

POTLATCH OU DÁDIVA: AS FACES DA NARRATIVA HILSTIANA

Potlatch or gift: the faces of hilstian narrative

Andréa Jamilly Rodrigues Leitão

Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará – UFPA

RESUMO

Na tarefa de comunicar o incommunicável, a literatura de Hilda Hilst tende à impotência e ao fracasso do indizível. Especialmente em relação a sua prosa de ficção, a temática do fracasso torna-se bastante notável na abordagem do percurso do escritor. A presente proposta de leitura parte dos livros *Tu não te moves de ti* (1980), *A obscena senhora D* (1982) e *Com os meus olhos de cão* (1986), de modo a focalizar o percurso do escritor e a realidade instaurada pela palavra. As personagens hilstianas assumem a demanda pelo acontecimento verbal, entendido ora na disposição ao fracasso, a partir do diálogo com os estudos de Marcel Mauss (2001, 2013) e de Bataille (2016) sobre a experiência do *Potlatch* – isto é, a operação de dispêndio, concebendo a criação a partir da perda –; ora na dádiva de traduzir em palavras o inefável da experiência humana ou, ainda, de capturar a imagem de um universo unívoco e pr¹ismático nas “mil faces” da narrativa.

Palavras-chave: *Potlatch*; Dádiva; Hilda Hilst.

ABSTRACT

In task of communicating the incommunicable, Hilda Hilst’s literature tends toward impotence and the failure of the unspeakable. Especially in relation to her prose fiction, the theme of failure becomes quite remarkable in the approach to the writer’s path. The present reading proposal starts from the books *Tu não te moves de ti* (1980), *A obscena senhora D* (1982), and *Com os meus olhos de cão* (1986), in order to focus on the writer’s path and the reality established by the word. Hilstian characters assume the demand for the verbal event, understood as a disposition to failure, based on the dialogue with Marcel Mauss (2001, 2013) and Bataille (2016) about the experience of *Potlatch* – that is, the operation of expenditure, conceiving creation based on loss –; sometimes in the gift of translating into words the ineffable of human experience or, even, of capturing the image of a univocal and prismatic universe in the “thousand faces” of the narrative.

Keywords: *Potlatch*; Gift; Hilda Hilst.

¹ Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP). O presente texto é resultado das discussões presentes na tese intitulada *Santa geometria: o erotismo trágico na prosa de Hilda Hilst*. Atualmente, é professora da Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: andreaJamilly@gmail.com

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Devido à grandiosidade da tarefa de pensar o humano e a sua relação com a criação, a literatura de Hilda Hilst (1930-2004) tende à impotência e ao fracasso do indizível. À guisa de um sacrifício, Georges Bataille, no livro *A parte maldita*, compreende a dimensão do fracasso sob o que denominou de *Potlatch*,² isto é, a operação de dispêndio: “significa, com efeito, do modo mais preciso, criação por meio da perda. Seu sentido, portanto, é vizinho do de sacrifício” (Bataille, 2016, p. 23). Por vezes, esse dispêndio poético ultrapassa a esfera da criação, atingindo a seara da própria vida do criador. Na escritura investida de missão, Hilda quando decide fazer da Casa do Sol a sua morada dispensa tudo o que considera elemento de dispersão a fim de se concentrar na edificação da sua obra: comunicar o incomunicável, nem que isso signifique estar apta a falhar. Nesse sentido, a presente pesquisa parte dos livros *Tu não te moves de ti* (1980), *A obscena senhora D* (1982) e *Com os meus olhos de cão* (1986), lançando luz especificamente sobre a trajetória das personagens que se põem em situação de escrita e sua ligação com o incomunicável.

Com base nessa discussão, José Castello associa o projeto literário da escritora à “maldição de Potlatch”, quer dizer, tomar textualmente o ato de fracassar, a incompreensão ou mesmo o desprezo como a matéria-prima capital. Há um esforço incansável para comunicar e traduzir em palavras o inefável da experiência humana. Eis aí toda a densidade própria do discurso hilstiano, singularizada por Castello (1999, p. 100-101) nos seguintes termos:

Parece ora enigmática e fechada em si mesma, claustrofóbica; ora excessivamente derramada, as palavras costuradas em um caudaloso fluxo de imagens e idéias à deriva. Embora queime a vista, pois Hilda trabalha com a superexposição das emoções que a língua evoca, sua literatura parece destinada às sombras, à opacidade, como o filtro severo que bloqueia uma lente. Seus livros mexem com paradoxos e com excessos que, diz-se, extrapolam o domínio literário.

A obra de Hilda Hilst tenciona colar-se à complexidade da existência, encarnar a matéria voraz da qual é feita, de modo a configurar o concerto do mundo com os seus “paradoxos” e “excessos” nas entrelinhas do texto. A perda suscitada pelo *potlatch* pode ambigualmente expressar-se, em termos poéticos, como um ganho pelo poder da dádiva: “A virtude exemplar do *potlatch* encontra-se nessa possibilidade para o

² O termo “Potlatch” provém do estudo pioneiro empreendido por Marcel Mauss, no qual é compreendido, em linhas gerais, como a distribuição da propriedade ou da riqueza. Em síntese, *Potlatch* encontra-se ligado à destruição das riquezas e, logo, contrário ao princípio de conservação, articulando-se à experiência de dispêndio ou de perda. Na comunicação “A extensão do *potlatch* na Melanésia” (1920), Mauss (2013, p. 353) observa que tal fenômeno é traduzido, em geral, por “‘distribuição de propriedade’ e de fato este termo transpõe bem o traço característico deste uso que consiste essencialmente em trocas e em distribuições”. No célebre *Ensaio sobre a dádiva* (1925), o sociólogo e antropólogo francês propõe “reservar o nome de potlatch para este gênero de instituição, que se poderia, com menos perigo e mais precisão, mas também mais longamente, chamar: *prestações totais de tipo agonístico*” (2001, p. 57, grifos do autor).

homem de apreender o que lhe escapa, de conjugar os movimentos sem limite do universo com o limite que lhe pertence” (Bataille, 2016, p. 80). O maior intuito da sua escritura corresponde a uma forma de comungar e de “apreender” a totalidade mediante uma abertura epifânica em que as vivências se corporificam na “trama dos vocábulos”, como desvenda a seguinte passagem de *Kadosh*:

PERTENCER, SER PARTE DE. CABER. Nenhuma anêmona estriada, nem reluzente majestade, nada de palavras sutis, o ser, a forma, ductibilidade, substância, Kadosh incorpora-se, toma corpo no todo, agrega-se, Kadosh corpo presente na cosmurgia, cose-se, faz parte, colabora, corrobora (Hilst, 2018, p. 196).³

O corpo, performatizando a faculdade poetizante do ser humano, emula o ato primordial protagonizado pelo verbo divino, o qual funda uma “cosmurgia” – a criação do mundo. No papel de demiurgo ou de uma espécie de iniciado nos mistérios, o escritor se restabelece como a figura que detém a incumbência de inscrever os sentidos e a si mesmo na e pela teia da linguagem. O exercício criativo vigora por intermédio de mãos que entrançam a tessitura das significações e entrelaçam os cordões narrativos; construindo, à luz de um novelo, a unidade da obra de arte e da própria vida: “toma corpo no todo”. A palavra impele ao “recoser de frases”⁴ e à costura tecido textual, operada pelo poder de reunião de Eros, enquanto o tecelão de mitos, ou o escritor-artesão com a sua “linha-mundo”.⁵

O fervor pela criação, entre os seus fracassos e as suas dádivas, constitui um dos mais significativos investimentos das personagens. Ainda que nem todas assumam o papel de escritor, elas estão envoltas no âmbito da fabulação e da elaboração poética. Por conseguinte, o processo de escritura transcende os limites do verbal, espraiando-se em direção a um acontecimento artesanal, plástico e mesmo geométrico. O instrumento de trabalho do artista não raro se confunde com prismas, ângulos, feixes, retas ou objetos invasivos e cortantes, como a agulha, o cinzel, a faca. Tais instrumentos atendem ao propósito de não somente decantar e de dilapidar, como também de circunscrever as formas a favor de uma simetria perfeita de poesia e de matemática, de luzes e de geometrias. Importa, antes de mais nada, perseguir e tornar visível o concerto do todo, apreendido sob uma determinada medida cristalina e iridescente da palavra.

Essa disposição, com inclinação ao infinito, desvela-se no jogo especular inerente ao procedimento narrativo de *mise en abyme*. Este recurso ou, nos termos de Anatol Rosenfeld, essa “visão prismática ou

³ A partir daqui, as citações referentes às narrativas serão identificadas somente pelo número correspondente da página, valendo-se da seguinte edição: Hilst, Hilda. Da prosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 2 v.

⁴ Expressão pertencente ao texto “Lucas, Naim”, de Pequenos discursos. E um grande (p. 317).

⁵ Referência aos versos do poema “Corpo de terra”, de Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo: “É tempo do poeta abrir seu canto/ Tempo de iniciação, tempo da esfera/ E de uma linha-mundo curvo-reta:/ Trajetória de amor e de amplidão” (Hilst, 2017, p. 218).

caleidoscópica”⁶ cintilam uma multiplicidade de perspectivas e de diferentes enfoques pelo expediente da reduplicação, sobretudo pelo espelhamento entre as personagens e o reaproveitamento de enxertos narrativos no próprio interior do conjunto da obra. Em suma, a prosa de Hilda Hilst dos anos 1980 materializa esse caráter especular na amplificação da voz narrativa pela profusão de narradores e no entrecruzamento dos planos espaço-temporais em direção a uma unidade unívoca e ubíqua.

POTLATCH OU A EXPERIÊNCIA DA ESCRITA COMO DISPÊNDIO POÉTICO

Na trajetória de Hilda Hilst, a problemática da escritura, em correlação com o empreendimento do sacrifício, dispõe-se sob o emblema do fracasso, isto é, como aquela que se entregou fervorosamente a esta atividade e pouco recebeu em troca. No que tange a este último aspecto, o poema presente na contracapa da obra *Amavisse* representa uma espécie de manifesto da sua escrita cingida pelo fenômeno do *Potlatch* ou, ainda, como uma despedida de uma produção literária considerada séria. O texto poético – situado por si só já no lado de fora ou na parte excedente da obra – expõe momentos marcantes que perfazem a sua escritura:

O escritor e seus múltiplos vem vos dizer adeus.
Tentou na palavra o extremo-tudo
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância
Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito
Tempo-Nada na página.
Depois, transgressor metalescente de percursos
Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.
Poupem-no o desperdício de explicar o ato de brincar.
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um “Potlatch”.
E hoje, repetindo Bataille:
“Sinto-me livre para fracassar”.

O excesso – o “extremo-tudo” – e a disposição para o multifacetado constituem, em síntese, a tônica principal dos tomos hilstianos, amalgamando signos cristãos e gregos, sagrados e profanos. Eis as “múltiplas” máscaras vestidas pelo poeta: “santo, prostituto e corifeu”. A poética residual oriunda de toda a sua devoção às letras encontra-se inscrita dentro de um regime de dispêndio. No âmbito das narrativas, é recorrente os episódios nos quais os narradores e as personagens se valem textualmente de termos relacionados ao grotesco, ao escatológico, às sobras, aos excrementos, aos detritos, ao lixo. No tocante à demanda do nome, Alcir Pécora e João Adolfo Hansen (1997, p. 142) frisam o caráter mutilado e vomitivo das sentenças, tendo em vista que a “sua unidade é aporia e seus resíduos gravados na escrita dão a justa medida de uma arte que só se eleva afundando-se no lixo”.

⁶ Consoante Rosenfeld (1970, p. 15), a prática polimórfica adotada na escritura de Hilda Hilst coaduna-se com o propósito de “enunciar a totalidade do homem através de sua multiplicidade – e essa visão prismática ou caleidoscópica forçosamente teria que recorrer a todos os gêneros para exprimir-se na sua plenitude”.

O poema não somente reconhece o fracasso e a liberdade irreduzível contida nele, mas também prepara o pulo sobre o abismo, o advento criativo do que já se delinea no porvir. A publicação de *Amavisse*, em 1989, coincide com o alvoroço causado pelas declarações emitidas por Hilda Hilst na época, as quais enfatizavam o fato de que não escreveria mais literatura “séria” e também pelo que viria a ser editado logo em seguida, a chamada tetralogia obscena: *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio: textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992). Tal decisão ousada assinala o divórcio com a engrenagem do mercado de livros e as expectativas do público leitor.

Hilda Hilst foi uma artista que jamais escondeu a angústia ou mesmo o ressentimento para com os editores e os leitores, alegando que, para os primeiros, não interessava publicá-la, pois as suas obras não eram rentáveis ou legíveis; para os segundos, tampouco era consumida ou compreendida. Inclusive, a reflexão envolvendo a ganância dos editores encena-se, com bastante dramaticidade e em tom crítico, na figura do editor Lalau no livro *O caderno rosa de Lori Lamby*. Neste contexto, Hilda detém a consciência de que o seu conjunto literário estava inexoravelmente atrelado ao dispensável, ao fracasso e à perda. Em entrevista para José Castello, em 1994, a própria escritora afirma, sem reservas, que a sua literatura mantém relações intrínsecas com a experiência do *Potlatch*: “Escrevo há trinta anos e tenho quase trinta livros. Estou continuamente exibindo minhas riquezas, entregando o que tenho de melhor, mas os outros jogam fora o que lhes ofereço. Adquiri com o tempo esse ‘poder de perder’ que Mauss viu nos ameríndios” (Hilst, 2013, p. 157-158). A despeito do sentido deletério que o termo “perder” pode assumir, observa-se que este investe-se de um caráter de “poder”; logo, a perda ou o fracasso metamorfoseiam-se no excesso de uma força vital que insufla o exercício criativo.

Esse “poder de perder” inscreve-se no território narrativo, de modo a denotar os impasses e as imprecisões pertinentes à incapacidade da potência verbal de abarcar, em sua plenitude, a experiência humana. Destarte, existe uma certa reincidência de passagens, nas quais narradores e personagens refletem, por um viés metalinguístico, acerca dos limites do dizer. A exemplo disso, segue um trecho de “Fluxo”, de *Fluxo-floema*: “Ruiska, o que é que procuras? Deus? E tu pensas que Ele se fará aqui, na tua página? No teu caminhar de louco? No silêncio da tua vaidade? Sim, no teu caminhar de louco, em ti todo fragmentado, abjeto. Ele se fará na vontade que tens de quebrar o equilíbrio, de te estilhaçares” (p. 52). O escritor surge como “louco”, quer dizer, um ser à margem. Por isso mesmo, revela-se como aquele que, na sua capacidade de desregramento, “estilhaça”, desmantela ou desaprende quaisquer padrões ou convenções – a marca forçosa da perda. De modo especular, a escritura forja-se por intermédio de recursos extremos, em linhas enviesadas ou embriagadas, as quais jamais intentam seguir uma direção exclusiva ou fixar-se em um sentido único, até mesmo em decorrência da impossibilidade de conceber a totalidade.

Marcado pela incompletude, o ato de escrever corresponde à tentativa de inscrever os despojos da experiência humana. O imperativo

consiste em organizar o caos e encontrar uma forma para o excesso tumultuoso da vida, mesmo que por meios imperfeitos e inexatos. A prosa de Hilda transforma as condições adversas ou precárias para o discurso em estímulo para o campo da criação, transpondo para a materialidade do texto. Ao refletir a respeito da situação geral do escritor na realidade do país e da natureza da própria escrita, Hilda Hilst (2013, p. 149-150) responde, em entrevista para Inês Mafra, em 1993, que

Não se tem ganhos. Por isso, eu digo que escrever é principalmente uma compulsão apaixonada. Ser escritor no Brasil, no meu caso particular, é agônico. Os editores não gostam muito do que eu escrevo. Dizem que eu não vendo. Eu sou uma escritora que não vende. No entanto, acho que tudo o que eu escrevi foi em direção a essa coisa da busca, e eu sempre falo que é como se fosse a nostalgia de alguma coisa que perdi. Sabe, uma beleza que nós todos intuímos, uma beleza que você já viu, uma luz que você já teve, uma perfeição que você talvez tenha atingido.

O panorama “agônico” em que os artistas se inserem é o de descrédito e de desvalorização, pelo menos para todos aqueles que, como Hilda Hilst, não se rendem a uma literatura comercial dentro da lógica do mercado editorial, que converte o livro em um mero produto. Os seus volumes literários pensantes assombram, incomodam e, na justificativa dos editores, “não vendem”. Posto isso, a única explicação possível para a continuidade nesta atividade é tão simplesmente a “compulsão apaixonada” pelo escrever. Compulsão esta que se transveste em “busca” pela “nostalgia” de algo que inevitavelmente se perdeu ou do que se faz ausente – Deus. A demanda por aquilo que foi extraviado ou desperdiçado presentifica-se, mais uma vez, no sentido de reaver um estado de “beleza” ou de completude, tal como se manifesta na indagação do pai a Hillé: “me responde, filha, o concerto todo onde está?” (p. 47). O traço irreparável dessa perfeição torna precisamente a incursão verbal inesgotável na procura por apreender o que é inominável – a sombra:

É que geralmente, no sacrifício ou no *potlatch*, na ação (na história) ou na contemplação (no pensamento), o que procuramos é sempre essa sombra – que por definição não poderíamos apreender – que em vão chamamos de poesia, de profundidade ou de intimidade da paixão. Somos enganados necessariamente, visto que queremos *apreender* essa sombra (Bataille, 2016, p. 83, grifo do autor).

O espectro do *Potlatch* também se estende em direção à existência do criador. Sob a insígnia dessa maldição, Hilda incorpora a condição de exilado⁷ imanente ao artista. Influenciada em parte por tal condição, a escritora renuncia à vida social badalada em São Paulo e elege para

⁷ “O poeta sempre foi um exilado, em qualquer sociedade. Eu precisei me afastar da cidade para não me distrair, sabia que tinha um trabalho a fazer e a minha vida em São Paulo era muito divertida, tinha amigos fabulosos. Daí, vim para cá, onde fiz a maior parte do meu trabalho. Eu tinha mais tempo para ler e pensar. Também fiz amizades muito importantes. Eram, e ainda são, pessoas ligadas a trabalhos criativos, e isso foi muito estimulante”. É dessa forma que Hilda Hilst responde quando indagada por Leila Gouvea a respeito do papel do poeta em uma sociedade regida pelo capital. O texto “Entrevista – Hilda Hilst”, para a revista D.O. Leitura, em 2003, pode ser encontrado na íntegra em Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst (2013, p. 237).

si uma rota de reclusão e de comedimento. Fato biográfico decisivo para o seu deslocamento foi, como foi reiterado em diversas de suas entrevistas, a leitura do livro *Carta a EL Greco*, de Nikos Kazantzákis.⁸ O refúgio atende pelo nome de Casa do Sol, cujo espaço foi construído por ela em meados da década de 60. Especificamente em 1966, passou a ser a sua nova morada, onde passou a se dedicar integralmente à criação e que se configurou como um cenáculo para acolher os mais diferentes artistas, entre eles Caio Fernando Abreu e Mora Fuentes. Espaço este que lhe rendeu, e também em função da sua inclinação à dilapidação e ao esbanjamento, muitas dívidas de IPTU, por exemplo, conforme sinaliza em entrevistas e nos inúmeros cálculos justapostos nos manuscritos do seu arquivo, salvaguardado no CEDAE-IEL-Unicamp.

No terreno da ficção, não é gratuita a presença de personagens que também optam pelo caminho do isolamento, sobretudo as que são escritoras: Tadeu abandona os relatórios da empresa em que trabalha, a convivência com a Rute para habitar o sem lugar, simbolizado pela casa dos velhos e, assim, lançar-se à sofreguidão poética da Vida; Amós Kéres, por seu turno, declina do emprego na Universidade e retira-se para a solidão do caramanchão de chuchu do quintal da mãe, como parte da sua jornada em cerzir texto e geometria, poesia e matemática; Axelrod e a Senhora D, embora não sejam artífices da palavra, escolhem o insulamento – o primeiro, um “ridículo Gólgota” no topo de uma colina; a segunda, o vão da escada – a fim de persistir na busca pelo sentido da existência.

Em “Tadeu (da razão)”, o protagonista vivencia a ambição maior de ser um poeta. Primeiramente, como inviabilidade em confronto direto com o seu trabalho como homem de empresa. Para abraçar o fervor criativo, ele sabe que precisa ter a coragem para romper com todo o ciclo de produtividade do “Balanço-Gólgota do Sistema”, cujo paradigma pautado pela racionalidade submete a sacrifícios àqueles que se encontram sob a sua guarda, com a finalidade de acumulação e de aquisição material. Após tal ruptura, Tadeu encaminha-se para a casa dos velhos, um espaço que, pelo próprio nome, remonta a uma direção contrária ao acúmulo: o dispêndio, a despesa improdutiva e a morte. Pois, como indica Bataille (2016, p. 54, grifos do autor), “*de todos os Luxos concebíveis, a morte, em sua forma fatal e inexorável, é seriamente o mais dispendioso*”. A casa dos mortos figura-se, logo, como um lugar perfeito para colocar em prática o afã literário – a criação por meio da perda. Nessa direção, Tadeu constata que esta sistematicamente se incrusta no plano da escrita, mormente na distância entre o dito e a coisa:

⁸ No auge dos seus 33 anos, Hilda depara-se com o deslumbramento que lhe causou a leitura desse volume, ofertado pelo amigo e poeta português Carlos Maria de Araújo. Em entrevista para Juvenal Neto e outros, a escritora compartilha o valor fundamental desse livro para a edificação do projeto da sua obra: “esse livro me deixou assim absolutamente perturbada, quer dizer, ele escreve da forma tradicional, mas o que ele tem a dizer é tão importante que eu preferi, então, sair de lá para começar a aprender outra vez as coisas, e resolvi vir morar aqui. E aqui foi um começo de bastante solidão. Eu tinha uma vida bastante agitada e aqui fiquei numa vida mais concentrada, mais dentro de mim, e fui percebendo também a inutilidade do ser aparência, de várias coisas, enfim, que não tinham mais sentido” (ibidem, p. 78).

ainda que os teus olhos se mantenham na mesma direção do meu desejo, lâmina de ágata colocada à tua frente, transparência plúmbea, carne da pedra eu digo, e a palavra me distancia no mesmo instante em que repito carne da pedra e não estou mais ali, nem sou, nem vejo, porque o vínculo se quebra quando repito língua intumescida: carne da pedra (p. 348).

A despeito disso, a energia criativa consome-se essencialmente na dissipação da apatia e do sonambulismo resultante da ocupação anterior. Neste novo espaço, o espectro da morte se camufla por detrás de uma efervescência geral de vida presente particularmente na exuberância natural existente. Na circularidade do fluxo da natureza, o que apodrece cede lugar à vida nova que se anuncia. Imbuído pelo “espírito das águas”, Tadeu absorve uma “vontade de um discorrer absoluto, o poema úmido sobre a página” (p. 357). Com efeito, o gesto criativo é subsumido por uma vazão copiosa, uma torrente ininterrupta, em que se esboça um “poema úmido” como o reconhecimento flagrante da liquidez indomável das palavras.

A Senhora D já apresenta, na própria designação, a marca da experiência do dispêndio – a “derrelição”. No seu desnudamento, Hillé é uma “alguém-mulher” que procura o sentido das coisas e, para isso, enfrenta a tarefa hercúlea de nomear. Uma vez que resvala no inominável, em que o intelecto ou a capacidade racional malogram, tal tarefa aciona muitas vezes os sentidos do corpo humano para suprir essa lacuna: “Por que me chamo Hillé e estou na Terra? E aprendi o nome das coisas, das gentes, deve haver muita coisa sem nome, milhares de coisas sem nome, e nem porisso elas deixam de ser o que são, eu se não fosse Hillé seria quem? Alguém olhando e sentindo o nome” (p. 29-30). A visão corrobora a possibilidade de apreender o nome – “um oco ardente de luz” –, de sorte que o olhar dispara uma luminosidade instantânea sobre os seres e as coisas.

As palavras já não dão conta da experiência de despojamento. Para além de um lastro metafísico, comuta agora as suas “verdades” por constructos elaborados por ela mesma ou, em última instância, em tudo que pode tocar: a escolha do vão da escada como o seu lugar no mundo, das máscaras de feição animal como o simulacro de comunicação, dos peixes pardos de papel como o artifício de criação. Para Hillé, conhecer a realidade ao seu redor significa sofrer dela. Dito de outra forma, implica tornar o abandono, a ferida da perda em “matéria viva”, em saber que reluz, a olho nu, nas superfícies.

Nessa associação entre o conhecimento e o sofrimento, a consciência e a privação, a Senhora D encarna a persona de uma “Édipo-mulher”. Tal como o herói sofocliano, ela reconhece os limites humanos e, além disso, o quanto o seu itinerário até então foi feito de “inutilidades” e de certezas esvaziadas. No auge dos sessenta anos, já na iminência da velhice, Hillé depara-se com o seu corpo, o qual está naturalmente acometido por um processo de desgaste, de definhamento e de abatimento do combustível vital – o assombro do ser humano diante do implacável prenúncio da morte:

sonâmbula vou 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 (p. 47).

A Senhora D trilha a via do excesso. Em consequência disso, combina a vitalidade da paixão, com as suas “emoções desmedidas”, e o quadro de finitude inerente à senilidade e ao sepulcro do esposo. Neste trecho em específico, a encenação desse corpo em ruínas, no decurso avançado de desintegração, lançado às chamas do “desperdício”, evoca a própria insuficiência da faculdade de compreensão e do dizer humano. Tal sensação de insuficiência contempla não apenas aqueles que ainda são regidos pela transitoriedade, mas também perdura para os que já habitam o seio da eternidade, como é possível verificar na seguinte fala de Ehud:

a vida foi, Hillé, como se eu tocasse sozinho um instrumento, qualquer um, baixo, flautim, pistão, oboé, como se eu tocasse sozinho apenas um momento da partitura, mas o concerto todo onde está? 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? (p. 47).

No retrospecto da sua existência, Ehud emprega uma metáfora musical a fim de expressar a condição de descontinuidade relativa ao seu modo de ser no mundo: “sozinho” e provisório. Apesar dos arranjos solitários, busca-se a simetria dos diferentes expedientes sonoros em direção à composição harmônica do “concerto todo”, sob a orquestração em um só ritmo, em uma só vibração. O gesto de capturar a totalidade, o “extremo-tudo”, por meio do discurso – aspiração das personagens que, como um imperativo, propõem-se a escrever –, revela-se inútil e dispendioso. No espetáculo criativo, a tentativa de apreender a inteireza dissolve-se na dispersão de “névoa”, de sombras e de desencontros. De certa forma, isso se deve à ausência de um “centro” ou de uma conexão que restabelecesse uma dinâmica de franca comunicação com o divino.

Em *A obscena senhora D*, a realidade tão somente ganha contorno e sentido mediante a aparição da porca, a Senhora P, que é quando, finalmente, Hillé adquire a compreensão. O vislumbre do “concerto todo” parece estar condicionado à triangulação, quer dizer, à trindade composta pelo animal, o humano e a divindade. A porca ocupa a posição do elemento intermediário que ata, como uma corda, uma extremidade à outra, tornando possível a projeção ou o espelhamento da Senhora D na figura animal e, assim, o acesso à aura sagrada do entendimento. É sintomático disso a materialização do Porco-Menino no nível do discurso, de modo a sugerir, com o repentino e misterioso apagamento de Hillé, a cabal integração com o absoluto.

Inspirado pela síntese do todo e o ideal de exatidão das fórmulas matemáticas, Amós Kéres pretende recuperar a visão de um “universo unívoco” no alto de uma colina. Ainda que abandone o ofício de professor universitário da ciência da matemática, Amós jamais se desliga dela. Na verdade, a aplica como uma espécie de princípio poético que orienta o seu fazer criativo. A busca pela forma cristalina, a exatidão precisa, a medida perfeita consolida o novo fundamento norteador da sua prática:

Palavras. Essas eram as teias finíssimas que jamais conseguira arrancar perfeitas inteiriças da massa de terra dura e informe onde jaziam. Não queria efeitos enganosos, nem sonoridades vazias. Criança, nunca soube explicar-se. Um furacão de perguntas quando o passeio tinha sido um nada, até ali mais adiante pra ver o cachorro do sítio vizinho ou o bando de periquitos voltando naquele resto de tarde, fui até alimaisadiante, só isso. Diziam: por quê? Pra quê? Que cachorro? A esta hora? Ver o que no cachorro, que periquito? Eu respondia: Ali mais adiante porque são bonitos. Ficava todo vermelho repetindo as palavras ali mais adiante porque são bonitos. Depois, furioso, quando lhe perguntavam sobre sentimentos. Como formular as palavras exatas, várias letras unidas, encadeadas, pequenas ou extensas palavras, arrancar de dentro de si mesmo as teias finíssimas, inteiriças que ali repousavam? Estavam ali, sabia, mas como arrancá-las? Tudo se desmancharia (p. 69).

O matemático reconhece que se trata de uma tarefa complexa que, acima de tudo, exige um ímpeto de força a fim de “agarrar” ou, ainda, de desenterrar as palavras em estado bruto ou primordial, as quais subjazem ao caos do “informe”. Vale notar que a realidade verbal se correlaciona com a imagem de “teias finíssimas”, assim como a de cordas, de cordames e de tessituras várias. A integridade de tais palavras costura-se, por sua vez, a partir de letras “encadeadas”, urdidadas por correntes, sob uma ordenação lógica. Nem sempre bem-sucedida, essa tarefa corre o risco iminente de as palavras, ao se desenraizarem da unidade sobre a qual se assentam, se “desmancharem”, se desatarem e se perderem fatalmente a qualquer momento quando alçadas à superfície.

Se abocanhar a perfeição tende ao intangível, é preciso lançar-se à atividade da criação com ainda mais voracidade, nem que isso represente operar a construção de sentidos pelo avesso: não pelo acúmulo, mas justamente pelo regime de desmontagem ou de supressão. Dessa forma, Amós desafia-se a desorganizar o tecido dos significados, esgarçar os limites do encadeamento das palavras e despojá-las da sua inteireza constitutiva, isto é, soçobrar diante do fragmentário, dos restos, das sobras e do vazio da aniquilação:

Esquecer os ‘consideremos’ ‘por conseguinte’ ‘suponhamos’ ‘daí que se deduz’ e tentar a incoerência de muitas palavras, de início soletrar algumas sigilosamente junto ao coração, por exemplo Vida, Entendimento, e se a pergunta vier, despejar o tambor de latão em cima daquele que pergunta, morreu é? morreu de letras. Como assim? Ora, perguntou algo a alguém matemático e o cara que não falava há anos só número, sabe, verbalizou hemorragicamente. Quê?

Isso mesmo, golfadas de palavras. O outro não aguentou. O cadáver mais letrado que já vi, uma beleza, cara, escurinho de letras. Vamos indo. Aos vinte Amós levava os livros pro bordel. Cálculo infinitesimal. Topologia (p. 71).

Esse trecho aborda muito bem o “poder de perder” de que teoriza Mauss. No caso de Amós, o caminho possível para o exercício da criatividade acarreta a decisão de atravessar o reverso da completude ou o desconcerto da palavra: desaprender as soluções prontas e previsíveis, percorrer os desígnios do não raciocinável e das “incoerências” ou, no limite, decompor as letras das palavras em sílabas. Nessa abertura para a dissonância e a desconexão, à guisa do sacrifício das formas perfeitas, o professor de matemática consegue “verbalizar hemorragicamente”, extravasando-se em uma intensa enxurrada discursiva. Curioso perceber que esse fluxo, como um sopro de vida às avessas, provoca a morte de um corpo submerso em “golfadas de palavras” e que, por assim dizer, performatiza um “cadáver mais letrado” – seria o do escritor?

Tal excesso traduz-se como uma marca da escrita hilstliana, na medida em que esta, segundo Rubens da Cunha (2012, p. 125), pressupõe “uma hemorragia em sua gravidade e virulência, e todo o desespero que uma hemorragia pode causar: o sangue derramado, a vida se esvaindo, as tentativas de se estancar o ferimento, a inutilidade dos procedimentos, os gritos, o luto iminente diante da perda do ideal”. A imagem da hemorragia mobiliza, em absoluto, o movimento de dispêndio ininterrupto do sangue que jorra da chaga aberta sobre o humano, da escritura que se devota a gravar no corpo da narrativa a profusão da existência. A própria virada obscena na sua prosa de ficção – a começar pelo seu *Caderno rosa* como o produto residual do *Potlatch* – aponta para o velado que transborda e se impõe à cena. Na mesma direção do rebaixamento, Amós envereda pela via da obscenidade ao optar por residir no bordel, um lugar por si só arquitetado para o desvio, a transgressão e o desregramento. Além disso, quando decide se refugiar no quintal da mãe, ele investe-se de novas lentes, as quais, orientadas por um ângulo “infinitesimal” sobre a realidade, voltam o interesse para o que aparentemente não detém tanta importância, por exemplo o já citado “mundo animado e coeso” das formigas.

Tal como Hillé, Amós busca, progressivamente, atingir um conhecimento palpável. Tanto é que não é raro encontrar a palavra associada ao elemento da pedra: “O mundo parece fosco e ao mesmo tempo fulvo. Baço e fulgente. Subindo um monte é? Catando pedrinhas. Tantas que não me cabiam nas mãos. Pedrinhas. Palavras? Palavras que um outro vai tentar juntar para explicar o inexplicável” (p. 82). Por ser uma substância rochosa dura e compacta, tal elemento sugere o aspecto de concreção e, em virtude do caráter imutável, também suscita a perenidade e a permanência. Ao contrário da profunda coesão do universo animal, a dimensão humana perfaz uma experiência cingida e contraditória na propensão para as coisas celestes. O *élan* criativo é responsável por “juntar”, reunir, interligar os fragmentos de pedras ou as “pedrinhas” desarticuladas e escapáveis, em uma mesma massa sólida e condensada,

moldada pelas mãos do escritor-artista, a fim de talvez “explicar o inexplicável”.

O homem é igualmente assombrado por uma experiência de nulidade em contraste com a grandeza infinita do mundo. Amós Kéres deixa de lado a rigidez dos cálculos e das equações matemáticas para refletir acerca do fracasso que diz respeito tanto à teia discursiva em “agarrar” ou cristalizar pelo dizer tudo o que foi vivido quanto à própria humanidade, incapaz de contemplar, com os limites da visão, a vastidão do que lhe é ininteligível e de conceber, com a natureza defectível do juízo, um horizonte de entendimento:

O esqueleto aquecido. Vem vindo o sol. Atraco-me comigo, disparo uma luta. Eu e meus alguéns, esses dos quais dizem que nada têm a ver com a realidade. E é somente isto que tenho: eu e mais eu. Entendo nada. Meus nada, meus vômitos, existir e nada compreender. Ter existido e ter suspeitado de uma iridescência, um sol além de todos os eus. Além de todos os tu (p. 88).

Diante de um processo de despersonalização, Amós – esse alguém-homem – dramatiza um teatro com as personas ou os “eus” em disputa. Há uma vívida cisão que o separa não somente da realidade a sua volta, mas também de si mesmo. Por outro lado, essa cisão aponta para aquilo que não é possível conter dentro de um único contorno e irremediavelmente se excede, despejando-se e exteriorizando-se em outras formas. O vestígio do malogro faz-se notório e retumbante no próprio corpo em convulsão. Em meio a hemorragias e vômitos, sobra tão simplesmente o resíduo, o inacabado, o “existir e nada compreender” – o *Potltach*. Sob as insinuações de um sol⁹ divino e majestoso, inatingível e “além” de todos nós, o professor fracassa mais uma vez na demanda por significar.

O acesso à compreensão perpassa antes um confronto com a radicalidade dos limites ou, mais do que isso, requer cruzar um caminho decisivo de negação e de perda. Amós Kéres precisa, além de despersonalizar-se, desmoronar os edifícios conceituais, com os seus blocos rígidos de categorizações e de aparatos metodológicos, e dismantelar o olhar empertigado e de cariz moralizante sobre as coisas, tal como ressoa em um dos poemas-coro:

Designificando
Vou descavando gritos
Soterrando altura e altivez.
Meu todo mole-duro
Também espia o muro. Desengonçado
Tateio a escalada
E explosivas palavras
Colam-se às pedras: murro, garra
Facada frente ao espelho. (p. 92).

⁹ De acordo com o Dicionário de símbolos (2001, p. 837, grifos dos autores), o sol constitui-se como uma metáfora para a manifestação da divindade. Em outro sentido, pode expressar também a sabedoria que supera a medida humana: “Se a luz irradiada pelo Sol é o conhecimento intelectual, o próprio Sol é a Inteligência cósmica, assim como o coração é, no ser, a sede da faculdade de conhecimento”.

Adotando o ponto de vista humano, o coro alude ao movimento de “dassignificar”, ou seja, de perda dos sentidos convencionalmente construídos. Para isso, é imperativo transgredir quaisquer interdições, derrubar muros ou estilhaçar constructos essencialistas. À medida que destrói velhas formas de significação, substitui por novas possibilidades de expressão – o grito ancestral. Paulatinamente, de maneira “desengonçada”, ou traçando uma “desengonçada geometria”, o ser humano vai aprendendo a se exprimir com embriagadas e “explosivas” palavras, as quais se cristalizam em uma determinada conformação. Conforme será desenvolvido no próximo subtópico, é o que Amós Kéres fará, concertando a um só tempo poesia e matemática no encaicho do “universo unívoco”.

POTLATCH OU O PODER DE DÁDIVA PELA PALAVRA-PRISMA

A abundância de temáticas e de feixes narrativos na literatura de Hilda Hilst costura-se a partir de uma linha dominante: a procura Deus ou, em outros termos, a ânsia pela totalidade. A escritora de *Fluxo-floema* pretende, com os seus volumes, orquestrar um concerto de vozes e de corpos, espelhar uma constelação de diferentes pensamentos e perspectivas, burilar formas e medidas em genuínos acontecimentos verbais. Sob uma chave ambígua, o *Potlatch* pode se expressar tanto pelo poder de perda quanto também pelo poder de dádiva. Neste último caso, a escrita assume o papel de apreender ou de “agarrar” o todo, tecendo-o na “trama dos vocábulos”.

A concepção da escritura, para Hilda, requer a agregação do transitório e do infinito, como se fossem não dimensões tradicionalmente antagônicas, mas antes interligadas por “cordas” ou por fios entrelaçados de um mesmo novelo – entendendo o texto como sinônimo de tecido.¹⁰ As personagens hilstianas são atravessadas em demasia pela demanda da inscrição verbal, concebida potencialmente na capacidade de “registrar o eterno” e na possibilidade de organização do cosmos. Tal apelo ressoa na seguinte passagem de *A obscena senhora D*: “sabe, às vezes queremos tanto cristalizar na palavra o instante, traduzir com lúcidos parâmetros centelha e nojo, não queremos?” (p. 35). O exercício de escrever envolve necessariamente o movimento de “cristalizar” ou de materializar o efêmero em uma “forma imperecível”, a saber, de dotar a experiência humana de uma superfície sólida e perene, sob a densidade de uma rocha ou de uma pedra – eis o desejo imperante de “permanência”. O espaço privilegiado onde tal movimento se concretiza não poderia ser

¹⁰ Na perspectiva de Roland Barthes (1987, p. 81-82), o texto significa “tecido”, no qual os sentidos se perfazem a partir de um trabalho de “entrelaçamento perpétuo”, ao passo que o escritor se deixa confundir neste todo verbal: “Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia”. Em resumo, a palavra “texto” pertence à mesma família de “têxtil”, no sentido da confecção de um tecido formado por muitos fios entrelaçados.

senão a materialidade corpórea da palavra-pedra. Esta torna-se, mais do que um simples suporte, um vetor pelo qual se estabelece o que se deseja exprimir.

Na literatura de Hilda Hilst, a matemática e as formas geométricas ocupam especialmente essa posição capaz de comunicar e de promover o conhecimento acerca do ser humano. Ao escritor, esse geometra da palavra, cabe constituir-se como um “lúcido anteparo”¹¹ sobre o qual recai a tarefa de iluminar e de esculpir os sentidos. No caso hilstiano, é na tentativa de aproximação do não limite, que, por entre fendas ou vestíbulos, corporificam-se contornos e desenham-se inteirezas com uma “cintilante precisão” (p. 422). É justamente na tensão entre ordem e desordem, exatidão e indeterminação, que, de saída, pode se abrir uma terceira via, deflagrada por uma linguagem fundamental – a “lucidez cristalizada”:

É uma zona de silêncio onde tudo que ali está, está acomodado; é um lugar onde cada coisa só poderia estar ali, onde cada coisa é plena, perfeita, não há choques, não há mais nenhuma vontade de expandir-se, existe apenas um núcleo pulsando em silêncio e uma grande lucidez, mas uma lucidez diversa daquela que pensamos, uma lucidez de perfeitíssimo entendimento, não, não é isso, é uma lucidez cristalizada. É isso: cristalizada. Cristalizada? Isso me lembra figos. Não tem importância, é mais ou menos isso, pense assim, vários figos translúcidos numa superfície de cristal (p. 114).

A lucidez marca o percurso de solidificação de um significado. Neste sentido, importa o instante em que um “núcleo pulsando em silêncio” se precipita em um traço, em uma existência, em um “pensamento-corpo sonhado. À luz do espelhado de uma “superfície de cristal”, compete à estruturação do texto de Hilda Hilst repercutir as reverberações inerentes à reflexão especular, mediante o procedimento de *mise en abyme*. José Antônio Cavalcanti (2010, p. 115-116) caracteriza, com bastante correção, as ressonâncias desse fenômeno sobre o jogo ficcional hilstiano:

Serve fundamentalmente para criar o processo de intensificação da busca de um sentido que escapa às personagens, revolvendo-as em planos diversos, lançando-as em territórios textuais alheios ao original, forçando-as a tocar em limites que são enfrentados com a reprodução *ad infinitum* de uma agônica linguagem na qual se dissipam e se autoregeneram as incertezas permanentes.

Personagens que, utilizando-se de uma “agônica linguagem”, tentam se dizer e se redizer ao infinito, como uma forma de propriamente superar a barreira do incomunicável. A busca de cada uma delas não se completa senão de modo espiralar ou circular, revirando-se sobre si mesmas e as próprias palavras. Véronique Labeille enxerga a reflexividade operada pela *mise en abyme* a partir de um viés fractal, de sorte que substitui

¹¹ Tal expressão integra a narrativa “O unicórnio”, que configura a escritura nos seguintes termos: “Quando se escreve é preciso ser lúcido anteparo, lembra do poema, ouro e aro na superfície clara de um solário” (p. 110).

o espelho por um prisma, isto é, um espelhado estilhaçado. A teórica elege tal figura geométrica, tendo em vista que esta “mostra-se sob diferentes ângulos, pela reduplicação, a separação, a bifurcação de cores e de elementos, não somente sobre a economia do romance, mas também a atualidade contemporânea, seja social ou artística” (Labeille, 2011, p. 100, tradução livre). Tal reflexividade impulsiona uma cadeia de narrativas espelhadas em *mil e uma noites* ou, para empregar uma imagem apresentada em “O unicórnio”, atende ao pressuposto de que “uma estória deve ter mil faces, é assim como se você colocasse um coioote, por exemplo, dentro de um prisma” (p. 98).

A dinâmica do espelhamento, ou melhor, da perspectiva prismática descortina-se como uma interessante hipótese de leitura no que concerne à prosa hilstiana, particularmente no procedimento frequente de apropriação de excertos ou de formulações das próprias obras, ou mesmo de outros escritores, para recriá-los em outras de sua autoria, enquanto traço constante de autotextualidade ou de reduplicação interna do texto em uma miscelânea verbal – as “mil faces da narrativa. Levando em consideração o fato de que existe tanto uma oscilação quanto uma integração entre o eu e o outro, a parte e o todo, o dentro e o fora, a superfície cristalina suscitada pela imagem do prisma decanta e, ao mesmo tempo, congrega o caleidoscópico,¹² o multifacetado, a convergência das arestas. A exemplo disso, seguem os versos do poema “Exercício nº 3”, de *Exercícios para uma ideia*:

Dentro do prisma
O universo
Sobre si mesmo fechado
Mas aberto e alado.
(Hilst, 2017, p. 224).

Ainda que ocupe uma extensão delimitada no espaço, o prisma acena, em regime de clivagem, para a amplitude sem fim do infinito. No interior do objeto prismático, o universo concebe a si mesmo, em simultaneidade, como “fechado” e “aberto e alado”. Em outras palavras, opera o concerto do todo, de maneira a cintilar dimensões contrastantes da realidade. Na verdade, não se trata mais de oposições, mas sim de transições entre diversas inclinações ou enfoques. A concepção geométrica renuncia às definições, haja vista que a verdade da matemática reluz na transparência do que se exhibe com extrema evidência; sem a necessidade, por isso, de explicações ou de demonstrações práticas.

Além da extrema clareza, as fórmulas geométricas parecem apontar para a presença ubíqua do sagrado. Deus institui-se como aquele que tudo

¹² Na narrativa “O oco”, há a referência ao caleidoscópico, um aparelho óptico composto por duas ou três lâminas de espelhos, sob o formato de um prisma. Tal objeto imprime um movimento rotatório, projetando uma infinidade de desenhos, que pode aludir tanto às propriedades do espírito quanto aos aspectos sincrônico e plural: “O caleidoscópico gira sozinho e se espio nem sei do que se trata. Algures estará o espírito. Move-se ubíquo. Move-se múltiplo, melhor, porque o dois sempre cerceia, estou aqui estou lá, e isso não é verdade, estou aqui lá acolá muito perto muito longe dentro. Fora também” (p. 276).

dispõe “com medida, número e peso”.¹³ Por vezes, como se observa em *Estar sendo. Ter sido*, o quiliógono confunde-se com a própria divindade: ap “estou indo. estou indo, mas pensando no quiliógono. fico repetindo quiliógono, quiliógono. Matias ouve. é ainda aquilo da Quiliologia? não. é um polígono de mil faces, é o Cara lá de cima” (p. 380). Mil faces são as das narrativas, mil faces são as do “Cara lá de cima”. Por conseguinte, de forma especular, aquele que as escreve imputa a si mesmo o papel de demiurgo. O escritor encara, de pronto, o compromisso de forjar o imponderável em uma medida lúcida, a partir da urdidura de fios, de teias, de cordas, de linhas ou de letras entre extremidades: do visível ao invisível, do perecível ao imperecível, da palavra ao infinito. Nesse jogo de espelhamentos e de simetrias, os livros de Hilda Hilst convocam personagens que aparentam ser o reflexo uma das outras, como é o caso de Tadeu e de Tadeus; de Maria Matamoros, de Haiága ou, em certa medida, de Lori Lamby; de Hillé, de Amós Kéres e de Vittorio. Além disso, assomam fragmentos narrativos que retomam o enredo da obra; como ocorre, por exemplo, em *Tu não te moves de ti*.

Após ser despertado por uma “manhã de gozo”, no “sol da minha hora”, em direção a si mesmo, Tadeu deixa-se ser absorvido pela própria Vida, o “olho espiralado olhando o mundo, volúpia de estar vivo” (p. 341). Para isso, ele se desamarra das “cordas” que o prendiam à vivência anterior: “sou novo” (p. 343). O olho, esse signo circular, representa o símbolo do conhecimento e da percepção intelectual acerca da realidade ao seu redor, bem como da revelação interior. Neste último caso, engendra-se como um “*Fovea centralis*, poço central” (p. 347); portanto, como uma via vital de comunicação entre o dentro e o fora, o abismo interno e a imensidão exterior. Os olhos, o sol da manhã e o espelho – sinais ovalares e reflexivos, respectivamente – recobram do homem a propriedade de ver a si mesmo. A despeito do embotamento dos seus dias na rotina da empresa ou do casamento com Rute, a abertura dos olhos consiste em um autêntico ato de iniciação para a “volúpia de estar vivo”, cuja sensação inebriante implica a tomada de consciência da “coisa viva” da existência.

A potência do olhar, bastante presentificada na poética de Hilda Hilst, reverbera-se na faculdade humana de lucidez e de clarividência ou de autopercepção. A “volúpia do olhar” sugere a disposição do olho que tudo vê, como uma representação imagética do sol.¹⁴ A “primeira manhã” – a “sagrada manhã, viva-luzente” – sinaliza o gesto de ressurreição ou de reinauguração do relacionamento de Tadeu com o mundo e consigo mesmo. A refulgência do halo solar lança sobre os seres e as coisas um outro modo de compreensão, sob novos matizes e cintilâncias.

No caso de Tadeu, o espantar-se se expressa na erupção dos versos¹⁵ e, notadamente, na “volúpia de olhar” ou na natureza de poeta-

¹³ Essa citação remonta ao livro bíblico Sabedoria (11, 20): “Mas tudo dispuseste com medida, número e peso” (Bíblia, 1995, p. 1222).

¹⁴ Conforme o Dicionário de símbolos (op. cit., p. 654, grifos dos autores), há uma associação entre os elementos do olho e do sol: “o olho divino que tudo vê é ainda apresentado pelo Sol: é o olho do mundo, expressão que corresponde a Agni e que também designa Buda”.

¹⁵ Em entrevista para Vilma Arêas e Berta Waldman (1989, p. 4), publicada no Jornal do Brasil, Hilda Hilst, comentando o seu processo de criação literária, declara que o

vidente,¹⁶ cujos desígnios corroboram o ímpeto do fazer criativo e “lúdico da palavra” – a poesia. A escrita assume o traço “factível” ou vivificador, dotando a criação de uma existência material: “Porque vi nos teus papéis assim: factível sim uma pirâmide solar sustentando a vida” (p. 343). A factibilidade relaciona-se à configuração de uma forma ou de uma medida, a saber, de uma “pirâmide solar”. Esta preserva uma analogia com a noção de ascensão, de preocupação com o que transcende a esfera terrena. Essa figura triangular manifesta também a integração e a convergência entre os planos do alto e do baixo, do eterno e do efêmero.

Vale recuperar o fato de que, no princípio originário, está o Verbo que inaugura, perante o caos, a luz criadora sobre tudo o que passa a existir. No *Gênesis*, a linguagem é a instância sagrada, por meio da qual Deus, o artista-demiurgo, concretiza o poder de criação. No simples enunciar da palavra, o mundo se constitui em sua totalidade plena: “Deus disse: ‘Haja luz’ e houve luz”.¹⁷ Dentro dessa dinâmica de nascimento, o escritor é aquele que produz o parto, ou seja, dá à luz um corpo verbal ou, nas expressões de Tadeu, o “embrião-milagre” e o “embrião-poesia-bulbo-acetinado” (p. 347).

Tal entrelaçamento entre o verbal e o carnal traduz-se, sob a verve criativa de Tadeu, na composição do universo ficcional de Matamoros, especificamente no triângulo amoroso entre ela, Haiága e Meu ou Tadeus. Este, inclusive, trata-se antes de um “pensamento-corpo sonhado por um homem de outras terras”, quer dizer, procriado pela “fantasia” de Tadeu – como se insinua no próprio título da narrativa –, a partir do momento em que concede ao “moloso do pensamento [uma] forma dura”. Ele, enquanto deus-poeta, o “rei do mundo”, constrói, na segunda narrativa de *Tu não te moves de ti*, o livro que gostaria de ter concebido ou a existência que projeta para si mesmo. O mundo de Tadeu é o do verbo. Afinal, “tudo é geometria e palavra”. Logo, Tadeus torna-se a “invenção de Tadeu”, qual seja, o ser espelhado, no qual o aspirante a poeta pode transitar entre a realidade e a ficção, o concreto e o onírico. A criação de Tadeu atua como uma narrativa sobre a qual se encaixa o enlace amoroso envolvendo Matamoros e Meu. Nesse encaixe de segmentos narrativos, há a encenação da *mise en abyme*. Nas considerações de Raquel Cristina de Souza e Souza (2008, p. 107),

No par ‘Tadeu’ – ‘Matamoros’ temos uma ‘*mise en abyme*’ do processo criativo do escritor, visto que o papel do mesmo é tematizado em ‘Tadeu’ a partir de uma personagem que, além de ser poeta, empreende uma recriação de si mesmo,

“primeiro verso surge como um fluxo sanguíneo e é sempre um espanto. A partir dele procuro continuar o trabalho mantendo a coerência das figuras e a mesma intensidade”.

¹⁶ Esta expressão pertence a Arthur Rimbaud, na sua carta a Georges Izambard. O poeta francês escreve o seguinte: “O poeta se faz vidente por meio de um longo desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca por si mesmo, esgota em si todos os venenos, para guardar apenas suas quintessências. Inefável tortura em que ele precisa de toda a fé, de toda a força sobre-humana; em que ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito, – e o supremo Sábio! – Pois ele chega ao desconhecido! Já que cultivou sua alma, já rica, mais que qualquer outro!” (RIMBAUD, 2006, p 200, grifos do autor).

¹⁷ Assim consta no *Gênesis* (1, 3): “3Deus disse: ‘Haja luz’ e houve a luz” (Bíblia, op. cit., p. 31).

projetando-se no segundo texto, 'Matamoros', numa clara identificação com o processo de criação de um personagem fictício. A estória narrada é, então, uma alegoria para a problemática da criação literária em termos de 'real'. Forma e conteúdo estão fundidos: o tema é a própria criação literária.

Desde o início, "Matamoros (da fantasia)" mantém uma atmosfera de coisa imaginada, sonhada ou, mesmo, fabulada sob o espírito dos contos de fadas, conforme sugere o narrador: "por que via Matamoros agora a mãe como se fosse de brilhoso de fada, como se fosse mulher de umas estórias que na aldeia se ouvia, mulheres muito de centelha, de fitas, de bordados uma estrela na ponta de uma vara?" (p. 379). No intrincado enredo também se reflete a estrutura de uma outra narrativa: a peça teatral *O visitante*. Neste drama, a triangulação entre Ana (a mãe), Maria (a filha) e o marido desta última desdobra-se, respectivamente, em Haiága, Maria Matamoros e Meu, com a diferença de que, no primeiro caso, o laço de traição se confirma; enquanto, no segundo, a suspeita persiste em suspenso.

Tal como Lori Lamby ou Sherazade - exímias contadoras de histórias, cada uma a seu modo -, Matamoros constrói, pela via erótica da imaginação, uma confabulação, na qual projeta a triangulação já esboçada: Maria agora como a filha do casal, composto por Haiága, a rainha-mãe, e Meu, o "marido-rei". Imbuída pelo mesmo afã poético de Tadeu, Matamoros toma a consciência de que, no limiar entre o imaginado e o sonhado, tudo é possível. Este limiar impulsiona a recriação não apenas do mundo, mas também de si mesma, sob os influxos do próprio desejo.

O terreno da fantasia torna-se sensorial como o "canto-pulsção" vibrado na melodia da própria pele ou palpável como o "prender de fios de uma nova matéria", enredando uma nova realidade, na qual a traição cede lugar ao incesto. O amante, agora situado na função de pai, concretiza-se na "ideia-cara de um primeiro rei", cuja ligação sexual perfaz-se no "escuro do gozo", em virtude de ser interdito moralmente. Ademais, o amante-pai pode figurar também como a divindade sobre a qual Matamoros Maria ambiciona selar a comunhão sagrada e, para isso, cumpre o "ato fenomenoso esse de se deitar com quem nos fez". Há, em suma, um louvor à magnitude inventiva do território da literatura, como o solo da possibilidade. Tal alcance detém, para além das interdições de qualquer ordem, esse poder de transformar o que vige apenas como "possível" em "Ideia" encarnada.

Hillé despoja-se também de tudo o que lhe é inútil ou dispensável até chegar à imanência de uma "alguém-mulher". Na busca por si mesma, quiçá a sua verdadeira face, ela se depara apenas com estilhaços da imagem em abismo: "vejo os retratos lá longe, reduzidos, redutores também, a vida-retrato no funil do infinito" (p. 54). Isso posto, a Senhora D perde a identidade fixa e estável para vestir-se bestialmente de máscaras animais, recortadas pelas próprias mãos. Sob o ato de desembaraçar o fio das memórias, procura a compreensão dos seres humanos e da realidade que os cerca a partir do plano da concretude das coisas. Hillé espreita as banalidades do cotidiano e encontra, entre miudezas,

a matéria-prima para a confecção de uma narrativa errante. Pois, “não há um sol de ouro no lá fora” (p. 21), mas apenas no próprio interior – o de dentro.

Além da feitura das máscaras, outro recurso elaborado pela Hillé consiste na fabricação de peixes pardos de papel. Na experiência direta com a morte de Ehud, a resolução volta-se para a recriação da vida, permutando a realidade factual pelo microcosmo do “aquário”, o orgânico pelo artifício: “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 mais viva” (p. 18). Em princípio, a mimese artística pretende suplantar a efemeridade do que é vivo pela perenidade do que se pode registrar. Importa a Senhora D, antes de tudo, não somente dar um desenho para o papelão na forma de máscaras de “focinhez e espinhos amarelos” ou de “ferrugem e esterco”, mas também para o papel na forma de “peixes pardos”.

O aquário, enquanto um artefato humano, acolhe o instante de criação engendrado por Hillé, impulsionada a uma posição demiúrgica. Em Hilda Hilst, a palavra e a existência se tecem paralelamente; logo, a fragilidade do papel compara-se à precariedade da carne. Contudo, o verbo é capaz de petrificar e de consolidar, em sua couraça, a experiência humana. Eis que aí surge a escritura como uma maneira de, além de organizar o pensamento no caos e de conferir sentido para a experiência contingente do homem, dotar de realidade ou dar vazão ao que vige na interioridade como potência. Consoante *Gênesis*, Deus configura-se como a instância que é a detentora da palavra. No texto bíblico, dizer e existir são dimensões que estão relacionadas profundamente. A verdade iridescente buscada traduz-se não somente em palavras, mas antes na visão repentina de um “mosaico intumescido de cores vivas”, da “brilhância incircunscritível” da carne do Ehud, do “rombo” ou da ferida pulsante no dorso da porca. O ato de criação pretende emular o ideal de perfeição na composição de seres em espelhamento. No caso da Senhora D, se, ao longo da narrativa, ela tenta conjugar-se ora com o Deus-Pai, ora com o esposo; em seu desfecho, acaba por se projetar no outro não humano, ou seja, animal: a Senhora P, a porca.

Levando em consideração às suas respectivas trajetórias de despojamento, Hillé e Amós constituem existências, já maduras, espelhadas. No alto de uma pequena colina, Amós Kéres elege a via contemplativa, sobretudo é aquele que é tragado pela amplidão ofuscante de um significado incomensurável e, por conseguinte, incomunicável. Arrancado do dia a dia como professor de matemática – comprometido ora com fórmulas e equações, ora com reuniões de departamento e a preparação de aulas –, Amós renuncia aos expedientes da vida acadêmica, com o objetivo de se apoderar e de conceber, em termos de investigação, uma concepção possível para o universo unívoco; espelhando, por sua vez, a vastidão interior.

No volume *Com os meus olhos de cão*, a utilização das formas geométricas apela para a não definição das coisas. A geometria dispõe perfeitamente de modo demonstrável, de maneira que prescinde de

conceitos e de maiores formulações. Diante disso, Amós Kéres dispensa o racionalismo das teorizações academicistas, substituindo-o pela nitidez das evidências, que se abstém de qualquer tentativa ou necessidade de explicação. Na sua experiência interior, Amós percorre um movimento de “dassignificação”. Esse movimento reverbera-se na decisão de renunciar ao regime verbal e de destituir-se do papel de professor universitário com o propósito de reviver integralmente a humanidade; até mesmo de coexistir, em esquema de triangulação, com as outras extremidades: a deidade e a animalidade. Nesse viés, Amós relaciona-se com a dimensão do intangível a partir da sedimentação em uma determinada forma. Por exemplo, Deus é concebido concretamente enquanto uma “superfície de gelo ancorada no riso”, ao passo que a presença animal simbolicamente se materializa na circularidade dos “olhos de cão”, refletidos sob o vazio cristalizado do espelho do mar. Mais do que compor apenas uma forma, interessa ao protagonista delinear o vigor de uma ordem lúcida ou de uma medida cristalina.

Sob a “ordem” ou a aparência etérea da divindade, existe essencialmente um corpo, em cujo “cerne” se capilariza algo vivo e vibrante, como o fluxo sanguíneo – o “sangue rioso, fervente”. Embora Deus seja uma “superfície de gelo”, de aparente frialdade e indiferença, mesmo assim persiste nele a excitação alegre do riso. De maneira análoga, Amós Kéres combina vertentes opostas: a razão humana e o instinto animal. Há um esforço inegável, como um imperativo da narrativa hilstiana, de corporificar o efêmero em uma forma imperecível, de registrar o eterno – o “Infundado”. Nessa mesma linha, não é raro surgir a figura humanizada ou animalizada do divino, à luz do Menino-porco.

Tal como Tadeu, Amós deseja ser um escritor ou, no limite, esquadrinhar o campo da escritura, de forma a fazer vir à tona o significado majestoso, sob a irradiação dos raios de um “sol-origem”. Em meio à narração, ele faz questão de rememorar um evento atinente à adolescência, no qual a professora de redação solicita a produção de *short stories*, a saber, três contos breves. Ali, em pleno ambiente de escolarização, já despontava uma faceta inventiva. No presente da narrativa, Amós sente-se frustrado não apenas no tocante ao exercício profissional, mas também ao casamento com Amanda. Em vista disso, volta-se para o terreno da criação, desenredando novas possibilidades de formatação dos sentidos:

Meus assépticos papéis. Que belíssima escultura gráfica. Que limpeza. Podes lambar a página. Fazer o mesmo na superfície de gelo do Infundado. Amós vai ao banheiro. O pijama continua verde-clarinho. De onde vejo Amós parece-me um elegante pijama. Iniciais na lapela AK entrelaçadas. Confuso como monograma. Muitas hastes espetadas. Coisa de Amanda, certamente. Titubeia no batente da porta. Tranca-se. Um instante de vertigem e coloca as mãos sobre a parede ladrilhada, encosta a testa no frio (p. 91).

Os papéis, empilhados na mesa de trabalho, esboçam uma “escultura gráfica”. Eis a insinuação de um empreendimento artesanal da escrita. À semelhança da conduta de Lori Lamby para com a língua, sob o estímulo radicalmente erótico do “lambar”, Amós a emprega para uma conexão mais íntima e imediata com a santidade. A sobreposição das letras iniciais

do seu nome, “AK entrelaçadas” e estampadas no seu “elegante pijama”, assinala o que restou da existência anterior. Amós – ou o que costumava ser chamado assim – passa por uma perda progressiva da identidade, acarretando-lhe uma sensação vertiginosa de pulverização e de estar “confuso como monograma”.

Além de figurar aspectos da realidade ao seu redor, Amós elabora uma imagem de si mesmo em um “quebrado de espelho”. Tal imagem estilizada reflete não apenas uma identidade difusa e cindida, mas principalmente o seu ser prismático e multifacetado aberto a novas materialidades existenciais e horizontes de possibilidades. Ainda assim, cada parte estilizada contempla o todo. No enquadre de mil faces da narrativa hilstiana, instala-se uma *mise en abyme* na tessitura textual, na medida em que Amós se autodesenha se desenhando *ad infinitum*. Esse procedimento literário, em função da natureza especular, acaba justamente “dilatando” ou amplificando o “coração minúsculo” do Amós; desdobrando-o, como um centro, em círculos concêntricos na “procura de puro entendimento” para atingir o autoconhecimento.

O redobramento exterior permite-lhe o encontro com o outro, que não deixa de ser um encontro consigo mesmo. Tal como Alice no país dos espelhos, ele traspassa o “outro lado do espelho”, adentra-o e, no redemoinho de círculos infernais, alcança o avesso – a “epifania satânica”, conforme nomeia Sonia Purceno (2010, p. 72). Textualmente, essa reduplicação dá lugar a uma narrativa encaixante, ou seja, a uma nova matriz narrativa que se insere, cuja trama perfaz a força, o patíbulo, o carrasco e homens condenados. Na posição de verdugo, Amós é responsável por auxiliar na execução dos enforcados. Paralelamente ao descanso divino no sétimo dia, o corregedor o adverte: “No décimo você descansa” (p. 98). A partir dessa intriga, Amós efetua a seguinte revelação: o “universo é obra do mal e o homem seu discípulo”. Logo, ele não somente confronta as narrativas brutais de guerra e toda a perversidade humana envolvida, mas antes de mais nada descobre a faceta cruel do criador, o “negro paraíso do teu rosto”. Há, na verdade, um embate entre Deus e o demo – enquanto forças intempestivas lançadas sobre o ser humano e os seus desígnios –, os quais, antes de se oporem, configuram-se como laços simétricos de uma mesma potência criadora: a vida.

Na circularidade da existência – entre o bem e o mal – espelha-se a circularidade da própria narrativa hilstiana. No desenlace, Amós Kéres retorna ao ambiente universitário, ou melhor, a um “aquário”, cercado agora por um “círculo de vidro”, tal como o microcosmo arquitetado pela Senhora D para os seus peixes pardos de papel. Em círculos, Amós dá cambalhotas em “tonéis de perguntas”. A liquidez divina, até então conformada em uma superfície sólida de gelo, parece ter se dissolvido e perde as demarcações em uma imensidão absoluta; portanto, ele encontra-se, “no fundo”, plenamente imerso nela, agarrado ao “cordame grosso” que o atrela, como uma “âncora”, à divindade.

Diante desse “girassol da vida” – o sol-origem – com os seus raios solares retilíneos, resta ao ser humano, enquanto um “enrodilhado perguntante”, suportar o fardo de questões irrespondíveis. Logo, as perguntas comportam-se como “nós de um extenso barbante inconclusivo”,

sem começo e sem fim, os quais enredam gerações, ao longo dos séculos, em torno de uma resposta possível para a grande questão humana: qual é o sentido da vida? Como um bálsamo para a inquietação em face do estado de não resposta, ficam as sábias palavras do pai de Hillé, as quais oferecem uma aprendizagem a respeito da travessia humana: “ainda fechando as janelas, curvando a nuca, sozinha nesta escuridão, o que te parece parco e pequenino, um filete de vida desaguando magro sobre toda tua superfície de carne e víscera, ainda isso é pleno e basta para a vida, Hillé, perguntar não amansa o coração” (p. 45). Entre o poder de perda e de dádiva do texto hilstiano, eis um “filete de vida”, uma réstia de luz, a iridescência da palavra que desvela a plenitude do significado incomensurável.

A arte torna-se, por excelência, a paragem para as personagens perguntantes de Hilda Hilst encontrarem uma saída criativa na busca incansável por respostas. A força de Eros reúne os nós, os quais se alinham, à guisa de um novelo inesgotável, na composição de um trançado de rede ou de uma tapeçaria verbal; de sorte a acolher, em seus “fios brilhosos”, os “gemidos” e “queixas” humanas. No enalço de uma lucidez cristalizada, do “concerto todo”, essas personagens costuram, sob a urdidura de “teias finíssimas” da escritura, um tecido repleto de sentidos; não raro, esgarçando as palavras, em regime de dispêndio, até os últimos limites, nem que isso signifique chegar ao reverso espelhado: a aceitação do roteiro do silêncio¹⁸ que lhe cabe. A exemplo de Amós, que, por via do fracasso perante o indizível, reflete-se no espelho de águas ou nas “aguaduras” cintiladas pelo olhar do cão – engolfado como a água na água – para integrar-se à voz do mundo e elege a linha-mundo da matemática ou da linguagem da geometria para traduzir com precisão o vazio do nada e, sobretudo, totalizar ubiquamente as extremidades no registro do eterno, dando uma forma imperecível ao efêmero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No texto hilstiano, o ser e o compreender configuram-se como esferas intimamente implicadas. Na tentativa de alcançar a totalidade da existência, as personagens, em especial as que enveredam pelo exercício de escrever, rompem com os seus cotidianos embotados e buscam incorporar-se às raízes ancestrais, coexistindo com a realidade natural – como é o caso de Tadeu, recolhido na natureza abundante da casa dos velhos, ou de Amós, no caramanchão do quintal de sua mãe. Diante da vastidão da tarefa, eles se debatem sobre a empresa fracassada da escritura e as suas limitações na apreensão do inefável da experiência humana. Sob o viés do *Potlatch*, o fazer criativo é orientado pela operação do dispêndio poético, ou seja, da criação pela perda. Ao encarar a resistência do indizível, a palavra se inscreve entre vazios, lacunas

¹⁸ Roteiro do silêncio é uma reunião poética de Hilda Hilst, publicada em 1959. O escritor constitui-se como aquele que encara e insiste na difícil tarefa de dizer. Seguem os versos que encerram a terceira elegia: “E sendo assim continuo/ Meu roteiro de silêncio/ Minha vida de poesia” (Hilst, 2017, p. 86).

e silêncios. Ademais, esse ato dispendioso ultrapassa o campo da literatura e, à luz de uma “maldição”, parece tangenciar a própria vida de Hilda Hilst, mormente nas suas decisões pessoais e na maneira como percebe o seu projeto literário, como se escrevesse livros fadados ao esquecimento ou simplesmente *para desaparecer*.¹⁹

Por outro lado, nessa escrita a perda pode transfigurar-se em dádiva no sentido de sedimentar o intangível em uma determinada forma, de compor margens e limites para o dizer – a “lucidez cristalizada”. Percebe-se um paralelo da escrita com a costura dos sentidos em um tecido textual, assim como com o princípio matemático na ordenação do verbo: o entretecer da escritura enreda os significados na teia da linguagem pelo escritor-artesão. Já a linha-mundo da matemática é capaz de traduzir a transparência do que se revela com extrema evidência, tal como um feixe de luz sobre uma superfície de cristal. A exemplo da trajetória de Amós que, guiado pela imagem de um universo unívoco, esforça-se por capturar a simetria perfeita entre a poesia e a matemática, o texto e a geometria.

Na prosa de Hilda Hilst dos anos 1980, o recurso do espelhamento ou, de acordo com a expressão de Rosenfeld, a “visão prismática ou caleidoscópica” refletem-se também na própria dimensão criativa dos volumes hilstianos. Tais expedientes realizam-se, no plano textual, no procedimento de *mise en abyme*, desdobrando-se na geometria de espelhamentos entre as personagens e na inclinação circular suscitada pelo artifício do reaproveitamento de enxertos narrativos na própria miscelânea literária da escritora. Em suma, as personagens perseguem a medida cristalina e iridescente da palavra que decompõe, como um prisma, a realidade em diferentes matizes ou ainda cintila, como um mosaico vivo ou um todo estilizado, uma miríade de possibilidades do humano nas “mil faces” da narrativa.

REFERÊNCIAS

ARÊAS, V.; WALDMAN, B. Hilda Hilst, o excesso em dois registros. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 out. 1989. Caderno Ideias/Livros, p. 4-5.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BATAILLE, G. *A parte maldita*: Precedida de “A noção de dispêndio”. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

¹⁹ No ensaio sobre Kafka, Bataille parte da premissa de que o escritor tcheco desejava que toda a sua obra fosse queimada, sacrificada por “chamas imaginárias [que] ajudam mesmo a compreender direito esses livros: são livros para o fogo, objetos aos quais faz falta na verdade estar em fogo, estão ali mas para desaparecer; já, como se estivessem aniquilados” (Bataille, 2017, p. 143, grifos do autor).

- Bíblia. Português. **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 1995.
- CASTELLO, J. Potlatch, a maldição de Hilda Hilst. In: CASTELLO, J. **Inventário das sombras**. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 91-108.
- CAVALCANTI, J. A. **Deslimites da prosa ficcional em Hilda Hilst: uma leitura de “Fluxo”, *Estar sendo. Ter sido, Tu não te moves de ti e A obscena senhora D.*** Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, 2010. 239 f. Orientadora: Profa. Dra. Angélica Maria Santos Soares.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Coordenação de Carlos Sussekind; tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- CUNHA, R. da. O fracasso na escrita hemorrágica de Hilda Hilst. **Estação Literária**, Londrina, v. 9, p. 122-138, jun. 2012.
- HILST, Hilda. **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. Organização de Cristiano Diniz. São Paulo: Globo, 2013.
- HILST, H. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HILST, H. **Da prosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 2 v.
- LABELLE, V. Manipulation de figure: le miroir de la mise en abyme. **Figura** – Centre de recherche sur le texte et l’imaginaire, Montréal, v. 27, p. 89-104, 2011.
- MAUSS, M. **Ensaio sobre a dádiva**. Introdução à obra de Marcel Mauss de Lévi-Strauss. Tradução de António Felipe Marques. Lisboa: Edições 70, 2001.
- MAUSS, M. Dom, contrato, troca. In: MAUSS, M. **Ensaaios de sociologia**. Tradução de Luiz João Gaio e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PURCENO, S. Ensaio de leitura. In: PÉCORA, A. (Org.). **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2010. p. 63-92.
- SOUZA, R. C. de S. e. “O visitante” revisitado: exercícios autotextuais em Hilda Hilst. **Diadorim**, Rio de Janeiro, v. 3, p. 97-111, 2008.
- RIMBAUD, A. Carta a Georges Izambard. **Alea** – Estudos Neolatinos [online], v. 8, n. 1, 2006, p. 154-163. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2006000100011>. Acesso em: 14 abr. 2023.

ROSENFELD, A. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: Hilst, H. **Fluxo-Floema**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 10-17.

PÉCORA, A.; HANSEN, J. A. Tu, minha anta, HH. **Revista USP**, São Paulo, n. 36, p. 140-143, 1997.

Contato da autora:

Autora: Andréa Jamilly Rodrigues Leitão

E-mail: andreaJamilly@gmail.com

Manuscrito aprovado para publicação em: 09/04/2024