biografias mais interessantes, Deus também morre no final):

O que está claro, para ficar no perímetro ocidental, é que o encerramento do ciclo literário diz respeito, simultaneamente, àquele que acreditava no Céu e àquele que não acreditava. A transmissão do depósito religioso se extingue? A do depósito literário também. Santo Tomás se vai, com Pascal e santa Teresa? Virgílio igualmente, com Montaigne e Diderot. As humanidades sofrem os mesmo desastres que o catecismo; e a dissertação, o mesmo

abandono que a homilia. Menos textos literários em francês, artigos de revista e documentos iconográficos. Mais gramática, mais “criatividade”. Entre nós, a catástrofe patrimonial do Eterno começa com o difícil aprendizado da leitura e da escrita na escola primária, a derrocada da língua no ginásio, o abandono total das Letras nos liceus, e o desprezo organizado pelo ensino filosófico no colegial. Nosso Deus é feito do mesmo estofado textual que nossa laicidade (DEBRAY, 2004, p. 390).

Sincronizando a morte de Deus com a propagação midiática de um “sagrado *prêt à porter*” e com o declínio da palavra escrita, Debray sugere na citação acima que o declínio das humanidades corresponde a um declínio no espiritual em que nenhum dos dois lados sai ganhando³¹. Se houve uma época em que é preciso resgatar o espiritual na obra de arte (ou fazer com que as obras de artes o resgatem por nós), esse momento é agora. Mais adiante, o autor prossegue:

O que se descobre quando se constata o crescimento dos recursos espirituais vindos do Oriente, onde “tudo é Deus exceto Deus”, a expansão dos cultos ao estilo Katmandu, que ensinam “que os deuses estão entre os homens e vivem em todos eles”, e o progresso do neopaganismo da cibermagia, sem evocar os diversos templos solares que sustentam os tribunais? Que o declínio das religiões tradicionais do Ocidente marca o *retorno à longa tradição* da espécie. O Deus que para o mundo era, segundo Leibniz, “o que é um inventor para sua máquina, um príncipe para seus súditos, e até mesmo um pai para seus filhos” volta a ser a velha chama cósmica “da qual nós somos as moscas.” [...] E quando se vê a fortuna, até acadêmica, do fluido astral (consagrado na Universidade René Descartes por sociólogos eruditos), da homeopatia, das paraciências e do “paranormal” (feiticeiros, alquimistas, curandeiros, parapsicólogos, exorcistas, numerólogos etc.), sem remontar à gnose de Princeton e aos Paulo Coelho do momento, o que se descobre? Que a irreligião não é incredulidade, e sim superstição (DEBRAY, 2004, p. 391, grifos do autor).

O espiritual de estilo *new wave*, esboçado com certo humor na citação acima, tem representado o que muitos consideram como manifestações do sagrado, e, talvez por isso, sua imagem freqüentemente é associada ao banal e descartável. Não sem alguma razão, aliás. Por esse motivo, seria preciso retornar a um “sagrado selvagem”, conforme expressão de Bastide (2006, p. 250-75), um sagrado que nos escapa através da produtividade e da criação – como, é bom lembrar, tem sido uma das funções do sagrado desde sempre: alimentar o espírito criativo.

³¹ Em seu último livro, Edward Said conclamava um retorno ao Humanismo com apoio de uma das disciplinas mais antigas e mais atreladas à “palavra”, a Filologia (o que ele chamava de um “Humanismo com Crítica Democrática”). Não deixa de ser curioso perceber que um dos pais de uma teoria de clamor anti-humanista, como os estudos culturais, tenha deixado como último legado uma proposta de revisitação ao Humanismo. Cf. SAID, 2007.

Quanto às considerações de Debray sobre uma decadência da transmissão do repositório religioso atingindo o literário, é matéria a se pensar e discutir. Se, por um lado, como defendo neste estudo, há ainda o que se encontrar nas produções literárias muito do papel anteriormente ligado aos místicos e “santos”, por outro, o desinteresse para uma abordagem mais lúcida e reflexiva das questões do sagrado em arte e literatura viceja nas academias e nas mentes de muitos artistas contemporâneos.

O exemplo de Hilda Hilst é quase um avatar de um tipo de escritor que pensava seus posicionamentos de um modo cósmico, tentando conseguir uma abrangência maior que as margens da página – sem dúvida que esse tipo de escritor está incluído numa categoria específica e que a liberdade de criação e interesse por parte de qualquer artista deve ser infinita. Todavia, não podemos, na função de leitores e apreciadores de arte, descartar as obras como artefatos de uma mentalidade laica ou irreligiosa (relembrando Debray: irreligião é só um tipo de superstição). Enquanto existirem artistas e obras de arte, estaremos ainda conectados com o sagrado. Só é preciso aceitar isso. E, no papel dos que estudam literatura e arte, não podemos negligenciar a função ritual que a arte ainda desempenha em nossa sociedade e provavelmente continuará a desempenhar. Para os críticos e estudiosos, seria interessante entender de que modo ocorre a ritualização da arte hoje para que possamos compreender o funcionamento das nossas próprias relações com os objetos e o lugar que eles ocupam em nossa cultura.

Nesse sentido, ao estudar três narrativas de Hilda Hilst e apontar seus pontos de conexão com idéias acerca do sagrado e o modo como ela as relaciona em seu trabalho, eu diria que a opacidade do texto hilstiano não reproduz somente o árduo pensamento elaborado pela autora, mas é reflexo de um tipo de prosa hermética no sentido etimológico dessa palavra – é uma prosa para iniciados.

Por exemplo: a experiência de leitura de uma obra como *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, demanda muito mais do que bagagem cultural e lingüística por parte do leitor. Sem se deixar possuir pela prosa de Clarice com a vontade de quem decifra um texto místico, o leitor talvez nunca chegue a alcançar a menor compreensão daquela obra. Quem já leu *A paixão...* sabe que é uma verdadeira *via crucis* a leitura dessa obra. Porque se trata de uma prosa para iniciados. Assim como grande parte do que Hilst escreveu.

A complexidade da prosa de Hilst, além de suas características pós-modernas, naturalmente “difíceis”, reside numa escrita radical que abomina o medíocre e exige uma leitura decifradora e reflexiva. Como acontece na prosa filosófica e em alguns tipos de poema. Não se trata de leitura de viagem, de fim de semana ou de férias: é uma leitura que, bem feita,

trará resultados para o resto da vida. Nesta dissertação, tentei apenas decifrar o mecanismo desse tipo de escrita em Hilst – compreendê-la ultrapassa a existência.

Eu lido com situações limites do homem, o que implica explorar todas as grandezas e debilidades, seguranças e dúvidas. É como se o que sempre se trata como “espírito” no abstrato – reverenciado à distância ou menosprezado no imaterial – ganhasse um corpo com vísceras. É aí que eu quero perscrutar e é, para mim, uma busca apaixonante que se traduz numa linguagem (HILST *apud* VICENZO, 1992, p. 44).

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulinas, 1984.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, 10. ed.

ARMSTRONG, Karen. **Breve história do mito**. Tradução Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARMSTRONG, Karen. **Uma história de Deus: quatro milênios de busca do judaísmo, cristianismo e islamismo**. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ÁVILA, Teresa de. **Escritos**. São Paulo: Edições Carmelitanas/ Loyola, 2001.

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

BASTIDE, Roger. **O sagrado selvagem**. Tradução Dorothee de Bruchard. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

BATAILLE, Georges. **Teoria da religião**. Tradução Sérgio Góes de Paula e Viviane Lamare. São Paulo: Ática, 1993.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução Carlos Felipe Moises, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BEZERRA, Cícero Cunha. **Compreender Plotino e Proclo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução João Ferreira de Almeida. São Paulo: Geográfica, 2005, 6ª ed., revista e corrigida.

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

BLOOM, Harold. **Presságios do milênio: anjos, sonhos e imortalidade**. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

BLUMBERG, Mechthild. Hilda Hilst: paixão e perversão no texto feminino. **D. O. Leitura**, n. 6, São Paulo: Imesp, pp. 46-51, maio 2003.

BRUN, Jean. **O neoplatonismo**. Tradução Jose Freire Colaço. Lisboa: Edições 70, 1991.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1977, 4. ed.

CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CASSIRER, Ernest. **Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana**. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CASTELLO, José. A maldição de Potlach. In: CASTELO, José. **Inventário das sombras**. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 91-108.

CHAUÍ, Marilena. “Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia”. In: NOVAES, Adauto (Org.) **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 79-101, 210-221.

DEBRAY, Régis. **Deus, um itinerário**. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução Elisabeth Pedrosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. Tradução Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1985.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. Tradução Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1998, 2a ed.

FRAZER, Sir James George. **O ramo de ouro**. Edição de texto Mary Douglas, tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1982.

FREADMAN, Richard; MILLER, Seumas. **Re-pensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea**. Tradução Aguinaldo José Gonçalves e Álvaro Hattner. São Paulo: Editora da UNESP, 1994.

FREEDMAN, Maurice. **Antropologia social e cultural**. Tradução Fernando Fonseca. Lisboa: Livraria Bertrand, 1978, v. 1.

FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v. 13.

FURIA, Luiza Mendes. Hilda Hilst percorre o caminho da imortalidade. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 31 maio 1997. Caderno 2.

- GAARDER, Jonstein et al. **O livro das religiões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- GALIMBERTI, Umberto. **Rastros do sagrado**. Tradução Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paullus, 2003.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999, 16a. ed.
- HABERMAS, Jürgen. *Modernity: An Incomplete Project*. In: FORSTER, Hal. (Org.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press, 1985, 3. ed.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HILST, Hilda. **A obscena senhora D**. São Paulo: Globo, 2001.
- HILST, Hilda. **Kadosh**. São Paulo: Globo, 2002.
- HILST, Hilda. **Poemas malditos, gozosos e devotos**. São Paulo: Globo, 2005.
- HILST, Hilda. **Com meus olhos de cão**. São Paulo: Globo, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. Tradução e notas Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção “Os Pensadores”)
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos, o breve século XX: 1914-1991**. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 2a. ed.
- HORGAN, John. **O fim da ciência: uma discussão sobre os limites do conhecimento científico**. Tradução Rosaura Eicheberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Hilda Hilst. Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 8, out. 1999.
- JAMES, William. **The varieties of religious experience**. Nova York: Penguin Classics, 1985.
- JAMESON, Fredric. **Postmodernism or the cultural logic of late capitalism**. Londres/ Nova York: Verso, 1991.
- JUNG, Carl Gustav. **Psicologia y religion**. Tradução Ilse T. M. de Brugger. Buenos Aires: Paidós, 1955, 2. ed.
- JUNG, Carl Gustav. **Resposta a Jó**. Tradução Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1986, 6. ed.
- KAZANTZAKIS, Nikos. **Ascese: os salvadores de Deus**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Ática, 1997.

KAZANTZAKIS, Nikos. **Report to Greco**. Tradução P. A. Bien. Londres: Faber and Faber, 1973.

KIERKEGAARD, Sören Aabye. **Diário de um sedutor, Temor e tremor, O desespero humano**. Tradução Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1984, 2ª ed. (Os Pensadores).

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **O sagrado existe**. São Paulo: Ática, 1994.

LAGNADO, Lisette. **Leonilson: são tantas as verdade/ so many are the truths**. São Paulo: DBA Artes Gráficas/ Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1998, 2ª. Ed.

LEIRIS, Michel. **Espelho da tauromaquia**. Tradução Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

McEWAN, Ian. **Reparação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira I**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, 3. ed.

MESNARD, Pierre. **Kierkegaard**. Tradução Rosa Carreira. Lisboa: Edições 70, s. d.

MILES, Jack. **Deus, uma biografia**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Hilda Hilst. Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 8, out. 1999, p. 114-126.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. Tradução e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção “Os Pensadores”)

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1997.

NOVAES, Adauto. “Constelações”. In: NOVAES, Adauto (Org.) **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987, 13ª ed.

OTTO, Rudolf. **The idea of the holy: an inquiry into the non-rational factor in the idea of the divine and its relation to the rational**. Tradução John W. Harvey. Londres: Oxford University Press, 1958.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickison**. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAZ, Octavio. **Conjunções e disjunções**. Tradução Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PENZO, Giorgio; GIBELLINI, Rosino (Org). **Deus na filosofia do século XX**. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Loyola, 1998, 2a ed.

PLOTINO. **Tratados das Enéadas**. Tradução Américo Sommerman. São Paulo: Polar Editorial, 2002.

REALE, Giovanni. **História da filosofia antiga**. Tradução Marcelo Perine e Henrique C. de Lima Vaz. São Paulo: Loyola, 1994, v. 4.

RIBEIRO, Leo Gilson. Da ficção. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Hilda Hilst. Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 8, out. 1999, p. 80-96.

ROUANET, Sergio Paulo. **As razões do iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

RUSSEL, Bertrand. **No que acredito**. Tradução André de Godoy Vieira. Porto Alegre: L&PM, 2007. (L&PM Pocket Plus).

SAID, Edward. **Humanismo e crítica democrática**. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHOLEM, Gershom G. **A cabala e seu simbolismo**. Tradução Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1988, 2 ed.

SILVEIRA, Nise da. **Jung: vida e obra**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor/ Paz e Terra, 1975, 4a. ed.

SONTAG, Susan. **Sob o signo de saturno**. Tradução Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986.

SONTAG, Susan. **A vontade radical: estilos**. Tradução João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora/ AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SPITZER, Leo. **Três poemas sobre o êxtase**. Tradução Samuel Titan Jr. et al. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

STACCONE, Giuseppe. **Filosofia da religião: o pensamento do homem ocidental e o problema de Deus**. Petrópolis: Vozes, 1991, 2 ed.

STEINER, George. **Gramáticas da criação**. Tradução Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo: Globo, 2003.

THURSTON, Herbert J. & ATTWATER, Donald (Org). **Vida dos santos de Butler**. Tradução Attílio Brunetta. Petrópolis: Vozes, 1992, v. X, p. 149-162.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda áurea: vida de santos**. Tradução, apresentação, notas e seleção iconográfica Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIALLANEIX, Nelly. **Kierkegaard: el único ante Dios**. Tradução Juan Llopis. Barcelona: Editorial Herder, 1977.

VICENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva; Unesp, 1992.

WALTHER, Ingo F.; METZGER, Rainer. **Vincent van Gogh: obra completa de pintura**. [s. l.], Taschen, 2006, v. único.

WEIL, Simone. **Waiting for God**. Tradução Emma Craufurd. Nova York: Perennial Classics, 2001.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus logico-philosophicus**. Tradução Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: EDUSO, 2001, 3ª Ed.

XIRAU, Ramón. **Ensaio críticos e filosóficos**. São Paulo: Perspectiva, 1975.