



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA COMPARADA**

CRISLAY MICAELY CRISÓSTOMO MAIA

**EM BUSCA DO CENTRO: A SINGULARIDADE DA EXPERIÊNCIA MÍSTICA EM A
OBSCENA SENHORA D DE HILDA HILST**

FORTALEZA

2020

CRISLAY MICAELY CRISÓSTOMO MAIA

EM BUSCA DO CENTRO: A SINGULARIDADE DA EXPERIÊNCIA MÍSTICA EM A
OBSCENA SENHORA D DE HILDA HILST

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio

FORTALEZA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M185b Maia, Crislay Micaely Crisóstomo.

Em busca do centro : a singularidade da experiência mística em A obscena senhora D de Hilda Hilst / Crislay Micaely Crisóstomo Maia. – 2020.
113 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de PósGraduação em Letras, Fortaleza, 2020.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio.

1. Centro. 2. Testemunho singular. 3. Experiência mística. I. Título.

CDD 400

CRISLAY MICAELY CRISÓSTOMO MAIA

EM BUSCA DO CENTRO: A SINGULARIDADE DA EXPERIÊNCIA MÍSTICA EM A
OBSCENA SENHORA D DE HILDA HILST

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestra ao
Programa de Pós-Graduação em Letras, da
Universidade Federal do Ceará. Área de
concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 27/01/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Regina Rogério Felix
University of North Carolina Wilmington (UNCW)

Prof. Dra. Maria Aparecida de Paiva Montenegro
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A ela, *Benvinda Crisóstomo Teixeira*, de quem
“[...] nada me separa, a não ser o tempo”.

AGRADECIMENTOS

Não poderia deixar de agradecer ao meu inestimável amigo Fábio Marques, pela presença acolhedora, constante e amorosa, pela irmandade espiritual.

Também agradeço a Magda, “a mulher sábia”, por sua ajuda em momentos cruciais desse processo. Tive muita sorte de contar com seu carinho e orientação.

Sou grata a minha mãe pelo suporte dado nas minhas demandas domésticas, pois conciliar maternidade e cuidados familiares enquanto escrevemos uma dissertação é algo bem difícil. Também agradeço pelo apoio material através da compra de livros, quando eu apenas pensava em me preparar para a seleção.

Agradeço à CAPES, através do Programa de Pós-graduação em Letras da UFC, pelo auxílio financeiro concedido. Esse suporte foi, sem dúvidas, fundamental para que eu conseguisse chegar ao final do processo com razoável saúde mental, bem como defender a dissertação em um cenário catastrófico do ponto de vista da saúde pública brasileira, isso devido a pandemia da COVID19.

Aos meus filhos Pedro e Flora por serem faróis na minha caminhada evolutiva.

Ao meu marido, pela oportunidade de aprendizado e crescimento pessoal.

RESUMO

Partindo da cosmovisão religiosa da personagem, buscamos nesse trabalho elucidar a singularidade da sua experiência mística, bem como ir ao encontro das forças mobilizadoras da sua expressão literária através da linguagem simbólica. Nossa principal hipótese de leitura é a de que sem a aspiração à transcendência e o reconhecimento da autotranscendência (esse contínuo desejo de projetar-se para além de si mesmo) não é possível sustentar que haja testemunho místico. Nosso esforço consiste, portanto, em dar voz aos movimentos subjetivos da personagem que se dão a conhecer, sobretudo, a partir de uma experiência antinômica da realidade. Portanto, essa experiência paradoxal é um elemento importante para a compreensão posterior da experiência mística da personagem que, ao vivenciar a lucidez acerca da finitude humana no luto, ela busca Deus. Supomos, desse modo, que a busca pelo centro – imagem símbolo de uma ordenação profunda do espírito ao Absoluto, à Totalidade – conecta-se intimamente com a experiência particular do luto. Considerar, portanto, a tensão vida-morte no âmbito do luto e não mais do erotismo, como se tem praticado, pode vir a iluminar pontos cegos no texto. Nossos principais interlocutores estão no âmbito da antropologia filosófica com Lima Vaz, Aldo Natale Terrin, Battista Mondin, Edgar Morin entre outros; também da filosofia da religião com Mircea Eliade e Rudolf Otto; além das contribuições da psicologia analítica de Carl Jung e dos estudos em antropologia de Ernest Becker. Quanto ao exame literário contamos com Benedito Nunes, Octavio Paz, René Wellec e Austin Warren, Kristeva, Bachelard etc.

Palavras-chave: centro; testemunho singular; experiência mística.

RESUMEN

Partiendo de la cosmovisión religiosa del personaje, buscamos en este trabajo aclarar la singularidad de su experiencia mística, así como conocer las fuerzas movilizadoras de su expresión literaria a través del lenguaje simbólico. Nuestra principal hipótesis de lectura es la de que, sin aspiración a la trascendencia, así como el reconocimiento de la autotrascendencia (este deseo continuo de proyectarse más allá de sí mismo) no es posible sostener que hay testimonio místico. Nuestro esfuerzo, por lo tanto, consiste en dar voz a los movimientos subjetivos del personaje que se dan a conocer, sobre todo, a partir de una experiencia antinómica de la realidad. Por lo tanto, esta experiencia paradójica es un elemento importante para comprender la posterior experiencia mística del personaje que, al experimentar lucidez sobre la finitud humana en el luto, ella busca a Dios. Asumimos, de ese modo, que la búsqueda del centro – imagen simbólica de una ordenación profunda del espíritu al Absoluto, a la Totalidad – conecta estrechamente con la experiencia particular del luto. Considerar, por lo tanto, la tensión vida-muerte en el ámbito del luto y no más del erotismo, como se ha practicado, puede llegar a iluminar los puntos ciegos en el texto. Nuestros principales interlocutores están dentro del alcance de la antropología filosófica con Lima Vaz, Aldo Natale Terrin, Battista Mondin, Edgar Morin entre otros; también de la filosofía de la religión con Mircea Eliade e Rudolf Otto; además de los aportes de la filosofía analítica de Carl Yung y de los estudios en antropología de Ernest Becker. En cuanto al examen literario tenemos Benedito Nunes, Octavio Paz, René Wellec y Austin Warren, Kristeva, Bachelard etc.

Palabras-clave: centro; testimonio singular; experiencia mística.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	LEITURA I	13
2.1	O começo é o salto: abismo, vertigem e iniciação interior	13
2.2	Distensão da percepção	21
2.3	A individuação pelo olhar e crise da visão	31
2.4	A consciência do saber trágico	39
2.5	Dispersão do eu no espaço-tempo	46
2.6	A experiência mística	50
3	LEITURA II	53
3.1	A experiência do luto e a reflexão sobre a morte	53
3.2	Uma vista em direção ao centro	65
4	LEITURA III	74
4.1	Questões básicas	74
4.2	A pergunta pelo sentido da vida	78
4.3	O modelo heroico de fracasso	86
4.4	O sentimento de criatura	88
4.5	Voltando ao centro do texto: acessando sua água noturna “em repouso nas profundezas”	92
4.6	Alteridade: a via da experiência numinosa e da participação mística	100
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
	REFERÊNCIAS	109

1 INTRODUÇÃO

A natureza da experiência mística encontra na tradição ocidental fundamentos na antropologia filosófica. Sem a compreensão de categorias antropológicas como transcendência, alteridade e totalidade, por exemplo, não seria possível tratar o tema de forma adequada. Tal experiência também requer da personagem uma elaboração simbólica, de tal modo que sua forma de expressão se dá pelo símbolo, dado o fato da linguagem não dar conta de uma experiência que a transcende, restando à imagem conciliar o conflito. De um modo geral, podemos dizer que o nosso interesse aqui não é o de responder à pergunta “o que é experiência mística?” elencando os seus pressupostos filosóficos a fim de buscar posteriormente no texto literário uma ilustração da teoria. No entanto, buscamos manter o nosso percurso de análise conectado com esses mesmos pressupostos, mas tomando como ponto de partida o “testemunho místico” que, a nosso ver, dá conta dessa experiência como um valor intransferível e absolutamente pessoal e singular. Lembramos que em si mesma a experiência mística é indizível. No máximo, o que se consegue é testemunhar um processo de contato com o mistério, com os segredos da vida e da morte, isso através do acesso a imagens internas (Jung denominou essas imagens de “símbolos autênticos” ou de “imagem arquetípica interior”). Tais imagens só aparecem quando há necessidade de expressar aquilo que é apenas pressentido e que o pensamento não consegue formular conceitualmente. Desse modo, é que chamamos de *translógico* o domínio onde se dá a experiência mística e *transracional* sua natureza.

Do ponto de vista da narrativa tradicional de testemunho nós não temos de fato um relato. Se encontramos nessa prosa um testemunho, podemos dizer que Hilda Hilst inova nesse sentido do gênero, uma vez que um testemunho se afirma pela singularidade absoluta daquele que viveu a experiência e sobre a qual podemos conhecer as marcas indeléveis e insubstituíveis de um ser subjetivo e autêntico. Como também transmissão simbólica da experiência de uma vida, do vivido entre emoções, sofrimentos, espantos; o testemunho não tem aqui um sentido histórico, mas existencial, ético, estético. É curioso observar que na prosa também encontramos a presença do trauma, que é um elemento das narrativas tradicionais de testemunho. Sabemos que o luto da personagem é essencialmente pessoal, no entanto, ela consegue vincular esse trauma à narrativa humana quando põe em evidência as dimensões psíquicas desse choque emocional e os impactos dessa experiência no que diz respeito a busca da pessoa humana pelo sentido da vida.

Partimos do testemunho místico para dizer que não é possível pensar a experiência mística fora da subjetividade. Desse modo, o conceito junguiano de “processo de individuação”

tenta dar conta desse entrelaçamento. Para uma melhor compreensão da experiência mística é preciso considerar, portanto, que ela se dá dentro do processo de uma vida inteira. Porém, é um processo que se apresenta materialmente de forma fragmentária, o que temos são instantes de vida, são visões pontuais que incluem crises e embates de um eu consciente com seu inconsciente pessoal. Hillé denomina esse embate de “aventura obscena, de tão lúcida”.

O duplo da personagem (para além de sugerir o desejo de prolongamento da pessoa na eternidade ou até mesmo uma crença de que conservamos uma individualidade na morte) também sugere para nós a tensão que envolve o processo de tornar-se o indivíduo único e singular que buscamos ser fora da máscara social. O processo de individuação é, portanto, um processo de experimentação de si próprio como unidade em vista de realizar a totalidade de si mesmo (mencionamos bastante a noção de *self* como arquétipo dessa totalidade). Essa experimentação de si passa por um confronto do nosso consciente com o nosso inconsciente, ou seja, implica num abrir-se a nossa “sombra” a fim de nos tornarmos conscientes daquele outro que somos desconhecido. O que os gregos chamavam de *daimon*, Jung chama de *sombra* e Hillé de *duplo*.

A noção do processo de individuação contribui para entendermos pelo menos três coisas importantes: a primeira é que a experiência mística não se dá fora da tensão, é a tensão que encaminha o processo de desnudamento da personagem; a segunda é que a experiência mística tem os seus começos (ela não é uma experiência do acaso ou do imediato); e a terceira é que como uma experiência de interioridade (metaforizada, por exemplo, pela conversão do olhar), de intensidade passional, ela envolve crises de sentido que se traduzem na prosa por uma busca pela ordem, por um sentido cósmico capaz de justificar o sofrimento, a dor de perceber-se finita, limitada e perecível.

Se pensarmos a imagem do centro como sendo síntese desses fatores mencionados (tanto a experiência de interioridade quanto a busca pela ordem), ela se torna ambígua tanto pelo fato de poder ser um arquétipo desse processo de individuação em vista do *self*, quanto um arquétipo da busca pelo sentido cósmico. De um modo geral, a experiência mística começa com um desnudamento de si em busca do mistério do *si-mesmo*. Nesse percurso a personagem experimenta Deus que também é mistério (lembrando que a intensidade dessa experiência se torna superlativa devido a emoção-choque do luto). Aqui estão, portanto, nossas questões principais: como esses grandes temas se entrelaçam na prosa? Como a busca de si mesma leva à experiência com o divino? Entendemos que o movente dessa busca passa pela experiência intensa do luto. Roland Barthes em “Diário de luto” faz uma alusão ao tema como mais do que

uma inquietude da falta, ou “náusea do irremediável”, o luto é uma ferida, sobretudo uma ferida singular que proporciona ao enlutado um saber próprio, uma apreensão radical e nova da morte.

Dessa experiência de interioridade e busca espiritual tiramos o sentido religioso da prosa e sabemos que ele vai para além da religião no sentido dogmático, institucional. Religião para a personagem é visão íntima, sobretudo, experiência pessoal de busca do sagrado. Hillé experimenta Deus e experimenta até o limite da blasfêmia, não para dessacralizar, mas para espernear diante do divino reclamando contato, fusão, comunicação. Desse modo, dizemos que sua cosmovisão é basicamente uma cosmovisão religiosa do mundo. Quando ela escolhe, por exemplo, viver no vão da escada, ela tanto faz uma escolha existencial de rompimento com as engrenagens do cotidiano, ou seja, o mundo profano; quanto ela funda uma imagem sagrada da sua busca pela transcendência.

A Leitura I medita então sobre a singularidade dessa experiência de mundo e como a personagem constrói uma cosmovisão. Encontramos, portanto, na categoria antropológica da transcendência a base da experiência mística da personagem. De acordo com Lima Vaz (1992), a crise da Modernidade corresponde à negação do espírito e a suspeita implacável e crítica da transcendência. Autores como Feuerbach, Marx, Nietzsche, Sartre postulam uma visão de mundo unilateral baseada na imanência radical da humanidade: “a relação de transcendência como constitutiva do homem é denunciada como projeção, alienação, ressentimento ou ilusão” (VAZ, 1992, p. 114). Em contraponto a cisão que põe a pessoa humana isolada no cosmos e gera desorientação, a personagem busca em si mesma, nas camadas mais profundas da sua alma, a cura para a divisão moderna entre o humano e a numinosidade¹ que lhe é própria.

A tensão vida-morte, além de ser uma constante em todo o texto, é ela que tece a forma literária. A estratégia de suspender o fluxo do tempo pela disjunção de cenas aparentemente desconectadas é sucedida por uma insistente especulação sobre a morte. Esse fato nos leva a crer que o problema da morte é, portanto, o fio condutor dessa matéria literária. Por outro lado, a dedicação da personagem ao luto durante todo o texto exigiu uma investigação sobre as perturbações e desordens psíquicas que envolvem o estado de enlutamento. Sabemos que a perda do amado implica para a personagem uma perda de si mesma. É, portanto, esse estado de morte, enlutamento e dispersão que encaminha Hillé a um outro tipo de contato com o sagrado. É nesse aspecto que a Leitura II envereda, sobretudo, pelos aspectos antropológicos e emocionais dessa emoção-choque, a fim de compreender a complexa singularidade da experiência mística.

¹ De acordo com Jung “ninguém pode rejeitar essas coisas numinosas por motivos puramente racionais. São partes importantes de nossa estrutura mental e não podem ser erradicadas sem uma grande perda, pois participam como fatores vitais na construção da sociedade humana, e isto desde tempos imemoriais” (JUNG, 2015, p. 96).

Na Leitura III tocamos nas questões básicas que envolvem o processo de enlutamento da personagem como, por exemplo, a pergunta pelo sentido da vida, o sentimento de criatura, a angústia do desamparo metafísico etc. Tais questões nos ajudam a dar uma maior visibilidade a nuances envolvendo o luto da personagem no sentido de tornar mais claro como esse fato contribui para a experiência mística. Não obstante, falar da experiência de Deus da personagem deve considerar, antes de mais nada, uma visão completa da sua própria vida, de suas intuições e especulações metafísicas. Vocacionada ao sentido do centro (*self*) a prosa nos convida a experimentar uma outra margem de nós mesmos.

2 LEITURA I

2.1 O começo é o salto: abismo, vertigem e iniciação interior.

Partimos da ideia de que temos aqui um inigualável testemunho místico-experiencial². A personagem vivencia um tipo singular de experiência³, mas nem por isso formula opiniões acerca do vivido, nem muito menos interpretações do seu drama íntimo, mas tão somente deixa emergir, em ritmo e imagens, uma face bastante particular daquilo que se encontra em sua constituição ontológica⁴: o fato de ser um sujeito que acolhe secretamente no espírito o desejo do Absoluto. Tal testemunho é prova de acontecimento inaudito, de alguma coisa muito viva que se deixou crescer e fruiu insuspeitadamente: “quando foi isso de perdição e luz, isso sem nome” (HILST, 2001, p. 53). A prosa flui à medida que se mantém rebelde a explicações controladas. Assim, se faz desafio perene à fantasia, imaginação e intuição do leitor. Àqueles que, porventura, sofrem de certo sectarismo racionalista, tal prosa pode parecer profundamente irritante, ao passo que escapa insurgente e indomável a toda e qualquer tentativa de delimitação logicizante: temos a sensação recorrente de que algo sempre resiste ao significado. Nem por isso estamos diante de uma prosa irracionalista. Estamos, no entanto, no domínio do translógico, ou seja, aquele que Lima Vaz denominou como domínio da “realidade que se alcança com um passo além do lógico ou do pensamento conceptual” (VAZ, 2008, p. 34). Impetuosas, as palavras nesse domínio são pura emoção estética, densidade transbordante de sentimentos apontando vastidão, profundidade vertical. Os sessenta anos da personagem têm o peso de uma vida em pedaços: “desde sempre a alma em vaziez, buscava” (HILST, 2001, p. 17).

Não há impulso único, sequer uma tensão unitária de efeito preciso. Pelo contrário, há um congestionamento inesperado de vozes reclamando simultaneidade⁵. Cada qual na

² “O experiencial é o campo de uma experiência estritamente pessoal, mas obedecendo a uma estrutura definida” (VAZ, 2015, p. 15).

³ Bataille pensa a experiência mística como “estado experimentado na solidão”, único capaz de revelar verdades diferentes das que temos da percepção intelectual dos objetos: “[...] esta verdade não é formal. O discurso coerente não pode dar conta disso. Seria mesmo incomunicável, se não pudéssemos abordá-lo por dois caminhos: a poesia e a descrição das condições nas quais é comum chegar a esses estados” (BATAILLE, 1998, p. 19).

⁴ De acordo com Lima Vaz “a inexaurível gestação de formas de busca ou expressão do Absoluto que acompanha o curso histórico [...] é a atestação mais evidente da presença da relação de transcendência na constituição ontológica do sujeito” (VAZ, 1992, p. 94).

⁵ Aqui estamos falando indiretamente do efeito polifônico desenvolvido por Bakhtin. Para afirmar a polifonia no discurso “aquele tipo de texto em que se deixam entrever muitas vozes” (BARROS, 1999, p. 5), Bakhtin opõe ao discurso monofônico (autoritário): “aquele em que se abafam as vozes dos percursos em conflito, em que se perde a ambiguidade das múltiplas posições, em que o discurso se cristaliza e se faz discurso da verdade única, absoluta, incontestável” (BARROS, 1999, p. 6).

convicção de sua validade não se sobrepõem entre si, porém se manifestam enquanto luta permanente. Sem um narrador ubíquo⁶ orquestrando as falas no universo narrativo, o foco desabsolutizado tenderia ao arbitrário. No entanto, aqui ele têm consequências importantes para o enredamento no seu conjunto, sobretudo porque reconhece na experiência com o outro uma incessante e inexorável oposição de forças discordantes e inconciliáveis.

A tensão é o ritmo que melhor traduz o estado latente de conflito da personagem, bem como sua prisão e tormento. O anseio megalomaniaco⁷ pela luz da transcendência, que para a personagem significa “compreender o incomensurável”, debate-se constantemente com a sensação de desperdício e inutilidade de qualquer esforço sobre-humano. O que sobressai nessa batalha sem conciliação é, no final das contas, uma sensação de caráter permanente dessa condição de impasse, que em si mesmo parece não abrir caminho de passagem e/ou de superação. Enraizada no mundo em “plenitude de matéria” (HILST, 2001, p. 36), a personagem reclama por “mais êxtase” (HILST, 2001, p. 36), no intento de, em vida, realizar o abandono da sua imanência radical num apelo de união com o radicalmente transcendente. Portanto, estar fora de si, em êxtase, a libertaria na jornada em direção à vida no espírito, do fardo do corpo, da memória e do torturante anelo do desejo que os une.

Como vimos anteriormente, estamos no âmbito do translógico. Por essa razão, nele reúnem-se inúmeras coisas que ficam fora do alcance da compreensão humana ou que nunca são precisamente definidas e explicadas, portanto se expressam simbolicamente através de imagens. As implicações simbólicas das imagens evocadas nesse âmbito serão de grande interesse aqui, pois como veremos, os símbolos vão além das metáforas, “os símbolos são realidades vivas, existenciais e não simples sinais de algo já conhecido” (JUNG, 2011, p. 269).

Palavras que na prosa remetem simbolicamente à imagem do abismo podem nos ajudar a compreender melhor a natureza da experiência por que passa a personagem: “me perdia no absoluto infinito” (HILST 2001, p. 19); “[...] e tendo visto, tendo sido quem fui, sou esta agora? Como foi possível ter sido Hillé, vasta, afundando o dedo na matéria do mundo, e tendo sido, perder essa que era, e ser hoje quem é?” (HILST, 2001, p. 24); “procuro a caminhada sem fim, te procuro” (HILST, 2001, p. 25); “[...] mergulho [...] deslizo para dentro de mim” (HILST, 2001, p. 25). De um modo geral, abismo seria aquilo que não se pode achar o fundo. Porém, de maneira muito particular, a imagem evoca sentimentos que remetem à perda, à sensação

⁶ A imiscibilidade das vozes no processo polifônico garante a posição isônoma do autor em relação às personagens e mantém a reciprocidade dialógica no discurso. De acordo com Barthes (1988), quando o autor entra na sua própria morte é a linguagem que fala; em proveito da escrita o autor é suprimido e seu lugar é restituído ao leitor.

⁷ Não se trata de um juízo pessoal, mas precisamente de um aspecto da personagem: “sorrio diante da megalômana” (HILST, 2001, p. 83). Ehud, como principal interlocutor da personagem, constrói o juízo.

abstrata de profundidade com ausência de extensão, portanto excesso, desmedida, deserção de si, demasia, aniquilamento do eu, desenraizamento.

De acordo com Jung, “todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens” (JUNG, 2008, p. 21). Nesse sentido, a aproximação imagética seria produto da experiência transracional⁸, aquela que, conduzida por ideias que estão fora do alcance da nossa razão, não transpõe o limite das percepções humanas. Assim, as imagens simbólicas testemunham a busca por uma percepção completa e totalizante do mundo, embora paradoxalmente revelem dessa busca coisas muito vagas ou permanentemente ocultas para nós. Cassirer, na sua antropologia filosófica, pensa a linguagem humana enquanto incapaz de dizer o real: “Por sua própria natureza e essência, a linguagem é metafórica. Incapaz de descrever diretamente as coisas, recorre a modos indiretos de descrição, a termos ambíguos e equívocos” (CASSIRER, 1972, p. 175). Essa natureza ambígua e incompleta da linguagem pode ser futuramente uma importante chave de leitura para a compreensão de imagens da interioridade. Se as palavras estão condenadas a nunca alcançarem os objetos em si, isso se deve a uma incapacidade da linguagem de transcender a si própria. Octavio Paz nos diz que: “o valor das palavras reside no sentido que ocultam. [...] esse sentido não é senão um esforço para alcançar algo que não pode ser alcançado realmente pelas palavras [...] o sentido aponta para as coisas, mas não as alcança jamais” (PAZ, 2003, p. 43).

A partir de Chevalier & Gheerbrant (2017), também podemos pensar o abismo enquanto imagem ambivalente por excelência. De acordo com os autores, “abismo designa aquilo que é sem fundo, o mundo das profundezas ou das alturas indefinidas [...] simboliza globalmente os estados informes da existência. Do mesmo modo aplica-se ao caos tenebroso das origens”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 5). Se pensarmos a imagem do abismo como um símbolo religioso ou como parte dos símbolos culturais, como quis Jung (2011) ao estudar a função dos símbolos religiosos, logo compreendemos que um símbolo religioso pode expressar verdades eternas, uma vez que ele guarda em si mesmo uma numinosidade original⁹: “[...] em uso em todas as religiões existentes. Esses símbolos passaram por muitas transformações e por alguns processos maiores ou menores de aprimoramento, tornando-se assim as “*représentations collectives*” das sociedades civilizadas” (JUNG, 2011, p. 272).

⁸ “[...] onde cessa o discurso da razão” (VAZ, 2015, p. 11).

⁹ Provavelmente Jung refere-se ao termo desenvolvido por Rudolf Otto em *O Sagrado*. Octavio Paz, que também cita Rudolf Otto, explica que “o numinoso é aquilo radicalmente alheio a nós justamente por ser inatingível à razão humana. Quando queremos expressá-lo não temos outro remédio senão o auxílio de imagens e paradoxos”. (PAZ, 1982, p. 170).

Como símbolo coletivo, podemos dizer que a imagem do abismo é nostálgica das origens, de um estado anterior de imersão, de queda¹⁰ e de abandono de si. Encontrar-se nesse “estado informe” de si mesma: “eu Hillé também chamada por Ehad A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém” (HILST, 2001, p. 17) evoca uma presença simbólica da morte. Mas o que seria então essa presença da morte? Observamos que o “Nada” se faz predicativo do ser da personagem: “eu Nada”. Num plano mais superficial, podemos perceber que quando a personagem perde-se de si mesma isso se dá pela perda do seu nome próprio, até àquele momento guardião da sua identidade e vínculo social. Porém, num extrato mais profundo há, entre o eu e o Nada, um abismo mediando a passagem entre os dois. Vimos que o abismo é receptáculo e sabemos genericamente que o Nada é ausência de ser, também o não-ser, aquilo que não existe, que não é. Sozinho, o Nada é negação em estado puro, alienação radical. Todavia, a negação e a afirmação do ser aparecem como opostos confluentes, ou seja, formam uma unidade indistinta: “negação e afirmação, isto e aquilo, pedras e plumas, se dão simultaneamente e em função complementar de seu oposto” (PAZ, 2003, p. 40). A dissolução do ser no Nada chama à memória um retorno àquele princípio de identidade entre os contrários. Na origem o ser é negação, mas afirmação simultânea da vida.

Diz Chevalier & Gheerbrant: “a coincidência dos contrários [...] é um dos princípios fundamentais da simbólica” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 275). Acrescentamos apenas que o abismo seria uma imagem exemplar dessa dinâmica. Cabe ainda perguntar: como e quando a personagem cai no abismo? “Cair no abismo” seria exatamente uma expressão precisa dessa experiência, tendo em vista a ambiguidade mesma da imagem? Sabemos que aqui “subir e descer” são valores equivalentes, daí não é possível fixar o ser no espaço e no tempo. Tudo é dissolução e luta. Dissolver-se é morrer, mas também renascer: “eu nada, eu nome de ninguém” (HILST, 2001, p. 17). À medida que o ser se dissolve e perde-se de si mesmo, retorna outro, embora não tenha a pessoa implicada, pois lhe falta transcender, superar a contingência.

Poderíamos designar esse “estado de abismo” da personagem de estado “desperto”. Na simbologia ele equivale a um estado iniciático: “sabe-se que o esquema de todos os estados iniciáticos compreende uma morte, seguida de uma viagem ao país dos espíritos e de um renascimento” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 332). Em momento oportuno tentaremos mostrar que, a sua maneira, o texto segue os passos desse esquema de iniciação. O ritual simbólico, por exemplo, de renascimento, ocorre através da evocação simbólica da “Grande Mãe” e acaba retomando essas imagens abissais. Literalmente, iniciar é “fazer morrer,

¹⁰O termo não tem conotação moral e/ou religiosa. Aqui se refere literalmente a perda das ilusões, aquelas que nos dão uma “serenidade automática” (BECKER, 1973, p. 76) para aguentar viver sem tocar no desespero da condição paradoxal humana.

provocar a morte”, porém “a morte é considerada uma saída, a passagem de uma porta que dá acesso a outro lugar. À saída, então corresponde uma entrada. Iniciar é também introduzir” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 506). Partiremos do ponto de vista de que à morte simbólica da personagem corresponde uma iniciação nos mistérios do ser. Assim como toda morte iniciática opera uma metamorfose, esta simboliza uma passagem para outro mundo, que nesse caso seria o mundo metafísico da experiência interior de que a personagem é testemunho ímpar.

Experiência do espírito é meditação profunda. Mergulho é êxodo. Ao tempo que é movimento de saída de si é movimento contrário de retorno a si: “espio-me curvada” (HILST, 2001, p. 21). Imergir é deixar a memória morrer. É preciso esquecer para perguntar: “o que é casa, conceito, o que são as pernas, o que é ir e vir, [...] o que são essas senhoras velhas, os ganidos da infância, os homens curvos, o que pensam de si mesmos os tolos, as crianças, o que é pensar, o que é nítido, sonoro, o que é som, trinado, urro, grito, o que é asa hen?” (HILST, 2001, p. 21). Salto no silêncio que é “prelúdio de abertura à revelação” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 834). Soçobro. Entrega total da alma à contemplação filosófica e mística. Dissolução do ser em busca do seu centro, seu ponto magnético e monte sagrado. Centro é imagem dos opostos e “os centros dos centros não pode ser senão Deus” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 219). Experiência do espírito é visão interior e estado místico: “[...] escuto-me a mim mesma, há uns vivos lá dentro além da palavra, expressam-se mas não compreendo, pulsam, respiram, há um código no centro” (HILST, 2001, p. 21).

“Espio-me curvada” (HILST, 2001, p. 21). Temos aqui um primeiro exemplo de imagem circular: uróboro¹¹. A nosso ver, uma imagem síntese do conflito de tendências antitéticas: união de dois princípios opostos; rompimento da linearidade, repetição contínua, renascimento perpétuo, impulso de vida e traição do impulso de morte. Também imagem cosmogônica, forma, a despeito do caos e do abismo. De acordo com Chevalier & Gheerbrant, “as cosmogonias traduzem um sentimento universal de transcendência [...] irrupção do ser para fora do nada [...] criação” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 295). Encontramos, portanto, no círculo, uma primeira imagem do grau zero da existência, aquela experiência originária que, pela da visão de si, experimenta o desejo de ir além de si mesmo, de romper limites, interditos, de transgredir leis sagradas e assim conquistar uma liberdade pessoal, genuína, de revelar a humanidade fora da sua contingência. Portanto, transcender seria projetar-se para fora, negar

¹¹“Serpente que morde a própria cauda e simboliza um ciclo de evolução encerrado nela mesma. Esse símbolo contém ao mesmo tempo as ideias de movimento, de continuidade, de autofecundação e, em consequência, de eterno retorno” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 922).

em protesto “o deserto [...] pátria da humanidade” (BOFF, 2000, p. 30). Finitos e situados no mundo negamos peremptoriamente a morte: “[...] ah por que não me colocaram uma crosta calosa, ao invés da carne uma matéria de fibras muito duras, e esticadas e tesas, [...] iria suportar esse caminhar nítido para a morte” (HILST, 2001, p. 33). Em última análise, desejamos transcender para nos autoafirmar.

A imagem do abismo também traduz o “excesso ontológico”¹² da personagem, ou em outras palavras, suas “obsessões metafísicas” (HILST, 2001, p. 26). A sua queda no abismo, o seu abismar-se, tudo isso implica uma série de perdas e dificuldades. Uma dessas dificuldades é justamente a de encarar o cotidiano ou, como ela mesmo diz, “a sangrenta lógica dos dias” (HILST, 2001, p. 21). Tendo experimentado a visão de dentro, a personagem se depara com as questões metafísicas mais gerais e mais profundas da condição humana e, nesse aspecto, seu espírito se eleva, ascende à “insondável profundidade e infinita amplitude do ser” (VAZ, 1992, p. 99). Essa experiência totalizante e transcendente ao mesmo tempo, não se dá fora da imanência. São constantes as intervenções das vozes sociais, como num coro¹³ das tragédias gregas interrompendo o fluxo meditativo do espírito:

por que fecha sempre as janelas?
 e por que devo abri-las?
 e por que as abre de repente (sic) e assusta as
 gentes e grita?
 o corpo é quem grita esses vazios tristes
 por que não alimenta o corpo com
 benquerença, aceitando o agrado dos
 outros?
 porque o corpo está morto
 e a alma?
 a alma é hóspede da Terra, procura e te olha os olhos agora, e te vê cheio de
 perguntas sou um homem como outro qualquer, Senhora D
 então rua rua, fora, despacha-te homem como outro qualquer
 [...]
 e toda vizinhança se afasta da janela, vagidos de criança, roncoss, latidos, depois
 com estrondo me fecho”.
 (HILST, 2001, p. 32)

Fechar-se em si, isolar-se do mundo: “não pactuo com as gentes, com o mundo, não há um sol de ouro no lá fora” (HILST, 2001, p. 25). Já não é mais possível para Hillé viver impensadamente, porquê como diz Camus, “começar a pensar é começar a ser atormentado”

¹²Para Lima Vaz, “excesso ontológico” é o resultado da relação de transcendência: “o sujeito se sobrepõe ao Mundo e à História e avança além do ser-no-mundo e do ser-com-o-outro na busca do fundamento último para o Eu sou primordial que o constitui e do termo último ao qual referir o dinamismo dessa afirmação primeira” (VAZ, 1992, p. 93-94).

¹³De acordo com Vernant, o coro é uma personagem coletiva, anônima e encarnada por um “colégio oficial de cidadãos cujo papel é exprimir [...] os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica” (VERNANT, 2011, p. 12).

(CAMUS, 2012, p. 20). A lucidez é uma paixão tão dilacerante que não só impõe rejeição ao prosaico no mundo em protesto de “subir para além de”, como exclui o “iluminado” das questões miúdas e/ou corriqueiras. Por outro lado, “esse fechado” da personagem (HILST, 2001, p. 22) não tem a ver, de maneira alguma, com misantropia, atitude de isolar-se do mundo por ódio ao prosaísmo humano: “o barco que me conduzia, umas manhãs de quietude e de conhecimento, umas tardes-amora brevíssimas espirrando sucos pela cara, rosada cara de juventude e vivez, e uma outra cara de mansa maturidade, absorvendo o que via, lenta, os ouvidos ouvindo sem ressentimento” (HILST, 2001, p. 34).

A personagem segue em plena viagem, em franco movimento de travessia. A imagem do barco remete ao simbolismo de passagem, meio de adentrar outro mundo. O “sol de ouro” que ela anseia é metáfora da busca pela transcendência e o “lá fora” é metáfora do imanente. Dessa maneira, a relação de transcendência se estabelece na sua totalidade como “suprassunção dialética final da oposição entre interioridade e exterioridade” (VAZ, 1992, p. 94). A manutenção da coisa suprimida ou negada, ou seja, a imanência, é parte da suprassunção dialética que torna dois elementos contraditórios entre si como parte de uma mesma e única realidade. Imanência e transcendência são pois dois mundos que se justapõem nesse universo literário, e os ecos desse conflito constroem a coerência interna profunda da obra.

“Sol de ouro”, mais uma imagem circular, ambivalente, aqui carregada de simbolismo religioso e filosófico. Diz Chevalier & Gheerbrant, o sol

[...] se não é o próprio deus, é, para muitos povos, uma manifestação da divindade [...] É o olho do Deus supremo [...] O sol está no centro do céu como o coração no centro do ser [...] a luz irradiada pelo sol é o conhecimento intelectual [...] símbolo de iluminação [...] o sol aguça a consciência dos limites. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 836-841).

Embora bastante diversificado, o simbolismo solar remete a uma imagem eixo, um centro entre dois mundos contrários: “ele indica sempre o mais importante aspecto da vida – sua extrema e integral totalização” (JAFFÉ, 1964, p. 240). Alvo de todas as religiões, a união dos opostos simbolizada pela imagem circular, solar, representa a unidade, a totalidade resultante da união da alma com Deus. Em direção ao sol de ouro é que a personagem se move. Nesse sentido, o sol também é “símbolo da necessidade de orientação psíquica do homem” (JAFFÉ, 1964, p. 240). Uma queda no abismo exige que o neófito supere a vertigem do salto e, a despeito disso, busque orientar-se no informe. A cor dourada como atributo agregado ao simbolismo solar ressalta ainda mais a sua natureza ambivalente, símbolo de totalidade e símbolo de marcha, caminho. Em *A República*, Platão utiliza-se da imagem solar para tratar do que seria a verdadeira natureza do filósofo: pessoa de “vista penetrante”; espírito requintado

capaz de “ver com clareza”; àquele propenso à visão das coisas puras¹⁴. Só se vê bem na luz. A luz do sol seria, portanto, imagem da virtude plena do filósofo, o que ascendeu em direção à contemplação da totalidade do tempo e dos seres. Não obstante, a coragem seja um atributo indispensável ao filósofo, pois de acordo com Platão, os jovens que se dedicam à filosofia se afastam dela quando se aproximam da sua parte mais difícil, qual seja, a que se refere à dialética: “o que realmente gostasse de aprender haveria naturalmente em favor do ser e não ficaria preso às coisas múltiplas [...] prosseguiria, não desanimaria nem cessaria em seu amor antes de alcançar a natureza de cada objeto que existe por si mesmo, por intermédio da alma” (PLATÃO, 2009, 490b). Em resumo, a imagem solar como imagem das coisas inteligíveis seria prêmio do iluminado, fruto de uma conquista difícil, resultado de uma marcha ascendente, sempre em direção à luz remota e distante.

A imagem do abismo também pode ser uma imagem que fala de uma experiência de contradição. Na contingência do ser, a personagem se angustia em protesto do absoluto, do estável, do permanente. Ao mesmo tempo que ela é busca, tentativa de realizar pela imanência a transcendência, ela almeja penetrar a eternidade sem morrer. Nesse universo, o estado de abismo é vizinho da loucura, que aliás, para Hillé, é risco iminente, herança de família, quase uma maldição trágica. Na sua “longa e agressiva agonia” (HILST, 2001, p. 70) o pai louco faz o vaticínio: “não deixa que faça as minhas mesmas perguntas, a casa deve ficar mais clara, casa de sol, entendes? Na sombra, Hillé se faz mais sábia, pesa, mergulha em direção às conchas, quer abri-las, pensa que há de encontrar as pérolas e talvez encontre, mas não suportará, entendes?” (HILST, 2001, p. 69). Avassaladora, a experiência do abismo exige coragem para a cognição do ser. Exige morte ritual¹⁵ para romper com nossas “mentiras vitais”¹⁶: toda defesa contra “a plena compreensão da verdadeira condição humana” (BECKER, 1973, p. 78) que tanto tememos. Sem as ilusões com as quais evitamos fazer face à realidade humana aterradora, perdemos a sensação que nos mantém convictos do controle sereno da nossa existência. Desse modo, toda nossa posição de pessoa no mundo solapa. Portanto, abismo só pode ser perigo, perdição, risco de morte e loucura. Diante do terror do limite, Hillé não gela: [...] mergulho, uns escuros [...] não temo [...] deslizo para dentro” (HILST, 2001, p. 25). Assim como

¹⁴“Filósofos são aqueles que podem atingir o que permanece sempre igualmente imutável, enquanto os não-filósofos, [...] mantêm-se presos ao múltiplo e ao variável” (PLATÃO, 2009, 484b).

¹⁵“[...] desde os mais remotos tempos, sábios insistiram que para perceber a realidade é mister a gente morrer e renascer” (BECKER, 1973, p. 77).

¹⁶Conceito desenvolvido por Ernest Becker em *A Negação da Morte*: “Chamamos o estilo de vida de mentira vital: é uma desonestidade necessária e básica acerca de si mesmo e de toda a sua situação própria [...] cortina contra o desespero” (BECKER, 1973, p. 75-77).

Bataille¹⁷ protestou um dia que a literatura não é inocente, muito menos inofensiva, só nos resta passar à porta, cruzar o limiar: iniciar-se em precipício.

2.2 Distensão da percepção

A loucura é um fantasma que paira sobre o texto em prosa. A despeito da luz¹⁸ que Hillé busca dramaticamente alcançar, há a sombra da loucura, como em um jogo de claro-escuro:

loucura é o nome da tua busca. esfacelamento.
Cisão.
Derrelição.
Também senhora D, também
(HILST, 2001, p. 56).

Obsessiva e condenada à ruína de si mesma parece Hillé ao olhar do outro. Seu marido Ehud, com quem ela mantém o diálogo acima, insiste, até a hora da própria morte, que ela evite “o silêncio, a sombra”, no sentido de buscar a própria salvação, mas sobretudo que ela “afaste o espírito”. Ehud fala com a autoridade de quem sabe alguma coisa sobre a qual ainda não sabemos. Isso se expressa como o olhar de quem tomou uma distância necessária; parece uma consciência fundamental, uma autocompreensão de si como ser aberto à experiência do espírito. Quando Ehud diz: “afaste o espírito”, ele não nega o que em nós está afirmado. Fala como quem sabe da linha de fronteira, a que separa a matéria do espírito; fala como quem conhece os perigos de cruzar o seu limiar. Essa fala, de fato, não pode ser desprezada, a voz que ela ecoa esconde mistérios insondáveis, ecoa profética, palavra revelada. A presença intuída da própria morte: “procura compreender, Hillé, agora que estou morrendo” (HILST, 2001, p. 55) parece dar a Ehud o poder da iluminação privilegiada: “nomeia as ilusões, afasta-te da vertigem” (HILST, 2001, p. 56). Destarte, a morte como situação-limite figura aqui como porta aberta ao mistério de onde pode emanar a iluminação¹⁹. Por outro lado, o dom profético pode ser considerado também como uma forma de loucura²⁰, fruto de uma inspiração divina. Dessa maneira, o profeta seria também um louco que experimentou alguma coisa fora do limite da razão, mas que não sucumbiu. Numa expressão bastante enigmática acerca da loucura, Chevalier & Gheerbrant conseguem captar o seu sentido último: “por detrás da palavra loucura

¹⁷Essa afirmação se encontra em “A literatura e o mal” de Georges Bataille.

¹⁸Como metáfora o termo designa aquilo que está além de toda forma, de toda sensação e de todo conceito.

¹⁹Tomamos aqui o sentido de iluminação que tem para a tradição agostiniana que, de um modo geral, entende o conhecimento como visão de Deus: “o intelecto agente é interpretado como a luz divina, a iluminação, que caracteriza nosso entendimento e torna possível o conhecimento humano” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2008, p. 149).

²⁰Para Platão, a profecia é uma forma de loucura, inspiração divina, um dom.

se esconde a palavra transcendência” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 560). Todo aquele que porventura experimente o “horizonte último do espírito” (VAZ, 1992, p. 95) avizinha-se inevitavelmente do seu valor complementar.

“Hillé doença, obsessão” (HILST, 2001, p. 56), “emoções desmedidas” (HILST, 2001, p.71), “saber demasiado” (HILST, 2001, p. 66): “teu nome é paixão” (HILST, 2001, p. 55). Excesso, transbordamento, desmedida. Tudo sobra, tudo extravasa, nada cabe em si que se possa controlar. Hillé é derrelição porque abandono à imensidade desconhecida de si própria. Depois da queda das ilusões a que nos referimos anteriormente com a imagem do abismo, a personagem encontra-se entregue a essa vibração afetiva do mundo. Algo se rompeu no dique das expressões razoáveis e das mentiras seminais que nos mantém ajustados ao cotidiano. As máscaras que nos protegiam das secretas e reprimidas perturbações da nossa alma pararam de funcionar e cavaram um poço sem fundo. Para Becker esse é o espaço da intuição do “verme no cerne” (BECKER, 1973, p. 33), ou seja, uma espécie de angústia universal reprimida acerca da paradoxal situação da humanidade no mundo. A pessoa humana luta por se construir individualmente na intenção de poder suspender a ideia de que a sua vida não seja apenas uma determinação ao aniquilamento. Esse é o drama da criança:

[...] ela evita esse desespero construindo defesas; e estas permitem – lhe ter uma sensação básica de valor próprio, de significado, de poder. Elas lhe permitem sentir que ela controla sua vida e sua morte, que realmente ela vive e age como um indivíduo intencional e livre, que possui uma identidade sem igual e modelada por si própria, de que ela é alguém – não apenas um acidente trêmulo (BECKER, 1973, p. 75).

Forçar os limites com o próprio desespero, essa é a paixão que torna a personagem profunda, que dá unidade a todas as suas condutas e estilo a sua personalidade: “engasgo neste abismo, cresci procurando” (HILST, 2001, p. 30). Aqui, paixão e caráter²¹ são indissociáveis, é tendência da alma a que o corpo se entrega. Procura é ânsia, aspiração. E é na intensa solidariedade entre alma e corpo, na paixão, que se encontra a mola dos afetos, o movimento dos desejos, potências criadoras capazes de engendrar a vida: “paixão [...] é a boca que pronuncia o mundo” (HILST, 2001, p. 29). Toda uma tradição que afirmou a independência do pensamento das suas fontes originárias, vai ficando para trás como mera ilusão do espírito. É no coração do humano que se encontra o motor do pensamento e da ação. Essa é a cosmovisão da personagem: se teoriza é porque “é um ser que permanentemente busca um sentido para si

²¹No processo de individuação humana é que se dá a construção do caráter. Ernest Becker percebe que é justamente nesse processo que modelamos nosso caráter como escudo protetor, contra o “pavor da verdade” da nossa condição humana. É o caráter que garante que sejamos “bem-sucedidos na cegueira” e provemos nossa “capacidade de sermos superiores ao terror”.

e para o mundo que se vê envolvid[a] *grifo nosso* [...] não teoriza só porque pensa. Teoriza também porque sente” (PEREIRA, 1994, p. 14).

Vimos que, entre a coragem e o risco, a personagem encontra-se no território das paixões desmedidas. Nesse aspecto, buscamos nos aproximar das bases da sua visão de mundo, da fonte de onde medra o seu irreprimível desejo de compreender: “um dia a luz, o entender de nós todos o destino, um dia vou compreender, Ehud [...] um dia, um dia, um dia” (HILST, 2001, p. 18-19).

Hillé reclama o êxtase na sua experiência de mundo, exige a experiência máxima de cognição do ser pela expansão da visão interior, pela “abertura da percepção da verdade do mundo” (BECKER, 1973, p. 80). O risco de exigir o absoluto, a totalidade, é que esse estado de espírito é cego às advertências de um reverso. São constantes os apelos do marido Ehud: “escute, Senhora D, se ao invés desses tratos com o divino, desses luxos do pensamento, tu me fizesses um café, hein?” (HILST, 2001, p. 18); “[...] está me ouvindo Senhora D? [...] então escuta [...] está escutando? [...] ouviu Hillé?” (HILST, 2001, p. 22); “falando sozinha Senhora D? Sabe Hillé, você deve ver as pessoas, você deve foder comigo, deve se arrumar um pouco” (HILST, 2001, p. 26); “vamos esquecer, já mudaste a cara. [...] mas por favor vamos esquecer” (HILST, 2001, p. 39). Todavia, Hillé parece dar ouvidos apenas a um dever pessoal, íntimo, secreto e escuso: “devo continuar”²²(HILST, 2001, p. 19). Diante desse fato, será que é possível suportar um estado permanente de paixão desmedida? A própria prosa vai nos dando indícios de que está em luta, entre fluxos e influxos. No discurso, o abandono é completo, total à paixão desmedida que parece não encontrar lugar na linguagem, uma vez não têm referência no mundo, excedendo o significado. Desse modo, concluímos que se esse estado permanente de paixão desmedida ocorre, ele jamais poderá ser enunciado. Seu destino é recolher-se no peito, emudecer. No entanto, Hillé insiste no sonho intrépido. Essa é a sua obsessão: não aceita os limites.

A introspecção da personagem tem caráter retroativo, ela cresce procurando e segue assim até os sessenta anos: “sessenta anos à procura do sentido das coisas” (HILST, 2001, p.

²²A personagem parece obedecer a um “sinal demônico”, o *daimon* grego. Essa possível alusão interdiscursiva remete ao célebre demônio de Sócrates, aquela voz ou força que o filósofo ouvia desde criança e que o desviava da política. Ver Platão na obra *A República* (496c). Freud refere-se em *O estranho* (1919) a um aspecto da mente semelhante ao *daimon* grego. A compulsão à repetição é “uma compulsão poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio do prazer, emprestando a determinados aspectos da mente, seu caráter demoníaco”. Jung também retoma a noção grega do *daimon* na caracterização do *self*. De forma análoga, toda pessoa humana tem dentro de si um “grande homem inato”, “um fator de orientação íntima, diferente da personalidade consciente [...] centro regulador, que provoca um constante desenvolvimento e amadurecimento da personalidade” (FRANZ, 1964, p. 162).

17). Contudo, a memória dessa busca inominável e sem trégua chega a ser um fardo difícil de suportar na velhice: “o pranto da velhice relembrando, [...] nada me entra na alma, palavras grudadas à página, nenhuma se solta para agarrar meu coração, tantos livros e nada no meu peito, tantas verdades e nenhuma em mim, o ouro das verdades onde está?” (HILST, 2001, p. 51-52). A memória é testemunha de que muito se buscou e muito também foi encontrado, embora, paradoxalmente, nada capaz de trazer um alento, um consolo. Hillé sente-se soterrada por um excesso de respostas humanas insatisfatórias, obscurecidas muitas vezes por discussões estéreis, intermináveis, repetitivas: “e falas falas, desperdícios” (HILST, 2001, p. 71). Sua trajetória é também testemunha de que uma vida não basta para compreender o mistério do ser; ela segue e permanece desconhecida de si mesma: “sessenta anos, adeus Hillé, desconheces quase toda tua totalidade” (HILST, 2001, p. 65). Desse ponto de vista, compreendemos como a cultura humana foi se encaminhando para uma superprodução de verdades até o cúmulo de não poderem ser consumidas:

Durante séculos o homem viveu na convicção de ser a verdade escassa, fugidia, e de que, uma vez encontrada, estariam superadas as dificuldades do gênero humano. E eínos, [...] sufocados pelas verdades. Houve tanta coisa brilhante escrita, tantas descobertas geniais, tão vasta extensão e refinamento dessas descobertas – e no entanto a mente permanece em silêncio, enquanto o mundo rodopia em sua demoníaca corrida secular (BECKER, 1973, p. 12).

Excesso para Hillé é correlato de falta e falta é semântica do coração, lente do espírito que nada retém. Hillé quando criança já tinha um “olhar para dentro” e estalo no peito: pura estupefação. Era ela estado pleno de sensibilidade, percepção e abertura. Hillé não hesitava diante do inquietante, do que trazia angústia ou alguma incerteza intelectual. Aliás, intuição e intelecto são, para ela, irmãos gêmeos, formando uma única e mesma imagem simétrica de natureza ambivalente:

[...] cresci procurando, olhava o olho dos bichos frente ao sol, degraus da velha escada, olhava encostada, meu olho naquele olho, e via perguntas boiando naquelas aguaduras, outras desde há muito mortas sedimentando aquele olho, e entrava no corpo do cavalo, do porco, do cachorro, segurava então minha própria cara e chorava que foi Hillé?
o olho dos bichos, mãe
que é que tem o olho dos bichos?
o olho dos bichos é uma pergunta morta.
(HILST, 2001, p. 30)

O efeito emocional da intuição do sentimento de ambivalência no mundo é bastante dramático para a personagem. Por que Hillé chora quando olha o olho dos bichos? Sob que condições o familiar tornou-se inquietante? Será preciso transportarmo-nos para esse sentimento, evocando-o dentro de si para sermos capazes dele? É inegável que a experiência é perturbadora e torturante, e que a nós é dado tolerar o desassossego e contornar como pode o desequilíbrio dos sentidos. Tender rapidamente à procura de um ponto de contato que torne possível a leitura e garanta que o mutismo não nos aniquile, é reação compreensível, afinal essa categoria de sentimentos preenche nosso mundo com certezas imprescindíveis à manutenção do habitual no cotidiano.

É preciso ainda demorarmos um pouco nesse acontecimento e nos aproximarmos do alcance da sua visão. Diante do olho dos bichos, Hillé intui o deserto, imagem refletida da sua própria condição. Sente o peso do abandono, o fato inelutável de estar jogada no mundo, sem aparato, sem consolo, como Cristo na cruz: “lama sabactani”²³ (HILST, 2001, p. 54), mistério doloroso, derrelição. Diante da sua própria visão, Hillé lamenta o fatídico e o inescapável que nos sonda. Há um excesso de verdade no mundo e ele sobra para àqueles que não têm defesas contra o horror. Sabemos que o deserto da personagem é justamente seu “aberto do [...] peito” (HILST, 2001, p. 29). Becker (1973) traduziria essa abertura como coragem para suportar o superlativo sem medo de perder o controle ou de ser morto pela experiência. Essa abertura à totalidade é sinal de que a repressão é uma realidade psicológica concreta, mas falha inesperadamente. A barreira repressiva contra o excesso no mundo é uma garantia de sanidade mental. Foi necessário, ao longo da história humana, que os homens inventassem, a partir de si mesmos, “limitações de percepção”, mentiras capazes de conter o terror primário inspirado pelo mundo exterior. Esse medo defensivo foi necessário para “naturalizar” o mundo, torná-lo familiar e assim afastar o temor que ele suscita. Por outro lado, essa experiência da personagem traz à tona a verdade da desnaturalização do mundo, da esquecida falsificação da verdade, da dissimulação do desespero da condição humana. É como se o estranho, ou aquilo que deveria ter permanecido oculto e em segredo, mas que veio à luz, tenha se tornado terrivelmente familiar. Isso, de certo modo, justifica o choro da personagem.

O estranho olho dos bichos encaminhou à experiência do assustador, aquela categoria que “remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1996, p. 238). As perguntas, mortas há muito tempo, sedimentam o olho dos bichos. Até aqui temos o estranho

²³Uma alusão interdiscursiva ao judaísmo. “Lama sabactani” remete à pergunta dirigida a Deus por Jesus Cristo na sua paixão: Deus, porque me abandonaste? Crescem os indícios de que as problemáticas existenciais e filosóficas suscitadas pela experiência do mundo da personagem tem um fundo religioso profundo.

no sentimento de que estamos diante de algo que não sabemos como abordar, que desafia nossa capacidade intelectual. Quando a personagem ultrapassa os sedimentos é que ela encontra o familiar, isto é, “tudo aquilo que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (FREUD, 1996, p. 243). Diante da terrível revelação de que “as perguntas estão mortas”, a personagem segura o próprio rosto e chora, como quem defende-se da própria visão apavorante; a personagem literalmente “cai em si”. Essa iluminação instantânea e constrangedora da sua condição básica pelo encontro com o radicalmente outro, chamaremos a princípio de experiência primária de ambivalência. Pelo olhar, duas naturezas distintas (humano e não humano) confluíram para uma identidade em comum. Em outras palavras, vivenciou-se a experiência da identidade na diferença proporcionada pelo encontro com o radicalmente outro. Porém, como não há absorção de um pelo outro, o mistério permanece intacto. No “entre” da relação encontra-se a chave da sua visão, espaço de busca pela verdade acerca da condição fundamental da pessoa humana no mundo. Acreditamos que esse caminho pode nos ajudar a compreender melhor os passos pelos quais ela constrói sua cosmovisão. O fato da experiência ocorrer ainda na infância e impactar a vida da personagem:

[...] há uma desastrada lembrança de mim mesma, alguém mulher querendo compreender a penumbra, a crueldade – quadrados negros pontilhados de negro – alguém-mulher caminhando levíssima entre as gentes, olhando fixamente as caras, detendo-se no aquoso das córneas, no maldito brilho
 Hillé, andam estranhando teu jeito
 de olhar que jeito?
 você sabe
 é que não
 compreendo
 não compreende
 o quê?
 não compreendo o olho, e tento
 chegar perto
 (HILST, 2001, p. 20-21).

ganha contornos simbólicos²⁴ na prosa. Não só pela frequência com que ela se repete, mas pela manutenção daquele pressentimento inicial do espírito: algo se revela, mas permanece em silêncio perpétuo. A personagem vê e esconde o rosto como se dissesse o tempo inteiro: “eu à procura da luz numa cegueira silenciosa” (HILST, 2001, p. 17). Aliás, essa pode ser uma

²⁴Optamos por essa abordagem simbólica tendo em vista que é pelo olhar que a personagem se constrói enquanto personalidade. Seu caráter é forjado por essa experiência básica. Como diz Chevalier & Gheerbrant, “o olhar é o instrumento das ordens interiores [...] aparece como o símbolo e instrumento de uma revelação” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 653).

expressão bastante emblemática na prosa, pois ela figura simbolicamente²⁵ no começo (p.17) e no fechamento do texto (p.77) dando uma ideia de ciclo, de ordem. Se todo ciclo pressupõe um início, podemos dizer que o drama da personagem começa na sua abertura ao conhecimento. A “abertura dos olhos” equivale à expansão da percepção e dilatação da visão. Se supormos que essa abertura tem caráter iniciático, será preciso interrogar pelo que ela deixa morrer.

A despeito do que chamamos aqui de experiência do estranho, termo ambíguo cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência (coincidência dos contrários), pois estranho não é aquilo que é oposto ao familiar, a personagem tem um termo equivalente que descreve sua experiência do mundo que começa ainda na infância. Na sua visão, uma experiência do “obsceno” no mundo. Literalmente, obsceno significa “fora de cena”, “aquilo que não se apresenta normalmente na cena da vida cotidiana. Aquilo que se esconde” (MORAIS; LAPEIZ, 1985, p. 8). Levando em consideração esse significado literal, experimentar o obsceno corresponde trazer à cena aquilo que está obscuro, que se mantém inacessível ao conhecimento, oculto e perigoso atrás do véu da familiaridade forjada. Estranho e obsceno aqui são equivalentes semânticos, uma vez que guardam um teor enigmático velado pelas aparências. Mas sob que condições o familiar “olho dos bichos” tornou-se inquietante, obsceno? Sigmund Freud (1996) em *O Estranho* explica que a abertura para essa experiência varia muito entre as pessoas em razão da sensibilidade de cada uma. Diríamos que a coragem²⁶ seja um atributo indispensável para o caso de lidar com a ambiguidade e suportar o conflito das sensações advindas. De repente nossa sensação de controle e autoconfiança vê-se abalada pelo seu revés de insegurança e desamparo. Quem se arriscaria sem correr o risco de morrer? O que garante diariamente que damos marcha ao ímpeto contínuo e vigilante das nossas atividades corriqueiras senão nossas ilusões? As ideias desenvolvidas por Becker (1973) podem ser bastante elucidativas no entendimento dessas questões. De acordo com ele os animais são poupados da experiência da angústia de aniquilação e/ou terror da própria morte, exatamente porque essa experiência é de natureza reflexiva e conceitual; os animais não possuem identidade simbólica, nem consciência própria, são anônimos por dentro, em estado de existência muda. A fim de mostrar que as contribuições de Freud acerca da repressão possuem um caráter real e eficaz, Becker sugere que a visão total da situação da pessoa humana no cosmos seria um fardo impossível de carregar sem que a humanidade não enlouquecesse. Para tanto, foi necessário

²⁵Figurar simbolicamente significa dizer que “uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato”. (JUNG, 1964, p. 20).

²⁶Encontramos em Jaspers, a despeito do herói trágico, a noção de coragem: “não a energia da mera teimosia, mas [...] o poder morrer, no qual, quando a alma suporta, é-lhe revelada, neste suportar, o ser” (JASPERS, 2004, p. 86).

criar mecanismos de defesa em favor da própria autoconservação, ou melhor, truques psicológicos e sociais para soterrar e esquecer o pavor da nossa própria condição paradoxal:

O homem possui uma identidade simbólica que o destaca nitidamente da natureza. Ele é um eu simbólico, uma criatura com um nome, uma história de vida. É um criador com uma mente que se sublima para divagar acerca dos átomos e do infinito, que pode colocar-se imaginariamente em um ponto do espaço e contemplar estonteado seu próprio planeta. Essa imensa expansão, essa sagacidade, essa eterealidade, essa consciência de si mesmo dão ao homem praticamente o status de um pequeno deus na natureza [...] No entanto, ao mesmo tempo, conforme os sábios orientais também entenderam, o homem é um verme e comida para vermes. Este é o paradoxo; ele está fora da natureza e irremediavelmente dentro dela; ele é dual, lá em cima nas estrelas e, contudo, alojado em um corpo bombeado por um coração, que arqueja para respirar, que outrora pertenceu a um peixe e ainda traz as marcas das guelras para prová-lo. Seu corpo é um estojo material de carne que lhe é estranho de muitas maneiras – sendo que a mais estranha e repugnante é a de doer, sangrar, definhar e morrer. O homem está literalmente bipartido: ele tem consciência de sua própria e esplêndida originalidade por sobressair na natureza com imponente majestade e, apesar disso, de que um dia estará sob uns poucos palmos de terra a fim de, cega e estupidamente, apodrecer e desaparecer para sempre (BECKER, 1973, p. 45).

Eis, portanto, o primeiro e mais complexo problema psicológico da humanidade, digamos sua inquietude universal. Consequentemente, para sobreviver, foi inevitável que buscássemos um significado cósmico, inabalável, fora do tempo, capaz de nos dar a sensação de que tínhamos algum significado próprio, capaz de conciliar nossa contradição básica, disso dependendo nossa autoestima e sustentação. Admitir que vamos morrer torna-se para a humanidade emancipada de si uma formulação puramente verbal, intelectual, pois que “em tempos normais agimos sem realmente jamais acreditar em nossa própria morte, como se acreditássemos piamente em nossa própria imortalidade física” (BECKER, 1973, p. 35).

Diante da exposição sumária de algumas questões levantadas por Becker(1973) em torno da situação da humanidade no mundo e sua relação com a morte, retomemos à experiência visionária da personagem. De início, já podemos afirmar que tratou-se de um estalo de percepção e que foi apavorante. Se aceitamos como razoável o raciocínio de que o terror da morte é um medo soterrado na nossa psique, não será difícil admitir que a repressão é um fenômeno real que opera sobretudo pela limitação dos sentidos, defesa “contra a plena percepção do mundo externo” (BECKER, 1973, p. 70), e contra o excesso de pensamento. Admite-se que a abertura completa da humanidade à experiência seria fator de insanidade: “creio que os que imaginam que uma apreensão total da situação do homem o deixaria insano estão certos, absolutamente certos” (BECKER, 1973, p. 46). No lapso de tempo em que a personagem vê perguntas boiando no olho dos bichos, podemos dizer que as camadas de proteção contra o excesso de percepção do mundo falharam subitamente. Então sem essa falha

súbita do sistema repressor não seria possível essa experiência. Quando a personagem chora segurando a própria cara, ou seja, impedindo a visão, parece um claro impulso de autoconservação diante de um perigo iminente. A obscenidade e estranheza do evento encontra sua síntese na intuição de alguma verdade monstruosa²⁷, ubíqua: uma pergunta morta boiando é um signo de morte, de termo, de malogro. É a intuição do “verme no cerne” (BECKER, 1973, p. 33) a que já aludimos anteriormente, e o verme encontra-se no coração da humanidade, plantado, mas esquecido.

Não podemos desconsiderar o fato de que Hillé encontra-se relembrando a experiência aos sessenta anos, tratando-se, portanto, de uma reminiscência. Naquele momento, a velhice era um fardo difícil de suportar, sobretudo pelo peso da memória de ter sido e inapelavelmente fenecer: “queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento, dessa coisa que não existe, mas é crua, é viva, o Tempo” (HILST, 2001, p. 18). Por outro lado, a experiência constitui o fundamento da sua existência, assim como a memória, paradoxalmente, a resguarda da angústia da finitude. É difícil sustentar que a vida inteira da personagem tenha sido de abertura total da percepção à verdade da condição humana, sobretudo porque vimos com Becker que o excesso de percepção do mundo levaria a humanidade a própria loucura. Tendemos, a partir dessa discussão, ao pensamento de que o episódio foi remotamente esquecido e que, por razões que ainda haveremos de investigar, ele veio à tona, pois como nos alerta Becker, “não há nada como os choques da vida real para soltar as repressões” (BECKER, 1973, p. 39).

Há ainda um aspecto importante e bastante problemático que diz respeito ao encontro com a alteridade radical. Sabemos que a experiência da personagem com o estranho e/ou obsceno é mediada pelo entrecruzamento do humano e do não humano – um revelando-se no outro. Compreendemos que a questão é vasta e remonta a diversas discussões no campo do saber, não cabendo aqui explicitá-las exaustivamente, mas tão somente ilustrá-la de forma pontual.

Estamos com a personagem na sua zona de fronteira, arrebatados pelos seus sentidos paradoxais. Outrossim, ocupamos o espaço privilegiado da problematização das cisões teóricas, que se sabe forjadas ao longo da história do humanismo antropocêntrico, muitas vezes artificiais e insípidas; também do pensamento lógico propício ao rigor e escrutínio científico. Para afirmar a humanidade foi necessário uma superdosagem de presunção²⁸ para abafar o perigo da animalidade que a espreita, assim como afastar a ambiguidade, o contágio, alguma

²⁷É monstruoso tudo aquilo que violenta as aparências e faz surgir do cotidiano o inesperado.

²⁸Michel de Montaigne (1991) no Ensaio *Apologia de Raymond Sebond* recusa a presunção antropocêntrica fundamentada na razão ortodoxa hierarquizante. Ao colocar em dúvida que a razão seja atributo único e exclusivo dos animais humanos, Montaigne provoca a discussão sobre os limites do humanismo.

zona movediça qualquer, indefinível, eliminar a identidade, negar, submeter ao recôndito, desconhecer, enfim, nunca descuidar da vigilância. Todavia, Hillé desestabiliza as bases da razão ortodoxa, colocando-a diante dos próprios limites, numa espécie de “reflexão da vergonha”, da impudência, instalando com isso o mal-estar, a incerteza, abolindo a hierarquia, sustentando a colisão do face a face, possibilitando o duvidoso.

“Entrar no olho dos bichos” é um exemplo de superação da figura retórica no registro literário, pois que ela se faz abertura, portanto, imagem do incerto, possibilidade de pensamento, experiência do animal-estar nos termos que Derrida entende aquela “experiência original, única e incomparável de aparecer verdadeiramente nu diante do olhar [...] do animal” (DERRIDA, 2002, p. 16). “Entrar no olho dos bichos” é mergulhar sua vista, olhar sem fundo, abismo, e ainda assim superar o incômodo, suportar, apavorada, o paradoxo desse olhar: visionário e ao mesmo tempo “cego extralúcido” (DERRIDA, 2002, p. 16). Quando a personagem vê nos olhos dos bichos “perguntas boiando” ela está olhando o olhar, ou seja, ela se vê vista. Desse modo, há uma sinalização para o fato de que há resposta dos animais ao olhar da personagem e que o face a face não é unilateral: “acontece aí alguma coisa que não deveria ocorrer [...] um lapso, uma queda, uma falha, um sintoma [...] o caso, o acontecimento infeliz, a coincidência, o fim do prazo, a má sorte” (DERRIDA, 2002, p. 16). A despeito do que falamos sobre as relações semânticas entre o estranho e o obsceno na experiência, com Derrida acrescentamos outro correlato, qual seja, a noção de interdito, espécie de fronteira, limite abissal que separa pessoa humana e animal, humanidade e animalidade. Uma vez que o filósofo vivenciou uma indizível experiência de desnudamento da alteridade radical no encontro com o olhar do animal, encontrou-se transgredindo um interdito, conjurando o indeterminado, se autorevelando no pudor: “tenho pressa de recobrir a obscenidade do do evento [...] não sei o que pensar. Loucura” (DERRIDA, 2002, p. 27). Romper a fronteira é encontrar o paradoxal: desvelamento e veredito. Para o filósofo, o animal é “uma existência rebelde a todo conceito e uma existência mortal – ele indica seu desaparecimento possível [...] o meu também” (DERRIDA, 2002, p. 26).

Há aqui uma inegável aproximação entre a experiência da personagem e a do filósofo²⁹. No entanto, o que nos interessa especialmente é o seguinte ponto em comum entre as duas: o momento foi estranho, perturbador, obsceno e fonte de grave inquietação existencial. A

²⁹Na literatura e na filosofia encontramos espaços alternativos para pensar a inter-relação entre humanidade e animalidade. Embora pareça contraditório, o fator responsável pela aproximação entre as duas experiências foi justamente o caráter singular insubstituível de cada uma delas. Como tentaremos demonstrar, a experiência da personagem com a alteridade radical na infância irá marcar profundamente o seu caráter e existência. Do mesmo modo, o fato de Derrida ter se visto nu pelo olhar de um gato, esse acontecimento apavorante irá marcar sua trajetória como filósofo. No ensaio autobiográfico “O animal que logo sou” a que nos referimos, o filósofo torna-se personagem de suas próprias reflexões.

tentativa de fuga aponta para uma dificuldade de ordem emocional e psíquica; o perigo da experiência é uma ameaça concreta à própria vida. Derrida, por exemplo, refere-se a sua experiência como “instante de extrema paixão” (DERRIDA, 2002, p. 31).

Até aqui pudemos observar a passagem de uma fronteira; atravessamos com a personagem o limite do humano; experimentamos o paradoxal, os perigos do ato de olhar o fundo que resta sem fundo, indizível, ininterpretável. Aproximamo-nos dos fins da humanidade, lá onde a razão se vê desafiada a enxergar os limites daquilo que lhe escapa.

2.3 A individuação pelo olhar e crise da visão

A obra em estudo pode ser compreendida como exemplo de um lento, doloroso, invisível e secreto processo de individuação de uma personagem experimentado na finitude. Entre os fluxos dos instantes presentes e os influxos da memória de Hillé, uma personagem de sessenta anos, acompanhamos as nuances do drama de seu desenvolvimento e amadurecimento enquanto personalidade, fazendo-se presença singular no mundo. Ela busca se autorealizar enquanto totalidade, assim como uma semente de um tamarindeiro que, em forma latente, já possui a futura árvore. A prosa em si pode ser uma imagem borrada³⁰ desse anseio de totalidade, quando a velha, a moça e a menina são tão somente a mesma e única pessoa. Desse modo, o seu maior empreendimento foi tentar realizar o próprio destino e, para tanto, foi necessário imergir nas próprias sombras³¹, abismar-se numa forma mais profunda, mais fundamental de existência, mesmo sujeita às verdades mais amargas e aos sofrimentos mais torturantes: dói igualmente nascer e decifrar-se. São frequentes as lesões infligidas pela personagem ao edifício do caráter humano, para ela forjado na mentira, na manobra, na insídia. A sua presença no mundo é uma exigência radical de desmascaramento, de desnudamento das hipocrisias conquistadas conscientemente pela sociedade civilizada. Estamos literalmente em perigo:

olha o abismo e vê
eu vejo o homem. Escuta escuta, queria te contar
esta estória, aquieta-te:
enquanto ela morria, o homem fornicava
com quem?
com a criada que cuidava dela. Ruídos de gozo e
agonia, duetos, scherzos, moderatos, sons de cítara
e sabre

³⁰Uma imagem borrada não é um retrato. Sem a visão perspectívica do narrador, a personalidade encontra-se dissolvida com a cronologia (passado, presente e futuro são uma única atualidade imediata) e com a motivação causal do enredo. A imagem borrada corresponde à interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal e da personalidade, simultaneamente.

³¹O termo refere-se a denominação de Jung para a parte inconsciente da personalidade normalmente negada.

era um louco
 não. um homem
 bem, então um homem louco
 não, um homem, apenas o sexo saudável, um que não amolece diante do sangue, do
 cheiro, que vê vida e morte tudo natural, naa tuu rall, tudo é muito natural
 (HILST, 2001, p. 48-49).

Enquanto Ehud conta essa história devastadora para Hillé, vemos ruir diante de nós todas as distorcidas ilusões edificantes com as quais nos protegemos das ameaças do desaparecimento e, pelas quais, paradoxalmente, afirmamos nossa relevância existencial contra toda ideia de acidente. É preciso admitir que a ilusão de controle afugenta a realidade insuportável da ambiguidade da nossa condição; oculta nossa angústia adormecida e nos mantém crédulos na unidimensionalidade de nossas existências. No entanto, despojados dos nossos escudos protetores revivemos a ferida do nosso nascimento, a fenda do desamparo que nos impele a criar no exterior uma segurança primária perdida³². Sabemos que o anseio de retorno ao útero figura em inúmeros mitos e imagens humanas arquetípicas. Como um movimento simbolicamente poderoso ele transpassa a prosa: “Toma-me, Mãe Primeira, estou cega e no fundo do rio, encolho-me” (HILST, 2001, p. 56). Rasga nosso peito. Põe diante de nós uma verdade incômoda de ser indeterminado no mundo, ausente de causa, ausente de necessidade. Outrossim, recusamo-nos a fixar o absurdo³³ no mundo. Eis o nosso drama: “Que faria o homem comum com uma plena consciência do absurdo? Ele modelou o seu caráter exatamente com o fim de interpô-lo entre si e os fatos da vida; este é o seu *tour de force* especial que lhe permite ignorar incoerências” (BECKER, 1973, p. 79-80). O que Hillé de fato almeja situa-se para além daquilo que já tenha sido conhecido por alguém. Nesse sentido, sua busca é singular e excepcionalmente valorizada; tem um modo particular de autorealização que não se limita à destruição das ilusões, mas força em si o hábito pessoal, único e intransferível de fazer face à plena humanidade e ao desespero genuíno:

³²Esse tema encontra-se discutido na obra de Otto Rank *O trauma do Nascimento* ao qual retornaremos com detalhes oportunamente.

³³O termo encontra eco na filosofia e literatura do século XX e traduz, de um modo geral, a ausência no horizonte humano de um fundamento metafísico. Camus, Sartre, Kafka, são alguns nomes emblemáticos. Camus, por exemplo, dedica-se em *O mito de Sísifo* (1942) a discutir as consequências éticas da experiência extrema do absurdo no espírito humano: sem esquivar-se, o homem absurdo sustenta a tensão da antinomia da condição humana sem o salto para a esperança, consolo diante do seu desespero. Nesse sentido, fixar o absurdo no mundo é afirmar a lucidez imbatível e incessante e ainda assim não aspirar ao eterno, mas “pensar com seus dilaceramentos” (CAMUS, 2012, p. 56). Roquentin, personagem do romance *A Náusea* (1938) de Sartre, experimenta o sentimento do absurdo no instante em que a existência revela-se assustadoramente obscena. A visão nua de que a contingência é essencial, que tudo se desvanece, as coisas e o próprio eu, que tudo é sem motivo, faz o coração do personagem pesar e a repugnância é inevitável. Na novela *A metamorfose* (1915) de Kafka, a situação absurda passa pela experiência paradoxal do personagem que se vê fatalmente vítima de uma condição híbrida, entre o humano e o animal.

Estar aqui no existir da Terra, nascer, decifrar-se, aprender a deles adequada
 linguagem, estar bem
 não estou bem, Ehad
 ninguém está bem, estamos todos morrendo
 Antes havia ilusões não havia? Morávamos nas ilusões
 (HILST, 2001, p. 24).

Sem ilusões Hillé não está bem, reconhece as perdas da segurança automática; contudo, posiciona-se distintamente no mundo: “procuro a caminhada sem fim” (HILST, 2001, p. 25). Essa é a sua paixão lacerante, fenda do desejo ardente que é anseio do impossível, do Absoluto, do interdito, portanto marca de ausência perene, falta, nostalgia. Se sua abertura para o mundo é, por um lado, rasgo que propicia a sua cosmovisão profunda: “vi os olhos dos homens, fúria e pompa, e mil perguntas mortas e pombas rodeando um oco” (HILST, 2001, p. 30), por outro lado, a única condição de possibilidade de uma comunhão com os homens encontra-se somente onde o coração palpita, sofre e sangra. Desse modo, é dado participar da situação humana negada³⁴: somos seres finitos e sofremos pelo apanágio da interlocução dos silêncios que se dá na dimensão humana da intersubjetividade. Pelo olhar, a personagem constrói-se subjetivamente à medida que se faz ser para o outro, lançando-se no mundo pela relação. É portanto por essa via que ela busca um modo de estar e fazer presente aos sentidos o mundo externo.

Em última instância, ver é situar-se em relação ao visto, apropriar-se do subjetivo. Elemento manifesto no texto, facilmente detectável (a relação sujeito-objeto é constante), o ato de ver estabelece o lugar da personagem no mundo, situa e dá sentido a sua experiência. Se o que temos que ver precede as palavras, então a reciprocidade da visão precede o diálogo. Primeiro a cognição do mundo pela visão; segundo a tentativa de verbalizar o visto. Nessa relação entre o que se vê e as palavras podemos entrever um abismo. É justamente no entremez que se delineia o modo de olhar da personagem, olhar esse tendencioso a sempre “passar além de”.

“Olhava [...] e pensava” (HILST, 2001, p. 20). Aqui olhar e pensar não equivale necessariamente a conhecer, conceituar, mas nem por isso constitui um simples olhar sem inquietação metafísica. No olho dos homens Hillé vê perguntas mortas. O fato é retroativo na sua experiência do mundo: ela também viu perguntas mortas boiando no olho dos bichos. O marcador temporal “E depois vi os olhos dos homens” (HILST, 2001, p. 30) sinaliza para um retorno involuntário à mesma situação. Embora diferindo radicalmente uma da outra, ainda

³⁴Esse é um tema que diz respeito às religiões como um todo. Aprender a lidar com o sofrimento e com a morte é base do fundamento soteriológico.

assim resulta na mesma sensação de estranheza e impõe uma ideia de algo inescapavelmente fatídico. Entre ela, os bichos e os homens entrevemos o mesmo campo embaraçoso de desassossegos e sensações desconcertantes. Cria-se com isso a névoa, imagem do mistério, espaço oculto, refratário à reflexão excessiva e à imposição do primado da consciência. Dessa maneira, pensar equivale a intuir; olhar equivale a perceber.

Nesse plano, supostamente de imanência, não se desfaz completamente a distinção entre sujeito e objeto, ou seja, cada um permanece completamente estranho ao outro na relação: Hillé vislumbra o túnel, imagem simbólica da travessia obscura, via de passagem à comunicação entre dois mundos opostos para além das mil perguntas mortas. Esse movimento é reativo ante a angústia do indecifrável. Deseja-se fundir-se ao objeto no intuito de superar a inquietante estranheza, fruto da dissociação: “caminhei dentro do olho dos olhos, um mugido de medos garras sangrentas segurando ouro, geografias do nada” (HILST, 2001, p. 30). A personagem persegue a trilha cifrada de Eros³⁵, anelo pela unificação da experiência, que é negação do signo da morte; que é busca pelo instante de completude e totalidade. O impulso erótico traduz a linguagem do desejo na personagem. São inúmeros os exemplos desse desejo de fusão na prosa, de tal modo que a sua repetição confere à personagem o caráter andarilho e incansável dos que, impulsionados pelo desejo de união, perseguem os objetos no mundo:

você vai achar, Hillé, seja o que for que você procura
 como é que você sabe?
 porque nada nem ninguém aguenta ser assim perseguido
 o que é derrelição, Ehad?
 (HILST, 2001, p. 35).

A presença de Eros se revela também nas constantes imagens de metamorfose e devires passageiros da personagem:

E nos escuros, eu búfalo não temo, sou senhor de mim, não sei o que é escuro mas
 estou amoldado, a água nos costados, deslizo para dentro de mim, encantamento de
 um focinho de águas, nem te pressinto, vibro as patas, sou senhor do meu corpo, um
 grande corpo duro, eu búfalo sei da morte? Eu búfalo rastejo o infinito?
 [...]

Se sou zebu também caminho aos bandos, sou triste de olhar, quero dizer que não
 terá muita luz no olho se me olhares, a cabeça procura sempre o chão, o beijo quer
 o verde sempre, se levanto a cabeça olho como quem não vê, procuro como quem não
 procura, corro se os outros correm ouvindo a voz do homem he boi he boi, que coisa
 crua empedrada a voz do homem, que cheiro o cheiro do homem, sendo girafa olho
 alto, estufo de langores, sobrepasso, sendo girafa no vão da escada encolho, franzida
 me agacho, sendo girafa te procuro mais perto, lambedura acontecível isso de Hillé

³⁵A noção de impulso erótico como busca pela conexão remonta à Antiguidade Clássica em *O Banquete* de Platão, por exemplo. A ideia de união total não se limita a de união sexual ou amorosa, mas a de “impulso para recompor a antiga natureza e restaurar a antiga perfeição” (BRANCO, 1990, p. 66).

ser búfalo zebu girafa, acontecível isso de alguém ser muito ao mesmo tempo nada, de olhar o mundo como quem descobre o novo, o nojo, o acogulado, e olhando assim ainda ter o olho adíafano, impermissível, opaco (HILST, 2001, p. 25-27).

Vimos que Eros é desejo de fusão de opostos em vista da união máxima. Até aqui a personagem segue a trilha do deus. Porém, o seu desejo de coalizão também se expressa através da metamorfose e, nesse caso, ganha um contorno pessoal. Pela imaginação criativa acontece a identificação completa entre a personagem, o zebu, o búfalo e a girafa, a ponto dela metamorfosear-se sucessivamente no radicalmente outro. O fato não afeta a personalidade profunda da personagem, não exatamente pelo seu caráter passageiro, mas sobretudo por não se tratar de metempsicose ou transmigração. Na metamorfose a identificação pode ser parte de uma crença na unidade fundamental do ser. O devir “estar animal” é fonte de revelação dessa busca pela unidade.

Freud em *O Estranho* (1996) traz um elemento interessante para pensar o processo de identificação do ponto de vista mental. De acordo com ele, a correspondência do eu com o outro culmina, no final das contas, com a ideia de duplicação do próprio eu. Essa seria uma defesa da mente contra a ameaça da aniquilação do eu na morte. Freud comenta como Otto Rank abordou o tema do duplo na psicanálise: “originalmente, o duplo era uma segurança contra a destruição do ego, uma enérgica negação do poder da morte [...] e, provavelmente, a alma ‘imortal’ foi o primeiro ‘duplo’ do corpo” (FREUD, 1996, p. 252). O duplo como arquétipo do desejo pelo eterno no homem é uma imagem ambígua. Ao tempo que pode figurar como garantia da imortalidade, também se faz prenúncio da certeza de morte. Poderíamos dizer que o duplo seria o reverso da unidade, ou seja, uma realidade bipartida. O fenômeno do duplo na prosa pode traduzir um estado de ambivalência do eu da personagem. Dividida em si mesma, Hillé encontra-se irrevogavelmente em tensão interna: “Duas Hillé, uma tua senhora D [...] e uma Hillé lagamar, escura, presa à Terra, outra Hillé nubívaga, frescor e molhamento” (HILST, 2001, p. 55). O dualismo do eu da personagem também implica um dualismo de suas tendências e nisso uma oposição interna em conflito contínuo, que como vimos, superável apenas na busca pela unidade.

Há ainda uma outra experiência de identificação que merece destaque especial: “engolia o corpo de Deus a cada mês, [...] como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito” (HILST, 2001, p. 19). Sabemos que a questão em si é problemática e envolve o campo das religiões místicas³⁶, que não nos

³⁶“As religiões de mistérios são as que mais expressamente têm na refeição sagrada a fonte da imortalidade e da salvação. Alimentar-se do Deus significa de fato identificar-se com o seu próprio drama, significa morrer com

cabe tratar aqui. De qualquer maneira, entendemos que a experiência da identificação mística pela consumação de Deus é um ponto relevante para a compreensão do processo de individuação da personagem, tendo em vista a potência de revelação das bases de sua cosmovisão. Acreditamos que, de algum modo, as experiências anteriores de identificação confluem para um único ponto: elas são anseios de acesso à realidade da natureza divina. Caso consigamos mostrar essa confluência, teremos que, de um modo geral, a experiência de mundo da personagem pode ser de natureza eminentemente religiosa.

A refeição sagrada envolve um significado cruel de difícil acesso³⁷ e de simbologia obscura. Estamos no domínio dos significados vagos, indefiníveis e, portanto, implicados de simbologia. Vale lembrar o que Jung (1964) pensou a respeito da relação do homem com os símbolos:

Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões porque todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens (JUNG, 1964, p. 21).

A simbologia da refeição sacrificial relaciona-se diretamente com as crenças³⁸ da personagem, assentamentos do mistério no seu espírito. O fato de ela não acreditar na finitude, dentro desse contexto de consumação³⁹ equivale a acreditar na imortalidade. A relação de correspondência se dá quando se nega a morte pela afirmação do eterno. Comer Deus misticamente, além de ser um sinal de comunhão com a divindade, é busca de participação mística na imortalidade: Deus “se une ao corpo dos fiéis para que, através da união com o imortal, também o homem se torne partícipe da imortalidade” (TERRIN, 2004, p. 368).

O símbolo da participação mística faz parte do mundo existencial da personagem. Oculto, ele permanece no mistério da vítima sacrificial. “Engolir o corpo de Deus” aproxima-se, na tradição cristã, da imagem (circular e totalizante) da hóstia transubstanciada em corpo e sangue divinos na eucaristia. A expressão literal da refeição sagrada reforça ainda mais a noção de que verdadeiramente a personagem “come Deus”⁴⁰, arregimento da sua fé na imortalidade, pilar da consciência de si.

ele para ter depois, como ele também, a dádiva da ressurreição: temática esta não distante, em termos histórico-comparativos do sacramento eucarístico cristão” (TERRIN, 2004, p. 366).

³⁷“A identificação mística com Deus encontra vasto material na história das religiões, a interpretação por sua vez é fragmentária, incompleta e, às vezes, impossível” (TERRIN, 2004, p. 368).

³⁸A fé como uma crença se constrói aqui como autoafirmação contra o absurdo.

³⁹O contexto é ritual: “a cada mês” (HILST, 2001, p. 19). Desse modo, obedece a uma regra, insere-se numa prática de caráter sagrado e cerimonioso. Também pressupõe uma tradição religiosa com crenças que transcendem o nível da consciência.

⁴⁰No prefácio ao livro *O canibalismo amoroso*, Affonso Romano de Sant’Anna observa que: “o cristianismo é tido como o representante, no Ocidente, da ordem canibal ancestral. A ideia do ágape cristão (ceia do amor) e o ritual

“Engolia o corpo de Deus, devo continuar engolia porque acreditava, mas nem porisso (sic) compreendia” (HILST, 2001, p. 19). Aqui fé e desejo confundem-se. Ao tempo que Deus é sensível ao coração, o desejo de conhecer a verdade revelada no mistério põe o coração em inquietude. Onde há desejo, há intranquilidade. Desejo, portanto, é indigência porque sempre insaciável, ausente de plenitude. Entre a sensibilidade e a razão, falta o entendimento, ou seja, a elaboração conceitual que a personagem também anseia. Embora Deus não se reduza a uma ideia metafísica e abstrata, crer no mistério não satisfaz o conhecimento não-sensível, elaborado através de imagens e mediado pela experiência. De algum modo, esse drama intelectual conduz as forças de colisão especulativas em que imagem e conceito fundem-se secretamente, perpetuamente.

Todas essas experiências mencionadas aqui são escritas na voz do presente, pois, na estrutura, os níveis temporais confundem-se sem demarcação nítida, o passado é sempre uma atualidade imediata e o futuro uma imagem obsessiva do presente. A ilusão de um mundo eterno e sem tempo funde-se em uma percepção global do processo de individuação da personagem e induz a uma visão da sua realidade mais profunda, conectada a experiências existenciais e místicas. A inquietude diante da ambivalência humana, a visão da própria incapacidade de conhecer o mistério constituem as bases da personalidade de Hillé. No entanto, nos perguntamos pelo conflito responsável por trazer à tona esse fardo do passado com poder de transformá-lo em atualidade, como se a prosa estivesse privada do limite na duração. A nosso ver, essa fusão temporal desenha um estado de crise, sobretudo pela forma da linguagem, que busca um ponto de saturação do vivido na luta incessante contra o tempo.

Atravessar o olho do outro traz consequências devastadoras. Vislumbrar o oco, ou seja, a simbólica do “receptáculo virtual, mas vazio da existência” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 650) produz a imagem refletida e esta conduz à intuição de que a realização total do *self*⁴¹ pode ser uma mera ficção. Ao mesmo tempo, o movimento de consciência desse “oco” ou do nosso centro interior que se nega, marca uma abertura ao nebuloso, ao denso, ao espesso, contornos da imagem da interioridade: “geografias do nada” (HILST, 2001, p. 30). A dúvida de uma consciência central absoluta sobre o inconsciente põe a personagem em estado de extrema sensibilidade em relação ao mundo exterior. Descobre-se em relação.

da hóstia (palavra que significa “vítima sacrificial”) são uma atualização de um rito intemporal, onde deuses comem homens, homens comem deuses, ou, então, são dramatizados no sangue dos animais mediadores. O canibalismo como ritual pode ser visto, por exemplo, na era cristã” (SANT’ANNA, 1984, p. 16).

⁴¹De acordo com Franz (1964), Jung pensou o *self* como totalidade inata da psique. Realizá-la corresponde a um empreendimento pessoal de harmonizar consciente e inconsciente (centro interior) que não se limita a destruir as ilusões da consciência, mas lesionar a personalidade e voltar-se para as próprias sombras.

Outrossim, supomos que esse ainda não é o fator da crise⁴² de uma percepção aglutinadora. Aos sessenta anos, Hillé atualiza pela memória suas perdas e fracassos. O pai morre louco e o marido sufocado: “causa mortis? acúmulo de perguntas de sua mulher Hillé” (HILST, 2001, p. 34). Porém, Ehud é o principal interlocutor da personagem, mesmo depois da sua morte. Tal fato nos leva a crer que Hillé cria abstratamente o amado, numa clara tentativa de triunfar sobre a morte, afirmando a existência pela negação do tempo. Ele é, portanto, um eixo gravitacional importante de onde emerge todas as linhas de forças em colisão na prosa. Ehud morto é memória de ter sido, de ter amado o gozo. A perda do amado evoca na personagem um sentimento do fado da transitoriedade e aflora um pavor orgânico:

[...] Ehud morto possuído de Deus é um todo de carne repulsiva, um esgarçoso de brilho e imundície, Ehud tuas unhas limpíssimas escovadas a cada dia, tua lisa mucosa, o ventre que cuidavas, as omoplatas retas, os pés de Ehud, longos, sóbrias as curvas das arcadas, os pequenos espaços do teu corpo de carne são do Todopoderoso (sic) agora propriedades, como estão Ehud, teus pequenos espaços de carne? E teu esôfago, tua língua, e os pêlos das tuas sobrancelhas eriçadas, e as pálpebras pálidas, e as mãos e as palmas? E o sexo, Ehud? (HILST, 2001, p. 37-38).

A decadência do corpo de Ehud traduz o predeterminado, o irrevogável na existência. Como uma imagem no espelho, a velhice da personagem também é anúncio de que seu corpo está fadado ao aniquilamento. Se o passado não é uma coisa morta na prosa, pois está em constante atualização pela reminiscência, percebemos que a personagem reage pela negação. O apego à vida é uma forma de vencer a morte e, em última instância, é desejo de imortalidade.

A repetição de uma imagem nos chama atenção:

Quando Ehud morreu morreram também os peixes do pequeno aquário, então recortei dois peixes pardos de papel, estão comigo aqui no vão da escada, no aquário dentro d'água, não os mesmos, a cada semana recorto novos peixes de papel pardo, não quero mais ver coisa muito viva, peixes lustrosos não, nem gerânios maçãs romãs, nem sumos, suculências, nem laranjas (HILST, 2001, p. 19).

Depois da morte de Ehud, Hillé corta, a cada semana, peixes de papel e os põe no aquário, substituindo assim os peixes mortos. O ritual⁴³ é evocado em diferentes momentos na prosa: “só tenho coisas baças, peixes pardos, frutas secas, sacos, ferrugem, esterco e meu próprio barro: a carne” (HILST, 2001, p. 31); “Deito sobre a palha no meu vão de escada, toco

⁴²Um estado de crise culmina em excesso de lucidez que, na sua manifestação aguda, provoca um profundo estado sensível de desequilíbrio.

⁴³Desde eras imemoriais a ação ritualística remonta, inapelavelmente, ao universo espiritual da religião. Ernest Becker reconhece que “a sociedade ocidental [...] não importa quão científica ou secular pretenda ser, é ainda tão religiosa quanto qualquer outra” (BECKER, 1973, p. 23).

dentro das águas os peixes pardos, esfarelam-se, é preciso recortar os novos, talvez deva usar um papel mais encorpado para resistirem dentro d'água" (HILST, 2001, p. 33); "e agora alisa os peixes de papel, esfarelam-se nas suas mãos sempre úmidas" (HILST, 2001, p. 77); "olhei a macieira de maçãs azedinhas, disse que não tocara mais coisa tão viva mas toquei" (HILST, 2001, p. 87). A repetição do rito⁴⁴ pode ser compreendido como abstração de um estado de ânimo doloroso, mais propriamente, o luto. Ao mesmo tempo que a personagem manifesta uma dedicação exclusiva ao luto, pois não cessa de recortar novos peixes de papel (evento associado a perda do marido), o ritual a mantém lúcida diante do próprio destino. A imagem dos peixes de papel recortados no aquário é ambígua, ao tempo que esfarelam (fenecem), outros deverão ser cortados, nunca cessando a afirmação simbólica da vida na morte⁴⁵. Eis a chave do anelo do desejo erótico que a personagem realiza por abstração: "porque assim é preciso/ Para que tu vivas"⁴⁶ (HILST, 2001, p. 15). O luto, portanto, é imagem de perda e lucidez, fonte de desequilíbrio sensível, estopim de toda crise de percepção da personagem.

2.4 A consciência do saber trágico

Hillé é uma sensibilidade tendente ao sentido trágico. Durante toda a sua vida esteve à mercê de uma vontade incondicional de verdade⁴⁷: "cresci procurando" (HILST, 2001, p. 30). Insaciável e indigente, desfez-se das ilusões e saltou no abismo: "só névoa e fundura" (HILST, 2001, p. 47). Nele, encontrou um deserto de respostas ambíguas: "eu à procura da luz numa cegueira silenciosa" (HILST, 2001, p. 17). Cavando o próprio desterro um pouco mais profundo, deparou-se com as perguntas mortas, mas, incansável, atravessou o túnel que separava o seu deserto e o deserto alheio: deixou-se possuir, rompeu máscaras, tornou-se outro. Contra uma unilateralidade chocava-se violentamente outra unilateralidade⁴⁸, revelando-se no confronto a mensagem trágica da incomunicabilidade, da impermeabilidade dos espíritos: "nunca nos

⁴⁴Terrin (2004) observa na experiência a relação intrínseca entre rito e espaço. Como necessidade de ordenação, o rito transforma o caos em cosmos. Nesse caso específico da personagem, o luto desestabiliza o espírito, faz "perder o chão". Cortar peixes de papel ritualisticamente é uma tentativa de organizar externamente o que internamente está desordenado.

⁴⁵Erotismo para Bataille é afirmação da vida até na morte: "Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente em uma aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida" (BATAILLE, 2004, p. 25).

⁴⁶No poema de abertura do livro, que consideramos aqui como epígrafe ou mote temático à obra, a personagem encontra-se "entre as sedas do luto" (HILST, 2001, p. 15).

⁴⁷De acordo com Jaspers (2004), o trágico manifesta-se por essa vontade até que encontra o horror de se achar jogado no mundo sem nenhuma causa e fadado ao aniquilamento. No entanto, o efeito trágico está em nunca cessar as perguntas.

⁴⁸Essa é a descoberta de Vernant (2011) sobre a natureza ambígua da tragédia grega. O trágico é precisamente o mal-entendido perpétuo.

compreendemos como existências” (HILST, 2001, p. 59). Obstinação, fez-se altaneira diante do irremediável, amargou na angústia sempre presente, a alteridade perpetuamente fechada em si mesma: o sentido verdadeiro sempre a ultrapassa e a ela escapa continuamente. Lúcida e cega ao mesmo tempo, dilacerada por contradições e paradoxos, Hillé exige plenitude, ainda que consciente de estar entregue ao sinistro e horripilante destino humano: “não importa o que façamos, o que desejemos, seremos aniquilados” (JASPERS, 2004, p. 46). Num primeiro plano, esses são os traços de uma disposição geral do mundo da personagem que, na prosa, contribuem para criar uma atmosfera trágica.

De acordo com Vernant “para a consciência trágica não mais existe resposta que possa satisfazê-la plenamente e ponha fim à sua interrogação” (VERNANT, 2011, p. 11). Isto posto, Hillé busca a possibilidade de redenção⁴⁹ pela transcendência desse desespero radical: “morta sim é que estarei inteira” (HILST, 2001, p. 79). Porém, em última instância, a redenção pela morte não retira o horror e a ameaça da aniquilação, mas tão logo o movimento de busca encontra o próprio limite, a partir dele, volta a recomeçar: a ambiguidade não é eliminada, a ambivalência persiste e a tensão mantém os dois planos inseparáveis. Redenção é decalque da morte e vice-versa. Hillé sofre a revelação da “universalidade da desgraça” (JASPERS, 2004, p. 80), todavia suporta o desequilíbrio extremo da miragem, nega a decadência dos seus esforços, se faz cega aos limites traçados e lança seu último protesto ao Deus sádico, autor de todo infortúnio humano:

Desamparo, Abandono, assim é que nos deixaste [...] 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 ideia, de uma nova desengonçada geometria (HILST, 2001, p. 36).

Derrelição é o termo que talvez melhor traduza o efeito trágico na experiência de mundo da personagem: “Derrelição quer dizer desamparo, abandono [...] Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez” (HILST, 2001, p. 17); “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” (HILST, 2001, p. 76); “Derrelição

⁴⁹O caminho da redenção é resultado de um “impulso rumo ao ser na superação do trágico” (JASPERS, 2004, p. 79).

Derrelição, aqui está: do latim, derelictione, Abandono, é isso Desamparo, Abandono [...] hoje li essa palavra e fique triste” (HILST, 2001, p. 36); “E para ehud, Hillé, foi apenas uma letra D, primeira letra de Derrelição, doce curva comprimindo uma haste, verticalidade sempre reprimida, cancela, trinco, toco cadeado” (HILST, 2001, p. 29-30). Hillé é Senhora D, “D” de derrelição, desamparo, mas também “D” de fracasso, obstáculo, barreira, obstrução de passagem, bloqueio, segredo: nós da insolubilidade. Na fronteira da impossibilidade de ser apenas Hillé, uma mulher cotidiana, que cozinha, que faz compras, que se relaciona com os vizinhos⁵⁰, a personagem segue em busca de outra verdade do seu ser, uma verdade mais profunda capaz de satisfazer tantas precoces inquietudes. É portanto ao mergulhar no abismo de si mesma que Hillé descobre-se Senhora D, imagem duplicada e misteriosa do seu próprio eu. Constituir-se então como subjetividade exigiu a perda de si, a diluição dos limites entre o eu e o outro. Não obstante, tornar-se o outro de si mesma parece ter possibilitado à personagem a construção de uma subjetividade pautada na experiência do saber trágico. De acordo com Jaspers (2004), “o saber trágico não é uma contemplação apática, apenas cognitiva. É um reconhecer no qual chego a ser o que sou graças à forma como penso reconhecer, ver e sentir. Nesse saber, dá-se uma metamorfose no homem” (JASPERS, 2004, p. 79). Desse modo, reconhecer-se no mundo enquanto existência foi também para Hillé um aprendizado do abandono. Abrir-se para a dissolução radical do eu no outro de si mesma, exigiu coragem para perder-se e disposição espiritual para o risco, o exílio e o desequilíbrio: “Não pactuo com as gentes, com o mundo, não há um sol de ouro no lá fora, procuro a caminhada sem fim” (HILST 2001, p. 25). Acompanhamos, com certo horror, todo o drama dessa despersonalização marcado pelo intenso conflito interno entre duas forças opostas: dividida em si mesma, Hillé é toda imanência e Senhora D, transcendência. No entanto, o impacto emocional só é pressentido quando acessamos conteúdos mais profundos, ou seja, quando nos aproximamos das deduções especulativas acerca da visão da própria situação de ambivalência.

Sem dúvidas, Hillé estabelece uma visão problemática sobre o mundo, porque cresce no saber trágico, isto é, no impasse das contradições e que, mesmo sem resolvê-las, não se fixa na impossibilidade de uma resolução. Sua visão trágica⁵¹ se constitui pela relação de ambivalência entre o movimento de perguntar e a incompletude. A tensão máxima desse movimento leva a personagem aos limites da própria linguagem, a um sentido de impotência do logos:

⁵⁰A imagem duplicada do eu da personagem exprime bem o dualismo interno de suas tendências, espirituais e materiais.

⁵¹Jaspers define a visão trágica como “movimento, pergunta, abertura – comoção, espanto –, veracidade, ausência de ilusão” (JASPERS, 2004, p. 115).

Desperdícios sim, tentar compor o discurso sem saber do seu começo e do seu fim ou o porquê da necessidade de compor o discurso, o porquê de tentar situar-se, é como segurar o centro de uma corda sobre o abismo e nem saber como é que se foi parar ali, se vamos para a esquerda ou para a direita, ao redor a névoa, abaixo um ronco, ou acima? (HILST, 2001, p. 72).

Mesmo admitindo a precariedade do projeto humano de, pela palavra situar-se enquanto sujeito no mundo, Hillé obstina-se a perguntar incessantemente. Nesse caso, a imagem do abismo é a intuição de um território de incognoscibilidade: aquilo que se diz nunca corresponde ao que é. O reconhecimento de que existe uma fratura entre o real e a linguagem passa pela experiência do desperdício. Tentar compor o discurso implica um empreendimento inútil. Não obstante, continua-se a compor o discurso, agora móvel de um desejo obscuro, necessário e não contingente.

O fato de o desejo de comunicação configurar-se como algo necessário e não contingente no horizonte da experiência humana nos faz supor que não existe na prosa uma noção absoluta do trágico, ou seja, a visão trágica do mundo está apenas num primeiro plano, mas não em condições de fundamentar o ser que é desejo de diálogo. Mesmo “jogado no mundo, entregue a toda sorte de desgraça, sem chance de escapar ao aniquilamento que o ameaça, o homem anseia pela salvação, seja esta um socorro neste mundo ou o bem na eternidade, seja libertação da aflição momentânea ou redenção” (JASPERS, 2004, p. 79). Hillé encontra, portanto, o seu quinhão de dignidade na intuição sensível do desejo transcendente no mundo. Desse modo, desejo é potência criadora. Se a linguagem em si possui limites e está condenada a não transcender o mundo, outrossim, o desejo de persegui-la transcende a personagem em seu fracasso. Hillé pergunta e pensa em imagens paradoxais; sem respostas, o problema permanece em aberto, suspenso.

Vimos que o trágico não está nem no absoluto, isto é, no fundamento do ser para a linguagem, nem na transcendência, mas na “manifestação do tempo” (JASPERS, 2004, p. 116). Observemos, portanto, que essa “manifestação do tempo” no plano da ação contribui para o que Vernant (2011) definiu como uma atmosfera trágica. Trata-se, a princípio, de uma consciência de estar⁵² no mundo jogado, à mercê da aniquilação irrevogável. Encontramos, num primeiro plano, uma alusão intertextual importante na construção dessa atmosfera:

escute, Senhora D, se ao invés desses tratos com o divino, desses luxos do pensamento, tu me fizesses um café, hen? E apalpava, escorria os dedos na minha anca, nas coxas, encostava a boca nos pêlos, (sic) no meu mais fundo, dura boca de Ehad, fina úmida e aberta se me tocava, eu dizia olhe espere, queria tanto te falar da morte de Ivan Ilith,

⁵²Esse uso, ao sugerir melhor uma condição de devir trágico, reforça a justificativa de que o trágico não surge arbitrariamente, mas depende de uma sensibilidade. Gerd Bornheim (2007) diz que, embora esse aspecto seja inerente à condição humana, existem pessoas insensíveis ao trágico.

da solidão desse homem, desses nada do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós, queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento, dessa coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo (HILST, 2001, p. 18).

Notemos, primeiro, que as vozes polemizam entre si no diálogo, ou seja, estão em circunstâncias de ambivalência no discurso literário: um eu está em relação ao outro no espaço do texto. No entanto, as vozes não se complementam, não se respondem, não se encontram. Daí a tensão resultante dessa ambivalência conduzir a uma atmosfera trágica: são dois polos radicalmente heterogêneos fazendo parte da mesma realidade ambígua sem nunca estabelecer uma comunicação. O efeito trágico brota, portanto, dessa não-união. Há ainda uma interdição atingindo o discurso: a Senhora D quer falar da morte de Ivan Ilitch, contudo ela não fala. Pelo discurso ela diz dizer, mas não diz. Nessa zona de incompletude do discurso literário, o sentido do não-dito fica a cargo do leitor recuperar.

A alusão intertextual à novela *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstói, aprofunda, num nível temático, a atmosfera trágica mencionada acima. Porém, essa densidade depende do leitor; que ele recupere, imageticamente, a construção do personagem Ivan Ilitch na novela do escritor russo. É curioso que a narrativa de Tolstói siga lógicas antagônicas: uma que se projeta na superfície e outra que se faz em silêncio cifrado. Essa atmosfera cheia de tensão é típica dos assuntos trágicos, pois como observou Vernant (2011), o gênero literário que melhor ilustra o paradoxo é a tragédia. Embora não se trate de uma tragédia no sentido clássico, a novela incorpora a tensão paradoxal para construir uma disposição geral de mundo conseqüentemente desenvolvida em uma atmosfera trágica. Ao tempo que o narrador descreve Ivan Ilitch e conta toda a história da sua vida em pouquíssimas páginas: “a história da vida de Ivan Ilitch foi das mais simples, das mais comuns e portanto das mais terríveis” (TOLSTOI, 1997, p. 19), outra história é contada paradoxalmente em segundo plano. À medida que o personagem vai se projetando no mundo como importância social e moral (ele casa, tem filhos, adquire prestígio e poder), outra história é contada: a da insignificância da primeira história diante da fatalidade da morte de Ivan Ilitch: “Era membro do Tribunal de Justiça e morreu aos quarenta e cinco anos” (TOLSTOI, 1997, p. 19). Nesse sentido, é torturante e pedregoso o caminho do leitor. É impossível negar que essa história não diga respeito, também, a nosso próprio destino: “O morto jazia, como os mortos sempre jazem, pesadamente [...] Havia também reprovação nessa expressão e uma espécie de advertência para os vivos” (TOLSTOI, 1997, p. 10).

Sofremos junto à personagem sua agonia: “não pode ser que todos os homens sejam condenados a passar por esse horror” (TOLSTOI, 1997, p. 60) e angústia ao perder a ilusão de controle com que construiu uma vida e um sentido de valor próprio: “estava tudo sob controle” (TOLSTOI, 1997, p. 41). Vítima de uma doença incurável que o torna impotente e frágil, Ivan Ilitch vê cair diante de si a máscara da hipocrisia das relações familiares e sociais. Ele amarga essa verdade possibilitada pela situação-limite: “Via que todos os que o rodeavam, especialmente sua esposa e filha, tão absorvidas por compromissos sociais, não só tinham um pingão de compreensão, como ainda se irritavam com ele [...] ele via que estava atrapalhando-lhes o caminho” (TOLSTOI, 1997, p. 52-53). Posteriormente essa verdade se confirma de forma mais intensa, pois para os amigos a morte de Ivan Ilitch é um contratempo: “lembravam que agora teriam de cumprir todos aqueles cansativos rituais que exigiam as normas de bom comportamento, assistindo ao funeral e fazendo uma visita de condolências para a viúva” (TOLSTOI, 1997, p. 7); o velório é um cenário de discussões financeiras para a esposa: “Seria hipocrisia minha fingir que o sofrimento me impede de dar atenção aos assuntos práticos” (TOLSTOI, 1997, p. 14); entre seus pares disputa-se o cargo que ficara ocioso: “Ao ouvirem a notícia da morte de Ivan Ilitch, a primeira coisa que lhes passou pela cabeça foi o possível efeito na roda de transferências e promoções para eles ou seus companheiros” (TOLSTOI, 1997, p. 6).

É interessante aproximarmos o conteúdo dessa narrativa ao que se passa em *A Obscena Senhora D*. A alusão intertextual tem um efeito dramático muito mais intenso quando o leitor conhece a atmosfera de tensão e a ambiguidade do texto de Tolstoi. O tema da morte enquanto inapelável destino humano ganha, no âmbito dos dois espaços literários, um contorno especialmente filosófico e especulativo. Nesse espaço, o dizer produz a reflexividade:

Ivan Ilitch via que estava morrendo e desesperava-se.

No fundo do coração sabia que estava indo embora e, longe de acostumar-se com a ideia, simplesmente não conseguia entendê-la.

O exemplo de um silogismo que aprendera na *Lógica* de Kiezewetter, “Caio é um homem, os homens são mortais, logo Caio é mortal”, parecera-lhe a vida toda muito lógico e natural se aplicado a Caio, mas certamente não quando aplicado a ele próprio. Que Caio, ser abstrato, fosse mortal estava absolutamente correto, mas ele não era Caio, nem um ser abstrato. Não: havia sido a vida toda um ser único, especial. Fora o pequeno Vanya, com mamãe e papai Mita e Volodya, com brinquedos e um tutor e uma babá; e mais tarde com Kátia e todas as alegrias e prazeres da infância, da adolescência e da juventude. O que sabia Caio do cheiro da bola de couro de que Vanya tanto gostava? Por acaso era Caio quem beijava a mão de sua mãe e escutava o barulho da seda de suas saias? Foi por acaso Caio quem se envolveu em protestos quando estudante de Direito? Foi Caio quem se apaixonou? Quem presidiu sessões como ele?

E Caio certamente era mortal e era mais que justo que morresse, mas ele, o pequeno Vanya, Ivan Ilitch, com todos os seus pensamentos e emoções, é completamente

diferente. Não pode ser verdade, isto seria terrível demais (TOLSTOI, 1997, p. 62-63).

Ivan Ilitch é pura negação e resistência ao horror da própria aniquilação. A experiência pessoal da morte é uma verdadeira tortura mental “[...] a dor física de Ivan Ilitch era terrível, mas, pior do que ela eram seus sofrimentos mentais, sua pior tortura” (TOLSTOI, 1997, p. 93). Essa experiência inominável, “a solução para o enigma da vida e da morte era algo impossível de encontrar” (TOLSTOI, 1997, p. 88), não cabe numa representação formalizada em raciocínio válido⁵³. As bases da vida de Ivan Ilitch, sua memória, seu nome, sua história individual, são premissas que não se sustentam numa silogística. Deduzir a finitude dessas premissas configura uma conclusão dolorida para aquele que experimenta o pavor da perda de si mesmo. A referência ao silogismo aristotélico cumpre um propósito irônico e polêmico, no sentido de que a lógica dedutiva mostra-se incapaz de dar conta do drama de tentar se fazer único no mundo, de atribuir um valor pessoal a si próprio em detrimento do fatalismo da morte. Em última análise, essa recusa da lógica formal vai de encontro à afirmação de um desejo de sentido. Ivan Ilitch sofre o apego à vida que se esvai em nome de um projeto pessoal. Desprovido de valor, esse projeto põe em risco um ponto da moral existencial absoluto: a dignidade do indivíduo que se constrói no tempo, mas que não aceita morrer.

Respeitando devidamente as diferenças contextuais, Hillé também encontra-se em posição reflexiva em relação ao tema da morte. A personagem também agoniza a própria condição, porém reclama insistentemente por um sentido último capaz de superar o pavor do infortúnio na experiência, enquanto Ivan Ilitch é aniquilado pelo mutismo:

Chorou por sua solidão, seu desamparo, pela crueldade do ser humano, a crueldade de Deus e a ausência de Deus.

“Por que o Senhor fez isso comigo? Por que me fez chegar até esse ponto? Por quê? Por que torturar-me tão horivelmente?”

Não tinha esperança de ser respondido, mas mesmo assim chorava por não haver resposta, por não ser possível encontrar resposta. A dor ressurgiu ainda mais forte, mas ele não fez um movimento, não chamou ninguém. Dizia apenas: “Vá em frente! Maltrate-me!” (TOLSTOI, 1997, p. 86).

Vimos que a dramática consciência da finitude é experimentada na ausência de um sentido existencial capaz de justificar a contradição em torno do dualismo vida e morte. Essa experiência é, portanto, um elemento aglutinador da atmosfera trágica e da tensão que, pelo

⁵³Um raciocínio considerado válido na lógica formal é aquele em que a verdade das premissas é condição suficiente para a verdade da conclusão.

mecanismo da alusão intertextual, vimos convergir tematicamente. No entanto, a densidade dessa alusão depende de o leitor restituir. Sabemos que Ivan Ilitch é um personagem mudo na prosa de *A Obscena Senhora D*, mas potencialmente audível pelo leitor. Pela escrita, o leitor é incluído como latência de uma leitura possível. Como diz Roland Barthes:

[...] um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, [...] é o leitor: o leitor é o espaço exacto em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino (BARTHES, 1988, p. 53).

Há, sem dúvidas, outros exemplos, estratégias e/ou mecanismos discursivos utilizados na prosa que são capazes de ilustrar bem a construção da atmosfera trágica. Porém, o empreendido redundaria inútil e despropositado. O que nos parece precisamente mais importante é tão somente poder verificar, na própria estrutura do texto, uma disposição de mundo da personagem ao saber trágico e, conseqüentemente, suas implicações no enredamento.

2.5 Dispersão do eu no espaço-tempo

“VI-ME AFASTADA DO CENTRO de alguma coisa que não sei dar nome” (HILST, 2001, p. 17). É assim, enigmática, que a prosa então “começa”, num silêncio prolongado, entregue ao espaço aberto da escrita, sem origem nítida, apenas com uma personagem suspensa numa imagem sem fundo. Como o uso do verbo reflexivo pode indicar claramente, ela encontra-se voltada para si mesma, olhando para dentro. O fato de a imagem parecer suspensa ou em queda no espaço pode ser indício de um estado e esse é introspectivo: uma consciência reflexiva volta-se para uma consciência refletida. Temos, portanto, o primeiro vestígio textual de uma imagem duplicada, um eu está diante do outro de si mesmo, meditativos: “eu Hillé também chamada por EHUD A Senhora D” (HILST, 2001, p. 17). Contudo, só uma visão mais holística da prosa é capaz de conduzir a um entendimento mais profícuo desse começo, o que significa dizer que, se tomamos um trecho isoladamente, é apenas para encontrar nele um fio condutor. A prosa em si exige uma leitura que oscile entre as forças em tensão, que não deixe cessar o movimento de avanço e recuo, de marcha e retorno.

A cena literária está ausente de paragem e, desse modo, a imagem espacial parece anômala. Alguma coisa que não se sabe o que é possui um “centro” do qual a personagem se diz afastada. No entanto, é em relação ao centro que ela se situa no espaço. Se a autoexclusão

implica aqui uma marginalidade, esta só se estabelece no horizonte da simultaneidade entre opostos. Sabemos que a relação é uma condição de possibilidade do pensamento e aqui, de deflagração da linguagem. Nosso pensamento é basicamente um pensamento espacial. Estabelecer elos ou unidade entre uma coisa e outra contribui para organizar o mundo, situar-nos no espaço, seja através de relações de semelhança, de diferença, de causalidade etc. Aqui a ideia de relação é essencial, pois é sinônimo de ordenação interior. Centro e periferia são dois polos opostos contíguos no mesmo universo, um não podendo prescindir do outro na relação. Compreender a dinâmica dessa polaridade será fundamental para o entendimento posterior de uma dialética da conversão.

Um passo foi dado e este conduz a personagem a si mesma, a uma decidida orientação ao interior, a um movimento de conversão total da alma em direção a si mesma, sempre num sentido de aprofundamento e de queda. Orientar-se no espaço, aqui imagem abstrata de um ambiente vazio, “desde sempre a alma em vaziez” (HILST, 2001, p. 17), é também uma forma de organizar o pensamento: “buscava nomes, tateava cantos, vincos, acariciava dobras” (HILST, 2001, p. 17). No espaço da interioridade tudo se faz paisagem de abandono, dispersão, desordem, nada é reconhecido como estável, seguro: “quem sabe se nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós todos o destino, um dia vou compreender, Ehud compreender o quê?” (HILST, 2001, p. 17-18).

O friso é um ornamento, um espaço liso entre duas coisas; no dicionário dos símbolos o fio “é essencialmente o agente que liga todos os estados da existência entre si, e ao seu Princípio [...] A fim de que seja alcançada a ligação com o centro principal [...], é necessário que o fio seja seguido passo a passo” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 431); o nó é um símbolo ambivalente, ao mesmo tempo que remete à noção de “fixação num estado determinado [...] os nós são, pela corda, ligados a seu princípio” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 635-637). Entre frisos, nós e fios, vemos definindo-se aos poucos toda uma arquitetura interior, como se na dispersão do eu fosse necessário e premente organizar o espaço. Outrossim, o simbolismo do nó e do fio carregam curiosamente um elemento essencial em comum, qual seja, o simbolismo da marcha em direção a um “centro”.

Vimos que organizar o espaço é uma das preocupações mais importantes do homem⁵⁴, diz respeito a uma necessidade de ordenar o pensamento em relação ao ambiente, como forma

⁵⁴ “[...] o pensamento se constrói sobre categorias lógicas ligadas a “lugares”. Por meio dos lugares, o nosso pensamento distingue, separa, mostra a diferença [...] permite ver todas as diferenças que se geram” (TERRIN, 2004, p. 382-383).

de enfrentar o caos e a desordem no mundo. Trata-se, portanto, de “algo mais originário, instintivo, pré-categorial, [...] tudo indica que a nossa própria mente se constrói lentamente distinguindo espaços, tomando consciência e familiaridade com os lugares, dando nomes a diferentes âmbitos” (TERRIN, 2004, p. 377). Por outro lado, não estamos em qualquer domínio espacial, mas na esfera da interioridade. A personagem encontra-se à deriva, contudo, tateia, busca, marcha em direção ao centro de algo que ela não sabe nomear: “escuto-me a mim mesma, há uns vivos lá dentro além da palavra, expressam-se mas não compreendo, pulsam, respiram, há um código no centro, um grande umbigo, dilata-se, tenta falar comigo, espio-me curvada” (HILST, 2001, p. 21).

Segundo Chevalier & Gheerbrant, o umbigo é uma “imagem do retorno ao centro” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2001, p. 659), via de comunicação entre mundos distintos e/ou níveis da existência. Nesse sentido, podemos dizer que o afastamento e a dispersão do eu, implica, paradoxalmente, um movimento de retorno, de reintegração a um centro desconhecido. A imagem, aparentemente contraditória do retorno a um ponto magnético, a um eixo, é a bem da verdade uma manifestação inversa da dispersão, ou seja, o estado de indiferenciação inicial é imagem de retorno à fonte, estado de passagem das aparências à realidade, da forma à essência. Ainda de acordo com Chevalier & Gheerbrant “o retorno à mãe, à matriz, isto é, à indistinção primordial [...] designa [...] a dissolução” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 780). Então se a dissolução do eu no espaço informe da interioridade implica um estado de indistinção, de indeterminação “a alma em vaziez” (HILST, 2001, p. 17), este equivale a imagem de um vazio primordial análogo ao útero materno. A possibilidade de orientar-se nesse espaço dissoluto indica “a intervenção de um pensamento ativo que introduz contornos e separações” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, 183). O centro como fixação espacial é, portanto, o ponto de convergência desse pensamento ativo e, conseqüentemente, caminho de diferenciação, de individuação do eu.

A dispersão do eu no espaço da interioridade corresponde simultaneamente a uma dispersão no tempo⁵⁵, ou seja, emergir na dispersão espaço-temporal é um primeiro esforço do pensamento e do espírito em vista de um centro. Não obstante, vimos que o lugar da dispersão é o lugar da queda e paralelamente de anseio por orientação. Lima Vaz ao meditar sobre a metafísica da experiência interior de Santo Agostinho se refere a ela como “volta ao interior”.

⁵⁵Na vivência experiencial o espaço e o tempo são intuídos através da nossa sensibilidade. A intuição pura do espaço e do tempo pela sensibilidade é o que torna possível o entendimento em Kant na Estética transcendental. Para ele, além do sentir ter uma função organizadora do mundo, aquela intuição é universal e necessária, ou seja, é a priori. No entanto, no caso da prosa em estudo o desejo é que seria o a priori da experiência da interioridade, tendo em vista que a conjunção do espaço e do tempo é uma construção do espírito.

O próprio Santo Agostinho revela no capítulo XI das Confissões que a experiência da busca pela unidade do ser é uma experiência de dispersão: “dispersei-me no tempo, cuja ordem ignoro” (AGOSTINHO, 1984, p. 229). A ilusão de simultaneidade e indivisibilidade espaço-temporal é uma clara demonstração do desejo de espernear em protesto do Absoluto. Na distensão do espírito, a conjunção do espaço e do tempo num contínuo, reclama uma experiência independente dos objetos e fora da sucessão temporal, fora da contingência, pois:

A experiência do tempo é uma experiência do abandono e da insegurança do homem enquanto projetado na dimensão da temporalidade. Como lugar de passagem (*transitus*), o tempo é um lugar de distensão [...] em que o espírito se vê disperso no fluxo das imagens e no atropelamento dos desejos (VAZ, 1968, p. 98).

Visar o “centro”, aqui imagem do Absoluto, presente e distante ao mesmo tempo, remete à busca pela mediação de uma realidade transcendente que restitua a unidade dos opostos e restabeleça o equilíbrio. Esse é um apelo secreto a que sua alma tende. Num certo sentido, a prosa dá testemunho desse apelo, bem como do seu drama. Uma personagem⁵⁶ se encontra a caminho, é um ser-estar itinerante, inexplorado, peregrino⁵⁷. De acordo com Terrin, a experiência de organizar a realidade em relação a um centro é uma experiência eminentemente religiosa: “O homem religioso é um homem irremediavelmente doente de uma grande ideia que o sustenta. Essa ideia é que existe um centro, existe um polo, um ponto de referência de toda a realidade” (TERRIN, 2004, p. 370). Temos que essa grande ideia só pode ser uma confirmação da transcendência enquanto aspiração humana fundamental: “por não acreditar na finitude me perdia no absolutamente infinito” (HILST, 2001, p. 19).

A distância é imagem da transcendência: “tu alhores algures acolá lá longe no alto aliors” (HILST, 2001, p. 36) a que o homem, na imensa e insaciável nostalgia de Deus, encaminha-se. A dispersão no espaço-tempo em direção ao centro é imagem de percurso, iniciação, passagem: “peregrinar é aceitar viver numa condição liminal na qual não se está mais integrado numa sociedade, mas se está a caminho de alguma outra coisa” (TERRIN, 2004, p. 374-375). Alguma coisa fechada, oclusa, inacessível, resguardada pelo arcano do mistério. Assim como a vida é passagem, a personagem busca o risco de realizar-se “na única grande aventura de viver uma só vez a história de uma vida que declina no tempo, mas aspira crescer para a plenitude da unidade” (VAZ, 1992, p. 147).

⁵⁶Parece coerente que aqui tratemos a personagem de forma genérica, tendo em vista o estado de dispersão do eu.

⁵⁷“A peregrinação não faz parte de uma religião institucional, das religiões estruturadas, mas é uma dimensão da alma, constitui uma visão de caráter místico” (TERRIN, 2004, p. 374). Nos termos que Terrin entende a peregrinação conduz a possibilidade de pensar o percurso da personagem semelhante ao do místico sem igreja, como por exemplo o foi Nikos Kazantzakis.

2.6 A experiência mística

“Eu Nada eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa” (HILST, 2001, p. 17). Voltada a alma ao interior de si mesma, disperso o eu no espaço-tempo simultâneos, o eu se põe em marcha em direção à luz. A experiência religiosa aprofunda-se propriamente na perspectiva metafísica, à medida que se encaminha para a transcendência: “o horizonte mais amplo se abre ao movimento da autoafirmação do sujeito [...] não se exaure no âmbito da comunidade humana e não tem como seu último horizonte o horizonte da história” (VAZ, 1992, p. 93). Delicado, o momento é liminal⁵⁸, escolhe-se estar-viver fora dos esquemas e limites socioculturais⁵⁹; decide-se, portanto, viver como “morto” para este mundo, transgredir uma ordem social, pois uma conversão ao interior necessariamente uma conversão ao superior. Perfazer o itinerário da transcendência é o que faz “a reflexão total do espírito sobre si mesmo e o sujeito pode reencontrar-se no nível mais profundo do seu ser, onde, enquanto espírito, acolhe o Absoluto” (VAZ, 1992, p. 96).

Luz, na tradição espiritual agostiniana⁶⁰, é imagem alusiva da sabedoria divina. Apontar a vista no sentido da luz remete ao exercício da contemplação de natureza metafísica, também ao ato da inteligência espiritual denominada por Platão imagetivamente como “olho da alma”, aquela mais elevada operação do conhecimento que é capaz o espírito humano. Não obstante, a intuição do Absoluto “constituindo o fundo abissal, o *interior íntimo*” (VAZ, 2015, p. 29) da personagem, tem um significado trágico envolvido. A “cegueira silenciosa” conduz à perspectiva da peregrinação como fenômeno religioso, qual seja, “movimento para uma presença/ausência, para a identidade e alteridade, num jogo que comporta o claro/escuro da razão, o sentido e o mistério do sentido, o desejo de ter uma experiência de Deus e a impossibilidade de [...] viver essa experiência” (TERRIN, 2004, p. 370). Como justificar essa busca inglória? Como explicar esse impulso religioso que impele a procurar um Deus que está sempre um pouco mais adiante? De onde se tira “a certeza da anulação da distância entre o sujeito e o objeto imposta pela manifestação do Outro absoluto” (VAZ, 2015, p. 16)?

Sabemos, inicialmente, que tentar compreender a experiência mística no seu fundamento antropológico será de fundamental importância. Não obstante, seguiremos no encaixe dos próprios vestígios literários. E, nesse sentido, entendemos que o estado místico da

⁵⁸Terrin (2004) define liminalidade como “viver no limite”.

⁵⁹“[...] é preciso voltar a uma espécie de anomia social para compreender a própria existência fora das normas e das imposições socioculturais” (TERRIN, 2004, p. 386).

⁶⁰Diz Agostinho nas Confissões: Quem o poderá compreender? Quem o poderá contar? Que luz é esta que me ilumina de quando em quando e me fere o coração, sem o lesar? [...] É a Sabedoria, a mesma Sabedoria que bruxuleia em mim e rasga a minha nuvem. Esta encobre-me de novo quando desanimo por causa da escuridão e do peso das minhas misérias” (AGOSTINHO, 1984, p. 215).

personagem não terá sido efeito apenas de uma vontade intelectualmente tensa, planejada, calculada, mas acionada por uma situação-limite aglutinadora: a iluminação do tabu da morte⁶¹.

No seu princípio, diz Bataille, a experiência mística implica uma “descida em si” (BATAILLE, 1998, p. 20), que não é calma, mas violenta, selvagem, pungente, corresponde a estados de alma perturbados e angustiados, levados a uma intensa exaltação apaixonada: “experiência infinitamente profunda, infinitamente violenta” (BATAILLE, 1998, p. 20). Se o estado místico é uma realidade que ultrapassa os limites comuns, com efeito, sem a ruptura com “a imagem múltipla do mundo” (BATAILLE, 1998, p. 19) não há embriaguez do ser, perda de si noutra coisa ilimitada à procura da duração na unidade. Textualmente, a perda de si se expressa no “eu nada”, imagem de dispersão e dissolução do eu. No entanto, a imagem parece ambígua quando sugere a dispersão do eu, podendo indicar também uma identidade com o radicalmente Outro. Se pensarmos que o centro pode não ser um ponto fixo no espaço, mas o Princípio que “está em toda parte e em parte alguma” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 219), pode fazer sentido a hipótese da identidade: “Meu nome é Nada [...] vou me arrastando, capengo, só eu e o Nada do meu nome, minhas mesquinhas, meu ser imundo, um Nada igual ao Teu” (HILST, 2001, p. 46-47). Se a experiência mística é uma forma de apelo de união “na qual prevalece o aspecto participativo e frutivo, tendendo dinamicamente a uma quase-identidade com o Absoluto” (VAZ, 2015, p. 16), haveremos de ponderar, oportunamente, se se trata de uma visão de Deus como Nada, visão essa apenas possível quando finito e infinito deixam de ser percebidos contraditoriamente, quando a contingência é ultrapassada?

Na experiência mística a figura do Absoluto habita o ser da personagem: mistério duplo, Deus e “eu nome de Ninguém” (HILST, 2001, p. 17) implicados num só, interiormente. Vê-se que aquele ser implicado nessa experiência tem radicalmente transformada a sua existência. Cabe então perguntar, sem a afirmação da transcendência haveria a possibilidade de uma experiência mística? Como aproximar-se do Deus, presente e distante ao mesmo tempo, sem afirmação de algo intemporal que ultrapassa o próprio homem? A própria personagem nos dá testemunho salutar de que não seria possível: “por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito” (HILST, 2001, p. 19). Esse, portanto, será nosso ponto de partida primordial

⁶¹Bataille é um guia primoroso nesse entendimento. Diz ele: “É sempre a morte [...] que introduz a ruptura sem a qual ninguém consegue atingir o estado de êxtase” (BATAILLE, 1998, p. 19). Os vizinhos de Hillé também reclamam o seu “trancado”: “olhe senhora D, não pode se trancar assim, a morte é coisa que não se pode dar jeito, né, o senhor Ehad ficaria triste lhe vendo assim, tá morto né, a morte vem para todos” (HILST, 2001, p. 28). Também Paz nos diz que: “a morte da pessoa querida confirma nossa condenação: somos tempo” (PAZ, 2001, p. 130).

para a compreensão de outro caráter da experiência mística da personagem, qual seja, o caráter especulativo da mística que passa pelo conhecimento e o amor sponsal.

3 LEITURA II

3.1 A experiência do luto e a reflexão sobre a morte

Orientados por um movimento de tendência antinômica no texto, seguimos em direção à penumbra da sua encruzilhada. “Cruzamento de caminhos que a converte numa espécie de centro do mundo” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 367), a encruzilhada pode ser um ponto metafísico fora do espaço e do tempo. Desse modo, pode ser lugar de encontro com o desconhecido, ponto de inquietação e contato com a densidade oculta; logo, possibilidade de comunicação com o sagrado. Também “lugar que leva à pausa e à reflexão” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 367), portanto, instante de meditação, embora, paradoxalmente, a encruzilhada seja espaço de passagem, ruptura de nível; convite para que se vá um pouco mais além. Nesse ponto de interseção, hesitamos diante do mistério, tememos esse “lugar epifânico” e a natureza de suas manifestações. No entanto, resta-nos a elaboração do medo, tendo em vista que “o homem *só* [grifo nosso] pode superar o que o apavora enfrentando-o” (BATAILLE, 2004, p. 12).

Não obstante, um leitor na encruzilhada do texto é imagem análoga ao “paradoxo fundamental de caracterização da modernidade” (BARBOSA, 2009, p. 22), síntese de uma crise da representação. A literatura moderna parece desprezar o leitor na medida que dificulta a relação com o texto literário, isso a partir de uma série de “desvios da referencialidade” (BARBOSA, 2009, p. 22). Contraditoriamente ela depende da recifração desses desvios que passam necessariamente pela consciência da saturação dos usos da linguagem. Ao leitor cabe a consciência do que Adorno chamou de “modificações históricas da forma” (ADORNO, 2003, p. 58), sobretudo a lucidez em relação à noção burguesa de que “sentar-se e ler um bom livro” (ADORNO, 2003, p. 56) tornou-se, a partir do século XIX, algo intensificado ao máximo, contemporaneamente, uma noção arcaica de experiência com a literatura. Isso se deve ao fato de que a forma literária da era burguesa, objetiva, de um realismo imanente, capaz de dominar a existência, de dizer o real, vê-se desintegrar-se mediante a incerteza dos “fundamentos analógicos da linguagem” (BARBOSA, 2009, p. 27). A crítica à metáfora é tanto uma “consciência moderna dos limites da fabulação metafórica” (BARBOSA, 2009, p. 27) quanto expressão de uma experiência de desencantamento do mundo⁶²: “[...] é impossível, para

⁶²A negação do absoluto encontra sua expressão mais radical no niilismo.

alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras” (ADORNO, 2003, p. 56).

A crise da objetividade literária de que nos fala Adorno no texto “*A Posição do Narrador no Romance Contemporâneo*” tem a ver com o questionamento da pretensão imanente do narrador tradicional, isto é, a de saber exatamente como as coisas aconteceram: “quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do “foi assim”, tanto mais cada palavra se torna um “como se”, aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim” (ADORNO, 2003, p. 58). Essa reflexividade nova passa pelo ceticismo em relação à forma que dava, à matéria comunicada, um tom falso. Tal tomada de partido contra a mentira da representação⁶³ aproxima-se do que Barbosa observou acerca da poesia moderna. Segundo o crítico ela “aponta para o desaparecimento [...] de um referente encontrável” (BARBOSA, 2009, p. 18). Por conseguinte, o obscurecimento das relações entre palavra e referente⁶⁴ impacta na atitude contemplativa do leitor. Quando um artista recusa imitar esteticamente uma catástrofe “ele destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida” (ADORNO, 2003, p. 61), abalando, portanto, o terreno seguro das significações fixas, dissolvidas agora em múltiplos centros possíveis de significação. A negação do realismo, ou seja, a recusa de reproduzir a realidade apreendida pelos sentidos, encontra eco também naquilo que Rosenfeld identificou como fenômeno de desrealização na pintura do século XX: “a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível” (ROSENFELD, 2015, p. 76).

Sabemos que essa visão perspectivica do mundo criou, a partir de uma consciência individual e antropocêntrica, a ilusão da conquista artística sobre a realidade sensível. No entanto, “fora básica uma nova experiência da personalidade humana, da precariedade da sua situação no mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos” (ROSENFELD, 2015, p. 86), para que a posição absoluta dessa consciência central vacilasse. Com a perspectiva desgastada, reconheceu-se, com angústia, o abismo entre a pessoa humana e o mundo, na medida que à consciência não se põe mais o direito de impor uma ordem à realidade que escapa, sorrateiramente, a seu domínio.

Será de fundamental importância para nós o sentimento de instabilidade dessa consciência desprovida da ilusão do absoluto, sobretudo o impacto espiritual e a busca por

⁶³ À mentira da representação sucede o momento antirealista do romance moderno. Na “linha da extrema dissolução subjetivista do romance” (ADORNO, 2003, p. 58), revela-se sua dimensão metafísica.

⁶⁴ “O que há de mais radical do que pôr em xeque aquilo que funda a própria existência da linguagem [...], isto é, o mecanismo analógico de vinculação entre palavra e realidade?” (BARBOSA, 2009, p. 28).

técnicas que pudessem ser capazes de recuperar um sentido novo de verossimilhança. Sem um centro único organizador da percepção, a literatura e a arte, de um modo geral, tanto apontam para a crítica ao dogmatismo da visão cabal sobre o mundo, quanto experimentam a transgressão da forma tradicional pela “desmontagem da pessoa humana” (ROSENFELD, 2015, p. 86). A perda da noção de personalidade total conduzida pela extrema dissolução subjetivista na prosa, por exemplo, corresponde ao esgarçamento da causalidade, isto é, a noção de ordem sucessiva. No espaço e tempo interior descoincidem⁶⁵ as noções temporais e espaciais objetivas, ou seja, a eliminação da ilusão do espaço equivale também à da sucessão temporal. Na duração interior o enredo se complexifica quando não obedece a um princípio de causalidade estrita. Os momentos imprecisos e/ou episódicos são “inseparáveis dos estados mutáveis da consciência” (NUNES, 1988, p. 58) e dispersão do eu, onde agora parece manifestar-se o inconsciente como imagem de “negatividade com referência à tradição” (BARBOSA, 2009, p. 19).

É importante fazer notar que a vivência subjetiva do espaço e do tempo não só transforma a visão perspectivística⁶⁶, como incorpora, no âmago da forma, a reflexividade e a crítica como “sintomas e síndromes culturais” (BARBOSA, 2009, p. 17). À criação artística moderna antecede uma maneira própria de questionar a univocidade na linguagem, de tal modo que o entranhamento dessa reflexividade na criação passa inelutavelmente por uma consciência de leitura⁶⁷: o escritor acaba sendo também um leitor crítico da cultura e das circunstâncias históricas. A vinculação entre criação e crítica na modernidade, além de modelar a relação do artista com a linguagem e com o mundo, também altera a imagem tradicional do leitor como mero consumidor: “não se escreve mais para [...] o leitor” (BARBOSA, 2009, p. 14), mas este é incluído como “latência de uma linguagem possível” (BARBOSA, 2009, p. 14). Outrossim, a experiência do leitor com a literatura moderna até a contemporaneidade pode ser traduzida como “experiência de cultura que implica na consciência reflexiva da linguagem” (BARBOSA, 2009, p. 26).

Atingido minimamente o ponto zero da relação entre criação e leitor, quer dizer, a encruzilhada da crítica literária na qual nos encontramos, retomemos o aprofundamento das nossas reflexões iniciais a partir de algumas hipóteses já esboçadas, a despeito da perda do centro na literatura⁶⁸. Entendemos que a compreensão dessa perda e o seu reverso pode ser

⁶⁵O termo refere-se a Nunes (1988) ao tratar da experiência de sucessão nos estados interiores. No tempo vivido ocorre a “descoincidência” das medidas temporais objetivas.

⁶⁶A expressão encontra-se em Rosenfeld (2015) ao mencionar o *cogito* cartesiano. A visão “perspectivística” de Descartes encontra na certeza do eu pensante o princípio de racionalidade sobre o mundo.

⁶⁷“O texto moderno [...] tanto se oferece à leitura quanto, para a sua elaboração, é, desde o início, uma leitura” (BARBOSA, 2009, p. 29).

⁶⁸Vimos com Rosenfeld (2015) sobre a fragilidade do perspectivismo em face da nova situação da humanidade no mundo moderno, instável e fragmentada.

basilar ao nosso estudo, na medida que possibilite uma compreensão mais dinâmica entre a “matéria comunicada e a forma” (ADORNO, 2003, p. 56).

Vamos supor inicialmente que o tratamento dramático dado ao texto se faz por uma sucessão de cenas literárias amarradas por uma variedade de diálogos em discurso direto. Esse modo dramático de compor a obra, que mais mostra do que narra, nos dá a impressão frequente de que, sem a presença notória de um narrador, não há, portanto, um centro único organizador das percepções:

[...] sabe Antonão, a vida é tão cheia de tranquera, [...], que se a gente não enche o bucho e não dá uns mergulho nos buraco das mulhé, vezenquando uns murro numas gente, cuspidas escarradas, uma paulada no cachorro, esses descanso, se a gente não faz isso Antonão, a vida fica triste. é, tá certo, isso de comer e de meter faz muito gosto, que coisa que tem mais na vida? que coisa? depois da morte os bicho, nem fumo pra pito, nem meteção nem nada, depois da morte aquela fome, aquela escuridão, tu acredita em alma de defunto seu Tunico? Besteira, o mundo tá muito voluído, não tem mais disso não. e Deus? olhe, isso é assunto de padre, de ministro, de político [...] Miudez, quentura, gosto. Mover-se pouco. Não dizer. As mãos na parede. No corpo. Pensar o corpo, tentar nitidez. Hillé menina tasteia Ehud menino. Dedos dos pés. Se a gente mastigasse a carne um do outro, que gosto? e uma sopa de tornozelo? E uma sopa de pés? Na comida não se põe pé de porco? Por que tudo deve morrer hen Ehud? (HILST, 2001, p. 41-42).

No interstício entre uma cena e outra nada há que garanta entre elas uma relação determinada e consequente, a não ser um angustioso vestígio do transitório, da contingência, da indefinição e da precariedade das perspectivas, seladas, dessa forma, pela sensação de incompletude. Se apelarmos para a busca de um sentido organizador, arriscamos que esse seja o do permanente desvio em relação a um sistema fixo, isto é, a um centro nítido de referência, incapaz que é de conciliar tantas vozes distintas.

Embora seja possível observar uma desarticulação das vozes entre as cenas, bem como a ausência de uma sequência lógica ordenadora dos acontecimentos, não encontramos marcadores temporais, no que isso pode sugerir a ilusão de uma intemporalidade com o tempo fundindo-se num eterno presente. No nosso modo de ver, não se trata de uma manifestação de estados mentais isolados de um narrador-personagem específico que, numa espécie de monólogo interior, puxaria o mundo para dentro desse espaço, de tal modo que “qualquer coisa que se desenrole no exterior *seja* [grifo nosso] apresentada [...] como um pedaço do mundo interior” (ADORNO, 2003, p. 59).

No espaço entre uma cena e outra, entrevemos uma fenda, uma fissura, um silêncio distendido, lugar de indeterminação e inviabilidade. Ainda que contíguas, não se pode desprezar a tensão entre elas, principalmente porque essa tensão aponta para a precariedade da própria linguagem. É precisamente no espaço em branco e abismal, cavado pela consciência da

insuficiência da linguagem “que está o sumo, o samadhi, o grande presunto, o prato” (HILST, 2001, p. 45): “momento para a reflexão sobre a continuidade” (BARBOSA, 2009, p. 14).

No meio, portanto, encontra-se a verdade⁶⁹ do texto em prosa, qual seja, a ausência de um centro catalisador único e imanente ao texto. Se tomarmos como válida a hipótese de que entre a pintura, a literatura e a filosofia modernas existe uma “certa unidade de espírito e sentimento de vida, que impregna, em certa medida, todas estas atividades” (ROSENFELD, 2015, p. 76), o momento da consciência antirealista da linguagem designaria o espírito unificador de todas aquelas manifestações em contato. De acordo com Adorno, quando pensa a situação do narrador no romance moderno, é essa consciência antirealista que cede espaço, no romance, a uma dimensão metafísica da experiência da criação: “na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo”⁷⁰ (ADORNO, 2003, p. 58). Consciente da incapacidade de dizer o real, mas apenas referi-lo analogamente, o escritor procura “superar a dimensão da realidade sensível para chegar [...] à essência absoluta que vive por trás da aparência que vemos” (ROSENFELD, 2015, p. 91), isto é, liberto da pretensão de criar o real, ele conduz, narrador, personagem e enredo à autodissolução numa evocação reversa e paradoxal de busca por uma unidade arquetípica e intemporal:

o intelectual [...] dissociado entre os valores em transição, enquanto revela essa fragmentação nas suas personagens desfeitas e amorfas, exprime nesta mesma decomposição do indivíduo a sua esperança de, chegado à substância anônima do ente humano, poder vislumbrar a integração no mundo elementar do mito (ROSENFELD, 2015, p. 88).

Vejamos ainda como essas ideias, de certo modo generalizantes, podem nos ajudar a iluminar algumas significações daquele espaço em branco já mencionado. Vimos que a natureza metafísica e transcendente do espaço vazio sem centro fixo, sem fundo e, assim sendo, sem referente claramente distinto, é intrínseca ao próprio sentido de violação da forma causal – base do enredo de costume tradicionalmente linear. A consequência mais imediata e acachapante dessa violação ocorre certamente na estrutura do enredo, agora esgarçada, fragmentada e aparentemente anulada. No entanto, não podemos esquecer que “o artista moderno é um iludido” (BARBOSA, 2009, p. 31). Ele cria a ilusão da intemporalidade por uma imaginação simultânea, porém, dependente de expressar-se na sucessão do discurso: “sujeita à linearidade do signo linguístico, ao caráter consecutivo da linguagem verbal, a narrativa

⁶⁹Ao uso do termo “verdade” equivale o de coerência interna da obra.

⁷⁰A experiência da dessacralização e desencantamento do mundo expressa a perda da confiança de que alguns discursos de referência sejam ainda capazes de apaziguar o coração da pessoa humana. Nem a religião nem a ciência se mostram hábeis a restaurar a unidade pessoa humana-mundo.

literária [...] só pode representar acontecimentos simultâneos na ordem sucessiva” (NUNES, 1988, p. 50-51), ou seja, mesmo à imaginação simultânea do tempo se aplica, em última instância, uma noção de ordem contínua. A compreensão dessa circunstância paradoxal é fundamental uma vez que buscamos, com certa inquietação, encontrar nesse espaço em branco um eixo referencial qualquer. Não obstante, essa foi uma primeira dificuldade de maior relevância. Assustados pela excessiva desagregação episódica (ora temos acontecimento, ora discurso), além da dissociação das vozes díspares e incomunicáveis entre si (ora social, ora íntima), ansiamos por encontrar, na totalidade temporal do texto, alguma unidade. Quando buscamos, portanto, um ponto de entrelaçamento entre as diversas cenas interrompidas por um espaço em branco, não só rompemos a distância estética entre nós e o narrador, mas profundamente enredados e implicados no mesmo paradoxo movente, desejamos ordenar a ameaçante dissolução da forma: “expressão [...] precisa de um mundo em que a continuidade do tempo e o eu coerente e epidérmico já não têm sentido” (ROSENFELD, 2015, p. 91).

Se aqui vimos que o eixo referencial da prosa não mais se pauta pela ordem causal, mas pela justaposição de cenas aparentemente desconectadas, num mundo supostamente eterno, sem tempo, cabe investigar, no plano da matéria comunicada, as razões pelas quais a forma se estrutura como tal. Seguindo o movimento das hipóteses que buscamos desenvolver na primeira leitura, aportamos na encruzilhada do espaço em branco, lugar enigmático, guardião da singularidade mais profunda dessa matéria literária. Vale lembrar que a alegação hipotética de que, à experiência mística da personagem Hillé, isto é, a sua crise de visão interior antecede uma experiência traumática de luto, só podemos abordá-la com mais propriedade através da evocação da estrutura textual.

Nesse intento, retomemos o trecho da obra mencionado anteriormente. Temos, portanto, duas cenas desarraigadas formalmente: a primeira apresenta um diálogo trivial entre Antônio e Tunico (moradores da vila), seguindo-se a ela outra cena de mais puro devaneio: a personagem Hillé imagina-se dialogando com o seu amado, ambos na infância. Diante do instante inexato e indefinível entre as duas cenas – nenhum advérbio de tempo, por exemplo, marca a passagem de um episódio a outro –, pressente-se a tensão: tendência a fundir num conjunto elementos completamente dessemelhantes nas suas naturezas. Dispersas e dissolvidas numa geografia fora do tempo, as linhas de ação parecem interrompidas em seu fluxo, de modo que, absorvendo a sucessão, a prosa “suspende a marcha do tempo” (NUNES, 1988, p. 62). Mas ainda não nos quedamos por satisfeitos. Essa compreensão da forma não se mostra suficiente, na medida que não permite um entendimento das forças particulares da matéria literária e sua relação com a transformação da estrutura.

Talvez o impacto mais imediato dessa ilusão de uma intemporalidade seja o de parecer verossímil ao leitor o desaparecimento do enredo. No entanto, não se trata de uma trapaça, mas de um modo novo de incorporar na prosa o leitor potencial, capaz dela. Frente o temor da dissolução completa dos acontecimentos (manifesta sobretudo pela direção aleatória das vozes subjetivas), nos vimos impelidos a buscar uma unidade nos rastilhos da contingência: alguma coisa nos garante que ela subsiste ao conteúdo da prosa, haja vista a inelutável relação entre palavra e pensamento.

Sigamos ainda com o mesmo trecho da obra em estudo, aquele em que duas cenas se encontram disjuntas por um espaço em branco. Não obstante, iluminados agora pela sugestão do caminho das ideias, pensemos com Wellek e Warren a respeito da relação entre ideia e literatura. De acordo com os autores, essa integração ocorre quando a imagem torna-se conceito e o conceito imagem, ou seja, quando “[...] essas ideias são efetivamente incorporadas à própria textura da obra de arte, quando se tornam constitutivas, [...] quando deixam de ser ideias no sentido comum de conceitos e tornam-se símbolos” (WELLEK; WARREN, 2003, p. 156). É no encaixe dos vestígios dessa fusão secreta entre palavra e pensamento que procuraremos caminhar para além da encruzilhada do espaço em branco no texto, lugar de tensão e de impermeabilidade. Contudo, entre as duas cenas disjuntas podemos vislumbrar um primeiro indício de entrelaçamento simbólico⁷¹ no plano do conteúdo: o problema da morte como uma questão básica da vida. Relembremos que o tema que conduz o diálogo entre Antônio e Tunico gira em torno dessa questão essencial: “é, tá certo, isso de comer e de meter faz muito gosto, que coisa que tem mais na vida? que coisa? depois da morte os bicho, nem fumo pra pito, nem metecão nem nada, depois da morte aquela fome, aquela escuridão” (HILST, 2001, p. 41). A esse diálogo sucede, abruptamente, outra cena: a personagem Hillé imagina-se criança junto ao seu amado, que sabemos morto: “Hillé menina tateia Ehud menino” (HILST, 2001, p. 42) e entre outras coisas direciona um questionamento sobre a morte: “Por que tudo deve morrer hen Ehud?” (HILST, 2001, p. 42).

São duas unidades de ação aparentemente desconectadas entre si, todavia ligadas pelo mesmo elo congênito: a experiência sucessiva da consciência da morte. A manifestação empírica e imagética da morte nas cenas sugere que o tema é um dado sensível, isto é, resulta de um conhecimento prático, sobrevêm de uma consciência individual⁷², mas também universal⁷³ e inelutável⁷⁴ acerca da morte: “a consciência da morte é uma marca da humanidade”

⁷¹De acordo com Morin, “o símbolo transborda para fora da linguagem” (MORIN, 1970, p. 88), desse modo, pode ser abertura para o não dito, para o imensurável, para o invisível.

⁷²“Cada homem deve sempre assumir de per si a própria morte” (MONDIM, 2005, p. 322).

⁷³“Todos caem sobre a foice da morte” (MONDIM, 2005, p. 322).

⁷⁴“Contra a morte não há o que fazer” (MONDIM, 2005, p. 322).

(RODRIGUES, 2006, p. 19). Evocar, pela imaginação, a infância incita a ideia de gênese dessa consciência “[...] é a partir do momento em que a criança toma consciência de si mesma como indivíduo que se sente preocupada com a morte” (MORIN, 1970, p. 34). Entendemos que esse espaço em branco entre as cenas disjuntivas, além de forçar uma reflexão sobre a continuidade, como aludimos anteriormente, também inspira pensar o impensável: “a ideia da morte propriamente dita é uma ideia sem conteúdo, [...] é o vazio até ao infinito. É a mais vã das ideias vãs, já que o seu conteúdo é o impensável, o inexplorável, o “não sei quê” conceitual” (MORIN, 1970, p. 32). Desse modo, a abertura de um vácuo na forma corresponde a um sentido inerente à própria matéria literária, isto é, a sua ascendência especulativa. Por outro lado, a morte é uma presença ausente e o seu fantasma⁷⁵ é o fio condutor da prosa.

Deixemo-nos guiar agora por esse fantasma, ele poderá nos dar acesso a uma retrovisão importante. Se antes a epígrafe de abertura do texto nos parecia túrbida demais, desconectada e sem efeito, começa a partir daí a ganhar um sentido mais efetivo e absolutamente vital. Um poema abre o texto, no entanto, é sùmula íntima, impenetrável, máscara ocultando o mistério da experiência. À poesia se segue a prosa, como se à experiência o pensamento. “Entre as sedas do luto” (HILST, 2001, p. 15) um eu se pensa na finitude, no entanto, ao pensamento antecede uma experiência de vazio interacional: “a morte [...] não é apenas destruição de um estado físico e biológico. Ela é também a de um ser em relação, de um ser que interage” (RODRIGUES, 2006, p. 20). Quanto mais singularizado⁷⁶ é o morto, mais íntimo, mais amado, tanto mais violenta será a dor da sua perda, mais angustiada será a perturbação do luto que, no desespero, busca recompor os canais de comunicação rasgados com força, “ali onde se redilacera a relação de amor, o “nós nos amávamos” (BARTHES, 2011, p. 36), pois “a morte física não basta para realizar a morte nas consciências” (RODRIGUES, 2006, p. 28).

A compreensão da experiência da perda antecedendo o pensamento sobre a morte nos aproxima de uma fronteira antropológica: “a morte, nos vocabulários mais arcaicos, não existe ainda como conceito” (MORIN, 1970, p. 25), existe como uma consciência realista contraditória. Ao tempo que se reconhece a morte como acontecimento e lei inelutável, nos dados primeiros dessa consciência⁷⁷ a pessoa humana tende a negá-la como aniquilamento: “a recusa da morte pela crença na sobrevivência do duplo⁷⁸ em outro lugar é talvez tão velha

⁷⁵De acordo com Mondin (1980), uma das características da morte enquanto fenômeno é o seu caráter iminente.

⁷⁶“Quando o traumatismo não existe ainda, quando o cadáver não é singularizado, a realidade física da morte não é ainda consciente” (MORIN, 1970, p. 34).

⁷⁷“A contradição é já violentamente sentida no mais profundo da humanidade arcaica” (MORIN, 1970, p. 33).

⁷⁸De acordo com Rodrigues (2006), a antiga ideia do duplo pôde ser observada pela antropologia. Um esqueleto em posição fetal acompanhado de seus objetos pessoais supõe que em outra vida os mortos possuem necessidades.

quanto o homem” (RODRIGUES, 2006, p. 34). Estamos, portanto, numa zona de mal-estar e horror, condensação de um complexo de emoções que refletem “as perturbações profundas que a morte provoca no círculo dos vivos” (MORIN, 1970, p. 27). Outrossim, é nesse complexo traumático da consciência realista da morte, regida pelo horror da decomposição do cadáver⁷⁹ que encontramos a chave da sua contradição. O horror da morte e da decomposição é não mais do que o terror da perda da individualidade⁸⁰: “a obsessão da sobrevivência [...] revela no homem a preocupação lancinante de conservar a sua individualidade para além da morte” (MORIN, 1970, p. 32). A crença na imortalidade⁸¹ é um dado crucial dessa economia do terror, do traumatismo, da emoção-choque oriunda da consciência da realidade da morte: “a etnologia mostra-nos que, por todo lado, os mortos foram ou são alvo de práticas que correspondem, todas elas, a crenças respeitando a sua sobrevivência (sob forma de espectro corpóreo, sombra, fantasma)” (MORIN, 1970, p. 25). A negação da morte, desse ponto de vista, seria um reconhecimento lúcido da sua realidade perturbadora e terrível. No entanto, se fez horror silencioso, fechado a sete chaves, pois que ele é capaz de “conduzir ao suicídio ou à loucura” (MORIN, 1970, p. 31) como também “pode atingir as maiores violências” (MORIN, 1970, p. 31). A fim de preservar a pessoa humana dos impactos brutais da morte se deu, portanto, o soterramento dessa consciência traumática, a ela se sucedendo a afirmação da individualidade⁸² como asserção da revolta contra a morte.

Observamos que existe uma coexistência originária entre a consciência da morte, o seu traumatismo e a evocação da imortalidade. Todavia, sobre essa unidade de sentidos contraditórios paira o fantasma do aniquilamento: “a individualidade que se revolta perante a morte é uma individualidade que se afirma sobre a morte” (MORIN, 1970, p. 34). É precisamente nas sombras desse desespero de sobrevivência que podemos entrever a mágoa mobilizadora da escrita: “[...] a perda, o luto, a ausência desencadeiam o ato imaginário e o nutrem permanentemente” (KRISTEVA, 1989, p. 15). O poema de abertura do livro nos auxilia a compreender essa mágoa mobilizadora e, conseqüentemente, o descontínuo no texto em prosa: “Luto: aprendi que ele é imutável e esporádico: ele não se desgasta, porque não é contínuo”

⁷⁹ “[...] as ondas mais poderosas das perturbações que se manifestam por intermédio do funeral e do luto têm base no cadáver que apodrece, aquela coisa horrível, aquele não sei quê, que não têm nome em nenhuma língua” (MORIN, 1970, p. 28-29).

⁸⁰ “[...] quanto mais o homem descobre a perda da individualidade por detrás da realidade putrescente de uma carcaça, tanto mais fica “traumatizado”; e quanto mais ele é afetado pela morte, tanto mais descobre que ela é a perda irreparável da individualidade” (MORIN, 1970, p. 33).

⁸¹ “[...] a força da aspiração à imortalidade é função da consciência da morte e do traumatismo da morte” (MORIN, 1970, p. 34).

⁸² “A prova experimental, tangível, desta afirmação é a réplica à putrefação, a imortalidade, que é a afirmação da individualidade para além da morte” (MORIN, 1970, p. 34).

(BARTHES, 2011, p. 92). De algum modo o caráter permanente e incontinuo do luto se aproxima da imagem fantasmagórica e subjacente da morte como presença ausente.

O que levaria uma personagem a se pensar na finitude senão a consciência da própria morte? De acordo com Mondin, “O homem torna-se consciente da sua sujeição à morte na angústia” (MONDIM, 2005, p. 314). Contudo, é o texto em prosa que nos dá o testemunho⁸³ da sua origem: na morte do amado a angústia encontra um catalisador. Vale lembrar que é sempre a morte do outro, sobretudo a do objeto amado, que evoca a própria morte do sobrevivente: “[...] ela testemunhará *sua* [grifo nosso] precariedade, ela [...] forçará a pensar os limites” (RODRIGUES, 2006, p. 23). Vamos levar em consideração o seguinte trecho do poema-epígrafe:

Para poder morrer apetecida
Me cubro de promessas
Da memória.

Porque assim é preciso
Para que tu vivas.
(HILST, 2001, p. 15)

Se à morte está reservado o domínio do esquecimento, a ele se contrapõe o da memória, fonte de imortalidade. Segundo Vernant (2002), a função da memória é a de estabelecer um contato com o outro mundo, lançar pontes entre o mundo dos vivos e o do além, estabelecer o livre trânsito entre eles. Dessa maneira, pela promessa da memória amorosa continua-se a interação; ela faz o morto sobreviver, lhe atribui uma certa vida e, assim, ele continua sendo uma presença no mundo: “o amor suplanta também a situação-limite da morte e [...] põe em comunicação com quem está morto. Essa comunicação [...] dá a certeza de que a morte não é voragem, precipício que [...] absorve ou abismo que [...] devora” (MONDIM, 2005, p. 317). Se, pela memória, os canais de comunicação com o morto se restabelecem, isso implica, de certa forma, o desprezo da concepção niilista para a qual a morte é o fim total da humanidade. Por trás do não reconhecimento da dissolução absoluta da individualidade, resta a negação do absurdo da finitude humana, que não é senão afirmação da imortalidade. Não temos dúvida de que essa dinâmica comanda o movimento total do texto.

Entre a lembrança e o nada: a escrita. “Escrever para lembrar? [...] não para me lembrar, mas para combater a dilaceração do esquecimento na medida em que ele se anuncia como

⁸³“Entre os modos de se aproximar da consciência de morte [...] nenhum se iguala à experiência da morte do próximo, a de um ser ao qual se está afetivamente ligado, com o qual se constitui um nós, com o qual se edificou uma comunidade que parece romper-se. Uma vez que esta comunidade é, de algum modo, eu mesmo, experimento algo de morte dentro de mim” (RODRIGUES, 2006, p. 23).

absoluto” (BARTHES, 2011, p. 110). Roland Barthes em *Diário de Luto* reconhece nas suas perturbações emocionais a verdade da náusea do irremediável: profundo pesar, deseramento, sensação de morte própria, desespero, pungência, desassossego, depressão. Em suma, um conflito violento: “em mim, lutam a morte e a vida (descontinuidade e como que ambigüidade do luto)” (BARTHES, 2011, p. 147). Nesse estado de abandono e sentimento magoado, a imagem da escrita se faz como promessa de continuidade, contrariando o luto “não contínuo, mas imóvel” (BARTHES, 2011, p. 136). Parece que, com razão, amor e luto se conectam misteriosamente na escrita. Júlia Kristeva em *Sol Negro* deixa ver uma ligação profunda entre o estado amoroso e a melancolia na criação literária: “[...] não existe escrita que não seja amorosa, não existe imaginação que não seja, aberta ou secretamente melancólica” (KRISTEVA, 1989, p. 13). A ameaça do desaparecimento, a perda de um ser indispensável, o desespero sem partilha, a desvitalização da existência e a perda do eu, todo esse superlativo da dor e do abandono carrega a vida de um sentido impossível, e a melancolia⁸⁴ é expressão dessa situação-limite. Ao angustiado e sem consolo, a volúpia do devir, imagem da escrita; jogo na intimidade do acaso, obra se fazendo eternamente pelas mãos de um mestre do infinito.

Se admitirmos que o que se passa no texto é corolário da colisão de forças do poema-epígrafe, temos que o luto seria, portanto, a mágoa mobilizadora dessa escrita. Assim sendo, sem o luto não haveria testemunho experiencial. Encontramos aqui uma tensão notável entre um saber sobre a morte (no sentido mesmo de noção abstrata) em oposição a uma experiência singular dessa força incompreensível e devastadora no vivido:

[...] Ehud, por favor, queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch, da solidão desse homem, desses nada do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós, queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento, dessa coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo. Agora que Ehud morreu vai ser mais difícil viver no vão da escada, há um ano atrás quando ele ainda vivia, quando tomei este lugar da casa, algumas palavras ainda, ele subindo as escadas Senhora D, é definitivo isso de morar no vão da escada? Você está me ouvindo Hillé? olhe, não quero te aborrecer, mas a resposta não está aí, ouviu? nem no vão da escada, nem no primeiro degrau aqui de cima, será que você não entende que não há resposta?

[...]

Quando Ehud morreu morreram também os peixes do pequeno aquário, então recortei dois peixes pardos de papel, estão comigo aqui no vão da escada, no aquário dentro d'água, não os mesmos, a cada semana recorto novos peixes de papel pardo, não quero mais ver coisa muito viva (HILST, 2001, p. 18-19).

A prosa se faz pela dupla consciência da morte: a primeira é a de que a vida é progressiva sujeição à morte (a novela de Tolstoi nos dá conta desse caráter contínuo e inelutável); a

⁸⁴A expressão que talvez indique melhor o estado de melancolia seja a de que sempre se conservará no peito “algo de partido” (BARTHES, 2011, p. 167).

segunda, é a visão do amado que morre. No entanto, a implicação dessas duas consciências na existência é amplamente diferente no conjunto. O luto é produto da experiência, “um bem essencial e íntimo” (BARTHES, 2011, p. 159) da angústia, e não uma construção elaborada da imaginação. Muito embora a apropriação da ideia de morte possa se dar também em função da interação do sujeito com a cultura material, aqui no caso a literatura, há um interesse em enfatizar o caráter distintivo do luto como experiência crucial dessa consciência da morte. Vale ressaltar que “a morte do outro evocará sempre minha própria morte” (RODRIGUES, 2006, p. 23), não obstante, nenhum outro modo de se aproximar da consciência da morte se compara “a de um ser ao qual se está afetivamente ligado” (RODRIGUES, 2006, p. 23). É, portanto, no vazio da morte que se dilacera a comunicação amorosa e se vive o luto do objeto amado perdido. Ferir as promessas do amor põe o sobrevivente em estado de perda de si mesmo e é nesse ponto que podemos entrever a distinção entre “[...] um saber emprestado (canhestro, vindo dos outros, da filosofia)” (BARTHES, 2011, p. 116) da literatura etc. e um saber próprio: “há, no luto [...], uma apreensão radical e nova da morte” (BARTHES, 2011, p. 116).

Nosso principal interesse em mostrar na prosa essa tensão entre duas consciências da morte,

é fazer notar que a realidade do luto é que põe a própria tensão, uma vez que se rompem os canais de comunicação com o amado. Entre a personagem Hillé e seu amado Ehud há uma constante troca de saberes e, nesse diálogo, se insere uma consciência da morte. Não obstante, se trata de uma consciência abstrata e que só em contiguidade com o luto pôde vir a ter maior densidade.

À primeira vista parece difícil perceber a tensão entre os dois momentos de consciência da morte na prosa. Isso se dá principalmente pelo uso do advérbio de tempo “agora” separando as duas cenas vizinhas, mas colocando a memória e o tempo presente no mesmo instante da enunciação. Por outro lado, essa estratégia de romper através do pensamento o fluxo do tempo traz à tona um aspecto essencial do luto, qual seja, o seu caráter “não contínuo, mas imóvel” (BARTHES, 2011, p. 136). Luto é emoção-choque, trauma, ferida inexorável, fantasma perene, espectro da aniquilação da individualidade. É, portanto, a experiência concreta do luto e não um saber abstrato sobre a morte que dá prova máxima do sentido singular dessa escrita: “[...] trabalho pelo qual (dizem) saímos das grandes crises (amor, luto)” (BARTHES, 2011, p. 129). Como experiência crucial da ambiguidade da vida, o luto se fundamenta, por princípio, na contradição: ao restituir ao morto a sua individualidade pela memória, ele nega a destruição completa do ser e afirma a imortalidade como meio de vencer a morte.

Tudo fere o enlutado, sobretudo o mundo e suas demandas. Em contradição com a vida, já que a morte do ser amado implica uma experiência de algo de morte dentro de si: “qualquer perda acarreta a perda do meu ser – e do próprio ser” (KRISTEVA, 1989, p. 12), o enlutado segue, mas melancólico. “Um nada desperta [...] o abandono” (BARTHES, 2011, p. 84), nostalgia viva da ferida do desamparo. Senhora D é então puro estado de abandono. Com efeito, o luto melancólico não é senão ressonância dos traumas antigos⁸⁵, uma vez que quaisquer antecedentes de perda, de falta, de malogro, de dissolução, tendem a animizar o luto. Nos parece que, atingido esse ponto, localizamos um catalisador de imagens na prosa: a perda do amado encontra em toda e qualquer experiência de fracasso e ruptura antecedentes, uma imagem dispersa e ferida do luto⁸⁶.

Não passa despercebido também o traumatismo do luto, ele reverbera através da angústia e do horror: “não quero mais ver coisa muito viva” (HILST, 2001, p. 19). Embora não seja possível mensurar completamente a dor desse drama, porque vivido conscientemente, ainda sim é possível discernir nesse temor a raiz da sua contradição profunda: “a criatura é, [...] distinta do ser e, por isso, exposta à aniquilação” (MONDIM, 2005, p. 324). Não podemos dizer que já temos aí uma intuição explícita do absolutamente Outro, ou seja, da alteridade radical, mas o pressentimento secreto de que entre o Ser e a criatura existe uma desigualdade profunda. Não obstante, a oposição entre o ser e o devir está a fonte de onde medra a experiência mística da personagem. De acordo com Vaz, “a experiência mística tem lugar no terreno *do* [grifo nosso] encontro com o Outro absoluto, cujo perfil misterioso desenha-se sobretudo nas situações-limite da existência, e diante da qual acontece a experiência do Sagrado” (VAZ, 2015, p. 16). Temos, portanto, na temibilidade da dissolução do ser, que sabemos oriunda da experiência do luto, a situação-limite favorável à iniciação ao Absoluto como mistério e diferença: “em direção ao silêncio, à interioridade, a ferida do luto passa para um pensamento mais alto” (BARTHES, 2011, p. 92).

3.2 Uma vista em direção ao centro

Entendemos ter um texto afetivo, ou seja, “amoroso às percepções, desejos e expectativas” (NUNES, 1988, p. 64) da personagem Hillé. Motivada pelo anseio de superar a

⁸⁵Kristeva (1989) discute esse aspecto do luto melancólico, qual seja, o poder de fazer retornar memórias de pesar, desgosto e mágoa. Roland Barthes também se refere ao luto melancólico, mas como “[...] nostalgia do que está vivo” (BARTHES, 2011, p. 73).

⁸⁶Na Leitura I tentamos demonstrar que a crise da visão da personagem Hillé tinha no luto um caráter retroativo. Acreditamos que a ideia do luto melancólico pode fundamentar essa intuição inicial.

morte do amado e a mágoa do luto, ela busca na escrita uma solução de continuidade⁸⁷ como forma de combater a ameaça do esquecimento e a dilaceração progressiva da memória (vale lembrar que todo diálogo entre Ehud e Hillé se dá no plano da reminiscência). Sabemos também que as perturbações do luto põem em risco o enlutado, pois à medida que se aprofunda essa experiência de ruptura traumática abre-se então passagem para o contato com as águas mais densas da subjetividade, para o outro de si mesma, lá onde se encontram as oposições internas latentes, todas as inquietações de natureza metafísica: “[...] como é o Tempo, Ehud, no buraco onde te encontras morto? Como vive o Tempo aí? [...] como é o Tempo no úmido do fosso? Pergunto ao menino louco⁸⁸: estás aí com Ehud?” (HILST, 2001, p. 39). Não há dúvidas de que o luto provoca uma mudança drástica na vida do sobrevivente, tendo em vista, sobretudo, o rompimento dos canais de comunicação com o objeto amado e o início de uma consciência concreta e melancólica da vida na morte. A intensidade dessa experiência mobiliza forças notáveis de insurreição contra o absurdo da finitude humana, fruto da relação ambivalente e contraditória no âmbito existencial vida-morte. Nesse sentido, cria abertura, propicia a ultrapassagem da esfera pessoal em vista da esfera espiritual: “toda crise existencial põe [...] em questão [...] a realidade do mundo e a presença do homem no mundo” (ELIADE, 1992, p. 171).

Mais relevante agora do que reconhecer a realidade transcendente como horizonte possível da experiência humana, será compreender a autotranscendência⁸⁹ como abertura para outras dimensões existenciais: “a autotranscendência aponta diretamente para a transcendência” (MONDIM, 2005, p. 260). Se a ideia de transcendência diz respeito a uma consciência da não realização da pessoa humana, por sua vez, a autotranscendência tem relação com a sua abertura à experiência do mistério e do infinito: ela fundamenta a sua espiritualidade. De acordo com Jaspers *apud* Mondin, “[...] o homem toma consciência da autotranscendência sobretudo nas situações-limite. [...] A dor, a luta, a angústia, a própria morte, mediante a sua inelutabilidade, põem instância de transcendência de si mesmos” (MONDIM, 2005, p. 258). São, portanto, esses estados de espírito que colocam a pessoa humana em relação ao seu ser profundo⁹⁰: “[...] ela [*grifo nosso*] descobre a ruptura e a contradição entre o que é de fato e o que aspira a ser” (MONDIM, 2005, p. 258). Essencialmente aberta, em espírito tendente ao transcendental, a

⁸⁷Vimos que o poema-epígrafe que abre o texto em prosa dá provas do sentido da escrita como solução de continuidade. Desse modo, escreve-se por desejo de diálogo amoroso. Assim como Eros pode ser considerado um princípio motor apoiado sobre uma carência, a escrita é erótica porque busca superar a falta pela necessidade de participação (unidade) com uma realidade essencial e perene em contraposição à descontinuidade essencial.

⁸⁸Menino Louco é um dos epítetos que Hillé usa para se referir a Deus.

⁸⁹“A transcendência do homem em relação a si mesmo” (MONDIM, 2005, p. 257).

⁹⁰“[...] o homem não é somente o que é, é também tudo o que não é, tudo o que ainda lhe falta [...] ele é o que o transcende, isto é, é em potência todo o seu porvir” (MONDIM, 2005, p. 258).

humanidade interroga incessantemente os seus limites e isso “já é propor-se a pergunta acerca de Deus” (MONDIM, 2005, p. 262). Consciente, portanto, da própria precariedade do seu ser, a pessoa humana deseja transcender sua condição pela participação no Absoluto, assim “[...] a crise existencial é “religiosa”, visto que, [...] o *ser* confunde-se com o *sagrado*” (ELIADE, 1992, p. 171).

Vejamos agora como a experiência da autotranscendência singulariza a visão da personagem Hillé e a encaminha à transcendência:

[...] te lembras de um brilho que vias numa pequena colina naquele passeio às águas? E como te esforçaste para subir a colina? E o que era afinal aquele brilho? Sim, me lembro, uma tampinha nova de garrafa, uma tampinha prateada como são todos os brilhos no cume de todas as colinas. exageros. A Terra não é uma tampinha prateada como será a cara DELE hen? é só luz? uma gigantesca tampinha prateada? não há um vínculo entre ELE e nós? não dizem que é PAI? Não fez um acordo conosco? fez, é PAI, somos filhos. não é o PAI obrigado a cuidar da prole, a zelar ainda que a contragosto? é PAI relapso? Estavas suada. um vestido de ramas, azulado, onde é que foi parar aquele vestido? e um colar mínimo, de âmbar, perdeste? dizias: Ehud, vem, corre, brilha demais para não ser nada. aí achei a tampinha é. está bem. mas vamos esquecer, já mudaste a cara. achei a tampinha e dei um grito, não foi, Ehud? e chorei esgoelada foi. mas por favor vamos esquecer. fui falando mas não me lembrava do fim. eu gritando que Deus era um menino louco e vamos dormir, vem. Um menino louco, vamos dormir vem, sim vamos dormir, como é o Tempo, Ehud, no buraco onde te encontras? Escuro, e derepente (sic) centelhas de cores, como é o Tempo do inchado, do verme, do asqueroso? O que é asqueroso? Como é o Tempo no úmido do fosso? Pergunto ao Menino Louco: estás aí com Ehud? Morte, asqueroso, inchado, vermes, fosso fazem parte de Ti? (HILST, 2001, p. 38-39)

A contemplação metafísica é uma capacidade do espírito humano de se abrir ao invisível⁹¹, ou seja, é um dado antropológico inelutável, fenômeno universal fora do tempo, perene à história humana. A essa capacidade Platão, no capítulo VI da *República* (533d), se referiu metaforicamente como “olhar da alma”. De acordo com Vaz, “a concepção antropológica subjacente à experiência mística deve admitir, [...] o reconhecimento da capacidade do espírito humano que Platão denominou “olho da alma” (VAZ, 2015, p. 23). Metáfora clássica na literatura mística, o “olhar da alma” pode prolongar a contemplação metafísica para além, para a união frutiva com o Absoluto. Porém, Hillé ainda está no começo

⁹¹Partimos da ideia de transcendência como ordem natural do nosso espírito. Essa formulação encontra sustentação tanto nos testemunhos místicos, quanto na teoria mística: “A teoria da mística, implícita no testemunho dos místicos ou explicitada pela reflexão filosófico-teológica, apoia-se, portanto, num substrato antropológico, que é a natureza do *espírito* enquanto este é capaz de elevar-se [...] à experiência frutiva do Absoluto em si mesmo ou em alguma de suas manifestações” (VAZ, 2015, p. 24-25).

do caminho da contemplação metafísica, como vamos tentar mostrar a partir da citação destacada acima.

A imagem do “passeio às águas” (HILST, 2001, p. 38) pode indicar bem esse caráter iniciático: a água “[...] contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 15). Ideograma da vida espiritual em potência, a água em si indica fonte, matéria-prima e/ou retorno às origens⁹²: ela é “[...] a matriz de todas as possibilidades de existência” (ELIADE, 1998, p. 153). No entanto, é o “passeio às águas”⁹³ que aponta a iniciação mais claramente: “[...] a caminhada de todo homem na sua peregrinação terrena *está* [grifo nosso] intimamente ligada ao contato exterior ou interior com a água” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 16-17)⁹⁴. Já vimos em outro momento o sentido de peregrinação como *a priori* religioso, dimensão da alma porque essencialmente imagem de transcendência: peregrinar é movimentar-se “para uma presença/ausência” (TERRIN, 2004, p. 370). Nesse sentido, se se caminha em direção à água, esse deslocamento ganha um contorno de reorientação no espaço e esse é um comportamento eminentemente religioso: “a experiência religiosa é uma experiência de organização da realidade com base em um centro”⁹⁵ (TERRIN, 2004, p. 372). Nesse contexto, podemos dizer que “a água manifesta o transcendente e deve ser [...] considerada como uma hierofania” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 16), ou seja, sinal de manifestação do sagrado. Pois é justamente em direção ao caminho das águas que Hillé avista, no cimo da colina, “um brilho”, aqui metáfora de hierofania. Imagem extraordinariamente simbólica, a montanha⁹⁶ faz parte do que Eliade (1992) denominou de simbolismo do centro do mundo. Lugar santo que exprime a ligação entre o céu e a terra, também espaço sagrado de comunicação na vida das sociedades tradicionais⁹⁷, a montanha designa um ponto de intersecção, portanto, comunicação entre duas realidades distintas: “o alto, distante no espaço nos dá a sensação da transcendência, do que é imensamente maior do que nós, nos dá a ideia do totalmente outro” (TERRIN, 2004, p. 371).

⁹²“Nas tradições judaica e cristã, a água simboliza, em primeiro lugar, a origem da criação” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 16)

⁹³“A peregrinação é uma passagem como o é a vida, é um percurso, é uma iniciação” (TERRIN, 2004, p. 374).

⁹⁴“Na Bíblia, os poços no deserto, as fontes que se oferecem aos nômades são outros tantos lugares de alegria e encantamento. Junto das fontes e dos poços operam-se os encontros essenciais. Como lugares sagrados, os pontos de água têm papel incomparável” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 16).

⁹⁵Uma das significações mais profundas do sentimento religioso arcaico é a ideia de que existe um centro para o qual a pessoa humana é vocacionada.

⁹⁶Encontramos o simbolismo da montanha em autores místicos.: “as etapas da vida mística são descritas por São João da Cruz como uma ascensão: a subida do Carmelo, por Santa Teresa d’Ávila, como as Moradas da Alma ou o Castelo Interior” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 616). Vale ressaltar ainda que na origem do Cristianismo “as montanhas simbolizaram os centros de iniciação formados pelos ascetas do deserto” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 618).

⁹⁷“Com efeito, numerosas culturas falam-nos dessas montanhas – míticas ou reais – situadas no centro do mundo: é o caso do Meru, na Índia, de Haraberezaiti, no Irã, da montanha mítica “Monte dos Países”, na Mesopotâmia, de Gerizim, na Palestina, que se chamava aliás “Umbigo da Terra” (ELIADE, 1992, p. 39).

Lugar de passagem “aberto” para o alto, a montanha assegura, desse modo, a comunicação com o Absoluto. Atraída então por um brilho no cimo da montanha, aqui sinal portador de significação religiosa, Hillé inicia a subida: “[...] e como te esforçaste para subir a colina? e o que era afinal aquele brilho?” (HILST, 2001, p. 38). Simplesmente uma tampinha prateada! Nesse ponto vemos delinear-se a singularidade dessa experiência de ascensão.

Herdeira de um profundo sentimento religioso do mundo, Hillé reconhece em si mesma um apelo à autotranscendência, uma vez que acredita existir uma realidade absoluta que transcende esse mundo e que aqui se manifesta. Em marcha ascensional, ela segue em busca de uma experiência com o sagrado. Não obstante, quando Deus, no cimo da montanha, se revela através de uma tampinha prateada, ela tem reações violentas. Entre choro esgoelado e gritos, ela rejeita o excesso de visão, recua diante do nada. O que a natureza desse evento espiritual quer nos dizer? Pode ser exatamente uma inquietação como essa que dê à personagem Hillé ensejo à especulação metafísica: “como será a cara DELE hen? É só luz? uma gigantesca tampinha prateada? Não há um vínculo entre ele e nós?” (HILST, 2001, p. 38). De acordo com Vaz, a especulação é uma modalidade de experiência mística⁹⁸; originariamente grega⁹⁹, ela é uma mística do conhecimento:

A chamada “mística especulativa” pode ser considerada um prolongamento da experiência metafísica em termos de intensidade experiencial. Ela se apresenta, pois, como a face do pensamento filosófico voltada para o mistério do Ser, tentando mergulhar seu olhar nas profundidades insondáveis e inefáveis que assinalam a fronteira última do pensamento distinto e da palavra – do *logos*. (VAZ, 2015, p. 34).

Temos, portanto, duas maneiras particulares de autotranscendência, uma que se dá pela via da mística da fruição do Absoluto e outra posterior de especulação filosófica. Daqui podemos inferir que a fonte da especulação metafísica encontra-se na mais singular e concreta experiência do nada¹⁰⁰ como expressão do Absoluto. Tal fundamento antropológico justifica muitos dos encaminhamentos que temos dado a algumas questões até aqui¹⁰¹. No caso específico e particular da experiência mística da personagem Hillé, não há como pensar em mística especulativa sem experiência de fruição das realidades transcendentais.

⁹⁸O místico é um iniciado ao Absoluto como mistério.

⁹⁹Segundo Lima Vaz (2015), Platão foi a primeira fonte da mística especulativa e, com ele, os laços entre filosofia e mística se estreitaram.

¹⁰⁰A questão é ampla e vai exigir um maior discernimento. Na Leitura III trataremos especificamente da visão singular de Deus experimentada pela personagem Hillé e esse ponto espinhoso não poderá ser dispensado.

¹⁰¹“Somente o discurso antropológico que compreende em si a categoria do espírito, e admite como atos espirituais mais elevados os atos da inteligência espiritual, é capaz de acolher e explicar adequadamente a autêntica experiência mística” (VAZ, 2015, p. 21).

É curioso observar que em outro momento do texto Hillé refere-se ao movimento de ascensão¹⁰² como “desesperançada subida” (HILST, 2001, p. 29). Não há dúvida de que esse discernimento dialoga diretamente com um começo amargo, com uma experiência de fracasso¹⁰³. Por sua vez, não acreditamos que essa experiência se trate de pessimismo ateu, mas de uma lucidez sensivelmente trágica da própria autotranscendência, ou seja, sem o horizonte do fracasso a pessoa humana não realiza a transcendência: “[...] a auto-afirmação no fracasso [...] seria sem sentido se não existisse nada afora pura imanência. Mas a imanência não é superada na auto-afirmação por um outro mundo, e sim apenas no transcender enquanto tal, no saber-limite e a partir do saber-limite” (JASPERS, 2004, p. 91). Jaspers se reportou a esse saber-limite como forma de saber trágico, inesgotavelmente marcado pela incompletude, mas sempre movimento, abertura, espanto e comoção, desprovimento total das ilusões amenas. Temos portanto que a vocação espiritual da personagem Hillé dá provas da sua singularidade na experiência do fracasso. Nela encontramos elementos para compreensão da autotranscendência como “janela aberta que o homem sempre tem para Deus, mas que nunca consegue abrir totalmente para ver a transcendência” (TERRIN, 2004, p. 370), pois Deus está sempre um pouco mais adiante: “que eu me esqueça e focinhe a eternidade” (HILST, 2001, p. 36).

A experiência estranha, fascinante e perturbadora da personagem com a tampinha prateada, a princípio sinal do Absoluto, pode sugerir a frustração de um anseio de identidade com o sagrado¹⁰⁴. Ao se deparar com “aquele brilho” distante, que sabemos manifestação, hierofania, Hillé constata que Deus não é imanente ao mundo, portanto, não participa da finitude¹⁰⁵. A profunda diferença entre Ser e devir comanda no espírito um conflito inconciliável: Deus é o absolutamente Outro para o qual o espírito tende¹⁰⁶. Qualquer tese a favor do panteísmo não encontra lugar nessa experiência de alteridade radical: “[...] 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” (HILST, 2001, p. 37).

Esse recuo parece fundamental para recuperar um elo no trecho espacialmente disjuntivo. Trata-se, portanto, do aspecto melancólico do luto e seu poder de fazer retroagir

¹⁰²A montanha é, na simbologia, imagem de transcendência, movimento de ascensão que reflete a vocação do espírito humano para mover-se em direção à santidade.

¹⁰³O fracasso aponta para uma experiência de desilusão, desapontamento e desgosto. Esses sentimentos se explicam pela frustração do apelo da personagem a uma forma de união com o sagrado “na qual prevalece o aspecto participativo e frutivo, tendendo dinamicamente a uma quase identidade com o Absoluto” (VAZ, 2015, p. 16).

¹⁰⁴Aqui está a fonte dos problemas: “Como atingi-lo desta sorte sem identificar-se, de alguma maneira, com ele e sem descobrir em si mesma uma identidade original com o Absoluto?” (VAZ, 2015, p. 39).

¹⁰⁵É importante fazer notar que as especulações metafísicas que se seguem à memória da experiência do sagrado são todas relativas ao Tempo, ou seja, são dela um prolongamento temático.

¹⁰⁶Aqui nasce a primeira grande ideia de alteridade, diferença, divisão, ou seja, a experiência genuína do sagrado como absolutamente diferente do profano, da mundanidade.

memórias de fracassos, rupturas, frustrações e desencantos, isto é, imagens análogas aos sentimentos de perda, falta e dilaceramento. Nesse caso, o elo é temático e de teor metafísico: a pergunta sobre o Tempo “[...] pergunto ao Menino Louco: estás aí com EHUD? Morte, asqueroso, inchado, vermes, fosso fazem parte de Ti?” (HILST, 2001, p. 39) relaciona-se com a experiência anterior de visão da personagem. Ao se dar conta de que Deus não participa do Tempo, a personagem problematiza a fusão com o Absoluto, já que não encontra nenhum princípio de identidade. A morte do amado e a experiência mística sem êxtase são, portanto, imagens melancólicas da limitação humana, sobretudo do caráter finito da humanidade sujeita à dissolução.

Embora no texto as cenas contendo especulações metafísicas pareçam se desenvolver num espaço e tempo idênticos, a disjunção espacial entre elas pode ser um detalhe da maior importância.

À medida que a memória se desvanece, “um menino louco, vamos dormir vem, sim vamos dormir” (HILST, 2001, p. 39), as especulações metafísicas (oriundas da ascensão à montanha) se prolongam aparentemente na mesma ordem espacial. No entanto, Hillé encontra-se meditando no vão da escada, enquanto a lembrança da experiência do passeio às águas se dá fora desse espaço singular.

Agora que EHUD morreu vai ser mais difícil viver no vão da escada, há um ano atrás quando ele ainda vivia, quando tomei este lugar da casa, algumas palavras ainda, ele subindo as escadas
Senhora D, é definitivo isso de morar no vão da escada? Você está me ouvindo Hillé?
Olhe, não quero te aborrecer, mas a resposta não está aí, ouviu? nem no vão da escada, nem no primeiro degrau aqui de cima, será que você não entende que não há resposta?
Não, não compreendia nem compreendo (HILST, 2001, p. 18-19).

Vão da escada: espaço vazio entre duas coisas, limiar. Assim, “não se define em si como um espaço, um lugar, mas é o limite entre um lugar e outro, é o interstício entre dois espaços, é portanto *o que divide duas modalidades de ser*” (TERRIN, 2004, p. 380). Imagem paradoxal por excelência, o “vão da escada” reitera uma imagem de fronteira que distingue e opõe, mas que ao mesmo tempo possibilita a comunicação e a passagem de um mundo para outro. Desse modo, é imagem exemplar de transcendência, abertura, ascensão. Em relação à casa (cosmos), o vão da escada é uma *imago mundi*¹⁰⁷, ou seja, construção ritual¹⁰⁸ de uma imagem eixo,

¹⁰⁷O centro do mundo é uma das mais profundas significações do espaço sagrado, nele se efetua a ruptura dos níveis ontológicos, pois entre o sagrado e o profano escolhe-se um modo de ser no mundo. “O homem das sociedades tradicionais só podia viver num espaço “aberto para o alto”, onde a ruptura de nível estava simbolicamente assegurada e a comunicação com o outro mundo, o mundo transcendente, era ritualmente possível” (ELIADE, 1992, p. 43).

¹⁰⁸“A instalação num território equivale à fundação de um mundo” (ELIADE, 1992, p. 46).

instalação simbólica de um recinto sagrado, templo, projeção de um centro: “toda orientação implica a aquisição de um ponto fixo” (ELIADE, 1992, p. 26). De acordo com Eliade, “para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras: [...] Há, portanto, um espaço sagrado, [...] e outros espaços não-sagrados [...] sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos” (ELIADE, 1992, p. 25). Temos, portanto, que o vão da escada é não só espaço da não-homogeneidade, mas precisamente “oposição entre o espaço sagrado [...] e todo o resto, a extensão informe, que o cerca” (ELIADE, 1992, p. 25), isto é, o profano¹⁰⁹. Supondo o caos da homogeneidade e relatividade do espaço profano, a pessoa religiosa “funda o mundo” a partir de um eixo, um centro organizador, que torna possível a orientação para o transcendente.

A despeito de nossa hipótese anterior em relação ao desaparecimento do enredo numa suposta dissolução¹¹⁰ de cenas literárias, aparentemente sem elo temático ou formal, encontramos também na imagem e simbologia do “vão da escada” um ponto para o qual convergem forças que movem o conflito interno da prosa, a saber, a tensão entre o sagrado-profano (no nível superficial) e a tensão entre alma-corpo (no nível mais profundo):

fecha os olhos procura imaginar o vazio, o azul sebosos, pequenos tombos, eu um homem te tocando porque te amo e porque o corpo foi feito para ser tocado, toca-me também sem essa crispação, é lindo a carne, não mete o Outro nisso, não me olhes assim, o Outro ninguém sabe, Hillé, Ele não te vê, não te ouve, nunca soube de ti, sou eu Ehad, sopro e ternura, sim claro que também avidez e sombra muitas vezes, mas é apenas um homem que te toca, e metemos, é isso senhora D, merda, é apenas isso (HILST, 2001, p. 62-63).

São inúmeras as passagens no nível da tensão sagrado-profano, tanto é que podemos indicá-las facilmente. Não obstante, a decisão da personagem Hillé de viver no “vão da escada” implica uma escolha existencial, que como podemos ver, não está isenta do conflito. Essa decisão opera uma rotura¹¹¹ no espaço e no tempo¹¹², exige o salto (imagem vertical da autotranscendência) para lançar-se em Deus e ouvir “um testemunho silencioso nas profundezas do [...] coração” (MONDIM, 2005, p. 272). Inicia também um olhar para dentro, interior íntimo, para onde agora se procura Deus como centro imanente do espírito humano:

¹⁰⁹“A primeira definição que se pode dar ao sagrado é que ele se opõe ao profano” (ELIADE, 1992, p. 17); “Qualquer concepção religiosa do mundo implica a distinção do sagrado e do profano”(CAILLOIS, 1950, p. 19).

¹¹⁰Mesmo que pareça fragmentário, o texto “possui um centro que o atrai: centro esse que não é fixo mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição” (BLANCHOT, 1987, p. 7).

¹¹¹“É a rotura operada no espaço que permite a constituição do mundo porque é ela que descobre o ponto fixo o eixo central de toda a orientação futura” (ELIADE, 1992, p. 26).

¹¹²Po meio do rito o tempo profano pode ser interrompido em vista da participação no tempo sagrado que não flui. Consagrar o vão da escada como espaço sagrado reatualiza o símbolo cosmogônico do centro do mundo e reintegra no espaço e no tempo uma situação primordial.

[...] Morte, asqueroso, inchado, vermes, fosso fazem
 parte de Ti? Hillé, nada de mim é extensão em ti
 O
 quê
 ?
 Não
 és
 Pai?
 Nem sei de mim, como posso ser
 extensão num outro?
 Não houve um contrato?
 Quê? Estás louca. Vivo num vazio escuro, brinco com ossos, estou sujo, sonolento
 num deserto, há o nada e o escuro
 Não te escuto
 Digo que durmo a maior parte do tempo, que estou
 sujo
 O quê? O que, meu Deus? Não te escuto
 Que um dia talvez venha uma luz daí
 Quê?
 (HILST, 2001, p. 39-40)

Espaço existencial e sagrado, o “vão da escada” possibilita a comunicação com o transcendente. Profundamente nostálgico, ele “exprime o desejo de viver num Cosmos puro e santo, tal como era no começo, quando saiu das mãos do Criador” (ELIADE, 1992, p. 61). Mas tudo isso em razão de uma sede ontológica de participação no Ser e negação do não-ser absoluto, o nada. Instalada no vão da escada é que Hillé encontra abertura para o diálogo com Deus, ou seja, esse movimento provoca uma mudança na natureza da sua experiência mística. No cimo da montanha Deus se manifesta como radical e inacessível transcendência, enquanto no vão da escada, Deus se manifesta como radicalmente imanente. Essa disjunção espacial da revelação pode sugerir a princípio um conflito que se expressa na forma e na matéria literária através de paradoxos. Para alcançar os valores que esse universo comanda, seguiremos em marcha em direção ao seu centro.

4 LEITURA III

4.1 Questões básicas

O primeiro contato com a pulsação do texto nos dá sinais de que adentramos um território problemático, de inquietante indeterminação: “VI-ME AFASTADA DO CENTRO de alguma coisa que não sei dar nome” (HILST 2001, p. 17). A matéria dessa inquietude conhecemos na angústia; na visão do instante em que algo em nós anseia por uma ilusão de estabilidade e só encontra dualismo e contradição. Desse modo, a angústia é contemporânea da escrita e nela palpita desde o primeiro momento.

Temos nessa primeira imagem uma unidade paradoxal. O “ser-mulher” (HILST, 2001, p. 82) de uma personagem encontra-se existencialmente implicado e comprometido numa conversão simbólica para dentro. Ser e espaço estão em relação de contiguidade, mas em conflito. Se admitirmos temporariamente o centro como um ponto fixo no espaço, portanto, um exemplar de equilíbrio e segurança, temos aqui o centro como uma “lembrança de proteção” (BACHELARD, 1978, p. 359), refúgio e abrigo inicial. No entanto, atirada ao mundo e sem referente seguro, a pessoa humana encontra-se dispersa, sujeita à descontinuidade e às contingências da vida. Essa, sem dúvida, é uma grande imagem paradoxal que tem fundo no passado milenar da humanidade e nos convida modernamente a uma consciência da centralidade em nós¹¹³, ou seja, uma consciência da necessidade de ordenação interna.

Ligado a uma noção antiga de orientação espacial e equilíbrio, o centro pode ser entendido também como uma imagem arquetípica interior. Essa imagem ressurgue de profundezas esquecidas e inconscientes como uma bela intuição do espírito. O fato da personagem não saber nomear aquilo que ela experiencia vem à tona através de um símbolo autêntico. De acordo com Jaffé (1964), ele “só aparece quando há necessidade de expressar aquilo que o pensamento não consegue formular ou que é apenas adivinhado ou pressentido”. Ao voltar-se para dentro, a personagem cria um deslocamento, provoca uma ruptura, ou seja, abre um caminho de passagem em vista de um ponto de ligação e/ou comunicação com a esfera espiritual interna. Outrossim, a imagem do centro traduz-se por imagem de “terra natal”, espaço interior íntimo, a concha inicial.

¹¹³No simbolismo, o centro remete a uma ideia circular, também a uma imagem de Totalidade. “(...) o símbolo do círculo está presente na adoração primitiva do sol ou na religião moderna, em mitos ou em sonhos, nas mandalas desenhadas pelos monges no Tibete, nos planejamentos das cidades ou nos conceitos de esfera dos primeiros astrônomos, ele indica o mais importante aspecto da vida – sua extrema e integral totalização”. (JAFFÉ, 1964, p. 240)

A conversão da personagem para dentro não tem que ver exatamente com o que denominamos contemporaneamente de “autoconhecimento”, um movimento por vezes com alcance superficial e quase sempre sem grandes consequências. Contudo, não chega a ser um método, ou ferramenta de conhecimento de si como foi a dialética para os gregos, mas encontra no mundo antigo um fundamento antropológico importante. Tal conversão marca um momento inicial de desintegração posterior do ser: “como foi possível ter sido Hillé, vasta, afundando os dedos na matéria do mundo, e tendo sido, perder essa que era, e ser hoje quem é?” (HILST, 2001, p.24) e uma conseqüente segregação: “sabe, Hillé, você deve ver as pessoas, você deve foder comigo, deve se arrumar um pouco, outro dia vi uma saia longa dessas que você usa mas tão linda, uns frisos escarlates, o tecido amanteigado púrpura, entrei na loja e pensei comprá-la” (HILST, 2001, p. 26). Jolif (1970), ao tentar compreender os precedentes da atitude filosófica (característica de toda civilização ocidental), admite como um valor essencial, a ruptura com a familiaridade do mundo imediato, no que para ele isso implica um questionamento profundo das certezas, das crenças e hábitos que sustentam toda uma existência: a atitude filosófica “é, ao mesmo tempo, separação a respeito do que a precede e adesão ao que vem; renúncia a uma determinada maneira de viver, de se compreender, de situar-se no mundo e em face do outro, e aceitação de um novo centro de existência” (JOLIF, 1970, p. 37). A conversão, portanto, entendida como um modo de existência, pressupõe um momento negativo de ascensão ao pensamento. Esse acontecimento conduz a uma espécie de recordação de retorno, de volta ao interior mais profundo; lugar em que se encontra encoberto o secreto coração da pessoa humana, como o sabe o pai louco da personagem: “na sombra, Hillé se faz mais sábia, pesa, mergulha em direção às conchas, quer abri-las, pensa que há de encontrar as pérolas e talvez encontre, mas não suportará, entendes? Te falo ao ouvido, não há coisa alguma dentro delas” (HILST, 2001, p. 68-69). Simbolicamente, a imagem da pérola evoca um sentido místico importante, pois que remete à ideia de coisa oculta, enfiada nas profundezas e de difícil acesso. Nesse sentido, ela “desempenha um papel de centro místico” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 712) e a sua busca um modelo arquetípico de “nascimento espiritual” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 713).

A riqueza espiritual dessa imagem da pérola nos ajuda também a compreender melhor a direção para a qual segue a conversão existencial e filosófica da personagem. Para nós, parece desembocar num percurso legítimo de iniciação mística. Aqui, mística e filosofia se encontram como instrumentos de acesso às intuições do espírito, a favor da busca de apreensão da realidade humana no seu sentido mais profundo, total e insondável.

Ernest Becker (1973), traduz como esmagadora a experiência de ascensão ao pensamento: “é impossível para alguém enfrentar o terror da sua condição sem angústia” (BECKER, 1970, p. 78). Também Jolif (1970), alerta acerca dos perigos da cognição do ser:

Quando um homem, não contente de apenas viver, projeta compreender sua própria vida, e empreende interrogar-se sobre aquilo que ao comum dos mortais parece evidente e muito natural, uma vertigem o previne do perigo a que se expõe: não estará penetrando no domínio do excesso, desta *hybris* na qual uma antiga e longa tradição vê a fonte da desgraça? (JOLIF, 1970, p. 19).

Temos, portanto, que a passagem para uma existência filosófica não se percorre sem uma espécie de dilaceramento do eu: “há uma desastrada lembrança de mim mesma” (HILST, 2001, p. 20). Vimos que o início da prosa coincide com um momento de conversão sobre si; um instante reflexivo em que o entendimento¹¹⁴ se estabelece pela negação. Dessa maneira, adentrar regiões insuspeitadas, perder-se, entregar-se ao arrebatamento de a tudo pôr em causa e em questão, inclusive a si própria; toda essa experiência nua, nasce indispensavelmente de um não-saber: “as pressuposições dogmáticas deram limites indevidos à experiência: aquele que já sabe não pode ir além de um horizonte conhecido” (BATAILLE, 2016, p. 33). Sendo assim, não saber nomear essa experiência interior torna ela própria um valor em si mesma e uma autoridade sobre o discurso. Como diz Bataille (2016), “é preciso viver a experiência, ela não é facilmente acessível [...] É apenas de dentro, vivenciada até a agonia do transe, que ela aparece unindo o que o pensamento discursivo tem de separar” (BATAILLE, 2016, p. 39). Nesse ponto, entendemos que a apreensão do sentido “de dentro” aproxima-se de uma experiência de Totalidade, tão bem simbolizada no texto pela imagem espiritual do centro. A impossibilidade de enunciar e/ou demonstrar logicamente o que o espírito testemunha pela sensibilidade, nos dá provas da força e da atualidade das imagens e símbolos na psique moderna: “ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade, pois as Imagens têm o poder e a missão de mostrar tudo o que permanece refratário ao conceito. Isso explica a desgraça e a ruína do homem a quem falta imaginação: ele é cortado da realidade profunda da vida e de sua própria alma” (ELIADE, 1991, p. 16). Enquanto o pensamento discursivo separa, a imagem une, pois que “toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real” (PAZ, 2003, p. 38). Assim, o centro como imagem de Totalidade tem que ver com uma lembrança nostálgica de unidade perdida, repouso e plena satisfação; também uma memória de ausência de determinação e oposição; por fim,

¹¹⁴Compreendemos entendimento aqui como elaboração não discursiva da experiência à luz da razão. O que pode ser consequentemente um correlato para a intuição.

uma manifestação de um movimento interno para a transcendência. Uma vez havendo Totalidade, não há dualismo, não há oposição: “toda realidade determinada implica, por definição, referência a outra: é determinada, é o que é, por não ser esta alteridade; precisa desta, exige-a, pois somente em se lhe opondo e em a excluindo, constitui-se no que é” (JOLIF, 1970, p. 147). Logo, a pessoa humana deseja superar, no plano da existência, a contradição que a limita: de um lado ela é determinada, finita e perecível; e do outro, totalmente aberta para além dela mesma. Cortada por uma negação basal, ela permaneceria irreduzível a uma forma de ser que incomensuravelmente a ultrapassa? Mesmo a despeito da afirmação radical da imanência e da história como únicos elementos confiáveis da experiência humana? Seria mesmo possível reduzir a pessoa humana a si mesma perpetuamente, em vigilante convicção?

Será de fundamental importância para nós compreendermos inicialmente essa nostalgia da Totalidade, para mais tarde vislumbrarmos bem a intenção do Absoluto na experiência mística singular da personagem. Por hora, voltemos ao centro, essa imagem tão progenitora de outras imagens nessa prosa. Vimos, ao longo das leituras anteriores, uma série de imagens circulares, todas alusivas a uma ideia de centro na simbologia. É comum na tradição, tanto ocidental quanto oriental, a comparação do centro e do círculo a Deus, no sentido de ser uma imagem ponte; um princípio inacessível no horizonte para o qual a humanidade se lança sempre mais adiante, num movimento interminável de ultrapassagem: “a forma do círculo evoca uma ideia de movimento, de mudança de ordem ou de nível [...] é espontaneamente interpretada pelo psiquismo humano como a imagem dinâmica de uma dialética entre o celeste transcendente, ao qual o homem aspira [...], e o terrestre, onde ele se situa” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 251). Então para além do aspecto espiritual e psíquico, também pressentíamos ali um sentimento religioso profundo, embora vago e de difícil contato para nós.

Segundo a psicologia profunda, o símbolo oculta algum “aspecto inconsciente mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado” (JUNG, 1964, p. 20). Reconhecer a existência desse aspecto inconsciente no símbolo pode envolver um confronto embaraçoso para o intelectual da ciência, qual seja, o confronto com o irracional¹¹⁵, justamente por ser inatingível à razão humana. Uma vez que escapa às formulações do pensamento discursivo e à lógica, o inconsciente pode vir a ser um fato desagradável e inconveniente. Nesse aspecto, admitir a proximidade entre o simbolismo (na sua forma arquetípica derivada dos

¹¹⁵ A aproximação entre conteúdos inconscientes e o irracional tem que ver com o fato de que aspectos do inconsciente nunca virão a ser conhecidos completamente “[...] o inconsciente não se civiliza” (PAZ, 1978, p. 368), tampouco formulados em enunciados racionais, compreendidos definitivamente através da clareza dos conceitos familiares. Uma vez que o símbolo surge como uma manifestação do inconsciente o seu sentido é inesgotável.

conteúdos inconscientes) e o sentimento religioso para além da teologia e seus enunciados racionais, implica não fechar os olhos para aquilo que é intrinsecamente peculiar à vivência religiosa, a saber, o aspecto numinoso¹¹⁶ da experiência com o irracional¹¹⁷. O vislumbre de um centro pela personagem (que como vimos, imagem de Totalidade com fundo arquetípico inconsciente) já traduz um estado de arrebatamento místico. Suportar a tensão do paradoxo do ser aspirante à Totalidade, ao tempo em que admite a certeza do fracasso de nunca realizá-la completamente, já evidencia uma experiência de limite. Desse ponto em diante, nos interessa perguntar pelos sentimentos que antecedem essa experiência de arrebatamento.

4.2 A pergunta pelo sentido da vida.

Ao longo das duas primeiras leituras, buscamos trazer à tona pelo menos duas experiências cruciais ao desenvolvimento da prosa. A primeira delas diz respeito aos indícios de um notável processo de individuação da personagem, sobretudo porque é possível visualizar o decurso de um crescimento psíquico desde a infância mais precoce até o final da vida. Desse modo, podemos desenhar, a partir disso, uma “totalidade existencial”, imagem abstrata que se aproxima da noção de *self*,¹¹⁸ o centro interior da pessoa, fator de sua orientação íntima para o qual ela se encaminha no decorrer do seu “tropeço sem trégua” (HILST, 2001, p. 84). Ainda criança, ao olhar o olho dos bichos, Hillé experimenta seu primeiro “estado místico”, sua primeira intuição da alteridade radical, ou ainda, seu primeiro “olhar da alma”¹¹⁹ (metáfora clássica da literatura mística). No entanto, diante da visão mística, ela põe a mão no rosto e chora, reativa a essa emoção densa e de difícil elaboração. Quando evocamos na leitura 1, por exemplo, a imagem de “mergulho no abismo”, estávamos, entre outras coisas, marcando o princípio de uma lesão mais profunda à personalidade, bem como o começo de uma “despersonalização”. Hillé é uma personagem dupla, ao mesmo tempo Hillé e Senhora D. A duplicidade da personagem, entre tantas possibilidades de interpretação, pode ser entendida tanto como possibilidade de chegada ao inconsciente, para além do limite das percepções sensíveis, quanto restauração da divisão entre consciente e inconsciente.

¹¹⁶O termo será abordado com mais detalhes ao final dessa leitura.

¹¹⁷Otto (2017) define desse modo o irracional: “ao redor desse âmbito de clareza conceitual existe uma esfera misteriosa e obscura que foge não ao nosso sentir, mas ao pensar conceitual, e que por isso chamamos “o irracional” (OTTO, 2017, p. 98).

¹¹⁸Um conceito transcende em Jung, o centro da totalidade da psique humana: “uma circunferência que abrange o lado consciente e inconsciente” (RICHTER, 2005, p. 70). Também denominado de *si-mesmo*.

¹¹⁹De acordo com Novalis (2001), o olho enquanto faculdade perceptiva é uma metáfora de totalidade, uma vez que “os objetos têm de passar através de meios opostos para aparecer corretamente na pupila” (NOVALIS, 2001, p. 41).

Têm pelo menos quatro imagens arquetípicas importantes que se destacam no processo de individuação da personagem, contudo elas só vem à superfície quando há o “deslizo para dentro” (HILST, 2001, p. 25). A nosso ver, esse deslizo indica, metaforicamente, uma descida ao domínio do inconsciente onde se alojam os “mitologemas arquetípicos” denominados por Jung de “certos esquemas estruturais, pressupostos estruturais de imagens (que existem no âmbito do inconsciente coletivo e que, possivelmente, são herdados biologicamente)” (MELETINSK, 1988, p. 20). A primeira dessas imagens é a imagem arquetípica da “sombra”, que acabamos de mencionar – princípio inconsciente da personalidade que se apresenta como o duplo; também aparece o arquétipo da “Grande Mãe” – “a mãe expressa o elemento do inconsciente eterno e imortal” (MELETINSK, 1988, p. 21); o da criança interior – “a “criança” simboliza o princípio do despertar da consciência individual a partir das forças do inconsciente coletivo (mas também a ligação com a indiferenciação inconsciente primitiva e a antecipação da morte e do nascimento)” (MELETINSK, 1988, p. 21); e por fim, o arquétipo do *animus* (*da anima*) – “a síntese espiritual mais alta, que harmoniza, na velhice, as esferas inconscientes e conscientes da alma” (MELETINSK, 1988, p. 22).

Cada uma dessas imagens arquetípicas podem ser simbólicas de uma entrada no mundo inconsciente, porém não se limitam a isso. O fato de pertencerem ao inconsciente coletivo¹²⁰, transmitem, desse modo, toda uma herança psicológica comum e imemorial da humanidade. Desse ponto de vista, a psique é infinitamente antiga e a mente não é um produto vazio sujeito exclusivamente à experiência individual. Do contrário, existe uma fonte profunda, não dirigida racionalmente, autônoma e instintiva da qual a alma humana pode entrar em contato, seja através dos sonhos, da introspeção, ou das situações-limite: “é mesmo possível que as longínquas origens da capacidade de reflexão do homem venham das dolorosas consequências de choques emocionais violentos” (JUNG, 1964, p. 76). Isto posto, entendemos que a intuição de imagens arquetípicas liga-se diretamente ao fenômeno dos afetos e das emoções, de modo que as crises emocionais antecedem o pensamento reflexivo, que já é uma conquista tardia da humanidade. Diferente de um falar sobre, cumpre a nós buscarmos a energia psíquico-emocional, espiritual e simbólica das imagens arquetípicas, pois que são realidades vivas transbordantes de valor de grande intensidade emocional.

Os quatro arquétipos que encontramos na prosa, a saber, “o arquétipo da “mãe”, da “criança”, da “sombra” e do *animus* (*da anima*) são considerados por Jung os mais importantes

¹²⁰Para Jung (2015), o inconsciente não é um depósito de resíduos despojados pela moral, refugio do consciente, mas um fenômeno natural que produz símbolos relevantes à integração e elaboração de diferentes aspectos da natureza humana.

arquétipos mitológicos” (MELETINSK, 1988, p. 21). Ao mesmo tempo imagem e emoção, o arquétipo é carregado de poder numinoso¹²¹, na medida que traz à consciência a presença do mistério e do desconhecido. Embora não apareçam sob qualquer ordem de importância, mencionaremos primeiro o arquétipo da “Grande Mãe¹²²”:

Toma-me Mãe Primeira, estou cega e no fundo do poço, encolho-me, todos os buracos cheios d’água, vejo passar agigantados sentimentos, excesso ciúme impotência, miséria de ser, quem foi Hillé se nunca foi um nome? Hillé doença, obsessão, tocar as unhas desse que nunca se nomeia, colocar a língua e a palavra no coração, toma meu coração, meu nojo extremado também, vomita-me, anseios, estupores, labiosidades vaidosas, toma os meus sessenta, sessenta anos vulgares e um único aspirar, aspirei vilas, cidades, nomes, conheci um rosto sem face, um homem sem umbigo, um animal que falava e os olhos mordiam, uma criança que deu dois passos e contornou o mundo, um velho que esquadrinhou o mundo mas quando voltou à casa viu que não havia saído do primeiro degrau de sua escada (HILST, 2001, p. 56).

O arquétipo da “Grande Mãe” funciona na prosa como um arquétipo de abertura, de princípio, isso pelo estreito relacionamento que ele possui com a ideia de iniciação (aqui exemplo de acesso à espiritualidade) e visão mística: “o iniciado não é apenas um “recém-nascido” ou um “ressuscitado”: é um homem que sabe, que conhece os mistérios, que teve revelações de ordem metafísica” (ELIADE, 1992, p. 153). Sabemos que, simbolicamente, a iniciação tem um conteúdo ambivalente, uma vez que inclui numa única imagem a morte e o renascimento rituais: “a morte é a condição primeira de toda regeneração mística” (ELIADE, 1992, p. 155). A absorção completa da personagem pelas águas profundas do rio associa diretamente o arquétipo da “Grande Mãe” ao simbolismo uterino – útero primário da humanidade, restituindo, portanto, a fonte misteriosa e transformativa do útero, receptáculo, matriz que origina toda a vida e toda a morte. O regresso à casa-útero expressa, em termos simbólicos, “o regresso da matéria diferenciada ao seu estado original indiferenciado” (ARAS, 2010, p. 400). Simbolismo da morte por excelência, esse retorno às águas primordiais implica preparação para o novo nascimento. Através do esquecimento da vida anterior, aqui sintetizada como cegueira para o espírito: “estou cega e no fundo do rio”; também “impotência, miséria de ser” (HILST, 2001, p. 56), o neófito aspira ascender à zona da espiritualidade.

Podemos dizer que o arquétipo da “sombra” e da “criança interior” são derivados diretos do arquétipo da “Grande Mãe”. A “Grande Mãe” transporta o arquétipo da criança, uma vez que com a iniciação tudo recomeça, e esse novo começo significa sempre um segundo nascimento, uma renovação: “o processo de morrer psicologicamente enquanto se está vivo é

¹²¹Veremos oportunamente que o contato com o numinoso viabiliza o acesso ao sagrado.

¹²²Foi justamente a presença de imagens arquetípicas no texto que nos levou a pensar que conteúdos inconscientes são ativados quando um indivíduo passa por determinadas transformações e/ou modos de ser.

seguido de um renascimento ou de uma renovação psicológica [...] um novo ser vem à luz – um novo modo de ser – imaginado como criança radiante simbólica” (ABRAMS, 1999, p. 15). O contato da personagem com a sua criança interior simbólica (que não se identifica com a criança da experiência concreta, mas com um elemento da nossa estrutura psíquica que brota da camada arquetípica mais profunda do nosso ser) implica um contato com a dimensão criativa e potencial da alma humana, suas possibilidades de novos começos, sua força interna motivadora, força essa substituída ao longo da vida por racionalizações e amarguras. O espírito da absoluta espontaneidade pertence ao tesouro da criança autêntica, a criança eterna:

As mãos na parede. No corpo. Pensar o corpo, tentar nitidez. Hillé menina tateia Ehud menino. Dedos dos pés. Se a gente mastigasse a carne um do outro, que gosto? E uma sopa de tornozelo? E uma sopa de pés? Na comida não se põe pé de porco? Por que tudo deve morrer hen Ehud? Por que matam os animais hen? Pra gente comer. É horrível comer, não? Tudo vai descendo pelo tubo, depois vira massa, depois vira bosta. Fecha os olhos e tenta pensar no teu corpo lá dentro. Sangue, mexeção. Pega o microscópio. Ah, eu não. Que coisa a gente, a carne, unha e cabelo, que cores aqui por dentro, violeta vermelho. Te olha. Onde você está agora? Tô olhando a barriga. É horrível Ehud, E você? Tô olhando o pulmão. Estufa e espreme. Tudo entra dentro de mim, tudo sai. Não tem nada que só entra? Não. E Deus? Deus entra e sai, Ehud? Isso não sei. O padre diz que Deus está dentro do coração. Então espia o teu, vê se ela tá lá dentro. Tô espiando. Tai? Não. Deixa eu escutar o teu coração. [...] Sessenta anos. Ela Hillé, revisita, repasseia suas perguntas, seu corpo. O corpo dos outros (HILST, 2001, p. 42-43).

De acordo com Abrams (1999), “a criança interior [...] é a alma da pessoa, [...] é a imagem primordial do *self*, o cerne mesmo de nosso ser individual” (ABRAMS, 1999, p. 11), ou seja, a criança simbólica ao unir partes dissociadas ou separadas da personalidade individual, integra a totalidade da pessoa, devolve a ela sua integridade, plenitude que pode ser expressa pelo círculo, pela rotundidade e/ou pela esfera: “a criança é [...] tanto início como fim, uma criatura inicial e terminal. A criatura inicial existiu antes que o homem existisse, e a criatura terminal existirá depois que o homem não existir mais” (ABRAMS, 1999, p. 34). Hillé é uma senhora de sessenta anos que ao entrar em contato com sua criança interior reencontra a espontaneidade natural da alma no “anseio profundo por expandir-se, crescer e investigar vastos e ilimitados territórios” (ABRAMS, 1999, p. 26). Vivenciar esse processo de renovação pela morte simbólica, sentir as possibilidades criativas da criança interna envolve uma abertura ao novo e um rompimento com uma vida anterior. Daí, dentro de um contexto iniciático, o recebimento de outro nome marca simultaneamente o simbolismo da morte e o da ressurreição, bem como a presença do duplo. Vejamos claramente nesse trecho a participação do arquétipo da “sombra”:

Caminhei escura pelas ruas, parei à margem de alguns rios escuros também, e torpe e nítida para mim mesma convivi com Hillé e seus negrimes, sua minimez, seu ter sido

e esquecer, seu ter sido e não mais lembrar, seu ser e perder-se. 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 (HILST, 2001, p. 76).

É realmente impressionante a ressonância que existe entre a personagem e as imagens arquetípicas. No final das contas, todas elas atuam como mediadoras do seu processo de individuação. Se levarmos em consideração que esse processo como um todo envolve o simbolismo da Totalidade, isto é, a expressão da unidade entre elementos antagônicos de uma personalidade, temos que o arquétipo do *animus – anima* sintetiza na velhice os aspectos conscientes e inconscientes da alma: “um ser-mulher quase inconcesso de tão disparatado e novo, e muito velho esse ser, sua alma vem de águas lá de dentro das pedras” (HILST, 2001, p. 82).

Buscamos enfatizar brevemente o contato da personagem com os arquétipos no intuito de vislumbrar a sua iniciação espiritual do ponto de vista psíquico. Notadamente sujeito à descida ao inconsciente, o contato com os arquétipos “evidencia-se ao máximo nos momentos de crise, quando o ego está muito vulnerável” (ABRAMS, 1999, p. 30). A crise é, portanto, um elemento chave para uma melhor compreensão do processo de amadurecimento espiritual e psíquico da personagem. Porém, só será possível apreender a gravidade e a dimensão dessa crise quando chegarmos por fim a segunda experiência crucial ao desenvolvimento de toda a prosa, a saber, a experiência do luto.

Temos claro que um processo de individuação segue o seu curso. A personagem, desde a mais tenra idade, manifesta uma tendência de estranhamento em relação ao mundo, de repulsa, medo e pavor por que entra em contato. Ela possui uma predisposição à sensibilidade intuitiva, que ao mesmo tempo que provoca um sentimento de extremo terror, também fascina intensamente. Digamos que ela percebe uma “designação” para o domínio do irracional que vai se aprofundando e se radicalizando à medida que ela envelhece, ou seja, à medida que sua estrutura psico-emocional se mostra capaz de suportar o hiperbólico, o excesso de pensamento, o peso de um paradoxo na mente, o fardo do dualismo da condição humana:

Engasgo neste abismo, cresci procurando, olhava o olho dos bichos frente ao sol, degraus da velha escada, olhava encostada, meu olho naquele olho, e via perguntas boiando naquelas aguaduras, outras desde há muito mortas sedimentando aquele olho, e entrava no corpo do cavalo, do porco, do cachorro, segurava então minha própria cara e chorava [...] E depois vi os olhos dos homens, fúria e pompa, e mil perguntas mortas e pombas rodeando um oco e vi um túnel extenso forrado de penugem, asas e olhos, caminhei dentro do olho dos homens, um mugido de medos garras sangrentas segurando ouro, geografias do nada, frias, álgidas, vórtice de gentes, os beiços secos, as costelas à mostra, e rodeando o vórtice homens engalanados fraque e cartola, de

seus peitos duros saíam palavras Mentira, Engodo, Hipocrisia” (HILST, 2001, p. 30-31).

Tudo aquilo que não é possível racionalizar ou explicar racionalmente; tudo aquilo que escapa ao entendimento imediato e definitivo põe a personagem em estado de abertura à totalidade da experiência com o desconhecido, com o mistério e também à participação mística. Além da visão mística na infância citada acima e já comentada anteriormente, também uma outra visão importante acontece e a conecta com o enigmático simbolismo religioso do sacrifício na comunhão: “engolia o corpo de Deus [...] porque acreditava, mas nem porisso (sic) compreendia, olhava o porco-mundo e pensava: Aquele nada tem a ver com isso, Este aqui dentro nada tem a ver com isso, Este, O Luminoso, O Vívido, O Nome” (HILST, 2001, p. 19-20). Essas são algumas das experiências da personagem que nos ajudam a ilustrar melhor o teor das inquietações de sua alma “perguntante” (HILST, 2001, p. 29) e do seu coração inquieto. Contudo, da primeira visão é possível retiramos um pressuposto analítico, qual seja, o da alteridade radical (que iremos tratar um pouco mais adiante); e dessa segunda visão o pressuposto da eternidade, ou seja, “a hipótese da continuidade da fruição da alma que talvez aconteça a despeito da morte do corpo físico” (FRANZ, 2018, p. 8).

Toda essa sensibilidade aos grandes temas filosóficos e literários da humanidade como Deus, a vida e a morte leva a personagem a uma relação apaixonada com os livros, sobretudo com a literatura. Várias são as referências a poetas, pensadores, escritores e, de um modo geral, a toda uma tradição, a toda uma herança cultural que sustenta tanto o Ocidente quanto o Oriente. Sem dúvida, para ela, a literatura é fonte privilegiada de investigação e conhecimento acerca da condição humana. No entanto, na velhice, a sua relação com os livros atinge um ponto de saturação e nesse momento a sua singularidade se torna uma questão vital: “[...] o olho sobre os livros, inúmeras verdades lançadas à privada, e mentiras imundas exibidas como verdade, e aparências do nada, repetições estéreis, farsas, o dia a dia do homem do meu século?” (HILST, 2001, p. 33-34); tantos livros e nada no meu peito, tantas verdades e nenhuma em mim” (HILST, 2001, p. 51-52). Resta ainda salientar que o contato da personagem com os grandes temas da humanidade se dá basicamente no nível da especulação filosófica e só passa a ter um caráter mais visceral a partir de uma experiência concreta com a vida conduzida pelo luto. É portanto nesse ponto que a pergunta pelo sentido da vida ganha uma profundidade para além da especulação, de tal modo que a crise existencial dá uma dimensão humana a toda a especulação metafísica.

A angústia que envolve a pergunta pelo sentido da vida leva necessariamente a uma especulação sobre Deus, o que não significa sobremaneira “experimentar Deus”. Uma vez que

essa pergunta aparece como parte fundamental do processo de individuação da personagem, do seu “tornar-se si mesmo: “eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas” (HILST, 2001, p. 17), fica difícil delimitar o começo desse despertar da consciência. Tudo o que temos são fragmentos de uma experiência de assombro em relação ao mundo e um acentuado anseio de comunicação com o transcendente. Não obstante, quando lembramos o sentimento do luto – a nosso ver, fio condutor do texto – é que talvez de fato seja possível nos aproximar melhor da profundidade desse questionamento. A busca do sentido é sim um impulso da individuação, pois que procurar realizar a peculiaridade do seu ser na sua singularidade mais íntima, última e incomparável; envolve dar sentido ao próprio movimento de autorealização. Mas entender esse impulso por si só não é o bastante, pois o contato da personagem com as imagens arquetípicas nos encaminha a uma camada mais abaixo do impulso, ou seja, a camada da sua demanda existencial singular.

Sabemos que desde os tempos mais longínquos a humanidade busca dar sentido a sua própria existência, uma vez que se descobre hóspede do tempo: “a intuição do efêmero é a primeira forma de que se reveste a experiência humana do tempo” (DOMINGUES, 1996, p. 17). Essa experiência da própria corruptibilidade da natureza, verificada e vivida na ação do tempo, empresta ao humano uma desconfortável noção de fragilidade e deterioração irrevogáveis. É digno de nota que, ao longo da sua trajetória, a humanidade tenha buscado esvaziar a presença da fugacidade na vida, passando com isso a negar o tempo em si mesmo e por si mesmo. De acordo com Domingues (1996), essa negação desembocou numa busca por um ponto fixo, por um elemento permanente que pudesse permitir a pessoa humana sua evasão do tempo e a colocasse ao abrigo de sua ação corrosiva. Tentar dar sentido à experiência da efemeridade implacável conduziu a humanidade a uma negação do tempo. Esse movimento reclama à imaginação ativa uma ideia de ponto fixo, um elemento estável, traduzido mais tarde por uma busca da eternidade. Temos, portanto, a imaginação como absolutamente salutar e compensatória ao equilíbrio psíquico e a negação como completamente vital à busca pelo sentido e orientação. A experiência humana da temporalidade é, nesse sentido, ambivalente na sua origem antiga: “tanto quanto a intuição do efêmero, o desejo da eternidade é constitutivo da experiência humana da temporalidade” (DOMINGUES, 1996, p. 19).

Depois que a modernidade desqualifica a metafísica inscrevendo a humanidade definitivamente na história, ela se vê sem dispositivos de proteção, empobrecida nos seus recursos simbólicos de adaptação à realidade. Perde-se uma dimensão importante da existência, anula-se a ambiguidade, cria-se com isso uma outra ilusão, mas agora unilateral. Rever as ilusões da modernidade implica reconhecer nela “a sede ôntica do perene [...] da vontade de

instalar um ser estável, eterno e sem lacunas, que leva à evasão do tempo e a saturar todas as formas do devir pela co-presença sempiterna dos ser” (DOMINGUES, 1996, p. 26). Alguma coisa aqui remonta ao início da prosa; torna novamente presente uma personagem em relação de distância a um ponto fixo imaginário, com uma vaga lembrança de um centro em direção ao qual ela caminha.

Trazer à tona esse aspecto antropológico-existencial da experiência antiga da temporalidade, nos ajuda bastante a entrar em contato com a demanda existencial singular da personagem e sua relação com a pergunta sobre o sentido da vida. Vimos que a pergunta pelo sentido da vida tem sua raiz numa experiência de terror e pânico ante o efêmero, sobretudo conduzindo a uma negação do tempo na consciência. Enquanto a personagem especula sobre a morte através do contato com a literatura, essa experiência tem uma dimensão limitada se comparada a sua experiência com a morte através do luto. Pensar o caráter efêmero de tudo o que existe pode nos consolar no trágico, mas isso até o dia em que perdemos um ente querido: “nunca estamos tão convencidos desta marcha inexorável do que quando vemos uma vida humana chegar ao fim, e nunca a questão do sentido e do valor da vida se torna mais premente e mais dolorosa” (JUNG, 2015, p. 313). Nesse momento, no mais profundo de nós mesmos, começamos a fazer, silenciosamente, as mais severas e ameaçadoras perguntas. Arrasada pelo sofrimento, conectada com a emoção-choque da perda do amado, a personagem vai se encaminhando a si mesma pelo sentimento mortal de uma verdadeira catástrofe. A perda do outro subentende a perda de si mesma; traz para a consciência o peso da presença espessa da morte e da corruptibilidade da vida: “a separação significa a eclosão da morte na consciência humana, não de forma “figurada” mas de modo concreto e literal” (CARUSO, 1986, p. 19). Hillé, portanto, vivencia a efemeridade do tempo no luto. E é através do sentimento amoroso, no seu esforço de imaginação e memória, que a personagem sustenta seus mecanismos de defesa contra essa emoção-choque. Hillé recria o amado, rememora-o para mantê-lo vivo e assim segue negando a morte na consciência, enquanto, paradoxalmente, prepara-se para a sua própria morte.

É, sobretudo, a partir do entendimento desse conflito paradoxal na mente e suas repercussões emocionais – “quando Ehud morreu morreram também os peixes do pequeno aquário, então recortei dois peixes pardos de papel, [...] não quero mais ver coisa muito viva” (HILST, 2001, p. 19), ou seja, “para se conservar a vida, utiliza-se uma repressão dirigida contra o que é vivo” (CARUSO, 1986, p. 19) – que podemos pôr fim entender melhor como as perdas nos põem em crise, em desequilíbrio sensível e, ainda, como no curso de um processo, uma crise pode significar uma mudança interna profunda. De um modo geral, o texto se mostra

exemplar de como a morte na consciência conduz, pela crise, à busca pelo sentido da vida, tão esmagadora quando exigida na sua totalidade: “eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas” (HILST, 2001, p. 17). No mais, parece absolutamente vital que, uma vez instalada a materialidade da morte na consciência, a pessoa necessite esquecê-la, soterrá-la, negá-la, recalca-la, pois que inconscientemente “não conhece a morte nem o tempo: nos mais íntimos recessos orgânicos, físico-químicos do homem, ele se sente imortal” (BECKER, 1973, p. 20).

4.3 O modelo heroico de fracasso

Estamos no âmbito dos afetos, das emoções, dos sentimentos. Toda a atividade especulativa, concomitante ao processo de individuação da personagem, passa, sobretudo, pelo coração. Aliás, o coração é o centro pessoal da personagem, sede da sua inteligência e intuição. Carregada de sentido simbólico, metafórico e também pessoal, a palavra é evocada com frequência: “a viva compreensão da vida é segurar o coração” (HILST, 2001, p. 25); “o padre diz que Deus está dentro do coração” (HILST, 2001, p. 42); “o esfarinhado no corpo da alma agora, papéis sobre a mesa, palavras grudadas à página, garras, frias meu Deus, nada me entra na alma, palavras grudadas à página, nenhuma se solta para agarrar meu coração” (HILST, 2001, p. 51); “enquanto tu morrias, Ehud, minha carne era tua, e disciplina e ascese tudo o que me pretendi para livrar o coração de um fogo vivo, ah, inútil inútil os longos exercícios” (HILST, 2001, p. 53-54). Se pensarmos o processo de individuação como correlato da busca por realização da nossa totalidade, fica claro como o coração passa a ser simbólico na noção de centro, de centro vital da pessoa e da sua individualidade, mas também de centro da percepção para o qual a pessoa retornaria na sua jornada espiritual. Nesse sentido, voltar-se para si também quer dizer voltar-se para o centro de sua vida interior, fonte da contemplação e da espiritualidade.

Essas inúmeras referências ao coração, aqui entendido por nós como centro vital, como “ponto de intersecção do espírito na matéria” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 282) podem revelar, no mais profundo, uma premente necessidade interna de orientação, e quem sabe de retorno a uma parte de si perdida. Ansiamos por uma imagem guia, apartada de nós. Havemos de reconhecer, sem grandes dificuldades, nossa necessidade fundante de pertencimento, de orientação espacial e temporal, pois “quem ruma sem norte, quem não se orienta em sua vida, vive na errância” (PUENTE, 2010, p. 11). Dessa orientação depende todo o nosso equilíbrio, bastando, portanto, apenas uma experiência de crise ou uma perda traumática para nos desestabilizar completamente. É então nesse momento que começamos a adentrar

territórios desconhecidos em nosso coração e à margem da linguagem: “e é preciso descer, ir ao fundo, calar, esperar” (PAZ, 1982, p. 179). No entanto, elaborar silêncios não é uma tarefa fácil. É preciso coragem para suportar, por exemplo, a possibilidade dessa aventura nos conduzir apenas a uma ausência profunda de qualquer sentido preexistente e, assim, nos quedarmos faltosos e vazios. Desse modo, diríamos que esse retorno ao nosso centro vital, por si só, é problemático e exigente, uma vez que a busca por orientação interna nos põe em contato com questões mais densas, relativas, por exemplo, ao sentido último da vida.

Ao tempo em que essa questão acerca do sentido da vida pode ser perigosa e problemática, no texto, ela tem a potência das perguntas seminais, aquelas vinculadas exclusivamente ao coração – sede das paixões da nossa alma e das “emoções desmedidas” (HILST, 2001, p. 71). Se as contradições que se passam nas profundezas do nosso ser não aceitam ser dissimuladas pelas opiniões racionalistas, tampouco podem ser superadas sem grande esforço de pensamento. É, portanto, nesse ponto zero da investida racional que se intui, por exemplo, os limites humanos e a impossibilidade de serem transpostos completamente. A própria prosa nos conduz a pensar a partir dos limites do saber precário, uma vez que a noção de fracasso supera as cogitações filosóficas sobretudo pela prova existencial:

Inutilidades. Caminho com os pés inchados, Édipo-mulher, e encontro o quê? Memórias, velhice, tateio nadas, amizades que se foram, objetos que foram acariciados, pequenas luzes sobre eles nesta tarde, neste agora, cerco-os com minha pequena luz, uma que me resta, ínfima, amarela, e eles continuam estáticos e ociosos, sobre as grandes mesas, sobre as arcas, sobre a estante escura, sonâmbula ou indo, meu passo pobre, meu olho morrendo antes de mim, a pálpebra descida, crestada, os ralos cabelos, os dentes que parecem agrandados, as gengivas subindo, procuro um naco de espelho e olho para Hillé sessenta, Hillé e emoções desmedidas, fogo e sepultura, e falas falas, desperdícios (HILST, 2001, p. 71).

Sabemos que a busca do sentido relaciona-se estreitamente com o impulso de tornar-se aquilo que se é. No entanto, a conquista sobre si mesmo é basicamente um fenômeno conflitante, pois ao mesmo tempo que a busca por realizar-se pode ter um valor positivo de salvação, fatalmente retornar às origens e conhecer-se pode implicar a própria aniquilação do eu. É importante destacar que o conflito entre salvação e aniquilação se inscreve no destino trágico do herói sofocliano “Édipo Rei”, recuperado aqui através de uma alusão interdiscursiva. Entre ignorar-se e conhecer-se, Édipo segue uma espécie de obstinação fatalista de saber quem ele é. Ao buscar investigar os mistérios da própria origem, ele esbarra no sentido do enigma que o excede. Contudo, segue irreduzível até que a iluminação o devasta. O efeito trágico, portanto, encontra-se na relação problemática entre a limitação humana e a arrogância heroica: “toda a história do homem consiste desde o seu início num conflito entre o seu sentimento de

inferioridade e a sua arrogância” (ARAS, 2010, p. 434). Não obstante, a forma híbrida e conflitante “Édipo-mulher” tenta não só dar materialidade aos perigos da jornada de Hillé, como enfatizar a proximidade dessa forma híbrida com a figura da própria esfinge, como se dissesse, paradoxalmente, que encerra em si o próprio enigma intransponível.

Assim como o trágico perpassa toda a tessitura de Édipo Rei, em *A Obscena Senhora D* é a loucura que paira como um fantasma e como um todo sobre o texto. Nesse ponto, a identificação da personagem com a deformidade dos pés do herói trágico – “caminho com os pés inchados” (HILST, 2001, p. 71) – atualiza aqui não só o signo da procura por nossas bases e a conseqüente peregrinação rumo ao desconhecido das nossas origens, mas sobretudo reforça a ameaça de realizar a aventura humana por inteiro. A loucura sendo associada à perdição e à ruína – “loucura é o nome da tua busca” (HILST, 2001, p. 56) – ocupa na fantasia o lugar dos maiores e mais profundos temores da personagem. Sendo uma espécie de caminho do conhecimento, a estrada que conduz Édipo a sua própria ruína e desgraça, em *A Obscena Senhora D*, é a visão apavorante da loucura que rechaça a ousadia de um empreendimento mais arrojado. No entanto, entre a investigação da verdade e a resistência à verdade, resta inalienável o eu e suas contradições. Desse modo, Édipo, “por mais que ande, não poderá fugir de si mesmo” (SCHULER, 2004, p. 54). À situação sem saída na tragédia, Hillé responde na existência com a escrita, uma vez que para ela escrever seria “dar sentido ao que não tem sentido, ao que é apenas caos e acontecimentos ao vento. Tempestade” (SAAVEDRA, 2018, p. 421). Hillé escreve, portanto, contra a loucura numa tentativa obstinada de ordenar em si mesma a desordem do seu mundo.

4.4 O sentimento de criatura

O exame da singularidade da experiência mística da personagem nos conduziu ao campo das emoções, ao âmbito dos sentimentos. Lá, no coração secreto de Hillé, encontramos os valores simbólicos do seu universo pessoal a partir de um horizonte psíquico notável. Vimos que o processo de individuação da personagem subjaz em outro processo importante, a saber, o processo de enlutamento. De um modo geral, a conjunção dos dois processos encerra um problema de natureza equivalente, qual seja, o da “condição de individualidade dentro da finitude” (BECKER, 1973, p. 45). É certo que Hillé experimenta alguns “estados místicos”¹²³

¹²³É importante diferenciarmos um estado místico, ou seja, uma experiência fragmentária de assombro diante do sagrado, de experiência mística, síntese dos elementos que compõem essa experiência total.

ainda na infância e também na juventude e são justamente essas experiências que vão construindo a sua identidade simbólica, o seu eu simbólico. Contudo, quando sofre na velhice a perda do amado, a pergunta pelo sentido da vida se mostra inevitável e ganha um contorno grave e esmagador, tendo em vista a irrevogável aniquilação do eu e da sua história. A angústia da aniquilação, a consciência do existir efêmero e do saber precário acabam por desnudar, definitivamente e sem trapaças, suas carências mais profundas, todas de natureza metafísica. A noção, nada apaziguadora, de desamparo metafísico seria, portanto, a base da sua angústia, bem como da sua busca posterior por um significado cósmico capaz de suplantar a morte e a decadência:

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 ideia, de uma nova desengonçada geometria, mais êxtase para a minha plenitude de matéria (HILST, 2001, p. 36).

De algum modo, o sofrimento de uma alma que procura um sentido frente ao terror da sua condição pode conduzir a uma espécie de vazio religioso em que Deus emerge como *imago dei* inscrita na intimidade do coração humano¹²⁴. Como objeto secreto e insuspeitado da busca radical, essa *imago dei* seria, portanto, a sua mais suprema realidade. Dessa maneira, Deus não seria uma ideia externa a pessoa humana, um Deus inventado das nossas cabeças, um objeto racionalizado, mas um Deus em carne viva, um Deus pulsante, radicalmente íntimo, paradoxalmente estranho. Assim como uma espécie de diafania (transparência) e não epifania (fenômeno), Deus emerge de dentro, ao contrário da suposição de que ele vem e se anuncia, ou de que ele aparece antropomorfizado. Hillé, portanto, intui Deus ao experienciar o nada, ou seja, ao experienciar a angústia de um vazio orgânico e imanente: “olha o abismo e vê / eu vejo nada / debruça-te mais agora / só névoa e fundura / é isso. Adora-O” (HILST, 2001, p. 47).

É através de uma experiência radical com a realidade da morte na consciência que ela volta-se para si mesma e para o sentido que pervade sua própria existência. Esse movimento de retorno para si traduz-se por uma ansiedade ontológica incurável. Nessa perspectiva, Deus seria

¹²⁴De acordo com Jung *apud* Richter “deve haver na alma uma possibilidade de relação [com Deus], isto é, forçosamente ela deve ter em si algo que corresponda ao ser de Deus, pois de outra forma jamais se estabeleceria uma conexão entre ambos. Esta correspondência, formulada psicologicamente, é o *arquetipo da imagem de Deus*”.

uma experiência pessoal não dogmática de sentido existencial profundo, uma vez que totalmente fora da pessoa humana Deus não seria experimentável. Experimentar Deus, portanto, não seria pensar Deus, o incognoscível, mas penetrar o coração da vida, tocar o mistério inefável da nossa própria alma. O modo particular com que Hillé se refere a Deus, veremos mais adiante (que tem que ver com uma experiência singular e íntima de Deus) no trecho acima em relação paradoxal com a representação da transcendência divina como distância do mundo: “tu alhures algures acolá lá longe no alto aliors” (HILST, 2001, p. 36). No entanto, essa representação cumpre um efeito específico de protesto; ao mesmo tempo em que enfatiza a noção de abandono metafísico diante da distância infinita do Deus transcendente, reclama intimidade.

Aqui a visão aterradora da condição de desamparo e abandono é inseparável do desejo de transcender essa mesma condição: “mais êxtase para a minha plenitude de matéria” (HILST, 2001, p. 36). Fica evidente, portanto, um dilema básico: ao tempo em que Hillé percebe-se irremediavelmente parte de um determinismo natural: “que apodreça homem, que apodreças” (HILST, 2001, p. 36), anseia pelo enlevo da transcendência: “que focinhe a eternidade à procura de uma melhor ideia” (HILST, 2001, p. 36). Nesse sentido, imanência e transcendência configuram-se como dimensões de uma única e mesma realidade. Somos tanto seres situados no tempo, enraizados no corpo, portanto, limitados à decrepitude e ao esfacelamento, quanto abertos à ruptura dos limites e superação da própria condição de insignificância e nulidade. Situado, mas aberto, o ser humano é um ser que sonha, que projeta, cria símbolos; é também um ser utópico, que transgride e rompe limites, enfim, sai de si, salta em direção à transcendência. Seria essa uma tentativa comovente de participar da divindade, de sermos Deus por participação? Esse ponto importante da participação mística havemos de discutir mais para a frente.

Só a partir do ilimitado é que sentimos nossa limitação. Diante de Deus, Hillé, “um animal trêmulo à mercê do cosmos e do problema do seu significado” (BECKER, 1973, p. 80), nega a criação, não aceita a realidade de uma existência condenada “[...] e decomposto, corpo vivo de vermes, depois urna de cinza, que os teus pares te esqueçam” (HILST, 2001, p. 36). Essa liberdade de protesto implica, antes de mais nada, uma angústia pela intimidade e comunicação urgente. Exige a experiência amorosa, por que não dizer erótica (no seu sentido mais amplo de anseio de unidade): “fiquei mulher desse Porco-Menino Construtor do Mundo” (HILST, 2001, p. 20); em última análise, exige um sentido lógico para o sofrimento humano.

Parece absolutamente vital admitir que a pessoa humana também está condenada a romper limites, a despeito da sua própria condição limitada: “a natureza [...] ela criou um animal que não dispõe de defesa contra a plena percepção do mundo externo, um animal completamente

aberto à experiência” (BECKER, 1973, p. 70). No entanto, face ao pavor da verdade da sua condição, ela reage em defesa própria, nega, esconde o desespero, cria limitações para a percepção. Há um excesso de verdade na vida, daí o pavor primário e defensivo de conhecer-se. Com isso, entendemos que uma experiência profunda e existencial não depende exclusivamente da vontade ou de um esforço intelectual. No caso de Hillé, a experiência intuitiva tem autoridade diante das cogitações filosóficas. É basicamente a partir de uma situação-limite que o seu mundo é posto à prova, que as bases que o sustentam solapam:

Quando Ehud morreu morreram também os peixes do pequeno aquário, então recortei dois peixes pardos de papel, estão comigo aqui no vão da escada, no aquário dentro d’água, não os mesmos, a cada semana recorto novos peixes de papel pardo, não quero mais ver coisa muito viva, peixes lustrosos não, nem gerânios maçãs romãs, nem sumos, suculências, nem laranjas (HILST, 2001, p. 19).

O impacto da morte de Ehud reverbera na existência através da repugnância, um “nojo negro” (HILST, 2001, p. 52) a tudo o que é vivo. Ao excesso de vivacidade no mundo, Hillé reage defensivamente, uma vez que tudo que existe está à mercê do apodrecimento, da decomposição. Signo da decadência, destruição, degradação, a existência se revela obscena ao enlutado, deixa de ser uma categoria meramente abstrata e inofensiva, passando a agredir de forma impactante o sentimento do próprio valor. A visão torturante do dualismo humano, “a pessoa é ao mesmo tempo um *self* e um corpo [...] o eu interior representa a liberdade de pensamento, imaginação e a infinita esfera de ação do simbolismo. O corpo representa determinismo e demarcação” (BECKER, 1973, p. 61), entrelaça estranhamente luto e nojo.

O horror ao degradante é, portanto, chave fundamental para que se vislumbre o problema da analidade¹²⁵, ou seja, os “intrincados da escatologia” (HILST, 2001, p. 46) como negação à decadência do corpo, uma vez que ele reflete o dualismo da condição humana – seu eu e seu corpo em conflito:

Convém lavarmo-nos, pelos e sombras, solidão e desgraça, também lavei Ehud 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, escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás, discurseiras, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim nas mulheres, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras, mas o buraco ali, pensaste nisso? Ó buraco, estás aí no teu Senhor? (HILST, 2001, p. 45).

¹²⁵Termo oriundo da psicanálise e encontrado como referência em Becker (1973).

De acordo com Becker (1973), a negação do que o ânus representa nada mais é senão negação do mistério natural, da química básica da vida e do corpo no que toca à natureza: “[...] o ânus e seu incompreensível e repulsivo produto representam não só determinismo e servidão físicos como também, destino de tudo aquilo que é físico: decadência e morte” (BECKER, 1973, p. 50). O que perturba na analidade é o fato de tornar inexequível a hipocrisia interior: “escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades” (HILST, 2001, p. 45). São, portanto, as funções animais básicas que contribuem para o horror da incongruência da humanidade e para o seu “total aturdimento [...] ante a absoluta insensatez da criação” (BECKER, 1973, p. 50): “ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco?” (HILST, 2001, p. 45).

Esquecer, esforçar-se para não lembrar. É imprescindível negar a abjeta finitude, o cúmulo do horror de sua materialidade. A vida nua molesta a alma sensível, fere o senso de dignidade pessoal e fragiliza as mentiras inventadas para nos proteger de nossas contradições e ambiguidades. Hillé sofre esse dilema e vai se ater com o “Perdurável, Imperecível” (HILST, 2001, p. 76). Entre a reverência marcada pelo tom solene e a censura, ela se insurge contra Deus, em protesto do sentimento de inferioridade, da própria condição de insignificância.

A esse momento singular de devoção e arrebatamento, Otto (2017) chama de sentimento de criatura: “o sentimento da criatura que afunda e desvanece em sua nulidade perante o que está acima de toda criatura” (OTTO, 2017, p. 41). Para além da experiência de autopercepção, ou seja, da sensação sobre a própria condição de nulidade, havemos de discutir mais adiante, justamente, o que antecede essa autopercepção, qual seja, o caráter avassalador do numinoso¹²⁶, já citado no início desta leitura. Entender esse caráter numinoso será de fundamental importância, uma vez que ele está na base da experiência mística da personagem.

4.5 Voltando ao centro do texto: acessando sua água noturna “em repouso nas profundezas”¹²⁷

Toda experiência mística inicia-se no vazio, na falta, na solidão absoluta, no fundo do deserto que somos: todo “vazio precede a plenitude” (PAZ, 1982, p. 179). Nada como a imagem ambivalente do abismo para nos dizer que o acesso à via negativa do pensamento implica uma experiência de desequilíbrio, uma “vertigem do nada” (HILST, 2001, p. 55); um êxodo

¹²⁶“Assim Rudolf Otto chamou a consciência de um *mysterium tremendum*, isto é, de algo de misterioso e terrível que inspira temor e veneração: consciência que seria a base da experiência religiosa da humanidade” (ABBAGNANO, 1982, p. 689).

¹²⁷(BACHELARD, 1978, p. 370)

inarredável e tipicamente iniciático. Simbolicamente, o abismo seria um espaço vazio de iniciação interior; enquanto carência de ser, falta, ele cumpre uma função transcendente no sentido de ser caminho de passagem para a outra margem; possibilidade de comunicação da alma com o mundo divino. Imagem ambígua por excelência, o símbolo reúne nossos altos e baixos psíquicos, une opostos – abismo das alturas e abismo das profundezas: é regresso, descida, queda, desilusão, caos, morte; mas também redenção, ascensão, transmutação, espiritualização, integração. A imagética do salto mortal no abismo (a que nos referimos na abertura da leitura I) funcionaria inicialmente como um marco metafórico importante de uma verdadeira transformação da natureza da personagem, de uma mudança radical no seu modo de ser; também do seu status ontológico e da sua condição psíquica. Daí a importância que foi trazer anteriormente os conceitos de iniciação, bem como os de morte ritual e renascimento, uma vez que “[...] o acesso à vida espiritual implica sempre a morte para a condição profana, seguida de um novo nascimento” (ELIADE, 1992, p. 163).

É fundamental destacarmos ainda a conexão simbólica existente entre a imagem do abismo e o arquétipo da Grande Mãe. Afinal de contas são duas profundezas abissais que simbolicamente evocam “[...] o imenso e poderoso inconsciente” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 5). Poderíamos dizer que a angústia do desamparo é a angústia humana mais arcaica. Sabemos que ela encontra-se ancorada visceralmente na experiência existencial da personagem, pois o “D” de Senhora D é “D de Derrelição [...] Desamparo, Abandono” (HILST, 2001, p. 17). Nossa hipótese é a de que a raiz dessa angústia encontra seu sucedâneo apenas no que Otto Rank (2016) chama de “trauma inicial”, ou seja, o trauma do nascimento recalcado e inconsciente. Nesse sentido, a evocação dessas profundezas abissais pode sustentar, de certo modo, uma fantasia de retorno ao útero materno, numa tentativa nostálgica de restaurar o nosso elo basal: “a separação da mãe é indiscutivelmente traumática para a criança. Além disso, esse primeiro trauma funciona muito bem como protótipo para todas as separações posteriores” (RANK, 2016, p. 16). Nesse contexto, vemos que o símbolo tem uma função incontestável de compensação criativa que busca “recriar a segurança primária no mundo exterior” (RANK, 2016, p. 19): “quando Ehad morreu morreram também os peixes do pequeno aquário, então recortei dois peixes pardos, estão aqui comigo no vão da escada” (HILST, 2001, p. 19). Ademais, o símbolo funciona também como tentativa de elaboração da angústia do nascimento através da imagem arquetípica: “toma-me Mãe Primeira” (HILST, 2001, p. 56). O mergulho na água (água que simboliza a fonte primitiva materna) seria, portanto, uma “representação simultânea do trauma (queda) e da tendência ao retorno, que pretende compensá-lo” (RANK, 2016, p. 83).

O fato desse trauma inicial, dessa orfandade funcionar como um modelo básico para outras situações de desamparo ao longo da vida, vindo à tona apenas em situações-limite, uma vez que é recalcado e inconsciente, ajuda-nos a compreender melhor como o luto encontra nessa angústia de desenraizamento o seu lugar de origem. O sentimento de orfandade que acompanha o nascimento faz parte do que Paz (1982) chama de situação original: “o homem foi jogado, largado no mundo. E ao longo de nossa existência repete-se a situação do recém-nascido” (PAZ, 1982, p. 174). De certa forma também, Deus eclode do fundo da alma sugerindo, paradoxalmente, uma tentativa de sublimação religiosa desse trauma inicial, o que Rank (2016), referindo-se a Platão, define como anseio nostálgico de retorno a um estado primitivo, uma unidade perdida. Ao tempo em que a inacessibilidade absoluta do inefável evoca “sentimentos primitivos numinosos” (RANK, 2016, p. 114)¹²⁸, ou seja, o sentimento da “própria nulidade perante o absolutamente avassalador” (OTTO, 2017, p. 42), ou ainda o sentimento-reação do sublime no sentido kantiano, a pessoa humana deseja superar o horror da distância pela experiência com o sagrado, pela abertura para si mesmo, uma vez que “Deus jaz oculto no coração do homem” (PAZ, 1982, p. 170).

Seguindo o roteiro do desamparo, experimentado no início e ao longo da existência da personagem, “engasgo neste abismo, cresci procurando” (HILST, 2001, p. 30), acessamos uma série de especulações filosóficas, a começar por Otto Rank, que interpreta o desamparo a partir da angústia traumática do nascimento. Segundo ele, esse poderoso sentimento gera um anseio de retorno à situação de prazer próprio da vida uterina. Num certo sentido, o passar “a vida a elaborar a angústia do nascimento e a buscar a superação desse trauma” (RANK, 2016, p. 19) encontra na filosofia platônica uma ressonância significativa. Lembramos que o mito do andrógino “símile do ser primitivo partido em duas metades e ansiando por uma reunião” (RANK, 2016, p. 153) encontra-se presente na obra *O Banquete* de Platão: “a forma de cada homem era um todo esférico” (PLATÃO, 2012, 189e); “[...] éramos totalidades” (PLATÃO, 2012, 192e); “Eros [...] está implantado nos homens desde então para restaurar a antiga natureza, faz de nós um só e alivia as dores da natureza humana [...] somos como uma das partes de um linguado cortado ao meio, dois formando um. Cada qual anda à procura de seu próprio complemento” (PLATÃO, 2012, 191d).

Quando mencionamos Jung (1964) para tratar especificamente da imagem arquetípica da Grande Mãe estávamos, de algum modo, ressaltando esse aspecto na tentativa de adaptação

¹²⁸Temos mencionado bastante o elemento numinoso. Lembramos que o conceito pertence originalmente a Rudolf Otto, muito embora aqui ele apareça destacado em outros autores como Otto Rank e Jung, ambos interlocutores do teólogo.

simbólica da angústia psíquica no isolamento do ser, uma espécie de nostalgia da continuidade perdida. Bataille (2004) também enriquece nossa discussão no que diz respeito ao seu pensamento sobre o erotismo sagrado. Comandado por aquela mesma nostalgia que encontramos de forma similar em Jung, Platão e Rank, Bataille define que a base do erotismo sagrado encontra-se na procura sistemática de uma continuidade do ser: “o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, a substituição de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda” (BATAILLE, 2004, p. 26).

Diante dessa grande imagem abissal e ambígua que é a imagem arquetípica da Grande Mãe, podemos vislumbrar uma nuance comovente de sua presença no texto. Para além da ideia de retorno para dentro com o simbolismo da morte iniciática, o que entendemos em algum momento como imagem de peregrinação, também como imagem de conversão filosófica-espiritual, jaz ainda a ideia de compensação psíquica simbólica. A abertura ao inconsciente traduz-se, como vimos, num esforço humano reativo ante a angústia do desamparo e do aniquilamento. Nesse sentido, o instinto de luta pela auto-estima sustenta o desejo nostálgico de integração completa de si mesmo numa totalidade perdida, unificando e reconciliando, por fim, suas dimensões opostas conflitantes numa experiência completa de não-dualidade.

A imagem arquetípica da Grande Mãe é, portanto, uma grande imagem de totalidade, assim também como o é a imagem do centro. Nesse ponto, essas duas imagens se conectam como imagens da abertura infinita do ser humano aspirante à totalidade que procura se autoafirmar pela negação, ou seja, não ser o que se é, ou apenas um sujeito concreto afetado por determinações, mas uma existência insaciavelmente aberta ao além de si mesma: “referir-me às determinações concretas, é perceber que sou o que não sou: estas determinações ligam-se verdadeiramente ao meu ser, e as sou efetivamente; mas minha essência é irreduzível a uma forma de ser que incomensuravelmente ultrapassa” (JOLIF, 1970, p. 153). Quando Hillé se reconhece, portanto, como um ser atravessado pela negação: “eu Nada, eu Nome de Ninguém” (HILST, 2001, p. 17), essa consciência brota de uma experiência íntima e singular com a morte, sobretudo quando conduz à pergunta pelo sentido da vida. Nessa perspectiva, o contato com a morte do ser amado não só aproxima a personagem da consciência de sua própria finitude, como acaba por revelar a estreita relação, necessária e inevitável, entre a morte e a busca de sentido.

Em direção ao centro – no imaginário ele pode ser a imagem daquilo que é ausente de determinação e oposição – é que Hillé orienta-se na existência como movimento incessante de ultrapassagem e negação, manifestando-se então como transcendência. Dizemos, por essa maneira, que a totalidade “delineia-se no horizonte como o termo inatingível de uma totalização sempre em caminho” (JOLIF, 1970, p. 154). Assim, é totalmente imprescindível reconhecer o

papel do imaginário e seu aparato simbólico na existência humana, bem como a força indispensável da intervenção do sonho na sustentação da dimensão transcendental. Sem imaginação seria impossível a ele considerar o mundo e a si mesmo como totalidade, uma vez que essa categoria não permite ser pensada ou vivida plenamente em si mesma. Como diz Eliade (1991), é exatamente a força dos sonhos, dos devaneios, das imagens de suas nostalgias e desejos que “[...] projetam o ser humano historicamente condicionado em um mundo espiritual infinitamente mais rico que o mundo fechado do seu momento histórico” (ELIADE, 1991, p. 9). Isso quer nos dizer que, embora determinado historicamente, o ser humano moderno possui uma grande riqueza interior de imagens simbólicas. Ele carrega dentro de si o passado da humanidade que sobrevive de forma subconsciente na sua psique, e totalmente à revelia da secularização dos símbolos arcaicos.

Numa espécie de “solidariedade total do gênero humano” (ELIADE, 1991, p. 13) o sonho é, portanto, um desses exemplos de contato com o que está fora do alcance da compreensão humana, ou melhor, com aquela parte desconhecida da psique que preserva seu conteúdo inconsciente e irracional: “[...] as imagens dos sonhos com frequência são especialmente não racionais” (MATTOON, 2013, p. 75). Essa solidariedade humana pelas imagens está, de certo modo, em consonância com a teoria dos sonhos de Jung (1964), sobretudo pelo fato de que para ele algumas imagens dos sonhos derivam de imagens arquetípicas de conteúdo coletivo, ou seja, são provenientes da herança infinitamente antiga da humanidade.

Encontramos um comóvente exemplo de sonho com motivo arquetípico. Trata-se de um reconhecido tema universal que perpassa as narrativas dos povos antigos, qual seja, a fantasia de comunicação pessoal e íntima com Deus. Sobre esse tema de fundo religioso vimos com Mattoon (2013) que “durante séculos, os sonhos foram considerados a voz dos deuses. Por exemplo, tanto o Antigo quanto o Novo Testamentos relatam numerosas ‘visões da noite’ em muitas das quais Deus falou com um ser humano” (MATTOON, 2013, p. 87). Observemos, então, o trecho em que esse tema arquetípico aparece, sobretudo como ele se articula à experiência dramática da personagem em seu luto:

[...] vamos dormir vem, sim vamos dormir, como é o Tempo, Ehud, no buraco onde te encontras morto? Como vive o Tempo aí? Escuro, e derepente (sic) centelhas de cores, como é o Tempo do inchado, do verme, do asqueroso? O que é asqueroso? Como é o Tempo no úmido do fosso? Pergunto ao Menino Louco: estás aí com Ehud? Morte, asqueroso, inchado, vermes, fosso fazem parte de Ti? Hillé, nada de mim é extensão em ti
 Não fizemos um acordo?
 O quê?
 Não és Pai?
 Nem sei de mim, como posso ser extensão num outro?
 Não houve um contrato?

Quê? Estás louca. Vivo num vazio escuro, brinco com ossos, estou sujo sonolento
 num deserto, há o nada e o escuro
 Não te escuto
 Digo que durmo a maior parte do tempo, que estou sujo
 O quê? O que, meu Deus? Não te escuto
 Que um dia talvez venha uma luz daí
 Quê?
 (HILST, 2001, p. 39-40).

Na vigília Hillé devaneia, rememora o amado contra o esquecimento ameaçador. Quando dorme, porém, encontra-se com ele, satisfaz no sonho um desejo secreto de sapiência sobre a experiência do morrer, especula sobre o tempo, a duração e/ou a imortalidade. Especula, portanto, sobre aquilo que só aquele que morre sabe – condição essencial de participação nesse mistério. Nesse sentido, o sonho parece cumprir uma função compensatória vital de elaboração no inconsciente das questões conflitantes do consciente; iguala os níveis mais profundos da psique com o que está na superfície: “a função geral dos sonhos é tentar restabelecer a nossa balança psicológica, produzindo um material onírico que reconstitui, de maneira sutil, o equilíbrio psíquico total” (JUNG, 1964, p. 49). A solução satisfatória e compensadora encontrada no sonho dá-se pelo encontro com o morto – aqui uma possibilidade de diálogo acerca do mistério que transcende a vida. Quando Hillé questiona se Deus (o que brinca com os ossos no escuro) está com Ehad, manifesta-se, para além da função compensatória, uma qualidade numinosa, ou seja, a possibilidade de revelação do sagrado pela experiência: “estamos tão fascinados e envolvidos por nossa consciência subjetiva que nos esquecemos do fato milenar de que Deus nos fala sobretudo através de sonhos e visões” (JUNG, 1964, p. 102).

Deus, portanto, fala com Hillé, muito embora não haja entre eles um entendimento tranquilizante. De todo modo, no sonho, Deus é testemunha privilegiada da ausência absoluta e definitiva de Ehad sobre a terra e só eles sabem o que se passa depois da morte. Se Deus então vive no deserto e guarda os nossos ossos, para encontrar Deus é preciso saltar no vazio e habitar o nada: dá-se conta da “miséria de ser” (HILST, 2001, p. 56). Podemos então inferir que, ao cair a personagem no sono, algo parcialmente se lhe revela, e revelação aqui é sinal de silêncio, abismo. Entre o final do diálogo e a sequência textual, o silêncio se materializa num espaço em branco, vazio. Marcar, portanto, no corpo do texto esse vazio chega a ser sugestivo demais na realidade viva que é o sonho. Carregado de energia emocional, o sonho provoca fisicamente uma impressão profunda, passa pelo corpo, deixa suas marcas.

O anseio de comunicação com o transcendente perpassa tanto os sonhos da personagem quanto à vigília. Quando, por exemplo, ela intui acerca do simbolismo celeste, e, diga-se de passagem, simbolismo exemplar da transcendência: “tu alhures algures acolá lá longe no alto

aliors” (HILST, 2001, p. 36), reconhece nesse afastamento radical do “muito alto”, a própria distância infinita do divino. A contemplação do céu, portanto, acaba por revelar em sua dimensão inacessível, um atributo da divindade; o que conseqüentemente força a personagem a uma tomada de consciência sobre a sua própria posição limitada no cosmos. No entanto, enquanto existência aberta ao transcendente, ela insiste em comunicar-se; tenta reproduzir no espaço habitado um “eixo cósmico” (ELIADE, 1992, p. 35), uma ponte de contato; santifica a morada, transforma-a ritualmente em cosmos: “Senhora D, é definitivo isso de morar no vão da escada? você está me ouvindo Hillé olhe, não quero te aborrecer, mas a resposta não está aí, ouviu? nem no vão da escada, nem no primeiro degrau aqui de cima” (HILST, 2001, p. 18-19). A casa, nesse sentido, reveste-se em centro de devaneio e onirismo: ela é “um corpo de sonhos [...] ela se eleva. Ela se diferencia no sentido da sua verticalidade [...] como um ser concentrado ela nos convida a uma consciência de centralidade” (BACHELARD, 1978, p. 365-366).

Verticalidade e centralidade são, desse modo, elementos distintivos da cosmização do espaço. A casa, se possui um ponto fixo, um centro sagrado, permite a rotura do espaço geométrico, homogêneo; vai da terra ao céu, ou seja, transcende o espaço profano (desconhecido e indeterminado) e torna possível a comunicação com Deus. O vão da escada seria, portanto, esse centro cósmico, espaço consagrado que se abre para a comunhão com o transcendente. Como o próprio termo “vão” indica, um limiar entre dois espaços qualitativamente diferentes, a saber, o sagrado e o profano, a escada distingue-se como “[...] uma solução de continuidade [...] lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem” (ELIADE, 1992, p. 29); passagem de um modo existencial de ser a outro. Dessa maneira, a consagração do espaço habitado em espaço sagrado, distinto, portanto, de uma infinidade de outros espaços homogêneos e neutros, implica uma escolha existencial e religiosa, isto é, assume-se diante do mundo um modo de ser a partir da sacralidade cósmica do espaço. De fato, nossa intuição inicial relativa a atmosfera religiosa do texto como um todo deve-se muito a esse aspecto específico de orientação no espaço, uma vez que “para o homem religioso, o espaço não é homogêneo [...] apresenta roturas, quebras [...] na extensão homogênea e infinita [...] não é possível nenhum ponto de referência [...] portanto, nenhuma orientação pode efetuar-se” (ELIADE, 1992, p. 24-26).

A escada é essencialmente esse ponto de referência fixo; ela cumpre o valor cosmogônico de “centro” e abertura para o alto, possibilidade de transcendência e comunicação (em sentido duplo) com o outro mundo pela rotura de nível ontológico. Desse modo, ao preservar a dimensão dialética da verticalidade, ela se torna importante símbolo da ascensão mística da alma, e o seu significado espiritual básico está na superação da condição humana pela abolição

do mundo condicionado. Para se alcançar então a plenitude humana, ou ainda num sentido ascético, a perfeição interior, faz-se necessário uma longa e gradual escala de iniciações sucessivas; uma série de mortes rituais seguidas de novos nascimentos. Um caminho de longo esforço e de toda a vida.

Alçar voo também configura-se como movimento simbólico em direção à ascensão mística da alma: “corresponde ao grau de vida interior, à medida segundo a qual o espírito transcende as condições materiais da existência” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 91). Vejamos como o voo místico recorda na prosa a tradição platônica de ascensão da alma, em distanciamento sempre maior do mundo sensível e aproximação sempre crescente em direção ao “inteligível”:

e agora alisa os peixes de papel, esfrelam-se nas suas mãos sempre úmidas, vai até a pia, lava-se, enxuga-se na saia ensebada, olha entre as frestas da janela, volta-se, ajoelha-se no vão da escada, e daqui a pouco tu podes vê-la levitando, o cabelo ralo tocando o teto da casa, e não foi milagre do Outro não, é ela mesma e seus ardores nojentos, seu fogo de perguntas, seu encarnado coração que levanta esse pesado toco que é seu corpo, vejam, está ali, o couro rosado tocando o teto, de mãos postas a porca, como se além do teto no espaço através do telhado o olho do Senhor sobre essa toda pensante, pousado ela pensa, o olho do Senhor de ouro e lírio sobre o couro velhusco da senhora D (HILST, 2001, p. 77-78).

Visivelmente atada à terra, a personagem sente o próprio corpo como um detalhe aviltante da natureza. As forças que o impelem à sua gravidade suscitam o mal-estar da convivência com a morte, a destruição e a velhice. Aliás, a morte, no texto, não é exatamente uma presença, mas uma “obscuridade palpitante” (PAZ, 1994, p. 183), assim como o esfrelar-se, sorrateiro, dos peixes de papel nas suas mãos úmidas. Sobre a vida, a morte lança uma espécie de *adumbratio* (uma sombra antecipadora) que atrai os corpos, invariavelmente, para o centro da terra. Situada, no entanto, no eixo cósmico “[...] ajoelha-se no vão da escada” (HILST, 2001, p. 77), ou seja, dentro da esfera do sagrado, sua alma alça voo a despeito do que se lhe põe em direção à queda.

No plano da experiência mística o corpo levita quando supera a condição humana sensível. A rotura do telhado e o voo nos ares exprimem, portanto, o acesso a um modo de ser sobre-humano que passa necessariamente pela negação ascética do mundo condicionado, ultrapassando, desse modo, a contingência e a relatividade dos objetos e seus acidentes. De acordo com Lima Vaz (2015), uma experiência de natureza mística “mobiliza as mais poderosas energias psíquicas do indivíduo [...] essas energias elevam o ser humano às mais altas formas de conhecimento e de amor que lhe é dado alcançar nessa vida” (VAZ, 2015, p. 10). No entanto, a experiência mística enquanto mística do conhecimento relativa às questões do espírito,

mostra-se como saber incomunicável: “a experiência mística é [...] indizível” (PAZ, 1994, p. 100). Pelo fato de ser uma experiência absolutamente singular, solitária e fora do comum, ela goza de um estatuto intransferível e opera, sobretudo, pela via analógica, metafórica e simbólica. Por esse motivo a única fonte segura para se obter informações sobre a natureza e o conteúdo dessa experiência encontra-se exclusivamente no testemunho autêntico dos próprios místicos, iniciados que são ao Absoluto como mistério. O testemunho do voo místico, portanto, é aqui uma metáfora dessa atividade de elevação do espírito humano pela inteligência espiritual e uma compreensão do amor à divindade como caminho de ascensão e união mística: “[...] experiência da unidade e identidade final do ser” (PAZ, 1982, p. 163). Nesse ponto, a prosa se aproxima da tradição platônica no que diz respeito à concepção ascensional do erotismo filosófico e contemplativo, basicamente pela homologia vertical da escada com os degraus da ascensão e o voo místico.

4.6 Alteridade: a via da experiência numinosa e da participação mística

Um dado curioso que percorre toda a prosa ainda nos intriga de forma incessante. Hillé dirige-se a Deus quase que exclusivamente pela forma híbrida “menino-porco” ou “porco-menino”. Para que se acesse de algum modo a singularidade, ou ainda, a natureza da intimidade dessa forma de contato com o divino, será preciso, inicialmente, compreendermos a conexão desse evento com uma experiência de hierofania (manifestação do sagrado) encontrada somente ao final do texto. De acordo com Eliade (1992), a hierofania é um ato misterioso, “[...] a manifestação de algo de ordem diferente – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo natural” (ELIADE, 1992, p. 17). Um outro aspecto também fundamental para uma melhor compreensão da hierofania é o fato de que ela constitui-se, essencialmente, como paradoxo. Por exemplo, quando um objeto qualquer manifesta o sagrado ele se torna necessariamente em outra coisa, contudo continua a ser ele mesmo. Por essa via podemos então nos aproximar do que se passa entre Hillé e a senhora P, “a porca que escapuliu do quintal de algum” (HILST, 2001, p. 86):

Abri a porta e ela entrou numa corrida guinchada, bambolando. Lá fora o estriduloso da vizinhança, depois silêncio, depois algumas chalaças gritadas mas nem tanto. Depois algum lapuz berrou: vá vá Dominico, deixa a porca pra louca, tu tem tantas, porca e louca se entendem. Ficou num esquinado ao lado da cozinha, achei uns guardados de milho, dei água, umas verduras velhas arrancadas do que foi horta um dia no quintal. Olhei a macieira de maçãs azedinhas, disse que não tocaria mais coisa tão viva mas toquei, vivas nem tanto, são pequenas maçãs, esboçam o vermelho, tímidas em redondez, mais desengonço que redondo, não me queimam as mãos. Tento

sair da minha pulverescência, e olho longamente a senhora P. Me olha. É parda, soturna, medrosa, no lombo uma lastimadura, um rombo sanguinolento. Hoje pude me aproximar muito lenta, e como diria o sóbrio: pensei-lhe os ferimentos. Roxo encarnado sem vivez este rombo me lembra a minha própria ferida, espessa funda ferida da vida. Porque não me tocaste, Senhor, e nem me pensaste sóbrio os ferimentos, porque nem o calor da ponta dos teus dedos foi sentido por mim, porque mergulho num grosso emaranhado de solidões e misérias e te buscando emergo de mim mesma as mãos cheias de lodo e poeira, este meu roxo-encarnado sem vivez reside em mim há séculos, lapidescente na superfície mas fervilhante e rubro logo abaixo, eterno em dor com a tua esquivaz. Rimas pesadas ciciosas, sem intenção, e os unguentos no lombo da senhora P, roçados de focinho, fungadas mornas no meu braço, os olhos um aquoso de incompreensão e de doçura, um sem-Deus sem-Deus hifenizado sempre, sem-Deus sem-Deus. Conheces o canto do pássaro sem-fim, senhora P? Sem-fim, sem-fim, sem-fim nosso existir sem-Deus. E me vem que só posso entender a senhora P, sendo-a. Me vem também, Senhor, que de um certo modo, não sei como, me vem que muito desejas ser Hillé, um atormentado ser humano. E SENTIR. Ainda que seja o agulhão de um roxo-encarnado aparentemente sem vivez (HILST, 2001, p. 86-88).

Como algo misterioso se manifesta então como hierofania sagrada? Parece-nos que fora do domínio irreduzível da alteridade seria impossível a hierofania. Esse elemento é tão importante reconhecer tanto quanto reconhecemos anteriormente a transcendência como abertura ao Absoluto. Somos essencialmente seres relacionais, abertos ao mundo, à natureza e ao outro: “a alteridade está no meu interior, faz parte de mim, entra em minha definição [...] interpenetramo-nos” (JOLIF, 1970, p. 164). Portanto, sem esse substrato básico da antropologia filosófica não seria possível compreendermos adequadamente a revelação do sagrado pela hierofania; contudo, a dissociação moderna da humanidade em relação à natureza, por exemplo, é um fator de isolamento problemático. O realismo científico que dominou a ciência moderna exigiu um controle interno radical quando impôs uma neutralização de qualquer interferência psíquica, mítica ou irracional na relação da pessoa humana com os objetos no mundo. Dentro desse contexto objetivante não há espaço para o sobrenatural, sobretudo quando a mediação pessoa humana-mundo se dá exclusivamente através da racionalidade objetiva: “o conhecimento científico menospreza as intuições espontâneas e substitui o mistério do mundo por um sentimento determinista” (JAPIASSÚ, 1996, p. 9). Nesse sentido, a humanidade além de ter perdido seu elo original com a natureza, também perdeu toda a identificação emocional e a conexão simbólica com os fenômenos naturais: “nenhum rio abriga mais um espírito [...] pedras, plantas e animais já não têm vozes para falar ao homem e o homem não se dirige mais a eles na presunção de que possam entendê-lo. Acabou-se o seu contato com a natureza” (JUNG, 1964, p. 95), ou seja, a relação foi execrada quando perdeu sua qualidade sagrada.

No entanto, diante da hierofania somos levados a repensar o vínculo cósmico da unidade pessoa humana-mundo, orientada não mais pela manipulação, dominação instrumental dos objetos e/ou explicação racional objetiva dos fenômenos. Algo se nos escapa e, desse modo, é

de suma importância reconsiderarmos a posição da pessoa humana religiosa no cosmos. Para além da visão cartesiana de mundo, “cada vez mais o homem é considerado uma máquina vivendo num universo vazio de sentido. Doravante, compreendemos a situação do homem: um ser que se encontra perdido na imensidão indiferente” (JAPIASSÚ, 1996, p. 8). A pessoa humana religiosa anseia por orientação, busca a sacralização do espaço como forma de ordenar o caos da homogeneidade, aqui figurado como essa “imensidão indiferente”, ou seja, massa amorfa indiferenciada e totalmente relativa. Ela busca, portanto, reaver a comunicação perdida pela dinâmica da verticalidade. A escada de Jacó, por exemplo, simbologia presente nos escritos bíblicos judaico-cristãos, além de servir de temática a inúmeros escritores e estudiosos da religião comparada, exprime uma inextinguível sede ontológica da humanidade; uma nostalgia pelo vínculo cósmico do ser. Já vimos que a escada como símbolo ascensional é uma escada mística, une céu e terra mutuamente; “é o símbolo da subida da alma, que escapa aos vínculos do mundo sensível e chega ao conhecimento místico” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 381). Ela estabelece uma ponte, situa a pessoa num eixo cósmico e, dessa forma, sacraliza o mundo, constitui um modo de ser diferenciado da existência profana.

Vale lembrar que a orientação no espaço é uma experiência profundamente religiosa e que toda ela implica a aquisição de um ponto fixo: “[...] o centro torna possível a *orientatio*” (ELIADE, 1992, p. 59). Nesse sentido, a humanidade moderna, do ponto de vista religioso, é desorientada, vive no caos da homogeneidade, da relatividade e do acidente. Sabemos que é no vão da escada que Hillé decide viver e, por si só, a escada é essencialmente uma imagem da abertura, da possibilidade de contato e comunicação com outro mundo, o mundo de entidades transcendentais e não materiais. Sem que se considere novamente essa tentativa de reencontrar na existência sua dimensão sagrada, não é possível falar em hierofania.

Meditemos agora acerca do encontro entre Hillé e a senhora P. Ter revisto o contexto que antecede esse evento e prepara a revelação do sagrado (que aqui denominamos hierofania), foi importante para nos auxiliar e nos situar melhor em relação à natureza dessa experiência (como veremos adiante, trata-se de uma experiência numinosa). Partimos, portanto, de duas ideias primordiais: a primeira diz respeito ao fato de que a pessoa humana é instintivamente situada no mundo com o outro, tem necessidade de contato, relação, reciprocidade: “a alteridade é contemporânea do eu” (JOLIF, 1970, p. 173); a segunda e não menos importante é a de que para a pessoa humana religiosa “toda a natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica” (ELIADE, 1992, p. 18), como mistério.

Diante disso, em face do animal, Hillé tem um encontro com uma manifestação do divino. Dada a condição paradoxal da hierofania, a porca é simultaneamente porca e senhora P, ou seja,

uma forma híbrida animal-humano, assim como também Deus é para Hillé uma forma híbrida porco-menino. O fato desse encontro ser mediado pelo olhar, ou seja, o olhar atua como um instrumento de revelação recíproca: “tento sair da minha pulverescência, e olho longamente a senhora P. Me olha” (HILST, 2001, p. 87), nos faz lembrar os primeiros encontros de Hillé com os animais e observar, portanto, as metamorfoses desse olhar. Quando ainda era uma criança, ao olhar o olho dos bichos e ver perguntas mortas boiando, conseguia intuir a alma do animal pela prova da alteridade, isto é, pela unidade na diferença. Pela via do olhar (no momento de uma real dualidade e apreensão simultânea), Hillé encontrava-se em estado de semelhança com o animal e algo então se revelava pela percepção unitiva, digo, pela visão sintética sobre-humana. No entanto, ela impedia o horror dessa visão tapando a face com as mãos. Otto (2017) denominaria esse pressentimento inquietante de “receio numinoso” (OTTO, 2017, p. 47). Aqui, no entanto, já velha e tendo sofrido perdas significativas, ela olha a porca longamente. Conseguir sustentar o olhar, além de sugestivo, é também muito significativo para o contexto da prosa como um todo. A mudança de comportamento ao longo de um processo existencial (que denominamos como processo de individuação) remete ao peso das experiências e ao mesmo tempo sugere, do ponto de vista psíquico-emocional, a construção paulatina de uma ciência do olhar.

Simbolicamente, o olho é um “instrumento das ordens interiores [...] um órgão da visão interior” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 653). Nesse sentido, podemos dizer que a visão dualística é, essencialmente, uma visão mental. A visão interior, no entanto, unifica e integraliza a dualidade no espírito. Contemplar essa visão integralizada (em que alma e inteligência confluem) é o que estamos denominando aqui manifestação do divino, isto é, um peculiar sentimento acerca de si mesmo experimentado na participação.

Hillé olha longamente a senhora P. As duas, na verdade, se olham reciprocamente. À medida que esse olhar se demora, algo novo passa a ser vislumbrado na surpresa. E surpresa, como diz Paz (1982), “é assombro ante uma realidade cotidiana que de repente é revelada como nunca foi vista” (PAZ, 1982, p. 155). No lombo da porca há “uma lastimadura, um rombo sanguinolento” (HILST, 2001, p.87). Hillé então pensa-lhe a ferida: “[...] este rombo me lembra minha própria ferida, espessa funda ferida da vida” (HILST, 2001, p. 87). A laceração visível da porca expõe, portanto, uma laceração invisível da personagem. Mais do que uma mera analogia, a ferida possui um caráter de numinosidade, ou seja, um potencial de revelação do sagrado, uma vez que a porca “não é uma presença natural. É outro. Está habitada pelo Outro. A experiência do sobrenatural é experiência do Outro” (PAZ, 1982, p. 155). Nesse sentido, a experiência da “outridade” (PAZ, 1982, p. 156), isto é, a fusão com a presença conduz à

contemplação da obscena “ferida da vida” (HILST, 2001, p. 87), que passa necessariamente pela participação mística a partir da profundidade do ferimento exposto no lombo da porca. De tal modo que, contemplá-la só é possível pela participação da natureza, mesmo de uma grande falta na alma, aqui denominada pungentemente “rombo sanguinolento”. A porca seria, portanto, “uma presença que mostra o verso e o reverso do ser” (PAZ, 1982, p. 157) da personagem.

O conceito de participação mística foi formulado por Lévy Bruhl e resgatado por Jung na sua psicologia profunda. Contudo, encontramos o termo referenciado em Paz (1982) e Richter (2005) e é basicamente a partir deles que temos falado. Grosso modo, ele diz respeito a uma indiferenciação psíquica entre sujeito e objeto, sobretudo quando o primeiro estabelece com o segundo uma relação de identidade inconsciente final (totalmente irreduzível ao raciocínio lógico): “tratar-se-ia de uma unicidade apriorística entre os dois. Este tipo de identidade irracional constituiria o resíduo de um estado inconsciente primordial” (RICHTER, 2005, p. 116).

A intuição de um estado de unidade primordial indivisível entre a humanidade e a natureza, mais especificamente entre a pessoa humana e o animal, pode ser encarada fundamentalmente como intuição religiosa. O sentido de religião que empregamos tem que ver com uma atitude instintiva, particular e aberta à vivência simbólica e transcendente. Diverso, portanto, de qualquer religião dogmática coletiva, o sentido religioso que queremos ressaltar é o da consciência singular transformada pela experiência do numinoso. A identidade irracional entre Hillé e a senhora P passa pela ferida exposta, via de abertura que permite a participação mística: “e me vem que só posso entender a senhora P, sendo-a” (HILST, 2001, p. 88). A consciência, portanto, de uma vulnerabilidade mútua esgarça as entranhas de nossas fragilidades constitutivas: “esse meu roxo-encarnado sem vivez reside em mim há séculos” (HILST, 2001, p. 87).

Se considerarmos que, simbolicamente, “qualquer tipo de ferimento é um trauma” (ARAS, 2010, p. 734), podemos pensar que da ferida da porca brota então na personagem a noção traumática original do nascimento, que Otto (2017) denominou de sentimento original de criatura e Paz (1994) de sentimento original de orfandade: “a criatura [...] se sente jogada ao mundo e procura seu criador. É uma experiência literalmente fundamental pois se confunde com o próprio nascimento [...] consiste no sentir e saber que fomos expulsos [...] lançados a um mundo alheio: esta vida” (PAZ, 1994, p. 99). Nesse sentido, “[...] a experiência do sagrado é uma revelação de nossa condição original” (PAZ, 1982, p. 176). A ferida do nascimento, ou melhor, “a ferida da vida” (HILST, 2001, p. 87) deve ser considerada tanto com um sentimento determinante de orfandade, quanto de miséria ou nulidade diante do Todo Poderoso: “mergulho

num grosso emaranhado de solidões e misérias e te buscando emerjo de mim mesma as mãos cheias de lodo e de poeira” (HILST, 2001, p. 87). Desenraizado, largado e ferido, “o homem tem o sentimento de sua profunda nulidade, o sentimento de não ser mais do que uma criatura” (ELIADE, 1992, p. 16).

A imagem ancestral e simbólica da porca é pluridimensional, muito embora o seu caráter ambíguo permaneça intacto em quase todas as culturas. Porcos fuçam a terra, chafurdam na lama, refastelam-se no esterco e vivem de restos, ao mesmo tempo em que podem ocupar um lugar de honra na vida religiosa. Ora são símbolo da sujidade, glotonaria, ignorância e luxúria; ora símbolo de fertilidade e imortalidade divina. Poderíamos até dizer que, de um modo geral, a figura ambígua da porca traz à tona um casamento antigo entre o mundo natural e o humano, em última instância, entre natureza e cultura. Sem dúvida, resgatar o máximo de possibilidades significativas dessa imagem ancestral através dos mitos, por exemplo, seria de muita utilidade e caberia a um maior aprofundamento. No entanto, respeitando o contexto em que estamos tratando o símbolo, a saber, a experiência numinosa pela via da ferida do nascimento, muito nos chama atenção a seguinte possibilidade simbólica: “desde os tempos primordiais este animal “uterino” tem sido associado, com alguma ambivalência, à deusa Grande Mãe, em todo mundo” (ARAS, 2010, p. 324).

Temos, portanto, duas imagens se fundindo pela via de uma terceira que as unifica. Porca e Grande Mãe associam-se simbolicamente pela imagem-príncipe do útero. Essa evocação da situação intrauterina ao final do texto, ao tempo em que nos põe em contato com a angústia e ferida do nascimento, parece sugerir o fechamento de um ciclo vida-morte-vida: “[...] toda a existência humana se constitui [...] pela experiência reiterada da “morte” e da “ressurreição” (ELIADE, 1992, p. 170). Nesse sentido, ela evoca o fechamento de uma longa jornada de mortes e renascimentos com um retorno à casa-útero inicial. Cindida pela falta, “[...] a falta é nossa condição original porque originalmente somos carência de ser” (PAZ, 1982, p. 181), Hillé reivindica de Deus a participação mística, uma vez que a alteridade absoluta é uma ameaça a sua existência aberta ao Outro, ao transcendente: “me vem também, Senhor, que de um certo modo, não sei como, me vem que muito desejás ser Hillé, um atormentado ser humano” (HILST, 2001, p. 88). Ao dirigir-se a Deus, ela insiste em dialogar com intimidade. Religião aqui é visão íntima. O uso do termo “menino-porco” sintetiza numa totalidade a suspensão dos opostos, transcende o dualismo. Portanto, a unidade humano-divino parece então satisfazer, metaforicamente, os seus anseios de completude e suspensão da morte em vista de uma unidade enfim reconciliada e plena de sentido radical. Revelam por fim a ordenação profunda do seu espírito ao Absoluto, nostálgico da unidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O mundo do divino não cessa de nos fascinar porque, mais além da curiosidade intelectual, há no homem moderno uma nostalgia” (PAZ, 1982, p. 142).

Lima Vaz em *Experiência Mística e Filosofia na Tradição Ocidental* (2015), nos diz que qualquer investigação acerca da autêntica¹²⁹ experiência mística requer, sobretudo, a meditação sobre os seus fundamentos antropológicos: “a experiência mística é um dado antropológico original. Sua interpretação exige, pois, uma concepção da estrutura do ser humano apta a dar razão dessa originalidade” (VAZ, 2015, p. 19). Desse modo, sem que tivéssemos o aporte das categorias fundamentais da antropologia filosófica como, por exemplo, as de transcendência, totalidade, alteridade, metafísica etc., seria praticamente impossível tentar uma aproximação com o texto em prosa de Hilda Hilst, dentro, claro, daquilo que delimitamos como escopo. No entanto, os conteúdos que envolvem a singularidade na experiência mística de Hillé exigiram ainda uma investigação pluridisciplinar, incluindo leituras em religião comparada, filosofia, psicologia, entre outras.

Ao longo do nosso trabalho buscamos, portanto, compreender o suporte antropológico subjacente à experiência mística. Ainda que essa experiência apresente, por sua própria natureza, um caráter particular e incomunicável, um caminho possível para estudá-la adequadamente se daria através da observação de suas invariantes fundamentais. De acordo com Vaz (2015), “todos os grandes textos, na tradição do Ocidente, que se podem considerar místicos, de Platão a São João da Cruz, transmitem-nos uma imagem do ser humano” (VAZ, 2015, p. 19). Essa imagem apresenta-se, por exemplo, através de metáforas espaciais do inferior-superior e do interior-exterior (na prosa a escada refere-se, simbolicamente, tanto à estrutura ontológica ambígua da pessoa humana, ao mesmo tempo condicionada e aberta ao transcendente, quanto à estrutura antropológica vertical, como condição de possibilidade da experiência mística, ou seja, unir-se ao Absoluto pela participação).

Para além dessa aproximação das categorias antropológicas de estrutura e relação, que muito contribuíram para um pressentimento geral do que estávamos tratando, isto é, das fragilidades da existência humana (como a finitude, o sentido da vida, a negação da morte e o desejo de totalidade), precisávamos entrar em contato, também, com a singularidade da

¹²⁹Segundo o autor, o termo “mística” é parte venerável da linguagem tradicional, contudo sofreu modernamente uma deterioração semântica quando captado pela política. Nesse sentido, a perversão espiritual do termo acontece “quando a política [...] arrasta para o campo da relatividade histórica a intenção do absoluto própria da experiência mística” (VAZ, 2015, p.12).

experiência religiosa da personagem, sobretudo a forma como as “invariantes fundamentais” fundiam-se secretamente na tessitura literária. Era preciso perguntar como as ideias da filosofia antropológica dialogavam com a literatura de Hilda Hilst, ou mais especificamente, como colaboravam com a obra, quando se tornavam constitutivas da mesma. Wellek & Warren (2003), pensando a relação da literatura com outros saberes, argumentam que as ideias passam a ser constitutivas da obra literária quando “[...] deixam de ser ideias no sentido comum de conceitos e tornam-se símbolos” (WELLEK & WARREN, 2003, p. 156). A imagem simbólica, portanto, foi o nosso meio de contato com a experiência religiosa da personagem, uma vez que o símbolo “[...] pertence à substância da vida espiritual” (ELIADE, 1991, p. 7) e, como diz Jung (1964) a linguagem religiosa se exprime através das imagens e dos símbolos exatamente “por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana [...] que não podemos definir ou compreender integralmente” (JUNG, 1964, p. 21).

Outro dado igualmente importante diz respeito a uma propriedade da imagem, que é a de conjugar realidades opostas, ou seja, contrariar a lógica clássica binária ao enunciar a identidade dos contrários. Lembramos que essa conjugação de contrários sintetizada em uma única imagem não significa ausência de tensão, abolição dos pares opostos. Pelo contrário, a tensão dos opostos que ela integra é parte constitutiva da experiência humana contraditória. Como diz Paz (2003), a imagem “submete à unidade a pluralidade do real” (PAZ, 2003, p. 38). Pelo caminho, portanto, da imagem e do símbolo, fora possível compreender melhor a natureza ambígua e/ou paradoxal da experiência do sagrado, uma vez que na prosa ela não permite ser racionalizada unilateralmente.

A presença de alguns arquétipos exemplares exigiu também uma incursão pela psicologia junguiana. A partir de então, a consideração do inconsciente, a importância da função compensatória dos sonhos (como mecanismo de proteção contra a desintegração de uma personalidade em função da transição de uma condição psicológica à outra) foram questões que se tornaram bastante relevantes para o desenvolvimento da nossa pesquisa, sobretudo no que diz respeito à experiência do irracional para além das atividades conscientes. Para Jung o sonho é uma expressão específica do inconsciente e “o mais fecundo e acessível campo de exploração para quem deseje investigar a faculdade de simbolização do homem” (JUNG, 1964, p. 26).

A prosa como um todo é testemunho de uma situação crítica da crise existencial conduzida pela emoção do luto. Tal experiência funda um comportamento, impulsiona o gesto iniciático, a conversão filosófica. A personagem quando põe em questão o significado da sua presença no mundo e a sua situação no cosmos, vivencia uma experiência-limite, ou seja, a experiência do vazio ontológico. Como diz Eliade (1992), “[...] em suma: a crise existencial é

“religiosa” (ELIADE, 1992, p. 171), uma vez que ela procura Deus para além do caráter abstrato da relação pessoa humana-divino. Experimentar a si próprio no vazio é parte fundamental de um longo processo de individuação, em vista do próprio centro interior indivisível, do *self*, da totalidade. Nesse sentido, essa ordenação ao si-mesmo¹³⁰ conduz à experiência do sagrado, uma vez que “[...] a imagem de Deus se acha imediatamente ligada ou identificada ao si-mesmo” (RICHTER, 2005, p. 70). No mais, a profundidade da pergunta pelo sentido da vida é que costura as lacerações de sua inquietude existencial.

¹³⁰Sinônimo de *self*, arquétipo da totalidade.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In*: ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 55-63.
- AGOSTINHO, S. O homem e o tempo. *In*: AGOSTINHO, S. **Confissões**. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 207-231.
- ARAS. **O livro dos símbolos**: reflexões sobre imagens arquetípicas. Rio de Janeiro: Taschen, 2010.
- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- ABRAMS, Jeremiah (org.). **O reencontro da criança interior**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BARBOSA, João Alexandre. As Ilusões da Modernidade. *In*: BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 13-37.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 49-53.
- BARTHES, Roland. **Diário de luto**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BATAILLE, George. O erotismo na experiência interior. *In*: BATAILLE, George. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004. p. 45-60.
- BATAILLE, George. **A experiência interior**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BECKER, Ernest. **A negação da morte**. São Paulo: Círculo do Livro, [1973?].
- BOFF, Leonardo. **Tempo de transcendência**. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.
- BORNHEIM, Gerd. Breves Observações sobre o sentido e a evolução do trágico. *In*: BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 69-92.
- BUBER, Martin. **Eu e Tu**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.
- CAILLOIS, Roger. **O homem e o sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1950.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2012.

CARUSO, Igor. **A separação dos amantes**: uma fenomenologia da morte. São Paulo: Diadorim: Cortez, 1986.

CASSIRER, Ernst. A Linguagem. *In*: CASSIRER, Ernst. **Antropologia filosófica**: ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Mestre Jou, 1972. p. 175-217.

CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DINIZ, Cristiano. **Fortuna crítica de Hilda Hilst**: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018). Campinas: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações: UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018.

EAGLETON, Terry. A morte de Deus. *In*: EAGLETON, Terry. **A morte de Deus na cultura**. Rio de Janeiro: Record, 2016. p. 141-159.

DOMINGUES, Ivan. **O fio e a trama**: reflexões sobre o tempo e a história. São Paulo: Iluminuras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

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

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

FREUD, Sigmund. O estranho. *In*: FREUD, Sigmund. **Uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 237-269.

FRANZ, Marie-Louise von. **A busca do sentido**. São Paulo: Paulus, 2018.

FRANZ, Marie-Louise von. O processo de individuação. *In*: JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964. p. 158-229.

GRASSI, Ernesto. **Poder da imagem**: impotência da palavra racional. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GREEB, Gabriela. **Hilda Hilst pede contato**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

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

INSTITUTO MOREIRA SALES. **Cadernos de literatura brasileira**. [São Paulo]: Cadernos de Literatura Brasileira, 1999. n. 8.

JAPIASSÚ, Hilton; SOUZA-FILHO, Danilo Marcondes de. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

JAPIASSÚ, Hilton. **A crise da razão e do saber objetivo**: as ondas do irracional. São Paulo: Editora Letras & Letras, 1996.

JASPERS, Karl. **O trágico**. Santa Catarina: Edições Nefelibata, 2004.

JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. *In*: JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964. p. 232-271.

JOLIF, J.Y. **Compreender o homem**: introdução a uma antropologia filosófica. São Paulo: Herder, 1970.

JUNG, Carl. A cura da divisão. *In*: JUNG, Carl. **Espiritualidade e transcendência**. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 95-110.

JUNG, Carl. A Função dos Símbolos Religiosos. *In*: JUNG, Carl. **A vida simbólica**: escritos diversos. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 263-283.

JUNG, Carl. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

KAZANTZÁKIS, Nikos. **Ascese**: os salvadores de Deus. São Paulo: Ática, 1997.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MILAN, Betty; BRANCO, Lucia Castelo; MORAES E SAN, Eliana R. **O que é amor, erotismo, pornografia**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

MATTON, Mary Ann. **Como entender os sonhos**. São Paulo: Paulus, 2013.

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. 2. ed. Cotia: Ateliê, 2002.

MONDIN, Battista. Autotranscendência e espiritualidade. *In*: MONDIN, Battista. **O Homem, quem é ele?**. São Paulo: Paulus, 2005. p. 257-273.

MONDIN, Battista. Morte e imortalidade. *In*: MONDIN, Battista. **O Homem, quem é ele?**. 12 ed. São Paulo: Paulus, 2005. p. 306-327.

MONTAIGNE, Michel. Apologia de Raymond Sebond. *In*: MONTAIGNE, Michel. **Ensaios**. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p. 202-279.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. **O que é pornografia**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MORIN, Edgar. **O Homem e a morte**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. Petrópolis: Vozes, 2017.

PAZ, Octavio. A imagem. *In*: PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. p. 37-62.

PAZ, Octavio. A Outra Margem. *In*: PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 141-165.

PAZ, Octavio. A Revelação Poética. *In*: PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 166-190.

PLATÃO. **A República**. Fortaleza: Edições UFC, 2009. p. 194-230.

PLATÃO. O banquete. Porto Alegre: L&PM, 2012.

PÉCORA, Alcir (org.). **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2010.

PÉCORA, Alcir. Notas sobre a fortuna crítica de Hilda Hilst. *In*: DINIZ, Cristiano. **Fortuna crítica de Hilda Hilst**: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018). Campinas: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações: UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018. p. 8-17.

PÉCORA, Alcir. Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst. *In*: PÉCORA, Alcir. **Hilda Hilst**: da prosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 407-417.

PEREIRA, Otaviano. **O que é teoria**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PUENTE, Fernando Rey. **O tempo**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

RANK, Otto. **O trauma do nascimento**. São Paulo: Cienbook, 2016.

RICHTER, Lorena Kim. **A concepção de religião no pensamento de C. G. Jung**. 2005. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro-PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2005.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da morte**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o Romance Moderno. *In*: ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 75-97.

SAAVEDRA, Carola. A palavra deslumbrante de Hilda Hilst. *In*: SAAVEDRA, Carola. **Hilda Hilst**: da prosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 419-432.

SCHULER, Donaldo. Ensaio crítico. *In*: SÓFOCLES. **Édipo rei**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 7-76.

TERRIN, Aldo Natale. O sacrifício: alimentar Deus, comer Deus. *In*: TERRIN, Aldo Natale. **Antropologia e horizontes do sagrado**: culturas e religiões. São Paulo: Paulus, 2004. p. 353-368.

TOLSTOI, Leon. **A morte de Ivan Ilitch**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

VAZ, Henrique Cláudio de Lima. **A experiência mística e filosofia na tradição ocidental**. São Paulo: Loyola, 2015.

VAZ, Henrique Cláudio de Lima. A metafísica da interioridade. *In*: VAZ, Henrique Cláudio de Lima. **Ontologia e História**. São Paulo: Duas Cidades, 1968. p. 93-106.

VAZ, Henrique Cláudio de Lima. Categoria da Transcendência. *In*: VAZ, Henrique Cláudio de Lima. **Antropologia filosófica II**. São Paulo: Loyola, 1992. p. 93-136.

VERNANT, Jean Pierre. Aspectos Míticos da Memória. *In*: VERNANT, Jean Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**: estudos de psicologia histórica. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 135-166.

VERNANT, Jean Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. Tensões e Ambiguidades na Tragédia Grega. *In*: VERNANT, Jean Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 7-24.

WELLEK, René; WARREN, Austin. A literatura e as ideias. *In*: WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 138-158.