



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

WANDERSSON HIDAYCK SILVA

**SONHO, CORPO E ÊXTASE: elaborações do divino nas obras de Hilda Hilst e Lenilde
Freitas**

Recife
2023

WANDERSSON HIDAYCK SILVA

**SONHO, CORPO E ÊXTASE: elaborações do divino nas obras de Hilda Hilst e Lenilde
Freitas**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Lourival de Holanda
Barros

Recife
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Silva, Wandersson Hidayck.

Sonho, corpo e êxtase: elaborações do divino nas obras de Hilda Hilst e
Lenilde Freitas / Wandersson Hidayck Silva. - Recife, 2023.
126 p.

Orientador(a): Lourival Holanda

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

1. Literatura brasileira. 2. Literatura e religião. 3. Literatura contemporânea.
4. Hilda Hilst. 5. Lenilde Freitas. I. Holanda, Lourival . (Orientação). II. Título.

890 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2024 - 02)

WANDERSSON HIDAYCK SILVA

SONHO, CORPO E ÊXTASE: elaborações do divino nas obras de Hilda Hilst e Lenilde Freitas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito à obtenção do Título de Doutor em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em: 01/11/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Lourival de Holanda Barros (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Eduardo César Maia Ferreira Filho (Examinador interno)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade (Examinador interno)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof.^a Dr.^a Francisca Zuleide Duarte de Souza (Examinadora externa)

Universidade Estadual da Paraíba

Para Dona Edite, que me ensinou tudo.

AGRADECIMENTOS

Às minhas mães, Sara e Edite, e meu irmão, Allison.

A Lourival Holanda, pela orientação na literatura e na vida.

Ao professor Fábio Andrade e à professora Zuleide Duarte, pela disponibilidade afetuosa.

Ao PPGL da UFPE, especialmente à professora Evandra Grigoletto, pela permanente solicitude.

Aos meus amigos Diogo, Rafaela, Juliana, Victor e Cybele, pelo companheirismo nessa jornada.

A Lenilde Freitas, pela lição de esperança.

A Hilda Hilst, pelo encontro intenso e fecundo.

“Lá fora, Deus ainda bramia. O trovão aumentou, as alamedas estreitas da aldeia tinham sido transformadas em rios onde as pedras rolavam em danças selvagens. Deus se tornara torrente abraçando, aguando, frutificando a terra.” (Kazantzakis, 1951, p. 32)

RESUMO

Nesta tese, é realizado um estudo sobre o divino na literatura a partir da comparação das obras de Lenilde Freitas e Hilda Hilst, em três temas: o sonho, o corpo e o êxtase. O objetivo é analisar como essa produção contemporânea se vincula à tradição literária que abarca a religiosidade, a partir de seus recursos formais. Parte-se da premissa de que a literatura, a despeito do processo histórico de secularização, preserva e/ou transmuta indícios do mistério basilar do humano, que o liga ao sagrado, conforme indicado por María Zambrano (1973), Giorgio Agamben (2018) e Robert Alter (1992). Em relação ao tema do sonho, o conceito de “sonho criador”, de María Zambrano (2023), é fundamental para se evidenciar a ligação da atividade onírica com a composição poética, bem como são importantes, como panorama teórico, abordagens da filosofia clássica e medieval e da psicanálise, com Freud (2019). Sobre o corpo, dialoga-se com o pensamento de Michel Serres (2001; 2004) sobre a potência corporal ligada à incapacidade da linguagem; o de Gaston Bachelard (1988), sobre a poética do devaneio voltado para a infância; e o de Georges Bataille (1987), sobre erotismo e solidão da santidade — esses aportes teóricos conduzem considerações sobre atenção ao corpo, recriação da infância na idade madura e elaborações do corpo divino, na literatura. No que diz respeito ao êxtase, é dada atenção ao conceito de “experiência interior”, de Bataille (2016), e à noção de saúde do êxtase, de Michel Serres (2004), para se examinar o dinamismo do corpo e da linguagem na experiência extática. Além disso, a concepção dialética da fé em Kierkegaard (1979) é associada à ideia de êxtase cotidiano. No que concerne a tais temas, poemas de diversas obras de Lenilde Freitas são analisados, assim como alguns da leva poética de Hilda Hilst e algumas de suas obras em prosa: *A obscena Senhora D*, *Tu não te moves de ti*, *Kadosh*, *Fluxo-floema*, *Com meus olhos de cão* e *Estar sendo, ter sido*.

Palavras-chave: Hilda Hilst; Lenilde Freitas; Literatura e religião; Literatura brasileira.

ABSTRACT

In this thesis, a study is carried out on the divine in literature by comparing the works of Lenilde Freitas and Hilda Hilst, on three themes: the dream, the body and ecstasy. The objective is to analyze how this contemporary production is linked to the literary tradition that encompasses religiosity, based on its formal resources. It starts from the premise that literature, despite the historical process of secularization, preserves and/or transmutes evidence of the basic mystery of the human, which links it to the sacred, as indicated by María Zambrano (1973), Giorgio Agamben (2018) and Robert Alter (1992). In relation to the theme of dreams, the concept of “creative dream”, by María Zambrano (2023), is fundamental to highlight the connection between dream activity and poetic composition, and approaches from classical philosophy are also important as a theoretical panorama. and medieval and psychoanalysis, with Freud (2019). Regarding the body, there is a dialogue with the thoughts of Michel Serres (2001; 2004) about the bodily power linked to the incapacity of language; that of Gaston Bachelard (1988), about the poetics of reverie focused on childhood; and that of Georges Bataille (1987), on eroticism and the solitude of holiness — these theoretical contributions lead to considerations on attention to the body, recreation of childhood in adulthood and elaborations of the divine body, in literature. With regard to ecstasy, attention is given to the concept of “inner experience”, by Bataille (2016), and the notion of ecstasy health, by Michel Serres (2004), to examine the dynamism of the body and language in ecstatic experience. Furthermore, the dialectical conception of faith in Kierkegaard (1979) is associated with the idea of everyday ecstasy. Regarding such themes, poems from various works by Lenilde Freitas are analyzed, as well as some from Hilda Hilst's poetic collection and some of her prose works: *A obscena Senhora D*, *Tu não te moves de ti*, *Kadosh*, *Fluxo-floema*, *Com meus olhos de cão* and *Estar sendo, ter sido*.

Keywords: Hilda Hilst; Lenilde Freitas; Literature and religion; Brazilian literature.

RESUMEN

En esta tesis se realiza un estudio sobre lo divino en la literatura comparando las obras de Lenilde Freitas e Hilda Hilst, sobre tres temas: el sueño, el cuerpo y el éxtasis. El objetivo es analizar cómo esta producción contemporánea se vincula con la tradición literaria que engloba la religiosidad, a partir de sus recursos formales. Se parte de la premisa de que la literatura, a pesar del proceso histórico de secularización, preserva y/o transmuta evidencias del misterio básico de lo humano, que lo vincula con lo sagrado, como lo señalan María Zambrano (1973), Giorgio Agamben (2018) y Robert Alter (1992). En relación con el tema de los sueños, el concepto de “sueño creativo”, de María Zambrano (2023), es fundamental para resaltar la conexión entre la actividad onírica y la composición poética, y también son importantes como panorama teórico enfoques desde la filosofía clásica, medieval y psicoanálisis, con Freud (2019). Respecto al cuerpo, dialoga con el pensamiento de Michel Serres (2001; 2004) sobre el poder corporal vinculado a la incapacidad del lenguaje; la de Gaston Bachelard (1988), sobre la poética de la ensoñación centrada en la infancia; y el de Georges Bataille (1987), sobre el erotismo y la soledad de la santidad; estos aportes teóricos conducen a consideraciones sobre la atención al cuerpo, la recreación de la infancia en la edad adulta y las elaboraciones del cuerpo divino, en la literatura. Con respecto al éxtasis, se presta atención al concepto de “experiencia interior”, de Bataille (2016), y a la noción de salud del éxtasis, de Michel Serres (2004), para examinar el dinamismo del cuerpo y del lenguaje en la experiencia extática. Además, la concepción dialéctica de la fe en Kierkegaard (1979) se asocia a la idea del éxtasis cotidiano. Respecto a tales temas, se analizan poemas de diversas obras de Lenilde Freitas, así como algunos del conjunto poético de Hilda Hilst y algunas de sus obras en prosa: *A obscena Senhora D*, *Tu não te moves de ti*, *Kadosh*, *Fluxo-floema*, *Com meus olhos de cão* y *Estar sendo, ter sido*.

Palabras-claves: Hilda Hilst; Lenilde Freitas; Literatura y religión; Literatura brasileña.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
1.1	INCURSÕES SINGULARES NA LITERATURA BRASILEIRA.....	14
1.2	IMPORTÂNCIA E BREVE ITINERÁRIO DA LITERATURA COMPARADA.....	20
1.3	O DIVINO E A LITERATURA.....	25
1.4	UM CONCEITO IMPORTANTE: A IMAGEM.....	34
2	O SONHO E A CRIAÇÃO POÉTICA.....	36
2.1	UM ANTIGO FASCÍNIO.....	36
2.2	O ADVENTO DA PSICANÁLISE.....	41
2.3	O SONHO E A PALAVRA CRIADORA.....	43
2.4	<i>OS SONHOS SÃO PÁSSAROS QUE NÃO POUSAM.....</i>	<i>48</i>
2.5	<i>TU NÃO TE MOVES DE TI, MAS O SONHO SE MOVE.....</i>	<i>59</i>
3	A CARNE DIVINA.....	64
3.1	O CORPO ESCRITO.....	64
3.2	ENTRE O SONHO E O CORPO: O DEVANEIO DA INFÂNCIA.....	68
3.2.1	A permanente recriação da infância.....	68
3.2.2	A pele do tempo.....	73
3.3	<i>ILUMINO O ABISMO QUE ME TIRA O FÔLEGO.....</i>	<i>82</i>
4	A LINGUAGEM E O ÊXTASE.....	99
4.1	A INTERIORIDADE DA EXPERIÊNCIA EXTÁTICA.....	99
4.2	MOVÊNCIAS DO ÊXTASE.....	104
4.2.1	Variações do corpo extático.....	104
4.2.2	A imobilidade móvel.....	112
4.3	O ÊXTASE COTIDIANO.....	115

5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
	REFERÊNCIAS.....	125

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa, intitulada *Sonho, corpo e êxtase: elaborações do divino nas obras de Hilda Hilst e Lenilde Freitas*, pretende investigar os aspectos literários presentes em alguns textos das escritoras Hilda Hilst e Lenilde Freitas que se vinculam aos temas delimitados: o sonho, o corpo e o êxtase, sob o eixo temático do divino na literatura.

O ponto de partida para este estudo foi observar como duas autoras contemporâneas entre si elaboram ideias e imagens poéticas sobre o divino. Que registros estilísticos elas usam e de que modos essa “forma” acrescenta sentidos ao que elas dizem? A que tradições literárias elas estão ligadas e como essa ligação se demonstra em suas obras? Quais são os pontos em comum entre as duas escritoras no que concerne ao tema do divino, em que pontos elas se distanciam e o que isso revela sobre a produção literária contemporânea que abarca esse assunto? Existem imagens, ideias, subtemas ou recursos formais afins na elaboração do tema do divino em ambas? É possível, por meio da análise e interpretação de seus textos literários, indicar que aspectos do pensamento contemporâneo sobre essa temática?

Especificamente em relação ao estudo da obra de Hilda Hilst, a proposta é lançar um olhar integrado sobre o conjunto de sua produção literária, com atenção a algumas obras que são paradigmáticas por conterem aspectos que permeiam a literatura da autora. Acredito, inclusive, que uma boa compreensão do trabalho de Hilda Hilst exige essa leitura mais abrangente, já que há uma acentuada e significativa interligação de elementos temáticos e estilísticos em toda sua obra. No que se refere ao estudo da poesia de Lenilde Freitas, dou continuidade, de certa forma, à minha pesquisa de mestrado, intitulada *O religioso na poesia contemporânea: Um estudo da obra de Lenilde Freitas* (2017), na qual relatei alguns temas à obra da poeta, como o sagrado, o erótico, a memória e releituras da mitologia bíblica. Agora, nesta tese, acrescento o confronto com a obra de Hilda Hilst, amplio algumas considerações e incluo outros temas e perspectivas teóricas. O percurso metodológico teve início com a leitura da obra completa tanto de Hilda Hilst como de Lenilde Freitas, por meio da qual foram surgindo as primeiras impressões e observações sobre o tema da pesquisa. A análise e a interpretação dos textos das duas autoras é a medula da tese — a partir desse exercício crítico, passei a relacionar os aspectos que julguei estimulantes e pertinentes a considerações teóricas e a textos de outros autores com os quais fosse possível estabelecer um diálogo. A apreciação, a reflexão e o cotejo entre os textos foram os passos principais na formulação do trabalho.

Ainda na Introdução, quatro tópicos se fazem necessários. Em *Incursões singulares na literatura brasileira*, são apontadas características literárias basilares e alguns dados biográficos

das autoras analisadas. *Importância e breve itinerário da literatura comparada* apresenta uma defesa e um resumo histórico do comparatismo nos estudos literários. Em *O divino e a literatura*, comenta-se a relação da religiosidade com a literatura a partir dos seguintes aportes teóricos: María Zambrano (1973), que discute a necessidade e a origem dos deuses na cultura, bem como sua transformação na história moderna, trazendo também definições para “sagrado” e “profano”; Giorgio Agamben, (2018), que examina a perda e a permanência do mistério religioso na literatura; e Robert Alter (1992), que parte de considerações sobre a imagem dos anjos em autores modernos para falar sobre a tradição religiosa na literatura contemporânea. Ademais, no tópico *Um conceito importante: a imagem*, é conceituado o termo “imagem”, remetido diversas vezes na pesquisa, segundo a teoria de Octavio Paz (1982).

No segundo capítulo, *O sonho e a criação poética*, em um primeiro momento, é realizada uma inserção teórica no tema com um panorama de algumas abordagens sobre o sonho na filosofia, da Antiguidade (em Heráclito, Aristóteles e Platão) à Idade Média (em Santo Agostinho), e na psicanálise, com o estudo fundamental *A interpretação dos sonhos*, de Freud. Na sequência, é apresentada a teoria que se articula mais propriamente ao vínculo do sonho com a criação poética: o conceito de “sonho criador”, de María Zambrano, colocado ao lado do de “revelação poética”, de Octavio Paz. O tópico *Os sonhos são pássaros que não pousam* contém análises de textos literários de Lenilde Freitas e Hilda Hilst que atrelam significâncias ao tema do sonho. E, em *Tu não te moves de ti, mas o sonho se move*, a novela de Hilda Hilst é observada a partir do esquema narrativo elaborado com a metáfora do sonho.

O terceiro capítulo, *A carne divina*, tem início com um comentário teórico sobre as ideias de Michel Serres sobre as variações do corpo, que se ligam, como será demonstrado, ao fazer literário. A seguir, é incluída na discussão a filosofia de Bachelard a respeito da poética do devaneio voltado para a infância, que será importante para se analisarem, no tópico subsequente, os textos literários que denotam a recriação da infância na vida madura. Com o tópico *Ilumino o abismo que me tira o fôlego*, são analisados textos de Hilda Hilst e Freitas nos quais se observa uma relação do corpo humano com o corpo divino, precedidos por apontamentos teóricos de Bataille sobre o erotismo e a solidão da santidade.

No último capítulo, *A linguagem e o êxtase*, tem-se, de início, a consideração de alguns traços da experiência extática segundo a filosofia do corpo de Michel Serres e o conceito de “experiência interior”, de Bataille. O tópico *Variações do corpo extático* apresenta, após alguns comentários teóricos sobre o dinamismo do êxtase e sua implicação na literatura, análises de textos poéticos que se vinculam a esse aspecto, com destaque para a loucura e a embriaguez. Depois, a *imobilidade móvel* é identificada como um traço característico do êxtase em alguns

textos literários. Para concluir o capítulo, examina-se a noção de êxtase cotidiano a partir do pensamento de Kierkegaard sobre a dialética entre a fé e a razão, aproximando-o da convivência entre elementos opostos observada na literatura de Lenilde Freitas e Hilda Hilst.

1.1 INCURSÕES SINGULARES NA LITERATURA BRASILEIRA

Hilda Hilst inicia sua carreira literária em 1950, com a publicação de seu primeiro livro de poemas, *Presságio*. Lenilde Freitas lança sua primeira obra poética, *Desvios*, em 1987. A última publicação inédita de Hilda foi em 1997, a novela *Estar sendo. Ter sido*; a obra de poesia inédita mais recente de Lenilde, até então, é *Grãos na eira*, de 2001 (uma antologia poética, *A corça no campo*, foi publicada em 2010). Enquanto a autora paulista experimentou a prosa, a poesia, o teatro e a crônica, a segunda se dedica exclusivamente à poesia. A literatura de ambas apresenta traços da lírica ou da narrativa contemporâneas, entre eles, o verso de significação densa e a complexificação do narrador como técnica atrelada à fragmentação do eu, respectivamente. Nos dois casos, é uma escrita carregada de dramaticidade, ao correlacionar, dialogicamente, o inconsciente, a sociedade e, muitas vezes, a própria literatura.

Hilda Hilst é uma autora popular entre acadêmicos e parte dos leitores de literatura, além de ter tido pontual presença midiática em assuntos não propriamente relacionados à sua produção literária, quando ainda estava viva. Até a sua morte, em 2004, sua obra teve pouca atenção da crítica e dos leitores em geral, no sentido quantitativo (porque algumas atenções, apesar de pontuais, agregam relevância). No entanto, ainda nos primeiros anos do século XXI, o cenário de recepção da obra de Hilda teve uma ampliação significativa, com o interesse de muitos pesquisadores acadêmicos em analisar seus textos (em especial ligando-os ao estudo de gênero, sob a ótica dos estudos culturais), a publicação de sua poesia e prosa completas por grandes editoras, uma maior circulação de seus textos na internet, a produção de biografias que relatam curiosidades da sua vida, adaptações de algumas de suas obras para o teatro e o cinema, e até uma redescoberta de suas peças, escritas no final dos anos 1960, com novas encenações e releituras.

Em 1999, foi publicada uma extensa entrevista com Hilda Hilst, nos *Cadernos de literatura brasileira* (1999), na qual a autora comenta sua ligação fundamental com o pai, algumas de suas influências literárias, seu projeto estético, sua formação religiosa, sua relação com a crítica e o público, entre outros assuntos. Nessa conversa, Hilda confirma suas afinidades literária com o poeta Jorge de Lima (ressaltando *Invenção de Orfeu*) e filosófica com

Wittgenstein e fala da importância da intuição na poesia: “A poesia não vem daqui, você recebe a poesia — ela vem de alguma coisa que você não conhece” (Cadernos, 1999, p. 28). A autora destaca a proeminência da poesia em toda a sua produção: “Toda a minha ficção é poesia. No teatro, em tudo, é sempre o texto poético, sempre” (*Ibid.*, p. 39). Considera também sua formação religiosa e a repercussão desse fator na sua literatura: “Quando eu tinha oito anos, minha maior vontade era ser santa [...] A minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus [...] O erótico, pra mim, é quase uma santidade. A verdadeira revolução é a santidade” (Cadernos, 1999, p. 30, 31). Quando perguntada se sua poética é a do desejo, Hilda responde: “Daquele suposto desejo que um dia eu vi e senti em algum lugar. Eu vi Deus em algum lugar. É isso o que eu quero dizer” (*Ibid.*, p. 37).

Hilda Hilst seguiu um caminho particular no desenvolvimento da literatura brasileira na segunda metade do século XX. Seu primeiro livro foi publicado exatamente em 1950, quando já estavam em revisão os preceitos modernistas da chamada “primeira geração”. A autora não se alinhou a nenhuma geração de escritores, e sua obra não cumpre os requisitos das demarcações da historiografia literária convencional do Brasil. Suas escolhas estéticas na poesia não estavam em consonância com o que se escrevia por aqui na época, elas apontam para o diálogo com a tradição trovadoresca medieval, fonte comum do ritmo popular. Na prosa, no entanto, Hilda esteve inserida na articulação do romance contemporâneo, em claro contato, por exemplo, com *Ulysses*, de James Joyce, e os principais recursos estilísticos dessa obra. Em entrevista, a autora reconhece esse traço em sua produção: “O Joyce e o Beckett eu acho maravilhosos. [...] Mas é curioso mesmo essa linha mais recuada da poesia e mais moderna da prosa” (*Ibid.*, p. 39).

A escritora constituiu, na literatura brasileira, um estilo narrativo singular, que aumenta a complexidade do fluxo de consciência, sobrepondo vozes simultâneas, em um ritmo ora cadente ora frenético. A melodiosidade da tradição das cantigas convive com a violência sintática da narração do delírio.

Alcir Pécora, um dos primeiros e mais importantes críticos da obra de Hilda Hilst, comenta que foi necessário construir um “vocabulário crítico alternativo” para se referir às obras da escritora, dada a inadequação que essa produção apresentava em relação aos paradigmas críticos que vigoravam na época de sua primeira circulação. Sobre isso, esclarece o autor:

Digo alternativo não apenas em relação à imagem midiática [de Hilda], mas também em relação à doxa acadêmica vigente no Brasil, em especial em São Paulo, já que amplamente baseada nos valores do modernismo paulista — realismo, racionalismo, informalismo, didatismo, preocupação social e nacional etc. — que diziam pouco ou mesmo nada em relação à obra de Hilda Hilst. (Pécora, 2018a, p. 858).

Além das premissas modernistas citadas, Pécora acrescenta o “viés construtivista” da literatura nacional daquele período como outro ponto de distanciamento em relação ao texto de Hilda, que não se vincula diretamente ao concretismo ou ao projeto estético de João Cabral de Melo Neto, por exemplo. Por isso, diz o crítico:

A menos que se falsificasse a sua obra, tentando dar-lhe um falso parentesco com esse *mainstream* literário, a questão era mesmo, portanto, tatear algum vocabulário crítico pouco explorado até então que acentuasse o que nela havia de significativo. (*Ibid.*, p. 858-859).

Pertencem a esse léxico crítico alternativo algumas características que Pécora identifica na prosa ficcional de Hilda Hilst. Ele ressalta que é comum, por exemplo, que, em um mesmo texto ficcional, a autora produza uma miscelânea de elementos de diversos gêneros literários, não só com a infiltração de versos ou do ritmo da poesia na narrativa, mas também com a inclusão de diálogos dramáticos, contos ou minicontos, comentários críticos, entre outros. O autor observa que, na anarquia dos gêneros de Hilda, não há um diálogo irônico com a tradição, mas o resultado de uma ponderada observação das matrizes canônicas ocidentais, as quais são ressignificadas em enfoques contemporâneos. O crítico fornece alguns exemplos:

os cantares bíblicos, a cantiga galaico-portuguesa, a canção petrarquista, a poesia mística barroca, o idílio árcade, a novela epistolar libertina etc. —, mas lançava mão deles sem purismo, de modo que estilos antigos eram mediados por questões contemporâneas, por exemplo, pelo sublime de Rilke, pelo fluxo de Joyce, pelo minimalismo de Beckett, pelo sensacionismo de Pessoa, ou, enfim, pelos ensaios em torno do obscuro e da morte escritos por Ernest Becker ou Georges Bataille. (*Ibid.*, p. 859).

Alcir Pécora afirma também que o fluxo de consciência é o recurso discursivo mais destacado na prosa hilstiana. Esse elemento, todavia, apresenta uma singularidade em relação à prática modernista: obedece a um modelo dramático, dialógico, entre vozes de diferentes personagens, o qual também é intercalado por comentários, em vez de ser apenas a manifestação da cadeia de pensamentos de um personagem. Ocorre, nos textos de Hilda Hilst, uma espécie de encenação de fragmentos de conversas, como sintoma de uma unidade de instabilidade psicológica formalizada nos discursos dos narradores, que se alternam abruptamente. O autor denominou esse recurso narrativo de “narrador-cavalo”, fazendo referência ao fenômeno da possessão:

A rigor, o fluxo hilstiano não pode dizer-se “de consciência”, nem mesmo entender-se como drama de consciência, mas sim, de maneira mais aproximada, como cena de possessão, na qual o narrador, digamos, cavalo, é sucessivamente tomado por entes pouco definidos, imediatamente aparentados entre si, incapazes de conhecer a causa ou o sentido de sua coexistência múltipla e dolorosa no ofício de escrita. (Pécora, 2008, p. 4).

Em 2018, Alcir Pécora realizou uma análise da produção acadêmica sobre Hilda Hilst, com base nos dados coletados por Cristiano Diniz (2018) no levantamento bibliográfico de toda a fortuna crítica da autora de 1949 a 2018. Uma de suas constatações é que “se já não é, Hilda parece caminhar a passos largos para se tornar o escritor nacional com maior número anual de teses e dissertações a seu respeito” (Pécora, 2018b, p. 11), com um aumento considerável de trabalhos após a morte da escritora, em 2004, quando Hilda “deixava de manifestar a sua presença incômoda, sempre surpreendente e escandalosa, que não animava os professores, quase sempre assustadiços e pudicos, a se aproximar de sua obra” (*Ibid.*, p. 12).

Um dos fatores que concorreu para essa mudança no cenário das pesquisas sobre Hilda Hilst foi, segundo Pécora, o adensamento do debate teórico sobre os critérios do cânone literário nas universidades, por muito tempo limitado pela “barragem modernista”, nacionalista e sociológica (*Ibid.*, p. 11).

A presença acentuada dos estudos culturais no Brasil foi outro fator que corroborou uma maior atenção à literatura de autoria feminina. O crítico chamou a atenção para a frequência com que a escritora é comparada com outros autores, salientando que esse movimento “parece uma operação de acomodação da obra da autora recém-descoberta à história literária mais conhecida” (*Ibid.*, 2018), levando em conta que os autores que mais são comparados com a poeta são de renome nacional e em geral mulheres (principalmente Clarice Lispector, Adélia Prado e Lya Luft), para se enfatizarem questões de gênero, inclusive atreladas a outros temas frequentes nesse conjunto, como o sagrado, o obscuro e a transgressão. Segundo ele, “tudo leva a crer que a obra de Hilda se presta cada vez mais a se tornar objeto de discussão pertinente a uma linha crítica contemporânea, a do culturalismo de gênero, sem que haja necessariamente atenção estrita à sua própria obra” (*Ibid.*, p. 16). A partir disso, Pécora defende que a atenção à singularidade dessa obra não seja diluída em pesquisas que a tangenciam com problemas de gênero e que a autora não seja vulgarizada com um excesso de “vontade de consagração no cânone” (*Ibid.*, p. 17).

No que tange ao limitado arcabouço crítico sobre a obra de Lenilde Freitas, esta tese representa ainda um dos primeiros passos para uma consideração abrangente e profunda da

importante poesia dessa autora. Os poemas de Lenilde não têm presença considerável nos estudos literários — nem na academia, nem na educação básica —, e são pouquíssimas as pesquisas acadêmicas a seu respeito. A obra dessa poeta deve ser observada dentro do contexto literário e social em que foi produzida. A qualidade formal dos versos densos de sentido e os diálogos explícitos ou sutis de seus poemas com uma vasta tradição literária são apenas dois elementos que atestam a força dessa poesia, que será maior quanto maior for sua circulação, tanto entre leitores como entre críticos.

Entre as poucas publicações acadêmicas sobre a obra de Lenilde Freitas, a maior parte também observa a produção da poeta sob a ótica da questão de gênero, como, por exemplo, a dissertação *A releitura do conceito imagem/feminino na poética de Ida Laura e Lenilde Freitas* (Silva, 1999); o ensaio *A condição feminina em Esboço de Eva, de Lenilde Freitas*, (Alves, 2011); e o artigo “*Mulher de pedra e de prendas*”: *leitura do livro Esboço de Eva, de Lenilde Freitas, através da perspectiva da crítica feminista* (Silva; Vieira, 2014).

A respeito do primeiro livro publicado de Lenilde Freitas, *Desvios* (1987), Oswaldino Marques já observava alguns traços fundamentais que, de fato, seriam consolidados em toda a produção poética da autora. Entre eles, o conflito entre a subjetividade e os acontecimentos exteriores, a forte presença de imagens ao modo de paisagens verbais e a atenção à riqueza sensorial. Conforme o autor, na obra de Lenilde,

Ao leitor se oferece a poesia de uma introspectiva, infatigavelmente vigilante dos acidentes de sua vida mental, das infinitésimas variações da tensão interior. Nota-se uma impregnação de exílio nesses poemas. Também um enredo de paisagem e interioridade; intercambiância do perceptual e do conceptual. Cada esfera se tonaliza por contiguidade, consumando um jogo de extrema riqueza conotativa, encantatória. (Freitas, 1987a, n.p.).

Em prefácio a essa mesma obra, Fábio Lucas comenta que, entre as qualidades da poesia de Lenilde, encontra-se “um lirismo turbulento, de máxima problematização do ‘eu’ colocado na situação de epicentro da manifestação poética” (Lucas, 1987, p. 7). A atmosfera intimista dos versos da poeta está atrelada aos diálogos citados pelo crítico: com o mundo, consigo, e com o inconsciente.

Outrossim, conforme Fábio Lucas, é notório o peso da memória nos poemas de Lenilde, nos quais o passado surge para reavivar o presente e constituir, por vezes, um jogo contrastivo entre presença e ausência. De acordo com o autor, “é bastante evidente na temática de Lenilde Freitas o tropo da recorrência ao passado como forma de intensificação dos valores presentes,

de um modo, diríamos, cibernético, pois se verifica um refluxo corretor ou modificativo das impressões correntes” (*Ibid.*, p. 8).

O crítico observa, ademais, atributos que se inter-relacionam nessa poética: “fina e segura contenção verbal e denso poder de significação” (*Ibid.*, p. 11). Esses são alguns dos pontos altos da lírica de Lenilde Freitas também para Lourival Holanda, que, em texto crítico para a antologia *A corça no campo* (2010), considera algumas propriedades poéticas a partir do conjunto da obra da autora. Ele observa que:

A poesia de Lenilde Freitas vem de longa maturação, como as romãs: sazoadada por um tempo laborioso, uma poesia feita de observação do mundo filtrada pela consciência exigente de seu ofício. Agora vem o milagre natural dos versos claros, leves, concentrados — como grãos de um rubi rútilo. (Holanda; 2010, p. 15).

Lourival enfatiza que essa observação do mundo forma uma “moral poética”, justamente pela forma, que oferece outro ângulo às coisas habituais de que falam os poemas. Além disso, a poesia de Lenilde acusa sua contemporaneidade ao renunciar ao argumentativo e privilegiar ritmo e imagem. Por conseguinte, guarda um teor de epigrama, na comunicação de sentido quase imediata que se faz com o vínculo entre a imagem e o som, ao mesmo tempo em que dispõe de “uma fluência quase coloquial” (*Ibid.*, p. 17), corroborando o compartilhamento do sensível.

O crítico também aponta para o adensamento da expressão sentimental e o laconismo, que atribuem à poesia da autora um caráter de imanência, pois “a economia do material linguístico reforça a riqueza semântica” (*Ibid.*, p. 20). Para ele, tais recursos poéticos, sob uma retomada do ritmo popular, compõem um caso de rara qualidade na poesia brasileira. E o silêncio presente nos poemas é retrato de uma clara confiança na possibilidade: “a lucidez dessa poesia não confina com qualquer desespero. Antes, parece uma espera, uma convocação ao possível. É ainda, na bruma dos tempos, a persistência de uma estrela” (*Ibid.*, p. 22).

Tendo como ponto de partida a mesma antologia poética, Artur de Ataíde elenca três aspectos preponderantes na poesia de Lenilde Freitas: uma “lição de música”; um controle discursivo, com eventuais elipses, mas não lacunar; e um projeto existencial empático.

Sobre a musicalidade, o autor salienta que os versos da poeta não seguem padrões rítmicos estabelecidos, regulares ou não, antes sugerem um convívio, da autora, com uma tradição musical de “correspondência harmônica entre os fonemas”, notável em rimas e assonâncias encadeadas que fazem supor uma certa naturalidade. A esse respeito, disserta Ataíde:

a música peculiar de Lenilde caracteriza-se apenas pelo equilibrado jogo de forças, no mais das vezes suave, que se dá entre as sílabas de cada verso individual, sem o recurso a experimentos métricos ou cadenciais ostensivos. Sua musicalidade se deve menos a um afã composicional do que à memória sensível que guarda da leitura de muitos mestres, memória hoje consubstancial a seu modo de encadear vocábulos, por vias que nos faz crer intuitivas. (Ataíde, 2014, p. 109).

Já o controle discursivo apontado pelo autor se trata de “um discurso articulado, um dizer em que nada sobra e nada falta, um pensamento claro, uma ideia que se conclui — embora o mesmo não aconteça com sua reverberação no leitor” (*Ibid.*, p. 111). Desse modo, o trivial, na poesia de Lenilde Freitas, é estruturado em uma unidade de sentido, e não produto de escolhas temáticas ou vocabulares aleatórias. Resulta disso um desenvolvimento acabado nos poemas, em que os elementos se inter-relacionam coerentemente.

O terceiro aspecto indicado por Ataíde é a formulação e transmissão de sentido. Tal sentido é fabricado a partir da contingência e ordenado na memória. Nos textos da poeta, lê-se um arranjo possível das inconsistências do real. Assim considera o autor:

E criar sentido não pressupõe grandes metafísicas: a metafísica suficiente de Lenilde [...] está na mera constatação da passagem, da despedida constante em que se vê o mundo, a alimentar incessantemente o tesouro inestimável da nossa memória — a memória com suas ordenações sempre precárias, mas sempre vitais. (*Ibid.*, p. 112).

Como se percebe, Hilda Hilst e Lenilde Freitas produziram obras que contêm muitos aspectos ainda a serem analisados com maior atenção. Ambas estabelecem um diálogo profícuo com a tradição, na medida em que a ressignificam com seus recursos formais e abrangências temáticas. Confrontar a literatura das duas autoras pode resultar em um acréscimo na compreensão do fazer literário contemporâneo.

1.2 IMPORTÂNCIA E BREVE ITINERÁRIO DA LITERATURA COMPARADA

De acordo com Ezra Pound, a identificação de uma linguagem “eficiente” em uma obra seria a base avaliativa na qual se sustentaria uma crítica literária independente de gostos particulares. Essa atenção tem uma justificativa que ultrapassa o literário: “Se a literatura de uma nação entra em declínio, a nação se atrofia e decai”, como indicativo de falhas profundas na comunicação de um corpo social que não mais se atenta “à relação entre a expressão e o significado” (Pound, 2006, p. 36, 38). Disso decorre uma conhecida analogia de Pound: “Os

artistas são as antenas da raça” (*Ibid.*, p. 77), então suas percepções devem ser consideradas, sem se negligenciarem as chamadas à ação de sua sensibilidade ou “excitação” (*Ibid.*, p. 78).

Com isso, Pound defende o procedimento comparativo como o ideal para a análise da literatura, no que ele tem de “científico”, ou acurado:

O método adequado para o estudo da poesia e da literatura é o método dos biólogos contemporâneos, a saber, exame cuidadoso e direto da matéria e contínua COMPARAÇÃO de uma ‘lâmina’ ou espécime com outra” (*Ibid.*, p. 23, grifo do autor).

O crítico considera que comparar textos literários contribui para evitar o vazio de digressões genéricas ou abstratas, assim como a ciência moderna observa e compara os próprios objetos para melhor descrevê-los e relacioná-los, em contraposição ao modelo de pensamento medieval, afastado da concretude das coisas e sua aplicabilidade.

Pound encontra no ideograma chinês uma linguagem próxima do sensível, já que o símbolo oriental significa a própria coisa, ao estar aparentado ao significante a que se refere. Esse processo de nomeação ligada à observação das coisas, segundo o autor, assemelha-se à atividade científica de examinar os objetos para formular proposições, mais interessante, conforme Pound, do que o gosto do europeu pelo abstrato. Nesse sentido, o teórico destaca um ensaio de Ernest Fenollosa sobre o caráter poético da grafia chinesa, no qual são descritas associações entre os ideogramas e seus referenciais, como “primeira afirmação definitiva da aplicabilidade do método científico à crítica literária” (*Ibid.*, p. 24).

Desse modo, de acordo com Pound, a forma válida de se estudar a literatura é examinando-se diretamente os objetos literários, os textos, e comparando-os. Esse ponto de vista se alinha ao que Haroldo de Campos chama de “poética sincrônica” de Pound, que leva em conta a tradição que permanece atual ou é reatualizada (*Ibid.*, p. 12).

Analisando o percurso histórico da literatura comparada e seus principais aspectos, os autores Brunel, Pierre e Rousseau assim definem essa linha de pesquisa:

A literatura comparada é a arte metódica, pela pesquisa de vínculos de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou, para sermos mais precisos, de aproximar os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo ou no espaço, com a condição de que pertençam a várias línguas ou a várias culturas, façam elas parte de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los. (Brunel; Pierre; Rousseau, 1990, p. 140).

Os próprios autores salientam que os critérios dessa definição não são válidos para todas as experiências do comparatismo, como a condição de se compararem textos de línguas ou culturas diferentes. Na verdade,

a literatura comparada não é uma técnica aplicada a um domínio restrito e preciso. Ampla e variada, reflete um estado de espírito feito de curiosidade, de gosto pela síntese, de abertura a todo fenômeno literário, quaisquer que sejam seu tempo e seu lugar. (*Ibid.*, p. 16).

Os autores destacam a presença do comparatismo nas ciências naturais, desde o século XVII, ainda que sem método, pelo anatomista Marco Aurélio Severino; esmerando-se com Cuvier (*Anatomie comparée*), no início do século XIX; passando pela fisiologia e embriologia, em processos que despertaram o interesse de escritores como Goethe e Balzac, “preocupados em nada deixar fora do campo do humanismo ou em reconstituir, seguindo nisso os preceitos dos iluminados, a unidade do mundo pela analogia” (Brunel; Pierre; Rousseau 1990, p. 3). O impulso comparatista, naquele século, continuou rendendo pesquisas em áreas como a filologia, história, mitologia e geografia, na Europa.

Em 1899, são criados os Departamentos de Literatura Comparada em Havard e Colúmbia, nos Estados Unidos, indicando o início da forte presença do comparatismo fora do território europeu. Nessa época, a literatura comparada era uma vertente da história literária, que pretendia expandir o olhar para além das literaturas nacionais, em um movimento acentuado com o fim da Primeira Guerra Mundial.

Nesse período, os estudiosos cultivavam, ainda, as noções de fonte e influência, buscando a integração com grandes correntes estrangeiras. Para isso, eram observados aspectos gerais e particulares, além dos temas e motivos, ligando-os à história geral, ou universal, da literatura do Ocidente. Como se vê, tratava-se, até então, de uma área de estudos ligada a uma historiografia positivista e centrada no pensamento ocidental.

Os autores indicam que, com o fim da Segunda Guerra, algumas mudanças tecnológicas possibilitaram um melhor desempenho do comparatismo, por favorecerem interações mais profundas entre pessoas de diferentes nações. Entre tais mudanças, citam a expansão do ensino de línguas vivas, as técnicas de reprodução, gravação e tradução em larga escala e uma maior facilidade para viagens.

Nessa nova fase do século XX, intensifica-se a realização de congressos internacionais, associações nacionais e centros de pesquisa de literatura comparada, oportunizando um fecundo intercâmbio entre pesquisadores. Enquanto isso, as escolas comparatistas da França e dos Estados Unidos se destacavam por abordagens divergentes: a primeira ainda vinculada ao historicismo literário e ao exame das influências, enquanto a norte-americana defendia uma

maior abertura a culturas estrangeiras, acompanhada de um olhar crítico ao cânone e experimentações interpretativas e metodológicas (Brunel; Pierre; Rousseau, 1990, p. 14, 15).

Os autores também identificam alguns principais campos de ideias no comparatismo literário: o filosófico, que se justifica pela frequente vinculação mútua entre o pensamento de escritores e o de filósofos; o religioso, que está no centro de grande parte da literatura, além de muitos textos religiosos apresentarem aspectos literários; o científico, devido ao fato de teorias e descobertas da ciência se revelarem fonte de concepções imaginativas ou categóricas para alguns escritores; e o político, pois acontecimentos sociais marcam a literatura, que, por sua vez, reelabora as realidades — para os autores, o comparatista inicia seu trabalho onde termina o do historiador, onde o senso comum, deformado pela palavra literária, é recomposto em visão particular (*Ibid.*, p. 74-80).

Sobre o campo das ideias religiosas, dizem os autores:

Nenhum domínio é mais universal. Escrava de um vocabulário e de uma maneira de exprimir-se, a filosofia, mesmo vulgarizada, não toca as multidões. Raros são os leitores que um ímpeto religioso não emociona, toda teologia e apologéticas postas à parte. Antes de serem nacionais, as ideias religiosas são simplesmente humanas, donde suas livres idas e vindas entre o Ocidente, o Mediterrâneo e o Oriente. (*Ibid.*, p. 76).

Afirmam ainda que determinadas obras literárias são indissociáveis da religiosidade que as inspirou. Ademais, o texto de “grandes fundadores” religiosos, como Cristo, Buda, Confúcio, Maomé, Lutero e Calvino, causam notório impacto na literatura, acrescentando-se a isso religiosidades como o ocultismo, esoterismo e espiritismo. A Bíblia, lembram os autores, é composta por textos que podem ser identificados como gêneros literários, devido a singularidade do estilo empregado, como o Livro de Jó, o Cântico dos Cânticos e o Apocalipse. (*Ibid.*, p. 76, 77).

Um dos campos de estudo mais abrangentes no comparatismo, desde quando estava ligado à literatura universal, é a tematologia, cujo método os autores classificam como “temático”, que não é somente aplicado no estudo dos temas (pode-se pesquisar um outro aspecto, como um período histórico, fenômeno social, gênero ou estilo literário, a partir de temas presentes nas obras).

Os teóricos apresentam três especificidades da análise temática: a ideologia, levando-se em consideração o caráter dialógico da literatura, ou seja, os temas “neutros” são revestidos pelas ideias — “O estudo temático comparado será então o estudo de uma atitude cambiante, viva pois, a respeito da ideia”; a poética, pois não se deve “separar o fundo da forma, o significado do significante”, mas atentar-se para as especificidades da linguagem, equilibrando

a análise da estilística e da temática; e os complexos temáticos, as cadeias de temas interligados presentes em uma obra e que extrapolam a própria obra, às quais o pesquisador deve estar atento (*Ibid.*, 1990, p. 109).

Em relação às modalidades do estudo temático, os autores ressaltam: a temática pessoal, por meio da qual se evidenciam elementos biográficos do escritor no emprego particular de determinados temas e que incorre no risco de exagerar a originalidade do tema; a temática de época, vinculada às atualidades sociais, políticas ou estéticas e que se concretiza em temas e imagens recorrentes em determinado período histórico, o que pode promover a criação de estereótipos; e a temática eterna, que, ao recuperar temas do passado, evidencia a pertinência desses e o constante refazimento da tradição literária: “Descobrir a temática mais antiga é fazer com que a literatura se submeta a um tratamento de juventude” (*Ibid.*, p. 111-114).

Fazem-se importantes algumas distinções entre o tema e outros conceitos. Um deles é o conceito de mito. Os autores assim contrapõem tais categorias:

Por uma questão de clareza, definiremos o tema como um assunto de preocupação ou de interesse geral para o homem: a ideia será uma tomada de posição intelectual em relação ao tema; o sentimento, uma tomada de posição afetiva. No seu grau zero ou, se preferir, no neutro, o tema é um lugar-comum. Chamaremos mito a um conjunto narrativo consagrado pela tradição e que manifestou, pelo menos na origem, a irrupção do sagrado, ou do sobrenatural, no mundo. Ocorre que, num período avançado de seu desenvolvimento, o mito pôde tomar uma significação abstrata: Prometeu se torna o emblema da revolta; Sísifo, o do absurdo. Ele é, então, a presa de um tema ao qual ele tende a reduzir-se. (Brunel; Pierre; Rousseau, p. 114, 115).

Desse modo, o mito pode desencadear o tema, após ter perdido seu caráter sagrado na cosmologia da cultura em que foi concebido. A partir disso, pode-se estabelecer uma distinção entre o mito e o mito literário, sendo este produzido no espaço de liberdade criativa do escritor e acrescentado de novos significados. Nesse caso, o mito, que, em sua origem, já é dinâmico e muitas vezes resultante de um conjunto de narrativas, desvincula-se do sagrado ao se tornar mito literário. Os autores citam alguns exemplos dessa transmutação:

Prometeu no seu rochedo se torna Charlus acorrentado no leito de um hotel equívoco e fazendo-se flagelar. Tristão não é mais Tristão; é Romeu ou Humbert Humbert (em *Lolita*, de Nabokov), ou Ulrich (em *O homem sem qualidades*, de Musil), ou Jivago (no romance de Pasternak)” (Brunel; Pierre; Rousseau, 1990, p. 115).

Esse processo é análogo ao que ocorre com figuras históricas na literatura, que reescreve de forma singular a historiografia oficial. Tomar o mito como ponto de partida para o comparatismo, em geral, abre um extenso leque de possibilidades interpretativas que perpassa períodos e culturas.

Os autores, retomando um dos principais enfoques da literatura comparada, especialmente em seus primórdios — as relações entre obras e autores de idiomas diferentes, com atenção às questões da tradução —, identificam no comparatista de fins do século XX um pesquisador atento aos fatores culturais em comum que reforcem uma espécie de humanismo, construído por laços que transponham as barreiras de língua e território:

Poder-se-ia dizer da literatura comparada o que Sartre disse do existencialismo: que ela é um “novo humanismo”. [...] O comparatista [...] colocando-se acima da confusão dos conflitos internacionais, esforçar-se-á por preservar os valores que fazem a grandeza do homem? De fiscal de alfândega ele se tornaria então diplomata e sua tarefa [...] seria a de orientar-nos num contexto de vozes discordantes. (*Ibid.*, p. XXI).

Nesta tese, é realizada uma comparação temática entre as obras literárias de duas autoras que escrevem na mesma língua, no mesmo país e no mesmo período histórico. Dessa forma, os pontos de contato e divergência não se relacionam a territórios ou idiomas, mas à sintaxe particular de cada uma delas, impregnada de suas visões de mundo. Pode-se dizer que, em relação ao método temático, será dada atenção à especificidade poética e aos complexos temáticos, valorizando-se a conexão da literatura contemporânea com a tradição, no movimento de reatualização da temática eterna do divino.

1.3 O DIVINO E A LITERATURA

A relação do divino (ou sagrado) com a literatura é tão antiga quanto pertinente e pode ser observada, nos textos literários, de forma explícita, com referências diretas a aspectos de uma tradição religiosa, ou de modo sutil, deixando-se perceber uma religiosidade implícita. Alguns autores, como Giorgio Agamben e Robert Alter, dedicam-se ao estudo dessa relação, que será introduzida, aqui, pela análise filosófica de María Zambrano sobre a origem do divino na cultura.

María Zambrano enfatiza que a perseguição é o elemento que fundamenta a relação entre os deuses e o homem, e o sentimento de ser perseguido contamina todo o modo de ser religioso, a ponto de determinar a fé do indivíduo. Essa é a gênese da conexão do humano com o divino, na qual o delírio de perseguição é posteriormente convertido em amor, através da razão. Segundo a autora,

Es, sin duda, el aspecto primario, original de la tragedia que es vivir humanamente. Pues antes que entrar en lucha con otro hombre y más allá de esa lucha, aparece la

lucha com ese algo que más tarde, después de un largo y fatigoso trabajo, se llamarán dioses. (Zambrano, 1973, p. 28).

O homem, em seu estado primário, antes dos deuses, é rodeado de um espaço pleno não se sabe de quê. Ele se sente perseguido pela realidade disforme que o oprime e lhe é insuficiente. Além disso, o homem se oculta de si mesmo, observando-se apenas a partir do que o rodeia. Assim diz a filósofa: “Pues en el principio era el delirio; el delirio visionario del Caos y de la ciega noche. La realidad agobia y no se sabe su nombre. Es continua ya que todo lo llena y no ha aparecido todavía el espacio, conquista lenta y trabajosa” (*Ibid.*, p. 29, 30). O homem, então, tenta identificar o seu perseguidor, perseguindo-o, em uma fusão de angústia e desejo, enquanto nutre a esperança dessa presença que se esconde.

Nesse estado incipiente, os deuses apaziguam a estranheza inconsciente do homem, organizando o caos, participando da libertação do humano pelo conhecimento. No processo de discernimento do espaço que ocupa, o homem primeiramente identifica “entidades e unidades qualitativas”, preparando-se para especificar a realidade de forma lógica, com gêneros e espécies. As coisas e os seres, então, tornam-se visíveis depois que os deuses surgem, com seus nomes e figuras. Dessa forma, a ideia dos deuses sobrevém depois de outras ideias já existentes. A forma dos deuses, a primeira entre os homens, é a imagem sagrada, e a realidade desse homem que inventou os deuses é anterior às coisas e é o próprio sagrado. De acordo com Zambrano,

Los dioses han sido, pueden haber sido inventados, pero no la matriz de donde han surgido un día, no ese fondo último de la realidad, que ha sido pensado después [...] Mas, la realidad como se presenta en el hombre que no ha dudado, en el hombre que no ha entrado todavía en conciencia y aun mucho antes en el hombre en el estado más original posible, en el que crea e inventa los dioses [...] es algo anterior a las cosas, es una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio; es la realidad oculta, escondida; corresponde, en suma, a lo que hoy llamamos “sagrado”. (Zambrano, 1973, p. 32, 33).

Nessa realidade sagrada, tudo o que existe corresponde aos deuses. Mas, como a autora defende, essa correspondência ocorre antes mesmo do descobrimento das divindades. O homem, no sagrado, por se sentir perseguido e possuído, sem saber por quem, acredita que todas as coisas pertencem a um deus: “Detrás de lo sagrado, se prefigura un alguien, dueño y poseedor” (*Ibid.*, p. 33).

Após o conflito delirante de perseguição, o homem se exaure e se entrega à revelação do divino, que faz supor ser essa realidade desvelada uma verdade sempiterna. Há, nesse momento, uma comunhão entre homem e realidade, que deixa de lhe ser estranha:

El delirio se convierte entonces en exaltación que llega a la embriaguez. Entonces, esta instancia superior y desconocida se hace sentir dentro del hombre mismo. Es dentro de sí, donde siente esa realidad suprema que le impulsa y le lleva sobre todo obstáculo. La realidad en torno no se le presenta como enemiga y la pesadilla del terror ha desaparecido. Es el reverso de la persecución; es la gracia [...] (*Ibid.*, p. 34).

Desse modo, o sagrado se manifesta por uma dupla perseguição — do terror, anterior à aparição dos deuses, e da graça, com o cumprimento da aliança. O delírio persecutório, na graça, ocorre de outra forma, já que o homem, agora, tem um deus a quem se dirigir e indagar. Com isso, surge a possibilidade especialmente humana de perguntar, e a primeira interrogação é sempre sobre a vida humana — é quando tem início a consciência, a formulação de uma angústia do delírio de perseguição. O sofrimento, que permite ao homem se afirmar a si próprio, antecede a pergunta aos deuses; é assim com Prometeu, que desafia os deuses do Olimpo, e com Jó, que questiona os desígnios divinos. Essa pergunta é já uma queixa racional.

Outro aspecto fundamental na ordenação da realidade é o sacrifício, que antecede a indagação e provoca a manifestação divina. O homem oferecia o sacrifício em troca da liberdade perante os deuses, a quem tudo pertencia. Assim o homem podia construir um espaço seu, uma realidade à parte da divindade, que tem como um dos atributos não se deixar ver. Essa ocultação, segundo Zambrano, tem parentesco com o amor, suscitado diante do que não se revela. Nessa experiência,

se conserva el rastro en aquella pasión del alma humana que revive la larga pasión prehistórica frente a lo sagrado: el amor. El amor ha surgido en toda su fuerza frente a lo que no se deja ver, sino en raros y preciosos instantes que alcanzan, así, la categoría de manifestaciones divinas, cuando una realidad deslumbrante aparece en su brevedad, como manifestación de algo infinito. (Zambrano, 1973, p. 39).

A autora defende que a noção de instante resulta da aparição instantânea do divino, que, para o homem moderno, corresponde aos raros momentos de felicidade. Assim como o sacrifício antecede a manifestação divina, o alumbramento amoroso sucede o sofrimento da paixão. O instante anula o tempo e só é medido depois que transcorreu, mas, enquanto ocorre, há uma plenitude de presença, pois o aparecimento do divino cessa a imediatez e faz nascer do vazio uma realidade de qualidade própria. Nesse sentido, a presença dos deuses organiza a realidade humana porque, rodeando o centro do sagrado, propiciado pelo sacrifício, configura-se a outra realidade: o profano.

Para María Zambrano, a relação do homem com o divino é fundamental em uma cultura, incluindo o confronto e as potencialidades manifestas e ocultas dessa relação. A necessidade de deuses é definidora do humano: “todo atestigua que la vida humana ha sentido siempre estar

ante algo, bajo algo, más bien” (*Ibid.*, p. 31). Se há indiferença dos deuses, há declínio de uma era. Sobre isso, diz a filósofa:

Una cultura depende de la calidad de sus dioses, de la configuración que lo divino haya tomado frente al hombre, de la relación declarada y de la encubierta, de todo lo que permite se haga en su nombre y, aún más, de la contienda posible entre el hombre, su adorador, y esa realidad; de la exigencia y de la gracia que el alma humana a través de la imagen divina se ortoga a sí misma. (*Ibid.*, p. 27).

A autora identifica a dificuldade, para o homem atual, de entender a conexão íntima que já existiu entre o homem e os deuses, dada a ampla contaminação, hoje, de uma visão secular:

Hace muy poco tiempo que el hombre cuenta su historia, examina su presente y proyecta su futuro sin contar con los dioses, con Dios, con alguna forma de manifestación de lo divino. Y, sin embargo, se ha hecho tan habitual esta actitud que, aun para comprender la historia de los tiempos en que había dioses, necesitamos hacernos una cierta violencia. Pues la mirada con que contemplamos nuestra vida y nuestra historia se ha extendido sin más a toda vida y a toda historia. (*Ibid.*, p. 13).

A impregnação divina de outrora, que não era racionalizada, converteu-se em fórmula de crença e somente pode ser acessada por registros, especialmente os da arte, sem jamais ser experienciada novamente. As causas históricas e econômicas passaram a ser tomadas como as únicas reais.

Zambrano aponta que Hegel¹ entendeu a história como um desdobramento do espírito e a realidade como uma expressão do espírito criativo; nesse viés, o indivíduo é mero ator da história, que, por sua vez, é quem detém significado. Esse pensamento de Hegel, conforme Zambrano, tem teor cristão e evidencia que o humano cumpre a tragédia de não poder viver sem deuses, ou seja, sem uma realidade que ultrapasse o humano. A esse respeito, diz a filósofa:

Pues descubrió [Hegel] la historia como una vicisitud necesaria, inexorable del espíritu. Y no fue el filósofo racionalista, sino el cristiano anhelante de razones filosóficas — de ver desplegada em razón su fe incial — quien le llevó a su idea de que es el “espíritu” quien se despliega en la historia, quien se manifiesta, se niega y se supera, realizándose; el cristiano exigente de que toda la realidad viniera a estar justificada por el espíritu creador. La realidad no podía ser la naturaleza creada y hecha de una vez para siempre, sino esa otra de la que el hombre es portador, de la que el individuo es la máscara que la expresa y al par la contiene [...] (Zambrano, 1973, p. 14).

A autora comenta que esse processo de divinização retira a história da realidade humana e natural, após o cristianismo, em um primeiro momento, ter deslocado o sentido para outro

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), principal expoente do idealismo alemão, questionou a dicotomia entre sujeito e objeto, pensamento e mundo exterior, tendo por princípio fundamental a racionalidade, por meio de uma dialética que repercutiu nos campos da filosofia, história, ética, política, estética e religião.

mundo (o Reino de Deus) e, posteriormente, na sua consolidação, ter reivindicado participação na história desse mundo.

Para os primeiros cristãos, a verdade habitava o interior do homem, que se voltou para dentro. Com o cristianismo filosófico hegeliano, conforme Zambrano, a verdade não ocupa mais a interioridade integral do indivíduo, que se exterioriza. O humano absorveu o divino, que se ofereceu como alimento, e depois se esvaziou. Em vez da revelação divina, a revelação do homem emancipado do divino. Ao mesmo tempo, o humano se compreendeu divino e, por isso, enfraqueceu sua individualidade. Sobre essa transformação, diz Zambrano:

No era cada uno, esse “cada uno” que el cristianismo había revelado como sede de la verdad, sino el hombre en su historia, y aun más que el hombre, lo humano. Y así, vino a surgir esta divinidad extraña, humana y divina a la vez: la historia divina, mas hecha, al fin, por el hombre con sus acciones y padecimientos. La interioridad se había transferido a la historia y el hombre individuo se había hecho exterior a sí mismo. (*Ibid.*, p. 17).

Esse desenvolvimento resultou na passagem da individualidade, que continha a verdade, para a história, que se tornou divina, mesmo criada pelo homem, por ser a ela atribuída o absoluto, a expressão do espírito. A autora afirma que essa mudança, inédita, é análoga à relação dos gregos antigos com os deuses mitológicos (embora esses não tivessem interioridade, que foi descoberta pela filosofia), porque se trata de uma divindade feita pelo homem e subordinada à atividade do homem.

A unidade própria que o cristianismo oferecia ao homem, com um deus também misteriosamente uno, deu lugar a uma divinação exterior a si, sempre em devir, mas que carrega ainda uma submissão. De acordo com a filósofa,

La emancipación de lo divino, que aparece em el pensamiento de Hegel, lleva al ser humano a una extraña situación pues se ha emancipado de lo divino heredándolo. Mas de um modo tal, que como individuo sólo será efímero portador de um momento, obrero — cosa que tal vez percibiese Marx — obrero de la historia, ante la cual, a la manera del siervo antiguo, no puede alzar la frente. (Zambrano, 1973, p. 19).

Zambrano afirma que essa religião do humano, que ocupa o lugar do divino, manifestou-se fortemente em muitas correntes filosóficas, como o idealismo, o positivismo, o marxismo e o materialismo. Ela ressalta, ademais, que a projeção para o futuro, tão cara ao sujeito emancipado do sagrado, pode ser entendida como uma transferência da existência divina da qual ele se afastou. Em vez de esperar em deus, o homem agora espera no amanhã: “Es el futuro el término en el cual el pensamiento situará esa otra vida abandonada, esa vida divina que la esperanza humana encuentra irrenunciable” (*Ibid.*, p. 20). Tal conversão se manifesta no

entusiasmo do conhecimento, cuja busca incessante é uma espécie de sacrifício à divindade história. Divindade essa que devora seus adoradores, reduzidos a estatísticas.

Nesse viés, a própria ideia de existência é problematizada, já que ela envolve também resistência, ao divino, como Jó, que inquiriu os desígnios de deus: “El hombre ha existido cuando, frente a sus dioses, há ofrecido una resistencia” (*Ibid.*, p. 23). O homem existiria libertando-se, mas isso envolveria criar um espaço que não é mais dele, mas do deus que continuamente o devora. Esse deus, que se alimenta de nossa incapacidade de sermos deuses, é feito da própria limitação humana, e, por isso, não o confrontamos. No entanto, segundo Zambrano, é observando a própria história que podemos vislumbrar a recuperação de uma felicidade perdida:

Y puesto que ha caído bajo la historia hecha ídolo, quizás haya de recobrase adentrándose sin temor en ella, como el criminal vencido suele hacer volviendo al lugar de su crimen; como el hombre que ha perdido la felicidad hace también, si encuentra el valor: volver la vista atrás, revivir su pasado a ver si sorprende el instante en que se rompió su dicha. (Zambrano, 1973, p. 24).

Giorgio Agamben, com a imagem do fogo e o relato, cria uma analogia para o mistério e a história², respectivamente. Conforme o autor, com o processo de secularização, “o mistério apagou ou escondeu seus fogos” (Agamben, 2018, p. 27). O que restaria, então, seria o relato cuja relação com o fogo foi perdida. A literatura narra, nessa conjuntura, a perda do mistério do qual ela originalmente foi constituída, da sua fonte mítica. “Onde há relato, o fogo se apagou; onde há mistério, não pode haver história”, diz o filósofo (*Ibid.*, p. 29).

O romance, segundo Agamben, provém do mistério, já que há, na obra narrativa, uma vinculação entre o sujeito e o divino (ou sobre-humano) que oferta significado pungente a uma vida humana. O leitor, conseqüentemente, também é envolvido por esse mistério. E, mesmo que se tenha perdido o caráter iniciático religioso, sobrevive, na literatura, uma espécie de iniciação precária da vida (o autor lembra que, na etimologia de “precário”, há o sentido de prece, obtenção por súplica). O relato narra a ausência do mistério ao mesmo tempo em que o celebra: “Pertence à natureza do romance ser, simultaneamente, perda e comemoração do mistério, extravio e reevocação da fórmula e do lugar” (*Ibid.*, p. 27). O filósofo ressalta que essa ambigüidade não pode ser perdida, sob o risco de se anular a própria forma literária, que subsiste na recordação do mistério.

² Diferentemente de Zambrano, que fala sobre a história geral, da humanidade, Agamben comenta a polissemia do termo “história” empregado em sua reflexão: “É um fato sobre o qual cumpre refletir continuamente: que um mesmo termo designe tanto o decorrer cronológico dos feitos humanos quanto aquilo que a literatura narra, tanto o gesto do historiador e do pesquisador quanto o do narrador” (Agamben, 2018, p. 27).

A linguagem é o elo entre o relato e o mistério perdido, e ela não cessa de indiciar o apagamento do fogo, apesar da desatenção dos escritores contemporâneos a esse respeito. De acordo com o autor,

Há, porém, um fio, uma espécie de sonda lançada em direção ao mistério, que lhe permite medir a cada vez a distância até o fogo. Essa sonda é a língua, e é na língua que os intervalos e as rupturas que separam o relato e fogo mostram-se implacáveis como feridas. Os gêneros literários são as chagas que o esquecimento do mistério talha na língua: tragédia e elegia, hino e comédia nada mais são que os modos como a língua chora sua relação perdida com o fogo. Dessas feridas os escritores não parecem hoje dar-se conta. (*Ibid.*, p. 29).

Agamben recorre a um verso de Dante para ilustrar o modo pelo qual o mistério irrompe a literatura do “escritor verdadeiro”: “o artista/ a quem, no hábito d’arte, treme a mão”. O estilo do escritor, o “hábito d’arte”, revela, em sua rigidez de forma, a falta de mistério; enquanto na maneira, simbolizada pelo tremor da mão, algo incontrolável põe a marca do fogo na obra:

nesse gesto imperioso, às vezes se produz um tremor, algo como uma vacilação íntima, em que abruptamente o estilo transborda, as cores desbotam, as palavras balbuciam, a matéria coalha e entorna. Esse tremor é a maneira; esta, na sedimentação do hábito, testemunha mais uma vez a ausência e o excesso do fogo. E em cada escritor verdadeiro, em cada artista há sempre uma maneira que se mantém à distância do estilo, um estilo que se desapropria em maneira. Desse modo, o mistério desfaz e afrouxa a trama da história, o fogo amaranha e consome a página da narrativa. (Agamben, 2018, p. 29, 30).

No romance, assim como na vida, conforme Agamben, existe, no início, uma gama de possibilidades que constituirão o destino, do personagem ou do homem. Com a história acabada, cessa-se o mistério. A palavra, que promovia a combustão do mistério, cristaliza-se em imagem.

Outro problema apontado pelo autor é em nome do que ou de quem se falar hoje. A literatura não fala mais em nome de Deus nem da verdade, assim como não faz mais um chamamento histórico a alguma comunidade. Por outro lado, essa falta de nome impõe um dever: “Em sua forma pura, exigência é sempre exigência de um nome ausente. E, inversamente, o nome ausente exige que falemos em seu nome” (*Ibid.*, p. 68). A ausência exige a possibilidade da palavra, e, se o nome de Deus for entendido como a essência da palavra (como no judaísmo), falar em nome do divino é falar em nome da linguagem. A língua poética, sem nome e sem povo (“ademia”), sucede o abandono do nome de Deus. Desse modo,

só tentando nomear o deserto que cresce na ausência do nome ele [o poeta e o filósofo] reencontrará — talvez — a palavra. Se o nome era o nome da linguagem, ele agora

fala numa linguagem sem mais nome. E só quem se calou no nome um longo tempo pode falar no sem-nome, no sem-lei, no sem povo. (*Ibid.*, p. 71).

Robert Alter, considerando aproximações da tradição judaica com o escritor Franz Kafka, o pensador Walter Benjamin e o historiador Gershom Scholem, enfatiza que uma das tendências do modernismo é “o retorno voluntário às raízes tradicionais de um mundo prestes a se dissolver na incoerência” (Alter, 1992, p. 133). Com esse propósito, os autores estudados pelo crítico voltam-se enfaticamente para o arcaico — Kafka valendo-se da estrutura das Escrituras para negar a pretensão de verdade religiosa, Benjamin problematizando conceitos históricos para se contrapor à concepção de progresso burguês, e Scholem indicando o diálogo entre mitos antigos e a mística judaica; todos eles dispensando grande importância ao processo de interpretação e à ideia implícita de revelação pelo texto, caros ao judaísmo.

Segundo Alter, Kafka olha para o passado sem nostalgia, pois o escritor “estava ligado ao processo da tradição — sempre voltado para um momento dominante e revelatório do passado — sem, no entanto, permitir-se a segurança e o consolo oferecidos pela tradição” (Alter, 1992, p. 134, 135). Em algumas das parábolas de Kafka, por exemplo, são comuns referências a mensagens de conteúdo e valor desconhecidos ou mesmo a decepção diante da ausência de mensagem, levantando dúvidas a respeito da privação de uma escritura sagrada ou da impossibilidade de interpretá-la, ou seja, “oposição entre a ausência de uma revelação e uma revelação incompreensível” (*Ibid.*, p. 136).

Para esses autores modernos, “a potência da verdade se encontra no passado, e tem que ser captada, ou ‘recuperada’, desse passado” (*Ibid.*, p. 137). Entretanto, a tradição sagrada, dessa vez, adentra o mundano, tornando-se uma fonte de múltiplos significados e de significados inacessíveis. Nesse contexto, a arte é o espaço privilegiado do poder revelador da memória, porque suspende a temporalidade. Conforme Alter, “o que se conclui desta ênfase na força epifânica da memória é que a experiência estética em geral é, antes de tudo, o mais forte e o mais sutil instrumento mnemônico criado pela cultura” (*Ibid.*, p. 138).

Em Kafka, o que resulta da revelação é o vazio de sentido. Há, nas palavras do crítico, “uma experiência de revelação por parte de Kafka — uma revelação que é exigente, evasiva, desconcertante, e que corre em direção ao seu ponto zero intrínseco, definido pela sua validade absoluta e sua ausência de significado” (*Ibid.*, p. 145). A literatura de Kafka está no centro do embate com o divino, satiricamente, entre o transcendental e o secular.

Assim como, para Benjamin, o *Angelus Novus*, de Paul Klee, não é portador de mensagem redentora³, uma visão de Kafka sobre a figura do anjo revela a desilusão espiritual do homem moderno. Na anotação de 25 de junho de 1914 dos *Diários*, o narrador conta que, após passar um dia inteiro perambulando dentro de um quarto, ele avistou o que, à primeira vista, seria um anjo. Mas a decepção não poderia ser mais ridícula: “não se tratava de um anjo vivo, e sim de uma figura pintada em madeira provinda da proa de um navio, como aquelas que em geral penduram no teto dos bares frequentados por marinheiros”. O narrador acrescenta uma frase que reforça a intensidade da nulidade definitiva: “Nada mais que isso” (Kafka, 2019, p. 473). O que se prenunciava como um dos mais importantes e sublimes modos de revelação — a visita de um mensageiro de deus e sua declaração salvadora — se revelou um fato risivelmente ordinário. Observa-se, nessa parábola ao avesso, a frustração do homem moderno diante da impossibilidade profética.

Mas, enfatiza Robert Alter, é preciso dar atenção ao acontecimento final da narrativa kafkiana, quando o narrador busca uma luz na escuridão: “Eu ainda tinha uma vela, então subi numa cadeira, coloquei a vela no punho da espada [que o anjo segurava], a acendi, e fiquei sentado até tarde sob a luz fraca do anjo” (*Ibid.*, p. 473). Não houve iluminação espiritual arrebatadora, típica da revelação, porque não havia anjo, porém o personagem soube aproveitar um fragmento de luz, oriunda de um objeto artificial, a vela, e atribuída a um objeto artificial, ao anjo de madeira. Mas ainda sim uma luz, e ainda sim uma luz angélica — é “a luz fraca do anjo”. Não o anjo esperado, mas o anjo possível. Conforme Alter,

a figura do anjo podia se tornar um veículo para se imaginar o vazio paradoxal da revelação; a tempestuosa expulsão da humanidade do paraíso, e sua inclusão na história; o caráter ilusório da visão aguardada, e sua frágil permanência. O anjo silencioso de Kafka não fala em hebraico, nem alemão, mas, através da intervenção humana, segura uma vela para aquele a quem surgiu. [...] ainda brilha algum vestígio do reino transcendental que a tradição tinha tanto empenho em compreender. (Alter, 1992, p. 155).

A “intervenção humana” de que fala Alter pode ser a literatura, que, sem conclamar revelações divinas, ilumina o real trazendo à tona o obscuro do humano, mas também o quimérico. A literatura se volta para trás para propor uma direção para o futuro, enquanto o fogo

³ Walter Benjamin, em *Sobre o conceito da História*, reflete que, na pintura de Paul Klee, um anjo parece se distanciar de uma realidade aterradora. De forma análoga, o anjo da história tem seu rosto direcionado para o passado, onde ele enxerga um acúmulo de escombros. Todavia, mesmo com o ímpeto de reconstrução da catástrofe observada, o anjo é impedido pela tempestade do progresso, que “o empurra inexoravelmente em direção ao futuro, para o qual as suas costas estão voltadas, enquanto a pilha de destroços sobe até o céu” (Benjamin, 1940 *apud* Alter, 1992, p. 149).

do mistério, de que fala Agamben, teima em chamuscar o relato. Se o homem não pode viver sem deuses, sem algo que o transcenda, como constata Zambrano, é sob a ótica da divina esperança que a literatura perdura.

1.4 UM CONCEITO IMPORTANTE: A IMAGEM

Durante esta pesquisa, o termo “imagem” será mencionado em diversas ocasiões. Em algumas, estará ligado a conceitos bem delimitados no próprio texto, como as imagens oníricas, referidas em alguns comentários teóricos sobre o sonho. No entanto, quando se tratar de um elemento poético, nas análises dos textos literários, será levada em conta a elucidação de Octavio Paz a respeito da imagem.

Para efeitos de conceituação, Octavio Paz adverte que “designamos com a palavra ‘imagem’ toda a forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema” (Paz, 1982, p. 119). O autor acrescenta que, em uma análise literária, são diversas as formas pelas quais se identificam uma imagem, através de suas particularidades semânticas ou sintáticas, sendo caracterizadas pela unidade na plurissignificação:

Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. (*Ibid.*, p. 119).

Um traço comum da imagem, como ressalta Octavio Paz, é a presença de significados antagônicos que são reconciliados. Vida e morte, deus e homem, destino e liberdade, sonho e vigília são algumas das contradições marcantes no herói trágico, que pode, por isso, ser entendido como uma imagem. Esta é a função que cumpre a imagem: “submete à unidade a pluralidade do real” (*Ibid.*, p. 120), em um processo de condensação análogo ao científico, que cria leis gerais para objetos desproporcionais.

Entretanto, diferentemente da ciência, a poesia acentua a singularidade das coisas, em vez de retirá-la para que caibam em conceitos, subvertendo a identidade dos contrários. Dessa fusão, muitas vezes, a imagem faz nascer, no poema, uma nova realidade que tanto afirma como nega, simultaneamente, seu referencial, ou seja, os termos continuam singulares e, aliando-se a seu contrário, resultam em outra identidade. Esse processo mutante, que recoloca, de certo modo, o pensamento no caos primitivo, desafia o apego à lógica ocidental, marcada pela clareza

e distinção, e aproxima a poesia da mística. Então, a imagem é o recurso pelo qual a poesia elabora o incomunicável, como a verdade da cultura oriental, que abole os opostos: “Há que retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer” (Paz, 1982, p. 129).

A mobilidade dos significados é uma constante na linguagem, pois cada signo contém diversas acepções, as quais são modificadas de acordo com o ordenamento frasal. Octavio Paz salienta que, em um texto prosaico, o sentido da frase exclui os outros sentidos possíveis das palavras, o que não ocorre com a poesia, na qual a imagem agrupa, e não exclui, uma gama de direções semânticas. São três os atributos da imagem poética, em relação ao seu sentido, segundo Paz: é expressão autêntica da experiência particular do poeta; é uma realidade objetiva, com validade estética e lógica próprias, restritas ao universo do poema; revela ao leitor uma identidade profunda, ainda que pareça um “disparate” (*Ibid.*, p. 130, 131).

As representações e descrições do real não são recriações e deixam escapar a totalidade dos objetos rumo ao significado, abstrato. No poema, no entanto, o objeto é “uma presença instantânea e total” (*Ibid.*, p. 132). Tomando como exemplo a cadeira como objeto de descrição e a cadeira como imagem poética, diz o autor:

O poeta não descreve a cadeira: coloca-a diante de nós. Como no momento da percepção, a cadeira nos é dada com todas as suas qualidades contrárias e, no ápice, o significado. Assim, a imagem reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recria. (*Ibid.*, p. 132).

Desse modo, o poema restaura o instante da percepção, a natureza primordial da linguagem, em que o objeto vislumbrado possui uma pluralidade de significados, além de um “sentido recôndito”, revelado na imagem. Ocorre, então, a reidentificação entre o nome e o objeto. Por isso, o sentido não pode ser desvinculado da imagem, ou seja, no poema, as coisas não são demonstradas, mas constituem realidades concretas. Sem seu valor utilitário, as palavras, na imagem poética, perdem o caráter de mobilidade da língua corrente, não podem ser usadas para explicar outras palavras ou frases, tampouco deslocadas para alterar o sentido. Assim, deixam de cumprir a própria função da linguagem, ultrapassando-a, e o que vem depois não tem nome.

2. O SONHO E A CRIAÇÃO POÉTICA

2.1 UM ANTIGO FASCÍNIO

O sonho é um tema que desperta interesse desde a Antiguidade, entre a filosofia, a psicanálise e a neurociência. Entre os antigos, Heráclito, Aristóteles e Platão consideraram o sonho em sua relação com a vigília — o primeiro encarou os dois estados como um par de contrários que se relacionam com a vida e a morte; segundo Aristóteles, o sono é a privação da percepção sensorial, sendo por isso necessário, e as supostas divinações dos sonhos são, na verdade, aproximações com os acontecimentos da vigília; já no pensamento platônico, o conteúdo onírico é desdobramento da ética do indivíduo. Nos primórdios do cristianismo, Santo Agostinho relaciona o sono ao pecado, como espaço propício para a voluptuosidade e que está em oposição à retidão, que requer vigilância.

O pré-socrático Heráclito de Éfeso se interessava pela unidade essencial dos contrários. Segundo ele, os pares de opostos formam uma unidade em uma pluralidade, no conjunto de todas as coisas, sendo deus, a matéria originadora do universo, o elemento comum que liga os extremos: “o que está em desacordo concorda consigo mesmo [...] há uma conexão de tensões opostas, como no caso do arco e da lira” (Heráclito [s.d.] *apud* Kirk; Raven; Schofield, 2010, p. 199). E essa cadeia de discordâncias ocorre infundavelmente, para que o cosmos se mantenha em equilíbrio, assim como a perpétua mudança de um rio: “Para os que entrarem nos mesmos rios, outras e outras são as águas que por eles correm” (*Ibid.*, p. 202).

Heráclito cita, entre outros, alguns exemplos de pares de contrários: “E, como uma mesma coisa, existem em nós a vida e a morte, a vigília e o sono, a juventude e a velhice: pois estas coisas, quando mudam, são aquelas, e aquelas, quando mudam, são estas” (*Ibid.*, p. 195).

O filósofo compreendeu o sono como um estado intermediário entre a vigília e a morte, no qual a iluminação do logos, comum a todos, é substituída por uma luz particular, proveniente do sonho, ao mesmo tempo em que o indivíduo se encontra em situação parecida com a morte, dada sua inatividade: “De noite, o homem acende uma luz para si próprio, ao extinguir-se-lhe a visão; em vida, está em contato com o que é morto, quando dorme, e com o que dorme, quando acordado” (*Ibid.*, p. 213).

Em um de seus tratados, Aristóteles também se dedicou à consideração da vigília e do sono, levando em conta aspectos fisiológicos. Segundo ele, esses dois estados se definem por oposição:

a vigília e o sono dizem respeito a uma parte idêntica do animal, porquanto são opostos, o sono sendo aparentemente uma ausência de vigília; de fato, contrários, no que toca a coisas naturais e todos os demais casos, sempre se apresentam evidentemente no mesmo material receptivo e constituem afecções do mesmo sujeito, do que são exemplos, conforme quero dizer, saúde e doença, beleza e fealdade, força e fraqueza, visão e cegueira, audição e surdez. (Aristóteles, 2012, p. 90).

Ambas as afecções, para o filósofo, pertencem à faculdade da percepção sensorial, que é, em suas palavras, “um movimento da alma por meio do corpo” que se realiza estritamente na vigília (*Ibid.*, p. 90). A vigília ocorre na liberdade de percepção sensorial, e o sono, que está presente na ausência da vigília, dá-se pelo esgotamento ou encerramento das atividades, não podendo os dois estados acontecerem de forma simultânea. Desse modo, a vigília é a finalidade, durante a qual se executam o pensamento e a percepção sensorial, enquanto o sono é uma necessidade em função da preservação natural.

Disso Aristóteles depreende que o sonho não é percebido por meio da percepção sensorial, embora alguns sentidos produzam impressões na faculdade sensorial durante o sono, ligando-se à faculdade imaginativa⁴. Ademais, os sonhos resultam da persistência, no sono, de estímulos sensoriais, externos ou internos, que ocorrem durante a vigília. O filósofo chega à seguinte definição: “O que é um sonho é a imagem mental nascida do movimento das impressões sensoriais quando alguém está adormecido, na medida em que exista essa condição” (*Ibid.*, p. 114).

Aristóteles também considerou a divinação no sono. Argumentando sobre o caráter natural desse tipo de experiência, ele indica que o suposto sinal onírico de um acontecimento futuro pode se dar pelo fato de os sonhos serem representações exageradas de pequenos estímulos, antecipando em maior grau o que o corpo está percebendo ainda de modo incipiente. Do mesmo modo, os sonhos interpretados como causas de ações podem ser simplesmente o ponto de partida para o que se realizará na vigília, em vez de antecipação divina, além das coincidências, que, como tais, nada têm de premonitórias ou confirmativas. Outra prova de que Deus não tem relação com a suposta adivinhação onírica é que tais sonhos, segundo Aristóteles, acometem também pessoas vulgares. Nas palavras do filósofo:

os sonhos não são enviados por Deus, nem é a divinação a meta para haverem sido concebidos, mas possuem uma origem divina, uma vez que a natureza obedece a um

⁴ Nesse ponto, Aristóteles retoma o conceito de faculdade imaginativa, explanado em seu tratado *Da alma*, para complementar a característica do sonho: “a faculdade imaginativa é idêntica à perceptiva sensorial, embora seja diferente do ponto de vista da essência, e visto que a imaginação é o movimento instaurado por uma faculdade sensorial em um estado de ato, enquanto o sonho parece ser algum tipo de imagem mental (na medida em que chamamos de sonho uma imagem que aparece durante o sono, seja de maneira simples ou especial), é evidente que o sonhar pertence à faculdade da percepção sensorial, mas que a ela pertence enquanto imaginativa. (*Ibid.*, p. 105).

ordenamento divino, ainda que ela própria não seja divina. [...] Se fosse Deus o promotor dessa experiência, esta ocorreria também de dia e contemplando os sábios (Aristóteles, 2012, p. 118, 120).

No século XX, Freud reconheceu nesse pensamento de Aristóteles já indícios do que seria desenvolvido pela psicanálise, antecipando a necessidade de leitura dos elementos oníricos:

Nos dois escritos de Aristóteles que tratam do sonho, este já se torna objeto da psicologia. Aprendemos que não é enviado por deuses, não é de natureza divina, mas sim de natureza demoníaca, pois a natureza é demoníaca e não divina, isto é, o sonho não decorre de uma revelação divina, mas resulta das leis do espírito humano, a despeito de seu parentesco com a divindade. O sonho é definido como atividade da alma do homem adormecido, contanto que durma. (Freud, 2019, p. 26).

Sobre a interpretação dos sonhos, Aristóteles afirma que a principal capacidade é a de perceber semelhanças entre a aparência difusa do sonho e os objetos reais, salientando que o que se vê nos sonhos é como uma imagem aquática produzida por um impulso inicial, cujo movimento se expande:

Quando a água ou o ar é movido por alguma coisa, a porção movida move uma outra porção e, embora o primeiro impulso cesse, o movimento persiste até um certo ponto, ainda que o agente do movimento não esteja presente; é analogamente bastante possível que algum movimento e percepção sensorial decorrente atinjam almas adormecidas a partir dos objetos dos quais ele faz derivar suas imagens e emanações [...] havendo grande movimento, o reflexo não se assemelha ao original, nem as imagens se assemelham ao objeto real. Assim, revelar-se-ia realmente um habilidoso intérprete de reflexos aquele que pudesse rapidamente discernir e apreender esses fragmentos dispersos e distorcidos das imagens [...] pois o movimento interno elimina a clareza do sonho. (Aristóteles, 2012, p. 119, 121).

Platão, por sua vez, no livro IX de *A República*, comenta a manifestação dos desejos irrefreáveis no sonho, os “apetites e prazeres desnecessários”, que encontram grande liberdade ao perturbarem o estado apaziguado da alma. Aqui também encontramos uma visão dicotômica, mas relativa à ética — a alma possui um lado ponderado e outro desregrado —, e a noção de que o sonho e a vigília se interpenetram, correndo-se o risco de o lado violento do caráter se sobressair. Para o filósofo, o indivíduo, no sonho, está vulnerável às inclinações mais repulsivas, que, na vigília, seriam controladas. O sono é, então, uma zona de conflito moral:

A que desejos te referes, perguntou?

Aos que despertam, lhe falei, quando repousa a parte racional e dócil na alma, feita para dominar a outra, bestial e selvagem, e que, saturada de alimentos e de bebidas, levanta-se de súbito, sacode longe o sono e procura satisfazer seus apetites. Como sabes, nesse estado ela é capaz de tudo, por se ter desvencilhado inteiramente do pudor e da razão. Não hesitará nem mesmo ao pensamento de unir-se à própria mãe ou ao que for: homens, deuses e animais, como não se corre de manchar-se de nenhum

modo, nem se julga obrigada a abster-se de nenhum alimento. Numa palavra: não há loucura nem imoralidade que não esteja disposta a praticar. (Platão, 2000, p. 399).

Menos interessado na fisiologia do que Aristóteles, Platão faz algumas observações de ordem prática para serem aplicadas próximo ao momento do sono, mas relacionadas à espiritualidade e ao conhecimento, como cultivar bons pensamentos e se concentrar em “máximas e reflexões”. Esse exercício cotidiano, conforme o filósofo, contribuiria para o fim maior, o de alcançar a verdade, pois estimularia a inteligência:

Porém, quando alguém, segundo penso, se mantém são e temperante, e antes de dormir desperta a razão e a alimenta com belas máximas e reflexões para alcançar a consciência de si mesmo, sem tratar com escassez da parte concupiscente nem lhe permitir excessos, para que se mantenha calma e não venha a perturbar com suas alegrias e tristezas a outra parte, a melhor, deixando-as investigar e procurar descobrir por si mesma, em toda a sua pureza, o que ela ainda não conhece, seja do passado, seja do presente, ou do futuro; quando essa pessoa, digo, depois de acalmar a parte colérica, adormece sem estar com ânimo agitado nem com raiva de ninguém; sim, depois de dominar essas duas partes da alma e de estimular a terceira, da inteligência, para, afinal, adormecer: como muito bem sabes, é nessas condições que a alma atinge mais de perto a verdade e quando menos lhe surgem em sonhos aparições monstruosas. (*Ibid.*, p. 400).

Em diálogo com Glauco, no Livro VII, Sócrates contrapõe o sono ao conhecimento. A reflexão profunda sobre a ideia de bem é o que impediria o falseamento da verdade, comparado ao estado onírico, sem a nitidez necessária que o conhecimento exige. Assim, é defendido o viver desperto, interessado na busca da sabedoria, para que a existência não se compare ao sono perpétuo, na morte:

O mesmo passa com relação ao bem. Quem não for capaz de determinar conceitualmente a ideia do bem e separá-la das demais ideias [...] de semelhante indivíduo não dirás que conhece o bem em si ou qualquer outro bem, pois até mesmo no caso de chegar a alcançar uma espécie de simulacro do bem, só o fará por meio da opinião, não do conhecimento, não passando sua vida de um sonho e modorra contínuos, sem que jamais venha a despertar de tudo aqui na terra; antes disso baixará para o Hades e dormirá no sono eterno. (Platão, 2000, p. 347).

Em seu estudo sobre a interpretação dos sonhos, Freud retoma o ávido interesse da antiguidade clássica por esse tema, defendendo que os filósofos já anteviam, de modo essencial, o que a ciência moderna confirmaria:

O respeito dos antigos pelo sonho, porém, é uma homenagem, baseada numa intuição psicológica correta, ao que é indomável e indestrutível na alma humana, ao demoníaco, que proporciona o desejo do sonho e que reencontramos em nosso inconsciente. (Freud, 2019, p. 608).

Nos primórdios do cristianismo, Idade Média, Santo Agostinho cria uma analogia entre o sono e a incapacidade de se ater ao modo religioso, ao relatar sua tentativa de se desvencilhar dos grilhões do pecado. Na sua confissão, o pecador estava dormindo e preso àquele sono, ou seja, à falsidade da vida que só seria despertada com o conhecimento da verdade. A conversão, nesse caso, é comparada a um empreendimento físico dispendioso:

Assim, sentia-me docemente oprimido pelo peso do mundo, como em um sonho, e os pensamentos com que meditava em ti eram semelhantes aos esforços dos que desejam despertar, mas, vencidos pela sonolência, voltam a dormir. Não há ninguém que queira dormir sempre, e, segundo dita o bom senso, é melhor estar desperto que dormir. Contudo, às vezes retarda-se o despertar, quando o torpor torna os membros pesados, e, mesmo a contragosto, continua-se a dormir mesmo depois de chegada a hora de despertar. Assim eu estava certo que era melhor entregar-me a teu amor que ceder à minha paixão. O primeiro me agradava, me dominava; o segundo me encantava, me prendia. (Agostinho, 2017, p. 73).

Na sequência, o sono do pecado é comparado mesmo à morte, pois contraposto à verdadeira vida, e o chamamento divino é como o de uma ressurreição. Como resultado da pugna, de que também fala o apóstolo Paulo⁵, o langor do futuro cristão aparece na forma de suas expressões no diálogo com deus:

Já não tinha o que responder quando me dizias: “Desperta, ó tu que dormes, levanta-te de entre os mortos, e Cristo te há de iluminar”. E quando por todos os meios me mostrava a verdade do que dizias, e de que eu estava convencido, não tinha absolutamente nada para responder, senão umas palavras preguiçosas e sonolentas: Um momento... Depois... Um pouquinho mais... Mas este pouquinho não tinha fim, e este momento se ia prolongando. [...] Quem poderia libertar-me deste corpo de morte senão tua graça, por Cristo, nosso Senhor? (*Ibid.*, p. 73).

Ao considerar o tema “Sonho e voluptuosidade”, Agostinho descreve como a memória dos desejos da carne vêm à tona nos sonhos, de modo nítido, prazeroso e incontrolável. O teólogo reconhece que tais experiências oníricas oportunizam o que, na vigília, ele não mais alcança. Questionando o real que pertence ao sonho, bem como a identidade do indivíduo entregue ao domínio do sonhado, Agostinho faz uso de termos como “ilusões”, “fantasmas” e “sugestões”, opostos aos termos referentes à vigília, como “realidade”, “ação” e “razão”, demarcando, sem precisão, os dois campos que, antes da psicanálise, produziam uma interação enigmática:

Mas em minha memória, de que falei longamente, vivem ainda as imagens dessas voluptuosidades que meus costumes de outrora ali gravaram. Sem forças diante de mim quando estou acordado, durante o sono, elas não somente suscitam em mim o

⁵ “Porque a carne milita contra o Espírito, e o Espírito, contra a carne [...]” (Bíblia, Gálatas 5:17).

prazer, mas o consentimento do prazer e a ilusão da ação. Tais ilusões têm tal poder sobre minha alma e sobre meu corpo, apesar de tão falsas, que seus fantasmas impelem a meu sono o que a realidade não me pode induzir quando em vigília. Acaso então, Senhor meu Deus, será que eu não sou eu nessas horas? E como vai tão grande diferença dentro de mim mesmo, do momento em que passo da vigília para o sono e vice-versa! Onde pois está a razão, que durante a vigília resiste a tais sugestões, e que não se abala mesmo diante da realidade? Acaso se fecha juntamente com os olhos? Ou adormece com os sentidos do corpo? (Agostinho, 2017, p. 105).

Santo Agostinho entende que o sonho, mais que receptáculo de imagens mentais, altera o ordenamento do corpo. Dito isso, ele suplica a deus o abrandamento do ímpeto carnal no sono, que lhe sobrevém como “imagens bestiais”. Nota-se que o filósofo compartilha da ideia de sono como espaço prolongador da vigília, o qual, portanto, deve também ser guiado pelo escrúpulo religioso:

Senhor onipotente, não poderia tua mão curar todas as enfermidades de minha alma, abolindo também, com maior abundância de graça, os movimentos lascivos de meu sono? Cada vez mais multiplica, Senhor, o número de tuas bondades para comigo, para que minha alma, livre do vício da concupiscência, siga até chegar a ti. Para que não seja rebelde, nem mesmo durante o sono; para que, pelo estímulo de imagens bestiais, não só não cometa essas torpezas degradantes até a lascívia carnal, mas que nem mesmo consinta nisso. (*Ibid.*, p. 105).

Essa compreensão do sono como analogia para o descuido espiritual se confirma com a declaração que Agostinho, seguindo o salmista⁶, faz sobre deus, que, ao contrário do homem pecador, permanece em vigília: “Tu não cessas de me livrar, e eu me deixo cair a cada passo nas insídias espalhadas por toda parte, porque não dormirás, nem cochilarás, tu que guardas a Israel” (Agostinho, 2017, p. 108). O sono é, então, nessa filosofia patrística, um estado físico propício para a corrupção da alma, já que está imune ao controle da razão vigilante.

2.2 O ADVENTO DA PSICANÁLISE

O conhecimento sobre a relação entre sono e vigília atinge outro patamar no início do século XX, com a publicação de *A interpretação dos sonhos*, em que Sigmund Freud demonstra o procedimento técnico que permite identificar, no sonho, a operação de atividades psíquicas da vida de vigília.

⁶ “É certo que não dormita, nem dorme o guarda de Israel” (Bíblia, Salmos 121:4).

Segundo Freud, o sonho é a representação de um desejo realizado. A respeito dos atributos dessa experiência, diz o autor:

O sonho não pode ser comparado ao ressoar irregular de um instrumento musical que, em vez de ser tocado pela mão de um músico, é golpeado por uma força externa; ele não é despido de sentido, não é absurdo, não pressupõe que uma parte de nosso acervo de representações esteja dormindo, enquanto outra parte começa a despertar. Trata-se de um fenômeno psíquico de pleno valor, é a realização de um desejo; deve ser inserido no contexto dos atos psíquicos compreensíveis da vigília; foi construído por uma atividade mental altamente complexa. (Freud, 2019, p. 148).

O cientista esclarece, no entanto, que esse vínculo com o desejo se refere ao conteúdo latente, por trás do sonho, acessado pelo método interpretativo, e não simplesmente pelo conteúdo manifesto do sonho. Diz o autor: “Quando a realização de desejos é irreconhecível e disfarçada, deve existir uma tendência à defesa contra esse desejo e, devido a essa defesa, o desejo não consegue se expressar senão como deformação” (*Ibid.*, p. 166). A expressão onírica é deformada pela censura que recai sobre o desejo. Então, “o sonho é a realização (disfarçada) de um desejo (suprimido, reprimido)” (*Ibid.*, p. 182).

A respeito do processo de deformação pelo que passam os pensamentos oníricos (conteúdo latente) no sonho, Freud aponta alguns fatores: o trabalho de condensação, “o sonho é conciso, pobre e lacônico quando comparado ao volume e à riqueza dos pensamentos oníricos” (*Ibid.*, p. 298); o trabalho de deslocamento, ou seja, “transferência e deslocamento das intensidades psíquicas dos elementos, de que decorre a diferença textual entre conteúdo do sonho e pensamentos oníricos” (*Ibid.*, p. 24); os meios de representação do sonho — como relações causais, oposições e contradições, semelhanças e aproximações, identificações, inversões, e absurdos —, nos quais há uma reprodução da relação lógica como simultaneidade, que é a reunião, em um só evento, de vários fragmentos de pensamentos oníricos; e a representabilidade, o mecanismo psíquico em que as expressões abstratas do pensamento onírico são convertidas em expressões concretas e figurativas.

Freud agrupa as concepções sobre o sonho disponíveis à época em três grupos teóricos, que consideram, cada um: o sonho como continuidade da operação psíquica plena da vigília; o sonho como arrefecimento da atividade psíquica e de suas correlações; o sonho como capacidade psíquica especial em relação ao estado de vigília. O psicanalista enfatiza que todas essas modalidades de leitura do sonho têm a limitação de submeter o psíquico ao orgânico; sendo assim, elas não deixam margem para o método interpretativo, proposto pelo autor. Ele ressalta também que a interpretação dos sonhos sempre esteve presente na opinião leiga, que busca significados para as imagens oníricas, mas de duas formas ineficazes: a interpretação

simbólica, com a substituição do conteúdo do sonho por outro conteúdo análogo; e a interpretação criptográfica, na qual os signos do sonho encontram correspondência em outros signos, de acordo com códigos determinados.

No método freudiano, “um sonho pode estar inserido na concatenação psíquica que podemos rastrear na memória a partir de uma ideia patológica” (Freud, 2019, p. 126). Desse modo, o sonho é considerado sintoma, ao qual deve ser aplicado o método interpretativo correspondente. O paciente deve ampliar sua atenção às percepções psíquicas e se desligar de sua crítica prévia.

Uma outra constatação a que chega Freud é a vinculação do material sonhado com a memória, já que é “fenômeno muito comum o fato de que o sonho dá testemunho de conhecimentos e lembranças que o homem desperto acredita não possuir” (*Ibid.*, p. 37). O autor ressalta que a infância, que se extravvia nas camadas da memória consciente, é uma das fontes desse material, bem como acontecimentos que, na vigília, foram tratados como irrelevantes, muitas vezes em reproduções fragmentadas. Destaca também que as lembranças não são ordenadas no sonho tais como no estado acordado, mas são agrupadas em outros tipos de sequências psíquicas, as quais são atenuadas pelo mundo sensorial que nos domina ao acordarmos, favorecendo o esquecimento dos sonhos. Além disso, os resquícios do sonho podem ser adulterados pela lembrança que se tem na vigília, que tenta suplantar as incoerências típicas da experiência onírica, acrescentando nexos.

No que se refere ao caráter premonitório do sonho, ideia que perpassa, com diferentes ênfases, toda a história, Freud defende que um possível sentido para o futuro em um sonho está diretamente ligado ao passado, que é a fonte do material sonhado: “Ao representar um desejo como realizado, o sonho está nos levando para o futuro, de fato; mas esse futuro que o sonhador toma como presente é modelado, pelo desejo indestrutível, à imagem e semelhança do passado”. (Freud, 2019, p. 615).

2.3 O SONHO E A PALAVRA CRIADORA

María Zambrano, na sua reflexão fenomenológica⁷, afirma que o sonho se trata de um fenômeno primordial, anterior mesmo à vigília: “El estado de sueño es el estado inicial de

⁷ A própria autora delimita a acepção de fenomenologia empregada em sua filosofia: “estudio del ‘fenómeno’; y fenómeno es aquello que se manifiesta, que aparece. Esto no implica ni obliga al uso del método fenomenológico de Husserl, pues se trata de la acepción original de la palabra ‘fenómeno’ (Zambrano, 2023, n.p). Zambrano

nuestra vida, del sueño despertamos; la vigília adviene, no el sueño. Abandonamos el sueño por la vigília, no a la inversa” (Zambrano, 2023, n.p).

A autora destaca a ambiguidade basilar do sonho: é exibida nos sonhos a realidade dos fatos e situações da psique que nos são desconhecidos, ou seja, que são ao mesmo tempo independentes de nós e os mais imediatos e espontâneos. Desse modo, no sonho, o indivíduo é objeto para si próprio, assistindo a uma realidade que não pode ser por ele modificada, pois “es pura acción sin pensamiento” (*Ibid.*, n.p).

Analogamente à literatura, segundo Zambrano, no sonho, o “protagonista” não estranha a realidade demonstrada, não questiona a multiplicidade ou sobreposição de imagens, é espectador passivo de uma realidade sobre a qual não tem qualquer poder de decisão. É esse o caso do herói trágico, que apenas em determinado momento desperta, tem conhecimento do real, e a partir daí adquire tempo, pode pensar e agir.

No sonhar, para a filósofa, não há tempo, pois não há o vazio que antecede e sucede os acontecimentos da vigília, os quais são ligados ao passado pela consciência, evitando que tudo que ocorre nos seja contemporâneo (o vazio do sonho é espacial, é o lugar em que as imagens ocorrem, sem peso ou distância). E o sonhador, ou a consciência, não penetra na estrutura fechada, “sem poros”, do tempo do sonho.

A respeito do paradoxal dinamismo do sonho, diz Zambrano: “El sueño es la aparición estática de la vida. Mas como la vida psíquica es em sí misma movimiento, suceso, el sueño es paradójicamente la inmovilidad de un movimiento, el absoluto de un movimiento” (Zambrano, 2023, n.p). Então, o movimento puro do sonho pode ser entendido como um estado, ou “movimento-quietude”, que é rompido pela descontinuidade que cria o vazio: o despertar, a partir do qual somos livres, no fluxo da vigília. Quando acordados, a ambiguidade do sonho se desfaz, porque o pensamento cria o passado.

A autora identifica o caráter de realidade das imagens oníricas como o único aspecto temporal do sonho em comum com a vigília. Tais imagens podem ser de dois tipos: as que o indivíduo percebe nascerem da memória ou da imaginação e as que surgem como antes de serem percebidas, sendo aceitas como reais. As imagens do segundo tipo, então, têm independência, realidade própria, imposta ao eu. Elas aparecem para serem decifradas, ao contrário da realidade da vigília, cuja estabilidade não resulta em um sentimento de finalidade e, tomada pelo hábito, nos causa indiferença.

ênfatiza que sua investida se trata de analisar a forma do sonho, e não o conteúdo de suas imagens, como uma via primeira de conhecimento.

A apatia do real da vigília pode ser perturbada por uma circunstância que convoca a mudança pelo dever moral ou pelo destino. Quando isso acontece, diz Zambrano, a vida é sonho: “en este caso en que la finalidad despierta el último fondo de la vida personal y la secreta y a veces escondida energía de la persona y de la psique, y aun la mera energía física, la vida es realmente sueño; vigilia y sueño tienen aquí la misma textura” (*Ibid.*, n.p). É o movimento da imagem onírica que já estava “ali”, vindo em nossa direção. A tensão dessa suspensão do real é equivalente ao sonho.

Mesmo na vigília, o indivíduo não está aprisionado ao tempo sucessivo, da consciência, que pode ser interrompido com o espanto ou estranhamento. É o tempo do sonho, em que nasce o pensamento, e após o qual há o retorno ao tempo em movimento, como instrumento.

É pelo fato de consistir em uma unidade de sentido que promove a integração ou destruição do indivíduo que o sonho deve ser assimilado, e não simplesmente analisado, segundo Zambrano. Somente a interioridade do sujeito pode identificar o enigma do sonho: “la atemporalidad de la psique entra de este modo a formar parte del tiempo de la conciencia” (*Ibid.*, n.p).

A criação humana está submetida ao tempo sem ser por ele desfeita. Esse caso equivale a um sonho lúcido, tendo como espectadora a integridade da consciência. Trata-se da intuição que produz, a partir de elementos caóticos, um encadeamento de sentido, um conhecimento verdadeiro. O conhecimento, resultado da ação de pensar, é ação integradora e libertadora do sujeito. Há um entrecruzamento entre o tempo da consciência, reiterativo, e a atemporalidade da psique, enquanto a lucidez desperta observa, como em um sonho, um ordenamento de sentido intransferível.

A autora defende, então, a multiplicidade dos tempos vitais — da psique, da consciência e da pessoa, marcados pelas seguintes características:

Corresponden a ellos tres movimientos: el de la psique es la ambigüedad; la ambigüedad es signo de falta de tiempo, necesidad de despliegue temporal, tensión sin movimiento. El de la conciencia es movimiento de captar y de disociar, de atar y desatar, de abrir y cerrar, movimientos de intención. El de la persona es espiral, integrador, abierto indefinidamente, pues, sin descentrarse. (Zambrano, 2023, n.p).

A palavra mantém uma relação produtiva com o sonho. Zambrano descreve a palavra executada ao despertar, em um gesto de identificação com o mundo, após um conteúdo onírico que, por ser existencial, revela-se no limite da palavra. A palavra sonhada, por sua vez, oriunda de um silêncio fundo e remoto, não é expressiva, mas reveladora de seu próprio mistério. Já na

experiência visceral do pesadelo, o que há é um grito, que preenche completamente o tempo, ao contrário da palavra, que é precedida por pausa e silêncio. Conforme a filósofa:

A la palabra corresponde siempre una realidad. Y ella, la palabra, es real y se da ante la realidad, aunque sea proferida para negarla o enmascararla, lo que la supone presente en el ánimo. En este sentido ninguna palabra es soñada. Por el contrario, puede decirse que lo que no es palabra es sueño, aun en la vigilia. (*Ibid.*, n.p).

“O que não é palavra é sonho.” Há situações da vigília semelhantes ao sonho, em que o indivíduo é tomado pela passividade, e o silêncio ocupa o espaço da palavra. A palavra é, dessa forma, uma plenitude de liberdade, pois a partir dela o presente real ou perfeito — que, com a atualização do tempo, não é fixo nem fugaz — é produzido, e essa é a revelação do próprio sujeito. Tal encontro lúcido do indivíduo consigo, mediado pela palavra, ocorre na vigília-sonho, na atemporalidade, e é composto por uma unidade-enigma que não pode ser traduzida pela lógica, mas tem a linguagem própria do sagrado. Isso é o que Zambrano chama de “sonho criador”, assim definido:

Esta coincidencia del sujeto consigo mismo, actualizándose em la palabra, que es su libertad em acto, no puede darse, en principio, em estado puro em sueños, a no ser em una especie de sueño cuyo contenido no es una historia, em el cual la imagin y la tensión de finalidad que em el sujeto suscita vienen a formar una tal unidad que es un modo, un cierto modo de palabra. Son sueños monoeidéticos, signos jeroglíficos. (*Ibid.*, n.p).

Essa transcendência abre as portas para se acessar a verdade única e interior. O sujeito, quando aceita a revelação como destino, por meio da ação, deixa de ser personagem e passa a ser autor da sua própria fábula. Caso o diálogo com o sonho seja infrutífero, caso não haja ação, a convocação do destino não desencadeia um poder transformador.

María Zambrano utiliza termos da literatura para descrever essa experiência salvadora e transcendental: “personagem, protagonista, autor, fábula”. É que, para ela, a criação pela palavra é o caminho do cumprimento da revelação. Daí decorre a chamada “legitimidade poética do sonhar”:

Al ser así, existe una trascendentalidad del soñar que se da entre esta especie de sueños y la creación por la palabra. Lo que no excluye que pueda darse em otros géneros de creación que no se cumplen por la palabra — um ejemplo, la pintura. Mas sólo la palabra, cumplida actualización de la libertad, puede proporcionar esta legitimidad poética al soñar. (Zambrano, 2023, n.p).

Assim, o sonho é compreendido como a forma primordial de consciência. Esse tipo de sonho, que desperta o sujeito e é recebido pela vigília, é legitimado pelo germen da palavra

poética e apresenta a totalidade da vida. A razão cumpre o objetivo de conceder significação à imagem, que adquire caráter simbólico. Aqui Zambrano enfatiza a diferença entre a análise e a decifração do sonho: a primeira submete a imagem onírica à resistência da consciência, enquanto decifrar envolve uma razão ampla que acolhe o significado da imagem, uma razão poética. O poético, para a autora, é o transformador por excelência: “Realizarse poeticamente es entrar en el reino de la libertad y del tiempo donde, sin violencia, el ser humano se reconoce a sí mismo y se rescata, dejando, al transformarse, la oscuridad de las entrañas y conservando su secreto sentido ya en la claridad” (*Ibid.*, n.p).

Octavio Paz, que mantinha afinidade intelectual com María Zambrano, fala de uma “revelação poética”. A experiência por ele indicada também envolve um duplo movimento ou “salto mortal: um mudar de natureza que é também um regressar à nossa natureza original” (Paz, 1982, p. 166). Nisso, segundo o autor, a poesia se assemelha à religião, bem como ao encontro amoroso, por permitir o encontro do sujeito com o outro de si próprio, numa atividade “convulsiva”, que revela as entranhas do ser. Mas a imagem poética, imanente, isenta-se de chamamento divino, que é alheio ao ser. Ademais, as formas produzidas a partir da religião e da poesia são, nas palavras de Paz, “irreconciliáveis: de um lado, ritmos e imagens; de outro, teofanias e ritos” (Paz, 1982, p. 166).

Conforme o autor, o estado original do homem, finito e solitário, é o ponto de partida em direção à margem silenciosa da linguagem, de onde brota a palavra poética. E, assim como Zambrano afirma que a verdade revelada do sonho não provém da análise de suas imagens, mas de uma assimilação, Octavio Paz ressalta que o conteúdo do poema não é o elemento fundamental da revelação poética:

o ato poético, o poetizar, o dizer do poeta — independentemente do conteúdo particular desse dizer — é um ato que não constitui, pelo menos originalmente, uma interpretação, mas uma revelação da nossa condição. Falando disto ou daquilo, de Aquiles ou da rosa, do morrer ou do nascer, do raio ou da onda, do pecado ou da inocência, a palavra poética é ritmo, temporalidade manando-se e reengendrando-se sem cessar. E, sendo ritmo, é imagem que abraça os opostos, vida e morte num só dizer. (*Ibid.*, p. 180).

Nessa transcendência de que fala o autor também ocorre uma criação, a do próprio sujeito: “o poeta cria o ser” (*Ibid.*, p. 187). E a temporalidade é também abolida: “A experiência poética é o abrir das fontes do ser. Um instante e jamais. Um instante e para sempre. Instante no qual somos o que fomos e seremos. Nascer e morrer: um instante. Nesse instante somos vida e morte, isto e aquilo” (*Ibid.*, p. 189). Desse modo, é a palavra poética — sobre a qual estão fundadas as escrituras religiosas — que direciona o homem para sua própria realização. Pois o

que constitui a experiência da poesia, ao contrário da religião, não é a interpretação, mas o descobrimento do estado original e a conseqüente recriação do ser.

2.4 OS SONHOS SÃO PÁSSAROS QUE NÃO POUSAM

A “legitimidade poética do sonho”, de que fala Zambrano, ou a “revelação poética”, de que fala Octavio Paz, e seu conseqüente ato criador, tem eco na literatura. Por ser o espaço criativo da linguagem por excelência, a literatura pode ser encarada como um correlato da ação necessária para se responder ao chamamento do destino no sonho criador. É no texto poético, cuja palavra é a do sonho, de plena liberdade, que a noção de autoria se adensa, como um espelho propulsor do protagonismo humano.

Jorge Luis Borges, no *Livro dos sonhos*, compilou 111 narrativas em que a experiência onírica funciona como elemento essencial, entre “sonhos inventados pelo sono e os sonhos inventados pela vigília”, desde a *História de Gilgamesh*, alguns textos bíblicos e outros da antiguidade clássica, até textos de autores modernos, tanto ocidentais como orientais. O objetivo do autor é apresentar um material para “a composição de uma história geral dos sonhos e de seu influxo sobre as letras”. No prólogo, o autor indaga, como provocação, se o sonho não seria “o mais antigo e o não menos complexo dos gêneros literários” (Borges, 1986, p. 4).

A compilação de Borges demonstra a grande abrangência temática do sonho na literatura e na cultura, algumas vezes entendido como transmissor de mensagens que desencadearam a escrita literária. Entre os gregos antigos, por exemplo, os sonhos antecipavam a composição poética e as formas dos deuses.

Na Bíblia, muitos presságios e revelações divinas são oferecidos durante o sono — a sucessão dos reinos simbolizada na estátua vislumbrada por Nabucodonosor e elucidada por Daniel (Daniel 2); a escada com o topo no céu, transitada por anjos, que apareceu a Jacó (Gênesis 28: 11-16); o destino de dois oficiais egípcios interpretado por José, na prisão (Gênesis 40); a grande sabedoria concedida a Salomão para governar Israel (1 Reis 3: 5-15); as aparições de anjos orientando José, o carpinteiro, sobre o nascimento e a preservação do menino Jesus (Mateus 1:20; 2:13, 19-22); entre outros.

O escritor grego Nikos Kazantzakis dá início a seu *Testamento para El Greco*, uma autobiografia ficcionalizada (obra fundamental na formação religiosa e literária de Hilda Hilst), com o relato de um sonho no qual ele reconhecia seu avô (figura basilar na personalidade do

narrador-autor), após ter confundido o ancestral com deus. Com esse sonho, Nikos narra uma revelação que definiria a sua busca pelo divino:

— Dê-me uma ordem, avô amado.

Sorrindo, colocastes tua mão sobre minha cabeça. Não. Não era uma mão. Era um fogo multicolor. A chama derreteu minha mente até as raízes.

— Alcança o que puderes, criança. [...]

— Avô — gritei agora mais forte, — dê-me uma ordem mais cretense, mais difícil.

Apenas acabara de falar quando subitamente o ar foi atravessado pelo sibilar de uma chama. E o ancestral indomável, com raízes de tomilho emaranhadas nos seus cachos, desapareceu no meu horizonte. Um grito largou-se no cume do Sinai. Um grito ereto, cheio de comando fazendo tremer o ar:

— Alcança o que não podes!

Acordei de um pulo, apavorado. (Kazantzakis, 1951, p. 20, 21).

Já Hilda Hilst, em depoimento, conta que o ponto de partida para escrever a novela *Kadosh* foi um sonho que lhe trouxe revelações sobre sua relação com deus:

O *Qadós*, por exemplo, foi um sonho que tive há muitos anos e me impressionou, era estranhíssimo, eu via um tigre baleado, mas como se estivessem levantando a cabeça dele, ele com a boca aberta e alguém me mostrando o palato, onde havia um furo de bala. Depois a classificação dos ossos dele, só que escrito numa língua como sânscrito ou árabe, no sonho, eu entendia, era muito bonito, e vinha uma frase no sonho: o pacto que há de vir, e toda a classificação dos ossos do tigre, vinha num papel de arroz. Esse tigre morto baleado, no palato. Ele estava como se tivesse sido fotografado com a boca aberta para se ver o palato perfurado. Fiquei muito impressionada porque aí aconteceram coisas muito extraordinárias. Mas aí é outro departamento. Tempos depois, eu li o xamanismo de Mircea Eliade, onde ele conta que os grandes xamãs curadores têm um sinal de que são xamãs dados pelos guias: eles sonham com animais ferozes de grande porte com a classificação dos ossos. Quase desmaiei e pensei “Meu Deus do céu, o que quer dizer ser um xamã curador”. Daí a palavra *Kadosh* é uma palavra verdadeira que ouvi com K e vem dessa raiz *Kad*, que quer dizer separado e, ao mesmo tempo, *Kadosh* pode ser também um santo e tem alguma coisa a ver com os eunucos, dançarinos prostitutos. Fui ficando muito impressionada com isso. E Deus para mim, assim, era a perseguição. Aí eu entendi o pacto que há de vir. Era um pacto, alguém perseguia Deus muito. Eu mesma, claro. (Bueno, 1996, p. 37).

Com a biologia e a psicanálise, sabe-se que dormir é tão importante, para o funcionamento do corpo e da mente, quanto o cotidiano desperto. De um lado, o sono (do latim *somnus*) restaura as funções metabólicas, aprimorando a saúde do corpo, enquanto o sonho (*somnium*) ajuda a revelar questões do inconsciente, favorecendo a saúde da alma. Nenhum dos dois, portanto, é ausência de atividade. Nas *Metamorfoses*, encontramos uma descrição do labor do deus Sono: “O Sono, descanso das atribulações, Sono, ó mais benigno dos deuses, paz do espírito, que expulsas as preocupações, que retemperas o corpo cansado com as duras labutas e lhe dá força para o trabalho!”, reconhece Íris (Ovídio, 2023, p. 192). O tempo acordado se revitaliza, então, pelo restabelecimento dos mecanismos vitais, durante o sono, e pela

vivificação do sonhado. Na mitologia clássica, ao redor da gruta na qual vive o deus Sono, estão os sonhos, que assumirão as formas necessárias a seus projetos. Amplificação de horizontes.

No poema intitulado *Sono*, de Lenilde Freitas, o ato de dormir equilibra o descompasso entre o desejo e o possível, ao modo de renúncia serena (típica da poesia dessa autora). O sono como refúgio do real, onde a alma repousa no corpo:

*Quando ao que à alma é devido
não é dado,
ela afasta o mundo para o lado,
deita o corpo em qualquer canto
e adormece.
Seu sono é de um róseo tão escuro,
que nenhuma aurora nele pula o muro
e, se reparte alvuras,
o esquece.
(Freitas, 1987, p. 45)*

Nesse poema, o sujeito lírico indica justamente o escanteamento da realidade, pelo sono, que também tem seu movimento. A assonância em “Quando ao que à alma é devido não é dado” induz a uma noção de locomoção que segue a pronúncia paulatina das sílabas. Os verbos dos versos seguintes dão sequência ao deslocamento: “afasta”, “deita”, “adormece”. E o gesto hiperbólico de afastar “o mundo para o lado” simboliza a suspensão das circunstâncias, entregando o corpo à dormência. Assim, a necessidade física do adormecimento se revela solução do insolúvel, e o sono surge como metáfora de uma resignação assegurada, “em qualquer canto”.

A imagem “nenhuma aurora nele pula o muro” retrata a fixidez da sonolência do eu lírico, que não pode ser amanhecida, reiterando a ideia de sono como símbolo da aceitação do destino, e pode ser associada à expressão “Aurora dedos-róseos”, relativa à divindade do amanhecer na *Odisseia* (Homero, 2014, p.n). Além disso, o cromatismo sugere uma escuridão intensa e ao mesmo tempo afável, “um róseo tão escuro”, e, em vez de treva, “alvuras”.

Em *Torpor*, também de Lenilde Freitas, lemos:

*Sufoca o sono o sonho,
apossa-se do corpo indiferente,
hospeda o passado e o presente
e retém um futuro que não vem.
Vigia o real sem piedade,
busca essa coisa chamada fantasia,
manuseia o terrível e em agonia
inclina-se para ver, mas advinha:*

Um mesmo céu por trás de cada nuvem.
(Freitas, 1987, p. 18)

O poema enumera ações do sonho na prostração do sonhador, como indica o hipérbato (inversão dos termos) no primeiro verso (“o sonho sufoca o sono”, na ordem direta). O corpo que dorme é “indiferente”, mas o sonho age em larga escala, como demonstram os verbos utilizados: “sufoca, apossa-se, hospeda, retém, vigia, busca, manuseia, inclina-se, advinha”. São execuções enérgicas, que se contrapõem à noção de entorpecimento. Elementos das camadas consciente e inconsciente dinamizam a atividade onírica: a memória e o real fabricam a fantasia, juntamente ao desejo agonizante, na tentativa de se antever um futuro possível, mas se apresenta o marasmo dos dias: “Um mesmo céu por trás de cada nuvem”. O corpo tórpido vê em sonho o inevitável torpor da vigília. Nesse caso, o sonhar é uma pugna que não descortina possibilidades almeçadas, antes aponta para uma indissolução, distante das acepções clichês de “sonho”.

Ademais, o sono e o sonho podem abrigar a indiferença, dando lugar à melancolia. Se, no poema anterior, descortinava-se sempre “um mesmo céu”, no poema a seguir, Lenilde retrata a experiência noturna como solitária e desabitada:

Deserto

*É incômoda essa paisagem
que invade também o sono
fina, distante, monótona
e quase sempre vazia.*

*Esse imenso deserto
só ocupado pelos sonhos
onde não se escutam vozes
e as mensagens não são entendidas.*
(Freitas, 1987, p. 42)

Um traço comum na poesia de Lenilde Freitas é a produção de objetos verbais com forte apelo visual, como se formasse paisagens com palavras, definindo contornos, ângulos, efeitos de luz e movimento, observados em vários de seus poemas. Em *Deserto*, o primeiro verso já aponta para a presença de uma “paisagem” que será adjetivada negativamente, “fina, distante, monótona, vazia”. É o espaço oco do sono, que não é preenchido sequer pelos sonhos, pois são incompreensíveis. É a vastidão sem sentido porque sem linguagem: não se ouvem vozes, não se entendem mensagens. De fato, paisagem “incômoda”, onde o sentimento não encontra expressão.

Já em *Zona sem sombra*, outro poema de Lenilde, a insônia é que alarga o existir, pela indistinção entre o acordado e o adormecido, em uma noite de quietude. As “portas”, nesse poema, são um símbolo para uma outra dimensão: a eternidade, resultante da confluência do vivido com o sonhado. Nessa claridade dos sentidos, o real é assimilação do consciente e inconsciente:

*Passou a noite em claro
e neste instante reparo
em claro a vida também.*

*Seu quinhão de eternidade:
Vigília e sono são portas
que nunca distinguiu bem.*
(Freitas, 2001, p. 54)

Sinteticamente formado por dois tercetos, o poema contrasta duas experiências que estão indicadas pela repetição da locução adjetiva “em claro” (que também contrasta com a noite, cenário do acontecimento), na primeira estrofe: a condição material do ser observado (“Passou a noite em claro”) e o resultado dessa observação por parte do sujeito lírico — o alargamento dos sentidos e da compreensão (“reparo/ em claro a vida também”). No primeiro caso, uma referência ao tangível; no segundo, à disposição do espírito. A primeira experiência é a insônia, física, que provoca, no outro, a segunda experiência: um despertar, espiritual.

A forma verbal *reparo*, no segundo verso, também incorre em dupla acepção, de “observar” e “restaurar”. A simultaneidade se acentua com o substantivo *portas*, na segunda estrofe, oferecendo o sentido de acesso, de abertura ao incognoscível, que tanto o sono (e o sonho) como a vigília podem conter. A separação pouco precisa entre as duas experiências — “portas que nunca distinguiu bem” — é o que acarreta a expansão da realidade pelo acréscimo do sonho, “Seu quinhão de eternidade”.

Segundo a mitologia, na morada de Sono não há portas, para que não haja barulho que desperte a divindade de sua letargia:

A fim de se evitar o rangido das portas ao se moverem em seus gonzos, não há porta alguma em toda a casa; nenhum guardião no liminar. No meio da gruta fica um alto leito de ébano, com um colchão de penas, de uma só cor, escondido sob uma coberta escura; ali está deitado o deus, com o corpo entregue ao torpor. Em torno, aqui e ali, estão assumindo diversas aparências, os sonhos, tão numerosos quanto as espigas das searas, as folhas das árvores das florestas e os grãos de areia das praias. (Ovídio, 2023, p. 192).

Enquanto o Sono dorme, os sonhos se metamorfoseiam. Entre eles, Morfeu, um dos filhos de Sono, ser alado cujo nome deriva do termo grego para “forma”, por ser esse deus “perito em assumir todas as formas aparentes” (Ovídio, 2023, p. 192). Essa ideia de grande capacidade de transformação pode se ligar às *portas* de que fala o poema, simbolizando aberturas para o possível além do real: o eterno.

Em 1983, Hilda Hilst publicou seus *Cantares de perda e predileção* (título que retoma os Cânticos de Salomão, da Bíblia). Em um desses poemas, o eu lírico se dirige ao amante arredio apelando para que sua presença se faça na insônia, espaço onde os sentidos insinuam outras realidades. Na embriaguez do sono, o desejo e a memória podem reaver a falta do corpo almejado:

*Toma-me ao menos
Na tua vigília.
Nos entressonhos.
Que eu faça parte
Das dores empoçadas
De um estendido de outono*

*Do estar ali e largar-se
Da tua vida.*

*Toma-me
Porque me agrada
Meu ser cativo do teu sono.
Corporifica Boca e malícia.
Tatos.
Me importa mais
O que a ausência traz
E a boca não explica.*

*Toma-me anônima
Se quiseres. Eu outra
Ou fictícia. Até rapaz.
É sempre a mim que tomas.
Tanto faz.
(Hilst, 2017, p. 380)*

O poema contém traços da poesia trovadoresca lírico-amorosa, com a confissão do amante diretamente direcionada ao ser amado, o paralelismo (repetição de “Toma-me” no início de três estrofes) e até um certo platonismo, com menção ao amor que se disfarça e não se consoma na presença.

Assim como no cântico bíblico, essa obra de Hilda se alicerça na conjuntura entre a escolha e a perda, o desejo e a impossibilidade de sua realização. O entressonho é o entrelugar em que se torna viável ao amor ter uma espécie de realização, incompleta, porque não carnalizada. “Do estar ali e largar-se/ Da tua vida”, ou seja, a presença que se sabe definida pela ausência. O eu lírico revela sua disposição para manter o desejo no território indeterminado do adormecido: “me agrada/ Meu ser cativo do teu sono”. E justifica a predileção pela perda da presença física, já que promove a conquista do silêncio: “Me importa mais/ O que a ausência traz/ E a boca não explica”. Na última estrofe, essa ideia se intensifica com a fluidez da identidade do eu lírico, que aceita se metamorfosear para que haja a confluência das almas, inclusive anulando-se no anonimato — “Toma-me anônima” — ou se convertendo na fantasia alheia — “Eu outra/ Ou fictícia. Até rapaz”.

No poema a seguir, de Lenilde Freitas, o sonho preserva não somente o afeto, mas a própria vida do ser amado:

Inútil magia

*Uma sombra
adormece no gramado.
Despertar o que dorme
— inútil magia.
(Amuletos não resguardam
o Ser de ser cativo).
Só enquanto eu te sonhar
— doce ironia —
estarás vivo.
(Freitas, 2010, p. 113)*

Nesse poema, vemos um recurso característico da poesia de Lenilde: a presença de um interlocutor oculto, que, nesse caso, está presente apenas nos três últimos versos. Os versos anteriores são formados por sentenças diretas em terceira pessoa, e cada frase trata de um tópico diferente. Na conclusão do poema, no entanto, a primeira pessoa surge em diálogo com um receptor não identificado, e o eu lírico arremata o conteúdo que vinha sendo desdobrado. A poesia da autora foge do confessional romântico, ao mesmo tempo que enfatiza uma subjetividade potente e pontual. O “eu”, dito apenas uma vez em todo o texto, surpreende e acentua a emoção lapidada, como se o sujeito, economizando as marcas de personalidade, estivesse irmanado às coisas de que se fala (“uma sombra”, “o que dorme”, “amuletos”), em um processo de imantação.

Lenilde Freitas, assim como Hilda Hilst no poema anterior, lança mão da imagem do ser cativo. No texto em que canta a rendição pelo afeto por uma bárbara escrava, Luís de Camões produz uma sequência de paralelismo com os adjetivos, o primeiro indicando a serva, e o segundo, o seduzido, ambos escravos: “Esta é a cativa/ que me tem cativo” (2020, n.p.). Sedução e aprisionamento. No poema acima, Lenilde cria um jogo com o substantivo “Ser”, grafado com inicial maiúscula, indicando o sujeito, e o verbo “ser”, indicando a condição: “o Ser de ser cativo”.

A presença de quem está ausente é constituída como uma “sombra”, espectro adormecido, que somente é vivificado pela potência fecunda do sonho. É mais que um despertar, é a solução (irônica) para a morte, com a mesma permanência que o sonhado: “Só enquanto eu te sonhar [...] estarás vivo”. O feitiço do sonho é que proporciona a manutenção do cativo amoroso da lembrança, imune aos sortilégios. O verso “doce ironia” — que retoma o verso “inútil magia”, pela rima e pela ênfase com os travessões intercalados — apesar de constituído de uma expressão lugar-comum (o que é atípico na poesia de Lenilde), aponta para a curiosa dependência da manutenção da vida de outrem pelo sonho do eu lírico.

No poema *Rotina*, também de Lenilde Freitas, outa vez a “sombra” aparece num contexto de ausência, mas agora o termo é atribuído ao próprio sujeito lírico, que se vê como projeção daquela falta, como um duplo a seguir o percurso de quem não mais está: “sombra de tua ausência percorrida”. Outros vocábulos indicam o aspecto fantasmagórico da presença aludida: “vulto, sopro, flutuo”. Rimas interpoladas e aliteraões com o fonema /s/, ao modo de silvos (“passa sem que eu te siga”), contribuem para a musicalidade do soneto. O título do poema acusa a formação do hábito, o recurso possível para se conservar aquela vida extraviada — os “carinhos antigos”, a preencherem o vazio e o tédio, sustêm o prosseguimento da rotina, promovem o constante renascimento:

*Um dia não passa sem que eu te siga
sem que teu vulto determine meu espaço
minha bússola é a marca do teu passo
eu — sombra de tua ausência percorrida.*

*Ao sopro de uma estória já vivida
flutuo pelos dias e renasço
em carinhos antigos que ainda faço
novos bastantes para me alimentar a vida.*

O eu lírico cria os sonhos do ser amante e os acrescenta com “remendos” de outros sonhos. Ademais, se no poema *Inútil magia*, lido anteriormente, o verso “Só enquanto eu te

sonhar” denota o caráter de exclusividade do sonho como perpetuador de realidades, no poema *Rotina*, esse aspecto é evidenciado na última estrofe: “como única forma de te prolongar em mim”. Assim, o sonho é, assertivamente, a prorrogação da perda, refugiando, na alma, o existir que de outra forma não se recuperaria:

*E assim anulo o tédio, este vazio
de hoje que também preencho a remendar
pedaços de sonhos com os quais me vistas*

*nos teus sonhos, que eu mesma crio
como única forma de te prolongar
em mim — para que existas.*
(Freitas, 2010, p. 107)

Em 1984, Hilda Hilst publica os *Poemas malditos, gozosos e devotos*, título que remete subversivamente à tradição católica, na qual o rosário é constituído por grupos dos chamados *mistérios*, passagens que representam momentos da vida de Cristo e da Virgem Maria (no latim eclesiástico, *mysterium* já comporta a ideia de verdade revelada). Os mistérios do rosário são classificados em gozosos, luminosos, dolorosos e gloriosos, contemplando a vida terrena de Jesus, cronologicamente, até a sua ressurreição e a assunção de Nossa Senhora. Nesses poemas, a escritora elabora uma visão da identidade divina, como no texto a seguir, que faz referência ao sono do criador que é recriado pela criatura:

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

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

*Dorme, inventado imprudente menino. Dorme.
Para que o poema aconteça.*
(Hilst, 2017, p. 412)

No Gênesis, deus fez Adão dormir profundamente para lhe retirar uma costela e, a partir dela, criar Eva. A inquietação humana para se alcançar a semelhança com o divino, que criou o

homem à sua imagem, aliada à finitude da matéria, resulta em “equação sinistra”, segundo o poema. O poeta, então, aproveita o sono de deus para recriar o divino na linguagem.

Ademais, no *Cantares*, diz a amada: “De noite, em minha cama, busquei aquele a quem ama a minha alma; busquei-o, e não o achei”; ela então começa um processo de procura: “Levantar-me-ei, pois, e rodearei a cidade; pelas ruas e pelas praças buscarei aquele a quem ama a minha alma” (Bíblia, Cânticos, 3:1, 2). Um itinerário de busca noturno é a simbologia do clássico *Noche oscura del alma*, de San Juan de la Cruz, que alegoriza o caminho para se chegar à perfeição espiritual resultante da união entre a alma (a amada) e o divino (o amado). Na sexta canção desse poema, o amado dorme no peito da amada:

*En mi pecho florido,
que entero para él solo se guardaba,
allí quedó dormido,
y yo le regalaba,
y el ventalle de cedros aire daba.*
(Cruz, 2014, p.n)

No poema de San Juan, a comunhão espiritual entre a alma e deus se dá em uma sensualidade enlevada, na qual a alma renuncia a si mesma e sofre a purificação dos sentidos no estado contemplativo. É na noite que essa união perfeita se consolida. Segundo comentário exegético do próprio poeta, alguns passos são dados para se chegar à possibilidade de comunicação com o divino, na noite espiritual. Falando sobre isso, o autor espanhol evidencia a escolha da noite como símbolo desse percurso purificador:

Eis que de repente os mergulha Nosso Senhor em tanta escuridão que ficam sem saber por onde andar, nem como agir pelo sentido, com a imaginação e o discurso. Não podem mais dar um passo na meditação, como faziam até agora. Submergido o sentido interior nesta noite, deixa-os Deus em tal aridez que, não somente lhes é tirado todo o gosto e sabor nas coisas espirituais, bem como nos exercícios piedosos dantes tão deleitosos, mas, em vez de tudo isto, só encontram amargura e desgosto. Vendo-os Deus um pouquinho mais crescidos, quer que se fortaleçam e saiam das faixas da infância — tira-lhes, portanto, o doce peito e os desce dos divinos braços, ensinando-os a andar com seus próprios pés. Em tudo isto sentem grande novidade totalmente contrária ao que estavam acostumados. (Cruz, 2014, p.n).

Da aridez sensitiva, resultam o autoconhecimento e a iluminação profunda oferecidos pelo divino. Na escuridão da noite, a abundância espiritual luminosa. E o prêmio da trajetória espiritual é o sono no qual deus e alma se entrelaçam:

E assim, logo que estas duas casas da alma se pacificam de todo, e se fortalecem unidas, com todos os seus domésticos, isto é, as potências e apetites, sossegados no

sono e no silêncio em relação às coisas do céu e da terra, imediatamente essa divina Sabedoria se une à alma com um novo laço de amorosa posse. (Cruz, 2014, p.n).

No poema de Hilda Hilst supracitado, o esclarecimento ocorre no sono de deus — “Enquanto dormes, eu tento meu destino”. Nesse caso, o divino precisa repousar seus sentidos para que a poesia adquira latência, assim como aquele que busca a deus, segundo San Juan, precisa abrir mão de seus “apetites e potências” na procura da purificação. Desse modo, é como se Hilda invertesse o caminho da *Noche oscura*: quem deve permanecer na treva é o divino, “para que o poema aconteça”, para que o executor de destino (porque da palavra) seja o poeta.

Também Alberto Caeiro relata uma experiência onírica, com o Cristo infante — “um sonho como uma fotografia”, diz o heterônimo para quem ver era a grande riqueza do homem, já que o mundo contemplado dispensa a metafísica. Na vigília, ele observa a natureza e vê ali toda a realidade; no sono, todavia, não deixa de imaginar realidades. Além de, em outros poemas, anunciar seu panteísmo zen-budista, o guardador de rebanhos descreve as características desse sonhado “Menino Jesus verdadeiro” e, tal como na peça *O marinheiro*, do ortônimo Pessoa, fala-se do sonho dentro do sonho:

*Ele dorme dentro da minha alma
E às vezes acorda de noite
E brinca com os meus sonhos.
Vira uns de pernas para o ar,
Põe uns em cima dos outros
E bate as palmas sozinho
Sorrindo para o meu sono.
(Pessoa, 2011, p. 54)*

Em *O guardador de rebanhos*, somente em dois momentos Caeiro não argumenta sua relação antimetafísica com as coisas: dos poemas XVI ao XIX — antes dos quais o pastor declara se tratar de canções escritas quando ele estava doente e, por isso, contrárias a seu pensamento — e no poema em que narra o sonho com o Menino Jesus. Fernando Pessoa indica, assim, que o sonho, bem como a doença, é da ordem do corpo, o qual não segue as escolhas do pensamento. “Sou místico, mas só com o corpo”, diz o mestre.

Pessoa definiu sua única peça publicada em vida — *O marinheiro* (1915) — como um “drama estático em um quadro”. É um teatro do sonho e do pensamento, apresentado como uma pintura, em que não há conflito ou ação dramática. As personagens divagam inertemente, enquanto os relatos de sua atividade onírica se confundem com o primeiro plano do drama (três

donzelas conversam enquanto velam um corpo no caixão). O marinheiro é um expatriado que, de tanto sonhar em minúcias uma nova pátria, esquece a anterior. Ele está dentro do sonho de uma das personagens.

O pensamento, o sonho e a ação, bem como a relação entre esses, são temas constantes na obra de Fernando Pessoa, para quem não precisa existir um limite claro entre o possível e o desejo, como demonstra, entre tantas outras passagens, Bernardo Soares:

Tenho que escolher o que detesto — ou o sonho, que a minha inteligência odeia, ou a ação, que a minha sensibilidade repugna; ou a ação, para que não nasci, ou o sonho, para que ninguém nasceu. Resulta que, como detesto ambos, não escolho nenhum: mas, como hei de, em certa ocasião, ou sonhar ou agir, misturo uma coisa com outra. (Pessoa, 2011a, p.n).

Por ser volátil, o sonho, muitas vezes, tem correspondência com a imagem de um ser alado — ainda na mitologia clássica: “Morfeu alça voo, sem fazer com as asas o menor ruído” (Ovídio, 2023, p. 192), ou em Hilda Hilst: “o sonho, asa bicéfala sobre os ombros” (2018, p. 36). Sobre a permanência do sonhado planando sobre a vida, Lenilde Freitas cria a seguinte imagem, no seu tributo *A Henry James*: “Os sonhos são pássaros/ que não pousam”. Os sonhos, como os ideais, tanto têm sua presença constante a nortear as escolhas (individuais ou coletivas) como carregam em si a impossibilidade de plena realização, ou correriam o risco de se desfazerem, se alcançados, se “pousassem”. Disso resulta a esperança como um projeto permanente a permitir o prosseguimento, na mistura do sonho com a ação, cumprido mais no trajeto do que no almejado ponto de chegada. Concluindo o poema, lemos: “nenhuma árvore é mais frondosa/ que minha esperança” (Freitas, 2010, p. 164).

2. 5 TU NÃO TE MOVES DE TI, MAS O SONHO SE MOVE

Na narrativa *Tu não te moves de ti*, de Hilda Hilst, há três partes (ou contos), independentes e inter-relacionadas: *Tadeu (da razão)*, *Matamoros (da fantasia)* e *Axelrod (da proporção)*.

Na primeira parte, *da razão*, Tadeu é um executivo de meia-idade insatisfeito com suas escolhas. Ele escreve poemas que tenta compartilhar, sem sucesso, com a esposa frívola, Rute, a qual se adapta muito bem à vida burguesa de conquistas financeiras e pequenas reuniões nos fins de semana. Nessa primeira parte da narrativa, o ímpeto artístico de Tadeu é aplanado pela razão do senso comum, cristalizada no composto trabalho-casamento, como demonstra a

seguinte irrupção reflexiva do protagonista, no qual ele rememora a tentativa de incluir Rute em sua experiência poética, sempre interrompido pelas necessidades urgentes da esposa, que tem sua própria expectativa para “delicadeza”:

Tadeu esvaziado de si mesmo, mas os vinte anos espigados, o desejo nos distraíndo, nossos róseos hálitos ainda, tuas falanginhas percorrendo o meu dorso e me tapando a boca se eu dizia
 Rute, hoje vou te mostrar meu poema, antes do primeiro relatório
 Rute, é um poema pequenino, falta a última palavra aqui, e o relatório está pronto
 Rute, é sobre o instante, sabe? essa dificuldade de
 Claro, Rute, o relatório está perfeito mas é sobre o poema que
 Do verso-vida dentro de mim que agora me enche o peito, do meu verso reprimido, de mim Tadeu há tantos anos sonâmbulo deitando-me e levantando-me para te dar o que tu ainda chamas de delicadeza, delicadeza-prato-de prata sob outros pratos — delicadeza de louça portuguesa, delicadeza-ânforas aladas, delicadeza-moldura cinzeiros caixas, deitando-me e levantando-me para que a casa conserve a mesma atmosfera do de dentro dos cofres, silenciosa e severa e em cada canto uma delicadeza feita do meu sangue, meu verso esse sim delicado escondido na minha velha gaveta, meu desenho de luz e sobriedade, ponta-seca, homem-Tadeu de asa curvada sobre o fio da vida [...] (Hilst, 2018, p. 358).

Em *Matamoros (da fantasia)*, é contada a estória da jovem que dá nome ao conto e seu encontro apaixonado com um homem misterioso, chamado por ela de “Meu”. Matamoros duela com sua mãe, Haiága, o afeto desse homem. O conflito se intensifica com a suspeita de que Haiága engravidou de Meu, traindo, assim, o sentimento da própria filha, que, a certa altura, divaga:

Deixei-me ficar parada no meio da subida, só podia ser ele quem cantava, nosso era o monte, e só o homem nos arredores pastor de carneiros, carneiros somente os nossos, cantador nenhum de sábias modulações, de espraíado tom, naquela aldeia nunca se ouvira tão bela voz, levanto minha cabeça, espio, está sentado na pedra, o sol à frente dele e à minha frente, está de costas para mim o adorado, diminuí o canto e procura dos lados como se pressentisse uma presença, levanta-se e caminha ao encontro do sol, não sei se a muita claridade nas minhas pálpebras me faz vê-lo rodeado de luzes, pequeninas abelhas de diamante, ai que mercê, que dádiva enxergá-lo, era meu esse homem, o encantado se fazendo carne, meu nas noites e fervoroso tanto, vinho e leite me sabia seu corpo, sim, meu nas noites e encolho-me ferida porque penso: de Haiága nas madrugadas? (*Ibid.*, p. 395-396).

Já na última parte da novela, *Axelrod (da proporção)*, concretiza-se o *leitmotiv* da obra: “ainda que se mova o trem, tu não te moves de ti” (*Ibid.*, p. 351). Nesse terceiro plano diegético, o protagonista surge como um professor socialista de História que se acotovela no corredor de um trem enquanto tenta chegar ao banheiro. Esse é todo o percurso narrado. Ele viaja em direção ao povoado em que vive Matamoros para encontrar os pais.

Segundo Alcir Pécora, nessa obra, é evidenciado o esquematismo narrativo típico na prosa ficcional de Hilda Hilst, no qual o ponto de partida é uma situação polarizada que será, na conclusão, implodida. O crítico destaca que:

do conjunto narrativo — cujo início parecia resolver os dilemas do capitalismo simplesmente opondo-o ao gozo transcendente da imaginação, da liberdade e da poesia — não fica senão uma aporia dolorosa. O que se demonstra objetivamente pela forma da narrativa é que, quando se trata rigorosamente de pensar a poesia, não há descanso possível, a não ser como expectativa ingênua e fátua, assim como tampouco o trem da história chega a descobrir qualquer fundamento ontológico para a esperança, o amor ou a utopia. (Pécora; Hilst, 2018, p. 864-865).

Tadeu, personagem do primeiro conto, é citado em *Matamoros*, mas como alusão na boca de uma personagem meio louca, meio bruxa: Simeona, a Burra, que revela à Matamoros que o pastor de animais, de desmedida beleza, agora vivendo com a menina e Haiága, é a materialização de um sonho de outro homem. Quando seu verdadeiro nome, segundo Simeona, é “Tadeus”: uma ideia de Tadeu. Nesse contexto, o da fantasia, dá-se vida aos desejos daquele executivo estabilizado pela ação arazoada.

O conto *Matamoros* é ambientado em um contexto muito diferente do conto *Tadeu*. Enquanto Tadeu e sua esposa frequentam um espaço urbano, entre a casa e o trabalho, as personagens de *Matamoros* convivem numa comunidade rural, entre o artesanato e a agropecuária. São narrativas que não se cruzam, de imediato, no espaço e no tempo, mas estão ligadas por essa ideia que já foi criatura, Tadeus. A personagem-ideia sobrevive em uma outra dimensão, além da espaço-temporal das outras personagens, graças à relatividade da fantasia. Nessa sobrevivência multidimensional, Tadeu já não existe enquanto Tadeu quando se transforma em Tadeus, no plano diegético de *Matamoros*.

Assim, Tadeus é maior que o homem Tadeu, porque não vive restrito à história nem à geografia. Criando-se como criatura sonhada no pensamento alheio, ele é deus. A fantasia engole a razão. E a ideia sobrevive enquanto pensarem nela. Tadeu(s) atinge a imortalidade. *Matamoros* assim reflete a respeito da mobilidade entre o real e o sonhado:

[...] alguma coisa em mim sabe outra coisa que não sei, talvez porque Matamoros dormindo não sonhasse, e somente no dia a dia daquilo que os homens chamam de realidade, fosse possível transformar em verdade o que seria apropriado à fantasia da noite, Matamoros dos sonhos esquecida, vê-se tomada de sonhos no muito denominado concreto da vida, e o que vem a ser isso de sonho e verdade? (Hilst, 2018, p. 428).

O personagem que era homem físico depois existe no sonho de outras personagens. Ao menos quatro dimensões adquirem poder criador, nesse esquema narrativo e em sua leitura: o

personagem Tadeu, que criou, a partir de si próprio, uma fantasia para outrem; Matamoros e sua mãe, que conviveram com essa fantasia materializada; a autora, Hilda Hilst, que concede imortalidade a Tadeu(s) organizando esse deslocamento — ela própria perenizada na existência de sua fantasia tornada texto; e os leitores que derem continuidade, em sua recepção criativa, a esse jogo literário de autorreferencialidade.

A carne se fez sonho, ambos conduzidos pelo verbo — “e que deus enorme é esse que faz do próprio sonho um corpo que caminha?” (Hilst, 2018, p. 405), pergunta Matamoros. Esse deus pode ser, também, a linguagem, que põe em movimento os devaneios, sonhos, fantasias, erigindo estruturas — a literatura — que permitem a permutação entre individualidades.

As fronteiras entre as individualidades são suspensas na novela de Hilda Hilst, pelo prosseguimento do sonho. Matamoros, sem entender a declaração de Simeona sobre a natureza do homem amado, indaga: “Burra, como pode virar carne um corpo de vento? como pode esta terra — e um punhado terroso esfreguei-lhe na cara — virar corpo?” (*Ibid.*, p. 405). O diálogo faz menção ao mito bíblico da criação humana. Em diversos textos, Hilda alude a um paradoxo da criação de deus: enquanto ele pode dar forma a seus projetos perfeitos (“uma cabeça que tem fome de muita beleza”, diz Simeona sobre Tadeus), não consegue se irmanar, como o homem, porque está fadado à solidão de ser único (“tem vida de penumbra e tediosa”), como era antes da criação. O homem é, desse modo, um sonho de deus. Somos a fantasia de uma divindade que, apesar da onipotência, não nos pode ser, e nos inveja. Ideia paradoxal, entre a falta e a completude.

A natureza de Tadeus, o homem sonhado feito corpo, pode ser relacionada com a de Cristo, o deus tornado carne que compõe a trindade e sua noção trinitária de perfeição, muitas vezes sugerida por Hilda (“boca três mil vezes bendita”). Matamoros, que se chama Maria (e não era virgem há muito tempo), deu origem a uma ideia feita matéria, no ventre de sua fantasia.

Ademais, Tadeu se assemelha a deus quando ambos estão limitados por seu destino. Embora Tadeu tenha uma vantagem: enquanto homem, não atado à perfeição, pode refazer sua trajetória errante (ainda que não tenha tido potência suficiente para tal). Assim Simeona descreve Tadeus a Matamoros:

com esta boca três mil vezes bendita te digo que é beleza excessiva para tomares posse, que não de amá-lo todas as mulheres porque não é homem de carne, é pensamento corpo sonhado por um homem de outras terras, homem que deseja formosura de alma porque tem vida de penumbra e tediosa, ai Maria, vives com alguém feito de matéria nova, com alguém que existe dentro de uma cabeça que tem fome de muita beleza, cabeça que se ocuparia das letras, que não pôde usá-la por fraqueza, deveria ter sido um cantor, entendes, e não pôde cumprir destino coroado [...] (Hilst, 2018, p. 401).

Se Tadeu não ajustou seu ideal à sua força criativa, ele é o menos criador entre as instâncias paralelas. O que restou dele, nele, foi um sonho disforme (ele se apequenou pela razão). Matamoros, sim, soube dar corpo àquela fagulha de energia, ainda que sem entender, na juventude, as engrenagens dessa transformação.

Percebe-se, com os textos analisados, que, na obra de Hilda Hilst e Lenilde Freitas, o sonho é tanto um tema frequente como atrelado a significações fundamentais. Entre elas, o sonho como: espaço seguro imune às contingências do real; recriador da realidade, em diálogo produtivo com a memória e o desejo; metáfora da ausência de linguagem, como um deserto; possibilitador de aproximação com o sagrado, ligado à metáfora da noite da poesia mística; e símbolo da esperança que se realiza na ação contínua. Dessa forma, por meio da forma poética, o sonho, enquanto produto das atividades psíquicas que transmutam os vieses da memória e do desejo, revela-se uma fonte propícia para a elaboração dos mistérios divinos. Se o “sonho criador”, de María Zambrano, torna-se realidade na aceitação ativa da revelação poética, o sonho na poesia é demonstração da largueza de possibilidades da linguagem entre o desejado e o possível.

3. A CARNE DIVINA

3.1 O CORPO ESCRITO

Os aspectos físicos, quando transpostos para a elaboração literária, coadunam-se aos do espírito e adquirem significados que ultrapassam os materiais, por ser a página escrita lugar que abarca as reflexões conduzidas pelas sensações. E quanto mais se tenta, no papel, aproximar-se do que o corpo vive, menos a literatura se afasta da realidade que nos toca e mais ela se incorpora a esse todo físico. Desse modo, o corpo, condensação particular de matéria e energia, é um elemento fundamental de uma individual cosmologia, composta também pelos espaços percorridos. É o corpo o ponto de partida para o conhecimento, indissociável da vivência e da perscrutação do físico.

Essa ideia sobre o potencial do corpo, ao lado da de insuficiência da palavra, é bem presente na filosofia heterodoxa de Michel Serres. Especialmente nas obras *Variações sobre o corpo* e *Os cinco sentidos*, o autor francês realiza um exercício de pensamento singular, porque associado, no limite da escrita, à capacidade e aos movimentos corporais. Para cumprir tal objetivo, o filósofo lança mão de supostos relatos biográficos, com descrições intrincadas de movimentos e sensações, para, a partir desses relatos de ação, propor um conhecimento desvinculado de sistemas com princípios metódicos e abstrações. Diz o autor:

Eu nunca soube explicar o eu nem descrever a consciência. Quanto mais penso, menos sou; quanto mais eu sou eu, menos penso e menos ajo. Não me busco como sujeito, projeto tolo; solitários, as coisas e os outros se encontram. Entre eles, encontra-se meu corpo [...] (Serres, 2004, p. 13.).

A constante relação dialógica do corpo com outros corpos é outro aspecto de grande importância para o autoconhecimento, como afirma o filósofo: “não sou nada mais do que as outras coisas, acrescidas dos outros homens do mundo. Nesse momento, e apenas nele, eu passo a compreender” (*Ibid.*, p. 56).

A noção de movimento do corpo segue a movência do pensamento em um texto repleto de imagens e analogias, também teórico-especulativo com referências a uma ampla tradição cultural, pois “a encarnação é o ponto culminante do concreto tanto quanto do saber, mesmo o mais abstrato” (*Ibid.*, p. 32).

Essa escolha se evidencia, por exemplo, no que Serres entende por “corpo escrito”. Refletindo ao mesmo tempo sobre o corpo e a própria produção escrita, o autor compara a redação de uma página a uma escalada, como se a tela de um computador fosse um paredão:

“Escrever assemelha-se mais a uma caminhada sobre a montanha do que a um trabalho comum; menos simples que o campo, a página inspirada desponta vertical e apaixonada” (Serres, 2004, p. 16). Sendo assim, no árduo trabalho de um escritor, é chamada à ação a totalidade corporal — que inclui os afetos e os sentimentos —, e não apenas o intelecto:

Neste momento todo o corpo se une, dos pés ao crânio: cabeça e ventre, músculos e sexo, dorso e nádegas, suor e presença de espírito, emoção, atenção e coragem, lentidão e perseverança, os cinco sentidos reunidos pelo sentido do movimento. Subitamente, com velocidade extraordinária, a inspiração e a concentração exigem o silêncio. O verdadeiro tema da escrita se adere à página-muralha, escala a tela, engaja-se num corpo a corpo combativo, sincero, respeitoso, familiar, encantado, amoroso. (*Ibid.*, p. 17).

Por conta da consciência desse investimento exaustivo e profundamente particular, no qual um corpo específico (em contato com outros corpos) transpõe para a página o percurso e o resultado de sua escalada, Serres chama a atenção para a qualidade inalienável de um texto autoral. O filósofo difere o texto inventivo, inventado por um corpo, e por isso único e verdadeiro, dos textos acomodados na falsidade dos corpos alheios. Os produtores do primeiro tipo são atletas profissionais, os do segundo são turistas:

Dado que a escrita perdoa tão pouco como a montanha, a maioria dos turistas-escritores se faz preceder de guias e rodear-se de um conjunto de recursos: citações-garantia, notas-refúgio, referências-pitons. Um trabalho falso consiste em multiplicar os nomes próprios, o trabalho do verdadeiro escritor exige a totalidade do corpo e um engajamento único, singular e solitário. Exige exercícios físicos, dieta bastante austera, vida ao ar livre, práticas intermináveis de força e adaptação; em comparação com a escrita, um percurso na montanha vale por dez bibliotecas. Específico, particular e original, o corpo todo inventa; a cabeça adora repetir. A cabeça é ingênuo. O corpo é genial. (*Ibid.*, p. 17).

A aposta no corpo decorre que é dele a nossa inteligência intransferível, todo o resto é compartilhado e menos nosso — pode, inclusive, compor uma inteligência mecânica. Assim, Serres defende não somente a observação, mas o “treinamento” do corpo e a confiança nele. Nosso corpo precisa ser treinado, segundo o autor, a se adaptar ao mundo e estabelecer relações de trocas fecundas. Esse conhecimento, construído o tempo inteiro no imprevisto e na fragilidade carnal, é, no entanto, o mais seguro, porque nele se concentra nossa humanidade. Sobre isso, o filósofo confessa e aconselha:

O que você vai fazer na alta montanha, na sua idade? Preparar minha escrita. Estudem, aprendam, certamente sempre restará alguma coisa, mas, sobretudo, treinem o corpo e confiem nele, pois ele se lembra de tudo, sem qualquer dificuldade ou impedimento. O que nos distingue das máquinas é unicamente nossa carne divina; a inteligência humana se distingue da artificial apenas pelo corpo. (Serres, 2004, p. 18).

O procedimento distinto da filosofia de Serres pode ser demonstrado a seguir. O autor parte de um relato em primeira pessoa, no qual observa seu corpo em relação com o meio ambiente, para uma consideração a respeito da espécie humana, sua transformação na história e a autopercepção de um elo fundamental com outras espécies. A filosofia segue os passos do caminhante, e cada nível alcançado na escalada representa uma nova hipótese de conhecimento:

Caminho sobre um solo cuja inclinação se eleva suavemente. Em um determinado momento, paro e “ponho mãos à obra”; a verdadeira montanha começa e eu escalo. A partir do momento em que meu dorso se inclina, volto a ser quadrúpede? Quase: meu corpo se altera, os pés transformam-se, as mãos e as duas presas manuais passam a garantir o equilíbrio. O *Homo erectus* retorna ao arcaico quadrúmano de quem descende. Essa consternadora recordação se fez tão sombria em mim que não temo mais falar do animal: lembro-me de quem fomos. [...] Quem escala o paredão? Não é um corpo visível, exposto ao vazio, mas exatamente esse corpo esférico móvel e elástico no interior do qual repousa o organismo simiesco. [...] Como pudemos esquecer essa relação elementar e animal com o mundo? [...] Essa cabeça bruscamente precisou começar a pensar... mas em quê? Em construir uma habitação com suas novas mãos; o primeiro cogito foi um projeto de refúgio para encontrar a esfera perdida, eis a razão pela qual buscamos um teto, a razão pela qual habitamos. O humano ereto acaba de nascer. (*Ibid.*, p. 9-12).

Quando em movimento, o corpo produz uma associação de sentidos que tonifica a percepção. Para o filósofo, o olhar contemplativo, que assimila passivamente o conteúdo alcançado, é menos potente que a visão articulada a outros sentidos, como em um momento de tensão no qual o corpo desperta para outras aptidões, ou seja, outros saberes. O corpo cresce na extensão do mundo com o qual, correndo riscos, entra em contato. Nesse sentido, Serres compara:

No avião, o viajante surpreende-se por vezes com a dimensão da visão que se tem a partir das janelas, ao mesmo tempo em que, no interior do habitáculo veloz, confinado aos limites estreitos de sua poltrona, seu corpo dorme. [...] Em contrapartida, quando as mãos se agarram à rocha até sangrarem, quando o peito, o ventre, as pernas e o sexo ficam paralelos à parede [...] A visão, mesmo ampla, perde o sentido de distância do sobrevoo e passa a interessar-se pelo corpo inteiro, como se a totalidade do organismo, agora lúcido, colaborasse com o olhar [...] (*Ibid.*, p. 14).

A lucidez do organismo total, de que fala Serres, é o produto das metamorfoses identificadas na sua “filosofia dos corpos misturados”, quando os sentidos se comunicam entre si, na linguagem intransferível do corpo. O autoconhecimento é adquirido pelo diálogo intenso com outras realidades, pois cada corpo é uma outra realidade. Só é possível saber movendo-se, descobrindo novos enfoques, ampliando o repertório de percepções. Ainda que as interações corporais sejam ásperas, elas podem provocar renascimentos:

Nossa evolução e, talvez, a evolução de toda a vida consistem nessa dureza amedrontadora, tímida e temerária: não ficar na própria casa em repouso, sair em direção ao mundo das coisas, desalojar-se? Nascer implica expor o frágil ao rigor, o morno ao gelado, o flexível ao rígido, o terno à violência; isto é conhecer. (Serres, 2004, p. 24).

Um corpo pode nascer muitas vezes. E o poder corporal se revela, agudamente, na fraqueza — Serres fala da capacidade da fragilidade (*Ibid.*, p. 39). O sofrimento, ambivalente, tanto se realiza em experiência como em infelicidade; então deve, segundo o filósofo, ser atenuado, quando possível, como projeto tanto individual como coletivo, que atenua as desigualdades sociais que fazem alguns serem mais expostos ao sofrimento do que outros. O autor não defende a exposição gratuita ao sofrimento como modo otimista de fortalecimento do homem, mas reconhece o conhecimento que a dor implacável oferece, mais verdadeiro que o pensamento. Diz Serres:

Como, então, negociar o sofrimento? De maneira positiva e negativa, assim como a violência. O corpo sobrevive aproveitando-se dessa dupla cegueira. Ele não ilude, mas permanece silencioso; ele diz a verdade, mas nós a ouvimos mal. Sua experiência leva a vantagem sobre qualquer tipo de especulação. *Patior, ergo sum*. [Padeço, logo existo.] Inicialmente, sou tudo aquilo que a dor fez de meu corpo; muito antes e muito tempo depois, sou apenas o que eu penso. (*Ibid.*, p. 42).

De acordo com o autor, o poder corporal está também no esquecimento, que o corpo usa como mecanismo para desempenhar melhor funções em que a consciência não é requisitada: “O esquecimento alivia o que a consciência torna inflexível. De tanto olhar para si mesmo, Narciso ancilosa-se, ou seja, diminui seus movimentos e se torna mortalmente melancólico” (*Ibid.*, p. 43). Serres defende que uma consciência corporal saudável passa por um certo esquecimento do próprio corpo — o corpo é humilde, esquece-se a si, enquanto a consciência é vaidosa, vigia. Esse equilíbrio da “divina inconsciência da sanidade” é alterado com o sofrimento, que impõe presença e se sobrepõe ao ruído vago da saúde: “A saúde fazia de mim uma transparência muda, uma ausência, um ponto do mundo sem lugar, um não-eu; a dor o faz inflar até tomar conta de todo o meio ambiente” (Serres, 2004, p. 44, 45).

O autor, a esse respeito, faz uma analogia com o bem e o mal — o primeiro, para existir, requer uma confluência total de fatores; enquanto o mal pode ser precipitado por uma única ação individual, que rompe o equilíbrio. Nesse sentido, “Deus se define como uma totalidade e Satã como uma individualidade. Encontramo-nos diante de uma saúde divina ou de uma dor diabólica” (*Ibid.*, p. 46).

Levando em conta essa relação intrincada entre o corpo e a consciência, Serres propõe uma definição de inconsciente. Segundo ele, o corpo não afetado pela presença aguda do sofrimento é o inconsciente. O excesso de consciência, ou narcisismo, por sua vez, desencadeia um processo autodeformador e mortal:

O que é o inconsciente? O corpo, ou melhor, o corpo em boa forma. O mais consciente entre os homens chama-se Narciso, termo proveniente de narcose: um jovem tão dorido quanto embebedado de narcóticos que se asfixia em consequência de uma overdose. (*Ibid.*, p. 45).

Além disso, Michel Serres fala da existência como um afastamento do equilíbrio. Segundo ele, o corpo muitas vezes desafia as leis da estática e produz, na instabilidade, um tipo particular de estabilidade. Quando isso ocorre, o corpo deixa ser dominado pela realidade e passa para o campo da potencialidade. O autor ressalta que o conjunto de nossas experiências confirma esse processo transformador:

Sim, potencialmente o corpo existe em todos os sentidos imagináveis. Sem esta nova evidência, como compreender o progresso do treinamento, o fôlego extra, o estar em forma, a explosão de vida, a adaptação, a euforia que se sente ao ultrapassar a dor e a própria virtude? (*Ibid.*, p. 47).

Sem fazer menções diretas, Serres sai em defesa da literatura. Afinal, o texto literário é um espaço em que as potencialidades do corpo podem ser denotadas de forma dinâmica, onde se convergem abstrações e um conhecimento físico respaldado pela experiência. Além disso, pela sua sofisticada rede de recursos formais, o texto literário é resultado de um intenso investimento do corpo total do escritor, e, na sua circulação, o corpo a corpo é expandido aos leitores, constituindo-se um sistema de trocas corporais. Ao mesmo tempo, a literatura diz dos limites da sua própria matéria-prima, a palavra, o que a impele ao exercício de se alcançar o máximo do que pode ser dito.

3.2 ENTRE O SONHO E O CORPO: O DEVANEIO DA INFÂNCIA

3.2.1 A permanente recriação da infância

Diferentemente dos outros seres vivos, que se caracterizam pelo metabolismo, o homem, conforme Michel Serres, vive por metamorfismos, as sucessivas transformações inesperadas, que contrariam, inclusive, a genética. Essa ampla possibilidade de trocas, movimentos e mudanças coloca a natureza humana no campo do indefinível, do potencial, e,

por isso, como uma provável definição de liberdade: “Sua [do corpo] virtualidade se opõe a qualquer poder. A liberdade se define pelo corpo e este por sua potencialidade” (Serres, 2004, p. 52).

No percurso de uma vida, ocorrem duas metamorfoses fundamentais, segundo Serres. A primeira é similar à da criança, que, pela “pedagogia do possível” da fábula e do conto de fadas, compreende que o corpo é capaz de simular múltiplas naturezas, com a presença, então, da imaginação. Em um segundo momento, na velhice, ocorre um processo inverso, quando o indivíduo se cristaliza em espécie e se especializa. É possível, segundo o autor, dar continuidade à primeira metamorfose renunciando-se à rigidez do pertencimento.

Gaston Bachelard examina esse processo de continuidade da infância na idade madura. Com o método fenomenológico, ele concentra seu estudo nas imagens poéticas, que, segundo ele, permitem acessar a consciência absoluta, dado o teor de maravilhamento e ingenuidade. O autor diz que “certos devaneios poéticos são hipóteses de vidas que alargam a nossa vida dando-nos confiança no universo” (Bachelard, 1988, p. 8). O impulso original imaginativo da criação poética aponta para um devir, ao amalgamar recordações e sonhos. Na definição do filósofo, “o devaneio é então um pouco de matéria noturna esquecida na claridade do dia” (*Ibid.*, p. 10).

O devaneio poético, que é um estado de alma atemporal, é uma via para a beleza e a felicidade e encontra sua realização no poema. Assim, a finalidade dessa análise filosófica é “provar que o devaneio nos dá o mundo de uma alma, que uma imagem poética testemunha uma alma que descobre o seu mundo, o mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver” (*Ibid.*, p. 15).

Bachelard comenta a conexão com o mundo que a solidão oferece à criança, para compor um “devaneio cósmico”. Trata-se de um processo, segundo o autor, que começa a formar a capacidade de sonhar no indivíduo. Por isso, é esse encontro que a criança tem com o mundo quando está sozinha que repercutirá na criatividade futura:

A infância conhece a infelicidade pelos homens. Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que, nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas. Como não sentir que há comunicação entre a nossa solidão de sonhador e as solidões da infância? (Bachelard, 1988, p. 94).

Interessa a Bachelard essa permanência do devaneio infante no adulto criador. Reconhecendo a infância como um período que a memória envolve de imprecisões significativas, o autor destaca o papel da imaginação na tessitura de uma meninice recordada e recriada: “Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a

possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária” (*Ibid.*, p. 94).

O filósofo fala sobre um “núcleo de infância” que perduraria na “existência poética”, ou seja, uma remodelação da vida pueril na engenhosidade do devaneio. Desse modo, as imagens criadas pela criança, que aceitam o absurdo, contêm a mesma liberdade inventiva e solitária da linguagem do poeta. Nas palavras do autor, há “uma infância imóvel, mas sempre viva, fora da história oculta para os outros, disfarçada em história quando a contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação — ou seja, nos instantes de sua existência poética” (*Ibid.*, p. 94).

É por meio do devaneio que o homem alcança a liberdade, enfatiza Bachelard. Por essa razão, buscamos essa potencialidade na infância, que é por nós idealizada. No amadurecimento, o devaneio ligado à meninice retorna intensificado, e ressignificado, numa mistura de sonho e lembrança. A memória da infância, com suas “imensidades primitivas”, alarga a fantasia do adulto — “um clarão de eternidade baixa sobre a beleza do mundo” (*Ibid.*, p. 96). O autor afirma que esse retorno ao devaneio infantil é mais ligado à imagem, principal objeto da criança, do que à experiência. A respeito da revisita da infância, diz Bachelard:

Muitas vezes, é no entardecer da vida que descobrimos, em sua profundidade, as nossas solidões de criança, as solidões de nossa adolescência. E no último quartel da vida que compreendemos as solidões do primeiro quartel, quando a solidão da idade provecta repercute sobre as solidões esquecidas da infância. (*Ibid.*, p. 102).

Também Freud, seduzido pelo mistério do fazer poético, compara o poeta à criança, que reorganiza, no seu viver lúdico, as coisas do mundo. O neurologista destaca o investimento afetivo que a criança direciona ao jogo, o qual é por ela diferenciado da realidade. Na poesia, objeto do afeto do poeta, o jogo do fantasiar transforma o pesar em prazer.

De acordo com Freud, na vida adulta, o prazer da brincadeira infantil pode ser recuperado pelo humor. Quando o indivíduo abandona o brincar, ele passa a fantasiar, a construir “castelos no ar”, com seus devaneios (sonhos diurnos). Porém, ao contrário do infante, que não esconde a manifestação do seu desejo e brinca de ser adulto, o adulto, forçado a cumprir a seriedade do mundo real, esconde suas fantasias. Segundo o autor, “as forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (Freud, 2014, p.n). O poeta, conforme Freud, supera a repulsa que seria causada pela exposição da fantasia do adulto, por meio do prazer estético, que libera um prazer psíquico profundo e faz com que o leitor aprecie, sem censura, seu próprio devaneio.

O desejo que origina a fantasia é entrecruzado pelos três tempos: um despertar atual da memória do desejo, a lembrança da experiência passada de realização na infância, e a idealização de uma realização futura. Freud afirma que esse movimento também ocorre na feitura de uma obra poética, sendo a poesia a própria realização do desejo suscitado no poeta. Além disso, a presença das memórias da infância na literatura pode ser um indício da permanência do jogo lúdico, como o devaneio.

De modo afim, Michel Serres, na sua análise sobre as variações corporais, cita a conexão do sonho na solidão da criança com a poesia:

A infância conhece a infelicidade pelos homens. Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que, nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas. Como não sentir que há comunicação entre a nossa solidão de sonhador e as solidões da infância? (Serres, 2004, p. 94).

Conforme Bachelard, as “imagens que sobrevivem do fundo da infância não são verdadeiras lembranças” (Bachelard, 1988, p. 98). A imaginação segue a par com a memória, então as lembranças devem ser entendidas como imagens, resultantes do cruzamento dos fatos com os valores. Diz o autor: “a imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever” (*Ibid.*, p. 99), e a poesia reforça esse impressionismo, levando-nos, pelo devaneio, ao cumprimento de uma infância inacabada. As “variações poéticas” enriquecem as chamadas “lembranças puras”, as quais não obedecem à cronologia do tempo datado.

A solidão livre da criança é fundamental na formação do cosmo que será continuamente resgatado, com as imagens de uma infância eterna, lembrada e sonhada. O avançado em idade recorre a essa imobilidade apaziguadora chamada pelo filósofo de “antecedência de ser”, um estado em que não existe a pretensão de ser e que arrefece as oposições lógicas e a ideia de morte, entre “luzes e limbos”.

No devaneio, a infância é uma fonte de nascimentos, ao permitir contínuas possibilidades de refazimento da vida pela imaginação. Sobre isso, considera Bachelard:

Essa infância nas brumas e nas luzes, essa vida na lentidão dos limbos, dá-nos uma certa espessura de nascimentos. Quantos seres temos começado! Quantas fontes perdidas que no entanto têm corrido! Então o devaneio voltado para o nosso passado, o devaneio que busca a infância, parece devolver vida a vidas que não aconteceram, vidas que foram imaginadas. O devaneio é uma mnemotécnica da imaginação. No devaneio retomamos contato com possibilidades que o destino não soube utilizar. (Bachelard, 1988, p. 106, 107).

Segundo Bachelard, as imagens poéticas podem reavivar um passado obscurecido, por meio do encantamento estético: “É preciso embelezar para restituir. A imagem do poeta devolve uma auréola às nossas lembranças” (*Ibid.*, p. 110). Assim, as lembranças de fatos irrisórios da infância, que não têm serventia na vida prática adulta, alimentam o devaneio, espessam o espírito na maturidade. “Um belo poema nos faz perdoar um desgosto muito antigo”, considera o filósofo.

A criança exerce sua aptidão fabuladora na própria vida, elaborando fábulas em seu devaneio, com o encantamento que provém da seriedade de tal atividade. Esse potencial é restituído, mais à frente, pela infância permanente, mas encontra o obstáculo da linguagem que não é mais encantatória. O exercício possível é trazer à tona o ser admirativo, e não o perceptivo, como o poeta, que “conhece a união da poesia da lembrança com a verdade das ilusões” (*Ibid.*, p. 114). O devaneio relacionado à infância tem também a característica da condensação, reunindo os elementos dispersos na lembrança.

Bachelard frisa o enriquecimento proporcionado pela leitura de outras infâncias, as da literatura: “Nos devaneios voltados para o passado, o escritor sabe infundir uma espécie de esperança na melancolia, uma juventude de imaginação numa memória que não esquece” (*Ibid.*, p. 117). O autor fala de uma “poético-análise”, que retomasse os sonhos de criança e os concedesse à liberdade da poesia, pois a infância é mais bem analisada por poemas e devaneios do que por fatos e lembranças. “Nos seus devaneios a criança realiza a unidade da poesia” (Bachelard, 1988, p. 120), diz o filósofo.

A infância pode ser entendida, nesse contexto, como o arquétipo da felicidade simples e, como tal, funciona como uma fonte de encantamento que nos abre ao mundo pelo poder de suas imagens. Desse modo, o devaneio que retorna à puerícia nos faz entrar em contato com os outros arquétipos que nos vinculam ao universo, por meio das virtudes dos primeiros devaneios. Bachelard denomina essa conexão entre sujeito e mundo de “acordo poético” (*Ibid.*, p. 119) e ressalta a interdependência entre infância, cosmicidade e poesia. Segundo ele, a palavra poética nos oferece o reencontro com a verdade cósmica da infância, permitindo-nos o maravilhamento. Sendo assim:

Para compreender o nosso apego ao mundo, cumpre juntar a cada arquétipo uma infância, a nossa infância. Não podemos amar a água, amar o fogo, amar a árvore sem colocar neles um amor, uma amizade que remonta à nossa infância. Amamo-los como infância. Todas essas belezas do mundo, quando as amamos agora no canto dos poetas, nós as amamos numa infância redescoberta, numa infância reanimada a partir dessa infância que está latente em cada um de nós. (*Ibid.*, p. 121).

Esse tipo de devaneio pode, ademais, devolver-nos a melancolia tranquila da criança: “A poética do devaneio deve tão-somente determinar os interesses de um devaneio que mantém o sonhador numa consciência de tranquilidade” (*Ibid.*, p. 123). A serenidade do ócio livre do infante retorna como um repouso, na lembrança desse estado de alma. O devaneio recupera, assim, toda a positividade da infância, sem a lembrança de sua possível hostilidade.

Bachelard também chama a atenção para o mito da criança divinizada, que encontra correspondência com o arquétipo. Em tais mitos, em geral, o mundo cumpre a função de salvaguardar a criança órfã, e, assim, a humanidade rejuvenesce, em um renascimento contínuo. O devaneio situa a criança divina na atemporalidade. Nesse contexto, a criança é um ideal.

3.2.2 A pele do tempo

Matamoros, do *Tu não te moves de ti*, quando menina, mantinha uma relação de proximidade e aprendizado com as instâncias corpóreas que lhe rodeavam. No cenário campestre que habitava, seu encontro religioso com a vida era intermediado pela natureza, por outros corpos, com os quais saciava seus impulsos voluptuosos: “desde sempre tudo toquei, só assim é que conheço o que vejo [...] a menina sofria um tocar pegajoso, que os dedos afundavam-se em tudo o que viam” (Hilst, 2018, p. 382).

A solidão da criança era atenuada com esses corpos eleitos para lhe fazer companhia. Em sua atividade imaginativa, os seres inanimados ganhavam traços pessoais, e com eles a menina nutria relações afetivas. Era o início de uma interação corporal, elaborada na fantasia. Assim Matamoros descreve seu contato com a água:

se destruí algumas coisas com a polpa dos meus dedos, tinha cuidados e era desvelosa com o corpo da água, não sei o porquê desses afins com coisa tão rorejante, eu que me soube sempre parda e pesada como a pele da terra, são mistérios, ganchos talvez de uma vida de antes, há cadeias e argolas que se enroscam tanto que os dedos do divino nem podem desfazê-las, [...] talvez por isso que me faz pena e maravilha esse encorpado mole, desfazido, essa cor sem nome desse corpo da água, se machuquei-a um dia, já paguei [...] (*Ibid.*, p. 384).

Ela enfatiza a ideia de corporeidade, pela repetição da palavra *corpo* e outras relativas (“polpa dos meus dedos, encorpado, pele da terra, dedos do divino”) e com a personificação da materialidade da água, a qual tratava com delicadeza. A constituição do próprio corpo mediava esse encantamento que se tornaria conhecimento: a menina se comparava, em peso e tez, à “pele da terra”. A riqueza verbal advinda da ampla liberdade imaginativa infantil e a subversão das convenções semânticas e lexicais (“encorpado mole; cor sem nome; se machuquei-a um dia, já

paguei”) está alinhada com um vocabulário e imaginação maturados, da Matamoros que narra suas memórias (“desvelosa, coisa tão rorejante, cadeias e argolas, pena e maravilha, desfazido”). Nesse texto melodioso, o encontro de dois tempos, na mesma personagem, e a permanência dos sentidos das sensações, que não são desfeitos pelo tempo ou destino, os “dedos do divino”.

Matamoros também descreve sua intimidade libidinosa com os frutos: “tocava os morangos antes do vermelho, tocava-os depois, gordo-escorridos, tocava-os com a língua também, mexia tudo muito” [...] (*Ibid.*, p. 382). E com os homens, no desenvolvimento do estranhamento sexual, em contato com corpos de outras dimensões físicas: “segurei um túrgido tão grande que os dedos à sua volta fechar-se não podiam, pude tocar demorada, os côncavos das mãos avermelharam, depois meus dedinhos inteiros penetraram na boca do homem” (*Ibid.*, p. 382).

A infante Matamoros ainda não considerava as significâncias dos seus encontros com o mundo e outros corpos, assim como, na adolescência, não compreendia os porquês de sua batalha mal dita com sua mãe, Haiága. Mas a senhora Matamoros, com rédeas sobre a linguagem (e, por isso, sobre a própria história), identifica, no relato, o peso vivificador, religioso, das circunstâncias que, passados os anos, formam o quadro geral de sua vida. Na tenra idade, a vida se mistura com o sonho pela incipiente separação entre o sujeito e a realidade — os limites físicos e simbólicos ainda estão sendo apreendidos. No entanto, é na madureza que Matamoros tonifica a relação da mulher-menina com o sonhado. Pois o sonho, agora, é escrito, e posto ao lado do vivido. As impressões, as sensações, a linguagem da mocidade adquirem outras dimensões porque ressignificadas a partir do acúmulo de experiências.

Simbiose análoga à de Matamoros é relatada por Kazantzakis no *Testamento para El Greco*:

Quando criança tornei-me um com o céu, insetos, mar, vento. Tudo que via eu tocava. O vento tinha um seio naquela época; tinha mãos que me acariciavam. [...] O mundo e eu ainda não nos tínhamos separado. No entanto pouco a pouco arranquei-me de seu abraço, ficando ele de um lado, eu do outro e a luta começou. (Kazantzakis, 1951, p. 36, 37).

Assim como na narrativa hilstiana, Nikos-narrador reelabora as realidades da infância, ordenando-as em uma sequência significativa de acontecimentos. O menino cretense igualmente concedia ideia de corpo aos entes naturais (“O vento tinha um seio [...] tinha mãos [...] seu abraço”). Os corpos outros constituíam com seu corpo uma comunhão, demonstrada, por exemplo, no relato de seu primeiro encontro visual com o céu estrelado:

Uma noite de verão estava eu sentado outra vez no nosso quintal, no meu banquinho. Lembro de como levantei os olhos para ver, pela primeira vez, as estrelas. Com um pulo, gritei de medo: ‘Faíscas! Faíscas!’ O céu me parecia uma vasta conflagração; meu pequeno corpo pegou fogo. (*Ibid.*, 1951, p. 35)

A imantação da natureza-irmã teve lugar central na sua formação espiritual, que esteve intimamente atrelada ao todo físico, fixado na memória, quando a razão entrou em cena no diálogo com o mundo, cindindo os corpos — “e a luta começou”. Mesmo após esse movimento gradual de apartação, a ligação do sensível ao transcendente encontrou na linguagem um terreno fértil para a sua elaboração:

Dentro de mim, até mesmo o problema mais metafísico toma forma de um corpo físico quente que cheira a mar, solo e suor humano. A Palavra para que me toque há de se mudar em carne viva. Somente então entendo: quando posso cheirar, ver e tocar. (Kazantzakis, 1951, p. 35).

A carnalidade da palavra, em Nikos, é eco da infância na razão apurada, quando o escritor cultiva a atitude de Alberto Caeiro, de se manter “nascido a cada momento / Para a eterna novidade do Mundo” (Pessoa, 2011, p.n). Na tentativa de recuperar o olhar imaculado da criança, o autor realiza a assepsia dos significados, renascendo continuamente, para que sua expressão se aproxime do âmago: [...] “escuto cuidadosamente o que a criança em mim tem a dizer. Ela me dita. [...] Novamente sou criança para que me seja possível enxergar o mundo sempre como da primeira vez. Sempre de olhos virgens” (Kazantzakis, 1951, p. 39).

Diferentemente da Matamoros madura, hiperbólica e palavrosa, Lenilde Freitas não confia no torrencial verbal. Antes, sua poética é comedida na rememoração, concedendo a significação, também, ao implícito, pois:

*A palavra está gasta
a forma demais usada:
escrevo então quase nada.
Que a lembrança dos meus gestos
ou a nitidez das letrinhas
façam com que possas ler
o que dizem as entrelinhas.*
(Freitas, 2010, p. 133)

Também de Lenilde, o poema intitulado *Infância* fala de uma perda que persiste. O gesto de tropeçar atribui um caráter de concretude à ausência, enquanto a invenção elabora uma saída para a angústia:

*Desconfio que foste embora
pois tropeço em tua ausência
a cada hora e momento.
E se o luar — como agora —
irrompe janela adentro
pergunto a mim mesma
se não sou eu que te invento.
(Freitas, 2010, p. 134)*

Em contrapartida, o poema *Felicidade* anuncia a permanência de uma bem-aventurança simbolizada no sonho, sobre o qual não se sabe a distância, mas sim sua presença inconteste:

*Mas que sonho foi aquele
que até hoje estou feliz?
Se o sonho não tem raiz
por que fiquei presa nele?
(Freitas, 2010, p. 136)*

No poema a seguir, Lenilde Freitas estabelece imagetivamente o fluxo integrador entre o material sonhado e o vivido. O título do poema já começa a definir a experiência cósmica que será elaborada em quatro versos, dois para o movimento de descida, e dois para o de retorno. Os materiais que se deslocam são abstratos: os sonhos e a vida, atados à figura de um objeto concreto: a lata. Esse recipiente contém, metaforicamente, a amplidão do desejo de felicidade realizado na infância e recuperado na memória:

Fazenda

*Cisterna abaixo descem os sonhos
na lata presa a uma corda.
Entre moleques risonhos
a vida sobe: cheia até a borda.
(Freitas, 2010, p. 135)*

A imagem da criança ávida pelo toque e o arrefecimento dessa experiência na velhice está presente em *Da morte. Odes mínimas*, em que Hilda Hilst constrói uma conversação com a morte, personalizando esse fenômeno e configurando sua relação com o homem. No poema a seguir, o eu lírico indaga à morte sobre a sua satisfação das sensações:

[...]

E sendo criança

*Não tocavas em tudo
E o instante se fazia
Insípidez e nada?*

*E velhíssima agora
Conhecendo todos os tatos
Agonia, terror e pasmo*

Saciada

*Por que não partes?
(Hilst, 2017, p. 332)*

O paradoxo, no poema, é que a morte, enquanto fenômeno, não tem infância nem velhice, ocorre no tempo extemporâneo da eternidade. Com o recurso da prosopopeia, a autora aproxima o mistério desse evento basilar na vida humana à realidade consabida dos efeitos da passagem do tempo. No poema, repete-se a noção de espessamento da significação do tato no desenrolar da vida — na infância, o imediatismo sem elaboração, “insípidez e nada”; na maturidade, a saturação das sensações e eleição dos significados. E o verso conclusivo traz a irônica sugestão do fim da morte, como se ela, enquanto personificação poética, também já tivesse chegado à totalidade do conhecimento possível.

Bachelard chama a atenção para o paralelo entre a morte e o nascimento no que diz respeito ao processo de destemporalização ocasionado para se recuperar a “antecedência do ser”, que abriga os devaneios da infância. Nessa perspectiva, a morte não é o que antecede nem sucede os renascimentos. Conforme o autor,

Num devaneio, a palavra morte é uma palavra grosseira. Não podemos servir-nos dela para um estudo micrometafísico do ser que aparece e desaparece para reaparecer segundo as ondulações de um devaneio de ser. Aliás, se em certos sonhos morremos, nos devaneios, isto é, no onirismo aprazível, não morremos. Será preciso dizer também que, de um modo geral, o nascimento e a morte não são psicologicamente simétricos? Há no ser humano tantas forças nascentes que, em seu ponto de partida, não conhecem a fatalidade monótona da morte! Só se morre uma vez. Mas, psicologicamente, conhecemos nascimentos múltiplos. (Bachelard, 1988, p. 106).

No poema abaixo, ainda de *Da morte. Odes mínimas*, a morte é ideia centralizadora que justifica a atividade poética:

XXXII

*Por que me fiz poeta?
Porque tu, morte, minha irmã,
No instante, no centro
De tudo o que vejo.*

*No mais que perfeito
 No veio, no gozo
 Colada entre mim e o outro.
 No fosso
 No nó de um ínfimo laço
 No hausto
 No fogo, na minha hora fria.*

*Me fiz poeta
 Porque à minha volta
 Na humana ideia de um deus que não conheço,
 A ti, morte, minha irmã,
 Te vejo.
 (Hilst, 2017, p. 336)*

A poesia, enquanto acontecimento promovido pelo texto, ocorre na eternidade, suspendendo o tempo linear por meio de seu ritmo circular, que convoca outras dimensões. Além disso, é emblema da permanência depois da morte física do autor. Ao mesmo tempo, a poesia ocorre na ocasião da leitura. Essa confluência de tempos, que se agregam em um núcleo, “no centro/De tudo o que vejo”, é comum à morte e à poesia.

Na segunda estrofe, lemos sobre a resistência da morte no ato sexual. Alguns termos corroboram essa estreita ligação: “veio, colada, nó de um ínfimo laço”. A morte perpassa as experiências espirituais, do erótico, “no fogo”, até a consumação da alma e do corpo na própria morte, “na minha hora fria”.

A comunicação com a morte, nessa obra, tem mais proximidade do que as interações com o divino, em outros textos de Hilda (que carregam as marcas do espanto diante do nume), nos quais deus recebe qualificativos que denotam sua inacessibilidade. Nesse poema, o eu lírico se dirige à morte com o vocativo afetuoso “minha irmã”, que se contrapõe ao divino distante, “um deus que não conheço”. A morte compõe, então, o itinerário dessa busca que se faz no desamparo.

Lenilde Freitas igualmente cria algumas imagens para a morte. O poema seguinte tem como tema a angústia que se faz entre a conformidade e a rejeição do fim da vida:

Da pele para dentro
*Nada passou nada passa
 nem esta ausência dentro de nós.
 Cá fora urdimos a farsa
 da anuência em morrermos sós.
 (Freitas, 2010, p. 95)*

A quadra com rimas alternadas e sem pontuação dentro dos versos (o que confere a musicalidade do metro da poesia popular) sintetiza a trama individual para não se externar a solidão fundamental que nos acompanha até a morte. No primeiro verso, de uma negatividade pessoana, a repetição de “nada”, simultaneamente como substantivo e advérbio, cria, ao lado do verbo “passar”, um sentido de nulidade positiva: nada é capaz de passar, ou tudo fica.

Externamente à pele, a “farsa” coletiva esconde a permanência das perdas em cada um, em um jogo de representação que permite o prosseguimento do cotidiano: a rima interna formada entre as palavras “ausência” e a “anuência” simboliza esse acordo tácito. Aqui, há uma ideia de dramatização, que é ainda mais elaborada no poema a seguir, da primeira obra de Lenilde:

Antes que o pano desça

*Aquele palco é ainda hoje
o caroço dos meus medos
e aquele cenário o que deslustra
ainda todos os meus enredos.
Cena final: Olhei pra trás
e vi o que até então não vira. Mas ainda mais atrás
estava o meu coração parando. Então saí,
colando os pedaços de minha voz que se partira.
(Freitas, 1987, p. 39)*

O título do poema já aponta para a imagem da morte como o desfecho de um ato, ao cerrar das cortinas. Alguns termos retomam o elemento cênico, como “palco, cenário, enredos, cena”. Ao fim, tal qual a mulher de Ló, o eu lírico volta sua atenção ao passado, mas, diferentemente da personagem bíblica solidificada em sal, arrisca-se na recomposição dos fragmentos de sua própria história, simbolizada por um “coração parando”, enquanto há tempo, “antes que o pano desça”. Orides Fontela, cuja dicção compartilha com Lenilde a condensação, indica sua austera rua de *Mão única*: “É proibido/voltar atrás/e chorar”.

Em outro poema, Lenilde Freitas remete ao mito do homem que tocou a eternidade, antes de perdê-la, para simbolizar a persistência do tempo, representado por uma *aragem*, a branda intermitência das variações:

Adão

*Esta aragem
É o sopro do tempo
Desfazendo a tua imagem.*

(Freitas, 2010, p. 108)

A imagem de Adão, no horizonte da tradição bíblica, ficou cristalizada como símbolo da perfeição, eterna, mas também início da morte na descendência humana, por isso alegoria do processo lento e obstinado da corrupção do corpo. A promessa do eterno se revitaliza na figura de Cristo, herói por excelência, por ter vencido o principal terror do homem.

Em *Fluxo-floema*, de Hilda Hilst, o conto *Lázaro* é uma reflexão alegórica sobre a morte, fazendo referência ao relato evangélico desse amigo de Cristo. O narrador é o próprio irmão de Maria e Marta, de Betânia — mas já defunto, em seu túmulo. Lázaro observa seu processo mortuário: o momento em que sua vitalidade se esvai, o enfaixe cuidadoso de seu corpo realizado por Marta e o transporte do cadáver ao sepulcro, onde ele tem um encontro revelador com uma das outridades que integram o divino (Rouah, o Maldito). Com a ressurreição, os sentidos de Lázaro são revitalizados em potência maior do que eram antes da morte. E o regressado observa o adensamento do seu tato pertencido ao mundo, como se sua primeira vida tivesse sido uma longa infância:

A matéria das coisas emerge ao toque da minha mão, antes... antes do quê, Lázaro? Antes da minha morte eu tocava nas coisas, sim, tocava-as, mas não descobria o mais fundo, os meus dedos apenas deslizavam e aquele toque era fugidío, e a sensação daquele toque não se fixava em mim, apenas existia enquanto eu estava ali, Tateando. Agora, tudo faz parte de mim. (Hilst, 2018, p. 87).

Em *Tu não te moves de ti*, lemos sobre o revigoramento das faculdades físicas quando Matamoros, ao suspeitar que sua mãe estava se deleitando com Meu-Tadeus, observou que Haiága adquiria um vigor e graça inéditos, “de velha fez-se redonda adolescente, de velha rouca fez-se rouxinol” (Hilst, 2018, p. 396). Haiága adolecia além do calendário, remoçada pelo desejo, que lhe fazia se dedicar a cuidados estéticos, como narra Matamoros:

Mudada minha mãe, a garganta de escolhidas palavras, o cabelo tinha lustros de óleos esquisitos, banhava-se com folhas, com pétalas secas, grãos amassados resultavam num redondo de pasta, esfregava no corpo essas matérias, eu dizia Haiága minha mãe, não é que te tornaste bela? Não ralhava, ouvia-me, as mãos nas ancas, repassadas como se as quisesse aquecidas, e tu também, minha filha, verdade que um homem pode nos fazer a todos mais bonitos não é? (*Ibid.*, p. 388-389).

No poema *À adolescente*, de Lenilde Freitas, a cosmética regula o cosmo-corpo, nessa fase metamórfica entre a infância e a idade adulta:

*Passou sabonete no corpo
de colônia ensopou os cabelos
nela consertou o torto*

*pôs creme nos cotovelos
deu vida ao que estava morto
e flores apanhou aos molhos;
mas a audácia ficou presa
na menina dos seus olhos.*
(Freitas, 1994, p. 103)

Bachelard enfatiza que “por vezes, a adolescência confunde tudo. A adolescência, febre do tempo na vida humana! [...] Que mudança na vida quando caímos sob o império do tempo que desgasta, do tempo em que a substância do ser possui lágrimas!” (1988, p. 105). O adolescente sofre a angústia de pertencer a um corpo estranho (*extranus*, “que é de fora”), a dificuldade de se reconhecer na própria imagem, apropriar-se e entender a estrutura física de que faz parte. No poema, são os produtos da cosmetologia — “sabonete, colônia, creme” — que atenuam esse estrangeirismo. Eles auxiliam na recuperação de uma coesão corporal: seja pela higiene (“passou sabonete no corpo”), que está ligada ao bom aspecto e ao funcionamento salutar pela eliminação das sujidades, como pelo acréscimo de elementos que, de acessórios, tornam-se indispensáveis para se estabelecer uma cosmologia (“de colônia ensopou os cabelos / pôs creme nos cotovelos”). A nossa pele passa por uma renovação constante: nos extratos da epiderme, as células mortas vão cedendo espaço, continuamente, a novas células (procedimentos dermatológicos, como a esfoliação e a hidratação, aceleram esse processo), dando-se “vida ao que estava morto”. Os cosméticos só não regularam o impulso interior da adolescente, que se manteve na menina, “dos seus olhos”.

Na novela *Kadosh*, de Hilda Hilst, a personagem Agda, fazendo considerações a respeito da velhice da pele, descreve um diálogo, entre o humor e a melancolia, que remete ao *Pneumotórax*⁸, de Manuel Bandeira, por conter a ideia de resignação soturna, metaforizada não no “tango argentino”, mas na música erudita:

E outra coisa doutor: a flacidez aqui, perto das axilas, essa essa, exercícios quem sabe? Ele sorri: mangas compridas. Eu sei, mas é o tato, o senhor compreende? Alguém lhe toca, minha senhora? Mil perdões, senhora, não quis dizer, luvas quem sabe, ajudariam? Mil perdões, senhora, não quis dizer, enfim quero dizer que para revitalizar essa espécie de flacidez, assim na sua idade, cinquenta? Cinquenta e cinco? Enfim

⁸ Segue o poema *Pneumotórax*, de Manuel Bandeira, publicado na sua obra *Libertinagem*: “Febre, hemoptise, dispneia e suores noturnos. / A vida inteira que podia ter sido e que não foi. / Tosse, tosse, tosse. / Mandou chamar o médico: / — Diga trinta e três. / — Trinta e três... trinta e três... trinta e três... / — Respire. / — O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado. / — Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax? / — Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino” (Bandeira, 2019, n.p).

essa espécie de flacidez não tem solução, minha senhora, a música erudita, quem sabe... seria uma distração... (Hilst, 2018, p. 171).

Michel Serres observa que “cósmico” e “cosmética” são expressões que remetem ao mesmo vocábulo grego, *Kósmos* (“organização”). A esse respeito, diz o filósofo:

Nada é tão profundo como o enfeite, nada é tão abrangente como a pele, o ornato e as dimensões do mundo. Cósmico e cosmética, a aparência e a essência saem de uma mesma fonte. A maquiagem iguala a ordem, e o embelezamento equivale à lei, o mundo surge ordenado, em qualquer nível em que se considerem os fenômenos. Todo véu sempre se apresenta magnificamente historiado. (Serres, 2001, p. 27).

Porque a pele não é somente superfície, mas repositório vivo de experiências: tatuagem, sarapintura. A ordenação e o embelezamento do corpo compõem o ordenamento do mundo. A cosmetologia fabrica telas e véus, sobre corpos individuais. Não são camadas excessivas a mascarar o real, mas o avesso: constituem nossa “máscara impressa”, completam uma natureza-realidade no mundo-corpo. A poesia ordena esse todo-corpo — o caos das experiências ordinárias — pela linguagem, que pode, ela própria, ser caótica. Mas cria um objeto coeso de significados, no espaço sinuoso do texto.

3.3 ILUMINO O ABISMO QUE ME TIRA O FÔLEGO

Georges Bataille, em *O erotismo*, afirma que o erótico está diretamente relacionado à interioridade do desejo, ainda que aponte para o objeto exterior desejado — o que contrapõe a sexualidade do homem (quando erótica, não rudimentar) à do animal: “o erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão” (Bataille, 1987, p. 20). O erotismo nasce do interdito religioso, da “sexualidade envergonhada” (*Ibid.*, p. 21), ao lado dos interditos do trabalho e da morte.

No erótico, há uma suspensão (ainda que parcial) do pensamento e da cultura, um desprender de si. Na união dos corpos, a conjugação das almas, com seu ápice no gozo, que afasta, em segundos, qualquer racionalidade. E, como enfatizado por Bataille, é uma possibilidade de morte em vida, — após a pequena morte, o ressuscitar para a grande e verdadeira vida, quando as almas se juntam inexoravelmente, pelo transporte do corpo. Pulsão máxima de vida e morte, é ressurreição por excelência. É a morte viva possível e gozosa, o prazer e a dor — já que a relação com deus, na tradição cristã, passa pelo sentimento de inferioridade que acarreta a humilhação e o sofrimento. Quanto mais o homem se racionaliza,

e mais se afasta da capacidade de em nada pensar, mais misterioso (místico) é o prazer-dor do amor sexual, porque conecta o indivíduo ao elã primitivo do gozo, da graça.

O autor acredita que o erotismo tem como consequência a solidão e o silêncio, pois, como forma mais intensa de emoção, ele se exclui da comunicação habitual. Embora não proibido, o erotismo é uma experiência privada que pode, inclusive, por causa do interdito, ser negada no campo da linguagem, pela qual é definida a nossa existência. De acordo com o pensador,

o erotismo permanecerá para nós como qualquer coisa de estranho, da qual falarei como se não pertencesse à nossa vida presente, como se fosse uma realidade distante que só nos é acessível sob uma condição: que nós saíamos do mundo em que ora estamos para buscar abrigo na solidão. Particularmente, parece que, para alcançar essa região distante, devemos renunciar à atitude do filósofo. O filósofo pode nos falar de tudo o que ele sente. Em princípio, a experiência erótica nos conduz ao silêncio. (Bataille, 1987, p. 163).

Por outro lado, a emoção da santidade encontra expressão na linguagem, ou seja, pode ser comunicada. Bataille define santidade como a “vida que determina a presença em nós de uma realidade que pode mexer com o mais profundo de nós mesmos” (*Ibid.*, p. 163). Assim como o erotismo, é uma experiência de intensidade extrema, mas, ao contrário do primeiro, não isola o indivíduo.

Conforme o autor, o que aproxima o erotismo da santidade é o domínio do desejo, que, ao modo de um capricho, está em oposição à eficiência do mundo especializado. O desejo erótico resulta do interdito, que faz o homem se opor a si. Em relação à santidade cristã, a transgressão é o pecado; sendo assim, tem relação com o paradoxo entre o princípio cristão da falta e o sacrifício divino redentor, a *felix culpa*. A esse respeito, comenta Bataille:

A passagem do erotismo à santidade tem muito sentido. É a passagem do que é maldito e rejeitado ao que é fasto e glorificado. De um lado, o erotismo é a falta solitária, o que não nos salva senão nos opoñdo a todos os outros, o que só nos salva na euforia de uma ilusão, visto que, em definitivo, o que no erotismo nos levou ao último grau da intensidade nos atinge ao mesmo tempo com a maldição da solidão. Por outro lado, a santidade nos tira da solidão, mas sob a condição de aceitar este paradoxo — *Felix culpa!*, a bem-aventurada culpa! — cujo próprio excesso nos resgata. (*Ibid.*, p. 169).

Um outro paradoxo se anuncia: a santidade se aproxima da morte no seu “heroísmo guerreiro”, no seu viver como se morresse, mas com o projeto da vida eterna. É esse compromisso que, para Bataille, torna a santidade uma experiência compartilhável, com os outros homens e com o pensamento.

A presença do léxico lascivo-sublime nos relatos extáticos é justificada por Bataille pela dualidade implícita ao ato sexual — a violência e o desejo de morte, de um lado, e a ternura que atenua a desordem dos sentidos, de outro: “Tal é a condição desses êxtases *violentos*, sem os quais o amor sexual não poderia ter, como aconteceu, emprestado seu vocabulário às descrições do êxtase dos místicos” (Bataille, 1987, p. 157, grifo do autor).

Hilda Hilst qualifica a protagonista Hillé como *A obscena Senhora D* (1982)⁹, uma mulher madura que se mantém à parte da comunidade, para dramatizar sua existência, enfatizando o desamparo (proveniente do divino).

Hillé é espectadora e intérprete de si, com a consciência dessa vinculação: “em mim, Ehud [o homem amado, interlocutor], na minha cara um estupor, um nunca compreender, um enrugado mole, olha como é a minha cara sem o teatro para o outro” (Hilst, 2018, p. 487). Além disso, seu jogo de cena com o público (sua vizinhança, que só a vê pela janela) é para chamar a atenção de deus, o espectador desinteressado por quem a personagem tem um interesse desesperado. Hillé escolhe fazer de sua vida uma encenação, ora se escondendo, ora se revelando em faces inventadas, como se na ficção, na realidade verbalmente organizada, pudessem ser vislumbradas as verdades que tanto procura. Ela pretende adicionar a seu corpo outros corpos, à sua face, outras, fabricando e usando máscaras, com as quais ela assusta crianças da vizinhança.

A senhora D escolhe passar sua velhice à parte, embaixo da escada, para, desse apartamento, perscrutar os sentidos da vida e poder alcançar, num átimo, as respostas — reclusão e vigilância, como os santos. Esse autoabandono é uma réplica rebelde e aflita à derrelição a que a personagem diz ter sido entregue por deus. Já que há grande silêncio no lugar das respostas às grandes questões, Hillé se isola o máximo que consegue, intensificando o sentimento de desamparo:

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, no sopro de alguém, num hálito, num olho mais convulsivo, num grito, num passo dado em falso, no cheiro quem sabe de coisas secas, de estrume, um dia um dia um dia [...] (Hilst, 2018, p. 454).

⁹ Em algumas representações dionisíacas, os sacrifícios ao deus do vinho e da fecundidade (e outros episódios, como mortes de personagens) eram realizados em estruturas por trás do palco. Essa separação servia ao efeito dramático, oferecendo ao público a sugestão do que ocorria fora do seu plano de visão. Nesse contexto, usava-se a expressão grega *ob skené* (“fora do palco”), que alguns linguistas e pesquisadores aproximam da palavra *obsceno*, a qual, em sua etimologia latina, tem relação com a concepção de “mau augúrio” (*obscenae*). De ambas as conotações, chega-se ao sentido de obscenidade como o que se deixa à parte para se evitar o choque do despudor (Adão e Eva percebendo e escondendo sua nudez é o primeiro reconhecimento de um gesto obsceno na cultura cristã).

Carregando o *D* de derrelição, o abandono do ser à existência, Hillé lê em retrospecto sua vida, enquanto prospecta as grandes questões que lhe afligem (deus, morte, desejo). As respostas lhe chegam pela via do corpo — a observação e as sensações:

desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tateava cantos, vincos, acariciava dobras, 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? isso de vida e morte, esses porquês [...] (Hilst, 2018, p. 453).

Em dado momento, Hillé propõe a seu companheiro, Ehud, uma observação microcós mica, para se entender um pertencimento ao grande cosmo, aqui representado pelo divino:

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 ele tá lá dentro. Tô espiando. Tá? Não. Deixa eu escutar o teu coração. Nossa, tá batendo. Claro, o teu também, deixa eu escutar. Sabe, Hillé, você tem cheiro diferente do meu, tem cheiro de leite. Imagine. Tem sim. Te cheira. (*Ibid.*, p. 468).

Assim como a senhora D, Vittorio, do *Estar sendo, ter sido*, de Hilda Hilst, discorre sobre sua relação incômoda com o corpo avançado em idade e associa, na ordenação da linguagem, seus aspectos físicos a questões espirituais. São personagens que se espantam com a própria carne e sentem uma inadequação entre seu corpo e o mundo. O tato, para os dois, assim como para Matamoros, é uma via de acesso para o autoconhecimento. Eles se tocam, examinam-se. Mas, diferentemente da menina, os dois senhores ultrapassam o toque e pensam sobre ele. Não estão mais conhecendo as primeiras sensações, mas lendo, na própria pele, o itinerário de sua vida, como relata Vittorio: “Esquálido e cheio de nós, assim é que anda o meu espírito. Apalpo ossatura e esqualidez, apalpo os nódulos, eles se achatam como azeitonas descaroadas” (*Ibid.*, p. 331).

Após um considerável número de anos vividos, Vittorio ainda luta para atingir o entendimento do que considera fundamental; assim como se a vida, até agora, tivesse sido apenas rascunho, de um escritor, convivendo com a realidade elevada e frustrante da linguagem, e de um ser-matéria que observa a gravidade do tempo — reunião, no mesmo homem, de

homens que se contradizem e se complementam em um todo incompleto. A fusão desses contrários se manifesta em seu corpo:

e meu corpo se curvando, e o cansaço de todos os dias, as tardes vão se fazendo mansas e fecundas. fecundas, por quê? porque muitas caras vão surgindo, espio, e lá está um vaidoso, comprometido com as palavras, querendo construí-las, dissolvê-las, e depois outro modorrando sobre elas, degustando... e mais fundo um coitado que só pensa em como se parece a um pobre animal sem irmãos e sem mãe, e que está morrendo meio louco e aos poucos vai perder dentes e cabelo... e nenhuma emoção, só essa de estar aqui se dizendo. (Hilst, 2018, p. 340).

O “vaidoso, comprometido com as palavras” pode ser, ademais, Júnior, o filho de Vittorio, que se arrisca na feitura de seus primeiros contos e existe como um reflexo gerativo do pai, através do qual, sem nitidez, o pai se vê. Vittorio-Júnior se sabendo possibilidade e limitação.

Vittorio tem destacada pulsão sexual. Recapitula suas experiências voluptuosas e reafirma seu interesse por redescobrir o corpo através da safadeza, mesmo que a idade o faça atingir tal objetivo mais pela linguagem e imaginação. Redescobrimo sua atividade carnal, Vittorio tenta descobrir as camadas do divino, na superfície do texto, que lhe proporciona a emoção de se dizer.

A segunda obra em prosa de Hilda Hilst é *Kadosh* (1973), cujo termo hebraico significa “santo” e tem raízes na ideia de “separado, apartado”, dizendo da extrema diferenciação entre o divino e o humano. As quatro partes (contos) dessa narrativa são uma tentativa de se estabelecer uma comunicação entre essas duas instâncias estranhas uma à outra. Na segunda parte, também intitulada *Kadosh*, o narrador escolhe viver recluso “no quatro por dois ninho-masmorra porque de repente ficou difícil viver entre os demais”, já que ele se interessa em examinar a natureza de deus:

Ficava engolindo o sopro dos grandes, repetindo: *coincidentia oppositorum et complicatio*, DEUS DEUS AENIGMATICA SCIENTIA¹⁰. Então por tudo isso pensei era bom me separar. *Kad* = separar, na língua das delícias. E meu nome ficou sendo Kadosh. Agora vejam, só eu mesmo me chamava assim [...] (Hilst, 2018, p. 182).

Conjecturando a respeito do corpo do divino, o narrador Kadosh indaga se a união de seus duplos contrários formaria a sombra de deus. O termo *sombra*, nesse caso, carrega as

¹⁰ As expressões latinas são do alemão Nicolau de Cusa (1401-1464), para quem deus é a unidade de contraditórios que reúne todas as possibilidades e para quem nomear deus é um problema da maior importância, ao qual o filósofo dedicou parte de seus escritos.

noções de reflexo e de resquício, com a ideia da corporificação de deus na simbiose entre criador e criatura, a qual se espelha e se apequena:

Um lado de Kadosh é todo regozijo. E o outro? Vive o seu primeiro momento regressivo? De que lado estás, meu Deus? Dois lados te pertencem, meus dois lados escamosos, dissimétricos. Os dois juntos são uma *sombra* ou nada do TEU CORPO? Ou é teu corpo esse meu lado inteiro que pergunta? Ou não estás inteiro nunca, ou ainda estás sempre inteiro, na mínima e na mais vertiginosa batalha, nos poros de Kadosh, na sofreguidão de sempre? (grifo meu). (Hilst, 2018, p. 185).

Kadosh, a seu modo, elabora diversas nomenclaturas para o divino, na tentativa frustrada de apreender com nomes — oferecer identidade — a natureza inapreensível. O resultado é o excesso de adjetivos: “És tu que procuras o Sem-Nome, o Mudo Sempre, o Tríplice Acrobata?” (*Ibid.*, p. 194). O divino, que, nesse caso, reúne todas as qualidades humanas e sobre-humanas. A nomeação profusa de Kadosh é um chamamento consciente do seu fracasso, como referencialidade de um referencial escapável em sua essência: “até agora persigo a quem não vejo, persigo apenas a ideia que tenho de um grande perseguido e suspeito que ele pode estar em cada canto, que ele por alguma razão, em algum momento será submisso a Um Instante [...]” (*Ibid.*, p. 195).

Kadosh nutre a esperança de que haja alguma fixidez que torne possível vislumbrar essa natureza outra: Onde existe o divino? Em que tempo e lugares? Há ao menos sua sombra?

KADOSH (no de dentro): eu, Kadosh, seria a alma da vida do deus? A alma de Kadosh sabe que pode sentir a beleza mas que não poderá senti-la enquanto permanecer ESSE VIVO Corpo Kadosh, então Cara Cavada deve ter a vida viva que a alma de Kadosh almeja, Kadosh é *sombra* da vida de Cara Cavada [...] (grifo meu). (*Ibid.*, p. 207).

“Cara Cavada” é outro designativo para deus, a quem Kadosh dirige muitas especulações, entre elas: se seria Kadosh uma impossibilidade de plenitude por ter um corpo carnal, apenas vulto figurativo do corpo divino.

Do mesmo modo que em outras obras de Hilda, em *A obscena Senhora D*, tem-se a procura do divino na palavra que perverte, que corrompe, em vez da palavra santa ou elevada. Deve ser mesmo assim um panteísmo linguístico ou literário, que encontre o divino em palavras de toda natureza, expandindo a fonte dos termos encantatórios (e contraditórios), que podem não seduzir pela beleza, mas surpreendem e perturbam, pela blasfêmia. Acostumada com a linguagem dos santos e poetas místicos cristãos, e valendo-se dessa em alguns momentos, o vocabulário de Hilda Hilst ultrapassa o dessa tradição e está em consonância com os temas por ela trazidos à reflexão:

Abro a janela enquanto ele se afasta, invento rouquidões, grunhidos coxos, uso a máscara de focinhez e espinhos amarelos (canudos de papelão, pintados pregos), respingo um molho de palavrões, torpes, eruditos, pesados como calcários alguns, outros finos pontudos, lívidos, grossos como mourões pra segurar touros nervosos, secos como o sexo das velhas, molhados como o das jovens cadelas, fulgurosos encachoeirados num luxo de drapejamento, esgoelo, e toda vizinhança se afasta da janela, vagidos de criança, roncões, latidos, depois com estrondo me fecho. (Hilst, 2018, p. 462).

Geralmente sob o efeito de *drinks* feitos pelos criados, Vittorio, do *Estar sendo, ter sido*, descreve sua relação com o divino, calcada pela busca da aparência física e dos esconderijos de deus, ao modo de sua blasfêmia e rabugice. Blasfemar, isto é, insultar o sagrado, é a forma pela qual Vittorio tentar compreender o divino pela linguagem.

Em dado momento, Vittorio considera com seu irmão, Matias, um provável aspecto frágil de deus e descreve uma visão que muito se afasta da aparência judaico-cristã do Deus-Pai, do Antigo Testamento, inclusive com referência à androginia. No lugar da força impiedosa, estão a delicadeza e fragilidade, assim como os deuses do panteão clássico já demonstravam personalidades contraditórias, no que mais os assemelhavam aos homens, e corpos metamorfoseados.

devo dizer que tenho visto deus. é um tipo mignon, quase maneiroso. ao lado dele um atarracado sempre mastigando. insisto com Matias que é assim mesmo. ele diz impossível, deus só pode ser grandalhão e vermelho. bobagem. um conceito conservador. e com aquele vozeirão. ao contrário: voz de moça e pulsos e canelas finas. (Hilst, 2018, p. 779).

Vittorio ainda acusa a presença divina nos lugares mais reles e atribui a deus baixezas humanas:

[...] velho e bêbado, vendo aquele de novo, o “Cara-mínima”, o deus, dentro da folha do alecrim de jardim. está de cara cansada, hoje. que foi, pergunto-lhe. mijeí muito, me diz. estou farto de fazer mares e águas encrespadas para só encontrar gatinha como tu, não chegas a nada. o que será que ele quer? também nunca foi corno, nem foi invejado. (Hilst, 2018, p. 351)

O mote do insignificante está presente em vários poemas de Lenilde Freitas, denotando a atenção dirigida às banalidades, que são reencantadas pela palavra poética. O encontro do divino na aparente insignificância é tema do seu poema-tributo *À Santa Tereza de Ávila*. Em um discreto panteísmo, integram-se “uma folhinha”, deus e o indivíduo, em provável alusão ao jardim das almas descrito pela santa espanhola, no qual as ervas daninhas deveriam dar lugar às boas para o deleite de deus:

*Quase imperceptível
uma folhinha no canto do muro.
Nela, os olhos de Deus
e os meus se encontram.*
(Freitas, 1994, p. 75)

Ou, ainda, a imagem de deus é elaborada em meio a um conjunto de outras correspondências, como em *Momento íntimo*:

*O cheiro de café
passa e para
junto à tosse metálica
que golpeia
o meu nervo acordado.*

*O mar — espelho de Deus
— se contorce.*

*Aproximo-me da vida
e ilumino o abismo
que me tira o fôlego.*

*Uma cigarra toca o seu clarim
— acorda os que dormem dentro de mim.*
(Freitas, 2010, p. 38)

A visão do abismo (termo presente em alguns poemas da autora, além de formas correlatas, como “abismada” e “abismal”) é sempre parcial, porque o fundo é desconhecido. A imagem do divino, na poesia de Lenilde Freitas, é essa vastidão enigmática, da qual somente se vislumbram incompletudes: o mar dinâmico e extenso como “espelho de Deus”. O enlevo vem também dessa constituição vocabular do mistério, da verdade impenetrável do sagrado. O que se pode ver, então, do precipício? Às vezes, objetos, hierofanias, artefatos que, no poema, cumprem função de corresponder o mundo natural ao incognoscível. É assim em *Invernal*:

*A água escorre
pela abismal face do dia.
Ainda ontem
tranquilo o mar dormia
e o guarda-sol-azul-de-Deus
o recobria.*
(Freitas, 2010, p. 71)

Ou em *Pôr do sol*:

[...]

*Diante de mim — empoleiradas —
as cores genuínas da vida:
nos bolsos de Deus
encontro minhas riquezas.*
(Freitas, 2001, p. 21)

Descrevendo uma comunhão mística, Hillé, a senhora D, narra seu contato com o que ela chama de “corpo de Deus”. O vocabulário não é sublime ou enlevado, antes retrata as emoções de uma mulher que perpassou o intelecto e sua tradição culta e religiosa no corpo, dando ênfase às atividades fisiológicas — as quais estão atreladas ao sagrado, levando-se em conta que o biológico, por muito tempo, compôs o sagrado primitivo; nesse sentido, é representada a experiência que funde o físico ao espiritual e que não destoa o puro do profano. O sexo, aqui, é procura e descoberta espirituais. E a linguagem é o principal elemento dessa busca, por isso é impudica e blasfema, ao modo de via de acesso ao sagrado além do recato e da piedade. O espírito, na literatura mística, goza pela palavra — o que é um paradoxo, pois a língua não abrange essa experiência em sua totalidade — e pelo silêncio, tornando-se o espaço do texto propício para o sagrado que reúne os contrários. Na tensão do tesão, o estado soberano do inefável:

Engolia o corpo de Deus a cada mês, não como quem engole ervilhas ou roscas ou sabres, engolia o corpo de Deus como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito te deita, te abre, finge que não quer mas quer, me dá tua mão, te toca, vê? está toda molhada, então Hillé, abre, me abraça, me agrada Engolia o corpo de Deus, devo continuar engolia porque acreditava, mas nem porisso compreendia [...] (Hilst, 2018, p. 454).

A forma verbal *engolia*, com sua carga semântica fisiológica, tem o sentido de abarcamento total, reforçado pelos termos “o Mais, o Todo, o Incomensurável”, grafados com inicial maiúscula. Trata-se da descrição de um desmedido volume absorvido avidamente. A devoção da devoração, no ímpeto desesperado, elabora essa imagem de um gesto grosseiro. Não há delicadeza nem cautela no trato com deus, nesse texto.

Da ausência de demarcações de diálogo no trecho acima, resulta a indefinição da prática lasciva, no entrecruzamento de dois interlocutores amantes de Hillé: Ehud e deus. O encontro sensual-amoroso com o homem desejado tem relação direta com a junção ao divino, em diálogo com a tradição literária mística, que canta a relação carnal humana como metáfora da relação

espiritual, o que contribui para a adição, no texto, de elementos relativos ao corpo. No entanto, mesmo se indeterminando repetidamente se deus ou homem é o objeto do amor e da sensualidade, o fim último e fundamental dessa experiência de busca não é dúbio — a narradora esclarece (com as maiúsculas indicando ênfase):

a vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender. porisso é que me recusava muitas vezes. queria o fio lá de cima, o tenso que o OUTRO segura, o OUTRO, entendes? que OUTRO mamma mia? DEUS DEUS, então tu ainda não compreendes? (Hilst, 2018, p. 474).

Em um dos *Poemas malditos, gozosos e devotos*, Hilda reflete sobre o lugar do homem na existência de deus, a contínua recriação do divino. Se deus é, também, uma ideia, somente há se houver quem o pense. No caso da literatura, mais que se pensa, reelabora-se, alargam-se as possibilidades na construção de novas imagens e signos verbais. Ocorre, no texto literário, o oposto de uma ladainha, de uma repetição sem reflexão criativa.

Hilda amplia esse pensamento para dizer que deus, matéria do poema, depende do poeta. O poeta se nutre das ideias sobre deus; e deus se alimenta da poesia feita pelo homem, de onde sacia seu apetite criador voraz. Um sentido sacrílego advém disso: deus não se basta, e sua permanência depende de sua criação mortal. E um sentido dignificante também: deus não se basta, e compete à sua criação mortal o privilégio de perenizá-lo:

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

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

Abre a tua boca. E grita este nome meu.
(Hilst, 2017, p. 421)

Hilda lança mão, nesse poema, de termos da tradição textual bíblica, como “avivaria, lenha, trigo, fogo”. Em um diálogo direto com o Criador, o eu lírico demonstra, em uma sequência argumentativa, a sua hipótese de que a existência e a expansão do divino dependem do trabalho poético. O que orienta esse fenômeno é, sem dúvida, o pensamento (“quando te penso/porque te penso/se acaso não te pensasse”). O pensamento inscrito e escrito é metaforizado na “lenha” e na “boca”, na combustão dos significados ocasionada pela reelaboração da linguagem.

Kadosh, por sua vez, oferece a si próprio como alimento a deus. A atenção desse personagem o leva a enfrentar o desafio de desvendar a natureza divina, entregando-se ao cansaço da árdua procura dos significados. O *creator spiritus* é descrito em atributos físicos, descrição pela qual é recriada a imagem divina — um circuito de mútua criação:

veni creator spiritus, ninguém mais atento do que eu, ninguém mais repasto para a Tua santa goela, guerra santa contigo de manhã à noite e a madrugada inteira, a testa empapada, (nobreza que me resta) se não queres que eu lute contigo corta-me a cabeça, que grande burrada fizeste quando me pensaste, se não querias contínuo chamamento, se querias viver pairando sobre os teus verdes e azuis, por que inventaste Kadosh, perseguidor-coragem, insônia sob os teus pés, desvario ao redor de ti? E agora que me sabes não me queres? (Hilst, 2018, p. 192).

O texto *Kadosh* se alterna entre o enlevo — com expressões litúrgicas ou próprias do contexto religioso convencional: “veni creator spiritus, guerra santa, contínuo chamamento” — e a rusticidade — “santa goela, testa empapada, grande burrada”. Essa convivência vocabular de disparidades é sintoma da multiplicidade de percursos que a literatura emprega para conotar a procura do divino, ampliando, por deformações e acréscimos, o léxico religioso.

No Corão, o pertencimento intrínseco do divino à existência do homem (panteísmo que embasa o sufismo) é indicado com uma referência à morfologia do corpo humano: “Criamos o homem e sabemos o que a sua alma lhe confia, porque estamos mais perto dele do que a (sua) artéria jugular” (Alcorão, 50:16). A garganta (*goela*) é uma das partes do corpo mais referidas na anatomia do divino hilstiana. Essa parte do corpo abriga tanto órgãos do sistema digestório como do respiratório, daí ser canal simbólico da manutenção da vida e do canto — “Tua garganta de fogo já engoliu o melhor de mim”. Outras palavras poderiam cumprir essa correspondência de sentidos, como “boca” ou “lábios”, mas incorreriam em docilidade que não pertence ao projeto literário da autora.

Para asseverar a calidez de sua atividade espiritual, Kadosh se refere ao texto bíblico segundo o qual deus regurgitará os mornos¹¹. A frieza de deus, para Kadosh, está na indiferença em relação ao seu buscante, que seria capaz de interferir no desdém do criador:

Alguma vez disseste que vomitavas os mornos? E é mornidão por acaso esse Kadosh-mergulho que te persegue? Por que me vomitas a cada dia? Morno não sou, ainda que a Tua sagrada garganta seja inteira os -50° do Himalaia ainda assim eu te queimaria um pouco se passasse por ela, um arrepio ao menos, e dirias: asa-harpejo-flama de Kadosh passou por mim. Ainda ainda, dirias, sinistro Kadosh que não me deixa gozar o sonho eternidade e esquecer e esquecer. (Hilst, 2018, p. 192).

Kadosh atribui a si alcunhas relativas à sua qualidade de insistente investigador de deus e à profundidade e constância de sua procura: “Kadosh-mergulho, perseguidor-coragem, insônia sob os teus pés” (*Ibid.*, p. 196). E a reação de deus, indicada no texto, é o incômodo proveniente dessa perseguição incessante, como alguém que não oferece reciprocidade à atenção recebida em demasia.

Esquadrinhando a aparência de deus — o pulso, o rosto, o olhar, a boca —, Kadosh descobre que a feição do divino é inapreensível, assim como está perdida a ideia fundamental, da revelação, efêmera, repentinamente vislumbrada e irrecuperável:

E enrolas no teu pulso a minha roupa e fazes-me voltar e eu ando em luta contigo há milhões de milênios, volto-me e o teu rosto é sempre o mesmo, teu olhar um ninho de perguntas, tua boca um ruído de gonzos e guitarras, nada sei do que esperas de mim, deixa-me em paz para que em mim surja um novo nome, para que a Ideia se incorpore a mim, uma que num átimo vislumbrei, mas escapou-se. (Hilst, 2018, p. 187).

O reconhecimento da insciência, por parte do narrador — “nada sei do que esperas de mim” — devido à falta de acesso à realidade divina, pelos sentidos, diz sobre o caráter estritamente pessoal dessa relação com deus. A amada, na *Noche oscura*, também confiava apenas na iluminação do seu íntimo:

*En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía*

*Aquesta me guiaba
más cierto que la luz del mediodía
[...]*

¹¹ “Assim, porque és morno, e não és frio nem quente, vomitar-te-ei da minha boca.” (Bíblia, Apocalipse 3:16).

(Cruz, 2014, p.n)

Kadosh, que demonstra familiaridade com tradições filosóficas e teológicas, e que vive recluso para estudar a natureza divina, não se satisfaz com o conhecimento, mas somente uma experiência sensorial — sensual — ofereceria a resposta almejada. A “Ideia” de que ele fala também precisa ser incorporada. O corpo é o canal de encontro com o divino por predileção.

Há ideias religiosas afins na narrativa *Kadosh* (1973) e nos *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), as quais perpassam também outros textos de Hilda Hilst, mas de modo mais tênue. Nessas duas obras, tem-se uma concentração de concepções a respeito do divino e da relação do homem com deus que se destaca no conjunto literário da autora. Entre elas, o fluxo de provisão criativa recíproca e contínua entre deus e o poeta, com o processo de carnalização ou corporificação, evidenciado na imagética do texto:

III

*Caio sobre teu colo.
Me retalhas.
Quem sou?
Tralhas, do teu divino humor.*

*Coronhadas exatas
De tuas mãos sagradas.
Me queres esbatida, gasta*

*E antegozas o gosto
De um trêmulo Nada.*

*Me devoras
Com teus dentes ocos.
A ti me incorporo
A contragosto.*

*Sou agora fúria
E descontrolo.
Agito-me desordenada
Nos teus moles.*

*Sou façanha
Escuro pulsante
Fera doente.*

*À tua semelhança:
Homem.
(Hilst, 2017, p. 410)*

Sete estrofes organizam uma sucessão de movimentos. As três primeiras contam da entrega lasciva e passiva do eu lírico ao corpo divino. Insinuando um orgasmo inefável, dois versos reúnem as ideias de incompletude e prazer — o gozo, promessa de um vazio efêmero, simbolizado pela nulidade absoluta e paradoxal grafada em inicial maiúscula — “E antegozas o gosto/De um trêmulo Nada”. A quarta estrofe trata do momento de fusão entre os dois corpos, seguida pelas últimas três estrofes, nas quais há uma peleja voluptuosa. O movimento central é decisivo — é pela incorporação, entre o corpo-poeta e a ideia-corpo de deus, que se chega ao ato conclusivo do poema: a assemelhação entre o divino e o homem (mais complexa que a promovida pelo cristianismo ao se referir ao texto bíblico, porque aqui o deus é “escuro pulsante/fera doente”, e a (re)criação é mútua).

San Juan de la Cruz, em *Noche oscura del alma*, cria imagens de intimidade delicada entre a amada (a alma) e o amado (deus). No poema maldito, de Hilda Hilst, os sentidos são intensificados. A violência implícita ao sensualismo místico, apontada por Bataille, vai ao encontro do vocabulário agressivo, enquanto, no texto espanhol, o êxtase ocorre na elevação — “*y todos mis sentidos suspendia*”. O poema escrito no século XVI certamente faz parte da tradição literária religiosa com a qual Hilda conviveu. Mas é interessante observar como os termos e imagens agressivos conferem ao poema da autora outros sentidos na relação sensual entre deus e criatura, afastando-se, nesse aspecto, da linguagem do místico espanhol. Por exemplo, comparemos a primeira estrofe do poema de Hilda citado acima com o seguinte trecho do poema quinhentista:

*El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería,
y todos mis sentidos suspendía.*
(Cruz, 2014, p.n)

Os dois poetas utilizam o substantivo “colo/cuello”. San Juan para indicar a proximidade física afetuosa; Hilda para compor o movimento abrupto com que se inicia o poema:

Caio sobre teu colo.

A frase curta e de sonoridade estanque (diferentemente da maleabilidade lexical de *Noche oscura*), interrompida por um ponto final, indica a brutalidade do acontecimento. O verso é seguido por outro de conteúdo ainda mais feroz, com uma imagem que sugere tortura:

Me retalhas.

A estrofe se completa com a indagação do eu lírico sobre sua identidade e a resposta a qual o próprio se dá, baseada na relação de amesquinamento que trava com deus:

*Quem sou?
Tralhas, do teu divino humor.*

Em assonância com o segundo verso, o substantivo “tralhas” assevera a autoimagem de pequenez. E a semelhança fônica de “humor” com “amor” resulta na ironia com a ideia de compaixão divinal. O sujeito lírico é, então, detrito, coisa sem valor, resultante, não do afeto de deus, mas de seu temperamento. Essa identidade revelada explica e justifica a ação de se oferecer à humilhação.

A comunhão com deus se realiza ainda em outra imagem: a da concepção, a gravidez como êxtase místico e perfeita continuidade entre deus e o humano, pela fecundação da natureza divina. Em 1968, Hilda Hilst publicou a peça *O visitante*, uma espécie de protótipo da narrativa *Matamoros*. No texto dramático, mãe (Ana) e filha (Maria) estabelecem um conflito nebuloso, marcado por desconfianças e evasivas, em torno do personagem Homem. O cenário também é campestre.

Assim como Simeona (a louca profetiza de *Matamoros*), o Corcunda, também chamado de Meia-Verdade, é um personagem exterior ao núcleo familiar importante para inferir um sentido religioso na peça. Meia-Verdade chega à casa e incita a explanação de Ana sobre sua experiência quase mística com o homem belo que possivelmente a engravidou. É esse personagem quem o tempo todo faz perguntas provocativas, promovendo o desenvolvimento do diálogo fundamental no drama, quando Ana, o Homem e o Corcunda discutem a beleza e suas enganações.

Instada a narrar sua experiência sobre o tema, Ana a descreve com elementos contrastivos, moldando o ideário paradoxal que se mostrou característico na prosa e na poesia de Hilda: “A noite sim era clara... (Pausa)/E eu pensava naqueles a quem perdi/Treva amara [...]”.

No relato de Ana, o homem amante guarda identidade com o divino:

*E por isso, por ser tão belo,
Eu olhei. Mas ah, Senhor,
A sombra se fez mais densa!
E olhando bem (acentua) “penso que vi”*

Aquele cujo nome eu nem vos posso dizer...
(Hilst, 2018b, p.n)

A identidade desse “Aquele” é discutida no diálogo seguinte. Ele pode ser três, segundo os interlocutores e as insinuações do texto: deus (cujo nome é impronunciável), o personagem Homem (a quem Ana não indicaria explicitamente), ou o diabo (cujo nome é melhor que não se conjure). A discussão é estimulada, principalmente, pelo Corcunda; enquanto Homem parece apenas seguir o rumo da conversa iniciado pelo visitante, como se já soubesse dos significados ocultos de Ana. Intrigado com as palavras da anfitriã e com a afinidade duvidosa desta com Homem, o Corcunda acentua a atmosfera de desconfiança:

*E então não há certeza
De ser “aquele” o maligno
De quem tens tanto medo.
Pode ser o divino.
[...]
Teu amigo.*
(Hilst, 2018b, p.n)

Ana, por sua vez, enfatiza a dúvida e declara uma suposta gravidez. Tanto a experiência voluptuosa, rememorada, quanto o atual estado de Ana ficam no campo da dubiedade. Não se sabe, ao certo, o que fecunda aquela mulher; ela apenas exprime uma sensação gerativa que lhe causa estranhamento; grávida de uma novidade que o instante místico lhe causou:

*Depois daquela noite
de milagre ou castigo
já não sei... tenho quase certeza
[...]
De que uma coisa move-se em mim
E se acrescenta aos poucos...*

*Desde esse dia pensei
Que a beleza pode ser clara
E sombria. Desde esse dia
Nem sei, temo por tudo
O que é belo. Temo... (sorrindo)*
(Hilst, 2018b, p.n)

Assim como na novela *Matamoros*, há alusão à gravidez da Virgem Maria, sendo esse relato bíblico um exemplo de concreção carnal das atividades do espírito (nesse caso, o Santo).

Os nomes das protagonistas da peça têm relação, inclusive, com a concepção do Menino Jesus: Ana, que também era estéril, é mãe da Virgem Maria, no Protoevangelho de Tiago.

4. A LINGUAGEM E O ÊXTASE

4.1 A INTERIORIDADE DA EXPERIÊNCIA EXTÁTICA

Michel Serres, em suas considerações sobre as variações do corpo, reflete sobre a qualidade física do êxtase. Ele relata uma experiência particular de montanhismo e compara a chegada ao cume, após uma longa e extenuante subida, como o acesso de alegria conquistado após um profundo sofrimento: “O cume da alta montanha preenche o vazio do abismo com sua plenitude, assim como ultrapassa a inclinação vertical e vertiginosa onde o sofrimento físico nunca deixará de existir” (Serres, 2004, p. 20). O filósofo, de certo modo, retoma a tradição mística ao caracterizar o êxtase como uma transcendência realizada no paradoxo entre o vazio e a plenitude. Na descrição das suas sensações extáticas, o autor ressalta a mobilidade do seu corpo, entregue ao domínio do entusiasmo:

[...] fui subitamente inundado, transbordado, coberto, saciado, sobejado, possuído por uma soberana alegria, contínua e tão intensa que pensei que meu peito iria explodir, que todo meu corpo levitava, presente por todo o espaço do mundo que estava todo presente em mim. (*Ibid.*, p. 20, 21).

A irrupção repentina de uma impressão de completude é outro atributo comum ao êxtase místico, enquanto a sinergia ente o corpo do indivíduo e o corpo do mundo é um dos pressupostos da filosofia de Serres. Para renegar uma possível interpretação ligada ao consumo de substâncias entorpecentes, o autor enfatiza a “naturalidade” do acontecimento, que se deu no período de uma dieta ascética (o que, porém, pode indicar já uma alteração significativa) e em pleno controle corporal. A “dura realidade” da escalada exigia grande concentração mental e física, e assim seu corpo se movia, conforme seu depoimento:

Nada de artificial existia nessa experiência, pois ela aconteceu em momentos em que eu me alimentava pouco, bebia apenas água e toda minha atenção nervosa e muscular era continuamente requisitada para impedir que eu escorregasse: esse êxtase acontecia durante períodos ativos em que a dura realidade mobilizava todo o meu corpo. (*Ibid.*, p. 21).

Tendo esse relato como ponto de partida, Serres reflete sobre o êxtase místico, que, segundo ele, está mais relacionado à saúde do corpo do que a debilidades ou alterações psíquicas. As experiências relacionadas ao uso de drogas alucinógenas seriam, segundo o autor, simulacros malsucedidos de um verdadeiro êxtase, apoiado em extrema consciência corporal. Nas suas palavras:

Desconfio que as análises patológicas do misticismo são sempre ignorantes e maldosas, e isto porque exercem sua força sobre uma fragilidade doentia e sua ação sobre a passividade. Drogas custosas ou enfermidades mentais certamente produzem alucinações cujos cenários caricaturam os autênticos êxtases dos santos. (Serres, 2004, p. 21).

Aqui Serres lança luz sobre um componente interessante do êxtase: o equilíbrio, que se dá na atividade, não na inação nem no entorpecimento. Trata-se, na verdade, segundo o filósofo, de um profundo aguçamento do equilíbrio. Novamente comparando o êxtase místico com a experiência da escalada, o autor fala do “contato sem mediação com a rocha”, como se esse objeto natural compusesse, com o homem, uma simbiose extática. O corpo em êxtase estaria, desse modo, integrado ao mundo e, ao mesmo, tempo, transcendendo-o, pois:

A santidade sucede à saúde como o conhecimento à ação. O êxtase supõe o equilíbrio e, longe de quebrantá-lo, ultrapassa-o, torna-o diretamente real, ao recusar sucedâneos. A exultação jubilosa não emerge da melancolia, mas do contato sem mediação com a rocha. Em geral, a criação não nasce nem do torpor nem da narcose, mas do treinamento e também da recompensa. (*Ibid.*, p. 21).

Serres relaciona a figura do anjo a esse contexto extático. Em primeiro lugar, pela aproximação entre a montanha e os relatos de criaturas angélicas aladas. Além disso, o anjo é sobretudo um mensageiro, transmissor de uma revelação (na filosofia de Serres, essa transmissão não é vertical¹²); assim, esse êxtase individual de alguma forma repercute na coletividade, no relato, do qual o próprio texto do autor é demonstração:

No ápice de sua preparação, na precisão atenta de seu relacionamento com a neve, durante o engajamento total de seu corpo com o suor, a tensão, o fôlego, a leveza e a adaptação, o atleta em forma, o ginasta treinado, o trabalhador ativo e o montanhês se transformam subitamente em serafins, mas isto raramente acontece de maneira inesperada. (Serres, 2004, p. 21, 22).

Ademais, o filósofo contesta a tradição imagética cristã dos anjos para realçar o corpo ativo e saudável do indivíduo em êxtase:

¹² Michel Serres designa de “mensageiria” o intenso fluxo de mensagens, ao modo de informações, na sociedade capitalista e industrial, mediado pelos avanços tecnológicos. Em *A lenda dos anjos* (1995), o autor mescla elementos da cultura religiosa com outros da coletividade recente e secular. Características das criaturas angélicas servem como ponto de partida para uma análise da relação do homem contemporâneo com as mídias eletrônicas e de como tal relação contamina os modos de pensar, sentir e se comportar. Desse modo, há, no entendimento de Serres, uma rede de processamento de mensagens entre os homens, que cruza todos os espaços físicos e tem paralelo com a movimentação dos mensageiros divinos nos relatos sagrados.

Beneficiam-se das emoções sentidas pelos anjos, eles próprios transfigurações de campeões que desfrutam muito mais de corpos mais que perfeitos do que da flacidez disforme que se recosta sobre um divã de almofadas fofas como nuvens. Pratiquem o exercício do corpo como preparação para a subida aos céus. É preciso ter coxas firmes para escalar o paredão e experimentar a festa mística da Ascensão. (*Ibid.*, p. 22).

Georges Bataille, por sua vez, denomina de “experiência interior” o êxtase que se consoma na jornada rumo ao máximo da potencialidade do humano, que ele chama de “extremo do possível” e assim o define:

esse ponto onde, apesar da posição ininteligível para ele que tem no ser, um homem, tendo se desvencilhado do engodo e do temor, avança tão longe que não se pode conceber uma possibilidade de ir mais longe. [...] O extremo do possível supõe riso, êxtase, aproximação aterrorizada da morte; supõe erro, náusea, agitação incessante do possível e do impossível, e, para terminar, quebrado, todavia, gradual, lentamente desejado, o estado de súplica, sua absorção no desespero. (Bataille, 2016, p. 57).

Essa experiência é contraposta ao êxtase místico, no que ele tem de confessional, porque ligado a doutrinas. A experiência interior é mais intensa e livre se não vinculada à crença religiosa, pois a crença já delimita uma finalidade. Assim considera o autor:

Entendo por experiência interior aquilo que habitualmente se nomeia experiência mística: os estados de êxtase, de arrebatamento ou ao menos de emoção meditada. Mas penso menos na experiência confessional, a que os místicos se ativeram até aqui, do que numa experiência nua, livre de amarras, e mesmo de origem, que a prendam a qualquer confissão que seja. [...] A experiência interior responde à necessidade em que estou — e a existência humana comigo — de pôr tudo em causa (em questão) sem repouso admissível. (*Ibid.*, p. 27).

Bataille defende que a experiência interior começa e resulta na ausência de conhecimento, ou seja, ao contrário do êxtase místico, não oferece revelação, não há apreensão a ser nomeada, senão um encontro radical com o desconhecido que ultrapassa a racionalidade. Segundo Bataille:

A experiência é a colocação em questão (à prova), na febre e na angústia, daquilo que um homem sabe do fato de ser. Se, nessa febre, ele apreender alguma coisa, qualquer que seja, não poderá dizer: “eu vi isto, o que vi é assim”; não poderá dizer: “vi Deus, o absoluto ou o fundo dos mundos”; poderá dizer apenas: “o que vi escapa ao entendimento”, e Deus, o absoluto e o fundo dos mundos não são nada se não são categorias do entendimento. (Bataille, 2016, p. 27-28).

O encontro com a realidade que não se concebe elimina as relações de subordinação entre tal realidade e o indivíduo, já que o inconcebível, diferentemente de deus, não tem categorias *a priori*, como perfeição e servidão. Esse encontro difere, então, do êxtase que faz falar de deus pela negação ou mesmo o de San Juan de la Cruz, que apreende deus sem forma

e modo, e o de Santa Tereza, com sua visão intelectual, não sensível. Difere também da experiência poética, na qual seus elementos, ainda que nos causem estranheza, leva-nos de volta ao familiar. Há, nas experiências poética e mística, uma “parte de desconhecido”, que favorece um desnudamento, mas que, no fim, conecta o indivíduo ao que ele já conhecia e exerce sua autoridade sobre ele. Todavia, a experiência interior pretende um desnudamento pleno, com a “apreensão mais obscura do desconhecido: de uma presença que em nada mais se distingue de uma ausência” (*Ibid.*, p. 28).

Assim, a experiência interior tem finalidade e autoridade em si própria. Desvinculada de princípios morais, científicos ou estéticos, ela pode alcançar os extremos do possível. Ela deve ocorrer “de dentro, vivenciada até a agonia do transe” (*Ibid.*, p. 32), onde ocorre a integração das formas separadas pelo discurso (intelectuais, estéticas, morais) e o próprio sujeito.

Uma dramatização da existência é outro requisito para o êxtase, quando um valor incontestável evita a indiferença, seja a crença em um deus redentor ou outras formas independentes. É o drama que permite ao homem sair de si e se comunicar com “um além inapreensível” (*Ibid.*, p. 35). Dramatizar é entregar-se aos limites do possível, renunciando a subterfúgios, como a supressão da dor ou a busca da salvação (comum aos cristãos e aos hindus, segundo Bataille). “É simplesmente ser” (*Ibid.*, p. 35), rejeitando os meios exteriores. Esse despojamento termina por apreender “que a única verdade do homem, finalmente entrevista, é a de ser uma súplica sem resposta” (*Ibid.*, p. 36).

Bataille considera que um obstáculo a ser superado na experiência interior é o discurso, que, por pertencer ao domínio do conhecimento, é também um subterfúgio. É necessário recorrer, então, à ausência de linguagem. Conforme o autor,

subsiste em nós uma parte muda, esquiva, inapreensível. Na região das palavras, do discurso, essa parte é ignorada. De modo que ela nos escapa normalmente. Só sob certas condições podemos atingi-la ou dispor dela. São vagos movimentos interiores, que não dependem de nenhum objeto e não têm nenhuma intenção, estados que, semelhantes a outros, ligados à pureza do céu, ao cheiro de um quarto, não são motivados por nada de definível, de tal forma que a linguagem, que, a respeito dos outros, tem o céu, o quarto, a que se remeter — e que dirige neste caso a atenção para aquilo que ela apreende —, é despossuída, não pode dizer nada, limita-se a furtrar esses estados à atenção (aproveitando de sua pouca acuidade, ela logo atrai a atenção para outra coisa). (Bataille, 2016, p. 38).

Esses estados de silêncio podem ser paulatinamente intensificados pelo exercício do controle verbal correspondente ao *yoga*. No entanto, a experiência interior prescinde das fórmulas do *yoga* e da ascese dos místicos cristãos. Em um primeiro momento, tenta-se calar sem sucesso, divagando-se a respeito da própria impotência; a seguir, com uma incidência

luminosa, palavras são encadeadas livremente, sem segundo plano, como um ruído. A liberação do comando das palavras se dá como quando um objeto provoca uma reminiscência, que, então, desencadeia um desprendimento que anulará as referências sugeridas e o próprio objeto, culminando em silêncio. Existe, nessa experiência, uma dilatação da sensibilidade, que é invadida amplamente por uma presença interior, que se prolonga.

Bataille, assim como Nietzsche, encara o êxtase como uma plethora, “um movimento de bacanal” (*Ibid.*, p. 45), daí sua crítica à ascese, que, para ele, é uma impotência, por se consumir na falta. A ascese é uma via de liberação do desejo pelos objetos; sendo assim, não tem fim em si própria, mas visa a uma salvação. Ademais, na ascese, pretende-se possuir deus, tornar-se tudo, enquanto alcançar o extremo do possível passa pela renúncia de tudo. O autor francês, tal como o alemão, também se refere ao riso e à alegria para defender a totalidade da experiência interior:

Que uma partícula de vida exangue, não risonha, que resmungue diante dos excessos de alegria, que carece de liberdade, atinja — ou pretenda ter atingido — o extremo é um engodo. Atinge-se o extremo na plenitude dos meios: é preciso seres plenos, que não ignorem nenhuma audácia. Meu princípio contra a ascese é que o extremo é acessível por excesso, não por falta. [...] a viagem ao extremo do possível quer a liberdade de humor, a de um cavalo nunca montado. (*Ibid.*, p. 44, 45).

A experiência interior não visa à salvação — “uma comodidade que permite dar à vida ‘espiritual’ a forma de um projeto” (*Ibid.*, p. 44) —, mas é um projeto. Um projeto negativo, que pretende anular a supremacia da linguagem, o projeto humano por excelência, “exceção feita à sua perversão poética” (Bataille, 2016, p. 44). O controle total dos sentidos, pelo asceta, é, segundo Bataille, uma demonstração de desprezo pela própria natureza humana, porque abdica da potencialidade que o excesso manifesta.

Criticando algumas escolhas dos místicos ascetas, diz o autor:

Diz-se naturalmente: não tem outra saída. Todos concordam num ponto: nada de excessos sexuais. E quase todos: castidade absoluta. Ouso descartar essas pretensões. E se a castidade, como toda ascese, é em certo sentido facilidade, a selvageria, acumulando as circunstâncias contrárias, é mais favorável à experiência do que a ascese, já que manda de volta a virgem velha — e todos que se assemelham a ela — para sua pobreza doméstica. (*Ibid.*, p. 45).

Como se vê, para o autor, o excesso sexual é mais produtivo para o êxtase do que a castidade, que é “facilidade” em relação ao primeiro, que reúne “circunstâncias contrárias”. No excesso sexual, os instintos abundam desenfreadamente, a caminho do extremo possível. Na

sequência, Bataille ressalta: “O homem que ignora o erotismo é tão estranho ao extremo do possível quanto o é sem experiência interior. É preciso escolher a via árdua, atormentada — a via do ‘homem inteiro’, não mutilado” (*Ibid.*, p. 45).

O autor comenta que a razão se mostrou ineficaz para ocupar o lugar da revelação, que permitia a completude do homem. Então o humano deveria abdicar da pretensão de ser tudo para ser mesmo humano, como propõe Nietzsche. Em vez do projeto de salvação, a decisão, que, intrépida, renuncia e se entrega ao risco: “A decisão é o que nasce diante do pior e supera. É a essência da coragem, do coração, do próprio ser. E é o inverso do projeto (ela quer que renunciemos ao prazo, que decidamos na hora, colocando tudo em jogo: o que vem depois é secundário)” (*Ibid.*, p. 47).

Assim como o serafim das montanhas de Michel Serres transmite, pelo relato, o seu êxtase saudável, Bataille fala de uma comunidade da experiência interior, que “supõe entre aqueles que comunicam não laços formais e sim condições gerais. Condições históricas, efetivas, mas que atuem em determinado sentido” (*Ibid.*, p. 46). Ele afirma possuir um “sentimento de ansiosa fidelidade” (*Ibid.*, p. 48) em relação a Nietzsche, cujo principal intento era a própria vida, e não o conhecimento. Esse vínculo de propósitos justifica a comunicação que Bataille faz da experiência interior.

A essa comunidade Bataille denomina “deserto”, em referência à declaração de Nietzsche “sê esse oceano” (ou seja, sê o que comporta as torrentes sublimes do homem). Pois, na comunidade da experiência interior, as individualidades se alargam em multidão. Esse deserto é caracterizado como “o mais completo abandono das preocupações do ‘homem atual’, sendo a continuação do ‘homem antigo’, que a ordenação das festas regulava” (*Ibid.*, p. 49). Desse modo, a experiência interior é comunicada pelo silêncio que expressa o desnudamento do homem do deserto que foi por ela transformado.

4.2 MOVÊNCIAS DO ÊXTASE

4.2.1 Variações do corpo extático

No êxtase, que é ligado ao inconsciente, de onde surgem as “verdades” espirituais, e ao impulso humano primitivo de acessar o desconhecido, tão comum nos cultos tribais e pagãos arcaicos, o corpo e a mente são, então, vias de acesso ao sagrado, numa atividade que atinge as sensações antes do conhecimento. Deus, nesse caso, antes de ser personalidade ou ideia, é experiência. E a verdade é revelada a cada evento.

Em seu estudo a respeito do êxtase xamânico — orientado pela figura do xamã, que dirige espiritualmente uma comunidade (especialmente em regiões da Sibéria e da Ásia Central e Setentrional) —, Mircea Eliade pontua que “nenhuma experiência religiosa se acha mais exposta a desfigurações e aberrações do que a experiência extática” (2002, p. 24).

Traçando-se um paralelo entre contextos distantes no tempo e na geografia, a destinação de dons aos xamãs iniciados — como visões, cura, profecias, mediunidade — guarda proximidade com a outorga dos carismas aos primeiros cristãos. Isso para dizer que o cristianismo, apesar de, em seus princípios verbais, mostrar-se contrário às manifestações mágicas típicas de ritos espiritualistas (posição racionalista que não leva em conta os inúmeros relatos desse tipo na Bíblia), não foge de um modelo extático presente nas religiões mais ligadas à animalidade e ao sobrenatural.

Uma religiosidade corpórea, na contemporaneidade, tanto sobrevive nos rituais mais antigos, como os das religiões indígenas, africanas e dos dervixes, como pode ser encontrada, às vezes de modo mais tênue, em religiões evangélicas pentecostais ou na renovação católica carismática — em que se busca reviver a espontaneidade da igreja primitiva, a de Pentecostes. Esse cristianismo acredita no Espírito Santo como uma força sobrenatural que estimula os sentidos; daí as possessões, as curas, a glossolalia e a xenoglossia; diferentemente da falta de potência física ortodoxa, que preza mais o silêncio e a palavra recitada (oculta).

Alguns elementos de ordem mística participam do ritual espiritualista da primeira congregação cristã. Até aquele momento, esse grupo religioso aceitava fenômenos sobrenaturais (divinos) que são muito comuns em relatos do Velho Testamento, aos quais algumas religiões dispensam uma leitura literalista. Assim conta o texto bíblico:

E de repente veio do céu um som, como de um vento veemente e impetuoso, e encheu toda a casa em que estavam assentados./E foram vistas por eles línguas repartidas, como que de fogo, as quais pousaram sobre cada um deles./E todos foram cheios do Espírito Santo, e começaram a falar noutras línguas, conforme o Espírito Santo lhes concedia que falassem. (Bíblia, Atos 2: 2-4).

Nietzsche já encarava o cristianismo tornado igreja como avesso a uma concepção estética do mundo, em troca da moral absoluta, o que acarreta uma aversão à vida, no que ela tem de artístico e ilusório. A vida perfeita no além foi tomada em troca do erro, a perspectiva e a sensualidade. Na contramão dessa doutrina cristã do não, ele apresenta a cultura anticristã dionisíaca, em *O nascimento da tragédia*, e o Cristo anticristão, o que diz sim à vida, em *O anticristo*.

O êxtase dos poetas místicos cristãos está mais próximo da contenção espiritual do que do transbordamento do corpo. Daí não resultar em dança, mas tão somente palavras ou silêncio. É o corpo se revelando para dentro, na solidão da união com deus. Teresa D'Ávila reconhece, em seu próprio texto, as desfigurações que o relato místico ocasiona na linguagem corrente. Atribuindo esse processo ao dom divino, ela diz que:

É uma linguagem tão do céu, que aqui na terra não se pode dar a entender, por mais que o queiramos dizer, se o Senhor, por experiência, não no-lo ensina. Põe o Senhor, no mais interior da alma, o que quer que ela entenda e ali o representa sem imagem nem forma de palavras, a não ser à maneira desta visão que fica dita [...] (D'ávila, 2010, p.n).

A língua mediada pelo uso ordinário, com seus convencionais padrões semânticos e sintáticos, não dá conta de descrever a experiência do êxtase, o transporte para fora de si. O texto, nesse caso, não define, e sim reverbera. O entusiasmado, homem ou texto, não traduz sua atividade em linguagem exata, como se o corpo fosse sua própria metáfora (*metaphorá*, “transposição”): descoberta, libertação e reunião do sensível com o intangível: reflexo caleidoscópico.

Nietzsche relaciona a centralidade do conhecimento científico — seu caráter racionalista e utilitário —, no Ocidente, à sede de lógica, que, segundo o filósofo, revela um arrefecimento do espírito. Daí ele afirmar, inclusive, a morte de deus. A aposta irrestrita na ciência funda uma espécie de nova religião, porque dogmática, mas sem a multiplicidade plástica do caráter religioso.

Ao analisar a origem da tragédia, o filósofo indica que a essência do dionisíaco está no êxtase, que rompe com a contemplação apolínea (*principium individuationis*) e encontra analogia com a embriaguez, porque “o subjetivo se esvanece em completo autoesquecimento” (Nietzsche, 1992, p. 30). Esquecendo-se de si, o homem se reencontra consigo, ao acessar seu ímpeto animal primitivo. Nietzsche desdenha de quem evita se aproximar do êxtase dionisíaco: “essas pobres criaturas não têm, na verdade, ideia de quão cadavérica e espectral fica essa sua ‘sanidade’” (*Ibid.*, p. 31). A sanidade dos sentidos aprisionados pela razão se contrapõe à alegria exuberante do êxtase, regido pelo “evangelho da harmonia universal” (*Ibid.*, p. 31).

Santa Teresa, a seu modo, dizia que descrever a experiência mística extrapola o conhecimento e mesmo a imaginação — “por grande entendimento que uma pessoa tivesse, em todos os dias da sua vida não a poderia imaginar como é” (D'ávila, 2010, p.n). Nesse sentido, a literatura extática pode encontrar relação com os discursos da loucura e da embriaguez, já que ultrapassa os limites sintáticos e semânticos da razão.

Discorrendo a respeito de uma possível relação entre psicopatologias e o êxtase xamânico, Mircea Eliade indica que, em regiões subárticas — onde não há frio excessivo e seus efeitos mentais nocivos, como ataques epilépticos, que podem compor o transe — os xamãs recorrem a narcóticos ou simulam um semitransê (Eliade, 2002, p. 36). Em diversos outros ritos, substâncias depressoras ou alucinógenas intermedeiam os planos físico e espiritual: do soma, dos hindus védicos, à *ayahuasca*, em populações amazônicas e grupos afins. O vinho, desde os tempos bíblicos, é a bebida das cerimônias religiosas judaico-cristãs por predileção.

No Pentecostes, quando parte da audiência sugeriu que aquelas pessoas em êxtase estavam, na verdade, bêbadas, “cheios de mosto”, o apóstolo Pedro fez questão de esclarecer que ainda era muito cedo: “Estes homens não estão embriagados, como vós pensais, sendo a terceira hora do dia”. (Bíblia, Atos 2: 15)

Em 1990, Hilda Hilst publicou *Alcoólicas*, obra poética que simboliza a experiência da embriedade com um processo de liquidez da vida, essencialmente dura e crua, ao permitir um estado de plenitude etérea — “E afasta-se de nós o sólido de fechado cenho” (Hilst, 2017, p. 413). O eu lírico, nos nove poemas, dialoga com a vida, com quem compartilha a bebedeira: “Bebendo, Vida, invento casa, comida/E um Mais que se agiganta, um Mais/Conquistando um fulcro potente na garganta/Um látego, uma chama, um canto” (*Ibid.*, p. 414). No poema *VII*, é louvada a linguagem acidentada do bêbado e sua possibilidade de complexificar ideias consentidas:

[...]
Estou mais do que viva: embriagada.
Bêbados e loucos é que repensam a carne e o corpo
Vastidão e cinzas. Conceitos e palavras.
Como convém a bêbados grito o inarticulado
A garganta candente, devassada.
 [...]
 (Hilst, 2017, p. 473)

Já na obra *Via espessa* (que forma uma trilogia com *Amavisse* e *Via vazia*, quando de sua primeira publicação, em 1989), o eu lírico feminino trava um diálogo com *o louco*, assim denominado. Nesses poemas de Hilda Hilst, observamos uma interação entre a loucura e a religiosidade.

No primeiro encontro entre os personagens, o louco pergunta: “Procura Deus, senhora? Procura Deus?”. Após isso, no poema IV, é descrita a intersecção entre os dois campos metafísicos (entendendo-se, aqui, a loucura como uma via de acesso ao conhecimento) que

desafiam a ordenação da linguagem e dos sentidos, ocorrida simbolicamente em uma ponte e remetendo ao título da obra:

*O louco estendeu-se sobre a ponte
E atravessou o instante.
Estendi-me ao lado da loucura
Porque quis ouvir o vermelho do bronze*

*E passar a língua sobre a tintura espessa
De um açoite.*

*Um louco permitiu que eu juntasse a sua luz
À minha dura noite.
(Hilst, 2017, p. 455)*

No primeiro movimento descrito no poema, o louco cruza o limite entre os espaços concreto e abstrato (“a ponte” e “o instante”, respectivamente), o que já resulta na formação de um terceiro espaço: o entrelugar da indefinição e da procura, não comandado pela razão, onde vão se desenrolar as ações do texto poético. Após isso, em um processo metonímico, o louco se converte na qualidade que o define, e o eu lírico a ele se conjuga. O resultado é sinestésico, formado por elementos pujantes — “vermelho do bronze, tintura espessa de um açoite” — e gesto aguerrido, “passar a língua sobre a tintura espessa”. Conjugação iluminada pela loucura.

Mais à frente, o louco se dirige ao sujeito lírico com a alcunha que se refere a um dos fenômenos centrais de algumas religiões indianas: “Ó senhora Samsara, ó senhora”. No budismo, samsara (em sânscrito, “perambular”) é um princípio que expressa a vida como um movimento circular ininterrupto, marcado por sofrimentos e renascimentos e simbolizado por uma roda. “Pois aquilo que caminha em círculos/É Samsara, minha senhora”, explica o louco.

No poema IX, o louco justifica sua conduta anárquica e jocosa: “Ó senhora, porque mora na morte/Aquele que procura Deus na austeridade”. Nessa obra, o caminho denso, a “via espessa”, que conduz ao autoconhecimento, passa antes pela loucura do que pelo racionalismo exacerbado — com o risco de se perder, na própria existência, o existir. É também nesse contexto que o louco admoesta: “Esquece texto e sabença. As cadeias do gozo./E labaredas do intenso te farão o voo”. O gozo aprisionado pelo excesso de conhecimento. É preciso atentar aos sentidos do corpo para se alcançar o sagrado, e a acentuada espessura do trajeto e a inclusão dos contrários são ensinamentos de um louco.

Simeona, cujo irônico epíteto é *a Burra* (Em Lucas 2:26, fala-se de um tal Simeão ao qual “fora-lhe revelado, pelo Espírito Santo, que ele não morreria antes de ter visto o Cristo do

Senhor”), é uma mulher de fama folclórica na comunidade campestre em que se passa a narrativa *Matamoros*. É conhecida por ter trato com os bichos e lançar profecias por todos desacreditadas. No entanto (e essa contradição é comum na prosa de Hilda), é essa personagem que “revela” a Matamoros o caráter divino do homem pelo qual a jovem se apaixonara. É também essa personagem que elabora uma descrição caótica de deus, de quem a própria acreditava ser aparentada. Como se a compreensão do divino passasse ao largo da linearidade do discurso corrente e se tornasse próxima da profusão de imagens, típica da loucura.

Em seu relato da aparência de deus, ela compõe uma imagem extravagante repleta de elementos típicos da tradição mística literária. Afirma que sua revelação se deu em decorrência de uma visão espiritual, que ultrapassa o olhar físico — assim como discorre Santa Teresa: “Esta visão, embora seja imaginária, nunca a vi com os olhos corporais, nem a nenhuma, senão com os olhos da alma” (D’ávila, 2010, p.n).

Simeona aponta para uma mobilidade circular (“transforma o aéreo em coisa vorticosa”); para uma mobilidade ascendente (“à tona vão subindo até tomarem forma de montanha”); sucessivas metamorfoses (“é três vezes águia/parece barcaça/semente lançada por dedos de ferro/montanha/fogo”); combinações paradoxais (“branco de lua mas fervente”); corpo de substância inapreensível (“as asas não adejam, deslizam/investe sobre a terra e afunda-se/desmancha-se num fogo muito corrosivo”):

Já lhe vi a plumagem num dia de cegueira para as coisas da terra, é três vezes águia, é um ser movente que transforma o aéreo em coisa vorticosa, tem arco-íris nas penas e parece barcaça porque as asas não adejam, deslizam naquele vértice, se pensas que é só pássaro e preparas o olhar para as alturas, investe sobre a terra e afunda-se como se fora semente lançada por dedos de ferro, um buraco se agiganta e cresce-lhe nos abismos uns cristais de pedra, à tona vão subindo até tomarem forma de montanha, se pensas que é só pedra e preparas o olhar para a excrescência volumosa e endureces o passo para montar ao alto, desmancha-se num fogo muito corrosivo, branco de lua mas fervente, as queimadas da mata te pareceriam na pele o rocío se comparasses o fogo dos homens com o fogo desse Louco [...] (Hilst, 2018, p. 391).

Esse último paralelo do retrato místico de Simeona (“as queimadas da mata te pareceriam na pele o rocío”) em muito lembra algumas passagens do *Livro da vida*, em que Santa Teresa D’ávila rememora suas experiências de comunicação corpo-espiritual com deus. Como se não houvesse possibilidade de verbalizar suas visões com clareza e uniformidade, a santa recorre a paradoxos e comparações. Há muitas menções às cores e à luz do que é vislumbrado, geralmente com analogias hiperbólicas, como “uma água muito clara que corre sobre cristal e reverbera nela o sol”. Em uma tentativa de atribuir correspondentes materiais ao que se vê com os olhos do espírito:

É uma luz tão diferente desta de cá, que a claridade do sol que vemos parece coisa tão deslustrada, em comparação daquela luz que se representa à vista, que não se quereriam depois abrir os olhos. É como ver uma água muito clara que corre sobre cristal e reverbera nela o sol e uma muito turva e com grande nevoeiro que corre por cima da terra. (D'ávila, 2010, p.n).

No poema *Porque é assim*, de Lenilde Freitas, é também a figura de uma louca que funciona como reunião dos elementos que se contrapõem à lucidez opressora da razão:

*Lá vai a louca de minha rua
caminhando nas extremidades afiadas do mundo.
Anda no escuro
a louca de minha rua.
Nenhum raio de sol tira das trevas
essa mulher que passa cuspiendo a alma
que sente sair da boca
cheia de saliva.
Na areia da razão cuspo também:
o instante, a aflição e a lucidez de estar viva.
(Freitas, 1989, p. 54)*

O advérbio com o qual se inicia o primeiro verso indica a constituição de uma cena, sob o prisma do sujeito lírico observador, que atribui ao indivíduo observado o traço da loucura. Aqui também há um paralelo entre lugares: “minha rua”, onde o eu lírico se inclui de modo pertencente e íntimo, e as “extremidades afiadas do mundo”, o espaço intenso e perigoso que somente o excesso ou a falta de sentidos permite percorrer. A louca transita entre o lugar literal, comum e compartilhável, e o abstrato, particular e intransferível.

No poema de *Via espessa* analisado, o louco possui “luz”, enquanto o sujeito lírico, lúcido, tem ausência de luz, uma “dura noite”. Hilda confere, desse modo, um caráter iluminador à loucura, compreendida como canal de conhecimento que pode acrescentar sentidos à razão. A louca descrita por Lenilde, no entanto, anda no escuro e nas trevas, ou seja, em um terreno opaco cuja ausência de significados é contraposta à “lucidez de estar viva”, no último verso.

O gesto expelidor — “cuspiendo a alma/que sente sair da boca” — demonstra outra divergência em relação à loucura no texto hilstiano, que elabora uma confluência violenta pela sinestesia: “Porque quis ouvir o vermelho do bronze/E passar a língua sobre a tinta espessa/De um açoite”, diz o lúcido sem luz do poema. Todavia, os poemas se aproximam ao denotarem

a razão como insuficiente, incômoda e movediça, o que provoca no eu lírico do poema de Lenilde a reação de cuspir, em um dos raros usos de um termo grosseiro na poesia da autora.

Quando Matamoros qualifica Simeona de louca, a Burra responde: “loucos, Maria, são os poucos que lutam corpo a corpo com o Grande Louco” (Hilst, 2018, p. 405). Em uma clara referência a Kierkegaard — “mas aquele que lutou contra Deus foi o maior de todos” (1979, p. 118). Hilda Hilst acrescenta o “corpo a corpo”, o terreno de sua literatura, que não se restringe ao âmbito das ideias.

Na novela *Estar sendo, ter sido*, o narrador protagonista, Vittorio, conta, ébrio, que certa vez adentrou o lago Averno, onde, na mitologia romana, encontra-se uma das passagens para o inferno. Mas quem ele vislumbrou ali foi o Criador, na forma de um anjo que, sobre um cavalo, realizava movimentos agressivos. Não é a única vez em que a autora equivale deus ao diabo, e essa natureza dual se alinha a ideias gerais em sua literatura, como a sobreposição de juízos contrários e o encontro do sublime com o terreno.

Na narrativa, há movimentação de anjos e uma mensagem de um deles destinada ao narrador. Também há deslocamento circular: “desço em espirais”. Mas, nesse texto de Hilda, a paisagem, ambigualmente infernal e divina, não é composta por cores e elementos que remetem à pureza, como o branco, o brilho e a transparência. O tom é sombrio, as criaturas são selvagens, e os gestos, violentos. Na indeterminação criativa da embriaguez, Vittorio rememora:

escureceu. vi uma trilha de fogo, e anjos dourados sobre negros cavalos. vi um que comandava. barbas, elmo, os cascos dos cavalos esmagavam cabeças de velhos, de crianças, de cordeiros, quando me viu soltou um urro e gritou: “aquele!” aquele era eu, nem tive tempo de olhar para trás e ver se havia um outro, certamente havia, porque pensei absurdo isso de me pensar um alvo do Criador, justo eu, que quando lhe ouço o nome enfio-me debaixo das camas dos tapetes fico atrás das retretes e solto-me inteiro o buraco se alarga trombetando zurros e cheiros, “Lá vem ele” alguém me diz e atiro-me nos profundos do lago, e não é que Ele vem ainda montado no negro cavalo? vem. brilhos, faíscas, um tamanho salseiro, o cavalo estaca bufando, e Ele se achega e ronrona ao meu ouvido: te amo. desço em espirais, sou o lobo entre o roxo e o gris, na descida vou devorando nacos de mim, tenho também matizes cinza e prata no dorso, fagulhas do purpúreo de um bispo endomingado [...] então sou um lobo togado, masturbo-me no escuro, me vejo deitado num poento assoalho, uma coruja esvoeja pardacenta, digo-me estou bêbado [...] (Hilst, 2018, p. 344).

O anjo se aproxima de Vittorio para dar uma mensagem, reafirmar o amor divinal em uma sucinta expressão verbal: “te amo”. A caracterização sombria do relato se contrapõe à singeleza das palavras angélicas proferidas, como sinal de que o divino, na literatura hilstiana, compõe-se, também, de aspectos que não estão atrelados à tradição judaico-cristã.

4.2.2 A imobilidade móvel

A literatura extática (do grego *ekstatikós*) compõe a elaboração verbal a partir da ação de forças místicas no corpo — na física, a estática (*statikós*) estuda o equilíbrio dos corpos quando sob a ação de forças, na ausência de movimento ou aceleração constante. Nesse mesmo contexto etimológico, está o termo *êxtase* (*ékstasis*), “movimento para fora”, em contraponto à estase (*stásis*), impotência ou interrupção do fluxo sanguíneo.

Os estados alterados de consciência, e a conseqüente reformulação corporal, desempenham uma significativa via de acesso à espiritualidade e ao conhecimento, desde as religiões primitivas. Em diferentes graus e modalidades, essa experiência permanece em práticas religiosas, e a literatura se liga a essa operação, em alguns textos, ora descrevendo processos extáticos, ora a eles imiscuindo-se na produção verbal criativa. O mote do movimento, da saída do repouso para a mobilidade, parece ser fundamental: extasia-se para se acrescentarem realidades (às vezes se esvaziando de outras) por meio da atividade dos sentidos (ainda que, em alguns casos, o trajeto seja para outra imobilidade).

A literatura extática, embora tenha nas palavras seu recurso fundamental, estabelece com elas uma relação limítrofe entre o que se é capaz ou não de dizer. O léxico e a sintaxe acompanham o dinamismo desse percurso.

O poema *O êxtase* (*The extasie*), de John Donne, que descreve um encontro amoroso, representa bem essa mobilização sensorial em uma imagem, conforme observado por Leo Spitzer, segundo o qual:

Uma calma estatuária prevalece em todo o poema. Vemos a nossa frente uma estátua alegórica do Êxtase, desvelada desde o início, com figuras de linguagem flexíveis que giram a sua volta, tecendo guirlandas etéreas, projetando sombras cambiantes — uma complexa figura alegórica, da qual se predicam atributos oriundos dos mais diversos domínios da vida. [...] sua [do poeta] intenção é justamente predicar o impossível. [...] ele revela o desejo intenso de esclarecimento intelectual das emoções! É justamente esse desejo que torna John Donne tão caro a nossa época, uma época perplexa, desconfiada das emoções instintivas, preferindo talvez a clareza analítica às sínteses que não pode mais ratificar de coração. (Spitzer, 2003, p. 46, 52).

Na quarta estrofe do poema, é anunciado o transporte da alma dos amantes, com o emprego de termos que recuperam noções de movimento, como suspensão, apartamento e queda (tradução de Augusto de Campos):

*Na incerteza, o Acaso se suspende,
Nossas almas (dos corpos apartadas*

Por antecipação) entre ambos pendem.

Os versos seguintes caracterizam a união inexorável promovida pelo sentimento amoroso, que aplaca a solidão dos indivíduos, consubstanciando os corpos (“Pois quando o amor assim uma na outra/interinanimou duas almas”). Esses corpos em êxtase se movimentam em direção à imobilidade, em uma fixidez potente, e ao silêncio:

*E enquanto alma com alma negocia,
Estátuas sepulcrais ali quedamos
Todo o dia na mesma posição,
Sem mínima palavra, todo o dia.*

Na penúltima estrofe, os amantes se afastam da sublimação espiritual e se aproximam do deleite dos sentidos — o corpo, livro a ser lido, é que torna possível a plenitude do amor:

*Aos corpos, finalmente retornemos
Descortinando o amor a toda a gente;
Os mistérios do amor, a alma os sente
Porém o corpo é as páginas que lemos.*
(Spitzer, 2003, p. 8-15)

O silêncio e a quietude são duas das propriedades que diferenciam o êxtase do transe, na classificação de Gilbert Rouget, que delimita qualidades específicas para ambos os conceitos, diferentemente da maioria dos autores, que os trata como similares ou muito próximos em sua significação. A conceituação de Rouget parte de eventos religiosos, dando ênfase, inicialmente, aos relatos de Teresa D’ávila para caracterizar o êxtase e, por conseguinte, contrapô-lo ao transe. Segundo ele, o êxtase é composto por “estados alterados, digamos, alcançados em silêncio, imobilidade e solidão”, além de visões, alucinações e privação sensorial, resultante, por exemplo, de sono, jejum ou escuridão (o que nos remete ao “sono dos apetites e potências”, referido tanto por D’ávila como por San Juan). O transe, por outro lado, é obtido “por meio de ruído, agitação e na presença de outros”, com acentuada estimulação sensorial, e, já que há possessão da divindade, e não aparição (como no êxtase), não há alucinações. Outra diferenciação feita pelo autor é que “o êxtase é uma experiência profundamente memorável que se pode recordar e ponderar à vontade e que não dá origem à dissociação tão característica do transe” (Rouget, 1985, p. 3-12, tradução nossa).

Analisando a estreita relação entre o transe e a música, Rouget aponta que o transe e o êxtase podem, em algumas experiências, diferenciarem-se com pouca precisão, por pertencerem a um mesmo *continuum*, com diversas fases intermediárias. Tais intermédios me

interessam mais do que demarcações rígidas entre experiências tão complexas. Além disso, o êxtase, em geral, na literatura, oscila entre as características dos dois polos indicados por Rouget — *O êxtase*, de John Donne, por exemplo, não ocorre na solidão individual, e Nietzsche chama de “êxtase” o transe coletivo das dionisíacas. Portanto, nesta pesquisa, a classificação do etnomusicólogo não será levada à risca, mas é considerada sua descrição dos atributos inerentes a ambas as experiências, privilegiando o termo *êxtase*, por estar relacionado mais proximamente ao contexto religioso e ser amplamente utilizado na tradição literária.

O que surge como decisivo, nesse contexto, é a alteração, a mudança — daí a imobilidade do corpo poder ser entendida como um movimento do espírito. No êxtase, não há estase; sua quietude não é inerte, mas sempre ocorrida em condensação de energia (assim como um corpo parado sofre uma concentração de forças, como a da gravidade).

Matamoros, em *Tu não te moves de ti*, descreve o momento em que avistou pela primeira vez o homem desejado, Meu. Alguns aspectos dessa narração se alinham à tradição do texto místico: o homem aparecido guarda semelhanças com um ser sagrado (“esguio como um santo de pedra que vi”); a linguagem cede lugar ao silêncio (“de palavra pouca, tantas dentro de si onde não se dizia”); há construção de paradoxos (“como se fosse o reverso do belo sem deixar de sê-lo”), suspensão do ordenamento natural dos elementos (“as árvores e as águas sem ruído”) e assombro diante do inefável (“eu mesma parecia desenhada e não viva”):

atrás, de pé, afastado de mim vinte passos ou mais, um homem, esguio como um santo de pedra que vi: as pernas tão compridas e tão fortes como o tronco mediano dos ipês, estava ali parado mas era como se à minha volta rodasse, sereno parecia mas se desse um passo meu corpo se faria um canteiro de flores devastado, de olhá-lo soube que a alma me tomaria, tomou-a, e de palavra pouca, tantas dentro de si onde não se dizia, era como se fosse o reverso do belo sem deixar de sê-lo, ao redor a tarde ficou imóvel, as árvores e as águas sem ruído, eu mesma parecia desenhada e não viva como estivera há pouco, e mais viva do que nunca é o que eu estava, toquei-me, não com os dedos de antes, toquei-me para ter a certeza de que não havia atravessado os limites do tempo [...] (Hilst, 2018, p. 372).

É interessante observar o movimento paradoxal nessa experiência de Matamoros, explicitado na sentença de apelo visual “estava ali parado mas era como se à minha volta rodasse” (a ausência de vírgula, separando as orações, realça a simultaneidade). Fisicamente, os corpos estão estáticos, mas o espírito se mobiliza em atividade latente, e os sentidos se alteram. A operação, de imobilidade móvel, realiza-se no corpo e o ultrapassa. O resultado é uma extrema ebulição quieta, como “um canteiro de flores devastado”.

4.3 O ÊXTASE COTIDIANO

Para Kierkegaard, o ceticismo, assim com a fé, não são atitudes automáticas nem simplórias, mas resultantes de um processo vital de escolhas. Nesse âmbito, a fé transcende a razão, mas não abdica dela. Essa fé dialética, porque renúncia e acolhimento de todas as coisas, é o estágio máximo da natureza humana: “a prática da dúvida não se adquire assim em poucos dias ou escassas semanas. [...] a aptidão para crer não se adquire em poucos dias, ou escassas semanas”. (Kierkegaard, 1979, p. 110) Prática e aptidão adquiridas: autoconsciência. Com o peso da contradição e do confronto, Kierkegaard eleva a experiência religiosa à qualidade de conquista do espírito, de resultado de um investimento e investigação de si: “aquele que lutou contra o mundo foi grande triunfando do mundo, o que combateu consigo próprio foi grande pela vitória que alcançou sobre si — mas aquele que lutou contra Deus foi o maior de todos”. (*Ibid.*, p.118)

Na obediência total de Abraão — que, após esperar a velhice para ver nascer seu filho, pôs este em holocausto —, estava embutida o apego à sua condição de homem terreno, que pretendia ver o cumprimento da promessa (de dar origem a uma grande nação) gozando a vida com a leveza de quem renuncia. Assim, a nobre empreitada de Abraão não se calcou na espera da vida eterna, mas no desejo de cumprir sua vida na Terra, que preservou seu viço e o de sua esposa.

No cerne da verdadeira fé, então, está o embate: o que transcendia o espírito de Abraão o reportava ao agora, pois, “grande é alcançar o eterno, mas maior ainda é guardar o temporal depois de a ele ter renunciado” (*Ibid.*, p. 119). Kierkegaard desenvolve essa dialética com seu conceito de *síntese*. O homem conflita em suas tendências contraditórias: possibilidade e necessidade, infinito e finito, eterno e temporal. E é falsa a fé que despreza algum desses elementos — o divino, por meio mesmo da abdicação, não abre mão do humano. Como se a aproximação com o divino fosse um retorno mais significativo para si, em vez da aposta exclusiva em um projeto sobre-humano futuro: “a fé de Abraão era para esta vida” (*Ibid.*, p. 120).

O autor nos fala de nossas “fronteiras interiores” (*Ibid.*, p. 195). Ele encara a natureza humana como uma fluência, uma síntese entre finito e infinito, necessidade e possível, temporal e eterno. Desse conflito basilar advém o desespero universal, de ter que se conviver com os limites da matéria e as promessas do espírito. A liberdade, então, o eu, nasce dessa dialética. Há o que carece de real e quem carece de infinito (que renunciou a si próprio e se esqueceu de “seu nome divino”).

O ponto mais alto na natureza humana, para Kierkegaard, é a fé ideal, a que lida com a contradição, que aceita o absurdo — a possibilidade infinita da impossibilidade finita. A palavra não é capaz de trilhar esse caminho, que culmina em imagem: “amar a Deus com fé é refletir-se no próprio Deus”. O homem que possui tal fé, por sinal, denota uma conduta “integralmente dada ao finito — Ele está realmente naquilo que faz”. O homem de fé, finito, tem consciência de seu valor eterno. Para realizar seu “movimento do infinito”, não se dispersa na multiplicidade da vida.

O filósofo afirma que, nesse indivíduo, reside “a impressão do êxtase e da marcha ao mesmo tempo; transformar em andamento normal o salto; exprimir o impulso sublime num passo terreno [...]”. A confluência de contraditórios do pensamento de Kierkegaard encontra tradução nessa imagem, que contém o êxtase. Isso nos faz pensar em um êxtase cotidiano, que não está relacionado às experiências excêntricas do transe ou aos limites do possível, mas a um estado de arrebatamento com as coisas habituais — o andamento e o salto, o sublime e o terreno, reunidos, como um cumprimento do poema de Hilda Hilst: “É neste mundo que te quero sentir. / É o único que sei. O que me resta. / Dizer que vou te conhecer a fundo / Sem as bênçãos da carne, no depois, / Me parece a mim magra promessa” (Hilst, 2017, p. 414).

Nietzsche, a seu modo, também faz referência à coexistência de escolhas díspares: a profundidade e a superfície, propondo a autocriação da personalidade conquistada: “Todo homem das profundezas acha felicidade em igualar vez por outra os peixes-voadores, brincando nas cristas das ondas; estimam que o melhor, nas coisas, é terem uma superfície: a sua ‘epidermidade’” (Nietzsche, 2001, p. 183).

Michel Serres assim se esclarece: “não gosto de dizer meio como o lugar onde meu corpo habita, prefiro dizer que as coisas se misturam ao mundo que se mistura a mim” (2001, p. 23), enquanto Nikos Kazantzakis nos diz que “até este momento, o homem não encontrou outros meios de se elevar — nenhum outro a não ser a rotina da matéria e a submissão do indivíduo a um fim que transcende este indivíduo, mesmo se este fim é quimérico” (Kazantzakis, 1951, p. 33). Quimera e matéria, então, são pontes levadiças, itinerário para a transcendência. O superficial não exclui o profundo: a superfície constitui o jogo complexo de ocultamento e revelação do corpo-espírito dos homens e das coisas.

Nas obras de Lenilde Freitas e Hilda Hilst, alguns elementos simbolizam essa dinâmica das extremidades, podendo ser lidos como correspondentes ao que entendemos como êxtase cotidiano.

É o que se observa, por exemplo, no poema *Caminhada matinal*, de Lenilde:

*Do mar
o sol ascende
em direção ao dia.
O voo de um pássaro
agita o horizonte mais recôndito
de uma lonjura sem termo.*

Continuas a caminhar,

*como se a alma não estivesse abismada,
como se o dia não fosse findar.*

(Freitas, 2010, p. 46)

Em uma relação homonímica com o verbo “acender”, diz, o poema, do movimento de elevação da estrela régia, dada a periodicidade rotacional da Terra. Visão de um percurso astrofísico pontual. No entanto, a estabilidade da paisagem é rompida com o cruzamento de uma ave, que, da posição do observador, acentua a noção de profundidade. O dinamismo do voar do pássaro se contrapõe à vastidão imóvel do horizonte.

O horizonte, totalidade de um campo visual, é símbolo de uma vastidão de possibilidades. Nesse caso, o olhar não se inclina para um limite, mas para uma abertura. Contemplação que ameaça o itinerário da natureza dentro do contemplador e desemboca num êxtase vestido de normalidade, abismo comum do espírito.

No tributo *A Augusto dos Anjos*, Lenilde Freitas cria uma outra cena de caminhada que, mais uma vez, revela-se em êxtase do cotidiano:

[...]

*Reparos na calçada
dizem onde o caminhar termina
e não me deixam esquecer
que sou apenas o êxtase do instante
que me habita.*

(Freitas, 1994, p. 51)

Lenilde prefere o controle dos sentidos. O êxtase, em vez de impetuoso e alucinado, é consciente e contínuo. Os movimentos descritos em seus poemas são marcados pela constância periódica das mudanças do efêmero e da natureza, sem arroubos. Esse êxtase é acessível no ritual da observação receptiva.

Em *Depoimento*, a poeta indica uma espécie de cosmologia:

*O que mais me prende ao mundo
é essa miragem de espuma
que me cerca com a linha do horizonte.
É que a confundo com a vida
do outro lado da ponte.*
(Freitas, 1989, p. 61)

No poema, o elemento volátil *espuma* — aliás, somente sua miragem — contrasta com a ação do verbo “prender”, firmeza e atadura, no primeiro verso. Formação de um cosmo: o micro, “a linha do horizonte”; o macro, “a vida do outro lado da ponte”. Geografia metafísica. E a confusão entre a imagem e a existência é menos equívoca do que pode sugerir o verbo “confundir”, que tem “misturar-se” como possível acepção.

Ponte e horizonte, no poema, são limites, demarcações. Depois dos quais não há limite, no volume circunferente da Terra e no campo largo do pensar e do sentir. Fronteiras abertas para o imprevisto, portas para a mistura, precipícios. Na poesia de Lenilde Freitas, a geografia abarca a quimera e o possível.

Na novela *Fluxo-Floema* — a primeira da leva prosaica de Hilda Hilst —, na casa do protagonista do primeiro conto, *Fluxo*, dois objetos estão inseridos em polos perpendiculares: um poço e uma claraboia. Em algumas passagens do texto, fala-se sobre como a posição dessas aberturas influencia no movimento dos personagens dentro da edificação. Há um jogo proposital de paralelismo, como explicitado pelo protagonista, Ruiska:

[...] devo dizer que a claraboia e o poço estão na mesma direção, e isso às vezes me atrapalha quando eu uso o telescópio porque não posso ficar no centro do assoalho, porque no centro do assoalho, em direção à claraboia, está o poço. (Hilst, 2018, p. 24).

Nesse caso, o terreno (o subterrâneo) e o celeste formam um único eixo. Metaforização, no texto, do trajeto entre o material e o incognoscível: “Se descobrirem o tempo vão ver que é fácilimo ter uma claraboia e um poço; que as coisas de fora e as coisas de dentro ficam transitórias” (*Ibid.*, p. 26), diz o narrador.

É comum, em mitologias, a referência a relevos montanhosos. Na *Teogonia*, Hesíodo canta que Gaia “pariu altas Montanhas, belos abrigos das deusas ninfas que moram nas montanhas frondosas” (1995, p.n). Podem ser morada dos deuses, como o Olimpo e o Parnaso, ou o local em que a divindade se comunica mais proximamente com os humanos, tal qual o Sinai, onde o deus bíblico dos israelitas instruíra Moisés. Na literatura de Hilda, elevações de terreno podem simbolizar uma busca, terrestre, pela altura espiritual. No excerto de poema a seguir, funciona como emblema da condição humana apequenada, residual, diante do sagrado.

*Poderia, meu Deus, me aproximar?
Tu, na montanha.
Eu no meu sonho de estar
No resíduo dos teus sonhos?*
(Hilst, 2017, p. 363)

Na sua prosa, em diversas passagens é mencionada a palavra “colina”, geralmente o ponto onde os personagens almejam chegar para avistar algo importante. Em *Com meus olhos de cão*, Amós, o narrador-protagonista, frequenta uma pequena colina próximo à universidade em que trabalha. Naquele local, o professor de matemática tem uma experiência epifânica:

Um nítido inesperado foi o que sentiu e compreendeu no topo daquela pequena colina. Mas não viu formas nem linhas, não viu contornos nem luzes, foi invadido de cores, vida, um fulgor sem clarão, espesso, formoso, um sol-origem sem ser fogo. Foi invadido de significado incomensurável. (Hilst, 2018, p. 506).

Em *A obscena senhora D*, Ehud indaga à Hillé o que era um brilho que ela costumava ver em determinada colina, a qual ela se esforçou para subir. A resposta: “uma tampinha nova de garrafa, uma tampinha prateada como são todos os brilhos no cume de todas as colinas”. Note-se a alusão à insignificância. Desse jogo paradoxal, a narradora desliza para uma reflexão mística: “Como será a cara DELE hen? é só luz? uma gigantesca tampinha prateada?” (*Ibid.*, p. 465).

Daniel Galera, em comentário crítico a respeito da produção hilstiana, parte da citação acima para observar a significação da predileção da autora por colinas:

E reparem nas colinas. Muitos personagens tentam subir ao topo delas para ver a vista lá do alto ou seguir algum rastro. [...] Essa citação mostra um dos movimentos mais encantadores da escrita de Hilda: sua capacidade de desmistificar os mistérios. O desconhecido talvez nunca deixe de sê-lo, mas é imperativo interrogá-lo na nossa casa, nos nossos termos. Se o sagrado é por definição inacessível, que seja inacessível aqui, do meu lado, sobre a terra e junto à carne, no reino profano dos cães sonolentos, dos buracos fétidos, da realidade maçante e ocasionalmente dulçorosa da vida real. O brilho é só uma tampinha, mas até a tampinha é sagrada, misteriosa à sua maneira. E essa característica de sua escrita certamente está ligada à minha percepção de que seus textos são acessíveis a seu modo, calorosos, e sempre trazem a mão estendida ao leitor. Por mais que não pareça, tudo neles está na superfície. No fundo, não há muito o que não entender nesses textos que versam sobre a incapacidade de entender. (Galera; Hilst, 2018, p. 900-901).

Na obra de Hilda Hilst, os personagens pertencem a uma geografia incontornável. Os espaços obscuros e desordenados que ocupam, bem como o tempo impreciso em que vivem, constituem os traços de um exílio fundamental: vivem margeados à sua própria angústia.

A senhora Hillé passa os dias no vão embaixo da escada, fora de cena, e já no início da obra lemos sobre seu deslocamento a partir de um eixo inominável: “Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome [...] Agora que Ehad morreu vai ser mais difícil viver no vão da escada [...]” (*Ibid.*, p. 454). A senhora Matamoros começa o relato de sua juventude apontando para um tempo e um espaço indefinidos: “Cheguei aqui nuns outubros de um ano que não sei, não estava velha nem estou [...]” (*Ibid.*, p. 381).

O lugar-no-mundo desses personagens é um recipiente de paradoxos, em que a razão e a fantasia, o carnal e o espiritual, o nobre e o rude travam exasperado diálogo que põe em evidência a (im)potencialidade da linguagem. As consciências que vozeiam o texto estão em constante confronto, revelando a sustentação digladiadora da obra. Nos cenários, confluem elementos de realidades concreta e abstrata.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As três experiências analisadas — o sonho, o corpo e o êxtase — manifestam-se em processo dinâmico e produtivo. O sonho age, cria, transforma. O corpo se movimenta, orna-se, envelhece, adolece, ressuscita os sentidos. O êxtase transporta, ultrapassa. Desse modo, a criatividade, notadamente a literária, revela-se antídoto da inércia e da indiferença e surge como correlata do divino, da força-motriz criadora e mantenedora da vida. Essa constante recriação humana não se faz apenas no âmbito altissonante das ideias ou do espírito, ela abrange os aspectos físicos mais reais e cotidianos. E deus, na literatura aqui examinada, para além de entidade religiosa e princípio supremo, é imagem poética, ou seja, produto da inventividade humana — o que não exclui, necessariamente, os outros atributos perfeitos. Aqui reside o conflito fundamental: como elaborar, com palavras, no terreno da incompletude, o absoluto.

O léxico é componente importante no desenvolvimento da imagem do divino no texto literário. O repertório de termos empregados para se referir a deus varia, no *corpus* desta tese, entre o registro anárquico de Hilda Hilst e o comedido de Lenilde Freitas. Não há piedade ou devoção religiosa em nenhuma delas. Mas em Lenilde há o limite de recato próprio de sua obra, como se quisesse resguardar os mistérios do divino na palavra circumspecta. A revelação da imagem se dá apenas nos traços que esse procedimento permite demonstrar, pelas frestas. Nessa poesia, deus está, sobretudo, na natureza, a observada e a interior — o poema compartilha a reordenação do objeto contemplado, na combinação entre os dados consensuais e a singularidade do olhar poético, que resulta nas correspondências. Assim, é comum a composição de paisagens, com a vinculação da ideia de divino às características apresentadas, entre a contemplação e a sensualidade.

Já o vocabulário utilizado por Hilda Hilst se conecta à experiência holística da autora, na qual o divino é um agrupamento de propriedades advindas dos mais variados espectros, como o corpo (incluindo doença, imundície, desfiguração, sexo), os elementos naturais (a colina, o fogo, a luz), a razão (filosofia, ciências naturais, teologia). Enquanto Lenilde resguarda, Hilda abarca, acumula e utiliza o espaço da lírica e da prosa para produzir esse acúmulo, tanto pelas referências aos diversos tipos de conhecimento, como, muitas vezes, pelo fraseado abundante. Em seus poemas, observa-se um gosto maior pela condensação, ainda que preserve, em muitos deles, a musicalidade que retoma a tradição da poesia trovadoresca, com o alongamento das frases, sem chegar à síntese sintática de Lenilde.

A elaboração do divino nas obras de Hilda e Lenilde cultiva a linguagem como um terreno que tem espaços ocupados pela incompreensão. A busca pela potência da palavra é evidenciada, por exemplo, quando personagens de Hilda atribuem nomenclaturas diversas a deus e têm visões caóticas ou quando Lenilde estabelece relações com objetos e elementos da natureza, além da presença recorrente de figuras de linguagem como metáforas, alegorias, analogias e hipérboles, em ambas. As poetisas tentam iluminar o escuro do abismo que é o divino com o engenho verbal.

O sonho, enquanto atividade física ou espiritual, é rico canal de acesso ao inconsciente, tornando-se, então, metáfora da realização do desejo e da criação de possibilidades, em associações que remontam à cultura clássica, ao texto bíblico e perpassam o *continuum* literário. Variados aspectos relativos ao sonho são explorados em poemas de Lenilde Freitas, como a insônia, o torpor, a melancolia e o sonho como projeto. Esse último é mote da obra *Tu não te moves de ti*, de Hilda Hilst, que, com um intrincado esquema narrativo, equivale o tema do sonho a recurso ficcional. Portanto, o sonho, nessa literatura, é matéria-prima para a reinvenção da vida, que tem como correlato apropriado o refazimento imaginativo do texto poético, em posição que se alinha à tradição literária que põe em xeque a distância entre a imaginação e a realidade e ao conceito de “sonho criador”, de María Zambrano.

Por outro lado, as sensações físicas são a primeira e principal fonte de conhecimento, que tem seu percurso inexoravelmente atrelado ao corpo, conforme advoga a filosofia de Michel Serres. É assim com as personagens hilstianas de *Tu não te moves de ti*, *A obscena Senhora D e Estar sendo*. *Ter sido* e também no cerne da lírica de Lenilde Freitas. A passagem do tempo configura a relação do corpo com o mundo, desde as descobertas, na infância de Matamoros, passando pela inadequação da adolescência, até a reflexão ou um novo adolescer na velhice, em processo que pode ser lido a partir da poética do devaneio ligado à infância, de Bachelard. A imagem da morte aparece, nesse contexto, como um paradoxo entre o fim e o adensamento das sensações. O corpo, então, regulado pela cosmética, compõe o cosmo das coisas do mundo, assim como a literatura pretende elaborar um cosmo que reorganize a dispersão das realidades.

Para intensificar a compreensão da interação do corpo com o divino, os místicos escolhem a reclusão, como também os personagens hilstianos Hillé, derrelita, e Kadosh, apartado. Essa dramatização da existência, obscena, permite identificar, conforme enfatiza Bataille, aproximações entre o erotismo e a santidade, como a suspensão da racionalidade no transporte sagrado do corpo, o êxtase. A experiência erótica da morte em vida liga o homem ao gozo primitivo, vínculo simbolizado em alguns poemas de Hilda Hilst. Lenilde, por sua vez, atrela o ato dramático às possibilidades que a reflexão sobre a morte permite.

A gravidez é metáfora da comunhão com o divino na peça *O visitante*, que antecipa o conflito de *Matamoros*, e a união carnal com o divino é representada nos *Poemas malditos, gozosos e devotos* e em *Kadosh*, de Hilda Hilst.

Conceber um corpo divino, na literatura, é uma tentativa de aproximar o absoluto da compreensão humana. A frustração resultante é problematizada na obra de Hilda, na qual o desespero humano vem da solidão essencial e das incapacidades da linguagem. Na poesia de Lenilde Freitas, há um olhar de encantamento pela natureza, recriada na palavra, aliado ora à melancolia, ora à alegria do instante. Ao passo que, na obra de Hilda Hilst, há uma abundante e diversificada nomeação e figuração do divino, comportando o caráter múltiplo de um panteísmo, nos poemas de Lenilde, as imagens sintéticas integram um quadro maior, no qual o divino é componente fundamental. Deus não é tema ou mote em nenhum texto de Lenilde, como o é muitas vezes na produção de Hilda. A revelação, em Lenilde, exige uma atenção amorosa ao cotidiano. Enquanto Hilda diz sobre, Lenilde pinta um quadro. São manifestações singulares que evidenciam a abertura experimental da literatura contemporânea.

Além disso, a união com o divino se dá de modo potente no êxtase, ainda que ocorra em silêncio e quietude, na *imobilidade móvel*, porque sempre dinâmico, pela energia espiritual que concentra. Há uma gama de características típicas do fenômeno extático, que pode ocorrer na privação e solidão ou na agitação e coletividade, na saúde defendida por Michel Serres ou nos extremos do possível da experiência interior, de Bataille. O texto literário que descreve o êxtase, então, formula a reverberação de sentidos dessa experiência, em que, mesmo que o corpo se imobilize, o espírito se altera em movimento. Do Pentecostes aos místicos, do êxtase dos amantes de John Donne ao de Matamoros.

Da fé dialética observada por Kierkegaard, vem a noção de êxtase cotidiano, o alumbramento do instante. Essa religiosidade intrínseca desenha uma geografia particular em que há convergência de contrários, e algumas imagens concorrem para esse entendimento. Entre elas, a do peixe-voador que quer frequentar profundidades e superfícies, de Nietzsche, e, em textos tanto de Lenilde com de Hilda, representações simbólicas de um trânsito entre o material e o incognoscível.

A linearidade costuma dar lugar à sintaxe caótica, à imagética profusa ou mesmo à concisão com vistas ao silêncio, nos textos que descrevem o êxtase. Como evento de alteração dos sentidos físicos, reorganizando ideias consentidas, o êxtase também encontra como correlatas a loucura e a embriaguez, que propiciam o acesso a realidades autônomas. Experiências que funcionam como vias para fontes recônditas de conhecimento, presentes em

contextos religiosos desde os tempos primitivos e que recuperam a liberdade formal e semântica a que pretende a literatura extática.

Hilda Hilst e Lenilde Freitas, com particularidades e convergências, ocupam um lugar importante na literatura brasileira contemporânea. Lenilde, com sua poesia rara, uma voz que conclama a música de nossa memória literária ao mesmo tempo que complexifica a realidade atual produzindo quadros verbais lacônicos e potentes. Hilda, com a vastidão de seus anseios tornados fantasias verbais, a nos proporcionar tamanho alargamento de nossas perspectivas espirituais e culturais, em sua obra múltipla em gênero, em forma, em pensamento. Como demonstrado nesta tese, as obras dessas autoras vinculam-se a uma ampla tradição cultural e podem, pela riqueza formal e semântica que apresentam, estabelecerem diálogos produtivos com diversos outros autores e campos do conhecimento. No contexto da literatura que elabora o tema do divino, a produção dessas escritoras acrescenta uma bem-vinda liberdade estética, oferecendo prismas singulares sobre questões milenares, como a existência e a identidade de deus, a presença dele na natureza e os meios de aproximação dele com o humano. Na terra fértil da poesia, essa temática floresce em textos iluminados e iluminadores, que exigem do leitor uma convivência antidogmática, com disposição para o árduo e satisfatório trabalho de cultivar seus significados.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ALTER, Robert. **Anjos necessários**: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.
- ALVES, José Hélder Pinheiro. A condição feminina em *Esboço de Eva*, de Lenilde Freitas. **Letras em Revista**, Teresina, vol. 02, n. 02, jul./dez, p. 20-30, 2011.
- ARISTÓTELES. *Parva naturalia*. São Paulo: Edipro, 2012.
- ATAÍDE, Artur A. de. [Resenha de *A corça no campo*]. **Encontros de Vista**, Recife, a. 14, n. 2, p. 108-112, 2014.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem**. São Paulo: Global Editora, 2019. *E-book*.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BÍBLIA. Bíblia Sagrada. Almeida Revista e Atualizada. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2021.
- BORGES, Jorge Luis. **Livro dos sonhos**. São Paulo: Difel, 1986.
- BRUNEL, Pierre; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A. M. **Que é literatura comparada?** São Paulo: Perspectiva, 1990.
- BUENO, Maria Aparecida. Hilda Hilst. In: _____. **Quatro mulheres e um destino** (Hilda Hilst, Fernanda Torres, Fernanda Montenegro e Eliane Duarte). Rio de Janeiro: UAPÊ, 1996. p. 18-52. Coleção Arte e Psicanálise.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, 1999.
- CAMÕES, Luís Vaz de. **Luís de Camões**: clássicos da literatura mundial. São Paulo: Principis, 2020. *E-book*.
- CRUZ, São João da. **Noite escura**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- D'ÁVILA, Santa Teresa. **Livro da vida**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2010.
- DINIZ, Cristiano. **Fortuna crítica de Hilda Hilst**: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018). Campinas, SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações; UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018.
- ELIADE, Mircea. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FREITAS, Lenilde. **A corça no campo**: coletânea poética. Recife: Ed. da autora, 2010.
- FREITAS, Lenilde. **Cercanias**. São Paulo: João Scortecci Editora, 1989.
- FREITAS, Lenilde. **Desvios**. São Paulo: João Scortecci Editor, 1987.
- FREITAS, Lenilde. **Esboço de Eva**. São Paulo: RK Editores, 1987.
- FREITAS, Lenilde. **Grãos na eira**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- FREITAS, Lenilde. **Tributos**. São Paulo: Editora Giordano, 1994.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FREUD, Sigmund. **Escritos sobre literatura**. São Paulo: Hedra, 2014. *E-book*.
- HESÍODO. **Teogonia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.
- HILST, Hilda. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HILST, Hilda. **Da prosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- HILST, Hilda. **Teatro completo volume 1**: As aves da noite, O visitante. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- HOLANDA, Lourival. A persistência de estrela. In: FREITAS, Lenilde. **A corça no campo**: coletânea poética. Recife: Ed. da autora, 2010.

- HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. *E-book*.
- KAFKA, Franz. **Diários 1909 – 1912**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2019.
- KAFKA, Franz. **A metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KAZANTZAKIS, Nikos. **Testamento para El Greco**. Rio de Janeiro: Artenova, 1951.
- KIERKEGAARD, Sören Aabye. **Temor e tremor**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- KIRK, G. S.; RAVEN, J. E.; SCHOFIELD M. Os filósofos pré-socráticos. Lisboa: 2010.
- LUCAS, Fábio. A proposta poética de Desvios. *In*: FREITAS, Lenilde. **Desvios**. São Paulo: João Scortecci Editor, 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O anticristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- O ALCORÃO. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.
- OVÍDIO. **As metamorfoses**. São Paulo: Lebooks, 2023.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Nova Fronteira, 1982.
- PÉCORA, Alcir. A morte de HH como questão literária. **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, a. 4, n. 4, p. 1-10, 2008.
- PÉCORA, Alcir. Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst. *In*: HILST, Hilda. **Da prosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- PÉCORA, Alcir. Notas sobre a fortuna crítica de Hilda Hilst. *In*: DINIZ, Cristiano. **Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018)**. Campinas, SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações; UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018.
- PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. *E-book*.
- PESSOA, Fernando. **O marinheiro**. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.
- PESSOA, Fernando. **Obra poética completa de Fernando Pessoa**. 2015. *E-book*.
- PESSOA, Fernando. **Poemas completos de Alberto Caeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- PLATÃO. **A República**. Belém: EDUFPA, 2000.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- ROUGET, Gilbert. **Music and trance: a theory of the relations between music and possession**. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.
- SERRES, Michel. **A lenda dos anjos**. São Paulo: Editora Aleph, 1995.
- SERRES, Michel. **Os cinco sentidos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- SERRES, Michel. **Variações sobre o corpo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- SILVA, M. L.; VIEIRA, A.M.C. “Mulher de pedra e de prendas”: leitura do livro Esboço de Eva, de Lenilde Freitas, através da perspectiva da crítica feminista. *In*: V ENLIJE, 2014, Campina Grande. **Anais [...]** Campina Grande: Realize Editora, 2014.
- SILVA, Cleonice Nascimento da. **A releitura do conceito imagem/feminino na poética de Ida Laura e Lenilde Freitas**. 1999. Dissertação (Mestrado em Letras) Unesp, Assis, 1999.
- SILVA, Wandersson Hidayck. **O religioso na poesia contemporânea: um estudo da obra de Lenilde Freitas**. 2017. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.
- SPITZER, Leo. **Três poemas sobre o êxtase**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ZAMBRANO, María. **El hombre y lo divino**. México: FCE, 1973.
- ZAMBRANO, María. **El sueño creador**. Madrid: Alianza Editorial, 2023. *E-book*.