

ALÉM DOS LIMITES DO PENSAMENTO
A EXPERIÊNCIA MÍSTICA NA ESCRITA DE HILDA HILST

*Alva Martínez Teixeira**

RESUMO:

Este artigo considera como o misticismo é apresentado na escrita de Hilda Hilst, avaliando a variedade de aplicações do termo no seu universo literário: o misticismo é frequentemente usado para denotar de modo vago alguma classe de espiritualidade, alguma atitude ou experiência religiosa, ou, em sentido restrito, a evidência direta, intuitiva de Deus. O estudo analisa o papel significativo do êxtase e da aflição nos seus trabalhos, onde as personagens tratam com o sobrenatural e o Absoluto – onde o Divino parece distante – e experimentam uma profunda crise de fé em Deus. Aliás, o artigo revista e avalia escolhas temáticas como a pena, o pessimismo e a tragédia, nas quais Hilst trata a derrelição como um mecanismo literário, usando-o como uma representação simbólica da falta de sentido e significado da existência.

PALAVRAS-CHAVE: Derrelição; Hilda Hilst; Misticismo; Pessimismo; Tragédia.

A respeito da espiritualidade aflitiva que domina – quase de modo absoluto – a produção literária da escritora paulista Hilda Hilst, a experiência mística funcionará como um dos possíveis mecanismos de atribulação das personagens, pois os protagonistas hilstianos estão provistos de uma lucidez delirante e excepcional que, quando menos inicialmente, não lhes permite compreender, mas só pressentir, o transcendente.

Estes seres atingem num momento determinado da sua vida o lugar onde não há respostas e, enquanto muitos deles são auxiliados por algum tipo de revelação, outros não alcançam o seguinte estágio e ficam desamparados na sua oscilação entre a intuição de

* Doutora (com Menção Europeia) em Literatura Brasileira pela Universidade da Coruña. Universidade da Corunha.

uma teoria do absoluto e o temor ao vazio, ao informe abissal que os cerca na sua impossibilidade de entender.

Em consonância com uma tensão espiritual quase insuportável, a autora capta estes seres desde o subjetivo, descrentes de uma realidade objetiva, por fraudulenta, vazia ou inútil. No entanto, devemos evitar um desenho esquemático, uma espécie de relação causal entre uma realidade obscura e uma interioridade problemática pois o indivíduo concentra-se no seu ego sem se importar com o mundo que o rodeia, principalmente porque, embora se reconheça como figura finita, considera que o seu domínio não é o real, mas o possível.

As personagens são dominadas pelo sentimento direto de Deus, “un sentimiento de hambre de Dios, de carencia de Dios”(UNAMUNO, 1939, p. 142). O sujeito não pode existir sem Deus, mas pensar Deus é para ele compor um discurso de ausência (PÉCORRA, 2005, p. 12), pois este, retraído ou mesmo inexistente, priva-o de qualquer correspondência: “Estou sozinha se penso que tu existes. / [...] / E igualmente sozinha se tu não existes” (HILST, 2005, p. 41).

A fatalidade expressa pelo sujeito lírico nesta composição, pertencente aos *Poemas malditos, gozosos e devotos*, não é um fado diferenciado, particular e próprio, mas uma tragédia genérica: sempre conduz à mesma condena. Assim, existe todo um sistema de textos conformando um conflito existencial coletivo e um pensamento trágico fundados na interrogação de Deus, mas também das próprias capacidades. O fazer literário fica confinado assim a uma zona de penumbra habitada por espíritos atormentados e dilemas inamovíveis.

A título de exemplo, podemos tomar os poemas que conformam a *Via espessa*. Samsara, o sujeito desta poesia a quem um louco acompanha e auxilia na sua procura de Deus, reassume as perplexidades das personagens precedentes e fala num dos poemas da “minha dura noite” (HILST, 2004a, p. 68) e com isto representa, no seu alucinado discurso, através de uma imagem intuitiva própria da tradição mística ocidental, a fatal interdependência em que se encontra.

Todos esses fragmentos de autoconsciência testemunhados na escrita fazem das

figuras como Samsara personagens trágicas no sentido moderno. O facto de que este sentimento trágico derive da atitude de um Deus que se mantém inerte não limita os padecimentos dos protagonistas hilstianos ao âmbito da “obscuridade” mística. Samsara, como San Juan de la Cruz, refere-se à “noite” para falar do seu sofrimento, mas este ultrapassa a incompreensão e o desespero que caracterizam a vivência mística, pois nesta a questão da existência de Deus ou do sentido da existência humana não se colocam (ALEXANDRE, 1994, p. 38).

O sentimento trágico que domina estas personagens alicerça-se no âmbito da melancolia ontológica, que é saudade por algo perdido ou não atingido, pois, como indicara H. A. Murena “la esencia del arte es nostalgia por el Otro Mundo” (1984, p. 26).

Contudo, a tragédia não se compõe só da nostalgia entendida como malogro da paixão por Deus e pelo transcendente. A suspeita – derivada das tentativas de conhecer invariavelmente fadadas – de que o conflito é insuperável some ao sujeito num agónico sentimento do impossível que deriva na angústia.

A angústia, como assinalara Michel Tournier, não tem um objecto preciso, pois “así como el miedo procede de una presencia hostil, la angustia nace de una ausencia [...] La angustia revela al hombre su soledad, y por tanto su libertad y su dignidad de hombre. Es fruto de la reflexión y la cultura” (2000, p. 122).

Assim como a religião é um cerco protector que tranquiliza os devotos, incluídos os místicos cristãos, a espiritualidade desregrada destas personagens é uma janela angustiosa que se abre ao infinito ininteligível ou, o que é mais grave, ao Nada, à “altissonante pantomima do Nada” de que falara Gilson Ribeiro na introdução às *Ficções* (1977, p. XI).

Portanto, a única verdade do homem, no sentido do fracasso à Bataille nas relações entre o ser humano e Deus, é ser uma súplica sem resposta que habita a solidão moral mais absoluta. Ignorado por um céu incerto, o sujeito só tem uma visão do mundo iluminada por um halo de alucinação e de angústia promovido por esse sentimento de imperfeição difuso e, ao mesmo tempo, implacável que faz dele um sujeito fragmentado, desorientado e ansioso.

Neste sentido, a escrita hilstiana filia-se à genealogia do romance contemporâneo, pois, como indicara Andrés Amorós “El mundo aparece ya como algo esencialmente inquietante, inestable, en peligro. La novela no nos da una lección completa, sino un enigma. Hay en ella desorden, complejidad, caos; igual que lo hay en la conciencia de sus personajes” (1985, p. 51-52).

O abandono do homem neste espaço de insegurança e perplexidade faz com que outros protagonistas hilstianos – dotados de uma maior capacidade de raciocínio que Jozú – se questionem a cerca de sua posição no universo, no sentido em que o fizera Gide, herético entre os heréticos, em *Les nouvelles nourritures*: “Je ne sais trop qui peut m’avoir mis sur la terre. On m’a dit que c’est Dieu; et si ce n’était pas lui, qui serait-ce?” (1972, , p. 171).

E isto é assim porque, uma vez purificado o seu pensamento dos resíduos da convencionalidade social, o homem revela-se, não como simples sujeito psíquico, mas como “animal eidético que salta del caos de los sentidos al orden de los objetos ideales” (SÁBATO, 1979, p. 44-45).

A título de exemplo, podemos reproduzir as percepções confusas e iradas do protagonista de *Estar sendo. Ter sido* que, apesar de que acredita ter visto Deus num período da sua vida dominado pela loucura, não se pode auxiliar desta aparente revelação na sua procura: “estou longe de entender o funil, apenas ouço silvos, às vezes um apito e me remexo lânguido, até me entorneço, porque o Sem Forma e esses sons ainda me dizem que estou vivo” (HILST, 2006b, p. 60).

Podemos observar, portanto, como neste discurso anguloso a personagem amaldiçoada na impossibilidade da contemplação definitiva, constrói-se como um conjunto de impressões. Vittorio é uma pluralidade de possibilidades, um eu que se procura através da busca do sentido da existência, apesar dos conflitos íntimos e das decepções.

Portanto, para estas personagens, a negação da visão não implica anulação pessoal, mas uma luta constante contra os abismos. Para estas personagens movidas por um anseio íntimo de soberania, o paradoxo da liberdade coloca-se inicialmente, irrestrito mas

impossível, ao aparecer incorporado ao curso fixo, irrevocável, de uma trama literária.

O sujeito adoptará, como base da sua vida altiva, a sua elevação razoável e, a partir desta, pretenderá adiantar a visão intuitiva de Deus. Esta resolução do herói tenaz configura uma série de vias para atingir a ciência transcendente.

A primeira delas alicerçar-se-á no modo intelectual: “Te foi dado caminhar a razão, então caminha” (HILST, 2004b, p. 35). No entanto, este método resultará insuficiente, como já se advertia no *Fausto* de Goethe: “Non penses / que o seco matinar sexa capaz / de explicarche os signos sagrados” (1997, p. 37). É conhecido que uma das características definidoras do êxtase é a sua qualidade intuitiva. Nele predomina o aspecto afectivo sobre o intelectual, embora, o contemplativo se sinta imerso num estado cognoscitivo que lhe permite apreender de modo directo as verdades transcendentas (LÓPEZ-BARALT, 1996b, p. 13). Como este saber é uma busca distanciada do racional, o discernimento só os poderá encaminhar ao cepticismo racional, por uma parte, e à desesperança sentimental, por outra, num movimento análogo ao que dominara a Unamuno na sua enganosa procura de Deus pelos caminhos do racionalismo (1939, p. 142).

Uma segunda via experimentada pelos protagonistas hilstianos consistiria assim, com base na necessidade duns novos princípios, na substituição das categorias do raciocínio por uma espiritualidade centrada no afeto.

Com o intuito de procurar estimular a intimidade com o divino são recuperadas e atualizadas as bases de uma tradição poética interrompida, como é o interessante desdobramento da mística para o território amoroso.

Ao estarmos perante um desejo que se articula como um amor ascensional ao modo platónico, de degraus para o Bem e para o conhecimento transcendente, o sujeito adopta uma imagética própria do amor cortês, para com ela transmitir, por meio da metáfora, o anseio, o desejo de comunhão e de penetrar no território do sagrado e, com esta demanda, sensibilizar o “amado” indiferente.

A partir daí, a exposição do sentimento paradoxal, provocado no amador pela unilateralidade dos afetos, pode desdobrar-se numa outra atitude. Assim, a veneração e a

confissão devotada e esperançada convivem com uma postura mais imperativa, que nos revela ao sujeito como possuidor de um *ethos* forte. A título de exemplo, podemos referir o relato “Qadós”, onde o protagonista sugere para a divindade uma ameaçadora e solitária paisagem existencial em termos de futuridade: com o intuito de emendar a atitude de Deus de “amado” excessivamente indiferente, o sujeito lírico indica-lhe a necessidade que tem dele, isto é do amante, para manter a condição de “amado” no universo platónico que ambos habitam (HILST, 1977, p. 102).

Esta focagem do relacionamento com uma divindade esquiva tem, provavelmente, a sua origem na poesia hilstiana que, na década de 60, transparece o despertar da “consciência terrestre que tem nas raízes o misticismo existencial de Rilke e o avassalante sentimento do mundo de Kazantzakis” (COELHO, 1999, p. 71). O pensamento do escritor grego determinou a abertura da poesia hilstiana à hipótese de que Deus necessita do homem para preservar a sua existência. Esta tese aparece manifestada, por exemplo, pelo eu lírico da *Trajectoria poética do ser*, dos *Poemas malditos, gozosos e devotos*, onde a composição XVII é aberta com o seguinte apóstrofe: “Penso que tu mesmo cresces / Quando te penso. E digo sem cerimônias / Que vives porque te penso” (HILST, 2005, p. 53), ou, ainda, da obra *Sobre a tua grande face*.

Outra alternativa de que o sujeito dispõe para procurar a expansão completa do seu intelecto consiste na opção pelo ascetismo. Assim, alguns dos protagonistas hilstianos sentem a necessidade de adoptar um regime de intensa e austera vida intelectual, caracterizada pela meditação, a renúncia e a mortificação, pois, segundo a protagonista do relato “O Unicórnio”, para atingir esse objectivo de alcançar a perfeita compreensão, “é preciso chegar à mais alta montanha, despojar-se de todas as pequenas inutilidades” (HILST, 1977, p. 273).

No entanto, o sujeito não será capaz de exceder-se voluntariamente, hipnotizado pelas angústias, como enfatiza, aliás, uma das vozes presente em *Via espessa*, ao indicar que “[...] mora na morte / Aquele que procura Deus na austeridade” (HILST, 2004a, p. 73).

Este agónico e, frequentemente, abjeto caminho de conhecimento pode

entrecruzar-se com uma outra experiência existencial que procura Deus nas coisas terrestres, igualmente colocada sob o signo da impureza por estar centrada no corpo.

No nosso mundo, presidido por uma cultura multissecular que assinala o dualismo da alma e do corpo, esta harmonia resulta ainda problemática e perturbadora (GIL TOVAR, 1975, p. 71-72). A alma é considerada *fons vitae*, enquanto o corpo é identificado, geralmente, como fonte de pecados, mesmo por algumas das personagens criadas por Hilda Hilst, que, inicialmente, se defendem da contaminação do espírito por parte do que identificam como depósito de sensações degradantes.

A partir deste ponto de vista é formulada a disjunção estabelecida por Qadós a respeito de si próprio e na qual se perguntava: “eu quem sou? Sou esse que se agacha e solta as tripas ou sou aquele outro que te busca?” (HILST, 1977, p. 73). Esta disjuntiva é, evidentemente, inexistente, pois os termos já não se excluem ao ser sublinhada a aptidão cognoscitiva do corpo entendido como organismo do pensamento.

Neste outro modo, o princípio perturbador é alargado, pois o preciosismo do repugnante atinge a máxima intensidade, ao ser apresentado o corpo, inicialmente, como um instrumento menos erótico do que entomológico num verbalismo extenuador, numa visão de lupa que ao leitor lhe mostrava o poro, mas lhe furtava o rosto de Deus.

A procura de Deus deve entender-se neste sentido como um degradante exercício baseado na unidade corpóreo-espiritual, no qual – como indicara Gilson Ribeiro numa apreciação referida às *Ficções*, mas extensível à prática total da escrita de inspiração mística hilstiana – “há uma desapiedada visão do animalesco, do visceral agarrado como um molusco repelente a um altar incompreensível” (RIBEIRO, 1977, p. IX).

Nesta degradada busca da comunhão através da experiência direta e não do *insight*, é predominante o princípio de que a existência empírica de Deus só pode ser procurada no órgão que simboliza a natureza parcialmente ignóbil e degradante, como evidenciam as palavras do protagonista de *Estar sendo. Ter sido* a respeito de Deus:

caguei ainda não, isso tenho medo, tenho medo que o outro caia e escorregue e espalhado pedante no meu rego, vai se dissolver penso eu, é isso o que ele quer; por isso sempre cago no pinico de louça, meu pinico francês, assim posso ver a cara do

outro antes de morrer (HILST, 2006b, p. 102-103).

No entanto, neste exercício iconoclasta e experimental de subversão, decomposição e reconstrução da experiência ascética, a atenção pode deslocar-se dos órgãos às emoções, o que provoca que o discurso ganhe, novamente, uma dimensão erotizante.

A autora recupera as possibilidades eróticas do fervor religioso, presentes, a partir da literatura grega, nas relações entre poesia e misticismo como acesso ao divino vedado, como se nos revela no relato “Qadós”: “e o bico de Qadós vai afundando, pura escatologia é o que dás àqueles que te buscam e deve repetir como dona Tereza Cepeda y Ahumada que te via homem e ela mulher e porisso contigo conversava: tens tão poucos amigos, meu senhor” (HILST, 1977, p. 97).

Não se trata, portanto, de uma escolha pois, como indicara Alcir Pécora na introdução aos *Poemas malditos, gozosos e devotos*, a via do corpo é a do único conhecimento que resta: “o da “mulher que só sabe o homem”. E se a sexualidade do homem é a via que está condenada a trilhar em sua busca de Deus, nada aí se traduz como lascívia autonomizada de sua busca de transcendência” (PÉCORA, 2005, p. 10-11).

Esta recuperação da conexão mística entre o puritanismo e o seu aparente oposto, a libertinagem, permite relacionar a escrita hilstiana com a poesia feita pelos grandes místicos sul-americanos contemporâneos, como é demonstrado em *Sobre a tua grande face*, onde o sujeito afirmava: “O que me vem, devo dizer-te DESEJADO, / Sem recuo, pejo ou timidez. Porque é mais certo mostrar / Insolência no verso, do que mentir decerto” (HILST, 2004a, p. 112). Um tal posicionamento do eu lírico apresenta-se-nos próximo da proposta do pensador e religioso nicaraguense Ernesto Cardenal, que, na sua obra *Telescopio en la noche oscura*, procedia ao *aggiornamento* desta imagética místico-erótica numa vertente obscena e irreverente. Neste sentido, o autor americano partia da premissa de que “el celibato es matrimonio” (LÓPEZ-BARALT, 1996a, p. 32-33) e, a partir deste princípio, desenvolvia a sua impudica conversa íntima com Deus, desrespeitadora de simbologias como grande parte dos textos de inspiração mística de Hilst.

Num grau mais de indução, o sujeito hilstiano pretende despir Deus, cativá-lo e

conquistar o seu corpo. O eu lírico apresenta-se, assim, como um sujeito tentador, sempre à procura de estimular as “lavas do desejo” (HILST, 2005, p. 45).

Contudo, esta tentativa revela-se impossível e a sedutora, irremediavelmente seduzida, continua como se “Flutuasse, cativa, ofélica, sobre a tua Grande Face” (HILST, 2004a, p. 115), o que faz com que, ocasionalmente, procure alívio nas convenções dessa praxe amatória na que buscara auxílio: “Se te ganhasse, meu Deus, minh’alma se esvaziaria? / Se a mim me aconteceu com os homens, por que não com Deus?” (HILST, 2005, p. 45).

O motivo deste novo fracasso reside no facto de que, como sabemos, a experiência mística, além de intuitiva, é infusa e passiva, segundo manifestara literariamente, entre outros autores contemporâneos de Hilst, a poetisa argentina Amelia Biagioni – que partilha com a autora paulista a compreensão do espaço do poema como acesso a um espaço sagrado – no seu poema de inspiração mística “La llave”: “Dice que el tiempo es sólo la aventura / de andar y andar por una cerradura / y en remolino descifrar a Dios” (2003, p. 62).

Podem procurar-se induzir a experiência através de exercícios de concentração ou meditação, mas esta continuará a ser totalmente arbitrária (LÓPEZ-BARALT, 1996b, p. 13). A desesperada tentativa de comunicação com Deus das personagens a que foi negado o êxtase resulta, portanto, estéril. O único que encontram é uma “pastosa complexidade” (HILST, 1977, p. 23) e a expansão da sua própria subjetividade numa experiência extática do derrubamento, magistralmente descrita por Amós, protagonista de *Com os meus olhos de cão*, como “a loucura da Busca, essa feita de círculos concêntricos e nunca chegando ao centro” (HILST, 2006a, p. 50).

Neste sentido, como consciência que se confirma a si própria no ato do pensar, na sua procura, Qadós, como muitos outros protagonistas hilstianos, é dominado pelo desespero, mas um desespero ativo, mesmo por vezes, desafiante. Aliás, Qadós, por causa da sua obstinação, é objeto de uma revelação, ou antes, de um aviso por parte do que ele denomina o “Grande Obscuro”. Porém, esta advertência divina, mais inquietante do que o próprio silêncio, deixa o protagonista sumido igualmente na obscuridade a respeito do

conhecimento de Deus:

Há milênios procuro me afastar de ti para que em mim surja um novo nome, há milênios procuro a ideia que perdi, não era nada que se parecesse contigo, ando atrás desse sem forma, desse nada que repousa esperando o meu sopro, e cada vez que me chamam a matéria que sou estilhaça. Por que me procuras, Qadós, se eu mesmo me procuro? É como se a pedra de repente se pusesse a andar atrás de ti. (HILST, 1977, p. 73)

Como vemos, e apesar do desalento, o sujeito resiste-se a rebaixar o seu traçado e as suas aspirações, e, perante isto, poderíamos perguntar-nos com Hölderlin como é que o homem quer tanto.

Primeiramente, compreender o infinito aportaria ao sujeito os elementos decisivos para desenvolver uma razão do próprio eu, como ser pertencente a um lugar, numa espécie de antropologia metalógica. O homem mede-se ao situar-se no absoluto e por isso, quando Qadós é interrogado a respeito do seu desvairado comportamento afirma: “Procuro uma maneira sábia de me pensar” (HILST, 1977, p. 76). Em segundo lugar, e fundamentalmente, porque essa percepção do infinito e do próprio sentido transcendente serviria ao sujeito como lenitivo.

Por oposição a estas personagens, enquanto todas as figuras ascéticas criadas pela autora paulista apresentam um notório conhecimento de vastos territórios da realidade e uma profunda e inquietante intuição do transcendente, alguns, os escolhidos para unir-se ao círculo iniciático, poderão atingir a revelação.

Assim, o primeiro aspecto que nos interessa seria o da consideração destas revelações iniciais recebidas pelos ascetas hilstianos, parcialmente inacessíveis ao conhecimento racional, como elemento catalisador de uma nova vida contemplativa que ultrapassa as crenças intuitivas do estágio anterior e, na qual, os relatos dos protagonistas não se alicerçam na especulação e sim na experiência vivenciada e vertida no pensamento.

Seja no teatro, na poesia ou na narrativa de ficção, a manifestação da revelação sempre tem implícita a condição fundamental de visibilidade, pois é necessário que o elemento alucinatório adquira carácter de realidade, que exista como tal na escrita.

Assim, o *flash* que é um *intermezzo* na vida das personagens como cena de ficção

toma-se como nó dramático que concentra e irradia as linhas de sentido que se espalham e se entrecruzam para favorecer a articulação discursiva dos diferentes tipos de texto.

Contudo, o acolhimento dessa iluminação defere segundo a condição do sujeito visionário, o que decompõe a experiência interior num conjunto descontínuo de apreensões distintas. É assim que podemos discernir a meditação, a união, o êxtase, como fazia Teresa de Ávila, e também as apreensões corpóreas interiores, exteriores, confusas ou gerais, como estabelecia San Juan de la Cruz no seu minucioso código de percepções.

Porém, o critério de classificação mais determinante não diz respeito à natureza ou grau da revelação, mas ao nível de implicação do sujeito na exposição da ação pela qual Deus o fez conhecer naturalmente certas verdades.

Neste sentido, podemos afirmar que, de modo geral, a prosa e o teatro apresentam uma experiência mais testemunhal, enquanto na poesia a iluminação adquire uma expressão mais teórica e abstracta. Enquanto os heróis do teatro ou das ficções hilstianas se biografam, no texto lírico, embora o sujeito estabeleça como ponto de apoio a experiência, o autobiográfico é escassamente traduzido.

Aliás, o sujeito da poesia fixa por escrito aquilo que tinha apreendido além do caos do tempo e do espaço, além do dogma e da demonstração racional de um modo conceitual, enquanto na prosa por vezes somos privilegiados com o espetáculo do êxtase.

A bifurcação da experiência nestas duas estruturas de interlocução possíveis associa-se ao problemático domínio na obra de Hilda Hilst da linguagem e do ritmo da escrita. Frequentemente, a pretensão central dos iluminados, isto é, dar forma verbal à sua experiência para melhor reflectir sobre ela, encontra-se com a dissimilitude entre a linguagem quotidiana e o referente transcendente. Esta falta de analogia será melhor solucionada pelo sujeito lírico, pois, segundo Karl Jaspers: “Excitada por la poesía, la fantasía despliega insensiblemente en nosotros el mundo de las ideas, por cuya virtud nos volvemos capaces de percibir la realidad con precisión” (JASPERS, [19—], p. 44).

Obrigado à concisão verbal, o sujeito lírico evita, de modo geral, a “molhadura de fonemas, sílabas” própria da prosa (HILST, 2001, p. 55), através da referida fixação conceitual e reflexiva da experiência mística.

Entre estas duas vias tortuosas, mesmo o sujeito ficcional – concretamente, a protagonista do relato “O Unicórnio” – manifesta a sua preferência teórica pela vertente mais intelectualizada e inteligível, representada pela poesia: “ternura não é nada bom quando se escreve. Nem paixão. Nem amor. Quando se escreve é preciso ser lúcido anteparo, lembra do poema, ouro e aro na superfície clara de um solário” (HILST, 1977, p. 278).

Por oposição, os textos narrativos recordam a verdadeiras peças barrocas pela sua exuberante representação do êxtase, dominado por hipérboles e antíteses e pelo alargamento e obscurecimento do sistema metafórico. Aliás, em algumas narrativas assistimos à visão cifrada na “impressão sensorial” (CARVALHO, 1981, p. 58), técnica de revelação do fluxo da consciência quando este ocorre de forma passiva, com apontamento apenas das expressões verbais condizentes com as intuições psíquicas veiculadas pelos sentidos.

Para que a experiência seja completa, esta impressão passiva é acompanhada no monólogo interior pela passagem da mente à condição ativa, ao transitar das impressões sensoriais concretas à sua tradução em ideias e pensamentos, como se pode ver no episódio relatado por Amós Kéres, protagonista da novela *Com os meus olhos de cão*.

No topo de uma pequena colina Amós sentiu “um nítido inesperado”, mas como explica o narrador “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” (HILST, 2006a, p. 21).

A representação do instante retido na memória inicialmente filia-se às imagens da mística ocidental, pois como estas, é vaga e imprecisa. Os aspectos de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito apresentam-se em textos nus como a experiência interior que eles traduzem. Alma, pensamento e expressão constituem um bloco sem fissuras unificado através do aproveitamento de uma imagética convencional identificada tradicionalmente com o espírito (a luz) e a maturação (o sol e o calor).

Esta imagética será, aliás, aproveitada noutros textos da autora, como no

“Exercício Nº 1” dos *Exercícios para uma Idéia*, onde a ideia de Deus será comparada “A Ouro e Aro / Na superfície clara / De um solário” (HILST, 2002, p. 29).

Dentro da escrita hilstiana, prevalecem os exemplos onde a imagética se circunscreve à convenção ou, mesmo, se declina num movimento de paradoxo igualmente convencional. Como os místicos de todas as crenças religiosas e de todas as épocas, os sujeitos da escrita hilstiana codificaram estes paradoxos ou “dislates” (LÓPEZ-BARALT, 1996b, p. 9) para transmitir algo dessa escuridão que é excesso de luz e que conleva, também, o conhecimento metafísico que não se atinge através do discurso da razão.

Encontramos exemplos desta impossibilidade de descrever com palavras a simultaneidade que tinham visto os seus olhos – porque, como indicara María Kodama, “el hombre está hecho de tiempo, de ese tiempo que humanamente es sucesivo” (1996, p. 80) – no delírio verbal de Hiram, protagonista do relato “O Projeto”. Neste, a personagem medita de modo encarniado acerca dos efeitos da apreensão transcendente no seu espírito, num discurso dominado pelas alterações da organização sintática “ortodoxa” que procuram exprimir “a cólera de saber que todo me possui e ao mesmo tempo nada, que nada em mim é permanência, e tudo é permanência, vínculo, tudo se adere ao círculo, tudo é a mesma linha que se estende, tudo é tangente, tudo está colado a mim” (HILST, 1977, p. 3).

Do mesmo modo, o discurso do eu lírico presente na *Trajectoria poética do ser* apoia-se neste núcleo unitário e paradoxal da vivência sobrenatural, pois Deus é descoberto na negação de toda a essência que limite o seu ser: “É uno em seus opostos, água e fogo / Têm a mesma matéria noutro rosto. / Alegrou-Se meu Deus. / Dessa morte que é vida, Se contenta” (HILST, 2002, p. 50).

Seguindo com esta inspiração convencional, como acontecia frequentemente com as imagens próprias da tradição mística, a revelação hilstiana erige-se já não como uma visão, mas como uma “vista”, “no sentido que esta palavra tem na arte da gravura, como explicara Roland Barthes, que aplicava esta distinção à narração ascética inaciana a que o místico se devotava no seu *Diário*, tomando como paradigma o seguinte fragmento da

mesma: “Vi ou senti de maneira muito luminosa o próprio ser ou a essência divina, sob uma forma esférica um pouco maior que a forma aparente do Sol” (BARTHES, 1999, p. 59).

Porém, imediatamente depois da “vista”, Amós Kéres é “invadido de um significado incomensurável” (HILST, 2006a, p. 22) e, nesse ascenso ao segundo estágio onde a mente passa à condição ativa, a experiência distancia-se radicalmente das convenções. No seu *aggiornamento* da figura do espiritual, Hilst, na procura de uma maior exatidão, oscila entre a exteriorização mais confusa, convencional e aceite e o discurso científico de “números fórmulas equações teoremas” (HILST, 2006a, p. 28-29).

Como sabemos a palavra mística tem a sua origem nos mistérios gregos. Um místico, em consequência, era aquele homem que fora iniciado neles, em virtude do qual tinha um conhecimento esotérico do divino que lhe permitia “renascer na eternidade”. Pois bem, nesta atualização literária da figura do iluminado, o iniciado acede, igualmente, através dos mistérios, a algo sagrado, a uma sabedoria secreta que abre o olhar do sujeito a um conhecimento insólito. A aproximação da geometria e, com menor presença, da matemática revelar-se-ia, assim, como o modo *sui generis* de compreensão e de relação, como uma via de superar o vazio do conhecimento histórico, idónea para um indivíduo inicialmente devotado às ciências de método, como o professor Amós Kéres, e não à religião, como os místicos medievais.

Hilda Hilst aproveitou o tesouro de descobertas recentes e de hipóteses que a ciência oferecia ao homem de letras do século XX e que, como indicara Aldous Huxley, poucos escritores utilizavam para atualizar os velhos temas da poesia (HUXLEY, 1964, p. 104). Com a aceitação desta dádiva Hilst empreendeu o aprofundamento do sempre pertinente tema do destino humano, como queria o escritor inglês, mas também o do seu sentido no mundo, ao desvendar-nos a significação metafísica do real através destas epifanias místicas submetidas ao molde científico.

Assim, se uma das características particulares dos estados místicos é a consciência da unidade do todo, pois “todo lo creado se experimenta como una unidad. Todo en uno y uno en todo” (KODAMA, 1996, p. 78), como já sabemos, Hilst optou pelo paradoxal

simbolismo da geometria, a um tempo esquemático e complexo, para que as suas personagens exprimissem esta percepção com uma maior profundidade de compreensão.

Neste sentido, recordemos, em primeiro lugar, como América, para apresentar visivelmente perante os olhos corporais dos cépticos – veículos da visão interior – o testemunho daquele Deus por ela intuído, opta pelo simbolismo convencional do círculo e, dentro deste, do triângulo equilátero.

Estes elementos são dois dos que se mantêm com maior constância na obra hilstiana. Contudo, na tentativa de desenhar algo empírico para estas intangibilidades, à falta de uma *mot juste* que as represente de modo exato e inequívoco, a representação figurada complica-se com a acomodação doutros elementos menos convencionais.

Nesta nova rede de correspondências, a ordem espiritual continua a manter a analogia com a ordem material. O simbolismo organiza-se na sua vasta função explicativa como um sistema de relações complexas, mas que conserva como fator dominante o carácter polar, ao ligar os mundos físico e metafísico através da geometria, como exprime o sujeito lírico nestes versos pertencentes aos *Exercícios para uma Idéia*: “E se teu vértice pouosa / Te fazes igualmente / Em Delta. E repousas” (HILST, 2002, p. 33).

Já na novela *Com os meus olhos de cão*, encontramos um exemplo deste alargamento do campo simbólico no diálogo mantido entre Amós e Isaiah, protagonista do relato “Gestalt”, que perante a narração da revelação feita pelo amigo, declara ter sido objecto de uma experiência semelhante na qual viu “formas”, e mais concretamente “poliedros” (HILST, 2006a, p. 44).

O sujeito verte esta intuição no molde poético, canal privilegiado da reflexão a respeito da iluminação mais teórica e abstrata, mas aqui a experiência mantém ainda um carácter híbrido, numa posição intermediária entre o polo biográfico e o reflexivo. Nela, a forma aparece como intermediária entre o espírito e a matéria e outorga ao geométrico significações infinitas que arquitectam uma metafísica especialmente obscura dentro da escrita hilstiana, onde a função de decifrador do estudioso se torna especialmente exigente e a classificação do simbolismo como “particular” se revela incontornável.

No entanto, podemos intuir, com base num conjunto de princípios simbólicos de

carácter geral, a natureza da iluminação. No aspecto mais amplo, podemos afirmar que a preferência por formas complexas tem correspondência com o complicado, enquanto a simetria se assimila ao equilíbrio e o estatismo (CIRLOT, 1985, p. 207). Aliás, o facto de que as formas que dentro de um grupo são diferentes possam ordenar-se segundo um princípio de avanço progressivo do primário ao complexo, poderia simbolizar exatamente a evolução espiritual do iluminado.

Este novo simbolismo geométrico mais obscuro integra parcialmente o simbolismo do espaço, das formas e dos grafismos para transmitir-nos uma ideia da realidade celeste e para exprimir o inefável. Neste propósito, Hilst parte do princípio de que o nome de Deus é “matéria”, “Única. De estrutura / Infinitamente múltipla” (HILST, 2002, p. 33), o que lhe permite avançar e diversificar essa representação polimorfa da lógica transcendente, num prisma decomposto em base, vértice e pirâmides (HILST, 2002, p. 32). Desta vez o sólido geométrico apresenta-se explicitamente como receptáculo da Ideia e do Universo isto é da lógica transcendente, simbolizada inicialmente por outro sólido geométrico de valor mais convencional e estável: a pirâmide.

Observamos, portanto como a utilização da ciência para a conceptualização metafísica da revelação faz com que a escrita hilstiana se situe simultaneamente dentro e fora não só dos âmbitos da dominação ideológica cristã e ocidental, mas também das reminiscências de outros simbolismos religiosos ainda ativos na competência cultural dos leitores, como é a imagem da pirâmide recuperada, por exemplo, por Tadeu, um dos protagonista de *Tu não te moves de ti*, que entre os seus apontamentos anotara a seguinte inspiração: “factível sim uma pirâmide solar sustentando a vida” (HILST, 2004b, p. 20).

Mas também, nesta renovação do imaginário cristão é apreciável ainda outra direção orientada para a subversão da imagem divina e que tem por base a corporificação da mesma sob diferentes formas.

Como sabemos, a imagem em forma humana de Cristo – e mais concretamente a sua Crucifixão – tem grande importância na dramaturgia de Hilda Hilst por nivelar vários dos seus heróis na perseguição como vítima sacrificial, emblemática da cultura ocidental.

Esta representação humana, aliás, num estágio anterior – não como vítima, mas como redentor, será recuperada ainda no relato “Lázaro”, onde assistimos à visão que Lázaro tinha de Cristo, consistente numa visão de majestade e serenidade, respeitadora também das bases da iconografia sacra: “E não me canso de observá-LO: seus cabelos brilhantes são lisos até a altura das orelhas, depois esparramam-se encaracolados pelos ombros, sua barba espessa é cheia de fios amarelos queimados de sol” (HILST, 1977, p. 252).

Contudo, na sua obra em prosa, a autora corrompe essa imagem em forma humana de Cristo ao transmutá-la numa representação ignominiosa da divindade. O protagonista de *Estar sendo. Ter sido* não tem inconveniente em apresentar, durante o seu delírio, Deus como um ser humano. Na procura de uma eficaz comunicação, doutrinal e afetiva: “devo dizer que tenho visto deus. é um tipo *mignon*, quase maneiroso” (HILST, 2006b, p. 23).

Observamos assim, como a autora exacerba a focagem do divino ligada ao pessimismo através, principalmente, de um mecanismo irónico já presente na sua escrita cronística. Como podemos constatar na cita anterior, o carácter sagrado daquilo que olhos humanos não podem abarcar ou compreender é subvertido, com base na irreverência, através do recurso a uma imagem impudica e desrespeitadora. Trata-se do aviltamento da divindade, feita partícipe dos quadros e dos sentimentos humanos, neste caso concreto, a debilidade e a insignificância, sublinhada ainda pela insistência na pequenez, pois à medida que romance avança, acirra-se também a diminuição da representação humana da divindade, até esta ficar num “retratinho” (HILST, 2006b, p. 33).

Aliás, este tratamento irreverente da figura divina humanizada apresenta uma outra manifestação possível e já referida. Determinadas personagens marcadas por alguma espécie de revelação vivenciam aquilo que para os não iniciados fora só uma suspeita malograda: a intuição de que os dois âmbitos do real – o Uno, o *Criador*, e o múltiplo, o *criado* – não mantêm uma relação de descontinuidade, mas de participação, e que, portanto, Deus como Criador que participa e se manifesta em todos os âmbitos do real também está presente na região objecta do real. E com isto, como indicara Eliane

Moraes, a autora altera o conceito da transcendência:

Ao confrontar sua metafísica do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida de todos nós, a escritora excede a sua própria medida, o que resulta numa notável ampliação da ideia de transcendência – daí para a frente submetida aos imperativos da matéria (MORAES, 1999, p. 117).

Assim, por exemplo, a Senhora D mantém uma conversa com Deus em que é revelada a natureza escatológica do mesmo: “Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco?” (HILST, 2001, p. 45). Com estas subversões, Deus perde a sua virtualidade e a sua divindade e uma vez contaminado ou pervertido, caído na finitude, não pode elevar-se à sua anterior grandeza. Aliás, para sublinhar esse processo de degradação da deidade, esse Deus compartilha o espaço ficcional em *Estar sendo. Ter sido* com o seu avesso, incorrupto na sua solene maldade. Durante o delírio, Vittorio vivencia também um encontro com o diabo, visto como figura do imaginário ocidental, como senhor de um faustoso Império infernal, sobre um “negro cavalo” e rodeado de “brilhos, faíscas” (HILST, 2006b, p. 40).

Vittorio apresenta-se como representante de um conjunto de personagens que, como se verá, não transigem perante a devaluação do ideal. Com a transgressão às convenções, a revelação experimentada por Vittorio representa a intersecção entre dois modos que se radicalizam na escrita hilstiana a partir da percepção sobrenatural e que culminam o “processo de construção de uma imagem divina em mutação cancerosa” (PURCENO, 2010, p. 72): o divórcio da iconografia sacra ou a negação mais definitiva da mesma.

Num grau mais de descentramento na representação da divindade, deparamo-nos, assim, em primeiro lugar, com a animalização da revelação, presente, por exemplo, no relato “Gestalt”, do qual reproduzimos o instante em que o protagonista percebe a visão definitiva: “o porco” (HILST, 1977, p. 7).

O interesse tradicional pelo animal como portador de expressões cósmicas transita na escrita hilstiana para o símbolo animalesco de Deus pois, como explicita Amós Kéres em *Com os meus olhos de cão*, a autora conheceu outra maneira de parafrasear a revelação:

“A porca é Deus. [...] hilde e seus olhinhos cor de alcachofra. Lisa de costado e inocente. Alcachofra também tem tudo a ver com Deus. Esqueçam. Modelos de interpretação” (HILST, 2006a, p. 49).

Na obra hilstiana, que Ilda Mendes dos Santos definira como “un vaste bestiaire, de la larve au rat, du chien au cheval, vaches, cochons et hommes, c’est tout comme...” (2005, p. 91), a autora paulista romperá com a obsessão humana de se definir por oposição ao reino animal (BIASI, 2009, p. 56). Para Hilst, como anotara num dos seus cadernos pessoais, o homem seria “2 terços animal” e “1 terço divino”¹, segundo o intuito de caracterizar a procura de Deus que consume as suas personagens através daquilo que instaura, entre as bestas e nós, uma solidariedade original, uma complicidade e um destino comum: a morte.

Essa precariedade metafísica das personagens, enfraquecidas até ao limite da sua natureza mais primária, leva a autora a acondicionar a revelação ao “charco imundo” (MORAES, 1999, p. 119), ao que sentencia os seus protagonistas. Contudo, nesta adaptação ou rebaixamento, neste alargamento da proximidade biológica entre o homem e o animal também ao divino, o valor blasfematório, quando observado em profundidade, distancia-se do significado recto.

Os animais exprimem a hierarquia dos instintos. No entanto, se o porco é o símbolo da transformação do superior em inferior e da queda moral no perverso (CIRLOT, 1985, p. 126), a sua posição e atitude são essenciais para o discernimento dos matices simbólicos.

Assim, a reabilitação do animal fundamenta-se na dignificadora capacidade comunicativa e iluminativa do mesmo, indispensável na sua função de catalisador da experiência mística, pois esta experiência é, principalmente “a negação da incomunicabilidade. Ela é uma via – um “caminho de perfeição” reto ou curvo – certamente aproximativo” (OLIVEIRA, 2007, p. 147).

Neste sentido, o seguinte excerto de “Gestalt” revela essa natureza e essa função comunicativa do animal: “muito sóbrio, humilde, o porco um pouco triste esfregando-

¹ Estas anotações encontram-se na página 6 do “Caderno 3.4”, intitulado “Mitologia”, manuscrito e inédito da autora (Caixa 3 do AHH do CEDAE).

se nos cantos, um aguado-ternura nos dois olhos” (HILST, 1977, p. 7-8).

Vemos, portanto, como a proposta literária de Hilda Hilst demonstra que é possível uma experiência mística conduzida à margem das vias místicas “regulamentares”.

O coroamento desta outra possibilidade estaria representado pela Senhora D, que também fora credora desta graça transformadora ao conviver “com a senhora P, a porca que escapuliu do quintal de algum” (HILST, 2001, p. 86).

Recordemos que Hillé horrorizava e ofendia os seus vizinhos, consciente da vulgaridade e da alienação da sociedade, no seu caso, graças à compreensão transcendente da existência derivada da revelação. A sua revolta, que todos identificavam com a loucura, só no fim da sua vida será justificada pelo Menino-Porco, corporificação – e não símbolo ou manifestação – de Deus, que afirma: “um susto que adquiriu compreensão. isso era Hillé” (HILST, 2001, p. 89). Como Hillé, as restantes personagens hilstianas que transitam esta via iluminadora obtêm o signo de Deus, mais do que a sua presença.

Por outra parte, o segundo modo de radicalização da percepção do sobrenatural que referimos anteriormente, consistiria no aproveitamento de um simbolismo convencional para estabelecer a negação mais definitiva da iconografia sacra, substituída pelo vazio.

Esta segunda tendência é realizada às avessas da anterior pelo seu teor niilista, pois apresenta, no relato “O Oco”, a manifestação mais radical a respeito de Deus, a sua ausência.

Nesta ficção, a falta de Deus era expressada pela referência ao vazio presente já desde o próprio título que, no seu laconismo, assume no relato um poderoso efeito simbólico. No entanto, esta ideia do “nada transcendente” será reforçada por uma outra imagem convencional: o trono, um signo associado a conceitos como poder ou seguridade e que na escrita hilstiana assumirá o valor oposto ao aparecer desocupado.

Sem inferir das suas experiências teses tão drásticas quanto a interpretação da revelação feita pelo protagonista de “O Oco”, as outras personagens pertencentes ao círculo iniciático depreendem também das suas vivências uma inquietante intuição do transcendente, com base não na falta, mas sim no afastamento do divino.

Já vimos os diferentes testemunhos dos místicos, aquelas personagens que atingiram ou entreviram um fundo que sustenta todas as coisas e um horizonte que as amplia. Organizamos os seus relatos em função das diversas qualidades ou modos da experiência mística: são experiências umas vezes mais afetivas e visuais, outras vezes, mais intelectivas. Em todo o caso, experiências sempre transformantes, que lhes permitiram aceder a certa compreensão do transcendente, mas também à incerteza da possibilidade da plena união do ser humano com a sua fonte.

Existe, portanto, um elemento unificador em todas as revelações: a compreensão da experiência como um aumento fugaz do conhecimento e da condição mística, entendida como uma condição passiva, pois na escrita mística, “l’écritain est démiurge; il a pour double un démon qui n’accéderait pas à la matérialité sans lui, tandis que le mystique, qui dispute la chair au diable, ne se veut que le sténographe d’une transfiguration qui l’outrepasse” (COLOSIMO, 2008, p. 52).

Nesta experiência extrínseca, em que, de repente, uma rajada do Ser permite entrever as suas profundidades inéditas, o entendimento dos místicos hilstianos é aberto ao horizonte último do existente e depois dessa vivência nada é igual.

Estas personagens só foram visionários uma vez, mas aquilo que viram essa única vez nutre as suas meditações e o seu desassossego durante toda a vida, pois as revelações são provas que só demonstram a existência de Deus, mas o ser humano necessita também a sua permanência (GIDE, 1972, p. 41-42).

Para os ascetas, a derrelição é a pior das provas, a prova de compreender e a conseguinte perda das ilusões de ultrapassar a condição humana, como explicara a referida protagonista de *A obscena senhora D* no seu questionamento, pessimista, sobre o sentido da existência imaginada por Deus: “que o homem tenha um cérebro sim, mas que nunca alcance, que sinta amor sim mas nunca fique pleno, que intua sim meu existir mas que jamais conheça a raiz do meu mais ínfimo gesto” (HILST, 2001, p. 36).

Contudo, isto não significa que o infortúnio destes místicos derive unicamente da consciência do carácter finito da sua existência. Nem o efémero, nem a morte, nem o ciclo contínuo de florescimento e declínio são suficientes para criar a atmosfera trágica

que rodeia as personagens (JASPERS, [19—], p. 59). A sua tragédia nasce como algo profundamente inquietante que os domina fatalmente e por completo e que, neste caso, deriva da sua inusitada lucidez e toma a forma de um pessimismo radical e, paradoxalmente, inconformado.

A partir do momento imediatamente posterior à revelação, as vítimas começam a antecipar a desgraça da mesma. Aquilo que abala as personagens e quebra todas as suas pequenas certezas é a ideia de que o seu conhecimento ficou suspenso e resulta insuficiente para perceber a origem e a natureza do divino, do criador, mas, sobretudo, para alcançar uma resposta satisfatória à pergunta sobre a existência de uma intencionalidade última para a vida humana: “tentar compor o discurso sem saber do seu começo e do seu fim ou o porquê de tentar situar-se, é como segurar o centro de uma corda sobre o abismo e nem saber como é que se foi parar ali, se vamos para a esquerda ou para a direita” (HILST, 2001, p. 71-72).

BEYOND THE LIMITS OF THOUGHT THE MYSTIC EXPERIENCE IN HILDA HILST'S WRITING

ABSTRACT:

This article considers how mysticism is presented in Hilda Hilst's writing, evaluating the variety of applications of the term in her literary universe: mysticism is often used to denote vaguely any kind of spiritualism, any religious attitude or experience, or, in the strictest sense, the direct, intuitional evidence of God. The study analyses the significant of ecstasy and distress in her works, where the characters deals with the supernatural and the Absolut –where the Divine seems distant– and have a deep crisis of faith in God. Also, it reviews and evaluates thematic choices, such as grief, pessimism and tragedy, in wich Hilst treats dereliction as a literary device, using it, as a symbolic representation of the lack of sense and meaning of existence.

KEYWORDS: Dereliction; Hilst; Mysticism; Pessimism; Tragedy.

Referências

ALEXANDRE, C. *Être mystique*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1994 (Coleção Foi Vivante, 330).

AMORÓS, A. *Introducción a la novela contemporánea*. 8. ed. Madrid: Cátedra, 1985.

BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. Lisboa: Edições 70, 1999.

BIAGIONI, A. La llave. In MONTELEONE, J.; HOLLANDA, H. Buarque de (Org.): *Puentes / Pontes – Antología bilingüe / Antología bilingüe*. Selección y ensayo introductorio de

Jorge Monteleone / Seleção e ensaio introdutório de Heloisa Buarque de Hollanda. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 62.

BIASI, P.-M. de L'esprit des bêtes. *Magazine Littéraire*, Paris, n. 485: 56, 2009.

CARVALHO, A. L. C. De. *Foco narrativo e fluxo da consciência – Questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CIRLOT, J.-E. *Diccionario de símbolos*. 6. ed. Barcelona: Editorial Labor, 1985.

COELHO, N. N. Da poesia. *Cadernos de literatura brasileira*, São Paulo, n. 8, p. 66-79, 1999.

COLOSIMO, J.-F. Mystiques. Écritures de l'extase, extases de l'écriture. *Magazine Littéraire*, Paris n. 481, p. 52, 2008.

GIDE, A. *Les nourritures terrestres* suivi de *Les nouvelles nourritures*. Paris: Éditions Gallimard, 1972 (Coleção Folio, 117).

GIL TOVAR, F. *Del arte llamado erótico*. Barcelona: Plaza & Janes, 1975 (Coleção Rotativa, 13).

GOETHE, J. W. Von. *Fausto*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1997 (Coleção Teatro, 82).

HILST, H. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977 (Coleção Jogra, 6).

_____. *A obscena senhora D*. São Paulo: Editora Globo, 2001 (Coleção Obras reunidas de Hilda Hilst).

_____. *Exercícios*. São Paulo: Editora Globo, 2002 (Coleção Obras reunidas de Hilda Hilst).

_____. *Do desejo*. São Paulo: Editora Globo, 2004a (Coleção Obras reunidas de Hilda Hilst).

_____. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Editora Globo, 2004b (Coleção Obras reunidas de Hilda Hilst).

_____. *Poemas malditos, gozozos e devotos*. 2. ed. São Paulo: Editora Globo, 2005 (Coleção Obras reunidas de Hilda Hilst).

_____. *Com os meus olhos de cão*. 2. ed. São Paulo: Editora Globo, 2006a (Coleção Obras reunidas de Hilda Hilst).

_____. *Estar sendo. Ter sido*. 2. ed. São Paulo: Editora Globo, 2006b (Coleção Obras reunidas de Hilda Hilst).

HUXLEY, A. *Literatura y ciencia*. Barcelona: Edhasa, 1964.

JASPERS, K. *Lo trágico. El lenguaje*. Málaga: Ágora, [19--] (Coleção Hybris).

KODAMA, M. Jorge Luis Borges y la experiencia mística. In BARALT, L. (Ed.): *El sol a medianoche – La experiencia mística: tradición y actualidad*. Madrid: Trotta / Centro

Internacional de Estudios Místicos, 1996 (Coleção Paradigmas, 12), p. 77-85.

LÓPEZ-BARALT, L. El cántico espiritual de Ernesto Cardenal. Hacia la fundación de la literatura mística hispanoamericana. In BARALT, L. (Ed.): *El sol a medianoche – La experiencia mística: tradición y actualidad*. Madrid: Trotta / Centro Internacional de Estudios Místicos, 1996a (Coleção Paradigmas, 12), p. 25-53.

LÓPEZ-BARALT, L. Prólogo. La experiencia mística: tradición y actualidad. In BARALT, L. (Ed.): *El sol a medianoche – La experiencia mística: tradición y actualidad*. Madrid: Trotta / Centro Internacional de Estudios Místicos, 1996b (Coleção Paradigmas, 12), p. 9-23.

MORAES, E. Da medida estilhada. *Cadernos de literatura brasileira*, São Paulo, n. 8, p. 114-126, 1999.

MURENA, H. A. *La metáfora y lo sagrado*. Barcelona: Editorial Alfa, 1984.

OLIVEIRA, N. J. dos A. de. A mística espanhola dos séculos XVI e XVII e a formação cultural brasileira”, *Estudios Portugueses – Revista de Filología Portuguesa*, Salamanca, n. 7, p. 143-158, 2007.

PÉCOR, A. Nota do organizador. In HILST, H. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. 2. ed. São Paulo: Editora Globo, 2005 (Coleção Obras reunidas de Hilda Hilst), p. 9-12.

PURCENO, S. Ensaio de leitura. In PÉCOR, A. (Org.): *Por Que Ler Hilda Hilst*. São Paulo: Editora Globo, 2010 (Coleção Por que ler), p. 63-92.

RIBEIRO, L. G. Apresentação. In HILST, H. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977 (Coleção Jogral, 6), p. vii- xii.

SÁBATO, E. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral, 1979 (Coleção Biblioteca Breve / Ensayo, 448).

SANTOS, I. M. dos. Le charme du Rat. In HILST, H. *Rutilant Néant et autres fictions*. Paris: Éditions Caractères, 2005, p. 91-99.

TOURNIER, M. *El espejo de las ideas*. Barcelona: El Acantilado, 2000.

UNAMUNO, M. *Del sentimiento trágico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1939 (Coleção Austral, 4).

Recebido em 22/06/2011.
Aprovado em 15/09/2011.