



Espanto e revelação no Lázaro hilstiano



Luciana Barreto



RESUMO

A indagação acerca da Morte e do Sagrado a partir da apropriação de símbolos da tradição cristã atravessa o imaginário literário da poeta, dramaturga e ficcionista Hilda Hilst. Em "Lázaro", a autora subverte esse universo, rebaixando e degradando o divino ao impor uma visão cética e desolada dos homens diante do mundo e da vida, constituindo, assim, uma outra via de ascese e transcendência, disposta no horizonte do corpo, do perecível, a salvação gestada e encenada tão somente pela Palavra.



ABSTRACT

The inquiry about Death and the Sacred deriving from de appropriation of the symbols of the Christian tradition embodies the literary imagery of the poet, dramatist and fictionist Hilda Hist. In "Lázaro", the author subverts this universe, downgrading and degrading the divine by imposing a skeptical and desolate vision of men in face of the world and life, thus constituting another path of asceticism and transcendence, laid on the horizon of the body, the perishable, the salvation bred and enacted only by the Word.



PALAVRAS-CHAVE

Hilda Hilst - “Lázaro” - Literatura Brasileira Contemporânea-
Simbologia cristã - Morte.



KEYWORDS

Hilda Hilst - “Lázaro” - Contemporary Brazilian Literatures -
Christian Symbolism - Death.

Jogo de ressonâncias, câmara de ecos intertextuais, “os murmúrios dessa fonte distante”, como anota George Steiner referindo-se à Bíblia como inevitável matriz literária, reverbera e atravessa o conto “Lázaro”, um das cinco narrativas de **Fluxo-Floema** (1970), no qual a escritora paulista de Jaú, Hilda Hilst (1930-2004), fabula a narrativa bíblica disposta no Evangelho de São João, reencenando a miraculosa ressurreição de Lázaro e o pranto das irmãs Marta e Maria na cidade de Betânia. Sua prodigalidade inventiva reelabora, porém, a escritura sagrada, conferindo voz e vulto ao Lázaro morto, quando encerrado na gruta.

A indagação acerca da Morte e do Sagrado a partir da apropriação de elementos da tradição cristã atravessa boa parte do imaginário literário da poeta, dramaturga e ficcionista Hilda Hilst. A autora subverte, porém, esse universo, rebaixando e degradando o divino ao impor uma visão cética e desolada dos homens diante do mundo e da vida, erigindo, assim, uma outra via de ascese e

transcendência, disposta no horizonte do corpo, do perecível, a salvação encetada pela Palavra.

A trama gira, principalmente, em torno do inusitado – e terrificante – encontro de Lázaro com Rouah, o irmão-gêmeo de Jesus, estranha figura de feições monstruosas e abjetas. A negação da Morte e o pavor diante da finitude, experienciados por Lázaro, coincidem com as considerações de Ernest Becker, que apontam a resistência e o heroísmo interpostos pelo homem como necessários ao enfrentamento do sabido e temido fim. A nomeação de Deus configura outro ponto cardeal na análise – “O Outro não tem nome. É impossível pronuncia-LO” (HILST, 1990, p. 91) – impelindo-nos à remissão ao Antigo Testamento e ao tetragrama YHWH (“Eu sou aquele que é”) para ilustrar como HH problematiza a antes inteiriça e irretocável fé de Lázaro.

A noção do duplo também é evocada para sugerir os traços consoantes entre Lázaro e o irmão gêmeo de Jesus, em um encontro que parte da repulsa à absorção, anunciando-se estranhamente revelador e especular, no qual as porções humana (falível) e divina (absoluta) se amalgamam, conferindo a totalidade pretendida pela autora.

A etimologia que o nome Rouah comporta, aludindo ao termo hebraico “ruach”, significando sopro, resultou também em uma iluminadora chave para a compreensão do conto, pois o termo associado à figura do Espírito Santo opera, na narrativa hilstiana, um rebaixamento do estatuto divino. Outros conceitos agregados ao estudo são o “estranho”, proposto por Sigmund Freud, e o “grotesco”, segundo a definição de Wolfgang Kayser. A pródiga extensão de símbolos cristãos dispostos no texto, somada à engenhosidade narrativa da autora – tanto na perspectiva intertextual quanto no uso de recursos fantásticos, saltos temporais e outros artifícios de quebra de verossimilhança –, também somaram significados iluminadores à análise do texto.

Os personagens bíblicos e outros da tradição literária culta – Jesus, Lázaro, Maria, Madalena, Judas Iscariote – pontuam toda a refabulação hilstiana, suscitando no leitor uma sensação de intimidade. HH parece valer-se desse artifício para ‘fisgá-lo’, buscando a ade-

são a despeito de sua escritura profusa, vacilante. Familiaridade esta que ressoa, há mais de dois mil anos, esse lastro consolidado no imaginário da humanidade.

Valemo-nos desses ecos e murmúrios que mobilizam a criação artística nos quatro cantos do planeta. Para Northrop Frye, “a Bíblia certamente é um elemento da maior grandeza em nossa tradição imaginativa” (FRYE, 2004, p. 18).

Em “Lázaro”, Hilda Hilst recria a narrativa bíblica disposta no Evangelho de São João, do Novo Testamento. A autora mantém a tensão de uma trama diminuta circunscrita ao notório enredo das Sagradas Escrituras, evocando a história da miraculosa ressurreição de Lázaro e o pranto das irmãs Marta e Maria na cidade de Betânia (ou Behabara, segundo os manuscritos antigos), próxima a Jerusalém.

A escritora, porém, dilata a linguagem assentada no texto joanino, desalinhando a narrativa ao conferir vulto às incertezas e tormentas de Lázaro quanto à eternidade e à potência divina após o seu encerramento por quatro dias em uma gruta. Hilst traz ainda o estranhamento de um morto que assume voz – enquanto nos versículos bíblicos Lázaro foi enterrado sem vida, para depois ser por Cristo ressuscitado.

O Lázaro hilstiano está situado em uma espécie de vigília entre vida e morte, na qual se configura uma reflexão diante da complacência e amor cristãos e onde são escoadas as recorrentes desolações existenciais e tribulações da autora relativas à angústia da finitude.

Os conceitos de tempo, de deterioração, morte e finitude são veículos, agentes da angústia para o ser humano. Meu trabalho tenta perceber o que passa, o que acontece no homem naquela porção que tem a ver com suas razões mais profundas. Todo o exterior é perecível. Só a tentativa humana de relação com o infinito é que é permanência. Registrar o possível eterno: minhas personagens tentam se dizer no mais difícil de ser verbalizado, pois tentam tocar na extremidade de uma corda cuja outra extremidade está presa a uma forma, essa sim, imperecível; o que me

interessa são as relações do homem com isso, esse eterno ser/estar. (CADERNOS, 1999, p.86).

A deferência das mulheres – prática hebraica antiga de envolver os mortos com faixas antes do sepultamento – é sinalizada com a preparação do corpo de Lázaro, o fervoroso amigo de Cristo, que fantasmaticamente descreve o ritual operado por sua irmã Marta:

O meu corpo enfaixado (...) Primeiro ela tirou a minha roupa. E tirar a roupa de um morto é colocar outra. Depois lavou-me. Depois escolheu as essências. São todas muito dispendiosas, mas eu fui encharcado de essências. Não, ela não me tirou as vísceras, não pensem nisso (...) Ela embebeu as faixas nas essências. É isso que eu quero dizer. E depois ela enfaixou-me, os gestos amplos, pausados, indubitáveis sim, o gesto de quem está fiando. Fiando numa roca sem tempo. (HILST, 1970, p.89)

No Evangelho de Lucas, as figuras de Marta e Maria são apresentadas a partir de importantes traços distintivos: a primeira está associada a labor, organização, ponderação; a segunda à afeição, espiritualidade, comunhão com o divino. A passagem bíblica evidencia as condutas diversas, em que uma está atenta aos afazeres e outra à contemplação, à aprendizagem superior:

Estando Jesus em viagem, entrou numa aldeia, onde uma mulher, chamada Marta, o recebeu em sua casa. Tinha ela uma irmã por nome Maria, que se assentou aos pés do Senhor para ouvi-lo falar. Marta, toda preocupada na lida da casa, veio a Jesus e disse: Senhor, não te importas que minha irmã me deixe só a servir? Dize-lhe que me ajude. Respondeu-lhe o Senhor: Marta, Marta, andas muito inquieta e te preocupas com muitas coisas. No entanto, uma só coisa é necessária; Maria escolheu a boa parte, que lhe não será tirada. (LUCAS, 10, 28-42)

Em contraposição à Maria retomada por HH – “Maria cheia de lentidão, irmã lentidão, irmã complacência” (HILST, p.94) –, o incessante labor de Marta, em seu incansável ofício de dedicação

à família e ao lar, é sublinhado ao expor o devotado engenho de cumprimento do rito funerário: despir e indumentar o morto, escolher as essências, enfaixá-los, “os gestos amplos, pausados, indubitáveis sim, o gesto de quem está fiando. Fiando numa roca sem tempo” (HILST, 1970, p.89).

A figura da fiandeira é evocada para ilustrar a postura de gestar a espera, em compassada, reiterada tentativa de tecer, destecer, reter o fio do tempo, como se Marta buscasse fixar em seus atavios o seu espanto e a imagem de Lázaro que pereceria.

O arquétipo bíblico em torno de Marta – “os teus pés colados à terra, a tua lucidez” – é reafirmado pelo apelo de Lázaro no momento que precede seu encerramento em sepulcro: “De repente vejo Marta. Ela põe as duas mãos sobre a boca. Ainda tento dizer: Marta, Marta, pare de arrumar a casa, eu estou morrendo” (HILST, 1970, p.90).

Os *modus operandi* de Marta e de Maria – uma personificando a razão, a outra o coração, a fé, a crença – comparecem alternados à cena dramática para ilustrar leituras distintas em relação ao inusitado da Morte e ao insólito da Ressurreição. Lázaro apela à Marta, justamente a instância do entendimento racional. O clamor é estendido a quem tem os “pés colados à terra”, à Marta-lucidez, à Marta-matéria, ressaltando a vida que se erige no corpo e se volatiliza a partir dele, a matéria que porta o início e o fim de um ciclo, que denuncia o que perece e inapelavelmente se deteriora:

Marta, Marta ainda não estou pronto para ficar na treva, ainda tenho tanto amor, ainda tenho mãos para trabalhar a terra, toca-me, vê como essa carne é viva, olha-me, Marta, eu que sou tão você, olha-me, eu que amo tua força, os teus pés colados à terra, a tua lucidez. É inútil. O meu corpo foi depositado no seu lugar. (...) Inútil tentar qualquer gesto. (HILST, 1970, p.92)

Outra sequência narrativa que demarca o binômio Marta-Maria está disposta no miraculoso momento em que Lázaro é ressuscitado por Jesus, cena pontuada pelo espanto dos próprios fiéis que o circundam, como suas irmãs e os seguidores Tomé e Judas Iscariote.

Marta é aquela de sempre: atenciosa, dedicada, servindo a todos com ligeireza, os pés fincados na terra (...) Agora, tudo faz parte de mim. Agora, se eu te tocasse, Marta – mas não quero –, não quero porque tu és o antes de mim, se eu te tocasse agora, Marta, a tua carne não sofreria aquela febre, mas outra, mais intensa, a febre viva e compassada de nossa irmã Maria, a minha febre. (HILST, 1970, p.100).

A distinção ôntica entre as irmãs é evidenciada pelo olhar do próprio Lázaro: “Marta me examina. Maria beija as minhas mãos”. E é nos braços da primeira irmã, enquanto se envolve com o rito funerário – Marta entendida como “o antes” de Lázaro, ou seja, o que precede a sua transformação quando se vê recolhido em clausura – que o aterrado personagem lança seu brado estéril no momento em que se defronta com a figura da Morte e o obscuro porvir. Sua fala reticente, hesitante sugere a medida de seu terror.

observei-a desde o início... esperem um pouco, como é que se pode explicar esse tipo de coisa... estou pensando... acho que é melhor dizer assim: observei-a, logo depois de passar por essa coisa que chamam de morte.(...) Primeiro um golpe seco na altura do coração. O espanto de sentir esse golpe (...) (HILST, 1970, p.89).

Em entrevista concedida a **Cadernos de Literatura Brasileira** (Instituto Moreira Salles), a autora revela o seu aturimento diante da vida e o seu pavor frente o fim:

a vida é uma coisa absurda, que a gente não sabe como é. De uma certa forma nos deram uma compreensão para entender a vida, mas a gente não consegue. Então nos deram uma cabeça para compreender as coisas, mas sempre é a terra, não é? É sempre o túmulo, sempre o sepulcro. Então, é por isso que eu fico impressionada com essa coisa de Deus. Eu tenho medo da solidão, do sepulcro. Mesmo sabendo que tem alguma coisa depois. Tenho medo de ser enterrada, por isso vou pedir para ser cremada.(...) “Eu tenho um pânico enorme da morte. Tenho medo de encontrar o desconhecido... (CADERNOS, 1999, p.38)

O Lázaro composto pela autora também experiencia esse pânico, reluta, debela-se com o desconhecido, apavora-se com o fim que se avizinha e, em vão, tenta apegar-se à matéria que lhe escapa:

Chegamos. Tenho medo. Um pequeno vestibulo. Depois, a rocha. Olho pela última vez a claridade da minha aldeia. Queria tanto ficar nesse chão inundado de sol, queria até ser um animal, se não fosse possível ser eu mesmo, queria agarrar-me à túnica das mulheres feito uma criancinha, olho para o sul, para o norte, para todos os lados, ah, Bendito, tudo em mim não quer morrer! Agora sei como estou preso a esse todo que sou, aspiro, duas, três golfadas distendem o meu peito, seguro os ombros de Marta e grito: Marta, Marta, ainda não estou pronto para ficar na treva (HILST, 1970, p.92).

MORTE: HEROÍSMO E RESISTÊNCIA

Essa angústia que movimentava seus personagens parece estar assentada nas assertivas propostas por Ernest Becker, autor ao qual dedica seus livros **A Obscena Senhora D, Da Morte. Odes Mínimas, Poemas Malditos, Gozosos e Devotos**, confessando “incontida, veemente, apaixonada admiração”.

Para Becker, a negação da morte deriva da resistência do “homem-animal” ao sabido e temido fim. A fragilidade humana, evidenciada diante da implacável finitude, acaba por erigir uma espécie de heroísmo necessário para gloriosamente sucumbir a ela ou notavelmente enfrentar sua extinção.

De todas as coisas que movem o homem, uma das principais é o terror da morte. (...) O heroísmo é, antes de qualquer coisa, um reflexo do terror da morte. O que mais admiramos é a coragem de enfrentar a morte; damos a esse valor a nossa mais alta e mais constante adoração (BECKER, 1973, p. 31).

Por outro lado, o autor defende que a idéia da morte não apenas assombra o homem, mas constitui “uma das molas mestras da atividade humana – atividade destinada, em sua maior parte, a evitar a fatalidade da morte, a vencê-la mediante a negação de que ela seja o destino final do homem” (BECKER, 1973, p. 46).

E são as vigas desse chamado heroísmo que sustentam sua hipótese: “quando vemos um homem enfrentando bravamente a sua extinção, ensaiamos nossa própria vitória. E assim o herói tem sido alvo de honra e aclamação desde o início da evolução humana”.

A saída hilstiana para negar – ou enfrentar – a morte foi recorrer à miraculosa parábola da ressurreição, prerrogativa de Cristo e seus escolhidos, compondo ainda um **Lázaro** que assume voz e expõe suas tormentas, quando recluso em alcaça.

Becker assinala que pesquisas antropológicas e históricas acerca do retrato heróico desde as eras primitivas e antigas apontam que “o herói era o homem que podia entrar no mundo espiritual, no mundo dos mortos, e voltar vivo”. O autor expõe ainda como esse ideário ressoou no imaginário cristão:

com base na pesquisa de mitos e rituais antigos, o próprio cristianismo era um concorrente dos cultos misteriosos e saiu vencedor – porque também tinha em destaque um homem que curava, tinha poderes sobrenaturais e havia ressuscitado. O grande triunfo da Páscoa é o grito de alegria “Cristo ressuscitou”, um eco da mesma alegria que os devotos de cultos secretos demonstravam em suas cerimônias da vitória sobre a morte (...) Todas as religiões se dedicavam a este mesmo problema, ou seja, como suportar o fim da vida (BECKER, 1973, p.32).

No início Hilda imprime no texto o mesmo tom sentencioso e dicção solene dos aforismos cristãos, em um exercício de transposição da linguagem que reverbera um campo semântico com diversos ícones bíblicos que pontuam a narrativa – “tâmaras”, “figueiras”, “oliveiras”, “alabastro”, “nardo”, “cálice” – amalgamando ao conto ainda passagens literais do Livro de João.

Em diálogos difusos as vozes narrativas se confundem. Frente à

súplica de Marta que apela a Cristo – “Mestre, mestre, ajuda-me, onde TU estiveres, ajuda-me, ele está morrendo!” –, Lázaro, em malgrado desespero, atesta:

Não, Marta, eu não estou morrendo: estou morto. E agora vejo-a novamente. Vejo de cima, dos lados, de frente, vejo de um jeito que nunca vi. Jeito de ver de um morto. (HILST, 1970, p.90)

O clamor de Marta é quase decalcado do texto joanino: “Senhor, aquele que tu amas está doente” (João 11, 3). E o “espaço indescritível” da morte – instância inenarrável, pois não sabida, não passível de ser retida pela experiência – é evidenciado na falibilidade da palavra como insuficiente diante do inominável inscrito na perda da vida:

Ao redor de mim, esse ar que descrevi, transparência azulada. Ao redor DELE ...ao redor DELE, um espaço indescritível, perdoem-me, na morte seria preciso encontrar as palavras exatas, porque na morte vê-se em profundidade, mas ainda assim não sei de uma palavra que qualifique o espaço que vi em vida ao redor DELE (HILST, 1970, p.90).

Mas a tentativa de elucidar a experiência da morte impele Lázaro a se valer da palavra para transcrever sua travessia, conferindo vulto à consciência de seu próprio fim. Embora seu rogo se faça estéril, invisível e silente aos olhos e ouvidos dos que o circundam, seu espanto é lançado. Aponta com veemência a terceira pessoa do singular como a instância divina que se sobrepõe a si mesmo, em um exercício de tomada e entrega do Eu ao Grande Outro. Deus e Morte triunfando sobre o homem.

Ele estava parado. Ele estava pousado. Ao redor DELE, um espaço indescritível. Ele era alguém que se parecia comigo (...) Eu vou dizer claramente agora: Ele era eu mesmo num espaço indescritível. Perguntei: por que está assim parado? Ele disse: Lázaro, olha-me bem, Lázaro: eu sou a tua morte. Dei alguns passos apressados na direção daquele corpo (HILST, 1970, p.90).

E aos poucos a malha textual vai-se esgarçando com as aflições de Lázaro diante da inesperada e grotesca figura de Rouah, que surge no escuro do sepulcro como o demoníaco “irmão-gêmeo” de Jesus, imprimindo um tom convulsivo e obsedante à narrativa:

Rolam a pedra. Fecham a entrada. Tudo está terminado. É verdade. Tudo está terminado. (...) Pronuncio vagarosamente: bendito sejas Tu, Deus Grande, valoroso e terrível (...) Apressa-te. Chegou a hora. E de repente veio Rouah: tosco, os olhos acesos, o andar vacilante, as pernas curtas, parecia cego apesar dos olhos acesos, as mãos compridas, afiladas, glabras, eram absurdas aquelas mãos naquele corpo, todo ele era absurdo, inexistente, nauseante. (HILST, 1970, p.92).

A lograda necessidade de grafar a experiência, conferir inteligibilidade ao mundo, elucidar o manto do mistério que encobre a tríade Rouah-Jesus-Lázaro ressoa na figura do personagem do “escriba”, que, diante do espanto de Lázaro, persegue-o, interpela-o sempre “comendo marmelos” – descrição zombeteira da autora –, conduzindo, assim, o leitor ao mesmo assombro diante das espetaculares e ambíguas cenas transcritas no interior da gruta:

Ele é o Homem? É aquele que dizem? Sacode o meu braço: Lázaro, conta, eu preciso escrever sobre todas essas coisas. Por que não falas? Então tenho diante de mim um ressuscitado, porque estavas morto, não é? Ou não estavas? Sim, estavas morto, eu te vi, estavas amarelo, tinhas os lábios roxos, oh, por favor, me diz, me diz como é lá em baixo. (HILST, 1970, pp 95-96).

Essa mesma palavra que se mostra falível assume vulto ao dis-tender o clamor no renitente apelo à salvação. Giorgio Agamben analisa que “na tradição da filosofia ocidental, com efeito, o homem figura como o mortal e, ao mesmo tempo, como o falante. Ele é o animal que possui a ‘faculdade’ da morte. Igualmente essencial é este nexos na experiência cristã: os homens, os viventes, são ‘incessantemente remetidos à morte através de Cristo’, ou seja, através do Verbo, e esta fé que os move à palavra” (AGAMBEM, 2006, p.10).

Em “Lázaro”, Hilda Hilst alinha Deus à Morte e Deus a Rouah, ou seja, Rouah é Deus, ajustando-os à mesma régua de superioridade, gerando, assim, o espanto que escapa a qualquer entendimento e a todos envolve e vence. Como anota Françoise Dastur,

a grandeza absoluta que é a da dimensão do divino empresta então tudo à grandeza absoluta e à total impenetrabilidade da morte, de modo que se termina por perceber que, em um sentido essencial, o divino e a morte são inseparáveis e que todos os deuses que o homem foi levado a reconhecer e a nomear no curso de sua longa história não são, talvez, senão deuses da morte. (DASTUR, 2002, p.10)

INAUDITO DEUS, IMPRONUNCIÁVEL NOME

Momentos epifânicos, revestidos de êxtase, precedem as cenas de pavor vivenciadas por Lázaro, que afirma sua fé frente ao impensável e inominável de Deus e da Morte: “Não são todos que acreditam NELE. Eu acredito, porque ELE é alguém feito de mim mesmo e de um Outro. O Outro, eu não lhes saberia dizer o nome. O Outro não tem nome. Talvez tenha mas é impossível pronunciá-LO”. (HILST, 1970, p. 91).

Não pronunciar o nome de Deus, instância que ultrapassa qualquer definição e entendimento, comporta remissão imediata ao Antigo Testamento. Na célebre passagem narrada em Êxodos (3:14), cena em que Deus se revela a Moisés no monte Horebe, o nome divino só se torna conhecido ao povo de Israel quando anunciado por meio do “Eu sou aquele que é” ou, a depender da tradução, “Eu sou o que sou”, tautologia disposta no sagrado tetragrama YHWH.

De acordo com Fokkelman, em ensaio contido no Guia Literário da Bíblia, YaHWeH é proferido e explicado pelo próprio portador da palavra, erigindo, assim, sua auto-existência.

A revelação divina no Êxodo diz respeito ao próprio Deus, tanto a seu nome quanto à sua natureza. O Êxodo (3:15) contém a primeira menção do tetragrama, o nome próprio Yahweh (...) Esse nome misterioso e sagrado é discutido de duas maneiras na unidade literária que trata do chamado de Moisés. A palavra *yhwh*, claramente da raiz *hwh* = *hyh*, “ser, vir a ser” e, como muitos outros nomes próprios da Bíblia, uma forma imperfeita do verbo, é proferida e explicada pelo próprio portador, e o Êxodo como um todo oferece uma explicação valiosa, contextual para o nome. Deus responde à pergunta de Moisés sobre sua identidade de dois modos em 3:14: “Eu sou aquele que é”. Apenas depois, no versículo 15, Deus pronuncia seu nome YHWH pela primeira vez. A criação inteira originou-se do ser de Deus. (...) Deus é o único que pode desenvolver inteiramente a plenitude de seu ser. (FOKKELMAN *apud* ALTER, 1997, p.76).

O tetragrama sagrado YHWH traz em seu signo a deidade e a superioridade evidenciadas em um nome que porta seu próprio significado: “Eu sou aquele que é”, ou seja, o “Auto-Existente”. Força esta que vem revestida de deferência e temor, pois o numinoso nome não pode ser pronunciado em vão¹.

A passagem da Torá (Êxodo 3:6-14), que relata a revelação do tetragrama YHWH na sarça ardente, Criação e Revelação como autorrepresentação de Deus, apresenta-se como ponto de partida à “posição central do Nome de Deus enquanto origem metafísica de toda linguagem e a concepção da linguagem como exposição e desdobramento desse Nome”, conforme postula Gershom Scholem. O autor complementa que “o nome é uma grandeza real, e não um elemento fictício. Ele contém uma essência de seu portador ou algo acerca do poder que lhe é próprio, chega a ser identificado com a própria essência do denominado” (SCHOLEM, 1999, p.15).

Segundo atesta Gabriel Albuquerque², que aponta a “permanência do Sem Nome” na obra da escritora, “na cultura cristã, o nome de Deus é um mistério porque Deus não quer se dar a conhecer. Nos livros do Pentateuco, embora haja proximidade entre Deus e os homens, não se pode falar em intimidade, o que equivale

a dizer que a manifestação do sagrado, ali, é uma manifestação mediada pelo temor.”

O Deus hilstiano é rebaixado, inquirido e problematizado em todo o seu percurso ficcional. O Eu divino, desdobrado na figura de Jesus, é igualmente temido e questionado em “Lázaro”, quando o personagem se debela com Rouah, o duplo anverso do filho de Deus. Pois a autora interpela o sentido da vida e gira seus personagens em torno do confronto a esse Deus entendido como sinônimo de salvação e redenção aos que se sujeitam a seu caráter absoluto e imperativo.

Em diversos momentos da prosa hilstiana, a figura divina é ultrajada, ridicularizada, destituída do modelo ideal do homem, suprimindo-se a salvação do horizonte da humanidade. Especialmente nesse conto, Deus – presentificado nas figuras de Jesus e de Rouah – é interrogado e, em alguns momentos, rebatido e encoberto pela sombra da dúvida. Os artifícios expressivos que conferem ao divino tantos nomes e designações atestam a recorrente perturbação que desestabiliza a crença em Deus e no homem. Eliane Robert Moraes prospecta esse movimento ao longo da trajetória da autora:

O recato da investida primeira em direção ao ideal amoroso ou divino é substituído pela violência de um desafio lançado contra uma alteridade que, tornada plural, passa a ser referida através de uma multiplicidade de termos estranhos e contraditórios: Aquele Outro, o Nada, O Luminoso, o Grande Obscuro, o Nome, o Sem Nome, o Tríptico Acrobata, o Cão de Pedra, o Máscara do Nojo, o Infundado, o Grande Louco, o Cara Cavada, a Grande Face, o Guardião do Mundo... Levada ao absurdo, a tarefa de designar essa alteridade – se não inominável, ao menos dispersa em uma infinidade de nomes – termina operando uma subversão na disposição inicial da poeta. (CADERNOS, 1999, 117-118)

No Evangelho de João, Jesus não só ressuscita dos mortos como enseja a própria ressurreição: “Eu sou a Ressurreição e Vida: aquele que crê em mim, mesmo que morra, viverá; e todo aquele que vive e crê em mim não morrerá jamais” (JOÃO, 11, 25), em

trecho decalcado e transposto para o conto.

Uma espécie de teofania, ou seja, revelação divina que suplanta qualquer entendimento, prenuncia o assombro que se faz revelação. Irrupção do sagrado, embora revestido de esgar e temor: “Querem saber? Há mais alguém dentro DELE. (...) Mas é verdade, além de mim mesmo e do Outro, há no Homem mais alguém. Esse alguém se chama Rouah” (HILST, 1970, p.91). Apelos se alternam a estes momentos, o que desvela o próprio questionamento da fé de Lázaro na postulada vida eterna:

Marta, Marta, ainda não estou pronto para ficar na treva, ainda tenho tanto amor, ainda tenho mãos para trabalhar a terra, toca-me, vê como essa carne é viva, olha-me, Marta, eu que sou tão você, olha-me, eu que amo a tua força, os teus pés colados à terra, a tua lucidez. É inútil (HILST, 1970, p.92).

O DUPLO ESPECTRAL, NARCISO ÀS AVESSAS

Ente monstruoso, ser desfigurado, mas que porta similitudes com o homem, configurando-lhe uma espécie de espelho turvo e oblíquo. Assim é Rouah, o “irmão-gêmeo de Jesus”, imediatamente identificado como semelhante a Lázaro e ainda trazendo a porção divina que os atravessa. Ponto de fuga da identidade do próprio homem, a figura do monstro, que assombra e repugna, vem acompanhada de traços consoantes, interseções em que o ser humano também se reconhece e por isso mesmo rechaça.

A definição de duplo, segundo Jorge Luis Borges, pertence a muitos povos, sendo “sugerido ou estimulado pelos espelhos, pelas águas e pelos irmãos gêmeos”. Na Alemanha denominaram-no *doppelgänger*; na Escócia *fetch*, “porque vem buscar (*fetch*) os homens para levá-los à morte”. Assim, encontrar-se consigo mesmo

é, conseqüentemente, funesto. Na esteira do pensamento de Borges, na acepção judaica, “a aparição do duplo não era presságio de morte próxima, mas a certeza de se ter alcançado o estado profético (...). Na poesia de Yeats, o duplo é nosso anverso, nosso contrário, o que nos complementa, o que não somos nem seremos” (BORGES, 2007, p.85).

Sob essa perspectiva conceitual, o ser abjeto e disforme, que se impõe sobre Lázaro, aos poucos é assimilado e assumido por ele em uma relação especular. Inicialmente, o duplo, disposto na figura de Rouah, comparece como estranho anverso: “Ele é todo repulsivo e obsceno? Todo? Não: as mãos têm muita coisa dos humanos: compridas, afiladas, glabras. (...) É verdade que suas mãos complementariam o corpo de Rouah?” (HILST, 1970, p.95). Em um misto de repulsa e fascínio, a absorção – narcisicamente às avessas – faz-se lenta, progressiva, forçosa, inevitável.

De início, pavor, aturdimento; depois, consonância (“mãos que complementam”), reconhecimento. O encontro de Lázaro com Rouah parte do estranhamento à conversão. Sob provocante apelo – “Lázaro, olha-me bem, Lázaro: eu sou a tua morte” –, Rouah se anuncia drástico, sombra que o encampa, presença que o suplanta, trazendo a própria consciência de sua finitude. Nessa ciranda semântica, Lázaro se alinha a Rouah, apresentado como o irmão-gêmeo de Jesus, ou seja, o Homem exemplar, pois portador do divino e da crença na humanidade.

O duplo suscita, segundo uma das acepções elencadas por Jean Chevalier, no Dicionário de Símbolos, “uma ressonância trágica e fatal. Ele pode ser o complementar, porém, mais frequentemente, é o adversário que nos desafia ao combate. Encontrar seu duplo é, nas tradições antigas, um acontecimento nefasto, até mesmo um sinal de morte” (CHEVALIER, 2006, p. 354).

O tema do duplo é desdobrado ainda por Eliane Robert Moraes, que enfeixa considerações de autores que vão de Freud e Otto Rank a André Breton e Apollinaire, com o propósito de ilustrar como a modernidade tem-se valido de espectros, avatares e simulacros como artifícios para indagar a realidade da figura humana e colocar em dúvida os atributos mais essenciais da humanidade:

Convém lembrar que, nessa tradição, a duplicação tende sempre a revelar uma imagem noturna e, portanto, diversa de seu protótipo. (...) A obsessiva tematização do duplo na literatura romântica antecipa a concepção de que cada homem agregaria em si um “hóspede desconhecido”, conforme a fórmula cunhada por Breton. (MORAES, 2002, p.100)

Distintos artifícios imagéticos denunciam a presença do duplo na literatura: desde o recurso do espelho, sombras, reflexos a personagens gêmeos ou sócias, avatares, presenças sobrenaturais. Rouah assume feição fantasmática, mas guarda a devida identidade com Lázaro, desdobramento do Eu no Outro, flagrante e necessária alteridade para a auto-inquirição, o bendito (Jesus) e o maldito (seu gêmeo Rouah) unidos, configurando a totalidade: “Um homem não é terra, carne, e só de vez em quando altura?”, interpelação que ressoa a própria voz da autora.

Uma atormentada lucidez acomete o Lázaro hilstiano diante da visão do todo. Até então ele amava e mantinha sua fé em Jesus – “não são todos que acreditam NELE. Eu acredito, porque Ele é alguém feito de mim mesmo e de um Outro. O Outro não tem nome. Talvez tenha, mas é impossível pronunciar-LO” (HILST, 1970, p.95) –, mas tomado de vertiginosa e aterradora epifania no interior da gruta, clara metáfora da camada inconsciente, houve o momento em que ele enxergou a totalidade, definindo-a como “Aquele Homem Jesus, Aquele Homem Eu Mesmo, Aquele Homem o Outro, Aquele Homem Rouah”.

Sei que me faço cada vez mais obscuro, mas não é todos os dias que se vê um homem feito de mim mesmo e do Outro. Querem saber? Há alguém mais dentro DELE. Mas tenho medo de contar tantas coisas a um só tempo, tenho medo que pensem que eu estou inventando. Mas é verdade: além de mim mesmo e do Outro, há no Homem mais alguém. Esse alguém chama-se Rouah (HILST, 1970, p. 91).

Face indissociável do bem e do mal, do humano e do divino, do ente e do ser: assim está constituído o duplo Lázaro/Rouah, o próprio homem contendo/questionando a sua porção divina e

espelhando a instância falível, contraditória, humana de Deus, disposta nesse anverso de Jesus Cristo. Indissociabilidade que se evidencia quando o narrador pergunta se há clareza em torno de Rouah e conclui que “um homem pode ser AQUELE HOMEM. As formas coexistem NELE, mas Ele é uno, invencível”.

ROUAH E O SOPRO LIBERTADOR

Um achado etimológico se faz importante para iluminar o texto e agregar mais significados à estranha e bestial figura de Rouah. A intitulação do estranho personagem deriva do hebraico “ruach”, vocábulo que consta no Antigo Testamento e escritos rabínicos e é associado ao Espírito Santo. De acordo com Antonio Carlos da Costa Coelho³, “o termo ruach, vento, sopro, hálito, faz referência ao dom da vida, como um indicativo da origem divina da vida”.

Rouah, que então significa “sopro, vento, espírito”, alinha-se ao *pneuma*⁴ dos gregos, o próprio fôlego primeiro da vida. Não à toa, Hilda Hilst assim nomeou o desconcertante personagem, aludindo-o à Terceira Pessoa da Santíssima Trindade, o Espírito Santo, ente da paz, da libertação do corpo, o sopro da vida e do amor primevo que une Deus ao Homem, espírito anímico que precede e emana do Pai e de Cristo e vice-versa, em auto-remissivo movimento.

Constituindo alusão ao próprio sopro ressuscitador, Rouah não apenas devolve – com indulgência e misericórdia – a vida a Lázaro, mas o interpela em sua fé na eternidade, desestabilizando sua crença e os próprios valores do homem.

O personagem se situa nesse “entre” fundamental, mas – diferentemente da simbolização cristã de ente destituído de matéria e feito de palavra, que persiste e perdura – assume forma e corpo definidos. Hilda opera assim uma ousada e significativa subversão conferindo ao repulsivo Rouah o estatuto de Espírito Santo, o “irmão-gêmeo” de Cristo, rebaixando-o e ajustando-o à condição

humana, na qual o homem se move e se reconhece.

Um homem não é terra, carne, e só de vez em quando altura? Não, Lázaro o homem pode ser AQUELE HOMEM. As formas coexistem NELE, mas ELE é uno, invencível. Ouve: AQUELE homem está próximo. Está próximo daqui? Sim, mas presta atenção nesse que chamas o Maldito: que Ele não te toque a cabeça. (HILST, 1970, p.95)

A terceira pessoa do singular indicada em caixa alta, tratamento que ilustra a contumaz deferência ao Todo-Poderoso, foi empregada para apontar Rouah, denunciando sua convergência com Jesus, faces indissociáveis do mesmo ente.

E a advertência a Lázaro se faz explícita: “que Ele não te toque a cabeça”. Parte do corpo que detém o pensamento, o centro das atividades, o discernimento, a cabeça representa governo, decisão, discernimento, “simboliza o ardor do princípio ativo. Abrange a autoridade de governar, ordenar, instruir. Simboliza, igualmente, o espírito manifestado, em relação ao corpo, o que é uma manifestação da matéria” (CHEVALIER, 2006, p.151). Lázaro interpõe resistência à força que o traga, justamente a sombra desse Deus que porta a morte e o fim que tenta encampá-lo.

O GROTESCO TRANSCENDENTE E O SUBLIME BESTIAL NO LÁZARO HILSTIANO

O próprio corpo morto de Lázaro, quase putrefato, assume inusitada via de acesso ao entendimento da morte e também cede espaço a essa representação. Cadáver deriva do latim ‘cadere’⁵ – cair, tombar, corpo morto.

sinto o cheiro da minha própria carne, um cheiro gordo entupindo minha boca, um cheiro viscoso, preto e marron. Rouah também o sente, porque parou de lamber-se, levantou a cabeça, e os buracos de seu focinho se distendem se

comprimem assim como se você tocasse matéria viva e gelatinosa. Levantou novamente a cabeça num gesto vaidoso de lobo, pôs-se em pé, aproximou-se do meu corpo enfaixado (HILST, 1970, p.94).

Edgar Morin, que compõe uma antropologia da morte a partir do estudo dos rituais fúnebres desde as culturas arcaicas, evoca o aforismo de Bacon – *Pompa mortis magis terret quam mors ipsa*⁶ – para explicar que essas pompas provêm do próprio terror, o terror da morte.

Assim, portanto, pressentimos um centro de perturbações específicas da morte; se quisermos defini-lo e conhecê-lo, precisamos individualizar, entre as perturbações funerárias, as que têm caráter mais violento: o luto. Descobrimos então que são regidas pelo *horror da decomposição do cadáver* (MORIN, 1976, p. 28).

Apressar, evitar ou afastar a decomposição do morto, por meio de práticas culturais distintas como cremação, embalsamento, evidencia como a impureza do corpo em putrescência, segundo Morin, provoca repulsa e determina tanto os ritos funerários quanto o período de luto que corresponde à duração da decomposição do cadáver. As faixas embebidas em nardo, o ato de ungir o corpo de Lázaro sinalizam tanto a aversão física quanto o horror ao que a morte representa, o inapelável fim.

Lázaro foi encerrado na escura clausura de uma gruta, selada por uma rocha. Segundo o teórico Wolfgang Kayser, gruta e grotesco assumem coincidências etimológicas, pois grotesco deriva do italiano 'grotta' (gruta), designação das antigas pinturas ornamentais na Roma do século XV que revelam uma composição de formas vegetais, animais e humanas amalgamadas em um só corpo. Kayser expõe que a palavra *grottesco*, como designação de uma determinada arte ornamental, denota "algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas".

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arruinado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações (KAISER, 1986, p. 34).

Ao macular e desconcertar a idealizada figura divina, imprimindo feição grotesca no irmão-gêmeo de Jesus, Hilda Hilst inscreve tanto Deus quanto o homem no movediço território dos baixos instintos e atos abjetos. A escritora nega, assim, a corrente da teologia afirmativa, na qual o movimento parte de Deus em direção às suas criaturas, pressupondo assim uma via descendente, que procede do superior ao inferior, reforçando que a instância divina está além da sensibilidade e razão.

Em parte, a escritora parece compartilhar com o que preconiza a teologia negativa, que segue um caminho inverso, constituindo um ducto ascendente, o qual propõe que tudo que se diz de Deus provém de suas criaturas, das mais simples às mais nobres. Umberto Eco, em **A História da Feiúra**, destaca tanto o alinhamento da deidade com o reino grotesco e bestial, como a esterilidade da tarefa de nomeação da divindade, pois persiste velada em seu mistério, comportando qualquer representação e definindo-a apenas por negação.

A convivência com os monstros – e desde os primórdios – levou o mundo cristão a usá-los também para definir a Divindade. Como explicava o Pseudo-Dionísio Areopagita na *Hierarquia Celeste*, visto que a natureza de Deus é inefável e nenhuma metáfora, por mais fulgurantemente poética que seja, poderia descrevê-lo e qualquer discurso se mostraria impotente e capaz apenas de falar de Deus por negação, não dizendo o que é, mas o que não é, tanto vale nomeá-lo através de imagens altamente dessemelhantes, como aquelas dos animais e seres monstruosos. (ECO, 2007, p.125)

Esse entendimento problematizado do divino, estampado em

negativo, quando Jesus é amalgamado a esse ser “repulsivo e obscuro”, encontra ressonância na constelação de signos proposta pelo teólogo Pseudo-Dionísio Aeropagita, em texto intitulado *Deus como verme*, no qual reconhece como necessário o espelhamento da divindade na face “imperfeita e profana” dos homens.

Os intérpretes da teologia misteriosa adaptam tais símbolos santamente não apenas às manifestações das disposições celestes, mas também, por vezes, às próprias manifestações da Tearquia. E às vezes celebram a Divindade a partir das coisas mais preciosas que consideramos pertinentes apenas à justiça. Assim os teósofos e os intérpretes da inspiração oculta separam de maneira incontaminada o “Santo dos santos” das coisas imperfeitas e profanas e velam pelas santas figurações dessemelhantes para que as coisas divinas não se tornem acessíveis aos profanos e para que os que contemplam os santos simulacros não se prendam às figuras como se fossem reais, e para que as coisas divinas sejam veneradas com negações verdadeiras e com semelhanças dessemelhantes que provêm de coisas que têm traços divinos extremamente diversos em suas propriedades. (DIONÍSIO *apud* ECO, 2007, p. 126).

A descrição do obscuro e abjeto Rouah se inscreve na galeria imagética hilstiana e pode ser compreendida na chave do grotesco. De acordo com Kayser,

O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém da angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem. (KAYSER, 1986, p.159)

Essas tensões ameaçadoras – flagradas na desolação diante do mundo, na solidão inestancável, na angústia de viver e nas incertezas quanto ao porvir – perpassam o universo ficcional da autora. Hilda, como leitora confessa de Georges Bataille, incor-

pora elementos de sua estética e visão de mundo imprimindo em seus personagens características abjetas, bestiais, a exemplo da representação plástica de Rouah e da decomposição progressiva de Lázaro. Como anota Eliane Robert Moraes,

Bataille acentua o caráter voluntário das alterações na “arte dos povos selvagens” ao contrapor a habilidade mimética de seus desenhos destinados a representar animais com as “imagens informes e muito menos humanas” manifestas nas suas figurações do homem”. Assim se a arte procede por destruições sucessivas, a intenção deformante seria voluntariamente reservada à representação da forma humana. E essa seria, no entender de Bataille, a questão crucial que a arte moderna recoloca ao apresentar um processo de decomposição e destruição da figura humana que só encontra imagens à sua altura na “visão de decomposição e destruição de um cadáver. (MORAES, 2002, p.163).

O ESTRANHO FAMILIAR, INEVITÁVEL ADVERSIDADE

Em *Lázaro*, outro conceito que merece ser conjugado ao grotesco é o “estranho” proposto por Freud, ao qual o conto de Fluxo-Floema se filia, pois assume feições sobrenaturais ao incorporar a figura e a voz de um morto, suscitando medo e horror: A suposição freudiana – “Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir como ‘estranhas’ determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador” –ajusta-se ao dramático enfrentamento de Lázaro diante de seu ‘estranho’ duplo Rouah, em que o terror e a repulsa se conjugam a um inusitado encontro, reconhecimento de um em outro.

Freud desdobra sua reflexão retomando o pensamento de outro grande teórico alemão acerca do duplo, “essa invenção de duplicar como defesa contra a extinção”:

o tema do 'duplo' foi abordado de forma muito completa por Otto Rank (1914). Ele penetrou nas ligações que o 'duplo' tem com reflexos em espelhos, com sombras, com os espíritos guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte (...). Originalmente o 'duplo' era uma segurança contra a destruição do ego, uma 'enérgica negação do poder da morte', como afirma Rank; e, provavelmente, a alma 'imortal' foi o primeiro duplo do corpo. (FREUD, 1996, p. 305)

Como o próprio psicanalista expõe, "a palavra alemã *unheimlich* é obviamente o oposto de *heimlich* [doméstico], *heimisch* [nativo] – o oposto do que é familiar". Interessante sublinhar que o sufixo *heim* denota "casa, lar":

esse lugar *unheimlich* é a entrada para o antigo *heim* [lar] de todos os seres humanos, para o lugar onde cada um de nós viveu certa vez, no princípio. Há um gracejo que diz 'o amor é a saudade de casa'; e sempre que um homem sonha com um lugar ou um país e diz para si mesmo enquanto ainda está sonhando: 'este lugar me é familiar, estive aqui antes' (...) Nesse caso, também, o *unheimlich* é o que foi *heimisch*, familiar; o prefixo 'un' é o sinal da repressão. (FREUD, 1996, p.305)

Unheimlich significaria algo como estranhamente familiar, ou seja, "não é nada novo ou alheio, porém familiar e há muito estabelecido por meio do processo de repressão" (FREUD, 1996, p. 278) compreendendo temas como morte, velhice, desamparo, angústia. Ou seja, a própria situação-limite experienciada por Lázaro.

Nesse campo de ressonâncias, o "silêncio feio do escuro da víscera" atordoa Lázaro e atíça o estranho Rouah, descrito como um ser misto de anão e lobo:

O seu sexo é peludo e volumoso. Coça-se, estrebucha-se sem que eu saiba por quê. Abre a boca amarela e diz com voz tranqüila: Lázaro, acostuma-te comigo, já sabes o meu nome, e eu também sei o teu, como vês... (HILST, 1970, p. 93)

O ser que "parecia cego apesar dos olhos acesos", "andar vacilante", "boca vazia e amarela", "língua achatada e lenta", "pés minúsculos", "talento elástico" – "todo ele absurdo, inexistente, nauseante" – agrega as características do fantástico e do grotesco, provocando o que Kayser define como "um mundo próprio, do noturno e do contra-senso, que não permite ao observador nenhuma interpretação racional ou emocional", mas apenas "a irrupção de poderes abismais".

Um dos aspectos que a figura do lobo comporta é o "ctônico ou infernal", segundo definição de Chevalier, instância associada à selvageria, ao mal. Outra acepção positiva, porém, ressalta o poder guerreiro do lobo, pois é um animal que enxerga de noite, transpõe o escuro. Já os anões são aproximados à imagem do louco e do bufo, podendo participar de toda uma malícia do inconsciente, dispendo de uma lógica dotada de toda a força do instinto e da intuição: "vindos do mundo subterrâneo ao qual permanecem ligados, simbolizam as forças obscuras que existem em nós e em geral têm aparências monstruosas" (CHEVALIER, 2006, p. 49). Rouah conjuga todas essas faces que acabam por tomar Lázaro, configurando, assim, um poder que ultrapassa o bem ou o mal, apenas se faz revelador, imperativo.

ÚTERO, GRUTA: REFÚGIO OU DEVORAÇÃO?

Para ilustrar o binômio fantástico-grotesco, a transfiguração no corpo de Rouah incorpora signos constantes no imaginário bíblico, como "rosácea", "cálice", "gesto ascendente", sugerindo, paradoxalmente, prece, devoção:

Rouah construiu do nada uma flor gigantesca, as pétalas redondas, no centro uma rosácea escura e latejante. Agora sim, ele está contente. Está contente... como se tivesse acabado de parir. É isso. A flor gigantesca afunda-se no meu ventre, a rosácea escura absorve o conteúdo das minhas vísceras. Maldito Rouah! Amas o teu corpo, Lázaro? Rouah

também o ama. O teu corpo assegura tempo justo de vida aos filhos de Rouah, compreendeste? (HILST, 1970, p. 94)

Uma estranha transfiguração é encetada. Lázaro se converte pouco a pouco em Rouah, amalgamando-se a ele. O monstruoso irmão-gêmeo, apresentado no masculino, alinha-se ao signo paterno ao exibir a satisfação ancestral de perpetuação, assistindo ao parto de seus filhos. Vale-se de Lázaro para fazê-lo artífice nessa espécie de cópula: “a flor gigantesca afunda-se no meu ventre, a rosácea escura absorve o conteúdo das minhas vísceras”. O local onde estão encerrados, a gruta, arquétipo do útero materno, faz-se morada adversa, representando não exatamente acolhida, proteção, mas uma espécie de renascimento de Lázaro, pois aos poucos vai-se transformando.

Hilda Hilst, nesse conto, parece evocar a máxima filosófica do autor grego que considera iniciático, Nikos Kasantzákis:

sou uma criatura fraca e efêmera, feita de barro e sonhos. Mas sinto em mim o turbilhonar de todas as forças do universo. Antes de ser despedaçado, quero ter um instante para abrir os olhos e ver. (...) Vim de um lugar obscuro, o Útero; vou para outro lugar obscuro, a Sepultura. Uma força me atira para fora do abismo negro; outra força me impele irresistivelmente para dentro dele. (KASANTZÁKIS, 1997, pp. 50-51)

Com imagens que prosseguem nessa simbólica esteira da prodigalidade, fecundação – ventre, leite, leite, seiva, carne, corpo – conjugadas a ícones que sugerem comunhão – cálice, mãos em concha, gesto ascendente, raízes do Alto, a fusão de Rouah em Lázaro, por meio de espécies que se replicam, faz-se lenta, progressiva, inevitável:

tudo o que Rouah cria do invisível, é filho de Rouah. No teu ventre, ele colocou o primogênito. Depois o teu peito é que servirá de alimento para o segundo. E tua cabeça será leite e leite para o terceiro. Rouah olha para cima. Faz o gesto de quem lava as mãos. Sabes, Lázaro, ele se comunica com as raízes do Alto, ele pede permissão para

tocar teu peito. Agora as mãos em concha, afastadas. Um pouco mais unidas num gesto ascendente. Abertas. Rouah construiu um cálice de carne. (...) Mergulha-o lentamente no meu peito. (HILST, 1970, p. 94)

O cálice porta a simbologia máxima cristã, contém o sangue – princípio de vida – sendo homólogo ao coração e, portanto, do centro: revelação e vida. Cálice de carne torna literal o que a metáfora sugere, pois, no imaginário eucarístico, contém o Corpo e o Sangue de Cristo. Eis o corpo e o sangue do irmão-gêmeo de Jesus em Lázaro, que se debate e “sofre de maneira atroz”, mas se rende e atesta a complementaridade entre eles, nas formas que coexistem, nas mãos “compridas, afiladas, glabras” que se completam, enfim, no “hálito de vida” – alusão a *rouach*, fôlego primeiro que a tudo principia – que contém “fogo branco e generoso” e gerando em Lázaro os próprios filhos de Rouah:

meu peito se alarga, minha boca disforme suga uma seiva que não vê (...) E sinto nas minhas narinas um hálito de vida, um fogo branco e generoso” (...) “Ele não é todo repulsivo e obscuro. (...) Não: as mãos têm muita coisa dos humanos: compridas, afiladas, glabras. São iguais às tuas mãos? Não. A minha mão é escura, sombreada de pêlos. É verdade que as tuas mãos completariam o corpo de Rouah? (...) É assim como se de repente eu soubesse que a carcaça de um réptil é também a minha carne, como se de repente aqueles filhos de Rouah fizessem parte de mim, desde que nasci. (HILST, 1970, pp.94-95).

ENIGMA, ESFINGE, REVELAÇÃO

Confronto que se faz encontro. Interpelação que resulta em revelação. Tamanca inquirição em torno de Lázaro por Rouah não configura uma auto-interpelação? Rouah parece figurar a própria esfinge ao provocá-lo quanto à sua identidade, exigindo

respostas acerca da existência, vida, morte, interpondo questões associadas à própria fé no porvir: “Tu estás preparado, Lázaro? É teu este corpo? Há alguns anos que lutas com ele, não é? Apressa-te. Chegou a hora.”

Lázaro acaba por se assemelhar ao herói edipiano por contingencialmente assumir a metáfora do homem que toma consciência de si, quando incorre nos desígnios da célebre inscrição grega, no Oráculo de Delfos, “conhece-te a ti mesmo”. Pois o enigma interposto pela emblemática Esfinge tebana – “decifra-me ou te devoro” – aossa e dirige seu facho de luz ao próprio interlocutor.

A Esfinge, depositária do sentido da vida, é plural, insaciável, porta o signo da finitude. Rouah assume feições múltiplas: ente monstruoso, misto de homem e animal, traços de lobo, mãos humanas. “É verdade que tuas mãos completariam o corpo de Rouah?” inquire o narrador a Lázaro. Ao se iluminar do entendimento de que o bendito – “Aquele Homem Jesus” – o maldito – “Aquele Homem Rouah” – estão amalgamados, complementam-se na falível e diversa porção humana, Lázaro transpõe o enigma e escapa da gruta transformado, com uma compreensão apurada do mundo.

Na limítrofe situação vida/morte, Rouah enceta o encontro de Lázaro consigo mesmo, momento de fusão e complementaridade, desvelando uma compreensão que até então lhe escapava, agregando um sentido a essa travessia. Travessia esta que é anunciada: “encosto as minhas duas mãos nas mãos de Rouah. Encosto o ventre. Encosto o peito. E ouço as minhas palavras: irmão gêmeo Rouah, eu preciso voltar, eu devo voltar. E de súbito não o vejo mais” (HILST, 1970, p. 95).

No Evangelho segundo João, Jesus ruma a Betânia para atender ao clamor das irmãs de Lázaro. O apelo de Marta, seguido da afirmação de sua fé e da miraculosa assertiva anunciada por Jesus, como consta na Bíblia⁷, é quase literalmente transposto no conto:

Senhor, se estivesse presente, Lázaro não teria morrido, mas eu sei que tudo quanto ainda agora pedires a Deus, Ele te concederá. O Homem Jesus respondeu: o teu irmão vai ressuscitar. Eu sei que ele vai ressuscitar no último dia, quando for a ressurreição dos mortos. Jesus olhou para o alto: eu sou a Ressurreição e a Vida: aquele que crê em mim, mesmo que morra, viverá, e todo aquele que vive e crê em mim não morrerá jamais. Crês nisto? (HILST, 1970, p. 98)

Ainda em cena mimética ao Evangelho (João, 11, 43), no qual Jesus aproxima-se do sepulcro e ordena – “Retirai esta pedra. Lázaro, vem para fora! E aquele que tinha estado morto saiu, com os pés e as mãos atadas com as faixas e o rosto envolto num pano. Jesus lhes disse: “Desatai-o e deixai-o ir!” – resta ao Lázaro o espanto: “Aturdido, beijo-lhe a face, os ombros, o peito. Até quando posso ficar contigo?” (HILST, 1970, p. 99).

Os personagens bíblicos atravessam a narrativa hilstiana, gerando no leitor uma sensação de intimidade e de familiaridade que reverbera no imaginário da humanidade. De linguagem simples e direta, desprovida de ornatos, pois destinada ao ensinamento da fé, Auerbach lembra que, nas Escrituras, no *sermo humilis*, “alterava-se profundamente a concepção do homem, daquilo que no homem pode ser admirável e digno de imitação: Jesus Cristo torna-se o modelo a ser seguido, e é pela imitação de sua humildade que podemos nos aproximar de sua majestade” (AUERBACH, 2007, p.24). Quanto ao extraordinário e transformador alcance da Bíblia, Steiner também assinala que,

no caso da civilização ocidental, como também no de outras civilizações do planeta às quais o ‘Bom Livro’ foi levado, uma grande parte da identidade histórica e social é dada pela Bíblia. Ela dá à consciência os instrumentos frequentemente implícitos da memória e da citação. Até os tempos modernos esses instrumentos encontravam-se tão profundamente gravados em nosso caráter, inclusive – talvez até em especial – entre pessoas não letradas ou pré-letradas, que a referência bíblica funcionava como auto-referência, como um passaporte para a viagem interior em direção ao nosso próprio âmagô. (STEINER, 2001, p. 51)

Somados à tríade Lázaro-Rouah-Jesus e às irmãs Marta e Maria também pertencem à narrativa hilstiana os apóstolos Tomé e Judas Iscariote. A autora reforça o estatuto simbólico que os envolve, restaurando os signos de incredulidade e traição que, respectivamente, portam. Outro decalque de versículo joanino, expressando a voz de Tomé – “Vamos também nós, para morreremos com ele” (JOÃO, 11, 16) – está conjugado a Jesus lhe dizendo: “Eu não te disse que ias ver uma coisa que fortaleceria a tua fé?” (HILST, 1970, p.99).

Cotejando com o amor e a devoção de Lázaro a Jesus, é anunciada a impressão que prenuncia a que Judas veio, justamente a delação que resultou na condenação e na crucificação de Cristo. Mas também é exposta a natureza demasiadamente contraditória, falível, humana de Iscariote, “o único homem que ama com jeito de homem”.

o amor desse homem é diferente do meu amor: é um amor de mandíbulas cerradas, de olhar oblíquo, de desespero escuro. Todas as vezes que eu o vejo, penso: não seria mais sensato se Jesus o afastasse de vez? Ao mesmo tempo em que penso assim, penso também: não seria justo afastar o único homem que ama dum jeito de homem, o único homem que talvez na minha ausência possa defender o Mestre, derrubar tudo e atacar feito um homem. (...) esse amor de Judas, o Iscariote, não é um amor ideal porque é ciumento e agressivo (...)(HILST, 1970, p. 100).

Na narrativa hilstiana, Lázaro emerge da morte e de seu encontro com Rouah, o irmão-gêmeo de Jesus, transformado. Sua visão agrega mais luz, seu entendimento assume mais significado:

Uma saudade enorme dentro de mim. Estou debaixo desse céu absurdo, arrasto-me, caminho de joelhos, beijo a terra, a terra escura e profunda. Apóio-me na figueira, tateio as artérias grossas desse tronco, essa aspereza, essa vida digna, esse existir calado. Compacto. Aparentemente imóvel. Examino o seu fruto, melhor, sinto-o, primeiro a pele, tão ajustada a seu contexto, tão fina que se torna impossível deslocá-la sem tocá-la sem penetrar no de dentro, adentro

de maciez, adentro rosado, leve, granuloso. A matéria das coisas emerge ao toque da minha mão... Antes da minha morte eu tocava nas coisas, sim, tocava-as, mas não descobria o mais fundo (...) Agora tudo faz parte de mim (HILST, 1970, pp. 101-102).

Momento de revelação junto à figueira, árvore que remete à ascensão, evoca verticalidade, lega abundância. Mas Lázaro é arrancado desse estado idílico e se vê sobressaltado com vultos que correm em sua direção:

Quem são vocês? Quem são vocês? Cobrem a minha cabeça, tampam-me a boca (...) E recebo golpes na cabeça, no ventre, no peito. Acordo com o ruído do mar. Água nos pés. O meu corpo está livre. Abro os olhos. Estou sozinho num barco. Um barco sem vela, sem leme, sem remos (HILST, 1970, p.102).

SEM LEME, SEM DEUS, À DERIVA

Um salto temporal se opera e Lázaro amanhece em outro lugar, no último mosteiro que resta no mundo. Em estado de aturdimento passa a ser inquirido e ridicularizado pelos freis quando conta da revelação, a sua ressurreição. Sua travessia junto à Morte, seu ambíguo encontro com o Bendito e o Maldito são desconsiderados, desprezados pelos monges. Seu pavor assume vulto quando flagra no centro da parede Jesus crucificado:

O Homem Jesus? Já lhe disse que ele não é assim, que Ele não foi crucificado, e olhe, eu saberia se isso tivesse acontecido (...) agora eu sei que Ele está bem porque se aconteceu o absurdo comigo, com Ele deve ter acontecido o mais sensato, e o mais sensato é festejar o Homem Jesus e colocar uma coroa de flores sobre Aquela cabeça e não uma coroa de espinhos. Quem teve essa idéia terrível? (HILST, 1970, p. 104).

Ao contrário do personagem bíblico – até porque este não dispõe de vida e voz nos dias de sepulcro – o Lázaro hilstiano assume, quando acossado pelo chamado Frei Benevuto, que anuncia a espera do “novo Homem”, um novo messias. Surpreendido por sentimentos controvertidos, acaba por questionar sua fé, flagrando-se desamparado, apavorando-se, novamente, diante da finitude da matéria e do horror suscitado face à Morte e a suposta ausência de Deus, sensações similares às experienciadas nos dias de sepulcro:

Mestre, ajuda-me, eu não vim aqui até aqui para não ser entendido, eu não vim até aqui para saber que Te crucificaram há muito tempo e que fui impotente diante da Tua morte, não é verdade essa coroa de espinhos, essa cruz, e Tu não tinhas esse rosto, tinhas um rosto impossível de ser imitado pela mão do homem (...) Mestre, se tivesses morrido na cruz, como dizem, o rosto dos homens não seria mais o mesmo rosto, não teria sentido que fosse o mesmo rosto, o rosto dos homens seria uma chama, seria uma luz, seria igual ao Teu rosto (HILST, 1970, p.105).

A provocação de Frei Benevuto causa espanto em Lázaro, ao lhe apresentar a cruz como a prova do percurso de suplícios de Jesus, simbolicamente condensando os sofrimentos e a morte do Salvador. O símbolo de exultação da tradição cristã é desprezado pelo próprio escolástico:

É muito simples, Lázaro, não há mistério algum e vais achar graça: são muitos crucifixos, não temos um depósito para os colocar, entendeste? Só isso. Olha, a única diferença entre os monges e os homens lá de fora é que nós temos a esperança de algum homem novo virá daqui a algum tempo, e alguma coisa acontecerá aos humanos (HILST, 1970, p.107).

O rogo por um novo messias, disposto na fala do monge hilstiano, ecoa o capítulo “O Grande Inquisidor”, do romance **Irmãos Karamazov**, de Dostoievski. Inimigo do cristianismo, Ivan, o agnóstico da família, amplia suas assertivas contra as fervorosas argumentações de seu irmão Aliócha, um crente genuíno, na narrativa do

Grande Inquisidor. Ivan imaginou Cristo aportando na terra pela segunda vez, em Madri e durante o período da Inquisição. Enquanto Jesus operava milagres curando e ressuscitando mortos, o Grande Inquisidor, cardeal da cidade, reconheceu-o e o prendeu. Na masmorra, questionou Cristo para saber por que voltara. Diálogo que se faz tenso, pleno de revolta: “És Tu, és Tu?”. Pergunta que reverbera e confronta a máxima sagrada “Eu sou quem Sou”. Não recebendo resposta, acrescentou rapidamente: “Não digas nada, cala-te. Aliás, que mais poderias dizer? Sei demais. Não tens o direito de acrescentar uma palavra mais ao que já disseste outrora. Por que vieste estorvar-nos?”. Lázaro aprisionado na gruta, Cristo na cela: ambos inquiridos, interpelados, impotentes.

Hilda Hilst, em sua visada dostoievskiana, também questiona, recusa e problematiza a figura desse Cristo livre de máculas, portador da Salvação, que confia ao homem o seu espelhamento. Em “O Grande Inquisidor”, o cardeal – raivoso – alega que “foram necessários quinze séculos de rude labor” para que a Igreja tenha restaurado o estrago feito por Jesus. Quando liberta-o, ordena: “vai e nunca mais voltas... nunca mais”. O monge de “Lázaro”, por sua vez, também mantém tom odioso: “Se Ele está vivo, por que alimenta o ódio, o grito, a solidão dentro de cada um de nós? Se Ele está vivo, por que não nos dá esperança?”

Aturdimiento, incredulidade, por parte de Lázaro, que cede espaço ao abalo na confiança no mundo e na ordem do divino, expondo os questionamentos de um frei cético e cáustico, que sequer se aflige com o porvir incerto, simplesmente avistando e sabendo do fim: “os velhos monges não querem morrer, têm medo, e isso é muito natural, eu também tenho medo, porque agora sabemos toda a verdade, e sabendo toda a verdade a morte fica uma coisa muito triste”.

Oh, Lázaro, filhinho, eu também acreditava Nele como tu. Muitos acreditavam Nele. Os mais humildes acreditavam Nele. E só posso te dizer que todos os que acreditavam Nele morriam mais depressa do que os outros. E não penses que morriam de morte serena, afável – se é que se pode usar tais termos para a morte – o que eu quero dizer é que nenhum cristão morria simplesmente. Morriam cuspidos,

pisados, arrancavam-lhes os olhos, a língua. Lembro-me de um cristão que carregava o crucifixo e gritava como tu: está vivo! Ele está vivo! Sabes o que fizeram? Pregaram-lhe o crucifixo na carne delicada do peito e urraram: Se Ele está vivo, por que não faz alguma coisa por nós? Se Ele está vivo, por que alimenta o ódio, o grito, a solidão dentro de cada um de nós? Se Ele está vivo, por que não nos dá esperança? O sangue do homem salpicava-lhes as caras, e o coitado só repetia esta palavra: a cruz! A cruz! Aí foram tomados de fúria: ouviram? O porco quer nos legar a cruz! Como se não nos bastasse a vida! E pisotearam-no até a morte. Muitos morreram de uma forma muito mais cruel do que essa (HILST, 1970, p. 108).

O rebaixamento de Deus ecoa, ao denominá-lo de porco – “o porco quer nos legar a cruz!” – entre tantas outras figuras do bestiário hilstiano, na reflexão disposta na dualidade distendida no arco semântico júbilo/horror que atravessa a obra poética e em prosa da autora, trazendo à tona as temáticas do mal, da brutalidade e da própria linguagem como constantes a movimentar suas tramas narrativas e conferir feição angustiante e aflitiva a seus personagens, sob a perspectiva conceitual nietzschiana que proclama a morte de Deus e se circunscreve ao drama contemporâneo de um mundo dessacralizado e do “homem doente de si mesmo”:

O rancor, a crueldade, a necessidade de perseguição – tudo isso dirigindo-se contra o possuidor de tais instintos; aí está a origem da ‘má-consciência’. O homem como resultado da falta de resistências e de inimigo exteriores, cerrado em torno da regularidade dos costumes, impacientemente despedaçava-se, perseguia-se, roía-se, horrorizava-se e maltratava-se a si próprio esse animal que se quer ‘domesticar’ e que se choca até se ferir contra as barras de sua jaula, esse ser cujas privações fazem definharem na nostalgia do deserto e que fatalmente devia encontrar nele um campo de aventuras, um jardim de suplícios, uma terra perigosa e incerta – esse louco, esse cativo de aspirações desesperadas, torna-se o interventor da ‘má-consciência’. Mas então foi introduzida a maior e mais inquietante de todas as doenças, da qual a humanidade ainda hoje não está curada, o homem, doente de si mesmo (NIETZCHE, 1998, p.26).

O monge prossegue com a implacável exposição, terrível revelação:

(...) Está dormindo, Lázaro? Além de sabermos que o teu Jesus nunca existiu, sabemos também que Deus... oh, sabemos... Deus, Lázaro, Deus é a grande massa informe, a grande massa movediça, a grande massa sem lucidez. Dorme bem filhinho. (HILST, 1970, p.109)

O grito de Lázaro desconcerta e põe em dúvida a própria narração: “Lázaro grita. Um grito avassalador. Um rugido. Arregala os olhos e vê Marta. Ela está de pé, junto à cama. As duas mãos sobre a boca” (HILST, 1970, p. 109). Ao novamente avistar Marta, exatamente a mesma imagem de espanto que retoma o pavor inicial de Lázaro, no instante que antecedeu seu encerramento na gruta (“De repente vejo Marta. Ela põe as duas mãos sobre a boca”), a autora suspende a narrativa, sustando a ação e o princípio de verossimilhança, nexos que une, com coerência, a despeito de elementos fantasiosos ou realísticos, as pontas do relato em que o conto está assentado e que o leitor se fia e se apóia.

O brado de Lázaro, justamente perante a Marta-matéria, Marta-lucidez, Marta-razão, volta à cena para desfazer e esvaír uma narração que, sob o império do real, especialmente o real de um mundo dessacralizado, erige-se impossível, desatinada. Grito este que inverte o vetor do tempo, gira para trás a história ao instante que a morte se anuncia inapelável, dissipando os controvertidos relatos em torno da aparição de Jesus e de Rouah, das prospecções do frei. Outro ponto nodal se anuncia: houve mesmo a ressurreição, a revelação, a ascensão, a queda da verdade?

O espaço de assombro e confinamento que o leitor experimenta no leito literário hilstiano coincide com o confessado temor da autora: “Eu tenho um pânico enorme da morte. Tenho medo de encontrar o desconhecido” (CADERNOS, 1999, p.38). Em entrevista à Revista Cult, HH revela sua percepção divina e temor diante do mistério da existência: “o meu Deus não é material. Não conheço esse senhor. Eu sempre dizia que Ele estava até no escarro, no mijó, não que Ele fosse esse escarro e esse mijó. Há uma coisa obscura e

medonha nele, que me dá pavor” O engenhoso artifício operado em “Lázaro”, disposto na suspensão da verdade relatada, demarca exatamente esse “desconhecido” que lhe escapa – desdobradas indagações acerca da Morte a ecoarem em toda sua obra.

Como Lázaro aportado no último mosteiro da terra, pórtico da desolação e da descrença, resta-lhe o reino do castigo eterno, justamente o vazio que compreende sua condenação à vida apartada do Amor e da Verdade.

Sustentada por tramas mínimas e diminutas ações dramáticas, a destreza da autora está em, além de fabular célebres passagens literárias, manter a tração narrativa com a maestria típica dos grandes escritores. As análises empreendidas neste artigo nos devolvem o mesmo espanto lançado por seus personagens. Espécie de esfinge que desafia e acossa o leitor, a autora rebate em seu interlocutor o aturdimento do homem contemporâneo em um mundo dessacralizado, impelido a forjar seu próprio destino e o sentido da vida em uma época sem transcendência e refúgio.

NOTAS:

André Luis Botelho de Andrade expõe na Revista **O Pantokrator**, edição de janeiro de 2007, que “depois da tradução do tetragrama IHWH (Javé – “Aquele que é”), o verdadeiro nome de Deus revelado a Moisés, os nomes antigos de Deus continuam servindo, pois o tetragrama é sagrado e não pode ser pronunciado, mas evidencia qualidades de Deus diante dos homens.

2 ALBUQUERQUE, Gabriel. **Deus, Amor, Morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst**. (Tese inédita), p. 55.

3 COELHO, Antonio Carlos da Costa. **O espírito de Deus na tradição judaica** em Fonte: JI - Jornal Israelita do Brasil, abril/99.

4 Segundo o **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa** (Antonio Geraldo da Cunha. Rio de Janeiro, 1982) *pneuma* (grego) significa ‘sopro ou espírito aéreo, que alguns médicos antigos consideravam a causa da vida e das doenças.

5 No dicionário Houaiss, a etimologia aponta que o vocábulo provém do latim *cadáver, èris* ‘corpo morto, cadáver’. Segundo a wikipédia, cadáver é o nome dado a um corpo, após a sua morte, enquanto este ainda conserva parte de seus

tecidos. Após a decomposição de todos os órgãos, músculos e tecidos, o mesmo passa a ser denominado como ossada. O termo carcaça é aplicado para se referir ao corpo de animais vertebrados e insetos mortos. A palavra “cadáver”, segundo alguns autores, teria origem na inscrição latina *Caro Data Vermibus* (“carne dada aos vermes”), que supostamente seria inscrita nos túmulos. Na verdade não se encontrou até hoje nenhuma inscrição romana deste gênero. Os etimologistas defendem que a palavra deriva da raiz latina *cado*, que significa “caído”. A favor desta teoria está o facto de Santo Isidoro de Sevilha referir que o corpo deixa de ser cadáver a partir do momento em que é sepultado.

6 “as pompas da morte aterrorizam mais do que a própria morte”.

7 “Senhor, se tivesses estado aqui, meu irmão não teria morrido! Mas sei também, agora, que tudo o que pedires a Deus, Deus to concederá. Disse-lhe Jesus: Teu irmão ressurgirá. Respondeu-lhe Marta: Sei que há de ressurgir na ressurreição no último dia. Disse-lhe Jesus: Eu sou a ressurreição e a vida. Aquele que crê em mim, ainda que esteja morto, viverá. E todo aquele que vive e crê em mim, jamais morrerá. Crês nisto? Respondeu ela: Sim, Senhor. Eu creio que tu és o Cristo, o Filho de Deus, aquele que devia vir ao mundo” (JOÃO, 11, 21 a 17).



REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte**. Trad. Henrique Burigo: Belo Horizonte, UFMG, 2006.

ALBUQUERQUE, Gabriel. **Deus, amor e morte: as atitudes líricas de Hilda Hilst**. São Paulo, USP. (Tese inédita).

ALTER, Robert. **Guia Literário da Bíblia**. Trad. Gilson Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

BECKER, Ernest. **A negação da morte**. Trad. Otávio Alves Filho. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

BÍBLIA SAGRADA (VV tradutores). São Paulo: Paulinas/Edições Loyola, 1995.

CHEVALIER, J. e Gheerbrant A. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

DASTUR, François. **A morte, ensaio sobre a finitude**. Trad. Maria Teresa Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. **Os irmãos Karamazov**. Trad. Boris Solomonov. RJ: Vecchi, 1968.

ECO, Umberto. **História da Feiúra**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007.

FREUD, Sigmund. (1919). **O Estranho**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRYE, Northrop. **Código dos Códigos, a Bíblia e a Literatura**. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

HILST, Hilda **Fluxo-Floema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **Cadernos de literatura Brasileira**, nº 8. São Paulo: Instituto Moreira Sales, out. 1999.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MORIN, Edgar. **O Homem e a Morte**. Trad. de João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Portugal: Europa-América, 1976.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHOLEM, Gershom. **O nome de Deus, a teoria da linguagem e outros estudos de cabala e mística**: Judaica II. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

STEINER, George. **Gramáticas da Criação**. Trad. Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo: Ed. Globo, 2003.

_____. **Nenhuma Paixão Desperdiçada**. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Jornalista. Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília (UnB)