

**Deus, Amor, Morte
e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst**

Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque
Orientador: Prof. Dr. Alcides Celso de Oliveira Villaça

Trabalho apresentado ao Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo com vista à obtenção do título de Doutor em
Letras - Literatura Brasileira

Universidade de São Paulo – julho de 2002

DEDICATÓRIA

A José Antônio Pasta Júnior, pelas revelações.

A Alcides Villaça, orientador e amigo.

E também a

Artemis Veiga (Fefa) e Berenice Coroa de Carvalho (Beré)

Resumo

Atuando na poesia, na prosa e no drama ao longo de quarenta anos, **Hilda Hilst** erigiu um discurso singular cujas bases temáticas são **Deus, Amor e Morte**. Este trabalho busca identificar a ocorrência desses três temas na lírica hilstiana como também estabelecer diferenças entre as suas diversas formas de manifestação, aqui denominadas **atitudes líricas**.

Abstract

Writing poetry, prose and drama for forty years, **Hilda Hilst** has erected a discourse whose bases are **God, Love and Death**. The present work aims at identifying the occurrence of those three themes in Hilst's lyric, as well as at establishing differences among the various manners, here called **lyric attitudes**, in which they manifest themselves.

SUMÁRIO

Introdução – percurso, 05

I – Primeiras Críticas,09

- 1.Sérgio Buarque de Holanda (tradição e técnica),09
- 2.Sérgio Milliet (formação e geração),13
- 3.Jorge de Sena (experiência humana e expressão poética),15
- 4.Anatol Rosenfeld (a potência criadora),17
- 5.Léo Gilson Ribeiro (angústia e escatologia), 18
- 6.Em torno dos anos 90, 20
- 7.Por uma leitura de poesia, 21

II – Deus: Sacrifício e Súplica, 24

- 1.Uma idéia sem repouso, 24
- 2.Amor, elevação e rebaixamento, 33
- 3.O sentimento do estado de criatura, 45
- 4.Permanência do Sem Nome, 56

III – Amor: nostalgia e volúpia, 59

- 1.Poesia e temporalidade – nostalgia, 59
- 2.Da volúpia, 76
- 3.Recusa ao nada: desejo, 88

IV – Da morte: angústia e criação, 94

- 1.Luto – morte do poeta, 96
- 2.Dissolução do eu – dissolução do mundo, 109

Considerações finais/inclusões, 134

Agradecimentos, 139

Bibliografia, 140

Introdução – percurso

O início deste trabalho está em outro, um projeto que teria por nome “Arte menor, poesia menor” no qual tentava-se discutir o conceito de poesia menor aplicado à moderna poesia brasileira. Fez-se uma listagem de poetas que atuaram desde o primeiro Modernismo até poetas que ainda hoje estão produzindo. A lista demorou longo tempo para ser preparada como também a seleção daquilo que fazia de cada um dos poetas selecionados um participante na esfera dos esquecidos ou mal lidos. A questão que ali se punha é que um poeta menor não é um poeta ruim, mas o que leva a crítica ao emprego dessa terminologia que, hoje, está camuflada sob expressões como “poeta fraco”, “influência” e quejandos.

À medida que a pesquisa avançava, vi que, entre os poetas escolhidos, havia uma variação tão acentuada de elocuições que determinar a todos os ali elencados como “poeta menor” seria uma desmedida. Foi neste momento que optamos, Alcides Villaça e eu, por um dos poetas. A escolha recaiu quase que imediatamente sobre Hilda Hilst: ela tem a marca do poeta mal lido (assunto que até hoje ela não se cansa de abordar), tem uma dicção imediatamente reconhecível, criou um espaço literário no qual se exercitou na poesia, na narrativa, no drama e na crônica e, por fim, mostrava-se, no ano de 1998, como escritora digna de uma leitura que privilegiasse sua poesia um tanto esquecida àquela altura, pois Hilda Hilst havia acabado de lançar sua derradeira narrativa, *Estar sendo- ter sido*. Outro motivo que levou à escolha de Hilda Hilst foi, da parte de Alcides Villaça, creio, a leitura de *Amavise*, o livro de poesia lançado pela escritora em 1989. E, de minha parte, a leitura de narrativas como *Estar sendo, ter sido*, *Tu não te moves de ti* e as narrativas obscenas. A poesia hilstiana só veio a fazer parte do meu campo de leitura durante o período de pesquisa para a montagem do projeto de doutorado e fiquei impactado diante de livros como *Jubilo*, *memória*, *noviciado da paixão*, *Cantares do sem nome e de partidas*, *Da morte-odes mínimas* e *Amavisse*. Não restavam dúvidas sobre o mérito de Hilda Hilst como também o espaço que seu trabalho poético conquistava no coração de quem se dispusesse a pesquisá-la. Hilda Hilst, por tudo quanto foi dito, não era e não é uma poeta menor.

E uma outra questão se fez: *por onde começar?*

Fez-se um levantamento dos trabalhos acadêmicos sobre Hilda Hilst escritos até o ano de 1998. E descobriu-se que, à exceção da dissertação de mestrado de Cristiane Grando¹, feita na USP sob orientação de Philippe Willemart, nada havia que discutisse a poesia hilstiana. Minha inclinação para a leitura de poesia fez com que eu percebesse um campo fértil ali. Fiz um cotejo dos livros de poesia e dos assuntos trabalhados em cada um deles, o que deixou clara a [preferência da poeta por três assuntos: Deus, amor e morte.] Contudo como trabalhar três temas tão vastos e como estabelecer a ordenação entre eles? Por sugestão de Antônio Pasta, resolvi estabelecer um tema dominante entre os três e verificar como os demais se relacionavam com ele, como gravitavam em torno desse eixo. Esse primeiro recorte acabou cedendo lugar a outro, isto é, às [relações que se estabelecem entre os três temas básicos da poesia de Hilda Hilst e suas articulações.] O que acabou por se mostrar mais de acordo com o espírito do trabalho.

[Verifiquei ao longo da leitura dos livros de poesia de Hilda Hilst uma predominância de certo idealismo de base teológica. É bem verdade que encontramos livros da poeta dedicados à morte, ao amor e a Deus distintamente, mas somente nos livros dedicados a Deus aparece uma discussão sobre a morte, sobre o amor e sobre a figuração divina.]

Em *Da morte-odes mínimas* e *Cantares de perda e predileção*, por exemplo, os temas que predominam são morte e amor especificamente, não se dedica nenhum verso à perquirição de Deus (pelo menos, não diretamente, como se verá adiante), mas nos livros cuja temática central é Deus, à exceção talvez de *Exercícios para uma idéia*, os três temas se amalgamam e persiste uma dicção ora humilíma, ora raivosa, mas sempre desconfiadamente irônica.

Certamente não será possível ignorar os livros em que amor e morte aparecem isolados de Deus, mas como ignorar a junção desses três temas e que um deles sobressai? Além disso, como estabelecer uma hierarquia entre amor e

¹ *Amavisse, de Hilda Hilst. Edição genética e crítica* (mestrado em Língua e Literatura Francesa. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1998).

morte? Nesse caso, optei por verificar a predileção da poeta na fatura dos poemas e descobri que o número de livros dedicados à lírica amorosa é seguramente maior do que o que dedicou ao tema da morte. O que não significa que a morte, como tema na poesia hilstiana, tenha menos força, significa apenas que a temática amorosa, talvez pela força da tradição, foi mais explorada.

[Quanto à identificação de um eixo central para os temas, devo dizer ainda que, desde o seu início, com *Presságio*, já se encontra na poesia de Hilda Hilst uma preocupação com a questão do ideal.] [Já naquele primeiro livro, a poeta questiona o significado do platonismo, manifestando sua preocupação com este aspecto da filosofia. Sob este ponto de vista, a poesia hilstiana é uma poesia da especulação.] O título dado a este trabalho busca contemplar o resultado da pesquisa: *Deus, Amor, morte e as atitudes líricas em Hilda Hilst*. É bem verdade que não se fez das atitudes líricas uma categoria explicada à parte no corpo do trabalho, mas está posta ao longo de cada análise feita a noção que rege [o conceito por mim explorado, isto é, o de que o poeta, dado um assunto, busca a elocução adequada levado por uma forma de comportamento que norteia a poesia que faz. A isto, chamo de “atitude lírica”.]

O primeiro capítulo estabelece um percurso crítico para a obra de Hilda Hilst, um percurso feito pelas palavras de críticos da estatura de Sérgio Buarque de Holanda, Sérgio Milliet e Anatol Rosenfeld. São eles os primeiros a se deterem sobre a poesia hilstiana, reconhecendo-lhe medidas e desmedidas, atentando para as atitudes líricas e para o efeito que tais atitudes causavam como realização poética. Cavia então, já que a crítica à poesia de Hilda Hilst estava silente, uma leitura sobre essas atitudes líricas e quais seus resultados ao longo de mais de quarenta anos de poesia.

[No segundo capítulo, as atitudes líricas são “sacrifício” e “súplica” porque o assunto trabalhado pela poeta é Deus.] Mas nada impede que o amor e a morte aí compareçam, em especial no que diz respeito ao sacrifício. Primordialmente, não há sacrifício sem que haja morte, derramamento de sangue e essa noção primordial de sacrifício comparece emoldurada pela ironia e secundada pela

súplica, atitude que melhor manifesta o que Rudolf Otto denomina “sentimento de estado de criatura”.

[No terceiro capítulo, as atitudes líricas são nostalgia e volúpia.] Nostalgia que não é cívica ou pátria, mas nascida de um estado de abandono (mais uma vez a derrelição) que impossibilita o sujeito poético de se situar como amante no presente, mas apenas como amante retrospectivo, aquele que vê o amor vivido e morto diante de si. A outra atitude desse amante retrospectivo é a volúpia, fúria do corpo que fala por meio do coito e atualiza a força do amor, presentificando-o. Presença e ausência são, ambas, duas maneiras de se falar da base para todo o terceiro capítulo, ou seja, o tempo. Força que arrasta quase imperceptivelmente o poeta para a morte, sinalizando não só o fim do amor, mas o fim de si.

No quarto capítulo, discute-se o último dos assuntos explorados na lírica hilstiana, a morte. Deus inicia, a morte finda. E [a primeira atitude lírica que aqui comparece é a angústia] cuja fonte filosófica foi-se buscar em Kierkgaard. Essa é a angústia dada pela liberdade, pela consciência de se saber finito e destinado à desapareição. Diante disso, resta ao poeta a liberdade do possível: que é possível realizar? Que é possível fazer senão arte? [E ele se lança para a criação do objeto artístico, aqui entendido como poesia.] Resta ao poeta o enfrentamento como compreensão da dissolução de si e daquilo que ele vive como o (seu) mundo.

PRIMEIRAS CRÍTICAS

[No painel da moderna poesia brasileira, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt e as contemporâneas Hilda Hilst e Adélia Prado abordam o tema do sagrado.] Na residência literária em que esses cinco últimos nomes habitam, a presença de Hilda Hilst constitui uma diferença porque, ao contrário dos outros, a poeta não é dogmática, em outras palavras, não é católica. Mas deixa clara sua atitude diante do sagrado, mais especificamente da figura de Deus: a poeta crê.

Poder-se-á encontrar na obra de Hilda Hilst alguns sinais do espírito cristão, o que talvez se deva ao período em que a escritora, ainda menina, esteve interna no colégio Santa Marcelina, o que resultou, no teatro, em muitas imagens estranhas (o convento de *O novo sistema*), na narrativa, as constantes divagações sobre Deus (*Fluxofloema* e *Estar sendo, ter sido*) e, na lírica, a aparição de Deus como tema em quase todos os livros, especialmente em *Exercícios para uma idéia*, *Sobre tua grande face*, *Amavisse* e *Poemas malditos, gozosos e devotos*.

A constituição da lírica foi demorada como também a constituição de seus temas. Os resultados se vêem hoje, no conjunto da obra. Mas, para perceber esse conjunto, é necessário convocar outras vozes, as que foram se enunciando ao longo do percurso de Hilda Hilst e que nem sempre aparecem sob a luz que se lhes deve. Vejamos que vozes são essas e suas contribuições para que Hilda Hilst fosse lida.

1. Sérgio Buarque de Holanda (tradição e técnica)

Em 3 de dezembro de 1950, Sérgio Buarque de Holanda publicou no jornal *Diário Carioca* a crítica sobre o primeiro livro de Hilda Hilst, *Presságio*. Na verdade, a crítica começa tecendo apreciações sobre a poesia de Luiz Martins e, logo em seguida, passa às considerações sobre o livro da poeta então estreante.

O interessante é que, começando por Luiz Martins, o crítico acaba por usar da obra de Hilda Hilst para nomear a crítica que faz. E o que diz sobre a estreante tem contornos não muito claros porque o estilo de Sérgio Buarque de Holanda

lança mão de recursos que exigem atenção à sua sintaxe, ou antes, ao modo como organiza o raciocínio. Para ele, “o que se pode admitir, talvez, é que, vindo depois das gerações rebeladas, ela (a poeta) se terá beneficiado, quase sem sentir, de certas aquisições formais e técnicas dos seus antecessores. Muito do que realizaram estes dependera de esforço aturado e deliberação tenaz. E nem sempre puderam apagar as marcas do esforço: muito andaime continuou à mostra. Hoje, com a casa mais ou menos pronta, os andaimes já podem ser invisíveis”¹.

A partir daí, o crítico faz uma citação de um dos poemas que compõem o livro², destacando como os andaimes quase não se mostram. Mas, em contrapartida, chama a atenção para os procedimentos utilizados pela poeta: “de um prisma rigorista, não faltaria quem objetasse contra a facilidade, o ar de abandono ao primeiro movimento da “inspiração”, que parece emanar de alguns destes versos de estreante. Seria necessária, no primeiro exemplo citado, aquela referência ao “medo da campá escura”, que, envolvendo uma expressão estereotipada, já vinha implícito no verso imediatamente anterior? E não entra, apesar de tudo, certa procura de efeito e artifício, mas artifício um tanto canhestro, artifício sem arte, naquela tríplice aparição da palavra “medo” (bem como na construção sindética: a mesma conjunção iniciando as três linhas) que aumenta provavelmente o conteúdo emotivo, o que seria plausível, mas força a uma reiteração do mesmo pensamento em dois versos sucessivos?”. Pode-se perceber o rigor que o crítico pede à poeta: mais cuidado com o material de que se serve. Sérgio Buarque de Holanda ainda observará o tom experimentalista na poesia hilstiana e recomenda que tal tendência sirva ao proveito consciente e não ao “desgoverno da expressão e da forma”.

Antes de chegar a essa conclusão, observa ainda num segundo exemplo, no poema que começa por “Ainda ontem te vi”, a facilidade e naturalidade na

¹ Holanda, Sérgio Buarque de. In *O espírito e a letra* (estudos de crítica literária). Vol. II. São Paulo: Companhia das Letras. 1998 (pp 294-299).

² “Me mataria em março/se te assemelhasses/às coisas percíveis/E se não fosse verão/e se não fosse o medo da sombra,/e o medo da campá na escuridão,/o medo de que sobre mim/surgissem plantas e enterrassem/suas raízes, nos meus dedos”. Idem, *ibidem*.

linguagem empregada pela poeta, como palavras vindas do dia-a-dia. Fazendo um apanhado daquelas observações, seria possível chegar a algumas conclusões sobre o modo como se lê a poesia hilstiana hoje. Considere-se o fato de que, hoje, a poesia hilstiana não é tida como simples, natural ou fácil. Pelo contrário, [esta poesia alcançou um tom elevado, talvez hermético para muitos. Se esta expressão poética, nos seus inícios, é fácil (pois se vale de conquistas que lhe são anteriores), acabará por encontrar um prumo todo próprio em que nem sempre se identifica com facilidade o seu assunto.] O que força o leitor a se perguntar com o que está tratando, a considerar o que lhe está sendo dito. De certa forma, ao absorver as críticas de Sérgio Buarque, a poeta traça um caminho nada semelhante ao por ele esperado, mas radicaliza seus procedimentos, inclusive valendo-se da anteposição do adjetivo ao substantivo, coisa que o crítico considera um desgoverno poético. [Mas é certo também que essa poesia está consideravelmente distante daquela que se produzirá nos anos 70 e 80, quando a exigência dos assuntos perseguidos pela poeta solicita um plano de expressão correspondente.]

Quanto ao segundo livro³, Sérgio Buarque tece comentários nem um pouco simpáticos. Da mesma forma que procedeu com o primeiro livro, o crítico reserva as críticas feitas ao segundo para o final de uma resenha sobre as relações entre experimentalismo e tradicionalismo. O que interessa nessas observações é como o crítico desvela os procedimentos daqueles que, ao lançarem mão de um recurso tradicional, acabam por operá-lo de maneira canhestra porque “separado da corrente da tradição, o poeta puramente ‘literário’ vai buscar nela, entretanto, certas formas que já não lhe são familiares ou não surgem de modo inevitável, e que por isso se tornarão exteriores e decorativas. Ele é levado (a partir daqui o crítico faz uma citação), nota Winters, “a considerar certas palavras, certas frases, certos ritmos como intrinsecamente poéticos, não como instrumentos de percepção ou como diretrizes para idéias germinais (Yvor Winters in *Primitivisme and decadence: a study of American experimental poetry*, Nova York: Arrow, 1936)”. É neste nicho que Sérgio Buarque de Holanda situa *Balada de Alzira*. A

³ *Balada de Alzira*, São Paulo: edições Alarico, 1952.

teoria até aqui desenvolvida por ele se volta cada vez mais para a matéria da poesia hilstiana, mais especificamente para os procedimentos adotados na sua fatura. Partindo do título, verifica que a forma balada não é utilizada de forma coerente pela poeta, assim, as reiteraões exemplificadas e retiradas de um poema de *Balada de Alzira* “nada têm de comparável ao refrão que na balada canônica formava como um centro ou eixo fixo, em torno do qual girava o poema inteiro. São antes um modo de expressão mais enfático ou a manifestação de um pensamento que se procura sem descanso”. [Em outras palavras, embora mais bem amada que no primeiro livro, no segundo, a poesia de Hilda Hilst, segundo Sérgio Buarque de Holanda, não se realiza de maneira plena, pois não é balada como prevê o cânone e, sim, uma fórmula reiterativa, portanto na mesma linha daqueles que se valem de recursos extemporâneos como meios de expressão que se desgastam.] Ao fim, Sérgio Buarque de Holanda identifica qualidades naquela poesia relacionadas à expressão poética, às imagens formuladas sem, no entanto, deixar de identificá-la como “arte em crescimento e, só por isso, imatura”. As críticas calaram fundo em Hilda Hilst que não incluiu nas coletâneas que preparou os dois primeiros livros como também o terceiro (*Balada do Festival*). E é possível entender por quê: afinal depois das críticas recebidas, cabia-lhe ou aderir de maneira total ao que havia feito ou adotar uma postura severa; Hilda Hilst optou pela segunda alternativa. A severidade no caso não diz respeito apenas ao lugar a que *Presságio* e *Balada de Alzira* foram relegados, mas também ao procedimento adotado a partir do quarto livro (*Roteiro do Silêncio*) já que em *Balada do Festival* ainda prevalecia um tom remanescente dos livros anteriores. Deixando de lado os procedimentos apontados por Sérgio Buarque de Holanda, a poeta mergulha numa forma de expressão já totalmente sua. Para isso, aceita a chamada intuição, cede à dicção que viria a caracterizar sua poesia, distanciando-se da facilidade e naturalidade apontadas inicialmente.

2. Sérgio Milliet (formação e geração)

Um pouco antes da crítica feita por Sérgio Buarque de Holanda, um outro Sérgio, este Milliet, também teceria críticas à poesia de Hilda Hilst. Mas, numa posição diferente daquela adotada pelo primeiro crítico, Sérgio Milliet ressalta na poesia hilstiana características que pouco ou nada dizem dessa mesma poesia hoje, isto é, “poesia profundamente feminina, feita de pudor e timidez”⁴ e, mais adiante, “(poesia) muito simples na sua expressão, avessa às metáforas herméticas, desprovida da grandiloquência”. Presa de uma impressão imediata, Milliet chega a dizer que “entre os poetas novos do Brasil, Hilda Hilst surge marcada pelo signo da pureza. Tão serena e decantada, tão indiferente aos efeitos técnicos de quinta-essência formal que não a reconhecemos no meio dos seus companheiros de jornada”.

É certo que os três primeiros livros de poesia de Hilda Hilst trazem uma linguagem marcada pela simplicidade das imagens e por um plano de expressão igualmente simples, mas isso também se devia à pouca vivência da poeta. Nesse sentido, [os três primeiros livros se mostram como o período de formação do discurso que ela queria, de fato, construir.]

As observações mais agudas de Milliet dizem respeito ao lugar ocupado pela poeta na sua geração. [Já circulavam no mesmo período em que *Presságio* foi lançado o primeiro livro de Haroldo de Campos (*Auto do Possesso*, 1950) e o de Décio Pignatari (*O Carrossel*, 1950) e os anos cinquenta seriam, sem dúvida, o auge da vanguarda concretista na contramão da qual a poeta trabalharia.] Não é fácil, pois, observar imediatamente o débito que a jovem Hilda Hilst tem com seus predecessores e, menos ainda, os laços que possa vir a ter com seus contemporâneos.

Sob essa luz é que, em 1955, Sérgio Milliet faz sua segunda crítica: “Hilda Hilst sempre foi muito pessoal em sua poesia. Não se preocupou jamais em ser moderna, porque naturalmente, sem esforço, falou a língua de sua época. Não há por isso artificios no seu verso, como não há vestígio de outras gerações”⁵. Mas a

⁴ MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. Vol. VII. São Paulo: Martins: Edusp. 1981. pp 297-98.

⁵ MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. Vol. X. São Paulo: Martins: Edusp. 1981. pp 57-59.

constância na busca de uma "ilha" inalcançável como na citação feita pelo próprio Milliet ("sem dúvida, amigo, a ilha/ seria o nosso posto./ E depois dela viria o monólogo/ e a certeza das coisas impossíveis) não revelaria a lembrança de Jorge de Lima, poeta da preferência de Hilda Hilst e, curiosamente, deplorado pelo concretista Augusto de Campos⁶?

Sérgio Milliet chega a admitir a emoção que sente ao ler Hilda Hilst e reforça o que ele vê como "pudor" e "fragilidade" em *Balada do Festival* (1955), mas alerta para o fato de que seria cedo para proferir um juízo sobre a poesia hilstiana. Embora precavido no alerta que faz, o crítico já havia lançado observações que cairiam por terra com o passar do tempo já que o feminino como assunto de poesia não ocupa um lugar central na obra hilstiana e, menos ainda, o "pudor" ou a "pureza". Inquirida do porquê da preponderância de personagens masculinos sobre os femininos na sua narrativa, Hilda Hilst responde que "são raras as mulheres com fantasias enriquecedoras", do que se conclui uma certa preferência da autora pelo universo masculino. Contudo, na narrativa, encontram-se pelo menos dois personagens femininos de grande impacto, Maria Matamoros em *Tu não te moves de ti* (1982) e a Senhora D, de *A obscena senhora D* (1982). Já [no campo da poesia, a fala hilstiana é francamente centrada no gênero feminino. Na fala com Deus, na fala com o homem amado é uma dicção feminina que se apresenta. Vê-se, então, que há uma distância entre o que se determina pela preponderância de um gênero na obra hilstiana e o modo como o discurso se manifesta, ou seja, se há, de fato, uma manifestação mais forte do masculino na obra hilstiana, ela se dá na narrativa enquanto que na poesia e até mesmo no drama ocorre uma forte presença do feminino. A questão é, também, refletir de que modo este feminino se manifesta e qual seu lugar no discurso hilstiano uma vez que não será o do pudor nem o da pureza.]

Mas se há incerteza na seleção que faz dos temas na poesia de Hilda Hilst, Milliet é certo no questionamento sobre a geração em que a poeta se insere. Afinal, o painel cultural de uma época não se forma apenas pelos seus ícones, por

⁶ Ver a crítica feita por Augusto de Campos no seu *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes. 1978. p 42-3.

aqueles que preponderaram em um certo momento, mas também por aqueles que, construindo um caminho ao largo dos modismos formaram um discurso e obra consistentes. É o caso de Hilda Hilst.

3. Jorge de Sena (experiência humana e expressão poética)

Em 1960, vem à luz *Trovas de muito amor para um amado senhor*, livro singular no percurso poético que Hilda Hilst vinha fazendo, mas que, se a atenção é mais acurada, mantém certa conexão com *Balada de Alzira* e *Balada do festival*. [A singularidade das *Trovas...* consiste na estilização, isto é, na apreensão de um *modus dicendi* com origem na Idade Média, mas que atende a uma solicitação moderna. A conexão com o segundo e terceiro livros se dá na apropriação de formas fixas que, como observou Sérgio Buarque de Holanda, estão deslocadas no plano temporal. Acontece que com *Trovas...* a poeta vai mais fundo no processo de estilização sem, contudo, desfazer-se do gosto por interferir no plano formal.] afinal ela mesma, em outro livro, escreveu um conjunto de sonetos intitulado "sonetos que não são".

As *Trovas...* são prefaciadas pelo poeta e crítico português Jorge de Sena que as enlaça à tradição lusitana de poesia lírico-amorosa. Mas, para Jorge de Sena, o centro da questão não está na habilidade técnica da poeta, mas nas escolhas estéticas que faz e na vivência que essas escolhas veiculam: "e assim, quando de amor se fala em ambos os lados do Atlântico, e ainda que uma Alsácia exista em nosso sangue, como é o caso de Hilda Hilst, perdidas na fluência sutil as ciências das culturas de outras línguas, delidas na vivência lúcida as aparências literárias, fica uma limpidez murmurada, uma dilacerante discrição, uma altivez langorosa, que são dos limites da língua que falamos, e parecem tanto mais literatura e identificação rememorada, quanto mais sincera e desprevenida é a criação poética"⁷. Tudo parece estar ligado à relação entre experiência e criação artística. [No conjunto levantado por Jorge de Sena, a *identificação rememorada* é, talvez, o que melhor define o tom que essa poesia adota quando fala de amor. No caso das *Trovas...* isso ocorre tanto no plano da forma quanto no plano do

conteúdo porque a trova é forma buscada no passado assim como o amor é tema arrancado à nostalgia.]

Para que não haja dúvida a esse respeito, o crítico arremata dizendo: "eu não sei se, entre tão graves preocupações de charadismo barroco e tão filosóficas contemplações das palavras em publicitário relevo, que me parecem os pólos entre os quais quase todos os poetas brasileiros - mesmo os maiores - se sentem constrangidos e esquecidos (pelo menos em verso) de que há mundos e dores do mundo fora da competência literária, não sei, ia dizendo, se será distingüível e aceitável este outro esquecimento, escandaloso por certo, que é trovar de amor com elegância, com a mais tocante singeleza, com serena reflexão, com inteligência, e sobretudo com uma ciência poética de sofrido amor, que, essa sim, é rara na língua portuguesa, na qual tantos têm cantado do que não entendem e chorado o que não lhes doeu".

[Essa coesão entre experiência e criação literária traz para a poesia de Hilda Hilst alto grau de expressividade porque comunica verdades que fogem à compreensão e ao interesse dos seus contemporâneos. O apego à forma funciona como uma maneira de experimento e não como subserviência. A expressão pessoal soa como verossímil e não como confessionalismo que, para muitos, é falha grave na expressão poética. Numa época em que mais valia a pulverização do verso e o aspecto visual do poema, as fontes em que a poeta irá se abeberar alimentam-na da vontade de fazer uma poesia ancorada em experiências que, aparentemente corriqueiras, são fundamentalmente humanas.]

É neste ponto, creio, que se estabelece uma encruzilhada, senão um nó, nas críticas que até então eram feitas. Há, de um lado, o rigor de que Sérgio Buarque de Holanda sente falta nos primeiros livros. E uma vez que o crítico não voltou a se pronunciar, não temos como saber se, na sua opinião, houve progresso por parte da poeta. Porém, o lugar de fala adotado por Jorge de Sena ressalta o valor da experiência humana para a expressão poética, ou antes, para a expressão lírica. [Sabe-se que Hilda Hilst não compôs trovas de acordo com o

⁷ DE SENA, Jorge. Prefácio a *Trovas de muito amor a um amado senhor*. São Paulo: Anhambi, 1960.

cânone, mas, antes, interferiu na forma e a recriou. De outro lado, a experiência hilstiana com uma forma poética que deita raízes na Idade Média e o modo como tal forma aparece à luz dos nossos dias bem lembram as experiências e estudos feitos pelos concretistas com os trovadores provençais. Se não há identidade nas abordagens, há, pelo menos, coincidência na escolha de formas de expressão poética. A distância se dá uma vez que nunca houve da parte de Hilda Hilst o desejo de criar poesia em que o aspecto formal sobrelevasse o plano de conteúdo ou, ainda, participar de vanguardas já que não se reconhecia naqueles que as faziam.

4. Anatol Rosenfeld (a potência criadora)

Na apresentação que faz de *Fluxofloema* (1970), primeira publicação em prosa de Hilda Hilst, Anatol Rosenfeld enlaça os três gêneros praticados pela escritora: poesia, drama e narrativa. A atenção com que lê a obra hilstiana e, ao que se sabe, a proximidade que mantinha com a escritora, permitem ao crítico a pertinência numa série de asserções. Contribui para tanto o fato de a escritora já haver se situado como poeta e dramaturga, isto é, muito da sua produção poética já havia sido feita e o período em que escreveu para o teatro já havia se fechado. Quando se põe a refletir sobre o porquê da prática dos três gêneros por Hilda Hilst, Anatol Rosenfeld declara que "na linguagem nobre e austera de sua poesia Hilda Hilst não poderia dizer toda gama do ente humano, tal como o concebe, nem seria capaz de, no palco, 'despejar-se' com a fúria e a glória do verbo, com a 'merdafestança' da linguagem, sobretudo também com a esplêndida liberdade, com a inocência despudorada com que invade o poço e as vísceras do homem, purificando-os com os 'dedos lunares' para elevar o escatológico ao escatológico..." (*Fluxofloema*, Ed. Perspectiva, 1970, p 16). Observar as relações entre os gêneros só reforça o papel da poesia como fonte geradora dos outros dois. Mas, com a dramaturgia e a narrativa, a literatura de Hilda Hilst cresce em possibilidades de expressão. Não se deve, no entanto, imaginar que as realizações nesses três campos se subordinam ou superam, elas coexistem porque têm origem numa mesma fonte.

Da proximidade que mantinha com a poeta, Anatol Rosenfeld retira algumas informações muito caras para o leitor de poesia: Hilda Hilst foi leitora de Jorge de Lima, Fernando Pessoa e Cecília Meireles e, ainda, Hölderlin, Eliot, Saint-John Perse, Rilke, John Donne e René Char. De Jorge de Lima, cuja influência em Hilda Hilst está por ser estudada, a poeta foi buscar uma epígrafe retirada de *Invenção de Orfeu* ("nunca fui senão uma coisa híbrida/metade céu, metade terra...") e que serviu para a abertura de *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962). Muito dessa convivência entre forças antagônicas e, posteriormente, híbridas, molda os seres da literatura hilstiana (o porco com asas de *Fluxofloema* e o Porco-poeta de *Amavisse*, por exemplo).

Diferentemente dos demais críticos que, àquela época, buscavam uma visão seccionada da obra hilstiana (em especial no campo da poesia), Anatol Rosenfeld busca apreender um conjunto no qual emerge uma seqüência de temas arduamente trabalhados pela escritora em qualquer dos gêneros em que se tenha exercitado. Para Rosenfeld, o primeiro seria a 'crisálida', a passagem entre diferentes estados ou, que pode, também, ser entendida como a *síntese* e, depois, "o mundo casto e impudico, real e supra-real, profundamente natural e terreno e, ao mesmo tempo, alucinatório e fantasmagórico". No conjunto dos críticos que aqui aparecem é Anatol Rosenfeld que, captando o instante de maturação da escritora, estabelece os temas centrais e as relações no conjunto da obra. Com uma largueza de visão que vai da lírica à primeira narrativa, esse crítico ganha em acertos sobre os que o precederam uma vez que pôde, já nos anos setenta, vislumbrar onde iria desaguar o discurso de Hilda Hilst.

5. Léo Gilson Ribeiro (*angústia e escatologia*)

Ainda nos anos setenta, Léo Gilson Ribeiro, escrevendo em jornais e revistas, desponta como um dos principais críticos da obra hilstiana. Mas, talvez, sua melhor fala esteja em uma apresentação feita para *Ficções* (São Paulo: Quíron, 1977). Não se trata de poesia, é verdade, mas o que o crítico pretendeu dizer na resenha para *Poemas malditos, gozosos e devotos* (São Paulo: Massao

Ohno/Ismael Guarnelli editores, 1984) está melhor dito no texto anterior, o que talvez se explique pelo fato de, nele, parecer haver a preferência pela narrativa.

Na apresentação das *Ficções*, o acento sobre o aspecto místico da narrativa hilstiana ganha intensidade, o que lhe define um veio a marcar toda aquela literatura. Mas o que a crítica de Léo Gilson Ribeiro traz à tona já fora aventado por Anatol Rosenfeld: [a figura de Deus e seus desdobramentos na literatura hilstiana.] Dessa figura, ou melhor, de sua função na narrativa, Léo Gilson Ribeiro retira uma noção forte, a de fim: "ela (Hilda Hilst) reúne duas escatologias: a do *eskhatoslogos*, a doutrina final dos tempos e a do *skatoslogos*, a doutrina que disserta sobre as fezes, Deus imanente no nojo, no expelido, na humilhação da arrogância fátua de meros mortais, Deus palpitando na boca escancarada de vermes ou no deserto de afetividade em que os homens se trucidam, se traem, se negam e terminam com sua altissonante pantomima do Nada: a vida".]

Mais que todas as afirmações sobre os aspectos hinduístas ou orientalistas da obra hilstiana, é esta noção de fim (pelos excrementos ou pela derrelição) que determina um lugar para Léo Gilson Ribeiro na crítica à obra de Hilda Hilst. Para além dessas observações, estariam as especulações filosóficas que a noção de fim encerra como também a "angústia" apontada pelo crítico, mas, para tanto, ele não chega a escrever senão algumas linhas.

Falando a propósito de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, o crítico encontra adjetivações faraônicas para Hilda Hilst de que "uma das grandes vozes universais deste século de apenas quatro ou cinco poetas" é um bom exemplo. Ainda que sem abandonar, esclareça-se, observações coerentes sobre o aspecto filosófico da obra hilstiana, o crítico não chega a desenvolvê-las (afinal tratava-se de uma resenha para o Jornal da Tarde de 16/06/84).

E o que se pode depreender daí? Primeiro, Léo Gilson Ribeiro estabelece características que moldam o deus hilstiano (sanguinário, irado, onipotente) e a essa constatação de uma existência que não é humana junta-se outra, a de que Deus é mistério e impenetrabilidade. Já Anatol Rosenfeld, na famosa apresentação de *Fluxofloema* definiria Deus, no que diz respeito à narrativa hilstiana, como "estranho Deus teosófico que faz do homem cobaia, que o trata a

porretadas como se fosse cão sarnento, enquanto ao homem cabe salvar esse Deus, que, como consta de uma das peças (de Hilda Hilst), é o lobo do homem como o homem é o lobo de Deus". Existe, creio, um liame entre estas duas abordagens que se explicaria pela apropriação e desenvolvimento que Léo Gilson Ribeiro faz dos temas desenvolvidos por Anatol Rosenfeld.

O Deus de que Léo Gilson Ribeiro fala está associado a uma profusão de informações, do êxtase de Santa Teresa d'Ávila ao ANGST kierkgardiano. Falta, portanto, uma conclusão possível que será encontrada, talvez, em outras produções do crítico.

Em torno da crítica nos anos 90

Nos anos oitenta, em especial pela publicação da trilogia obscena (*O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio/ Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991)), houve um interesse maior pela obra de Hilda Hilst. Esse interesse revelou uma crítica acadêmica atenta ao apelo popular que a trilogia obscena representava seja pelo desejo de sua inserção no mercado de livros, seja pelo erotismo nela contido. A essas duas correntes viriam se juntar outras duas, aquelas que especulavam o erótico ou o místico-religioso na narrativa de Hilda Hilst.

No primeiro caso levantado, aparece o trabalho de Deneval Siqueira de Azevedo Filho, *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o Carmelo bufólico de Hilda Hilst* (dissertação de mestrado, São Paulo: Campinas: UNICAMP, 1996). No segundo caso, estão inclusos os trabalhos de Marco Antônio Yonamine, *Arabesco das pulsões: as configurações da sexualidade em A obscena senhora D, de Hilda Hilst* (dissertação de mestrado, São Paulo: USP, 1991), o trabalho de Clara Silveira Machado, *A escritura delirante de Hilda Hilst* (tese de doutorado, São Paulo: PUC, 1993), O trabalho de Annelys Rosa Oikawa Lopes, *Entre Eros e o Senhor -sexo e religião em Qadós, de Hilda Hilst-* (dissertação de mestrado, UFPR, 1997).

De todos esses trabalhos, o de Cristiane Grando, *Amavisse de Hilda Hilst. Edição genética e crítica* (dissertação de mestrado, São Paulo: USP, 1998) é o

único que se aventura pela poesia e, ainda assim, sob um ponto de vista centrado nas origens da criação poética e não na sua avaliação e especulação.

Há, sem dúvida, um número considerável de trabalhos acadêmicos sendo gestados ou já concluídos sobre a obra hilstiana e o que se percebe é que a poesia de Hilda Hilst ficou à sombra de sua prosa. Há exceções, naturalmente. Em revistas especializadas pode-se deparar com trabalhos de Michel Riaudel (*Plaine Marge: cahiers de littérature, d'art plastiques et critique*, 1997) e Eliane Robert Moraes (*Cadernos de Literatura Brasileira n° 8*, Instituto Moreira Sales, 1999) que fogem aos modelos de abordagem estabelecidos pela maior parte da crítica acadêmica. Inserindo nas críticas que fazem a contribuição do filosófico (a desmedida, o obscuro e o sublime em Eliane Robert Moraes) ou a questão da recepção e da sedução do texto (Michel Riaudel) ambos os críticos dão contribuição considerável para a leitura de Hilda Hilst.

Além desses críticos, pode-se ainda mencionar Renata Pallotini e Elza Cunha de Vincenzo com suas análises sobre a dramaturgia, e Nelly Novaes Coelho com seus ensaios sobre o feminino como tema na lírica hilstiana. De um ângulo biográfico-impressionista, destaca-se o ensaio de José Castello no seu *Inventário de sombras* (Rio de Janeiro: Record, 1999).

Por uma leitura de poesia

Há, como tentei demonstrar até aqui, ao contrário do que se poderia pensar, uma fortuna crítica para a obra de Hilda Hilst. O que talvez a escritora contestaria, mas o trabalho que aqui se propõe conta com essa fortuna na qual se destacam, pelo menos, três nomes fortes da crítica literária brasileira (Sérgio Buarque de Holanda, Sérgio Milliet e Anatol Rosenfeld). A crítica que ao longo dos anos noventa se construiu em torno da obra hilstiana conta com uma tradição já consolidada e, no entanto, deixa um trabalho imenso a realizar: o de compreender como se dá a constituição do discurso literário de Hilda Hilst. A primeira parte desse trabalho está, creio, apontada por Anatol Rosenfeld ao determinar os temas constituintes da obra hilstiana, mesmo assim, tal determinação deu-se nos anos setenta em duas páginas. Hilda Hilst escreveu bem mais depois disso, fez tanta poesia quanto prosa. O que se passou na narrativa e na poesia hilstianas após os

anos setenta? Há ainda o teatro a ser estudado e boa parte do discurso lírico que, como já disse, tomou lugar discreto sob o efeito das narrativas obscenas.

A crítica de Sérgio Buarque de Holanda, em que pese o tom professoral que possuía, é fundamental para a formação da poeta Hilda Hilst que não ficou alheia a tais críticas e reagiu a elas. Há, sem dúvida, acerto da parte do crítico que percebe naquela poesia uma "arte em crescimento". Os frutos dessa arte estão *presentes* em dezenove livros de poesia, onze livros de prosa e oito peças de teatro. Não é possível afirmar que esse conjunto seja desigual se não se fizerem leituras sinceras dele. Essas leituras estão se iniciando lentamente.

Sérgio Milliet agrega às observações de Sérgio Buarque de Holanda o questionamento em torno do lugar geracional de Hilda Hilst, a isso se somam as observações de Jorge de Sena que busca atar experiência vivida e experiência poética, e ainda comparecem nesse conjunto Anatol Rosenfeld e Léo Gilson Ribeiro definindo temas e um lugar de fala para Hilda Hilst. Diante dessas possibilidades, qual o trabalho a ser realizado aqui?

Creio que embora tenham detectado os temas centrais da obra de Hilda Hilst, Anatol Rosenfeld e Léo Gilson Ribeiro não chegam a organizar as formulações que daí surgem, ou seja, se ambos os críticos, em especial Rosenfeld, estabelecem os temas, não chegam à compreensão dos processos que possibilitam a emergência desses temas. [O trabalho que aqui proponho se detém sobre a poesia e, fazendo um cotejo entre os temas e sua formação, pergunta como se forjou a atitude do sujeito poético diante de um conjunto temático que enlaça a um só tempo Deus, amor e morte.]

No campo da poesia, o processo que percebo é o da atitude lírica, isto é, o comportamento adotado pelo sujeito poético diante de certo tema e os desdobramentos desse comportamento. Minha leitura segue essa trilha, aplicando-se aos três temas aqui examinados, quais sejam, Deus, amor e morte. O modo como o discurso lírico se estrutura, as fórmulas de que se serve ou que recria estão infalivelmente atadas à idéia de atitude lírica. Não faz parte das minhas preocupações aqui a verificação dos desdobramentos dessa atitude na dramaturgia e na narrativa já que, nesse caso, falamos de gêneros diversos e o

que a mim interessa é a lírica. Mas há, de certo, laços fortes entre os três gêneros porque Hilda Hilst faz com que as preocupações cujo nascedouro está na lírica migrem para os demais gêneros aí encontrando novas possibilidades expressivas.

Se, como percebeu Sérgio Milliet, a poeta não se filia aos de sua geração (entendida imediatamente como aqueles que nasciam devedores da geração de 45 e, pouco depois, dos concretistas) não se deve imaginar que os seus três primeiros livros representem um sintoma ou adesão a qualquer preferência por virtuosismos ou amaneiramentos. Naqueles três primeiros livros, a poeta estava em formação. Não há que se atar o nome de Hilda Hilst a uma dessas duas correntes senão como uma experimentadora da primeira, pois, com o passar do tempo, a poeta se definiu pela liberdade formal e temática, que se mostrou como fruto da eleição de certas leituras, já apontadas por Rosenfeld, e por uma visão de mundo certamente mística, mas cruel e desesperançada.

Início este trabalho perguntando sobre as relações entre a lírica hilstiana e a eleição do primeiro dos seus temas, e definidor dos demais, Deus.

DEUS: SACRIFÍCIO E SÚPLICA

Uma idéia sem repouso

*"Em minhas muitas vidas hei de te seguir.
Em sucessivas mortes hei de chamar este teu ser sem nome
Ainda que por fadiga ou plenitude, destruas o poeta
Destruindo o Homem¹".
Hilda Hilst*

No período que se estende de 1959 a 1967, Hilda Hilst escreve quatro livros de poesia (*Roteiro do silêncio*, *Trovas de muito amor para um amado senhor*, *Ode fragmentária* e *Sete cantos do poeta para o anjo*) que depois viria a incluir no volume intitulado *Poesia (1959-1967)* o qual traz ainda outros títulos que não constam na bibliografia oficial da poeta. São eles *Trajatória poética do ser (1963-1966)*, *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo* e *Exercícios para uma idéia*.

[A primeira formulação em que se percebe uma conversação entre o homem e Deus na poesia de Hilda Hilst está em *Ode fragmentária*.] É um momento bastante breve que se dá em dois poemas de uma mesma seqüência. A poeta não chega a usar a palavra 'Deus' para designar com quem fala, ou melhor, com quem o sujeito poético fala, mas usa a expressão "deidades", o que pode significar uma visão mais pagã ou, pelo menos, diferente daquela que apareceria nos livros posteriores. Ao afirmar a força humana diante das deidades, o sujeito poético recebe a seguinte resposta:

*Vós, humanos,
De gesto tantas vezes suplicante.
De coração ardente, dizeis?
A nós parece exangue
Esse pulsar contínuo
E tarefa insensata
Porque nós, divinos,*

¹ HILST, Hilda, *Sobre a tua grande face in Do desejo*. Campinas, SP: Pontes, 1998.

*Temos no peito a força
O altar
A lança
E um todo movediço nos contém.
E se o arder renova
A sarça e a esperança,
Um secreto poder consome a própria chama.
Vós, humanos,
De invólucro oscilante
E impermanente
Mortais e fustigados
Pretendeis o mais alto?
Amargados destinos.
Buscar a rosa
Cabe a nós, divinos.
Em nós a claridade
Em nós tamanho amor
E sol e santidade...*

*E suas gargantas de aço
Inundaram de lava
Aquilo que era espaço.*

Nessa fala, já se nota o desdobramento que irá se fazer na poesia de Hilda Hilst. [A resposta das deidades é uma espécie de desqualificação do humano e, óbvio, afirmação da superioridade divina. Amor e morte aparecem igualmente aí, pela impossibilidade de o homem chegar ao amor ideal, e pela efemeridade de sua existência.] Já em *Trajectoria poética do ser*, o livro posterior a *Ode fragmentária*, pode-se perceber a influência das leituras feitas naquele momento. Ali, aparecem muito claramente a influência de Jorge de Lima e de Nikos Kazantzákis, a quem o livro é dedicado. Lê-se ao final do poema seis:

(...)

A face do meu Deus iluminou-se.

E sendo Um só, é múltiplo Seu rosto.

É uno em seus opostos, água e fogo

Têm a mesma matéria noutra rosto.

Alegrou-Se meu Deus.

Dessa morte que é vida, Se contenta.

A imagem descrita antes desse final é a de um sacrifício ritual de cujos restos algumas aves se alimentam. Certamente, uma situação como essa não aparecerá em Jorge de Lima, mas o tom com que se fala de Deus é francamente limiano. A recorrência de uma ilha em *Trajatória poética do ser* leva-nos diretamente à *Invenção de Orfeu*. No que diz respeito à idéia de transcendência, creio que é este o lugar em que Hilda Hilst melhor se acha na leitura que fez de Jorge de Lima. Nos poemas de *Invenção de Orfeu*, Jorge de Lima está liberto de muito daquilo que marcava a sua poesia anterior e passa a um discurso em que prevalece o oculto. Embora esse lugar de fala seja importante para a poeta, ela deseja estabelecer diferenças entre a abordagem que faz de Deus e aquela feita por Jorge de Lima; para tanto, lança mão das teorias desenvolvidas por Kazantzákis, o que se pode sentir quando a poeta diz que

O Deus de que vos falo

Não é um Deus de afagos.

É mudo. Está só. E sabe

Da grandeza do homem

(Da vileza também)

E no tempo contempla

O ser que assim se fez.

É difícil ser Deus.

*As coisas O comovem.
Mas não da comoção que vos é familiar:
Essa que vos inunda os olhos
Quando o canto da infância
Se refaz.*

*A comoção divina
Não tem nome.
O nascimento, a morte
O martírio do herói
Vossas crianças claras
Sob a laje,
Vossas mães
No vazio das horas.*

*E podereis amá-Lo
Se eu vos disser serena
Sem cuidados,
Que a comoção divina
Contemplando se faz?*

Quanta distância entre a fala das deidades e a figuração que se faz desse Deus. Era impossível imaginar as deidades como falíveis, já esse Deus é falível, solitário, comovido, ainda que de uma maneira diferenciada. É certo afirmar que se juntam, nele, opostos que compõem sua imagem; aliás, a poeta ressalta bastante a multiplicidade nesse Deus de tal modo que ele se compraz com o sacrifício ao mesmo tempo em que se comove com o humano. Esse primeiro momento de definição é ainda uma forma de tatear o que viria a ser a imagem definitiva de Deus na poesia hilstiana. Muito ainda será dito até que se chegue aos livros da década de oitenta. Com *Exercícios para uma idéia*, pode-se sentir a atenuação da influência de Jorge de Lima e Nikos Kazantzákis, o que não

significa um abandono de tais influências, mas uma expressão mais personalizada das mesmas. Por uma expressão mais personalizada, quero determinar o modo de manifestação de Deus como motivo em ambas as poesias, a de Jorge de Lima e a de Hilda Hilst. Se em livros como *Tempo e eternidade* e *A túnica inconsútil* Jorge de Lima professa a fé, em especial no Deus tal qual aparece no Novo Testamento, [para Hilda Hilst, trata-se muito mais de buscar a manifestação mais arcaica de Deus e, neste caso, de um Deus que se apraz com o sacrifício e a dor humana.] Pode-se objetar dizendo que se encontram imagens do Antigo Testamento também na poesia de Jorge de Lima, o que é verdade, mas são imagens que originam outras formulações como a tentação de Davi diante da mulher de Urias; aliás, a mulher é tentação na poesia limiana. [No universo hilstiano, a tentação não é um problema, uma vez que o sujeito poético, aí, vê-se como criatura do desejo, criatura desejante e desejada.] Enquanto na poesia limiana Deus aparece como possibilidade de redenção e unidade, na poesia hilstiana, ele surge múltiplo, tensionado como algoz e amante.

Livro que fecha a coletânea *Poesia (1959-1967)*, *Exercícios para uma idéia* se mostra como preparação, daí exercícios, para se chegar a propor uma idéia de Deus. Não contendo dedicatória, epígrafe, ou divisões, o livro desfia uma seqüência de poemas nomeados como exercícios que vão de 1 a 7. Desta forma, a trama poética aparece nua, sem dar ao leitor nenhum norte, nenhuma chave para uma interpretação prévia dos exercícios. Já o primeiro exercício diz o que segue:

*Se permitires
Traço nesta lousa
O que em mim se faz
E não repousa:
Uma idéia de Deus.*

Ode fragmentária inicia uma conversa entre as divindades e os homens sem, contudo, formalizar uma idéia da deidade; essa formalização aparecerá de maneira acabada em *Exercícios para uma idéia*. E a idéia quer se externar como coisa palpável,] comprovável em uma lousa em que se desenham figuras

geométricas (o texto poético?), em que se busca a exatidão. A idéia, se é traçável, demonstrável, não repousa no poeta, por isso ele a denomina “Épura, que translúcida/ Se projeta” ou “O círculo”, ou “o eqüilátero”.

Épura: desenho, segundo uma escala dada, que representa, em um ou vários planos, as projeções de diversas partes de uma figura de três dimensões. Esta é, na demonstração poética de Hilda Hilst, a primeira imagem de Deus: uma representação hiperdimensionada. Na seqüência, temos o eqüilátero e o círculo. Eqüilátero é adjetivo aqui substantivado, diz-se de uma figura geométrica com ângulos iguais, um triângulo eqüilátero, por exemplo. Essa segunda imagem designa uma forma perfeita, em que nada sobra, portanto é uma imagem do equilíbrio. Já o círculo é uma figura inflada de significados. Não é por acaso que círculo e ciclo são palavras afins uma vez que o círculo representa um ciclo completo. Perfeição é outra atribuição que lhe cabe, a figura geométrica sem prismas.

Deus é, simbolicamente, este apanhado de imagens perfeitas e, nelas, se manifesta. A representação poética está vazada nesse jorro de imagens que se vale de efeitos poéticos como equivalentes de efeitos pictóricos. O modo como se juntam as palavras para formular o discurso lírico é, certamente, uma das expressões mais plásticas em Hilda Hilst, plasticidade que advém do ritmo que se vale de efeitos como a aliteração e a assonância:

Clara como Cousa

Se sobrepondo

A tudo que não ousa

É um caso especial este grupo de poemas em cuja fatura ocorre uma constante atualização do ser que se perfaz em imagem e palavra. Ao se chegar ao poema 7 surge alfa que, como já se sabe, é a representação do início, do princípio das coisas. Sendo o sétimo poema o último, podemos dizer que o demiurgo renasce ao fim de todas as coisas. Mas esse renascimento é feito pela humanidade que fomenta a idéia de Deus. Essa teoria foi recolhida por Hilda Hilst a Nikos Kazantzákis que prega no seu Ascese (os salvadores de Deus): “não é

Deus que irá nos salvar; nós é que o salvaremos lutando, criando, transfigurando a matéria em espírito”.

As leituras que fez de Nikos Kazantzákis, em especial *Cartas a El Greco* que iria motivá-la a mudar-se da cidade de São Paulo, foram tão fundas para Hilda Hilst que ela lhe dedica o livro *Trajatória poética do ser (Poesia-1959/1967)* dizendo que ele a fortaleceu em amor. Já em *Amavisse* (1989) uma das seqüências trata especificamente da figura divina e esta sempre foi uma das preocupações centrais na obra de Kazantzákis assim como na obra de Hilda Hilst. Este é um motivo suficientemente forte para se acreditar que o Deus aparente na ficção do escritor grego guarde afinidades com aquele que cruza a obra hilstiana.

Para melhor compreender esta afirmação, é necessário discutir, ainda que brevemente, a teoria que se tem de Deus em *Ascese, os salvadores de Deus* que Nikos Kazantzakis publicou em 1945. Nesse livro está presente a compreensão de um Deus imanente a todas as coisas e que, para continuar neste estado de permanência, precisa da participação humana, da participação da sua criatura. A participação inicia-se na escolha entre os movimentos ascendente e descendente que o homem faz. Se escolher o caminho ascendente, ele optará pela vida e pela virtude, se escolher o caminho descendente, aí encontrará a dissolução. Esse impulso em direção à vida é natural do homem, mas ao escolhê-lo, deverá arcar com as conseqüências e uma delas é o reconhecimento do combate ao lado de Deus para que Ele se mantenha vivo e, em última instância, mantenha-se o movimento de ascese. Não se imagine, contudo, o Deus cristão aí representado. Kazantzákis o define como “um vento erótico que rompe os corpos para poder passar, e se relembramos que é sempre no sangue e nas lágrimas que o amor atua, aniquilando impiedosamente os indivíduos – então estaremos um pouco mais perto do seu rosto terrível”². E ainda: “meu Deus não é onipotente. Peleja, enfrenta o perigo a todo momento, treme, tropeça em cada ser vivo, grita. É incessantemente vencido, mas torna a erguer-se sujo de sangue e terra, e recomeça a luta”³. E o movimento desse Deus é o caminho da ascese para o qual

² Kazantzákis, Nikos. *Ascese, os salvadores de Deus*. São Paulo: Ática. 1997, (p 116 ss.)

³ Idem, ib.

incita também os homens. Contudo, é característica sua “ser severo, mudo e sombrio; está além da alegria e da dor, além de toda esperança”, afinal é um combatente. Essa força erótica, perene, imanente traça seu percurso e convida o homem a segui-la embora o motivo do percurso e do combate seja ignorado pelo homem.

Mas de que modo essa idéia de Deus pode ser associada à obra hilstiana? Bem, considerando as declarações feitas por Hilda Hilst acerca de Deus⁴ e, acima disso, o modo como esta figura vai se desenhando ao longo da sua poesia, pode-se afirmar que é imanente, lúdico, silente e irredutível a uma única imagem. Talvez seja esse um dos motivos pelos quais a própria Hilda Hilst o nomeie tão prodigamente.

[Há claramente desdobramentos da figura de Deus na poesia hilstiana. Se tomarmos o início dessa poesia (o livro *Presságio*), pode-se identificar uma constância na afirmação de Deus, ou antes, na busca de plasmá-lo poeticamente. Partindo para a fase em que se inicia um processo de maturação, o que se encontrará será a busca de um diálogo entre a poeta e o demiurgo. Esse diálogo não se completa quase nunca já que Deus, nessa poesia, é surdo aos homens. Deus aparecerá, na fase de maturação, inicialmente como proposição passível de demonstração em *Exercícios para uma idéia*. Nesse livro, em particular, Deus é representado pela perfeição das formas geométricas para, logo em seguida, aparecer estilhaçado, destituído de perfeição e como produto unicamente do credo humano. “Uno em seus opostos”, como em *Trajatória poética do ser*, Ele será também ordem e continuidade em *Exercícios para uma idéia*.]

Depois disso, Hilda Hilst se dedicou exclusivamente à dramaturgia e à narrativa, que viria a ser sua forma de expressão mais conhecida, até que em 1974 ela publica *Jubilo, memória, noviciado da paixão*, um livro vigoroso no qual o amor sensual é celebrado. Deus como motivo só viria a aparecer novamente em *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), *Sobre tua grande face* (1986) e *Amavisse* (1989). A construção de um discurso que contemplasse uma maneira

⁴ “O meu Deus não é material. Deus eu não conheço. Não conheço esse senhor. Eu sempre dizia que Ele estava até no escarro, no mijo, não que Ele fosse esse escarro e esse mijo. Há uma coisa obscura e medonha nele, que me dá pavor”. *Cult*, ano II, nº 12.

tão específica de lidar com a imagem de Deus (específica porque fomentada por leituras que vão da poesia mística à filosofia) exigiria um desenvolvimento processual; o início desse processo está nos livros da década de 60, mas sua solidificação fez-se durante a década de 80, quando a dicção poética de Hilda Hilst já se havia definido.

[*Poemas malditos, gozosos e devotos* é o livro em que ocorre a maturação de Deus como motivo poético.] Neste livro, a poeta enfrenta a um só tempo a forte herança cristã de quem esteve numa escola católica e a agonia de quem lida com o inexplicável, além de estabelecer o modo como procederia em relação a esse motivo até o silenciamento de sua poesia.] O livro é dedicado à memória de Ernest Becker, Otto Rank e Simone Weil, e se abre com uma epígrafe retirada a esta última: “pensar Deus é apenas uma certa maneira de pensar o mundo”. Será esse o mote nos *Poemas malditos, gozosos e devotos*, isto é, fez-se a escolha de um ponto de vista para se pensar o mundo e, no caso de Hilda Hilst, esse ponto de vista é Deus. Deus, porque é múltiplo em sua manifestação, pede atitudes poéticas igualmente múltiplas, podendo surgir daí o gozo, a devoção ou a maldição (do poeta). Trata-se também, no livro, de formas de enfrentamento do eu e do credo, de uma abordagem muitas vezes blasfema de Deus. Em relação a *Exercícios para uma idéia*, os *Poemas...* mostram que a reflexão, a idéia sem repouso, continua seu percurso agora modificada por uma dicção mais elaborada, mais sofisticada. [O Deus destruidor, desejoso de sacrifício, aparece aqui, deixando a poeta sem resposta a nenhuma das reflexões, o que a leva a concluir que Deus existe como esforço do pensamento e do desejo humano de que Ele exista. Mas essa existência alcança um plano de independência no qual julga e destrói aquele que reflete sobre Ele. Ao fim e ao cabo, *Poemas...* inaugura as questões definidoras do discurso hilstiano sobre Deus a partir dos anos 80: sacrifício, súplica, anulação/apagamento do eu, especulação.]

Dando prosseguimento a essa leitura, não me valho da ordem cronológica, mas da ordem de sentido entre os poemas. Para tanto, passo à leitura de um dos poemas de *Amavisse*.

Amor, elevação e rebaixamento

Publicado pela primeira vez em 1989 pelo editor Massao Ono, *Amavisse* foi incorporado ao livro *Do desejo*, de 1992. Neste trabalho utilizo a primeira edição da obra considerando sua originalidade. Eventualmente, poder-se-á recorrer à segunda edição com um fim comparativo. A leitura que proponho estará centrada no poema de abertura, o qual aparece em posição singular vindo logo após a dedicatória feita aos filósofos Vladimir Jankelevitch (a quem Hilda Hilst retirou o título do livro) e Ernest Becker. Após o poema de abertura, que não apresenta título ou numeração, aparecem os demais poemas numerados e divididos em três seqüências (amavisse, via espessa e via vazia).

[Amavisse, que significa “ter amado”, é o infinitivo perfeito do verbo latino *amare*] e o motivo pelo qual a autora foi buscá-lo em um texto filosófico não é de difícil compreensão: Jankelevitch, ainda que tenha no centro das suas preocupações os problemas relacionados à moral e à ética, tem também reflexões substanciais sobre o tempo e a duração. [O amor surge então no plano do passado, envolto pela nostalgia, mas atuando ininterruptamente no presente.] Tais teorias podem ser apreciadas em *L'irreversible et la nostalgie*⁵, que foi lido por Hilda Hilst.

Como em cada seqüência predomina um motivo (o amor em “amavisse”, a loucura em “via espessa” e deus em “via vazia”), o poema de introdução bem pode ser visto como síntese do percurso que o livro descreve. Dos três motivos que constam no livro apenas a loucura não é apreensível no poema de abertura, muito embora algumas sugestões causem dúvida a esse respeito.

O modo como foi redigido permite identificar duas características imediatamente: a primeira é o tom dialogal que assume e a segunda é a relação vertical desse diálogo. A primeira característica é deslizando já que o poema é uma pergunta sem resposta, o que levaria a um monólogo feito pelo sujeito poético. A segunda característica é bem mais consistente e apreensível visto que essa

⁵ JANKÉLEVITCH, Vladimir. *L'irreversible et la nostalgie*. Paris: Flammarion, 1974.

verticalidade consiste numa hierarquia, num espaço em que os papéis a serem cumpridos são os de quem está ao alto e o de quem está abaixo. Eis o poema:

*Porco-poeta que me sei, na cegueira, no charco
À espera da Tua Fome, permita-me a pergunta
Senhor de porcos e de homens:
Ouviste acaso ou te foi familiar
Um verbo que nos baixios daqui muito se ouve
O verbo amar?*

*Porque na cegueira, no charco
Na trama dos vocábulos
Na decantada lâmina enterrada
Na minha axila de pêlos e de carne
Na esteira de palha que me envolve a alma*

*Do verbo apenas entrevi o contorno breve:
É coisa de morrer e de matar mas tem som de sorriso.
Sangra, estilhaça, devora, e por isso
De entender-lhe o cerne não me foi dada a hora.*

*É verbo?
Ou sobrenome de um deus prenhe de humor
Na périplo aventura da conquista?*

Ao fim da primeira estrofe, já se podem determinar alguns sinais válidos para tudo que lhe segue, isto é, o uso do versilibrismo e de estrofes irregulares que constroem uma retórica. Neste caso, retórica diz respeito à disposição e preparação de um discurso, o lírico, perfeitamente concentrado em uma expressão do eu. De um lado, está o sujeito poético que se denomina Porco-poeta

e, de outro, alguém definido como Senhor de porcos e de homens. Em ambos os casos, temos epítetos, palavras que gravitam em torno dos sujeitos sem identificá-los satisfatoriamente. Nesta relação de poder se distinguem alguns pormenores que poderão auxiliar no trabalho de compreendê-la.

A queda numa definição como Porco-poeta é irônica e trágica, no que trágico significa sacrifício. Se, em Baudelaire, a perda da aura coloca o poeta no nível do mundano, em Hilda Hilst, as palavras que determinam o lugar do Porco-poeta, *charco e baixios*, mostram o grau de degradação a que o poeta chegou pois já não é mais homem entre o comum dos homens. Na cultura judaica e na muçulmana, por exemplo, de tão rebaixado, o porco é interdito à alimentação e, na cultura ocidental, a palavra já é suficientemente ofensiva porque designa os rebaixados social, humana e moralmente. As contradições aumentam na medida em que se constata a ironia no discurso do Porco-poeta. Nos charcos e nos baixios é que aparece o seu lugar de fala, contudo suas formulações são elevadas e não poderia ser diferente, pois ele se dirige a um *Senhor*. O discurso do sujeito poético é firmemente colado a uma ordem que pode ser assim entendida: uma apresentação de quem fala (Porco-poeta), a designação de com quem se fala (o Senhor) e o assunto em questão. A ordenação e o equilíbrio desse discurso são quebrados por uma nomeação (tanto a de quem fala quanto a de com quem se fala) a que falta sublimidade, isto é, "a composição com vistas à dignidade e elevação"⁶. O sujeito que fala, em nenhum momento, parece querer chegar à elevação e à dignidade. Para o poeta moderno, pelo menos no presente caso, tais atributos são impossíveis.

De início, a submissão parece humildade, mas esta impressão é desfeita na medida em que a segunda pessoa do singular é adotada no tratamento com o Senhor. Servindo tanto a uma tradição poética (o que traz à cena a sublimidade) quanto ao tensionamento do discurso (porque "tu" é, gramaticalmente, pronome que caracteriza a proximidade e intimidade em oposição a "vós"), o pronome pessoal reforça o aspecto dúbio na relação estabelecida entre Senhor e Porco-

⁶ *Do Sublime In A poética clássica*, tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix 1990 (p 77).

poeta. O que, para o sujeito poético, mostra-se como duplicação (porco e poeta), para o senhor, mostra-se sintetizado no pronome.

A condução dessa fala irônica é feita pela insinuação muito mais que pelo enfrentamento. Melhor: pela dubiedade que se constitui como consciência irônica e cuja articulação consiste em dizer não dizendo, mostrar não mostrando. A aproximação entre o Porco-poeta e o Senhor é plena da mescla resultante de formulações que adotam um tom subalterno, mas são irônicas, como em “permita-me a pergunta, /Senhor de porcos e de homens”, isto é, embora a forma seja respeitosa, o tom é desafiador. Estabelece-se neste ponto o “quiasmo da feiúra e da beleza moral”⁷, como diria Jankelevitch. Feiúra representada no porco e beleza na condução do discurso que o poeta faz. Essa disposição irônica orienta o desempenho do Porco-poeta fazendo-o senhor de sua própria fala. Assim não há a concordância clássica entre bela aparência e bela alma, pelo contrário, a alma do Porco-poeta, refletida no espelho de sua fala, busca um lugar situado entre o desejo de elevação e a realidade da baixaza.

Entre o rebaixamento e a intimidade adotada com certa soberba, o Porco-poeta constrói sua fala contraditória. A pergunta “ouviste acaso ou te foi familiar/um verbo que nos baixios daqui muito se ouve/o verbo amar?” não só fecha a primeira estrofe mas retoma o título do livro em que se insere. Talvez, a partir daqui, se possa definir o perfil do Senhor de porcos e de homens. Era importante chegar neste ponto com uma imagem nítida de um sujeito poético que se quer rebaixado (Porco-poeta que me sei), mas que se dirige a quem lhe é superior. Em que consiste esta superioridade? De que maneira ela se manifesta?

O que se viu até aqui como atitude subalterna e rebaixada ganha intensidade nas formulações do sujeito poético. Essa fala contraditória ora rebaixada, ora íntima pede um outro plano de interpretação, que poderia ser iluminado pela teoria do homem revoltado de Albert Camus⁸. Para esse autor, a revolta metafísica “é o movimento pelo qual o homem se insurge contra sua

⁷ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie ou la bonne conscience*. Paris: Presse Universitaire de France. 1950.

⁸ CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Tradução de Valerie Rumjanek. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record. 1997. p 21 e ss.

condição e contra a criação (...), é metafísica porque contesta os fins da criação”. Tal contestação não significa a descrença, o ateísmo ou a blasfêmia. No caso da poesia hilstiana, a blasfêmia se manifesta na nomeação que, na verdade, não é reverente (“Senhor de porcos e de homens”). Quanto à dúvida a respeito do conhecimento que o Senhor tenha do verbo amar. A crença é abalada na medida em que o sujeito poético não tem provas do conhecimento do Senhor, pois, para ele, o verbo só demonstra seu efeito partindo de bases sensíveis (sangra, estilhaça, devora) desconhecidas, ao que parece, para o Senhor⁹.

Se não é dada uma resposta ao sujeito poético, ele se sente livre para duvidar, criando na “trama dos vocábulos” formas de desafiar o Senhor. O desafio deve ser entendido como sinal da indignação diante do alheamento do Senhor frente à desventura humana. Esse alheamento encontrará explicação nas palavras do filósofo Lucrécio, segundo quem “é incontestável que os deuses, por sua própria natureza, gozam de imortalidade em meio à paz mais profunda, alheios a nossos negócios, dos quais se desligaram totalmente”¹⁰. Essa noção, advinda da antiguidade clássica, só se completaria com o surgimento do cristianismo. A revolta metafísica adquire com o cristianismo a noção de um deus cruel e caprichoso “que prefere sem motivo convincente, o sacrifício de Abel ao de Caim e que por isso provoca o primeiro assassinato”¹¹.

Curiosamente, a morte de Abel, o primeiro assassinato, é antecedida também pelo relato do primeiro sacrifício a aparecer no texto bíblico. Quando os dois irmãos resolvem oferecer o produto dos seus respectivos trabalhos em

⁹ Em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, o poema de abertura funciona como ilustração dessa crueldade exercida pelo “Senhor de porcos e de homens”. Escrito de forma a lembrar uma ladainha, o poema diz “Pés burilados/Luz-alabastro/Mandou seu filho/Ser trespassado/Nos pés de carne/Nas mãos de carne/No peito vivo. De carne//Cuidado”. E mais adiante “Vive do grito/De seus animais feridos/Vive do sangue/De poetas, de crianças/E do martírio de homens/ Mulheres santas”. Como se vê, o sacrifício é uma das atitudes que predominam no discurso poético ora aparecendo como exigência do Senhor, ora como uma das formas de participação do sujeito poético na esfera do sagrado.

¹⁰ Opus cit. p 21 ss.

¹¹ CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1997. p 51.

sacrifício, ocorre uma preferência pelo que é ofertado por Abel, o que desperta a ira do irmão. A causa dessa preferência não é explicada.

O que há de tão especial no sacrifício de Abel que poderia explicar a rejeição do que é oferecido por Caim? Uma explicação possível é que a vítima oferecida em sacrifício por Abel guarda ritualisticamente semelhanças com o homem. A passagem do sacrifício diz exatamente o que segue: “Abel tornou-se pastor de ovelhas e Caim cultivava o solo. Passado o tempo, Caim apresentou produtos do solo em oferenda a lahweh; Abel, por sua vez, também ofereceu as primícias e a gordura de seu rebanho. Ora, lahweh agradou-se de Abel e de sua oferenda. Mas não se agradou de Caim e de sua oferenda, e Caim ficou muito irritado e com o rosto abatido”¹². O que vem depois é bastante conhecido: Deus pergunta a Caim o que o deixou acabrunhado, ele não responde e, convidando o irmão a sair, mata-o. Para que a deidade se satisfaça com um sacrifício, é necessário que a vítima mantenha identidade com aquele que a está oferecendo. Isto poderia explicar a preferência pelo sacrifício de Abel, em outras palavras, há sangue naquele sacrifício. E, sem saber, ao assassinar o irmão, Caim repete um gesto sacrificial e cai em desgraça.

Para René Girard, a questão pode ser assim explicada: “Afirma-se freqüentemente que a violência é “irracional”. No entanto, não lhe faltam razões: ela consegue encontrar algumas muito boas quando quer irromper. Mas por melhores que sejam, estas razões nunca devem ser levadas a sério. A própria violência vai deixá-las de lado, assim que o objeto inicialmente visado sair de seu alcance e continuar a provocá-la. A violência não saciada procura e sempre acaba por encontrar uma vítima alternativa. A criatura que excitava sua fúria é repentinamente substituída por outra, que não possui característica alguma que atraia sobre si a ira do violento, a não ser o fato de ser vulnerável e de estar passando a seu alcance”¹³. Pode-se depreender daí que a vítima sacrificial é uma vítima substitutiva, que deve estar em contato com aquela que deveria ser a vítima real.

¹² *A Bíblia de Jerusalém*. Gênesis, 4,1-8. Paulus: São Paulo. 2000.

¹³ GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista. 1990. p 13.

Há uma outra série de sacrifícios em todo o texto bíblico que só acentuam a face mais caprichosa do deus javeíta, em especial o sacrifício de Isaac. Aquele instante é repleto de pequenas situações que denotam o quanto o Deus primordial necessita de uma crença cega por parte dos seus escolhidos. Desse modo, não se render a essa forma de fé será incorrer numa ira que cobra um preço bastante alto. No caso de Abraão, a vida do próprio filho. Esta passagem bíblica é plena de ambigüidades que se mostram na fala de Abraão. Quando o menino Isaac pergunta ao pai onde está a vítima para o sacrifício, recebe como resposta “Deus proverá para si, meu filho, o cordeiro para o holocausto”. Como bem observa Jack Miles, não se pode saber, pela estrutura da frase o que exatamente Abraão quer dizer. Ele de fato confia em Deus a ponto de, ambigüamente, solicitar o cordeiro para o sacrifício? Abraão levaria o sacrifício a cabo? A frase, no futuro e no imperativo, é desafiadora ao deixar entrever que a escolha da vítima pode ser um capricho divino ¹⁴. Os caprichos do Deus javeíta se parecem em muito com os caprichos do Senhor de porcos e de homens; ambos parecem afeitos ao sacrifício ritual sem dar maiores explicações sobre os seus motivos e sobre esse gosto por morte.

A cegueira de que fala o Porco-poeta é a da ignorância. Mas ele não é um ignorante ingênuo, pelo contrário, trata-se de alguém que tem desejo pelo conhecimento, daí a pergunta: “ouviste acaso ou te foi familiar/Um verbo que nos baixios daqui muito se ouve/O verbo amar?”. Urge que a resposta seja dada porque o Porco-poeta, à espera da fome do seu Senhor, será abatido. A complexidade na nomeação que o sujeito poético se dá. Coloca-o numa atitude duplicada porque é animal, portanto criatura irracional, e poeta, portanto racional e criador. Essa duplicação, que também faz o jogo entre baixo e elevado, determina outra, a da submissão ao Senhor nas duas categorias, a dos homens e a dos animais.

No ambiente decaído do Porco-poeta o verbo amar é palavra corrente, mas que parece estar distante do senhor e do seu universo supostamente limpo e organizado. A pergunta, no tom em que é feita, aprofunda as contradições já

¹⁴ cf. *Deus, uma biografia*, p 76.

apontadas na medida em que aproxima o AMAR dos homens e dos animais, criando a mais irônica distância entre o gesto do amor e aquele que domina as criaturas.

A pergunta como que pressupõe uma negativa por parte do senhor. E, neste caso, se inicia um outro problema. Amar é verbo que participa da esfera mais elevada dos significados, está na poesia como índice da maior elevação dos sentimentos e paixões aos quais deverá corresponder um discurso igualmente elevado.

A elevação do discurso é uma forma de manter a gravidade já que falta "nobreza" ao sujeito poético. Lidar com a tensão entre elevação e rebaixamento implica em reconhecer, no poema, em especial na primeira estrofe, uma malha de oposições que se resolvem no oxímoro. Desse modo, a pergunta é também cobrança na medida em que a resposta esperada não vem. Esse movimento entre elevado e baixo, entre o puro e o impuro se expande por todo o poema e alcança a estrofe dois na qual irá se dar um instante patético que vai até a terceira estrofe.

A série de locativos traz a primeira menção ao fazer poético, "a trama de vocábulos". Este é um dado importante, considerando que a conversação que o Porco-poeta mantém com o Senhor não revela preocupações imediatas com o fazer poético e não discorre sobre uma poética. Contudo a palavra *trama* chama a atenção, pois é trama de vocábulos: a poesia como um entrançar-se, um cruzar-se palavras que compõem uma tessitura. Aí, como também "Na decantada lâmina enterrada/Na minha axila de pêlos e de carne", o poeta entrevê o contorno breve do amar. Aliás, este último é um "locus" de apreciação mais demorada. No corpo do poema, é ele que enlaça a primeira e a segunda estrofe. Enquanto, na primeira estrofe, o sujeito poético está "à espera da Tua Fome", na segunda, fala-se da decantada lâmina enterrada na axila. É exatamente assim que se matam porcos e também como será sacrificado o Porco-poeta. No entanto, a preocupação com o fazer poético está mais próxima do que aparenta, pois o sujeito falante é porco, a besta a ser sacrificada, e é também o poeta cujo sacrifício porá fim à trama de vocábulos.

Ainda à luz das teorias de René Girard, o sacrifício tem origem na violência fundadora, isto é, em uma manifestação de violência “perfeita e perfeitamente espontânea” que constitui um caso limite¹⁵. Quando uma comunidade age violentamente contra um dos seus membros, escolhendo-o para reparar um mal que se abate sobre ela, dá-se a violência fundadora. Para que a repetição desse gesto se transforme em rito é necessário que se descubram os mecanismos capazes de reativar o instante da violência fundadora.

A forma ritual de se ativar a violência fundadora é o sacrifício. O ritual que isto implica é fruto de um longo aprendizado da comunidade no qual vai se determinando uma série de especificações para a vítima. O sacrifício é também violência, mas violência que tem como fim evitar uma violência maior que afetaria todo um grupo, é gesto que encerra o impuro e a purificação, por isso, a vítima é atacada, insultada antes de ser imolada. Após a imolação, ela que representava o que havia de pior, passa a ser reconhecida, recebendo pompas fúnebres. Isto pode ser entendido como o caráter ambivalente da vítima sacrificial.

[O sujeito elevado e a vítima sacrificial estão, muitas vezes, no mesmo plano. Se a vítima existe para “transformar a violência estéril em valores culturais positivos”, creio que somente ela pode corresponder adequadamente ao Porco-poeta porque também ele traz em si, amalgamados, os sinais de baixa e elevação.] Porco e poeta passarão pelo fermento feito pela “lâmina enterrada na axila de pêlos e de carne”. Mas o que o Porco-poeta está expiando?

A imagem do sacrifício é bastante ancestral. Ao escolhê-la, Hilda Hilst traz à cena valores esquecidos ou rejeitados pela maioria. A vítima sacrificial não tem escolha: será imolada para corrigir uma falha. A compreensão disso faz do sujeito poético alguém saído da condição de vítima propiciatória, isto é, aquela que encarna uma comunidade inteira e é escolhida dentro da comunidade, para se tornar uma vítima ritual, isto é, aquela pertencente a uma categoria sacrificial (o cordeiro, o novilho, a pomba...) e é exterior à comunidade. E se apenas um acontecimento de grande gravidade é capaz de acionar o sacrifício que irá repará-lo, vale buscar no poema o que é a causa disso. Creio que a melhor resposta seja

¹⁵ Opus cit.

esta: o sujeito poético formula uma questão proibida. Ao formular a pergunta, o sujeito poético aciona os mecanismos de interdição, cai em falta que precisa de reparo. Ao perguntar “que é amar”, o sujeito poético ainda insere na questão um tema caro ao plano do sagrado: o nome de Deus¹⁶. A deidade não concede o conhecimento aos homens, a partir daí todo conhecimento adquirido pela humanidade acaba funcionando também como punição, é o caso do fogo sagrado roubado por Prometeu.

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 homens, não se pode falar de intimidade, o que equivale a dizer que a manifestação do sagrado, ali, é uma manifestação mediada pelo temor. O Porco-poeta se submete, sabe que será imolado, mas não se rende ao temor, por isso ele deve ser abatido.

Como todo o sacrifício, este inclui o patético, o padecimento, a paixão. Palavras afins e que se opõem, em certa medida, ao amar. O amar sempre teve em relação à palavra paixão e suas correlatas um significado superior devido ao seu aspecto dinâmico. Onde o amar é movimento em direção ao outro, a paixão é o padecimento, a falta de ação¹⁷. Se, como o poeta sugere, o Senhor desconhece o verbo amar e aos homens é dado apenas o seu vislumbre, resta a ambos a paixão da vítima. E a atitude do poeta é a de quem sucumbe ao pathos. Onde terá origem a dinâmica amorosa? Essa é, ao fim, a dúvida do Porco-poeta, mas enquanto a resposta não vem, ele continua a tecer sua trama de vocábulos.

Pode-se afirmar que, na seqüência de locativos, existe uma gradação que faz o caminho de fora para dentro, qual seja, do que há de mais externo (o charco) ao que há de mais interno e abstrato (a alma). O percurso que vai do charco à

¹⁶ Em *O homem e o sagrado*, Portugal: Edições 70, 1988, p 92, Roger Caillois explica os comprometimentos que o ato da nomeação comporta: “é que tocar e nomear apresentam-se como prerrogativas de poder, como demonstrações de superioridade. Ao nomearmos um objeto, um ser, evocamo-lo, forçamo-lo a aparecer e quase a obedecer, constrangemo-lo a apresentar-se. Nomear é sempre chamar, é já ordenar”.

¹⁷ “A potência que caracteriza o paciente não é um poder-operar, mas um poder tomar-se, isto é, a suscetibilidade que fará com que nele ocorra uma forma nova. A potência passiva está então em receber a forma.(...) Nessa inferioridade do padecer, encontra-se assim a desqualificação, própria dos clássicos gregos, da mobilidade relativamente à imobilidade”. Gerard Lebrun. “O conceito de paixão” in *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das letras. 1987, p 18.

alma, mais especificamente à esteira de palha que a envolve, é doloroso e apaixonado.

No livro do Gênesis, ao receber o sopro divino, o homem anima-se, qual seja, "ganha alma". Em latim, alma é anima, radical que está na base de animar, animado etc. Filosoficamente, a alma se define como o princípio da vida, da sensibilidade e das atividades espirituais. Mas de que alma fala Hilda Hilst? Quer parecer, neste caso que alma é consciência, a esfera da interioridade. Esse âmbito em que o sujeito poético pode encontrar a si mesmo, falar a si mesmo é também aquele em que ocorre um face-a-face com o sagrado, mas o sagrado desvestido do que é Belo e Bom uma vez que o instante de recolhimento e interiorização é um compasso de espera da própria morte. Além disso, à alma é conferida a disposição psíquica, daí a idéia de que "os olhos são as janelas da alma", de que se pode ler na fisionomia de alguém o seu estado anímico, o que vale dizer sua disposição emocional e psíquica. No poema em análise, a alma está envolta por uma esteira de palha, posta num estado de penúria, pois que envolvida num dos materiais mais simples, o mesmo sobre o qual os desvalidos descansam. Matéria decaída, a esteira é também o corpo, continente da alma. Nessa medida, estreitam-se as relações entre corpo/porco. Em outras palavras, se o Porco-poeta tem uma lâmina enterrada na axila, se está "em morte", sua alma acompanha esta derrelição, perde suas faculdades mais nobres e surge como matéria simples e rebaixada. Se a alma é o centro das faculdades humanas, o estado em que se encontra é de abandono e pobreza, já não tem mais a imaterialidade e transcendência que lhe foram atribuídas filosoficamente; a alma hilstiana é depauperada. Os locativos reforçam rítmica e semanticamente a derrelição e conduzem, por fim, à visão, ou melhor, ao vislumbre que o Porco-poeta tem do amar.

O amar tem como atribuição palavras contraditórias e semanticamente fortes: "é de morrer, é de matar, tem som de sorriso, sangra, estilhaça, devora". A visão do amar, sendo vacilante (o verbo foi apenas entrevisto), leva à contradição e à dubiedade, daí suas atribuições polarizadas como resultado de uma visualização insuficiente.

Para mostrar como a instabilidade pode pertencer ao nível da ordem no discurso, Longino no seu *Do Sublime* cita o famoso poema de Safo de Lesbos em que ela descreve o que se sente diante do ser amado: frêmito, instabilidade, desfalecimento. Na poesia de Safo, contudo, sobreleva uma ordenação da instabilidade, por isso, lá existe um exemplo de sublimidade. Mas em Hilda, o sublime é o inatingível, é exatamente o que se distancia e cala e, então, sua poesia se contorce em oxímoros e hipébatons que levam à quarta estrofe em que ocorre a complementaridade entre opostos: o amor como um objeto elevado que se manifesta na instabilidade.

[A quarta estrofe, assim como a primeira, contém a pergunta crucial para o Porco-poeta: amar é (apenas) um verbo?] Historicamente, sabe-se que não. O sentido de amar e seu correlato substantivo são, como já disse, o motivo poético por excelência. Mas o modo como o poema se fecha aponta outras possibilidades: a primeira diz respeito ao óbvio, ao amar como verbo apenas. Neste caso, estaríamos tocando o sentido básico resumível a "querer bem, desejar, ter afeição por, ser devotado a" entre outros. A outra seria entender o amor como "sobrenome de um deus prenhe de humor/ na périplo aventura da conquista". A idéia do sobrenome é, no mínimo, interessante. O sobrenome é o que identifica alguém e sua origem. Se, como já se disse, o nome de Deus é um mistério, uma informação perdida, já o sobrenome deste a que se alude no poema seria AMAR, uma contradição em si. Melhor esclarecer que a poeta não fala de deus no sentido bíblico, na verdade, fala de "um deus", portanto uma figura indeterminada entre outras tantas e confere a esse deus não só um sobrenome possível, mas uma característica, o humor. E não só isso, o deus está envolto na périplo aventura da conquista.

Para os gregos antigos, o périplo, aqui um adjetivo, era a viagem feita à volta de um continente, logo, uma viagem difícil e heróica (como para os argonautas). Em relação ao deus citado pelo Porco-poeta, teríamos um ser que se diverte com o AMAR enquanto arrebatava animais e homens. Olhar um deus assim é humanizá-lo, conferir-lhe traços de uma disposição humana que consiste em divertir-se com a agonia do outro. E por que aventura da conquista? Conquistar o

quê? Quem? Não se sabe. Mas sabemos que uma das condições desse deus é o mistério, não lhe sabemos o nome, mas a poeta sugere: o deus é o amar embora de modo nada convencional. Ao lado dessa idéia, prevalece a elevação do deus enquanto o Porco-poeta é rebaixado.

[Já se sabe igualmente que a fala do Porco-poeta desmente sua condição de rebaixado porque ele mesmo assim se deseja, logo, o rebaixamento é muito mais uma atitude que uma condição.] É por tomar uma atitude, assumir a postura de Porco-poeta que o sujeito poético mescla sua fala de subserviência e desafio ao se dirigir ao Senhor. Não se trata de um rebaixado ignorante, mas de um rebaixado consciente, que constrói seu discurso usando modelos elevados e, por vezes, formas rebaixadas que instauram tensão na poesia que faz.

O sentimento do estado de criatura

[Encontramos na poesia de Hilda Hilst desde o seu início uma preocupação com o destino humano.] Em seu segundo livro, *Balada de Alzira* (1951), já se pode sentir essa preocupação na epígrafe: “somos iguais à morte/Ignorados e puros/E bem depois/O cansaço brotando nas asas/Seremos pássaros brancos/À procura de um deus”. Dois dos temas aqui estudados encontram-se nestes versos e, no corpo do livro, poemas que refletem sobre o amor e sobre sua impossibilidade.

Ao fim de tudo, resta ao homem a busca por um deus que não se mostra e que, ao longo dessa poesia, não se mostrará, pois a poeta mesma diz “eu não o conheço”¹⁸. No entanto existem vestígios da figuração divina nessa poesia, vestígios muito fortes que vão, pouco a pouco, moldando uma série de possibilidades de manifestação.

Em 1986 vêm à luz *Sobre tua grande face*, livro que trata de uma imagem indefinível, podendo, em certos momentos, ser um homem ou ainda o próprio Deus. Essa duplicidade na leitura permitiu que se selecionassem alguns dos poemas para uma coletânea publicada sob o título *Do amor* em 1999. A leitura do

¹⁸ Cult n° 12, ano II, São Paulo, junho de 1998.

poema que abre *Sobre tua grande face* poderá auxiliar na compreensão do que digo:

Honra-me com teus nada.
Traduz meu passo
De maneira que eu nunca me perceba.
Confunde estas linhas que te escrevo
Como se um brejeiro escoliasta
Resolvesse
Brincar a morte de seu próprio texto.
Dá-me pobreza e fealdade e medo.
E desterro de todas as respostas
Que dariam luz
Ao meu eterno entendimento cego.
Dá-me tristes joelhos.
Para que eu possa fincá-los num mínimo de terra
E ali permanecer o teu mais esquecido prisioneiro.
Dá-me mudez. E andar desordenado. Nenhum cão.
Tu sabes que amo os animais
Por isso me sentiria aliviado. E de ti, Sem Nome,
Não desejo alívio. Apenas estreitez e fardo.
Talvez assim te encantes de tão farta nudez.
Talvez assim me ames: desnudo até o osso
Igual a um morto.

Nesse poema, verifica-se, de início, o tom da súplica. Os verbos que abrem boa parte dos versos estão no imperativo (honra-me, traduz, confunde, dá-me). Diria mais, que este procedimento caracteriza a prece. Seria este então um poema em que aparece o que Rudolf Otto denomina “sentimento do estado de criatura” que “consiste nos sentimentos de apagamento, diminuição e aniquilamento de nós próprios. Contudo, deve prestar-se muita atenção ao fato de estas expressões só

de uma forma inexata e incompleta traduzirem o que queremos e, ao dizê-lo, não fazerem mais que indicá-lo”¹⁹. O sentimento do estado de criatura é em Hilda Hilst a contraparte do “homem revoltado”, ou seja, enquanto criatura, o homem se rebela contra o numinoso ao mesmo tempo em que, consciente do seu estado, detecta o sagrado no numinoso.

Quanto ao fato de o tom da súplica ser o que aparece mais imediatamente no poema, algumas explicações podem ser dadas. Penso que a formulação usada como também a inflexão atestam a pequenez de um sujeito poético que ainda não se reconhece como pequeno, afinal por que pediria um lugar tão humilde se já o tivesse? A condição desse sujeito que fala é aquela de alguém que almeja o lugar da humildade embora os termos em que fala pareçam colocá-lo num outro patamar. Para poder entender melhor os termos em que se faz o poema, convém refletir sobre o que E. R. Curtius denomina “fórmula de devoção e humildade”²⁰. Tais fórmulas, usadas nos documentos durante a Idade Média, designavam o título e nome do outorgante, mas passaram a indicar também a idéia de que o outorgante devia suas funções na terra à graça divina. Podem-se pinçar algumas passagens do poema em análise em que se verifica essa relação entre sujeito falante (sujeito poético), texto (o poema) e uma série de formulações que se querem “rebaixadas” pois dizem respeito ao sujeito poético. O que ocorre de estranho à fórmula prevista por Curtius é o fato de que o sujeito poético não se identifica nem expõe sua condição e título. Mas prevalece a “humilitas”, ou seja, o reconhecimento de sua condição subalterna. Na prece, encontra-se muitas vezes a “humilitas” e a idéia que se atrelou às fórmulas de devoção e humildade, isto é, a de que o sujeito que fala assim o faz por obra divina.

As preces têm esta formulação devido ao fato de que o homem se dirige a Deus da mesma forma que, no passado, os súditos se dirigiam aos reis e altos dignitários. O tom da fala do sujeito poético tende a se alterar ao longo da poesia hilstiana. Identificar esses níveis de fala e o que eles encerram é trabalho que aparecerá a cada leitura, pois se o procedimento com a “humilitas” persiste, por

¹⁹ Otto, Rudolf. *O sagrado*, tradução de João Gama. Lisboa: edições 70. 1992 (p 19 ss).

²⁰ CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo; Hucitec: Edusp. 1996. p 497 ss.

outro lado outras nuances são agregadas ao discurso. Nesta leitura em particular duas passagens são fundamentais para a compreensão desse topos no poema: a honraria com nadas e a imagem do escoliasta que brinca a morte do texto. Mas, antes de analisar estas passagens, o poema pede uma maior aproximação, o que faço verificando a base lexical.

Os três primeiros verbos servem também para marcar a evolução do poema na sua primeira fase, enquanto o verbo “dar” aparece marcando a segunda fase do que se resolverá nos três versos finais, sendo os dois primeiros iniciados pelo advérbio de dúvida “talvez”, que manifesta certa agonia do eu lírico diante da possibilidade de não ser ouvido pelo “Sem Nome”. Eis outra questão que faz pensar logo no Absoluto, a nomeação escolhida por Hilda Hilst, que dá à figuração divina vários nomes²¹.

A posição assumida pela criatura que fala é humilima. O primeiro verso já dá a nota fundamental para o poema (“honra-me com teus nadas”). Essa disposição para ser contemplado com o vazio, os “nadas”, é a aceitação da condição de criatura. E é assim que os versos dois e três traduzem essa disposição (“traduz meu passo,/de maneira que eu nunca me perceba”). A humildade ansiada pelo sujeito poético alcança um primeiro patamar e se resolve, inicialmente, na disposição para o nada e na negação de si mesmo que é este não se perceber. No final desta seqüência surge o sujeito que fala e o seu pedido é simples: “confunde estas linhas que te escrevo/como se um brejeiro escoliasta/resolvesse/brincar a morte do seu próprio texto”. Sabemos que escoliasta é o comentarista dos textos clássicos, aquele que fazia as observações gramaticais. O escoliasta hilstiano não apenas faz as observações pertinentes ao texto, mas é brejeiro. Nesse contexto ocorre uma tensão pois brejeiro significa vadio, desonesto e, nesse poema, brincalhão, coisas que um escoliasta não deve ser. A brincadeira do escoliasta consiste na morte do texto, portanto, uma anulação da escrita pela subversão.

²¹ Tanto na lírica quanto na narrativa, Hilda Hilst cultivava muitos nomes para a divindade, entre eles pode-se encontrar “Grande coisa obscura”, “Cara cavada”, “Máscara de nojo”, “Cão de pedra”, “Cara escura”, “Grande face”, “Superfície de gelo ancorada no riso”.

[Se, como imagino, este Sem Nome é Deus, o que se pede é que Ele assuma as rédeas da palavra a Ele dirigida de modo tal que a fala do poeta, ordenada, surja caótica. Esta proposição toca numa questão ancestral: na antigüidade, a fala do poeta é uma fala sagrada, como o é igualmente a fala dos loucos²². Aqui, sagrado significa o que é propiciado pela divindade, o que advém dela. O poder criador do poeta é dado pois pela divindade, o que, para os gregos era papel desempenhado pelas musas. Saindo do universo greco-latino, vemos que as escrituras bíblicas também não são atribuídas aos seus autores em si, mas a Deus que fala por meio deles. No caso específico da poesia hilstiana, temos uma encruzilhada na qual se junta de um lado aquela compreensão arcaica do poeta como criatura possuída por uma fala que lhe é inspirada²³ e, de outro, em oposição à inspiração, o esforço do mesmo poeta para que se construa a expressão poética.]

Como um adendo, cabe explicar que na vida da poeta, a loucura aparece de maneira dolorosa. Aos três anos de idade, Hilda Hilst foi apartada do pai, o poeta Apolônio Hilst, que viria a morrer louco assim como a mãe da poeta. Segundo a escritora, agradar ao pai, um poeta louco, é a razão do ofício que escolheu. Juntando esses fios que confundem as relações entre a biografia e a literatura de Hilda Hilst pode-se sentir o papel do entusiasmo e da insanidade na sua poética.

A seqüência de pedidos que se abre com o verbo “dar” enfatiza a força de oração que o poema contém. O sujeito poético pede, inicialmente, pobreza, fealdade e medo (verso oito) e “desterro de todas as respostas”. A atitude adotada

²² Ainda é Ernst Robert Curtius que chama atenção para o fato de que “a teoria da loucura divina do poeta foi exposta pela primeira vez, como se sabe, no *Fedro* de Platão”. Curtius não indica a passagem exata do *Fedro* em que a teoria da loucura é exposta, mas creio que seja a seguinte: “Mas quem se aproxima dos umbrais da arte poética sem o delírio que as Musas provocam, julgando que apenas pelo raciocínio será bom poeta, sê-lo-á imperfeito, pois que a obra poética inteligente se ofusca perante aquela que nasce do delírio” in *Diálogos I: Mênon, Banquete, Fedro*. Clássicos de bolso. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999, pp 151-152.

A conclusão a que Platão chega no *Fedro* tem precedentes visto que o filósofo parte para a formulação da teoria sobre a loucura sagrada do poeta com base no caráter divinatório das pitonisas que faziam suas profecias em estado de delírio, possuídas por uma força sagrada, denominada entusiasmo.

pelo sujeito poético desde o início do poema se adensa nestes versos, afinal pobreza, fealdade e medo são atributos cabíveis a quem se quer despido de qualquer reconhecimento. A pobreza, um dos conceitos mais fortes da cultura cristã, identifica não só o desapego do mundo material mas também uma disposição para aceitar as dificuldades. O primeiro gesto dos santos que vinham de famílias ricas era o abandono dos bens materiais. É o caso de Francisco de Assis, por exemplo. Na pobreza, embora existam provas em contrário, o homem se fortalece. Ao longo da história muitas foram as revoltas que traziam à frente os pobres, isto é, se por um lado a pobreza traz uma idéia rósea de desapego e paz, por outro, ela revela os laços que se formam entre os que são oprimidos, o que é válido para as primeiras comunidades cristãs. Se falo constantemente de um ponto de vista cristão é porque há para isso um fundamento na biografia de Hilda Hilst. Quando menina, como já foi dito, ela esteve interna no colégio Santa Marcelina. Algumas das imagens que se tem da escritora são desse período, como no dia de sua primeira comunhão, segundo ela mesma, naquela época seu maior desejo era a santidade. Não se pode separar uma imagem tão original da poesia que Hilda Hilst faria tempos depois.

Quanto à fealdade, pode-se dizer que temos aí a negação da beleza, em especial a beleza sensual, o aspecto mais sensorial do mundo. A beleza, nesse sentido, é a transitoriedade. Abrir mão desse atributo é querer de certa forma a perenidade, a eternidade ou ainda um outro nível de beleza que pode ser entendido na medida em que, para o idealismo, a verdadeira beleza não é deste mundo. A fealdade não é só o oposto da beleza, ela é a deformidade e ausência de graciosidade, portanto o extremo oposto.

E fechando o verso oito está o medo, um dos sentimentos mais invocados em relação a Deus. Tal temor está intimamente ligado ao sentimento do estado de criatura uma vez que o medo é cultivado como maneira de manter a distância entre aquela e o criador. Esta categoria não ocupa um lugar claro na literatura, não me parece mesmo que haja uma reflexão sobre ela no âmbito dos estudos

²³ Na entrevista concedida a Bruno Zeni, a poeta declara: "Poesia é algo de especial. Subitamente você sente alguma coisa diferente. O João Cabral fala horrores da inspiração, mas existe, sim, inspiração. Você fica meio com febre quando a poesia acontece". Cult, ano II, n° 12.

literários enquanto em outras disciplinas, como a história, o medo já foi bastante discutido²⁴. Mas que lugar ele ocupa aqui? Acredito que o medo ocorre como uma forma de distanciamento que impõe respeito, semelhantemente a uma relação entre o senhor e o escravo em que ao menor sinal de desrespeito surgia a repreensão impingida como castigo físico. Num plano mais elaborado de discussão o medo é representado ainda como a desproporção entre o grande e o pequeno, o que se observa seja nas representações pictóricas, seja nas representações literárias. Chegando aqui, pode-se dizer que as características da criatura são as contidas no verso oito enquanto a palavra medo determina o impacto causado pela imagem do Sem Nome.

Do verso nove ao onze, ocorre o fechamento dessa idealização, à falta de uma palavra melhor. Mas como entender isso? Ao dizer

*E desterro de todas as respostas
Que dariam luz
Ao meu eterno entendimento cego*

a poeta sugere a fé e, ao mesmo tempo, o reconhecimento possível por parte do Sem Nome. Ao permanecer na ignorância, o homem abre mão da ilustração, da mesma forma que, na pobreza, abre mão da beleza e da matéria. É um outro nível de pobreza que se vê aqui, uma pobreza de compreensão em que se quer um mundo desprovido do apelo da racionalização que a tudo responde. Esta, parece, é a opção pelo que não se explica, pelo que, por ser desconhecido, causa temor e medo. O entendimento cego é neste caso, o exercício da poesia que, embora use o requinte de uma linguagem, pode ser opaca na sua captação dos objetos, coisa que se depreende pelo recurso retórico aqui usado por Hilda Hilst, o oxímoro “entendimento cego”. Contudo, até que ponto a opção pelo abandono absoluto não é, também, uma forma de afirmar o desejo de reconhecimento?

²⁴ Existe uma tradição de narrativas de terror desde o século XVIII, mas a reflexão sobre esse tema na narrativa é bastante específica, tratando das formas consideradas de consumo. Não há, pelo que se sabe, nenhum trabalho que faça uma verificação do medo como tema na literatura.

Dos versos doze a dezoito, configura-se o máximo da condição de criatura, isto é, um estado de abandono tal que o sujeito quer estar de joelhos num “mínimo de terra”. A seqüência dos versos fala do desejo de permanecer nesse mínimo de terra como o mais esquecido dos prisioneiros. O que nos leva de volta ao início do poema, ao verso três no qual não se perceber é não ser percebido pelo criador.

Os pedidos continuam incessantemente. Desta vez, pede-se “nudez”, “andar desordenado” e “nenhum cão”. Na ordem em que se apresentam, os pedidos tiram do sujeito poético o dom da linguagem, a segurança e a companhia dos animais, o que, em se tratando da poesia de Hilda Hilst é bastante interessante uma vez que se sabe do amor que a poeta dedica aos animais, coisa que ela confessa no verso dezessete. O alívio que significaria essa presença animal destituiria o desejado estado de criatura da sua força uma vez que a presença dos animais é uma forma de companhia e o que o sujeito poético deseja é estar apartado de tudo, de toda forma de companhia para que possa alcançar a plenitude da penúria tal os santos retirados no vazio dos desertos. A única presença desejada pelo sujeito poético é a do Sem Nome, pois dele “não deseja alívio”. Apenas “estreitez e fardo”. E para que isso? Para poder mostrar-se ao Sem Nome numa “farta nudez”, uma nudez que revela até os ossos. Os versos dezenove e vinte, iniciados pelo advérbio talvez, é que dizem esse desejo de desnudamento absoluto diante do Sem Nome, enquanto o último verso fecha o poema: “igual a um morto”. Ao chegar neste ponto, o sujeito que fala estará tão destituído de humanidade que só lhe restará o silêncio mortal. Sem linguagem, sem companhia, desnudo até os ossos, em estado de contemplação dolorosa (de joelhos), o sujeito poético é a própria imagem do abandono.

A resolução do poema encerra nos versos de 19 a 21 nós à espera de um desenlace: que significa a antítese “farta nudez”? Por que a persistência no uso do advérbio de dúvida talvez? O desnudamento, do qual já falei como um índice da pobreza absoluta, assume agora um outro lugar, pois é farto com o intuito de encantar o Sem Nome. A nudez farta quer me parecer aqui um desvelamento que ultrapassa o do corpo e que se presentifica, principalmente, na disposição do sujeito poético em se mostrar para o Absoluto, deste modo, desnudar-se alcança a

alma, ou antes, um nível que não é, especificamente, o do corpo. E anterior ao paradoxo está o verbo encantar que, como se sabe, possui vários significados, entre eles o original, isto é, causar um efeito sobrenatural, o que parece fora do propósito do poema e, além deste, significados outros tais como maravilhar, seduzir, causar enlevo. Estes três últimos significados parecem estar mais de acordo com o espírito do poema, mas, estranhamente, encantar significa, na sua acepção mágica, fazer desaparecer também. Então, se por um lado a nudez é farta com a intenção de maravilhar, por outro, ela é também uma maneira de anulação, de apagamento. Ao passarmos para o verso 20, encontramos o desejo de ser amado. Esse desejo se vale dessa nudez que desvela e que, como já vimos, também encobre, faz desaparecer o corpo, daí a explicação “desnudo até o osso”. Anulação, humildade, apagamento, desnudamento: formas de se fazer amar e de se chegar próximo ao Sem Nome. “O não-saber desnuda”, diz George Bataille no seu *A experiência interior*²⁵. Mas Bataille fala do desnudamento como desvelamento daquilo que o saber encobre, isto é, aquilo que o raciocínio encerra. E mesmo aquilo que se revela por trás do saber é novamente desnudado pelo não-saber num jogo sem fim.

Existe uma ligação possível entre o “o conhecimento cego” hilstiano e o “não-saber que desnuda” de Bataille? Provavelmente. Definido pelo próprio Bataille como angústia, o não-saber comunica o êxtase que leva ao desnudamento. Seja o desnudamento do racional, seja o metafórico desnudamento que vai até os ossos, aparecem aqui elementos que compõem uma imagem mais complexa no poema. A conclusão de Bataille está no limite: “o êxtase só permanece possível na angústia do êxtase, no fato de que não pode ser satisfação, saber apreendido”. Desse lugar de angústia, passa-se ao lugar da privação, isto é, o estado em que todo saber é recusado e chega-se então à nudez que extasia²⁶.

Mas tudo isso está no campo das possibilidades uma vez que, na verdade, os versos 19 e 20 são abertos pelo advérbio de dúvida. Então todo o esforço

²⁵ BATAILLE, George. *A experiência interior*. São Paulo: Ática. 1992.

²⁶ *A experiência interior*, p 59.

despendido para se chegar a tal grau de supressão do eu mostrar-se-á frustrado uma vez que o Sem Nome poderá simplesmente não tomar conhecimento do sentimento de estado de criatura. Aí o verso final, isolado, alcança força pois significa a coroação do esforço humano, isto é, um apagamento semelhante à morte.

Ao fim, pode-se apreender os desdobramentos de intenção e significado no poema. A intenção é mostrar-se de forma plena para, por meio da *humilitas*, estar próximo ao Sem Nome ainda que daí venha o medo. Por outro lado, no campo dos significados a atitude devota e humilhada sugere uma forma de alcançar reconhecimento e, finalmente, vislumbrar o amor. Para tanto o sujeito que fala oferece as rédeas da palavra e um desnudamento absoluto que é, também, sedução.

[Até aqui, verificou-se um padrão no procedimento da expressão poética hilstiana, isto é, num primeiro momento, o sujeito poético identifica-se (Porco-poeta) e fala, num segundo momento adota uma atitude humilde e se prostra diante do Sem Nome prevalecendo, neste caso, o que Rudolf Otto denomina sentimento do estado de criatura. E, depois desse ponto, que atitude esta poesia adota? Creio que seria o que se pode chamar de uma escritura da violência. No primeiro momento, se a fala do poeta para com Deus é entrecortada pela ironia, por outro lado, é afirmadora da condição “menor” do próprio poeta, o que levará até o ponto de abandono absoluto do eu na segunda análise. Como saindo de um estupor, a poesia hilstiana reage agora ao sentimento de estado de criatura e passa a configurar uma outra dicção muito mais próxima da primeira porque o desafio à figura divina torna-se contundente.]

Voltando a *Amavisse*, encontramos na sua terceira parte, denominada “via vazia”, pequenos poemas, compostos de no máximo sete versos. Esses poemas finalizam *Amavisse* e determinam o confronto entre homem e Deus. Feito de constatações duras, esse confronto poético mostra-se seco, oposto ao discurso caudaloso dos primeiros poemas hilstianos e dos que foram até aqui analisados. Para que não haja dúvidas acerca do destinatário dos poemas o primeiro deles já o enuncia:

*Eu sou Medo. Estertor.
Tu, meu Deus, um cavalo de ferro
Colado à futilidade das alturas.*

Não ocorrem aqui as nuances e fusões dos poemas anteriores. Não há *dúvidas* a respeito do interlocutor. O que se opõe aos poemas anteriores uma vez que, neles, há margem para se questionar se a poeta fala de um homem ou do próprio Deus ou ainda de um deus humanizado. As contradições são marcadas pelo papel humano (medo, estertor) e pela figuração divina (cavalo de ferro/ colado à futilidade das alturas) que parecem demonstrar o quanto o humano na sua pequenez é maior que o divino. Em outras palavras, à grandiosidade da figuração divina, o poeta prefere e valoriza o sofrimento humano caracterizado pelo medo e pelo estertor, o suspiro mortal, o último suspiro. Parece que, embora o divino orchestre a vida e os sentimentos humanos, o homem ganha vantagem sobre ele ao experimentar a dor da existência e também os prazeres que o divino não conhece ou despreza. Seria esse então o motivo para a utilização do substantivo futilidade, ou seja, a força divina paira sobre o humano, mas não o ultrapassa, pois a experiência humana é mais rica. Neste sentido, mais valem o medo e o suspiro mortal que o desconhecimento dessa experiência. Por isso a deidade está colada “à futilidade das alturas”.

A tendência desse discurso é tornar-se cada vez mais desafiador para, assim, poder questionar o divino. Pode-se mesmo identificar a violência do discurso no seu momento mais vigoroso:

*Tu sabes que serram cavalos vivos
Para que fiquem mais macias
As sacolas dos ricos?
Tu gozas ou defecas
Diante do ato sem nome
O rubro obsceno dessa orgia?*

Este instante da poesia hilstiana designa o que chamei de escritura da violência. Escolhido um assunto para aproximação e posterior desafio da figura divina, a poeta seleciona um vocabulário ocorrente apenas em dois momentos da sua escritura: nas narrativas pornográficas e no livro de poemas *Bufólicas* (1992). Na narrativa pornográfica, não se encontra, normalmente, um instante em que o calão, sendo baixo, não esteja ligado a um acontecimento risível. O mesmo se dá nos poemas de *Bufólicas*, que são construídos como historietas em que não faltam bruxas, princesas e anões e se valoriza o baixo corporal.

Fazendo uma verificação do último poema apresentado (o sétimo na seqüência 3 de *Amavisse*), percebe-se no campo semântico uma série de palavras e frases que carregam significados fortes (serrar cavalos vivos, gozar, defecar, obsceno, orgia). Algumas dessas palavras, na verdade, não suscitariam imediatamente significados negativos, mas nos termos em que são empregadas aqui, enfeixam um gesto de violência contra os animais e contra a vida ao mesmo tempo em que questionam Deus.

Indiretamente, a proposição aqui apresentada é a de que Deus ignora a dor, ignora o sofrimento das criaturas embora seja preponderante nessa poesia o sentimento de estado de criatura. Mas, desde o início dessa abordagem, fica evidente o quanto o humano quer chegar perto do Absoluto usando simplesmente a condição de criatura. Em nenhum momento posterior a esse, fica tão evidente a insatisfação e a fúria necessária para uma relativização da figuração divina. Afinal, que figuração é essa? Será Deus um criador amoroso ou essa criatura férrea, ancorada na futilidade das alturas? Aliás, dizer futilidade das alturas equivale a dizer que somente no baixo é que se compreende a experiência humana. Deus, ainda que demiurgo, é distante do humano e, como nos mitos gregos, diverte-se em ver como os frutos da criação sobrevivem aos seus jogos. Em uma palavra, neste instante, Deus é omissos.

Permanência do Sem Nome

A trajetória que Deus, como tema e personagem, desempenhou até aqui cria uma seqüência de possibilidades interpretativas cuja fundamentação é

amparada por nomes fortes: Jack Miles, Albert Camus e Rudolf Otto. A poesia de Hilda Hilst pede, para sua interpretação, as chaves fornecidas pelos três teóricos. Dentre eles, penso ser Jack Miles o que melhor responde à pergunta ["por que Deus permanece como tema em plena modernidade?"]. A resposta estaria na moldagem do caráter do homem ocidental. Quando Camus fala do revoltado metafísico, é de um homem revoltado contra Deus que ele fala. Quando, na abertura de *O sagrado*, Rudolf Otto incita a que o incrêdo feche o seu livro, ele assim age movido pela fé. Mas, ao fim e ao cabo, é essa moldagem de uma maneira de ver e estar no mundo que resulta numa determinada forma de expressão.

É claro que há outras maneiras de abordar a questão e creio que uma das que melhor explica a rejeição que o homem moderno, definido como a-religioso, tem pela figuração divina é dada por Mircea Eliade quando diz que "o homem moderno a-religioso assume uma nova situação existencial: reconhece-se como o único sujeito e agente da História e rejeita todo apelo à transcendência. Em outras palavras, não aceita nenhum modelo de humanidade fora da condição humana, tal como ela se revela nas diversas situações históricas. (...) . O sagrado é o obstáculo por excelência à sua liberdade. (O homem) só será verdadeiramente livre quando tiver matado o último Deus"²⁷. Como o próprio Eliade explica, há grandeza nessa atitude, mas há tragicidade também. Ao desfazer-se da temporalidade do sagrado (festas, ritos, símbolos...) o homem moderno a-religioso passa a enfrentar sozinho todos os elementos que, no passado, enfrentavam-se por meio do sagrado. Em última instância, esta escolha e a responsabilidade que encerra, para M. Eliade, são trágicas.

No plano do literário, a criação de um discurso que contempla a atitude do homem moderno a-religioso é bem mais recorrente do que o contrário. Desse ponto de vista, a voz de Hilda Hilst soa isolada. Como [antípoda do discurso poético que privilegia o plano de expressão, o que denota uma espécie de tensão na poesia moderna brasileira, a poesia que tem Deus como tema é, sob a luz desses tempos, uma poesia resistente porque expressa uma ótica que, cada vez

²⁷ ELIADE, Mircea. *Os sagrados e o profano*. São Paulo: Martins fontes. 1999, p 163 ss.

mais, perde lugar. Isto se deve ao fato de que o artista está incluso (talvez mais que todos) naquele perfil definido por M. Eliade como o do homem moderno a-religioso.]

O modo como Hilda Hilst irá lidar com uma temática permanente, mas deslocada em meio às preocupações do poeta moderno, é melhor definido em seus quatro últimos livros de poesia. Entre o sujeito poético que está no plano do sacrifício, passando por aquele que suplica e se suplicia e terminando no sujeito revoltado da parte final de *Amavisse*, encontram-se elocução e situações específicas, mas atadas por um mesmo tema. A curiosidade, no caso da poesia de Hilda Hilst, está no fato de que, embora mude a condição do sujeito poético, não se modifica seu desejo de diálogo com a figuração divina. Só o silêncio que recebe como resposta é que o autoriza ao desafio (os poemas finais de *Amavisse*) em oposição ao discurso planejadamente longo dos dois primeiros poemas analisados.

[Uma outra questão a ser considerada é o fato de que não aparece nessa fala com a figuração divina o aspecto soteriológico. O sujeito poético deseja a morte, a contemplação e o amor, mas não fala em nenhum momento de salvação. É de se pensar na salvação por meio do amor, da morte e da contemplação, mas, na poesia de Hilda Hilst, estes três elementos comportam tanto prazer quanto angústia e agonia, o que desfaz a possibilidade salvífica.] E, se não há a possibilidade da salvação, por que a abordagem de Deus? Porque Ele é o mistério e o mistério se constitui em desafio para o poeta.

Amor: nostalgia e volúpia

Poesia e temporalidade - nostalgia

*Mas o amor realmente, esse amor eu já
conheci, só que em outro lugar, não aqui.
Eu conheci, sim, eu já vi alguma coisa que
me lembra o amor, mas não aqui¹.*

Hilda Hilst

Traçar uma definição do amor na poesia hilstiana apresenta as mesmas dificuldades que falar de Deus. Afinal, se Deus, nesta poesia, apresenta muitas faces, o mesmo acontece com o amor. [Vale, contudo, lembrar que nos primeiros livros, como bem demonstra o poema dedicado ao platonismo em *Balada de Alzira*², para a poeta, é a idéia que prevalece, depois é que o amor, como sensação, ganha densidade.]

Partindo desse princípio, os três primeiros livros foram experimentais para a poeta, serviram como uma maneira de criação e apropriação de uma linguagem. [Tratando da temática amorosa, o primeiro livro forte na bibliografia hilstiana é *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1959). Com ele, a poeta se mostra apta a manusear seu instrumento de trabalho e pronta para alçar vôos mais altos, o que ela de fato faria nos anos seguintes. Mas no que concerne às *Trovas...*, mobiliza-se toda uma tradição, a da lírica lusitana, para a construção de um livro que faz o elogio do amor, mas elogio cuja forma está colada ao dizer poético que o originou e, ao mesmo tempo, à expressão de um eu lírico que não mais precisa da mascarada comum às cantigas de amigo nem das convenções que a

¹ *Cadernos de Literatura Brasileira* n 8. São Paulo: Instituto Moreira Sales, p 33, Outubro de 1999.

² "As coisas não existem./O que existe é a idéia/melancólica e suave // que fazemos das coisas.// A mesa de escrever é feita de amor/e de submissão./No entanto/ninguém a vê/como eu a vejo./Para os homens é feita de madeira e coberta de tinta./Para mim também/mas a madeira/somente lhe protege o interior/e o interior é humano.// Os livros são criaturas./Cada página um ano de vida,/cada leitura um pouco de alegria/e é igual ao consolo dos homens/quando permanecemos inquietos/em resposta às suas inquietudes.// As coisas não existem./A idéia, sim.// A idéia é infinita/igual ao sonho das crianças".

engendraram. Outra característica do livro é servir como exercício para que a poeta se aperfeiçoasse na forma canção³. Uma observação de Michel Riaudel feita tempos depois é certa ao dizer que “assim Hilda define o processo criativo: primeiro conhecer a própria língua de modo absoluto. Depois, esquecer que se a conhece e tudo recomeçar, a fim de nela executar o passo novo”⁴. O que equivale, no presente caso, a dizer que a canção hilstiana não adota um cânone rígido, mas se mostra como resultado do senso de observação e das mudanças da própria poeta.

Aos que pudessem ver em *Trovas...* um plano de expressão incompatível com a poeta, Hilda Hilst responde já na abertura do livro com uma citação retirada a Camões: “canção, não digas mais; e se teus versos/À pena vêm pequenos,/Não queiram de ti mais, que dirás menos”. Creio que muito dessa atitude foi corroborada pelas situações suscitadas nos poemas, tais como a condição de ser a “outra”, o anseio de participar da vida cotidiana do ser amado, a trivialidade, enfim, da condição amorosa. Por outro lado, no mesmo livro, surgem divagações sobre a disposição amorosa, sobre a afetividade, mas sempre num tom menor, num plano de vôo controlado para que a pena não dissesse mais do que poderia dizer.

[Unindo-se à estilização da linguagem poética trovadoresca e cortesã, pode-se ver, no horizonte desenhado nessa poesia, um princípio que conduz à reflexão do fazer poético e do amor.]

Deu-me o amor este Dom:

O de dizer em poesia.

³ No seu *No reino do desejado* (São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p 52), Jacqueline Hermann, esclarecendo a origem da forma “trova”, declara: “trova” é uma palavra de origem etimológica controvertida, sendo considerada como a possível forma latina de *tropare*, por sua vez calcado no grego *tropos*, que a partir do século IX passou a designar as várias interpolações ou acréscimos dos textos litúrgicos, gerando, com o passar do tempo, um lirismo profano. O vocábulo *trobar* correspondia, no lirismo galaico-português, a “fazer trovas” e, durante a Idade Média portuguesa, o vocábulo “trova” passou a ser sinônimo de “cantiga”, designando toda espécie de “poema” que produzia uma aliança entre a letra e a música. A partir do século XVI, operou-se uma separação entre as palavras e a pauta musical, passando a tomar o sentido de “quadrinha”, quarteto ou estrofe de quatro versos, futura forma assumida pelo “poema”.

⁴ RIAUDEL, Michel. *Pleine Marge*. Cahiers de Littérature, D’Arts Plastiques & Critique. Paris: Éditions Peeters-France. 1997.

*Poeta e amante é o que sou
E só quem ama é que sabe
Dizer além da verdade
E dar vida à fantasia.*

Estes versos podem conduzir a dois caminhos: o da busca de uma verossimilhança, que não é uma característica da lírica, ou ainda ao da materialização de um discurso poético que suscite o imaginário em torno do amor (*dar vida à fantasia*). [Partindo do imaginário em torno do amor, chega-se às situações corriqueiras que aparecem nas *Trovas*... sejam os encontros com o senhor acompanhado da esposa, o que abate a mulher apaixonada, seja a reflexão a respeito de como ser nobre numa situação que, por si, é humilhante. Neste momento, o prosaico da situação amorosa ganha uma densidade inesperada porque mostra uma face do amor que pode ser bastante cruel: a promessa de felicidade traz em si as marcas da impossibilidade, isto é, o amor como emoção das nossas vidas comuns não funciona como superação, mas, pelo contrário, acarreta outra série de enfrentamentos que só podem ganhar beleza no plano da linguagem, como poesia. E a poesia, sendo Dom concedido pelo amor requer uma maior reflexão.]

O Dom de criar poesia não foi dado ao sujeito poético pela divindade. Caso o fosse, seria a salvação e, como já se viu, o salvacionismo não constitui uma preocupação na poesia de Hilda Hilst. Mas por que o amor como origem da *poiesis*? [É necessário refletir sobre os sentidos de Dom: se não se fala da salvação, fala-se, no poema, da capacidade criadora do artista, cuja origem é clássica (o que se discutirá adiante), e foi retomada durante o Romantismo⁵. A capacidade de criar o objeto artístico, enquanto Dom, significa “gênio” na concepção romântica.]

Para Hegel, “gênio é a capacidade geral para a produção da obra de arte bem como a energia para o desenvolvimento e o acionamento desta capacidade.

⁵ Ver SUZUKI, Márcio. *O Gênio Romântico – crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: FAPESP/Illuminuras. 1998.

Mas igualmente esta aptidão e energia são ao mesmo tempo apenas subjetivas, pois produzir espiritualmente apenas pode um sujeito autoconsciente, que estabelece para si como finalidade um tal produzir”⁶. E, [na origem da lírica hilstiana, o amor constitui fonte de reflexão que arranca a experiência prosaica do seu ambiente, conferindo-lhe poesia.] No presente caso, situar as *Trovas...* como livro de juventude sem levar em consideração a armação e as fontes do livro é por demais arriscado.

Mas as reflexões mais intensas só viriam mais tarde. [As contradições apreendidas nas *Trovas...* só ganhariam uma formalização no livro posterior, *Ode fragmentária*, no qual, finalmente, faz-se uma reflexão mais funda, quase teoria, do amor:]

9

Ainda em desamor, tempo de amor será.

Seu tempo e contratempo.

Nascendo espesso como um arvoredos

E como tudo que nasce, morrendo

À medida que o tempo nos desgasta.

Amor, o que renasce.

Voltando sempre. Docilmente sábio

Porque na suavidade nos convence

A perdoar e esperar. Em vida. In pace.

Sutil e fratricida. Sem estima

Pelo que ama. Tristemente irmão

Antes de começar sua jornada

Antes de repetir sua canção.

Amor, o desejado.

Filho varão à espera de um condado.

⁶ *Cursos de Estética*, Vol. I. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp. 1999, p 284 ss.

Este poema se encontra na primeira das três seqüências que compõem *Ode fragmentária*. As três seqüências são, por ordem, “bucólicas”, “testamento lírico” e “heróicas”. Sendo de 1961, o livro já denota alguma mudança de tom, coisa que só viria a se acentuar com a passagem do tempo. Mais que isso: indica uma virada na existência da poeta, isto é, o afastamento que ela iria se impor a partir de 1963, quando sairia de São Paulo para viver na fazenda São José a 11 quilômetros de Campinas e, posteriormente, na Casa do Sol, a propriedade que construiu em terras de sua mãe. Este livro é carregado de tensões uma vez que celebra a natureza nas “bucólicas” para, logo em seguida, deixar clara a agonia da existência: “tempo não é, senhora, de alvoradas./Nem de coisas afins, toques, clarins./Antes da baioneta nas muradas./Tempo não é, senhora, de pastores./Nem de roseiras, madrigais, violas./Nem é tempo , vos digo, de Ter pássaros/Azuis em vossas douradas gaiolas”. Então que período era esse vivido por Hilda Hilst?

Seja como sinal da tensão social no início dos anos sessenta ou como sinal do afastamento ansiado pela poeta no mesmo período, os versos acima denotam suas preocupações, suas angústias. É interessante que o poema “Ainda em desamor...” apareça em meio a esse universo, num espaço onde as preocupações da poeta pareciam ser bem outras...

Inserido na seqüência “bucólicas”, o poema acima constitui uma tentativa irônica de se especular sobre o amor: a ironia consiste no fato de inexistir bucolismo em tal especulação, isto é, espera-se que o bucólico, fazendo parte de um contexto cuja natureza se resolve na contemplação e na simplicidade, enseje o acontecimento de um poema em que prevalece a harmonia e não a tensão. [O tempo do amor é o de seu nascimento, de sua formação frondosa, “espessa como um arvoredor”, mas seu contratempo é a morte.] A palavra contratempo apresenta a significação imediata de contrariedade, acidente ou imprevisto, porém ela possui um significado musical também, ou seja, a omissão de notas nos tempos fortes do compasso ou nas partes fortes do tempo, portanto um “acidente” incorporado ao fluxo temporal da música. A possibilidade de situar o “contra” como constituinte do

fluxo temporal demonstra o quanto o amor, também ele incluso no fluxo do irreversível⁷, traz em si a convivência de opostos.

O tempo é a base desse poema sobre o amor. As oposições que aí aparecem estão apoiadas nos substantivos, mas é a força de continuidade dos gerúndios (nascendo, morrendo, voltando) que imprime a idéia de perenidade. As oposições parecem dissolver-se: o sujeito desgastado pelo tempo reconhece que as oposições fazem parte de um fluxo em que ocorre a sucessão do nascer e morrer para um objeto que se realiza mesmo na adversidade (contratempo).

Embora seja reconhecido o binômio amor/morte, é outro, no poema, o binômio que prevalece, porque o amor “na suavidade nos convence/A perdoar e esperar. Em vida. In pace”. [É o amor que toma o lugar do sábio que conduz a fala do sujeito poético, mas é a vida que enseja a experiência amorosa ainda que essa experiência termine neste “in pace” cujo emprego é comum nos dizeres inscritos nas lápides.]

Pondo fim à primeira estrofe, este mesmo “in pace” sinaliza o que acontecerá na segunda, aberta por uma oposição ainda mais cortante: “sutil e fraticida”. Que significa isso? Não se trata apenas do amor como entidade perene em cujas atribuições está a própria oposição entre vida e morte, além é claro, de adjetivações como “sábio”. “Sutil e fraticida” não é apenas mais um oxímoro acrescentado ao discurso lírico, mas uma oposição de caráter moral se considerado o que se diz anteriormente no poema. O caráter moral está nessa falta de “estima pelo que ama” e no assassinio do que lhe é semelhante. Assim visto, o amor não compõe um binômio com a morte, o amor é morte.

O amor que se reconhece no seu semelhante, ou melhor, aquele que ama aquilo com que guarda semelhança, aquilo que lhe é “irmão”, espera correspondência e, de um ponto de vista certamente romântico, um grau de união

⁷ Utilizo a partir daqui o conceito de ‘irreversível’ trabalhado por Vladimir Jankelevitch em *L'irreversible et la nostalgie* (Paris: Flammarion, 1974) em que se pode encontrar a seguinte definição: “L'irréversible n'est pas un caractère, il est la temporalité même du temps; et le verbe “être” est pris ici au sens “ontologique” et non pas copulatif: c'est-à-dire que l'irreversible définit le tout et l'essence de la temporalité, et la temporalité seule; en d'autres termes il n'y a pas de temporalité qui ne soit irréversible, et pas d'irréversibilité pure qui ne soit temporelle. La réciprocity est parfaite. La temporalité ne se conçoit qu'irréversible: si le fuyard de la futurition, ne fût-ce

que torne perene toda sorte de sentimentos nobres, mas não se espera, não se chega mesmo a cogitar em tal teoria, a possibilidade do “contra” e da morte.

[A aceitação de que há aspectos negativos e cruéis no amor, tomam-no mais humano porque mais próximo das contradições que fazem do homem aquilo que é. Da mesma forma, essa aceitação situa o amor hilstiano no campo da estabilidade relativa, isto é, como perene enquanto há correspondência entre os amantes que daí poderão trabalhar pela realização de tal amor. Já o fim do amor não estaria ligado a uma potência cósmica e destruidora, mas à irrealização, à quebra dos laços que uniam os amantes. A morte aí comparece como limite, uma vez que os laços são rompidos, mas também como metáfora para um ciclo no qual pôr fim à união significa a busca de uma outra, daí o perdão, a espera e a tristeza.]

[A tristeza de que Amor se reveste é o reflexo da busca constante pelo outro, de um reconhecimento possível num outro que, enquanto não se manifesta, será sempre buscado. Tristeza por saber que buscar o outro será romper com o seu antecedente, que perde o status de objeto do amor.]

Mito platônico segundo o qual nasceu da união entre Penia, a Pobreza, e Poros, o Esperto, (ou ainda a Abundância), Amor busca incessantemente a satisfação para repôr o que lhe falta pelo lado materno ou para reforçar o que recebe do lado paterno. A busca de satisfação lança Amor para a “jornada” da qual poderá retornar de mãos vazias ou, ainda, para o exercício da arte, de onde surge a “canção” que, em sentido amplo, bem pode ser a poesia. O sentido clássico de canção aqui empregado por Hilda Hilst poderá ser verificado nas palavras de Platão quando, no *Banquete*, a sábia Diotima esclarece para Sócrates: “como sabes, ‘poesia’, é um conceito múltiplo. Em geral se denomina criação ou poesia a tudo aquilo que passa da não-existência à existência. Poesia são as criações que fazem em todas as artes. Dá-se o nome de poeta ao artífice que realiza essas criações (...). Não obstante, bem sabes que esses homens são chamados ‘poetas’, mas que se lhes dão outras designações. E de toda criação artística apenas uma parte é considerada, a que se ocupa da música e dos

qu'une fraction de seconde, revenait sur ses pas, ou se mettait à lambiner, le temps ne sera plus le temps...”, p 01.

versos, e que justamente a ela se dá o nome que pertence ao todo. Só essa parcela, como sabes, é chamada de poesia, e os que a realizam de poetas”⁸. [O amor é o fazedor de versos por excelência, em especial no que concerne à poesia lírica, este último adjetivo é tomado aqui no plano da afetividade.]

O poema se fecha com um dístico no qual novamente surgem obscuras atribuições para o amor: “Amor, o desejado./Filho varão à espera de um condado”. [A expressão “o desejado” deita raízes fundas na tradição poética de língua portuguesa. Seja nas trovas de Gustavo Annes, ou Eanes, o Bandarra, que muito contribuíram para a mística em torno de D. Sebastião, o rei chamado, também ele, o Desejado, por atender à expectativa diante do jogo sucessório no Portugal do século XVI e desaparecido durante a batalha de Alcácer Quibir; seja na poesia de Fernando Pessoa, em *Mensagem*, esta nomeação é plena de um caráter místico e redentorial.] O amor que se espera, assim como se espera o rei desaparecido numa batalha, deverá vir e assumir um lugar a partir do qual prevalecerá a harmonia. Mas essa espera é, também ela, mística porque o princípio mesmo do amor em Hilda Hilst é o das tensões e irresoluções.

A aparente distância entre a poesia de Hilda Hilst e uma tradição tão arcaica é afastada quando se lembra o livro antecedente a *Ode Fragmentária*, ou seja, *Trovas de muito amor para um amado senhor*, livro cuja fatura é claramente vasada nas formas advindas do Quinhentismo e do imaginário medieval, em outras palavras, Hilda Hilst certamente conheceu o mito do Desejado.

Essa maneira tensa de expressar uma “teoria” do amor demonstra o quanto, já nos anos sessenta, Hilda Hilst se afastaria das primeiras incursões que fez no universo da poesia.

Em 1974, viria à luz o vigoroso *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, seguido por *Cantares de perda e predileção* (1980), *Amavisse* (1989) e *Do desejo* (1992). Esta ordenação não é fiel à obra da poeta, cronologicamente falando, mas à seqüência dos livros dedicados à temática amorosa. Tento, a partir daqui, demonstrar que percurso eles fazem.

⁸ PLATÃO. *Banquete*. Tradução de Jorge Paleikat. São Paulo: Ediouro, p 111.

Como havia se dedicado durante seis anos à produção da narrativa e do teatro, a poeta preparou o livro de 1974 de maneira a externar uma espécie de volta à casa, ao seu ambiente de origem, a poesia. O título que escolheu, *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, atesta o projeto da obra: cantar em poesia o amor já vivido; memória é a palavra central. Parece mesmo que, em especial neste livro, o amor é memória, nunca um acontecimento em processo. O sujeito poético está sempre a falar de experiências passadas e o fluxo lírico se transforma numa recuperação dessa memória, comportando-se ainda como preparação para a paixão vindoura, daí noviciado.]

Trata-se de um livro de organização rigorosa, dividido em sete seqüências (1. Dez chamamentos ao amigo, 2. O poeta inventa viagem, retorno e sofre de saudade, 3. Moderato cantabile, 4. Ode descontínua e remota para flauta e oboé, 5. Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor, 6. Árias pequenas, para bandolim, 7. Poemas aos homens de nosso tempo). Ainda na primeira seqüência é possível sentir o percurso que o livro descreverá:

*Minha medida? Amor.
E tua boca na minha
Imerecida.*

Ou ainda:

*Nós dois passamos. E os amigos
E toda minha selva, meu suplício
De jamais te ver, teu desamor também
Há de passar. Sou apenas poeta*

*E tu, lúcido, fazedor da palavra,
Inconsentido, nítido.*

Nas duas citações aparecem, em primeiro lugar, a medida do eu lírico (o amor) e, em segundo lugar a constatação do amor como passado. [De um lado o júbilo que é medida, mas de outro, a *hybris*,] constatação da desmedida que o amor pode gerar e que só poderá ser resolvida na recuperação da memória amorosa.] Observe-se a nomeação dada à quinta seqüência sendo, também ela, tentativa de recuperação não só da memória amorosa do eu lírico, mas de um outro indeterminado, pois quem seriam os “desmemoriados do amor”?

Á medida que se vai rememorando a experiência amorosa, [o amado recebe nomes vários, sempre na condição de desejado, enquanto o eu lírico é desejan]te.] Às vezes, o ludo amoroso cansa, e logo vem o aviso:

*Tépido Túlio, o reino
Não é feito para os mornos.
Esse reino de amor onde és o rei
Por compulsão e ímpeto do poeta,
É feito de loucura, de atração
E não compreende tepidez, mornura
E vícios da aparência, palha, Túlio,
Tem sido o teu reinado, inconsistência.
Ou te transformas, rei de fogo e justo,
E a quem merece, dás amor e alento*

*Ou se refaz em ira a minha luxúria
Me desfaço de ti, muito a contento.*

[A tônica amorosa em Hilda Hilst é a da intensidade, o amor nunca comporta placidez.] O percurso que a poeta vai descrevendo até chegar ao próximo livro, *Cantares de perda e predileção*, só reforça a idéia da intensidade, a ponto de parecer impossível a correspondência entre os amantes.

Após a intensificação do aspecto sensorial do amor, tão aparente em *Júbilo...*, o discurso lírico-amoroso começa a tomar outros contornos: trata-se agora da [fusão entre os planos da sensação e da reflexão que toma forma no livro *Cantares de perda e predileção*, de 1983. O que era luxúria vai para um plano mais espiritualizado.] podendo ser verificado desde as epígrafes retiradas, dessa vez, a Sor Juana Inés de la Cruz. A primeira diz: *...en liquido humor viste y tocaste mi corazón deshecho entre tus manos*. E a Segunda: *a mí, no el saber (que aún no sé) solo el desear saber me há costado gran trabajo*.

As marcas do desejo presentes em *Júbilo...* cedem a outras expressões tais como a impossibilidade de reconstituição da experiência amorosa: “e tudo que encontrei te digo agora:/Um outro alguém sem cara. Tosco. Cego./O arquiteto dessas armadilhas”. [Na impossibilidade da recuperação, o amor sequer como lembrança pode realizar-se, ficando o ser amado alguém perdido e sem rosto, desprovido de identidade.] Neste momento, o amante já não recebe um nome como acontecia anteriormente (Ricardo, Túlio, Dionísio), apenas recebe a alcunha “meu ódio-amor”, denominação que atravessa todo o livro. A mesma atitude é compatível com a multiplicidade de nomes dados a Deus até se chegar à indefinição do *Sem nome*.

[Tendo partido para uma expressão mais espiritualizada do amor, a poeta vai buscar os limites que enformam o desejado e o desejan-te. Ainda que desprovido de um rosto, o desejado acaba por impor-se como criatura do inatingível e, por isso mesmo, tão perseguido, que alcança uma outra esfera:] “do teu excesso/E da minha loucura?/Um caminho adequado/Em direção a Deus”. Será então Deus a meta de tanto amor, a medida de tanto amor? Mas como seria isso, visto que também Deus é aquele de quem sequer se sabe o nome, de quem o eu lírico quer se esconder, a quem o eu lírico não consegue vislumbrar?

Uma forma possível de resposta a estas perguntas estaria no poema LXVII em que se diz: “um tempo depois/Seremos um só corpo adolescente./Eu estarei em ti/Transfixada. Em mim/Teu corpo. Duas almas/Nômades, perenes/Texturadas de mútua sedução”. Parece que as citações retiradas a Sor Inés de la Cruz fazem

mais sentido aqui. O amor, embora seja também sedução, é uma atribuição da alma, ou de um plano que, agora, já não é especificamente físico. A palavra “transfixada”, por exemplo, faz parte de um vocabulário místico, referente às perfurações sofridas por Cristo e, por conseguinte, aos sinais, estigmas, apresentados pelos santos. Uma tal idealização amorosa poder-se-ia resolver na morte, mas Hilda Hilst escolhe um caminho diferente na tentativa de unir a alma e a sedução. No poema final de *Cantares de perda e predileção*, a poeta diz: “amorosa de ti/VIDA é o meu nome. E poeta./Sem morte no sobrenome”. Em outras palavras, tendo escolhido um viés de difícil manipulação, a via mística, Hilda Hilst busca uma [sacralização do erótico e do amor.]

A partir daqui a lírica hilstiana irá se aprofundar mais e mais nesse sentido. Da reflexão sobre o binômio amor/morte em *Cantares do Sem nome e de partidas*, passando pelo amor tanto místico quanto físico em *Amavisse* e pela reflexão final em *Do desejo*, Hilda Hilst constrói uma longa busca poética, ou reflexão poética sobre o amor. Creio que a gangorra do elevado e do baixo faz seu jogo também aqui. Isto porque [em *Cantares do Sem nome e de partidas* tudo se volta para a imagem de uma criatura que, sendo amada, não tem nome e não responde ao apelo do eu lírico, que se põe numa condição subalterna.] Este mesmo procedimento ocorrerá ainda em *Amavisse*. E, em *Amavisse*, talvez pelo impacto que a leitura de Jankelévitch havia causado na escritora, encontramos as mais fortes reflexões sobre o amor, a criação poética e o tempo:

Amor chagado de púrpura, de desejo

Pontilhado. Volto à seiva de cordas

Da guitarra, e recheio de sons o teu jazigo.

Volto empoeirada de vestígios, arvoredos de ouro

Do que fomos, gotas de sal na planície do olvido

Para reacender a tua fome.

Amor de sombras de ocasos e de ovelhas.

Volto como quem soma a vida inteira

A todos os outonos. Volto novíssima, incoerente

Cógnita

Como quem vê e escuta o ceme da semente

E da altura de dentro já lhe sabe o nome.

E reverdeço

No rosa de umas tangerinas

E nos azuis de todos os começos.

Partindo de uma constatação dolorosa, o amor acabado, o sujeito poético faz uma junção de propriedades da experiência amorosa: “chagado, de púrpura, de desejo”. Uma primeira apreciação nos lança para uma situação banal, mas os procedimentos do sujeito poético registram uma atitude mais elevada e mais persistente. Persistência diante da possibilidade de reacender a chama amorosa por meio da arte: “volto à seiva de cordas/Da guitarra, e recheio de sons teu jazigo”. A morte do amor é um tema recorrente em toda a poesia lírica e, por vezes, como em todo tema que faz parte de uma tradição consolidada, a derrelição amorosa parece prescindir de tudo, menos da possibilidade de retomada e da arte como realização final dessa retomada.

Mas uma questão se coloca. O que ocorre, de fato, para que o sujeito poético escolha um plano de expressão dessa natureza, isto é, selecionando a morte do amor como motivo? Há muitas respostas, é verdade. Mas acredito que uma basta: } ausência. Nela sobejam imagens, lembranças que constroem um grande painel em que o outro é uma presença e uma lacuna. Na busca de recuperação do outro a poesia se põe como saída possível ainda que, de antemão, já se saiba que o sujeito poético está fadado a voltar de mãos vazias. }

Mas não há consolo possível? Não, não há. O homem não pode “reviver” a experiência já vivida, não pode recobrar os anos verdes, mas pode evocar o vivido a partir de experiências estéticas ou rituais. De certa forma, a poesia atende a ambas as formas de evocação, pois é ela que cria formas como a elegia, inclusa num contexto que é de clara função ritual se pensamos nos cantos fúnebres. Mas a evocação é que possibilita a rememoração do amor vivido, cantar a perda do amor, construir, enfim, um discurso que busca trazer à tona a experiência amorosa como realização passada. A primeira estrofe do poema acima demonstra a atitude ritualística, o poeta canta sobre o jazigo do amor, o que nos põe diante de uma elegia, e, ao mesmo tempo, identifica o movimento da evocação nos versos “volto empoeirada de vestígios, arvoredos de ouro/do que fomos, gotas de sal na planície do olvido/para reacender a tua fome”.

Como um viajante, o sujeito poético traz as marcas das experiências vividas. Como um viajante, ele se esforça por evitar o olvido, utilizando imagens cujo impacto é quase mítico. A árvore (de ouro), por exemplo, é de origem clássica e distingue-se pela aplicação a determinados casos. Assim é que o “*stilus gravis* trata dos guerreiros; para ele estão previstos o loureiro e o cedro”⁹ na retórica medieval. Mas a árvore aqui apresentada vem de um outro tempo e, no plano da lírica, diz respeito aos amantes, por isso, de ouro, como a lembrar o tempo primevo em que os homens gozavam de felicidade. A árvore de ouro é, portanto, um sinal do gozo vivido, mas, coloca-se, no presente, como memória digna de lamentação elegíaca. Essa lembrança dolorosa do já vivido e do ambiente amoroso é, certamente, nostálgica. [A nostalgia comparece não como a doença do país natal, como saudade da pátria, mas como afastamento, perda, ausência do amor e do objeto do amor.]

Na impossibilidade da reversão do tempo e da retomada da experiência amorosa tal qual no seu início cheio de promessas, ao sujeito poético não resta senão chorar e cantar. É nessa faina, que contém certo prazer na dor, que o poeta lança “gotas de sal na planície do olvido”, isto é, confere às coisas já vividas um

⁹ Ver E. R. Curtius in *Literatura Européia e Idade Média Latina*, p 260, n 48.

sabor cuja degustação só é possível na lembrança. Assim é que se constitui uma memória amorosa que busca, ainda que por meio do lamento elegíaco, arrancar Eros das mãos da Morte. Chegando a este ponto, pode-se dizer que estamos diante de um amante retrospectivo, isto é, aquele que “ama seu paraíso perdido e sua felicidade de antanho”¹⁰.

No que diz respeito ao equilíbrio entre plano de expressão e de conteúdo, há uma coerência interna em toda a obra de Hilda Hilst que consiste numa *gravitas* em torno do amor. Essa gravidade se traduz formalmente como lamento cuja origem está na perda de um herói ou de um ente querido, isto é, a elegia, que assim nos é descrita por Wolfgang Kayser: “a lamentação revela o passado e com ele um mundo que está em frente; ao mesmo tempo, como é compreensível, o tom de canção da queixa facilmente a invade: aquilo que hoje, habitualmente, é designado como *elegia* é, por certo, uma tal união de diversos fenômenos básicos líricos”¹¹. [O fato de lamentar não é apenas uma maneira de cantar o já havido, mas uma maneira de preparação para o devir.]

A revelação do passado está fortemente atada à sua sequência natural, que não é o presente, mas o devir. O lamento pela perda do amor é, por consequência, a lembrança dolorosa de outros amores e de outras situações de perda. [A ausência é, nesse caso, ôntica, incompletude do ser cuja cessação é dada pela presença. Mas não se trata de qualquer presença, mas da presença que é Dom, presença que só se concretiza quando a vontade do amado é completiva do amante. Este estado de completude ôntica é, obviamente, platônico, mas possibilita compreender por meio do mito a falta que esse outro nos faz primitivamente.] Desligado do seu complemento, o amante pergunta: que será de mim?. O que, por si, já é lamento. Para a sensibilidade moderna, a pergunta assim proferida confunde-se com a autopiedade e, pior, com a pieguice, mas o que se coloca não é a piedade de si, mas a consciência dolorosa da perda e da ausência. [A resposta para o que será feito do amante está no devir, mais especificamente no

¹⁰ Cf. JANKELEVITCH, V. in *L'irreversible et la nostalgie*, p 214 ss.

fio contínuo e inflexível do tempo. Embora desconheça o que o devir lhe reserva, o amante está na posição de quem, lamentando, prepara-se para um novo confronto com a experiência amorosa. Eis porque a fome será reacesa, eis o sal que retira a experiência da neutralidade, lançando o amante para o futuro.

Mas o futuro é o que virá. E o sujeito poético vem de uma experiência de perda (“amor de sombras de ocasos e de ovelhas”), um instante que parece sem futuro, mas que o próprio sujeito poético nega porque volta “como quem soma a vida inteira a todos os outonos”. Feito um balanço de características e atribuições amorosas no poema, o que se vê são vocábulos cuja força é a da obscuridade e do fim (somas, ocasos, outonos). Sombras que são fantasmagóricas num ambiente lírico cujos ocasos e outonos indicam, respectivamente, o fim do dia e o fim do ciclo das estações. Fechou-se, pois, um período, mas não se há de estancar o irreversível, por isso, o sujeito poético retorna como viajante, como depositário de experiências e imagens. E as imagens mais fortes não são as que, como para o viajante descomprometido, fixam-se em forma de retrato, mas aquelas que guardam no simbólico o poder de alimentar a fantasia.

O sujeito poético volta na esperança de ser reconhecido (“cognita”) e o paradoxo consiste no fato de ele ainda se manter “novíssimo”. Não há como evitar o confronto desse retorno lírico com o retorno épico da *Odisséia*. Ulisses retoma para os braços de Penélope pleno do desejo de retomada do mundo que havia deixado. Ele é, por excelência, o amante retrospectivo, aquele que alimenta durante toda a sua viagem a esperança de reencontrar a pátria, que é Ítaca, mas que é, igualmente, seu amor por Penélope. Antes de tornar-se cognito, Ulisses precisa derrotar seus oponentes, os que dilapidaram sua fortuna e pretendem a mão de Penélope, um enfrentamento ao qual não pode se furtar, mas que possibilita a retomada da sua felicidade de antanho. É ele também quem sofre da maior nostalgia, a doença causada pela saudade do país natal.

¹¹ KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado editora. 1985, p383.

Ulisses não queria o reconhecimento, ele disfarça-se, porém Auricléia, sua ama, reconhece-lhe a cicatriz adquirida numa caçada. A tentativa de burlar um dos índices do épico faz com que o personagem se traia, já o sujeito poético não deseja outra coisa senão o reconhecimento por amor. E seu desejo atende a uma intuição que se traduz como “quem vê e escuta o cerne da semente/E da altura de dentro já lhe sabe o nome”. Aqui o ciclo se reinicia. Parecerá decerto um comentário óbvio o de tentar explicar o que contém essa semente, mas é necessário. Os sentidos no poema cumprem uma função diferenciada: a visão não constrói uma imagem da verossimilhança, ela é formadora do simbólico, assim é que o amor está coberto de púrpura, a cor da dignidade régia, da dignidade dos pontífices e também das doenças; a guitarra, desde a primeira estrofe deixa vir a audição, o canto e música primeva que enformam a poesia. E, ambos, visão e audição voltam-se para a semente. Ali, naquela forma potenciada, os sentidos apreendem, pela força do simbólico, as promessas do devir e o fluxo do irreversível.

Pode-se dizer que, a partir deste ponto, a volta mítica se completa. O ser que ama pressente a retomada da experiência amorosa potencialmente, mas ele não conhece o devir, ele não sabe o que há de ser e, por mais que se imagine, como no *Eclesiastes*, que as experiências são sempre as mesmas, à força de se enganar, o amante retrospectivo, voltará aos seus sentimentos primeiros, operando um reconhecimento e vivência que lhe parecem, em princípio, iguais, mas não são porque o irreversível segue seu caminho e, obrigatoriamente, a experiência e o amado não de ser outros. Nesse sentido, a repetição é ilusória e põe o homem diante da “primultitude” à falta de uma palavra mais adequada, isto é, a ação que voltando a ser não é mais a mesma e sim uma nova ação. Melhor, dizendo, “cada vez é, por sua vez, a primeira e última, e por esta razão podemos chamá-la “primúltima”¹².

E voltam as cores promissoras de uma nova oportunidade, rosa e azul, as cores fundamentais para o sujeito que “reverdece”. Rosa: promessa de felicidade

¹² *L'irreversible et la nostalgie*, p. 37.

e inocência, mas também a síntese entre o branco e o vermelho; o primeiro designando a pureza, a alvorada e o segundo, significando as paixões, a terra, o sangue, tudo que pulsa e vibra. Daí surge o rosa das tangerinas, alimento e união perfeita entre forças que, em princípio opostas, geram um novo elemento, designador de novos significados. Azul: masculinidade, força e tristeza, mas também a mais profunda das cores, apresentado pela natureza como feito de vazios acumulados nos quais a vista se perde; é a cor do infinito, dos espaços vastos como o mar e o céu, que são, da mesma forma, os espaços para a imaginação transcendente.

Recuperado na sua capacidade de amar, o sujeito poético põe-se à espera e lança-se para a experiência nova. Mas, o que virá?

DA VOLÚPIA

[A poesia lírico-amorosa, de modo geral, gira em torno do irreversível e da nostalgia, isto é, do tempo em que se viveu a experiência amorosa e da falta, ausência, que se tem da experiência amorosa, o que equivale dizer, do ser amado.] Mas nem sempre é o momento passado que desperta a expressão lírico-amorosa, há casos em que a experiência é apreendida no momento mesmo em que está acontecendo e, neste momento, entendido como o presente, o tempo em curso, é que ocorre o discurso do sujeito poético. Seguindo esta linha de raciocínio é que se observa na poesia de Hilda Hilst uma diferença de pontos de vista entre o amante retrospectivo e o amante que vive o presente da experiência amorosa.

[Ao mesmo tempo em que é um feixe de lembranças, *Júbilo, memória*, *noviciado da paixão* manifesta uma vertente cuja experiência é dita no presente. Trata-se da sequência denominada “Prelúdios intensos para os desmemoriados do amor”. Pela nomeação, o que se vê é uma atualização de impressões e de exortações que põem o “desmemoriado” do amor a par do que seja essa emoção:]

Toma-me. A tua boca de linho sobre a minha boca

Austera. Toma-me AGORA, ANTES

Antes que a camadura se desfaça em sangue, antes

Da morte, amor, da minha morte, toma-me

Crava a tua mão, respira meu sopro, deglute

Em cadência minha escura agonia.

Tempo do corpo este tempo, da fome

Do de dentro. Corpo se conhecendo, lento

Um sol de diamante alimentando o ventre,

O leite da tua carne, a minha

Fugidia.

E sobre nós este tempo futuro urdindo

Urdindo a grande teia. Sobre nós a vida

A vida se derramando. Cíclica. Escorrendo.

Te descobres vivo sob um jogo novo.

Te ordenas. E eu deliquescida: amor, amor,

Antes do muro, antes da terra, devo

Devo gritar a minha palavra, uma encantada

Ilharga

Na cálida textura de um rochedo. Devo gritar

Digo para mim mesma. Mas ao teu lado me estendo

Imensa. De púrpura. De prata. De delicadeza.

Novamente é o tempo que se estabelece como base no poema, mas se num primeiro momento ele era objeto de uma definição possível, o irreversível que instaura o amor nostálgico; num segundo momento, ele é duplamente marcado pelos verbos no presente e pela evocação do desejo. [O emprego do imperativo, já no primeiro verso, é recorrente no discurso lírico hilstiano. É o mesmo que ocorre nos poemas analisados no segundo capítulo. Estamos, portanto, diante da súplica, mas súplica diferente daquela lançada ao Sem Nome porque se volta para alguém que está no mesmo plano que o sujeito poético. Não está acima ou abaixo, mas ao lado. É alguém palpável, apreensível e que parece afeito a responder a súplica feita pelo sujeito poético, isto é, ceder ao carnal do amor.] No que diz respeito à temporalidade, reconhece-se que o presente não goza da beleza que a nostalgia contém (o manancial das lembranças evocadas). Nos mitos, vemos que as idades correspondem a períodos de felicidade que estão sempre no passado (idade de ouro, de prata, de bronze e de ferro, respectivamente) até chegarmos ao presente degradado no qual o homem deve se submeter a uma natureza caprichosa. [Mas é no presente que o eu lírico, fazendo do gozo expressão poética, busca a completude na alteridade. É como se, neste instante, a ipseidade se dissolvesse e o que separa o eu do outro desabasse diante do desejo.]

O pedido de um beijo, que põe início ao encontro amoroso, identifica os atores por meio de metonímias (boca austera, boca de linho) sem dar maiores informações sobre o que são essas figuras. Mas logo se manifesta o jogo entre feminino e masculino e o erótico cumpre um papel existencial: o antes e o agora, previnem o amado da proximidade da morte. Essa Velha Senhora é a ameaça que paira sobre os amantes. Assim é que um pedido como “respira meu sopro” é também uma convocação mítica à vida, uma garantia de afastamento, ainda que temporário, do instante mortal. Ao fim dessa estrofe, o preâmbulo do gozo é agonia, palavra que determina o instante exato em que o moribundo luta contra a morte, ou, em termos científicos, é a extinção gradual e harmônica das funções vitais. Mas a agonia é também ansiedade, aflição ainda que não tenha por termo a morte. O termo, neste poema, é a celebração da vida, mas, nessa celebração,

vida e morte estão lado a lado, oposições complementares que permitem ao poeta unir significados díspares em um mesmo momento.

[Estamos condenados à descontinuidade¹³, isto é, à solidão de nossas existências, mas ela parece ruir diante do erotismo. Pela conjugação carnal tem-se a ilusão da unidade perdida. Essa é, em certo sentido, nossa nostalgia, um instante em que não estamos sós, mas num encontro que permite o reconhecimento de um outro como parte de nós mesmos. Daí a agonia diante da morte que põe fim à possibilidade de reconhecimento. A nostalgia, como falta de um lugar ou de um tempo, lança-nos em busca desse outro que é nosso complemento, com quem podemos gozar o instante ilusório e fugaz da continuidade.]

Mas a morte não irá desaparecer de todo. A agonia que cede lugar ao gozo está a nos lembrar nossa finitude assim como o fim do gozo é finitude e derrelição. Alguns vocábulos selecionados por Hilda Hilst demonstram uma conexão entre esse poema e a natureza de sua formulação, isto é, a poesia lírico-amorosa sempre está associada a certa obsessão por parte dos poetas que dão a ela um sabor adocicado. Não é o caso aqui. Mesmo a seqüência natural das frases parece truncada, as palavras se repetem como numa mimese da respiração entrecortada, e termos associados à derrelição pululam nos versos (morte, agonia, fome). O campo semântico se abre para a negatividade pela ameaça da morte e aparece um dado estilisticamente interessante: a repetição de frases que, em princípio, poderia ser uma forma de cavalgamento, mas é, na verdade, um redobro rítmico (...antes,/ANTES que a camadura, ...tempo futuro urdindo/Urdindo a grande teia, ...antes da terra, devo/Devo gritar...) que afirma não só a urgência da presentividade e do AGORA como também a fugacidade desse instante.

A fome é uma palavra forte nesse contexto. Ela designa não só a carência de alimento, mas questões mais fundas e ancestrais. Por esta via é que se

¹³ "Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia de continuidade perdida". Georges Bataille in *O erotismo*, Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

encontra explicação para a fome sacrificial, isto é, a fome da carne que se devorava ao fim dos sacrifícios, mas que atendia a uma necessidade da comunidade. Há, decerto, uma conexão entre o erotismo, mais especificamente entre o ato de amor e o sacrifício. Assim é que, para G. Bataille “o amante não desintegra menos a mulher amada que o sacrificador ao sangrar o homem ou o animal imolado. A mulher nas mãos daquele que a ataca é despossuída de seu ser. Ela perde, com seu pudor, esta firme barreira que, separando-a do outro, tomava-a impenetrável: ela se abre bruscamente à violência do jogo sexual deflagrado nos órgãos de reprodução, à violência impessoal que, vindo de fora, a ultrapassa”¹⁴.

É o caso de se pensar na volúpia como manifestação do sagrado que assume sua forma na conjunção carnal. Ainda que se corra o risco de ver em tal assertiva uma compreensão *passée*, [é inegável uma relação interna entre a poesia amorosa de caráter contemplativo e aquela de caráter erótico na obra de Hilda Hilst.] Entre uma e outra se estabelece o vínculo do sagrado por meio de estilemas (o tom da prece, a seleção lexical) e da maneira de operar com os assuntos que são caros à poeta. A volúpia, que se destaca aqui como uma das atitudes líricas referentes ao amor, tem uma origem mítica: filha de Eros e Psique, ela era representada para os romanos como uma jovem e bela mulher elegantemente vestida, sentada num trono, tendo a Virtude a seus pés. Outras vezes, era representada como uma formosa mulher nua, estendida num leito de flores e que tem na mão uma bola de vidro com asas. A segunda representação da volúpia tem certamente mais apelo que a primeira, mas a primeira é mais rica nas suas possibilidades interpretativas e podemos entendê-la, sinteticamente, da seguinte maneira: diante da volúpia, a virtude cai. Melhor: a virtude submete-se à volúpia. Mas falamos de uma representação do universo latino enquanto que no imaginário cristão a volúpia cede lugar à luxúria, um dos pecados capitais.

A poesia de que se trata aqui foi produzida dentro do imaginário cristão, mas cede a uma orientação diversa porque Hilda Hilst opta pelo obsceno, que,

¹⁴ Opus cit. p 84.

aos olhos cristãos, é luxúria. O que caracteriza a desmedida na luxúria é o fato de que o homem, tendo por fim o prazer ilimitado, se vê “dissolvido nos prazeres” e os prazeres sexuais são os que mais dissolvem a alma do homem¹⁵. Para Tomás de Aquino, o que caracteriza a luxúria como pecado é a perda da razão, ou melhor, a desordem que retira o ato sexual do seu bom fim, a reprodução, logo não há amor no prazer físico se ele se manifesta como luxúria. Mas é exatamente nesse ponto que o homem se diferencia dos animais. Ao fazer do ato sexual mais que um ato em si, ou seja, ao fazer do ato sexual um ato de volúpia e não mera conservação da espécie, o homem reconhece o gozo como valor em si.

Para Schopenhauer, o amor caracteriza-se pelo desejo ardente de preservação da espécie. Para ele, a admiração pelo outro é um mascaramento da natureza que ilude o sujeito, ocultando-lhe o seu verdadeiro fim. Assim “o fato de que por mais objetiva e sublime que possa parecer essa admiração, todo estar-enamorado tem em mira unicamente a procriação de um indivíduo de determinada índole, logo se confirma por não ser o essencial a simples correspondência amorosa, mas a posse, isto é o gozo físico”¹⁶. Há, como se pode observar, uma reflexão filosófica estabelecida ao longo do tempo sobre a manifestação e os efeitos do amor. O amor físico, enquanto prazer sem o fim da procriação, é pecado aos olhos cristãos e, aos olhos do filósofo pessimista, o encantamento amoroso não é senão mascaramento do desejo e da vontade de preservação. Mas, mesmo no seu tom realista, a definição de Schopenhauer guarda certa aproximação com a visão cristã, pois, para o filósofo, o amor tem por fim a procriação como “o mais elevado entre os fins terrenos”. O gozo pelo gozo está longe da moral schopenhauriana. Mas não está longe da poesia, pois o gozo em si já é vontade de viver, exercício por meio do qual a arte também se manifesta.

Contrariando o princípio clássico segundo o qual a poesia deve evitar a evocação das dejeções, a náusea, a segunda estrofe traz uma imagem clara do

¹⁵ Ver Tomás de Aquino in *Sobre o ensino (De magistro)- Os sete pecados capitais*. Tradução de Luiz Jean Lauand. São Paulo: Martins fontes. 2001, p. 106.

¹⁶ Schopenhauer. *Metafísica do amor/Metafísica da morte*. Tradução de Martial Gueroult. São Paulo: Martins Fontes. 2000, p 10.

sêmen (“o leite da tua carne”). Parecerá talvez excessivo afirmar que há uma confirmação dessa imagem nos dois versos finais da mesma estrofe (“Urdo a grande teia. Sobre nós a vida/A vida se derramando. Cíclica. Escorrendo”), mas não é improvável a associação entre a vida que escorre e o líquido fecundante. Trazer para o poema uma imagem tão crua, embora envelopada por um vocabulário que a ameniza, poderia parecer vulgar, mas não é. A maneira pela qual o eu lírico se manifesta é um dos sinais da temporalidade de que se vem falando desde o início. O prazer é presentividade e está inserido no fluxo temporal seja pela ação em si, associada à juventude e à urgência do erótico, seja pela futurição, isto é, pelos comprometimentos que o erotismo comporta. Daí, a bela imagem da teia que o futuro tece e dos ciclos da vida, que como bem demonstram os poemas ditos pelo louco da segunda sequência de *Amavisse*¹⁷, são a sansara, o ciclo dos renascimentos que se quebra com a cessação do desejo, o que, como toda possibilidade, só é imaginável no futuro. [Faz-se necessário esclarecer que a volúpia é gozo enquanto presentividade, mas, como nostalgia, é dor e consciência da impossibilidade de cessação imediata da dor, pois é claro que a volúpia também pode constar da memória, fazer parte da nostalgia.]

Mas, como a ação aqui é presentividade, o sujeito poético está na plena vivência do amor físico. E todo o poema caminha para a culminância do prazer. A definição do parceiro e do sujeito poético chega a um ponto determinado: “te descobres vivo sob um jogo novo./E eu deliquescida: amor, amor,/Antes do muro, antes da terra, devo/Devo gritar a minha palavra, uma encantada/ilharga/Na cálida textura de um rochedo...”. Neste instante final, estamos diante do ápice do gozo. A repetição das palavras lembra uma síncope ou espasmos, mas prevalece uma ordem no poema: não se pode fugir da dubiedade do jogo novo sob o qual o parceiro se descobre. Trata-se de um momento no qual tanto se pode estar a falar de uma prática sexual quanto do fim simbólico que o orgasmo constitui, ainda a

¹⁷ “O louco saltimbanco/Atravessa a estrada de terra/Da minha rua, e grita à minha porta:/- Ó senhora Sansara, ó senhora -/Pergunto-lhe por que me faz a mim tão perseguida/Se essa de nome esdrúxulo aqui não mora.// -Pois aquilo que caminha em círculos/É Sansara, senhora-/E recheado de risos, murmura uns indizíveis/Colado ao meu ouvido” in *Amavisse*, Campinas: Pontes. 1992, p 62.

morte. O sujeito poético precisa gritar a *sua* palavra, mas está deliquescido, lasso de tanto prazer e evita a proferição de tal palavra definida longa e metaforicamente. A necessidade de tal proferição deve-se à ameaça representada pelo muro e pela terra (ambos lembram emparedamento, a cova) e, portanto, essa palavra que, afinal não é dita sequer para o próprio sujeito poético, é substituída pelo simbólico da púrpura e da prata. Cores que designam a nobreza e resplandecência do sujeito poético nesse instante final do coito. E a palavra definidora desse silêncio é 'delicadeza'. Ocorre uma escolha então: ao desvelamento da proferição, o sujeito poético opta pela doçura e pelo silêncio na tentativa de afastar a morte.

Certamente, a volúpia tomou outros caminhos na poesia hilstiana. É o caso de se pensar que caminhos são esses e, se algo não foi dito, é porque além da morte, a poeta afasta possibilidades de comprometimento. Na lacuna que tenta ocupar com o silêncio, a poeta deixa de dizer e, neste caso, pode ser que a delicadeza seja apenas um artifício. Mas Hilda Hilst não é uma poeta que tem medo das palavras ; muita coisa ainda precisava ser dita e ela esperou o tempo necessário para que o discurso amoroso se completasse.

Ainda é a imagem do viajante nostálgico que se apresenta aqui. Ainda é Ulisses quem, sendo amante/viajante, cumpre exemplarmente um percurso motivado pelo desejo de retomada e reencontro com um lugar e com um amor que não são, como já se disse, necessariamente aqueles que um dia o herói deixou. A imagem última de Ulisses é a do homem cansado, disposto a reaver seu lugar de origem, mas cansado. Tal é a imagem que se tem no poema analisado no início do capítulo dois quando se diz "um deus prenhe de humor na périplo aventura da conquista". Ainda que se fale de um deus, é o homem que enfrenta a conquista e o périplo, e parece que, o périplo, ao fim e ao cabo, é parte da diversão desse deus para com o homem. E o que o homem e o herói encontram ao fim desse percurso? O trabalho da reconquista e o enfrentamento com outros guerreiros, além da esposa envelhecida e abatida, sendo que o próprio Ulisses está encanecido e sabe que o enfrentamento demanda perigos aos quais ele não foge,

antes submete-se. Da mesma forma, o sujeito poético age na poesia hilstiana. Ele conhece o amor, sabe o longo percurso que fez, conhece a nostalgia e a derrelição, mas submete-se, cumpre seu destino. [O livro subsequente a *Amavisse, Cantares do Sem nome e de partidas* encerra o que deveria ser o fim da experiência amorosa. Já pelo título, se percebe a quem o livro se dirige ao sabermos que *Sem nome* é uma das nomeações dadas a Deus por Hilda Hilst. Todo o livro busca expressar o pasmo diante da morte: o livro é dedicado à Mirela Pinotti, amiga da poeta que morre em plena juventude. A tensão desse livro está, pois, no fato de que, existindo, Deus retire a vida à sua criatura ao mesmo tempo em que a criatura faz d'Ele um objeto de amor:]

*Que este amor não me cegue nem me siga
E de mim mesma nunca se aperceba.*

*Que me exclua do estar sendo perseguida
E do tormento*

De só por ele estar sendo.

Que o olhar não se perca nas tulipas

Pois formas tão perfeitas de beleza

Vêm do fulgor das trevas.

E o meu senhor habita o rutilante escuro

De um suposto de heras em alto muro.

Que este amor só me faça descontente

E farta de fadigas. E de fragilidades tantas

Eu me faça pequena. E diminuta e tenra

Como só soem ser aranhas e formigas.

Que este amor só me veja de partida.

Novamente a pequenez, o passar despercebido diante do olhar do senhor. Substitui-se, ainda, a desapareição e a nudez que chega aos ossos pela

comparação com pequenos animais (aranhas e formigas), facilmente destrutíveis. A julgar pelo primeiro verso, o amor chega agora num lugar em que não há luxúria, antes mostra-se desprovido de desejo, busca uma passagem realizável apenas na morte. Outro sinal de tamanha anulação é o uso de um vocabulário que reforça a idéia de apagamento: cegar, excluir, pequena, diminuta. [A partida, tratamento eufemístico para a morte, marca a desistência da dinâmica amorosa *uma vez que a resolução de todas as coisas é o apagamento, forma última de desnudamento na qual as aparências cedem às essências.*]

Diferentemente do herói grego, o sujeito poético rende-se à inutilidade da experiência amorosa. Ele não encontra fidelidade naquilo que ama, mas sim o desprezo e o abandono, daí a persistência na pequenez. O amor é todo desistência, saída possível para quem, após cumprir um percurso de nostalgia e volúpia, percebe que não há redenção possível. Em outras palavras, aquilo que o sujeito poético encontra ao fim da sua jornada é o que Jankelevitch denomina “a decepção de Ulisses”. Mas é necessário lembrar que Ulisses tem um retorno de acordo com os seus desejos e se seus desejos foram satisfeitos, o que lhe falta?

A resposta a essa pergunta não é fácil porque é uma resposta que alcança a nostalgia do amor também. O sujeito nostálgico pode estar exilado num belo lugar, em um lugar mais belo que seu país de origem, mas é do seu país natal que ele sente falta. Não há como explicar essa carência senão por uma analogia com o amor: [o objeto de desejo não corresponde necessariamente a uma fantasia. Muitas vezes aquele que se ama não é digno de tal amor ou, pior, é, na verdade, odioso. Mas o amante volta-se para esse objeto pleno da certeza de que é nele que reside seu interesse e sua vontade.] Numa tal expressão amorosa encerram-se oposições que pouco ou nenhum sentido têm para o comum dos homens que, mal sabem, são atingidos diversas vezes pelo mesmo mal. Por que uma mãe ama seu filho ainda que não seja o mais belo entre as crianças, por que um homem chora pela sua terra natal ainda que ele esteja no paraíso, pergunta Jankelevitch, e a resposta é simples: porque são seu filho e país, respectivamente. [Em outras palavras, a nostalgia e o amor são imotivados.] Não é difícil lembrarmos de

instantes da literatura brasileira, em especial na poesia, em que a nostalgia se manifesta e toma feições variadas. O nacionalista Gonçalves Dias faz a exaltação do Brasil no seu "Canto do exílio", o lacrimajante Casimiro de Abreu chora a inocência perdida. E a tendência ao pranto e à lembrança de um tempo ou de um lugar se confundem nos modernos: o pernambucano Manuel Bandeira tem um manancial de lembranças na "Evocação do Recife" e Ferreira Gullar faz um recenseamento afetivo de São Luís do Maranhão no seu "Poema Sujo", para ficarmos apenas em dois casos memoráveis.

Mas Hilda Hilst não é poeta em quem a nostalgia brote tão claramente; a nostalgia hilstiana é ansiedade de traduzir em múltiplos símbolos o que lhe vai sucedendo. O amor destituído de beleza, minimizado nas imagens de aranhas e formigas, dirige-se para o senhor que o despreza. Onde quer que esteja a nostalgia hilstiana, pode-se afirmar que ela não se mostra facilmente porque não está em um poema, mas no conjunto da obra. No poema em análise, a nostalgia é de um estado amoroso que se pensou ter em certo momento, de um amor cuja seiva foi estiolada, um amor que rejeita a imagem viva e carnal das tulipas. [Ser desprezado ou esquecido por quem se ama e aceitar essa situação não é necessariamente um gesto de destituição do ego, mas de afirmação do ego desejante na adversidade, pelo menos no que diz respeito ao poético.]

A vida não está distante da experiência estética, esforçamo-nos por acreditar que quem ama e aceita a rejeição é fraco e que o amado é moralmente vil. Mas as escolhas amorosas não são necessariamente claras e completas de sentido. A isso, o vulgo responde dizendo que "quem ama o feio, bonito lhe parece", ou seja, não há uma lógica para a dádiva amorosa. No poema, o tom de partida e de desistência adotados pelo sujeito poético se deve à oferta do amor, mas não há uma resposta, ou melhor, o silêncio do senhor é uma resposta. Rejeitada a oferta do amor, imagina-se que a atitude correta consiste em dar amor àquele que o aceita ou merece, mas já se disse que o amor, assim como a nostalgia, é imotivado. Dar amor a quem o merece e o aceita é a atitude moral e eticamente louvável, mas nada garante que a dádiva amorosa recaia sobre quem

lha merece, pois esta não é uma escolha simplesmente. Ama-se porque se ama o objeto escolhido e, isto sim, é uma tautologia, não uma ética. Ainda neste princípio, pensemos no termo de comparação em que o sujeito nostálgico da sua terra natal, mas exilado em um belo país, sofre pela ausência de seu país de origem por mais sombrio e triste que seja; de outro lado tem-se um sujeito que, exilado em um belo país, veio de outro igualmente belo. Qual das duas formas de nostalgia é mais 'pura'? Da mesma forma, entre o amor dedicado a um ser amável e a outro que não é digno de tal amor, qual é mais 'puro'? Não se define o amor pela sua justeza, mas se pode imaginar que haja maior desinteresse no segundo caso. E não poderemos afirmar a pureza ou impureza do amor e da nostalgia uma vez que "uma axiologia, tendo valor de etiologia impede de decidir sem equívocos se o amor e a nostalgia são puros ou impuros. Para que a nostalgia e o amor sejam 'puros', eles devem estar sem causa nem razão extrínsecas. E é porque a nostalgia é imotivada que sua razão verdadeira permanece inominada"¹⁸.

Imagine-se, como sugere Jankelevitch, Ulisses de volta ao seu país natal, diante da princesa Penélope que o interroga e, súbito, o herói está distante. Em que pensa ele senão na beleza de Calypso, nos banquetes de Circe, na doçura de Nausica? Ulisses retornou e não está feliz. Não encontrou na sua terra natal aquilo que buscava. As lembranças que o invadem assumem um lugar que seria aquele anteriormente ocupado pelas imagens da terra natal. Comparados à beleza de tudo quanto viu e experimentou, a refeição que lhe é oferecida, a princesa Penélope ali, diante dele, se esvanecem. Ei-lo novamente abatido e desencantado. O amante que pensava pôr fim à sua angústia na busca do amor, desistindo e partindo, vê-se presa da mesma decepção. Na ausência da experiência amorosa somos mais carentes e mais nostálgicos ainda, porque aquilo que nos falta redobra em proporção. Imaginando gozar de liberdade ao abandonar o possível reconhecimento por meio do outro, o sujeito poético hilstiano cria uma trama de enganos nos quais, mesmo as aranhas e as formigas, insetos, criaturas mínimas acabam por alcançar valores outros, pois não são eles animais

¹⁸ JANKELEVITCH, Vladimir. *L'irreversible et la nostalgie*, pp 287-288.

com características muito particulares também? Formigas são insetos que vivem em sociedade, organizam-se de maneira rígida e fazem guerra. Aranhas são animais de forte simbolismo, criam teias, são caçadoras e estão ligadas ao feminino. Mesmo nesse ponto em que escolhe o mínimo e o apagamento, senão a destruição/destituição de si mesmo, o sujeito poético se trai. É o amor que ele deseja e toda a riqueza nostálgica que ele possui.

Recusa ao Nada: desejo

Não se deixar levar facilmente pela aparência das coisas é uma obsessão na poesia hilstiana. Nos anos oitenta, o amor passa a demonstrar uma face que já se desenhava nas primeiras poesias, mas a dicção da poeta deslizava e não conseguia comunicar o amor como coisa ao mesmo tempo transcendente e material.

Do desejo foi o último livro de poesia lançado por Hilda Hilst¹⁹ que, desde a prosa de ficção de 1997, *Estar sendo, Ter sido*, não mais escreve. É interessante que a poeta escolhesse, para finalizar seu discurso lírico, um livro que materializa as relações entre homem e mulher, retirando-a da atmosfera, às vezes irrespirável, de transcendência a que, normalmente, se entregava. Parece que, mais uma vez, a opção que prevalece é pelo humano em vez da “futilidade das alturas”.

Visto até aqui como uma viagem, o percurso descrito pelo sujeito poético hilstiano, no livro final, parece chegar a um termo. Mas a peregrinação, em vez de concluir uma rota, acaba por abrir espaço para outras. A desistência anunciada e, aparentemente, consumada em *Cantares do sem nome e de partidas* revela-se uma outra coisa: o encontro amoroso com outros contornos que não os da recusa do ser amado e a agônica desistência do amante. O sujeito poético, no presente caso, viveu a nostalgia e continua a vivê-la porque reconhece o percurso que já fez, mas ele também faz escolhas e, nesse ponto, ocorre uma diferença entre o

que prevê Jankelevitch e o que Hilda Hilst propõe. Trata-se do fato de que, para o filósofo, a nostalgia cumpre sua função não por fazer uma afirmação do tédio ou da tristeza, mas por tentar prolongar o prazer do reencontro (da terra natal) e o reconhecimento (de quem se ama)²⁰. Para a poeta, uma outra via se abre: como o amor já foi vivido e a experiência dolorosa da nostalgia foi reconhecida, o desejo toma um lugar todo especial no seu universo.]

Pleno da presentividade que decidiu viver, o sujeito poético reflete sobre o desejo e busca sua apreensão ora dando-lhe os contornos (caracterização, valor, juízo), ora designando-o empiricamente. A insatisfação do amante retrospectivo de Jankelevitch tende ao colapso aqui. Ulisses, durante o périplo, é envolvido por experiências que, na volta para Ítaca, poderiam ser a extensão da nostalgia a que ele se vê irremediavelmente atado. Mas [o que acontece com o sujeito poético em *Do desejo* é o exercício da vontade, o gesto mesmo da escolha.] Ao falarmos de escolha, estamos diante de uma questão eminentemente moderna. Mas não se chega ao exercício da vontade e, por extensão, das escolhas se se ignora o vocabulário empregado por Hilda Hilst. [O título que dá ao seu último livro de poesia designa uma opção pela definição de um objeto, o próprio desejo. Esta é a mesma atitude tomada pelos escritores clássicos que antepunham um *de* antes do assunto a ser tratado (ablativo de assunto). Isto era comum nos tratados de ciências naturais e nas reflexões de caráter filosófico, o que não é o caso em *Do desejo* uma vez que é um livro de poesia lírica.] A partir daí, vê-se que a poeta não trabalha apenas no âmbito das definições mas também no das experiências. Assim é que [vemos o desejo expresso como vontade de prazer, como gozo, mas conservando também a transcendência por ser objeto de reflexão e porque, segundo Hilda Hilst ele é "incorpóreo". A cisão entre a vontade conduzida pela razão e a conduzida pelos sentidos (desejo) é clássica, mas não é a distinção que aparece na poesia hilstiana. Há inegavelmente o elogio do prazer, todavia o prazer

¹⁹ Segundo o escritor J. Mora Fuentes, colaborador na Casa do Sol, *Do desejo* é de fato o último livro de poesia lançado por Hilda Hilst, havendo seis meses, aproximadamente, de intervalo entre a conclusão do livro e sua publicação em 1992 pela editora Pontes, de Campinas.

²⁰ Cf. *L'irreversible et la nostalgie*, p 298 ss.

não é incondicional pois comparece na poesia sempre mediado por reflexões que buscam retirar do desejo o caráter animal, lançando-o para a realização consciente dos sentidos, momento em que têm lugar a liberdade e a vontade. }

Já no primeiro poema, avisa-se: “porque há desejo em mim, é tudo cintilância./Antes o cotidiano era um pensar alturas/Buscando aquele Outro decantado/Surdo à minha humana ladradura. (...)/Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo/Tomas-me o corpo (...)/ Pensei subidas onde não havia rastros./Extasiada, fodo contigo/Ao invés de ganir diante do Nada”. O ‘Outro/Nada’ cede lugar para o homem de carne e osso, que conduz o eu lírico pelo caminho do prazer. Mas como a abordagem de qualquer temática em Hilda Hilst nunca é unívoca, o eu lírico se vê sempre diante de relativizações cuja força tende a criar antíteses, então ela dá um segundo aviso: “lembra-te que há um querer doloroso/E de fastio a que chamam de amor/E outro de tulipas e de espelhos/Licencioso, indigno, a que chamam desejo”. O aviso vem como um sinal para que o parceiro não busque transformar desejo em amor, porque o eu lírico está voltado para a licenciosidade e é ela que perfaz o erótico. As tulipas, relegadas ao fulgor das trevas em *Cantares do sem nome e de partidas*, voltam a aparecer, sendo agora acolhidas. Surgem espelhos, símbolos de vaidade e da afirmação do eu, para refletir o jogo estabelecido entre o eu lírico e o outro. [O amor, aqui definido como uma forma de querer, está na esfera da negatividade (doloroso, de fastio) e antepõe-se ao desejo também circunscrito ao negativo (licencioso, indigno), mas se pode verificar clara diferença entre ambas as negatividades: o amor é doloroso enquanto o desejo, não. Além disso, a noção de negatividade referente ao desejo é de caráter moral, se pensamos na moralidade como o que diz respeito aos bons costumes e aos costumes de uma certa camada social, o querer do desejo é menos hipócrita porque assume seu real valor.]

Lembrando que há incompatibilidade entre uma disposição para o prazer e outra para as coisas transcendentais, o eu lírico, com ecos de Manuel Bandeira,

questiona o parceiro: “e porque haverias de querer minha alma/Na tua cama?”²¹.
[Não há lugar aqui para o amor decantado anteriormente. O que conta é sua realização física, materializada. Este é um caso especial porque, contrariamente aos outros livros, em que prevalecia a nostalgia, ainda que houvesse a presentividade enquanto possibilidade, neste, há uma ação acontecendo com os verbos, de fato, no presente. Se a alma tem um valor em si, o eu lírico rebela-se, a alma não se negocia, não se pode dá-la ao outro. Daí o corpo assume um valor mais alto, falando por meio do coito, tomando-se o refúgio de um eu lírico cansado de questionar as alturas.] Mas as tensões vão mais além: “... o desejo/Este da carne, a mim não me faz medo./Assim como me veio não me avassala./Sabes por quê? Lutei com Aquele./E dele também não fui lacaia”. Quando se imagina que houve uma rendição completa ao corpo, a poeta acena com um contraponto, levando o desejo para um plano consciente em que não ocorre rendição e finaliza o livro dizendo que “incorpóreo é o desejo”. Isto porque, como assunto de poesia, o desejo é abstração. Em que pese a noção francamente moral que se tem do desejo (a ordem social de reprimi-lo e obscurecê-lo), pela via estética ele cumpre outra função, pondo o homem frente a frente com os seus sentidos sem que, para tanto, o homem tenha que abdicar de sua faculdade judicativa para conceder o que o corpo lhe pede.

Se os sentidos fazem as vezes de condutores da presentividade, é compreensível o gosto do ser humano por manter o mais prolongadamente possível o instante de prazer. Contudo, é inegável da mesma forma o papel cumprido pelo amor retrospectivo e se faz necessário lembrar que não ocorre uma oposição entre passado, presente e futuro, não se trata disso, mas de aceitar o fluxo do tempo como passividade, presentividade e futuridade, diferentes estágios de um mesmo fluxo ininterrupto e irreversível, o tempo.

[Ao modificar sua atitude, o sujeito poético hilstiano não pode modificar o que viveu, ele continua a ser o mesmo que cedeu ao formalismo medieval e

²¹ “As almas são incomunicáveis./Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo./Porque os corpos se entendem, mas as almas não”. Manuel Bandeira, “Arte de amar” in *Estrela da vida inteira*, p 185.

palaciano de *Trovas de muito amor para um amado senhor*, rendeu-se ao lamento e ao gozo em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, buscou o amor místico em *Cantares de perda e predileção*, sucumbiu ao sacrifício e à súplica em *Amaviße* e *Sobre a tua grande face* até a desistência e abandono de *Cantares do sem nome e de partidas*.] *Do desejo* poderia ser o livro em que se juntam todas essas facetas, mas não. Buscou-se no livro a realização plena do erotismo, sem, no entanto, abrir mão da transcendência e do auto controle. Entrega plena, porém racional, fixada sobre a organização rigorosa do livro que a partir do título, como já se falou, está situado no plano da reflexão e, ao dizer reflexão, há uma recusa do irracionalismo. Mesmo quando diz “estilhaça tua própria medida”²², Hilda Hilst não se entrega ao desgoverno da forma e do assunto. Há um tom sentimentalizante na poesia hilstiana, sem dúvida, todavia esse tom harmoniza-se de tal forma ao plano do discurso que a intensidade do que é dito parece toda espontaneidade, mas nunca estilhaçamento.

[*Do desejo* está circunscrito ao que Jankelevitch denomina primultimidade, isto é, a ocorrência renovada do já havido.] A repetição, por si, já não é repetição, ela é a primultimidade porque a segunda vez não é, definitivamente, igual à primeira. Aos livros que se seguiram, quase sempre trazendo o amor como tema, aplica-se a experiência primúltima da escrita e do afeto recriado em poesia. [À incompreensão do parceiro em *Do desejo*, o sujeito poético tenta explicar seu mecanismo de escrita e compreensão do outro: “Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo”. Este Outro, iniciado por maiúscula, poderá ser mais uma vez o Senhor, o Sem Nome ou simplesmente o Amor não encontrado cumprindo, no percurso poético hilstiano, a tarefa de ser aquele que se encobre, surdo, ao apelo do poeta.]

Do início de seu trabalho, quando buscava a idéia das coisas, até chegar à materialidade delas, Hilda Hilst descreveu um percurso longo. Como tema de sua poesia, o amor se multiplicou, mostrando várias faces e, às vezes, aparecendo associado à derrelição e à morte como diversão de Deus, mas, ao se externar como desejo, afasta-se desse ambiente de queda, embora nem sempre conserve

²² *Alcoólicas* in *Do desejo*, p 99.

o tom elevado que tanto agrada à poeta, daí expressões como “foder” constarem em *Do desejo*.

[Diversão da divindade, passagem para o sublime, volúpia. O amor é o núcleo temático de maiores nuances nessa poesia. O movimento de recuo, baixaza, ou de ascensão, elevação, faz dele o que mais se aproxima da divindade e do humano porque encerra transcendência e corporeidade. Nele, o que era paradoxo, torna-se o fluxo natural da experiência humana, sempre eivada de melancolia porque experiência nostálgica. O que, então, seria o ponto de fuga para uma experiência tão intensa senão a morte?] Fonte de inquietude e agonia, a presença da morte iguala os homens. Mas aí também haverá amor uma vez que a morte é a possibilidade de encontro com o Nada, com todos os nomes que a poeta inventa para a figuração divina.] Na busca de dar forma ao que seria o encontro com “a velha senhora” (ou “cavalinha”?) Hilda Hilst escreve *Da morte-Odes mínimas* cuja apreciação é o próximo passo neste trabalho.

DA MORTE: angústia e criação

"Amada
Torpe
Esquiva"¹

Não se pode pensar a morte sem seu oposto, a vida. Na oposição entre estes dois substantivos, a morte ganha sobre a vida uma imagem sombria e foi representada das maneiras mais terríveis. Encontramos, ao longo do tempo, representações para a morte tanto nas artes plásticas quanto na literatura. Há várias imagens deixadas à época das pestes que assolavam a Idade Média e imagens que, não estando diretamente ligadas às pestes, reforçam a presença da morte. É o caso descrito por Michel Vovelle: "olhando-se num espelho, os homens descobrem a morte. É um tema que a pintura ilustrou do século XIV ao barroco alemão ou espanhol. Os pintores souberam oferecer este efeito de surpresa: uma jovem em seu toucador, onde o velho casal Burgkmeyr olha-se no espelho, que lhes devolve a imagem em forma de uma caveira..."².

Hoje acompanhamos pela televisão, como no espelho medieval, essa representação da morte. Mas, desta vez, ao vivo, tanto nas guerras empreendidas pelas grandes potências, quanto nas nossas vidas cotidianas (tamanho é a violência). A essa presença da morte, o homem comum constata: "para morrer, basta estar vivo".

À idéia de que vai morrer, o homem sempre é tomado de grande agonia. Não se trata apenas do enfrentamento da dor e do reconhecimento da finitude, mas da dissolução do eu. Sem dar maior importância a isso, senão pelos rituais que nós inventamos, a vida segue seu curso natural; os outros que nos amam ou amaram continuam a viver malgrado a perda que o desaparecimento de um ente querido lhes represente.

¹ HILST, Hilda. *Da morte, odes mínimas/De la mort, odes minimes*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Nankin; Montréal: Le Noroît, 1998.

² VOVELLE, Michel. "A história dos homens no espelho da morte" in *A morte na Idade Média*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Edusp. 1996.

Ainda quanto aos que permanecem a gozar a vida, há também alívio porque a vida lhes foi poupada e, afinal, o ego se salva e parece mesmo que, para ele, a morte nunca virá, que a morte está inclusa na existência de outro, o qual sucumbirá. Esta é uma impressão juvenil, mas não é assim. Pelo menos, não quando se fala de Hilda Hilst. A morte é um tema que, como um rio subterrâneo, cruza toda a sua obra. Tanto na narrativa quanto no teatro e na lírica, a morte está presente.

Mas o tratamento dispensado ao tema sofre transformações quando se comparam narrativa e poesia. Em *Estar sendo, Ter sido*, o decadente Vitório define a morte como “essa nojenta-louca-Aquilo-Iso”. Na velhice, Vitório faz um reconhecimento do próprio corpo, detectando suas funções e suas formas. Para ele, a finitude é a velhice que não revela nada mais além de excrescências. Mas, na poesia, a atitude se modifica, tendendo a uma multiplicidade de imagens da morte e nenhuma delas é desabonadora. É o que acontece em *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo* e *Da morte, odes mínimas*, obra que se destaca no conjunto da poesia de Hilda Hilst pela abordagem que faz do tema, isto é, uma constante perquirição que pode ser sintetizada nas seguintes questões: [como a morte se manifesta? Ela é construída ao longo da vida?]

Para várias áreas do conhecimento, a morte é vista de forma banal. Do ponto de vista jurídico, ela é tão comum quanto nascer, como provam certidões de nascimento e de óbito; para a biologia, ela é a cessação das funções vitais e, deste modo, o homem é uma máquina da qual parte ou partes entraram em colapso. Poder-se-ia fazer uma longuíssima lista, mas não é o caso. O que se deve fazer no presente momento é inquirir que é a morte na literatura. Chegados a esse ponto, sabemos que a morte se mostra na literatura como um tema permanente; mesmo quando não se pensava na literatura como arte, isto é, nas primeiras manifestações da poesia, já se percebia uma ordem na formulação dos cantos fúnebres. O amor, porque associado ao profano e mundano, não tem uma forma poética por excelência, mas para Deus, tem-se a oração e, para a morte, a elegia como também o epicédio e a nênia. Os cantos fúnebres estiveram sempre ligados aos rituais que celebravam o desaparecimento de um ente querido ou de

um herói. A poesia moderna carrega como herança dessa manifestação arcaica não o rigor formal, mas o apelo temático. Entre a agonia causada pela perda daqueles que se ama e, depois, pelo confronto com a dissolução do Eu, a lírica hilstiana foi construindo um percurso.

Luto - morte do poeta

Dos livros de Hilda Hilst, o primeiro a ter a morte como tema é *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo*, dedicado ao poeta do mesmo nome e inserido na coletânea de 1967. Divide-se em duas partes (“corpo de terra” e “corpo de luz”), abrindo-se com uma bela citação retirada a John Donne: “*Death be not proud, thoug some have called thee/ Mighty and dreadfull, for, thou art not soe,/For those, whom thou thinki’st thou dost ovethrow,/Die not, poore death, nor yet canst thou kill me*”. Há duas curiosidades aqui: a primeira diz respeito à dedicatória presente no título, isto é, os poemas são referentes à morte de um poeta. Já a segunda diz respeito à citação retirada a John Donne, que trata exatamente do enfrentamento entre o poeta e a morte.

Movida pela perda de um amigo, Hilda Hilst escreve um lamento. Aí está o primeiro caso a que me referi: a morte do outro, do ente querido. Nesse primeiro caso, entendido como o enfrentamento entre o eu e a perda do outro, há uma série de procedimentos padrão, entre eles certamente está o lamento cuja formalização se mostra nos rituais e no luto. Entendendo a poesia como “cantante”, pois francamente ligada à música nas suas origens, Hilda Hilst compõe estes “pequenos funerais” como a indicar um modo de comportamento e de ritualização da perda. Na primeira sequência, “corpo de terra”, tem-se a impressão de que o ente querido acabou mesmo de ser enterrado, daí que a nomeação diz mais respeito ao corpo humano devorado pela terra, como se vê aqui:

II

Dorme o pastor. E sobre ele a pedra.

E dentro dele, no coração, no ventre

*A primeira libélula. Dorme
Recente de raizes o poeta.*

Há muito que se considerar neste ponto. [A perda do amigo ou a morte do poeta pode se constituir como um *topos* e isto é devido, em Hilda Hilst, de um lado à sua história pessoal visto que o pai da poeta, Apolônio de Almeida Prado Hilst, era também poeta e, de outro lado, à perda representada na morte de Carlos Maria de Araújo que equivale a uma perda geral, à morte de todos os poetas, entre eles a própria Hilda Hilst.] Eis o porquê da citação retirada a um poeta clássico cujos interesses estão bem próximos aos de Hilda Hilst, tais como a reflexão sobre o sagrado, o amor erótico e espiritual e a morte.

O triunfo da morte está no apagamento da dor mais do que no extermínio das consciências. Em certo sentido, o apego ao outro é egoísta porque quem sobrevive pensa em sua própria dor. Mas não se pode esquecer que o afeto sofre um golpe e, nele, resta uma lacuna, espaço que o outro ocupava. Essa lacuna passa a ser preenchida pela dor da perda, pela negação de si mesmo a que muitas vezes nos entregamos. Aos olhos de Freud, é possível uma aproximação entre luto e melancolia uma vez que ambos apresentam uma mesma linha de características gerais. É aceitável a definição de um quadro distintivo para o luto como sendo “desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo e a perda da capacidade de amar”³. [Mas há no luto um aspecto que parece escapar dessa caracterização freudiana: a passagem pela dor como rito e simbologia. As cores do luto (negro e roxo) assim como os rituais que o acompanham são agentes condutores para a travessia pela dor. Em especial o roxo, no mundo ocidental, passou a designar a paixão do Cristo, sua morte e, também, seu renascimento. Por esta via, o roxo é a cor do segredo: atrás dela realizar-se-á o invisível mistério da reencarnação ou, ao menos, da transformação.] é o que também sugere a imagem da libélula. Quem está de luto lamenta a perda

³ FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia” in *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos*. Tradução dirigida por Jayme Salomão. Edição Standard brasileira das obras completas de Freud. Vol XIV. Rio de Janeiro: Imago. 1974, p 276.

de um ente querido, não é alguém marcado por uma patologia; a menos, claro, que o luto passe a se manifestar como obsessão e, creio que, nesse ponto, aparece a melancolia, entendida mais modernamente como sinal de depressão. E, quanto à “perda da capacidade de amar” não seria exatamente o oposto, ou seja, uma exarcebação amorosa por quem morre que implica a perda de interesse pelos outros?

Nos *Funerais cantantes* ocorre uma concentração sobre a figura do poeta morto cujo contraponto é apenas um, o sujeito poético enlutado. Muitos são os atributos dados pelo eu lírico ao poeta morto: pastor, inocente, profeta, cantor, amigo. Todas essas atribuições são advindas da exacerbação amorosa de que falei. Dentre elas, cantor e profeta têm um caráter mais sugestivo. Os funerais, sendo cantantes, são reafirmados na voz que se “calou” (a do poeta morto) e na voz que canta (a do sujeito poético). É possível considerar também que a voz do poeta morto ainda não tenha silenciado, mas ecoe na poesia que fez. Esse aspecto tem na raiz a origem mesma da poesia a que me referi e, além disso, o poeta, possuído pela força mítica, é pro(f)eta, pois, por meio da sugestão faz da lírica uma maneira de conhecimento que vai além do mundo sensível sem deixar, no entanto, de se nutrir do sensível.

E ainda há que se discutir a atribuição do poeta morto como inocente:

III

No seu corpo de terra, dorme o inocente.

Cantou a solidão, a salamandra

E um cavalo e um cavaleiro de barro

Carmesim. E teve amor ao medo e à centelha

Que o fez cantar assim.

Em outro momento desse trabalho, fiz uma longa digressão sobre o sacrifício, uma das atitudes líricas em relação a Deus. Não há como escapar de certas observações já feitas, mas sem esquecer que outras informações serão agregadas a elas. Num primeiro momento, em relação a Deus, o inocente é a

vítima, o objeto de sacrifício. Quando Isaac pergunta ao pai “onde está a vítima para o sacrifício?”, ele o faz por ignorar que está falando de si mesmo. Mas, imaginemos por um instante, que o estado de ignorância em que se encontra o inocente seja desfeito. O que temos então, ao contrário do que se pensa, não é o sujeito corrompido (em especial porque a vítima deve, necessariamente, conservar a aura da virtude), mas o sujeito consciente, como nos ensina Kierkgaard. Segundo ele, “a inocência é a ignorância. Inocente, o homem ainda não está determinado como espírito, ainda que a alma conserve uma unidade imediata com o seu ser natural (...)”⁴. Quando diz que “inocente, o homem ainda não está formado como espírito”, certamente Kierkgaard está a se referir ao conhecimento, ao ato do pensamento reflexivo e questionador. Nos mitos, há sempre essa faísca que indica a passagem do homem de uma esfera inocente e ignorante para outra reflexiva e questionadora. Nesse sentido, a morte é punição contra a ação de roubar o fogo sagrado dos deuses olímpicos (o mito de Prometeu) e contra a devoração do fruto do conhecimento (Gênesis). [A idéia de queda está contida aqui como também a perda da plenitude, da vida eterna e da inocência (ignorância) que é, enfim, o preço mítico que se paga para o exercício do pensamento.]

Quando o poeta é enterrado, é como se tudo o que disse e pensou fosse redimido pelo encontro entre o seu corpo, agora apenas uma casca, com o ventre da terra para onde tudo volta. Livre da ameaça da morte, o espírito e a palavra triunfam, fazendo com que o inocente, morto e sacrificado, redima toda a comunidade a que pertence: os homens e os poetas. Por isso, Carlos Maria de Araújo é denominado inocente, pois é devolvido à terra em corpo, com o espírito, que, nesse caso, significa consciência, livre. Naturalmente, a consciência do poeta propriamente dita desaparece com ele, mas permanece como obra, como voz que não se cala, nas salamandras (animal associado ao perene, ao fogo purificador), nos cavalos que cantou. E se pode pensar que a permanência do

⁴ KIERKGAARD, Sören. *O conceito de angústia*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo:

Hemus Editora Livraria Ltda. 1968, p 45.

feito intelectual, do canto do poeta, atravessa o tempo e se transforma. Assim Hilda Hilst define esse instante:

VI

Dorme o amigo no seu corpo de terra.

E dentro dele a crisálida amanhece:

Ouro primeiro, larva, depois asa

Hás de romper a pedra, pastor e companheiro.

A proximidade entre sono e morte é bastante conhecida de todos nós. O sono é reparador, prepara o corpo e o intelecto para a vida cotidiana e revela tanto quanto encobre os mistérios da intimidade mais funda do ser, o nosso inconsciente. A morte, pelo seu lado, está posta nas religiões como passagem e descanso. Para as religiões cristãs, a morte consiste na passagem para um estágio de reparação das ações praticadas ou de bem aventurança pelo bem praticado por meio das ações. Já para muitas religiões orientais, em especial o budismo, morrer faz parte de um grande ciclo de existências (samsara) que se repete até que se alcance a iluminação e a cessação de todo ser, o nirvana.

O aspecto que surge nesse poema está, parece, ligado a uma noção de retomada do fluxo da vida uma vez que Hilda Hilst diz: "Dorme o amigo no seu corpo de terra./E dentro dele a crisálida amanhece". Esse sono no qual o poeta está, comparado ao estado de uma crisálida, isto é, a fase em que um inseto (lepidóptero), envolvido por um casulo de seda, aguarda a fase vindoura, a de larva, para, depois, criar asas, tomando-se um ser desenvolvido, é sugestivamente o de preparação para uma vida outra sem sabermos se é aquela que as religiões propõem ou se outra que poderia ser definida por meio de conceitos filosóficos.

É Shopenhauer quem nos ensina que "se, portanto, a consciência individual não sobrevive à morte, sobrevive, ao contrário, aquilo que unicamente se rebela contra ela: a Vontade. Daí se explica a contradição de que os filósofos, a partir do ponto de vista do conhecimento, demonstraram, em todos os tempos, com

fundamentos justos, que, apesar de a morte não ser mal algum, o temor da morte permanece inexpugnável: porque ele não se enraíza no conhecimento, mas na Vontade. Vem justamente do fato de que a Vontade e não o intelecto seja o indestrutível, que todas as religiões e filosofias reconheçam uma recompensa na eternidade apenas às virtudes de vontade e do coração e não às do intelecto ou da cabeça”⁵. Assim como, falando do amor, Schopenhauer define que seu elemento motor é a volúpia, da mesma forma ele fala da vida. [A volúpia é a própria força erótica fundadora das paixões carnis que dão existência aos seres humanos.] Mas essa energia da volúpia é ilusória para ele porque o que lança o homem para a vida é a Vontade, definida como “Vontade de vida cega” visto que não está ligada ao conhecimento, mas ao desejo mesmo de viver, como procriação. Já a vontade com minúscula, que o filósofo separa desta outra com maiúscula, diz respeito à índole, à disposição humana para o bem. Certamente, pois, não sobrevive o intelecto do poeta. E o que sobrevive então? Para Schopenhauer não é o intelecto, mas, novamente, a Vontade porque o conhecimento é produto do cérebro, que morre com o sujeito. E, neste ponto, o filósofo não estabelece um fio entre vida-morte-arte, mas é possível encontrar uma relação quando ele diz que aquilo que se produziu como conhecimento sobrevive no Não-Eu, entenda-se o Não-Eu como tudo aquilo que não está no sujeito que morre. Em outras palavras, é perfeitamente coerente pensar na alteridade como uma das formas do Não-Eu. E a alteridade se constitui como o outro que se alimenta intelectual e humanamente daquilo que foi cantado pelo poeta, daquilo que é trabalho artístico.] As palavras exatas de Schopenhauer sobre a morte do Eu são as seguintes: “A morte o ensina (*ao homem*) algo de melhor, ao suprimir essa pessoa, de modo que a essência do homem, que é a sua vontade, doravante viverá apenas nos outros indivíduos, enquanto seu intelecto, que pertencia apenas ao fenômeno, ou seja, ao mundo como representação, e era só a forma do mundo exterior, subsiste justamente no ser-representação, isto é, no ser objetivo das coisas enquanto tal, portanto também só na existência do até então mundo exterior. Todo o seu Eu vive portanto desde então apenas naquilo que ele até

⁵ SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor, metafísica da morte*. Tradução de Jair Barboza.

agora considerava como Não-Eu, já que cessa a diferença entre si e os outros e não os considera como Não-Eu absoluto, enquanto para o homem mau essa diferença é grande e mesmo absoluta”⁶. Eis como se dá a passagem do Eu diluído para o Não-Eu que é, na verdade, o mundo exterior e o outro que estavam até então separados do Eu.

Há, como se pode ver, o rompimento de que o sujeito poético fala (“*Hás de romper a pedra, pastor e companheiro*”). Esse rompimento, passagem para um outro estágio, mostra-se como subsistência do Eu no Outro, plenitude que se dá não pela promessa de uma outra vida, mas pela multiplicação do Eu na infinidade de Eus que constitui o ser-representação.

Essa promessa, ou melhor, essa maneira de compreensão da morte, toma feição diferente quando se inicia a segunda parte dos *Pequenos funerais* (“corpo de luz”).

Como anteriormente, há várias possibilidades de interpretação para o que se segue:

I

*Caminhas em direção ao Sul. O que te move
É Alfa, Adonai, Claríssima Morada.
Teu peito é transparência em plenitude alada
E não te vejo na distância e no tempo.
Sei que a memória é límpida cancela
E que viaja a sós, eterna.*

E sendo assim, a ti te reconheço.

Há uma trama simbólica no poema. Lembro, neste exato momento, o quanto a palavra trama é cara para Hilda Hilst e de como ela aparece na primeira análise aqui feita, “trama de vocábulos”. A trama de vocábulos, isto é, o poema (e

São Paulo: Martins Fontes. 2000, p 123.

⁶ Idem, p 138.

a poiesis), no caso acima, forma uma teia de símbolos esotéricos que deixam espaço para uma pequena investigação.

O motivo para o caminho em direção ao Sul é uma incógnita, mas o que se acha neste Sul tem mais clareza. Ao Sul está Alfa, Adonai. Este último definido como “Claríssima Morada”. Alfa é a primeira letra do alfabeto grego, é o princípio e portanto se opõe a ômega, o fim. Alfa é também a principal estrela de uma constelação, geralmente a mais brilhante e ainda há significações para alfa na música e na química. Alfa é o princípio gerador, o que dá início, inclusive, ao conhecimento se pensamos que alfa é uma letra.

Adonai era um dos nomes dados à divindade entre os hebreus e significaria “meu senhor”. Há, obviamente, uma série de outras denominações possíveis para a divindade tanto na bíblia quanto na obra hilstiana, mas, dos títulos bíblicos, a escritora escolheu Adonai e, quando escreveu os *Funerais cantantes* ainda não havia chegado ao estágio de sua obra em que dá uma enxurrada de nomes à figuração divina. E aqui há uma outra questão, Adonai corresponde aos nomes do Sem Nome? Ou seja, a divindade aqui representada é a figuração divina?

Provavelmente não. Tanto os *Funerais cantantes* quanto *Exercícios para uma idéia* são de 1967, quando ainda não havia se definido o tratamento que Hilda Hilst daria aos temas Deus e Morte no interior de sua obra. Sob certo ponto de vista, os dois livros de que se acabou de falar inauguram a reflexão hilstiana a respeito da Morte e de Deus, dando início a uma especulação lírica que avança a cada livro publicado e mantém relações com a narrativa e com o teatro. É a própria escritora quem diz que está propondo uma idéia de Deus em *Exercícios*⁷ então porque não estaria propondo uma idéia de morte nos *Funerais cantantes*? A partir de uma proposição se pode chegar a vários resultados e os resultados encontrados por Hilda Hilst deságuam em livros como *Sobre a tua grande face* e *Da morte, odes mínimas*, por exemplo.

Como se vê, Adonai não tem uma relação imediata com o Sem Nome. E vem a pergunta: qual a função desse nome (Adonai) em relação à morte? Como não estamos lidando com o Sem Nome ainda, não podemos tratar Adonai com os

⁷ Ver capítulo I deste trabalho.

mesmos questionamentos, mas há, sim, uma proximidade entre Adonai e o Sem Nome que se situa na palavra Senhor. Enquanto, em hebraico, Adonai significaria “meu senhor”, o Sem Nome recebe o título de “senhor de porcos e de homens”.

O aspecto terrível que o Sem Nome comporta desaparece em Adonai. Ele não é o senhor de homens e animais e parece estar à espera do poeta morto naquilo que o eu lírico define como claríssima morada. A relação sacrificial está, nesse contexto, revestida pelo valor da reversibilidade, isto é, uma situação negativa, a perda da vida, é compensada pelo vislumbamento de uma nova situação, ao que parece, benéfica. Por isso, aquilo que foi Carlos Maria de Araújo, fora do tempo e da distância, é limpidamente reconhecido no plano da memória.

A esse dado novo, a memória, poder-se-ia juntar o que Schopenhauer prefere denominar *palingenesia*, ou seja, “os contínuos renascimentos (que) constituiriam então a sucessão dos sonhos de vida de uma Vontade em si indestrutível”⁸. Os sonhos de existência que constituiriam, conforme a *palingenesia*, a existência humana permanecem para outros como memória, atualização da imagem que o morto deixou, lacuna no espaço da afetividade. De acordo com essa doutrina, aquele que morreu, imergiria num novo sonho sem sequer lembrar do sonho que anteriormente viveu. Mas bem longe de ser consolatória, essa teoria largamente divulgada durante o séc. XIX, apenas abrevia o enfrentamento da dor, da força indestrutível que interrompe o sonho de existência para homens e poetas.

Como já disse, Carlos Maria de Araújo e Hilda Hilst foram amigos. Foi das mãos dele que ela recebeu *Cartas a El Greco*, o livro de Nikos Kazantzákis que causou uma impressão tão forte na poeta a ponto de fazê-la sair da cidade de São Paulo e se dedicar a escrever na Casa do Sol⁹, a chácara onde vive até hoje. Sabe-se, igualmente, que em outro dos seus livros, *Ascese, os salvadores de Deus*, Nikos Kazantzákis desenvolve, como nos explica José Paulo Paes, toda uma teoria sobre Deus, morte e a vida humana. Nos anos sessenta, Hilda Hilst estava imersa no espírito dessas teorias, o que auxilia na compreensão da divisão

⁸ SCHOPENHAUER, Arthur. Opus cit., p 130.

⁹ Esta informação foi dada por José Mora Fuentes, colaborador de Hilda Hilst.

em duas sequências para os *Funerais cantantes*. Na terra, portanto abaixo, está o movimento para a derrelição e a morte enquanto na luz, isto é, para o alto, está o movimento em direção à vida e à cessação da dor.

No longo silêncio lírico que fez entre 1967 e 1974, Hilda Hilst foi enfrentando, no manuseio que faz da narrativa, as obsessões da poesia, seus temas recorrentes. No belíssimo conto *Lázaro*¹⁰, ela reforça a sensação de agonia diante da morte para depois tornar maior ainda a agonia diante do renascimento. Ressuscitado, Lázaro relembra aquele que o acompanhou na escuridão da morte, o demoníaco Rouah. Das lembranças que guarda de Rouah, a mais forte é a conversação durante a qual o demônio lhe descreve a continuidade infinita da escuridão a que os homens estão condenados. Mas, diante dos percalços que a ressurreição traz, isto é, a incredulidade dos demais homens e a dor de voltar a enfrentar a morte, Lázaro pensa muitas e muitas vezes em voltar a morrer, em o quanto teria sido melhor permanecer na escuridão com Rouah.

Na mesma época da redação de *Lázaro*, [o porco, animal recorrente tanto na poesia quanto na narrativa, comparece na obra hilstiana e perdurará como símbolo de sacrifício e agonia, em outras palavras, como símbolo de morte. A animalidade do porco, ligada à lama, é uma das imagens fortes poeticamente para Hilda Hilst porque, sendo um anagrama de corpo, porco designa o que está abaixo, o que está decaído.] Estas elaborações acontecidas durante o período de redação das narrativas primeiras e do teatro voltam a aparecer como formulações da poesia em especial em *Amavisse* e *Da morte-odes mínimas*.

Somente seis anos depois de retomar a poesia, Hilda Hilst escreveu *Da morte-odes mínimas*. Este é um dos seus mais intrigantes livros de poesia. Em primeiro lugar, *Da morte-odes mínimas* traz uma curiosidade em relação aos demais livros: as aquarelas feitas para a primeira parte, uma sequência sem título. O livro, como os produzidos durante a segunda fase da poesia hilstiana, tem um grande rigor estrutural, dividindo-se em quatro sequências: 1. sem título, 2. da morte, 3. tempo-morte e 4. à tua frente. em vaidade.

¹⁰ HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Quiron, 1977, pp 241-62.

A sequência que abre o livro poderia estar conectada à imagem da morte de que Michel Vovelle fala no início deste capítulo, mas é outra a situação. Os poemas não tratam da morte, pelo menos não com este nome. Tomo o primeiro a título de exemplo:

*Rinoceronte elefante
Vivi nos altos de um monte
Tentando trazer teu gesto
Teu horizonte
Para o meu deserto.*

Quem é o “rinoceronte elefante”? Sem pontuação, sem indicação gráfica (obviamente proposital), pode-se estar a falar de alguém ou do eu. Um ponto comum no conjunto desses poemas é a citação de animais; o leão, o rinoceronte, o peixe, o pássaro, a onça e as vacas não constituem um bestiário, mas desdobramentos do sujeito poético.

[Na verdade, há um jogo constante entre o eu animalizado e o animal personificado e, abrindo cada poema, há uma bela aquarela com cores predominantemente primárias como o verde, o vermelho, o amarelo e o azul. Esse primeiro instante de *Da morte-odes mínimas* é de grande beleza, concisão e docilidade. A concisão está no corpo mesmo do poema como esfinge que desafia o leitor.]

O calor e a luz que emanam das aquarelas desenhadas por Hilda Hilst desmentem a possibilidade de uma inserção pelo universo da obscuridade. E poderíamos acreditar plenamente na abertura do livro como uma forma de cantar a vida se, em dados momentos, não surgissem alguns pontos de interrogação, mais especificamente, dubiedades. As duplicações são constantes nos pequenos poemas como se vê aqui:

*Fui pássaro e onça
Criança e mulher.
Numa tarde de sombras
Fui teu passo.*

Ou aqui:

Montado sobre as vacas

Meu duplo e eu.

E guarda-sóis de fogo

E um sol de fráguas.

Mas cérebro e cascos

No breu.

A lembrança de existências passadas tanto humanas quanto animais é desdobramento do jogo de duplicações. E, mesmo quando se fala apenas da existência humana, ocorre um desdobramento na passagem entre criança e mulher. O poema seguinte vai mais fundo porque dá nome ao que apenas se suspeitava ser o duplo. Neste último poema citado, há uma clareza e calor presentes nos guarda-sóis de fogo (que portanto não cumprem sua função) e no sol de fráguas que, curiosamente, é um símbolo da vida, mas que, devido à locução “de fráguas” poderá ter seu sentido revertido. Isto porque, se de um lado o sol é semelhante às fomalhas, quente como as fomalhas, portanto em pleno exercício de seu principal valor simbólico; por outro lado, frágua significa também desdita exatamente pelo calor que mortifica. As fráguas eram as fomalhas dos ferreiros em outros tempos e, nelas, trabalhava-se arduamente, cumpriam-se penas. À essa clareza tão ardente quanto desditada, faz contraponto o breu em que estão cérebro e cascos, isto é, a bestialidade sugerida nos cascos dos animais e na ignorância humana.

E, ignorando o que seja este outro que acompanha o eu lírico, não se pode chegar a um entendimento possível do papel que esses duplos cumprem ao longo dos poemas. Então cabe a pergunta *que é o duplo?* “O duplo é um alter-ego, e mais precisamente, um *ego alter*, que a pessoa viva sente nela, ao mesmo tempo exterior e íntimo ao longo de sua existência. E por conseguinte, não é uma cópia, uma imagem da pessoa viva que, originalmente, sobrevive à morte, mas sua realidade própria de *ego alter*. O *ego alter* é realmente o “Eu” que “é um outro” de

Rimbaud”¹¹ } Essa alteridade de que fala Edgar Morin cumpre funções diversas em planos diversos. Com isso se deseja dizer que o duplo tem um caráter místico pois se relaciona ao fantasmático, ao vampiresco e ao que se denomina corpo astral, mas, na literatura, o duplo cumpre um papel estético. Não é à toa que Morin vai buscar exemplos para o duplo literário no fantasma em *Hamlet* e no terrível Mr. Hyde de *O médico e o monstro*. São duplos que têm manifestação clara. Mas o que dizer do duplo na poesia? O mesmo Morin busca explicação em Rimbaud, o poeta que traça uma teoria do *poeta vidente*, originada no verso “*Je est un autre*”.

Quando diz “mas cérebro e cascos/ no breu”, Hilda Hilst fala da ignorância, como já disse, mas é melhor definir de que ignorância está se falando: trata-se de lidar com o que não está no plano do conhecimento pleno, mas da intuição. O poeta que trabalha de forma plenamente consciente é um artífice, sim. Mas o resultado final que esse artífice busca atingir não é um concenso para os leitores. O resultado, pois, escapa das mãos do poeta cerebral. No que diz respeito ao poeta vidente, sua noção de criação enraiza-se nas experiências inomináveis, por isso o que escreve soa tão ininteligível e parece tão fechado. Esse movimento em direção ao hermético não é um dar de ombros para o mundo, mas um convite ao uso de formas de percepção que não gozam, ainda hoje, de boa reputação. Isto porque a intuição não tem método, o que é discutível se considerada a urdidura dos livros de Hilda Hilst. A partir desse ponto, o “outro que pensa em mim” de Rimbaud, o poeta fingidor de Fernando Pessoa e o duplo de Hilda Hilst demonstram fortes conexões cujo centro é exatamente a metáfora como duplo na linguagem poética. Cascos e breu são um apelo ao fundo da animalidade no homem, como também à vidência. Aliás, a própria Hilda Hilst declara: “dá-me pobreza e fealdade e medo./E desterro de todas as respostas/Que dariam luz/A meu eterno entendimento cego”¹². Se há algum termo que designa o breu do conhecimento em Hilda Hilst é exatamente “entendimento cego”.

¹¹ Opus cit. pp 136-7.

¹² *Sobre tua grande face in Do desejo*. São Paulo, Campinas: Pontes. 1992,

O poema final dessa primeira sequência torna tão mais curioso quanto desafiante este livro que tem a morte por tema. A imagem trabalhada plasticamente pela poeta vaza da aquarela para a palavra:

Sonhei que te cavalgava, leão-rei.

Em ouro e escarlate

Te conduzia pela eternidade

À minha casa.

Ouro e escarlate, cores da mais alta nobreza que remetem não só ao animal, mas ao humano. O leão, símbolo de bravura, força, nobreza e dignidade é uma das imagens fortes na heráldica. Nas casas nobres, nas famílias em que havia heróis, usava-se o leão rompante como símbolo, mas aqui, o leão é dócil e obedece a uma voz que o comanda e conduz gentilmente. O ouro designa poder e fortuna mas também aquilo que tem valor inestimável e que não pertence necessariamente ao mundo dos negócios. Ao lado do escarlate, cuja atribuição também é régia, designando ainda apelo aos sentidos, o ouro compõe uma bela imagem, pode-se mesmo imaginar a mulher que cavalga sobre o leão.

Mas a segunda sequência de *Da morte...* não guarda o mesmo apelo vital, pelo contrário. O leitor é arrastado, depois do contato com os pequenos poemas da primeira sequência, para um universo sem piedade.

Dissolução do eu, dissolução do mundo

Não importa que os avanços tecnológicos tenham estendido a vida do homem ou prolongado sua juventude, o fato é que a morte, por mais que pareça distante do eu, sempre acaba por atingi-lo, cumprindo-se, desse modo, uma sentença irrevogável. Ao pensarmos na “ode” como um canto, imaginamos imediatamente uma celebração de caráter festivo, mas, quando se pensa em “odé epikedéios”, isto é, o canto fúnebre, imediatamente o gesto do canto cobre-se de

melancolia que a perda do outro nos causa. Não se pensa na dissolução do eu que, como se vê, é bem presente.

Pensar a própria morte, em vez de concebê-la como coisa de caráter místico ou aquilo que atinge um outro, é atitude do homem moderno. Da mesma forma, na literatura, a morte não é apenas o que atinge o outro, mas o que atinge o eu e é exatamente nesse caso que se inclui *Da morte-odes mínimas*.[[] O recurso utilizado na fatura dos poemas desse livro não é o lamento da morte do outro, mas uma abordagem direta da morte do eu. Isto difere nos livros cujo tema é o amor pois, ali, o sujeito poético está a falar sobre o amor, com o objeto do amor, mas nunca com o Amor.]

Em outro livro, *Alcoólicas*¹³, há uma abordagem direta, mas da vida. O tom dionisiaco daqueles poemas nem sempre faz da vida algo alegre, bem pelo contrário, o sujeito poético, ébrio, assim a define: “É crua e dura a vida. Como um naco de víbora”. E a explicação para isso está no próprio *Alcoólicas*: “(a vida) é faminta como o bico dos corvos”, com o álcool se esquecem “Fome/País/ (...) A dentadura etérea/Bola/Miséria”. O modo como se fala da vida mais lembra o seu antônimo...

Talvez por isso, assim como *Bufólicas*, *Alcoólicas* pareça ser um livro “deslocado” na obra da poeta. Mas, pensando exatamente no aspecto dionisiaco da poesia hilstiana, de que *Alcoólicas* é o exemplo maior, pode-se imaginar a história de Dioniso como uma constância entre nascer e morrer de que o uso do vinho é um dos índices. O primeiro renascimento de Dioniso dá-se na coxa de Zeus, que o recolhe do ventre materno a fim de protegê-lo da fúria de Hera. Depois, Dioniso, vai ao inferno (catábase) para rever a mãe, Sêmele. O retorno do inferno é um outro renascimento que, a um só tempo, enlaça Dioniso ao rito órfico e aos ciclos das estações, ao retorno da primavera, ligando-o aos ritos de fecundação e procriação. Daí, Dioniso surge como o deus da videira, do vinho. O vinho passa a cumprir um papel mais que simbólico dentro desses ritos ancestrais porque ele não é apenas uma dádiva de um deus, mas o liame entre o mundo do humano e esse deus. A embriaguez báquica se constitui como uma maneira de

¹³ HILST, Hilda. *Alcoólicas* in *Do desejo*. Campinas, SP: Pontes, 1992, p 103.

deslocamento do eu e de esquecimento de si mesmo, o que equivale a falar numa maneira de apagamento.

É óbvio que minha interpretação do dionisiaco em Hilda Hilst está muito perto de uma noção de rito que pode ser entendida como apagamento do ser. Em *Alcoólicas*, as imagens que circundam a relação entre a embriaguez e a vida não são, como já disse, fastas, pelo contrário. Daí, o bico dos corvos, o naco de víbora, a dentadura etérea e a miséria. O que arranca o sujeito poético desse mundo amesquinhado, lançando-o para uma atmosfera de felicidade explosiva é o álcool cuja ação retira do sujeito também sua capacidade reflexiva, aproximando-o de um ponto cujas leis não são claras e onde prazer e perigo se avizinham. Se a vida é o continuum em que se tem a delícia e a agonia do dionisiaco, a morte é a proximidade do inominável, do mistério que, na voz da poeta, personaliza-se.

A personalização não diz respeito apenas ao efeito metafórico da poesia, mas ao modo de abordagem da morte, que pode fazer um jogo de esconde-esconde com o sujeito poético, porém não se nega à manifestação. A morte é silenciosa enquanto Deus se manifesta pelo avesso e pela negação.

À primeira vista, dizendo que a morte do eu e não do outro é uma questão do homem moderno, poderá parecer que o homem de outros períodos da história não refletia a esse respeito. Mas não é bem assim, o que se pretende dizer é que, para o homem de culturas arcaicas e de culturas não letradas, a morte é dissolução do outro e passagem desse outro para o plano do sagrado. Ao se constatar a passagem para o plano do sagrado, quem morre é evitado ou então presentificado simbolicamente¹⁴, portanto há, sim, angústia diante da morte para o homem arcaico, mas essa angústia é mediada pela religião¹⁵. Já nos dias de hoje, uma questão se impõe: de que angústia está se falando? É obviamente a angústia da morte, mas angústia que se torna enfrentamento e desejo de entendimento, o

¹⁴ Para Georges Bataille, "a morte era o signo da violência introduzida num mundo que ela podia destruir. Imóvel, o morto participa da violência que o tinha ferido: o que estava em contato com ele estava ameaçado pela destruição a que ele sucumbira. (...). O morto é um perigo para aqueles que ficam. Se eles devem enterrá-lo é menos para colocá-lo ao abrigo, que para se porem eles próprios ao abrigo desse 'contágio' ". In *O erotismo*, p 43.

¹⁵ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes. Tradução de Rogério Fernandes. 1992, p 159-60

que não facilita o morrer, mas põe aquele que pensa a morte em um estado de ação e não de estupor diante do irrevogável.

Pensar a morte é transformar, pela arte ou pela especulação filosófica, o que antes era apenas perplexidade. Na arte, a angústia torna-se criação. Talvez isto possa ser comprovado no poema a seguir:

XXXII

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

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

*Me fiz poeta
Porque à minha volta
Na humana idéia de um deus que não conheço
A ti, morte, minha irmã,
Te vejo.*

[Em relação a Deus, o fazer poético em Hilda Hilst é súplica diante do silêncio. Em relação ao amor, o fazer poético é Dom. Mas é apenas em relação à morte que a poeta fala de fazer-se poeta. Há uma linha bastante sutil separando estas três coisas, contudo é uma linha forte: Deus e amor são matéria de poesia e a morte é a 'formadora' do poeta.]

Embora a morte esteja na base da percepção do poeta, não se constitui seu assunto principal. E não o é porque há uma série de escolhas para o que se diz ou não em poesia e o poeta seleciona aquilo que o move a ponto de se expressar. A possibilidade da morte, nesse painel, é angústia cuja ação orienta a criação poética. Mesmo quando a vida ou alguns dos aspectos que a ela se associam são celebrados, isto ocorre como oposição à morte e como maneira de preservar a alegria de viver.

A seleção dos espaços ocupados pela morte, ou melhor, os espaços em que ela comparece, são fartamente nomeados. Nesses espaços de aparição, a morte cumpre funções, assim é que cada um dos elementos enumerados encontra seus correspondentes respectivamente no tempo passado (o mais que perfeito), na base, na essência das coisas (o veio), no prazer (o gozo, o espaço entre mim e o outro). Ao cabo dessa enumeração, encontramos o fim do próprio sujeito poético (a minha hora fria) e a purificação mítica (o fogo), mas resta perguntar sobre a palavra hausto. Essa palavra, que significa tanto sorver o gole de uma bebida quanto aspiração profunda, tem sua origem associada à alma. No Gênesis, a matéria humana ganha vida quando aspira o sopro divino. Há conexões mais complexas neste ponto uma vez que a aspiração profunda que dá alma ao homem bíblico é a própria fonte da vida como também a própria criação poética: aspirar e inspirar são palavras afins. O homem é criatura destinada à morte enquanto o trabalho poético é produto da angústia da mortalidade.

Os comprometimentos que surgem daí, reforçados pelos versos subsequentes, sugerem que, já em sua criação, o homem está destinado à morte e que, portanto, sua ligação com ela está na origem, no nascimento, na irmandade enfim que se estabelece entre a humanidade e a idéia de finitude. A crueldade que essa idéia encerra é a de que, sendo uma criatura saída das mãos do Sem Nome (para ficar na esfera do universo de Hilda Hilst), o homem haverá de passar por essa experiência final e aterradora. [A maneira encontrada pelo sujeito poético para amenizar uma finalidade tão perversa é a proximidade amorosa com a morte.] Daí a declaração:

*Me fiz poeta
Porque à minha volta
Na humana idéia de um deus que não conheço
A ti, morte, minha irmã,
Te vejo.*

Então Deus, nessa estrofe, está incluso na idéia humana, retirado de qualquer aspiração de ordem transcendente. Oposta a Deus, a morte tem maior proximidade com o humano, pondo termo à sua existência e também fim à angústia causada pelo silêncio do Sem Nome.

Tratando da estética e, mais especificamente, da ocorrência do sacrifício e do assassinato na literatura, Edgar Morin declara que “não se trata apenas, nestes assassinatos estéticos, de satisfações inofensivas dadas à agressividade humana, e sim de uma participação no ciclo de morte-renascimento, e sim de verdadeiros sacrifícios que transferem o mal e a morte às vítimas literárias, de catarses que fazem brotar novas forças de vida. O amante infeliz, se for escritor, pode escapar ao suicídio suicidando seu herói. Da morte do atormentado Werther, nasce a serenidade goetheana. A catarse estética é particularmente sensível (Aristóteles) nesta cerimônia ainda meio sagrada que é o teatro. A tragédia é uma verdadeira hecatombe de morte-renascimento onde, segundo a profunda palavra de Rimbaud, “rejuvenescemos por meio da crueldade”¹⁶. Há, se observarmos atentamente, certa leviandade na declaração de Morin. Trata-se, para ele, de fazer da morte um acontecimento literário que é também válvula de escape. Não se pode negar que a literatura detém um caráter lúdico, brinquedo que se joga seriamente e, nesta seriedade lúdica, poesia e morte têm perfis sinuosos. A poesia em *Da morte-odes mínimas* não se pretende uma maneira de evitar o desaparecimento do poeta, mas é, isto sim, o próprio poeta comentando o seu futuro desaparecimento, arte que, ao falar da morte, sublima-a em vez de esconjurá-la.

¹⁶ MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago Editora. 1997, p 170-1.

Nesse ponto, a poesia que reconhece na morte a angústia criadora está intimamente ligada à noção do demoníaco kierkgardiano que tanto pode silenciar quanto gritar, mas, ao operar a expressão lírica está em pleno exercício da liberdade.

Ao falar de Kiergaard estamos lidando com um filósofo imerso no credo cristão, o que orienta suas especulações, mas isso não obsta a que se reconheça, nessa filosofia, a percepção de temas que vão fundo em nossa maneira de estar no mundo. Quando fala de mutismo, Kiergaard irá tratá-lo como “hermetismo” uma vez que entende que “a liberdade é sempre comunicante” e porque “a linguagem, o verbo, são termos de libertação, tiram-nos da abstração vazia do hermetismo”¹⁷. A conquista de uma linguagem faz do poeta aquele que sai do mutismo, da não liberdade, e conquista um espaço de reflexão que se opõe ao demoníaco. [Sendo a morte, em princípio, o indizível ou, para ficar no plano do poético, o inefável; criar poeticamente, tendo a morte como assunto, é uma tentativa de furar a barreira do impronunciável.] E, talvez mais: a morte como assunto, por mais indizível que seja, faz do poeta aquele cuja palavra é possibilidade (angústia) de criação. Mas isso, de acordo com a linha tomada pelo filósofo dinamarquês, só é possível porque, para o homem, a inocência (ignorância) perdida toma o possível atuante. Sair da ignorância e vislumbrar a finitude, enfrentar a morte, só é possível porque o homem pôde, enfim, errar, pecar. Seguindo esta linha de raciocínio, sair do estado de ignorância, por mítica que a idéia pareça, traz a angústia ao mundo e é ela que atua como o possível da realização humana, da qual a arte é uma das formas.

Contudo, a realização da obra de arte não é um consolo contra o instante letal na poesia de Hilda Hilst. A poesia surge como reconhecimento desse instante e seu constante enfrentamento:

VIII

Lenho, olaria, constróis

¹⁷ KIERKGAARD, Sören. *O conceito de angústia*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Hemus, p 126.

*Tua casa no meu quintal.
E desde sempre te espio*

*Linhos e cal tua cara
Lenta tua casa*

*Nova crescendo agora
Nos meus cinquenta.
E madeirames e telhas
E escadas, tuas rizejas*

Tuas costas altas

*Vezenquando te volteias
Para que eu não me esqueça*

Do instante cego

*Quando me pedirás companhia.
Eu não me esqueço.
Te espio de hora em hora*

*Casa e começo, tua cara.
A qualquer tempo te reconheço.*

Da morte, odes mínimas é um livro construído de modo a se observar a aproximação da morte e as várias reações do sujeito poético a essa aproximação que, no poema acima, é mais entrevista que vista. Mas, nessa cortina que se entreabre, vê-se a construção da morada mortal e os prenúncios do instante mortal. A agonia e a angústia da morte são os motores para a fatura do discurso poético que se abre com a força imagética de uma casa lentamente erguida. O

ambiente é aquele em que o reconhecimento é causado pela compreensão da passagem do tempo que conduz a um fim igualmente conhecido, mas continuamente afastado. Porém, a imediata consciência da mortalidade se impõe de tal forma que o sujeito poético enuncia um período da vida (“meus cinqüenta”). Curiosa atitude em Hilda Hilst, que embora tenha feito uma grande propaganda de si mesma, sempre deixou espaços obnublados na sua trajetória pessoal, à semelhança de um outro poeta segundo o qual os dias importantes para a definição de sua biografia são os de nascimento e morte, pois, entre uma coisa e outra, todos os outros dias a ele pertencem.

Aos cinqüenta anos, a poeta entrevê a construção preparada por aquela que traz sobre a cara “linhos e cal”. São o lenho, a olaria, madeirames, telhas, escadas... Nossas primeiras casas não são as construções que hoje conhecemos, mas cavernas e grutas que são, igualmente, nossos primeiros jazigos. Nesses espaços encravados no fundo da terra acontecem também nossas primeiras cerimônias fúnebres que, depois, foram transpostas para os edifícios especializados (templos, igrejas, capelas, catedrais) que parecem trazer para a luz o que, no fundo da terra, são cavernas e grutas¹⁸.

A casa que conhecemos hoje, invadida pela luz elétrica, pelos efeitos da moderna tecnologia está bem distante das casas rurais, ou mesmo das casas do séc. XIX, escurecidas ou fracamente iluminadas. Essas casas de outros tempos revelam um ambiente que não é apenas o familiar e o da afetividade, mas o espaço da morte. Com os procedimentos para a manutenção da saúde e do bem estar das populações tanto rural quanto urbana, a morte é transferida para os hospitais, para os espaços que liberam a casa familiar da possibilidade de contágio e da presença da morte. Mas no mundo rural e arcaico, morre-se em casa, ao lado dos filhos, de alguns amigos, daqueles que se ama; assim a casa familiar se mantém como o espaço do nascer e do morrer.

Pari passu com esta casa arcaica, a mortal casa hilstiana vai sendo construída com os materiais mais básicos e, lentamente, cercando o sujeito

¹⁸ Cf. MORIN, Edgar. Opus cit. pp 123-25.

poético de uma presença que mais se insinua do que se mostra. Mas há lampejos dessa presença que servem para “lembrar” a que o eu lírico está destinado (“vezenquando te volteias/Para que eu não me esqueça”). A morte está na vida dos homens assim como o nascimento, mas, enquanto o nascer é motivo de júbilo, a morte, pelo menos para algumas religiões, é aniquilação e dor. E, embora tentemos esquecê-la, a morte dá sinais: o corpo que dói, a decomposição em vida causada por doenças terminais, o coração que falha, a resistência que vai pouco a pouco sendo minada. Resistência física e também humana, porque as paixões fenecem.

Esse voltar-se da morte para o sujeito poético está acenando para todas essas possibilidades, para os instantes de enfraquecimento a que o corpo está condenado. Nesses instantes, abandonados a nós mesmos por mais que alguém nos aperte a mão, somos apenas nós, livres de qualquer mascaramento que nos empurre para diante. Outro modo de o instante mortal insinuar-se está na perda do outro porque, na morte do outro, está contido o sinal da finitude de todos. A consciência desse instante, por fugaz que seja, não será apenas ironia e alívio porque outro desaparece para que vivamos, será também a lembrança de que haverá um encontro definitivo, por isso o sujeito poético, amargo, diz “eu não me esqueço”, *memento mori*.

Essa impossibilidade de esquecimento é a angústia progressiva que põe diante de um sujeito poético quinquagenário um fato inegável: o envelhecimento. Esses cinquenta anos expressam o início do declínio, reconhecido na construção: à medida que a casa é erguida, menos vida resta ao sujeito poético. A palavra designadora da tomada de consciência desse fato está no âmbito da visão, espiar. Verbo que designa o olhar furtivo e não a observação direta, espiar é o gesto de quem não quer ser reconhecido, identificado por outrem. Desse modo, é como se o sujeito poético identificasse a morte, mas não pudesse ser identificado por ela. No entanto, cúmulo da autotraição, é no espaço íntimo, o quintal, que a morte constrói sua morada: ao espiar a morte, o sujeito poético vigia o seu próprio declínio. Na duplicidade de significados que a casa encerra (espaço do nascer e também do morrer), percebe-se, agora, que o espaço do nascer cede sua força ao

espaço do morrer porque a construção da casa, no poema, é um trabalho “mortal” e não um trabalho “vital”, assim, a vida é o canteiro de obras para a morte. Mas o sujeito poético resiste, a tática do espia consiste na elaboração de estratégias que minem a força do outro (aqui representado pela morte), no entanto essa resistência só produz fadiga. A opção pela vida leva, infalivelmente, à senectude, ao momento em que o sujeito diz “quero descansar”. Esse “descanso” é o sinal de um período que se fecha e cujas marcas são os cabelos a esbranquiçar, a malha das rugas, o desejo morrente. Assim, é como se a morte concedesse o benefício de um tempo a mais ao sujeito poético, enviando-lhe, concomitantemente, os sinais de sua presença no decurso terrível desse tempo a mais. É bem verdade que há sujeitos e sujeitos, de tal forma que um velho pode manter seu espírito indômito e seu corpo reage ao tempo. Em contrapartida a essa atitude, um jovem poderá desistir, envelhecer embora seu corpo permaneça fresco.

Hilda Hilst criou um universo de grande energia. A poesia que faz é, sim, uma forma de angústia diante da morte, mas é resistência também, resistência que é uma via de mão dupla porque a obscenidade e o escatológico (como comprovam as narrativas obscenas e o riso demolidor de *Bufólicas*) encampam a morte.

Se a resistência se dá no discurso literário, aqui possibilidade de enfrentamento do instante letal, é nesse mesmo discurso que se formulam questões antiquíssimas cuja força é quase mítica.

Pode-se dizer que *Da morte-odes mínimas* é um livro em que se vão dispendo discussões sobre a morte/com a morte. O sujeito poético faz uma quantidade considerável de perguntas: “como virás, morte minha?”, “por que não me esqueces/Velhíssima-Pequenina?”, “onde nasceste, morte?”, “te alimentavas de amêndoas negras?”. A quantidade de perguntas é considerável e há aquelas que não são feitas diretamente, são indiretas e furtivas como a ação de espiar:

XIX

Se eu soubesse

Teu nome verdadeiro

*Te tomaria
Úmida, ténue*

E então descansarias.

*Se sussurrares
Teu nome secreto
Nos meus caminhos
Entre a vida e o sono*

*Te prometo, morte,
A vida de um poeta. A minha:
Palavras vivas, fogo, fonte.*

*Se me tocares,
Amantíssima, branda
Como fui tocada pelos homens*

*Ao invés de Morte
Te chamo Poesia
Fogo, Fonte, Palavra viva
Sorte.*

A descoberta de uma nomeação é uma forma de conhecimento, é uma forma de poder. Há uma pergunta indiretamente feita neste poema: “qual o nome da morte?”. O nome de Deus é um caso semelhante, não se pode designá-lo porque não lhe é conhecido o nome. A morte, presente como Deus não o é, não pode ser designada porque não se pode definir o que seja esse encerramento, essa finitude em todas as suas significações. A morte, no cotidiano, é sempre

acompanhada de uma adjetivação: agônica, natural, por causa externa, presumida, clínica, cósmica... Todas essas qualificações, advindas das leis e das ciências, apenas fazem o em torno desse fenômeno que não se mostra além disso, ou melhor, esses qualificativos indicam mais efeitos que causas. Assim é que a morte permanece como um inominável cujo enfrentamento cai na teia das palavras até atingir um grau simbólico. Nesse ponto, o simbólico normalmente precede o aspecto científico de um vocabulário ligado à morte como provam a cruz, a caveira, as cores do luto.

Ao invés de perguntar diretamente, o sujeito poético designa o que faria se soubesse o “nome” da morte. Tomá-la-ia, dar-lhe-ia descanso. Ver-se-ia, por fim, livre da ameaça constante e, assim, teria o conhecimento necessário para o enfrentamento, saindo da condição de espia. Saber, enfim o nome da morte, seria antropomorfizá-la, tirá-la do mistério, pondo-a sob a luz do conhecimento. Possibilidade das possibilidades. A primeira palavra no poema é “se”. Palavra da hipótese e da condição que permite ao sujeito poético sinalizar um pacto:

Se sussurrares

Teu nome secreto

Nos meus caminhos

Entre a vida e o sono

Te prometo, morte,

A vida de um poeta. A minha:

Palavras vivas, fogo, fonte.

Tal qual o homem das antigas histórias contadas, ainda hoje, nos pontos mais longínquos do Brasil, o sujeito poético está fazendo um trato com a morte: “Dá-me o poder do conhecimento sobre ti e, em troca, eu te dou o meu ser”. No fim, se o pacto vingar, a morte ainda sairá vitoriosa porque levará o que lhe é devido, a vida. Mas a abordagem feita pelo sujeito poético é diplomática, ele é habilidoso na aproximação e na proposição que faz. Por isso, desde o início, embora queira se apoderar da substância da morte, ele a cerca de qualificativos

possíveis (úmida, tênue). O encontro entre essas duas figuras femininas é um encontro amoroso também no que o amor possui de cortejo e negaceio: o sujeito poético insiste, mas a morte se encobre; o sujeito poético propõe, mas a morte silencia.

Em outro momento, pode-se apreender a força erótica desses prováveis encontros com a morte: “Que me tomes sem pena/Mas voluptuosa, eterna/Como as fêmeas da terra”, diz o sujeito poético no poema II de *Da morte-odes mínimas*. Há uma espécie de sedução ao longo desses poemas que leva ao apelo por um encontro sem precedentes entre o homem e o inominável. Voltando ao pacto, o instante de celebração entre sujeito poético e morte é aquele que acontece entre a vida e o sono. Mas que há entre vida e sono? O sonho da existência. No sonho, as camadas mais fundas de significação afloram e denunciam aquilo que o homem, sem que o suspeite, já sabe. Então, de certa maneira, o homem já conhece sua oponente-amante, já traz em si a resposta silenciosa para o nome da morte, mas não tem a chave para essa pergunta no mundo desperto. Somente no percurso do sono (irmão da morte) é que se tem esse conhecimento.

Realizada a promessa do conhecimento no mundo desperto, a morte ganha a vida do poeta, sua arte (palavras vivas, fogo, fonte) e, além da primeira proposta, o sujeito poético faz uma segunda:

*Se me tocares,
Amantíssima, branda
Como fui tocada pelos homens*

*Ao invés de Morte
Te chamo Poesia
Fogo, Fonte, Palavra viva
Sorte.*

Seria interessante lembrar o primeiro poema, quando se diz “*Te batizar de novo./Te nomear num trançado de teias/E ao invés de Morte/Te chamar Insana/Fulva/Feixe de flautas/Calha/Candeia*”. Como se vê, a abertura de *Da*

morte... já é uma busca de nomeação e de posse do conhecimento que anula a ignorância em relação à morte; daí nomes tão estranhos quanto opostos: a morte é insana, mas é a candeia, a imagem da chama iluminadora que bem se aproxima, pela coloração, ao fulvo (ocre, amarelo, ruço). Na impossibilidade de nomeações mais certas, os nomes tomam-se delírio: *feixe de flautas, calha*. Já as nomeações sugeridas ao fim do poema em análise são mais expressivas porque estão relacionadas às denominações da quinta estrofe (*palavras vivas, fogo, fonte*) e, ao oferecer a própria vida, o sujeito poético é bem mais pródigo e acrescenta à nomeação inicial "*Poesia, Fogo, Fonte, Palavra viva/Sorte*". Todos os nomes são escritos com maiúsculas, retirados de sua condição comum e, paradoxalmente, todos eles significam, se o pacto vingar, Morte.

Seria possível falar de uma poética da Morte? Talvez sim, caso se considerem os versos segundo os quais "*me fiz poeta/porque à minha volta/na humana idéia de um deus que não conheço/a ti morte, minha irmã, te vejo*". O problema que daí surge é a impossibilidade de nomear aquilo que dá origem ao discurso poético, a própria morte. [Os três poemas lidos até aqui podem auxiliar na compreensão desse sistema: no primeiro, está contida a idéia de que a angústia diante da morte é, mais que Deus, o elemento que move o poeta como criador; no segundo, não se dá o enfrentamento, mas o sujeito poético "espia" a morte, observa-a, analisa-a e, no terceiro, finalmente, ocorre a tentativa de definição da morte. Embora não se saiba do resultado do pacto entre o poeta e a morte, funda-se um lirismo em relação a ela, afinal ela é definida como Poesia, aquilo que sai do não-ser para o ser e a Sorte advém do encontro, se for brando, entre ela e o poeta e, além disso, da significação de Sorte: o destino, o fim, o fado e, de um ponto de vista mais vasto, a bem aventurança, a boa fortuna.]

Conferir um ser à morte é impossível, mas a poesia faz-se muitas vezes do que não é definível nos padrões convencionais e o que não faz parte do discurso técnico-científico, em sentido amplo, certamente fará parte do poético. Em especial porque a poesia, tendo imediatez de outra natureza, externa o que o homem percebe como inefável. A expressão poética é tentativa de sedução do leitor possível e quebra do mutismo que condena o homem à incomunicabilidade.

O paradoxo nessa questão é que, por mais que queira seduzir, o poeta deverá estar preparado para falhar. Quanto a Hilda Hilst, trata-se de uma poeta que faz poesia de matéria esquiva e enigmática e, sabedora disso, a poeta não tem medo de declarar a frase tomada a George Bataille “sinto-me livre para fracassar”, inclusa na quarta capa de *Amavisse*.

[Mesmo quando as atitudes líricas se apresentam atadas a outros temas, na poesia de Hilda Hilst é a morte que se apresenta na linha do provável e, muitas vezes, do desejável. É este o caso do sacrifício, da súplica, quando a imagem do sujeito nu até os ossos é, no fundo, a imagem de uma disposição para a morte (morte como sedução do Sem Nome, é verdade, mas morte). No Amor, o sujeito poético busca o continuum da experiência amorosa e, ainda que saiba que toda experiência chega a um fim, ele se esforça por lembrar, esforça-se por manter viva a chama do erótico a fim de perenizar essa experiência, retirando-a do esquecimento, que é morte. Por isso tudo, compreender o que seja o desaparecimento e a passagem para o não-ser acaba por se tomar um discurso que, em Hilda Hilst, manifesta-se como lírica.]

Se o apelo à morte não funcionar como pacto, o sujeito poético partirá para outra estratégia:

XX

Teu nome é Nada.

Um sonhar o Universo

No pensamento do homem:

Diante do eterno, nada.

Morte, teu nome.

Um quase chegar perto.

Um pouco mais (me dizem)

E terias o Todo no teu gesto.

Um pouco mais, tu O terias visto.

Teu nome é Nada.

Haste, pata. Sem ponta, sem ronda.

Um pensar duas palavras diante da Graça:

Terias tido.

À primeira vista, esse poema é uma forma de desistência. O verso inicial, em relação aos poemas anteriores, é uma anulação. A morte tem um nome: Nada. A passagem para o não-ser mostra-se aqui como uma confirmação para a anulação absoluta do eu. Mas os versos seguintes desmentem essa possibilidade porque “sonhar o Universo” é uma ação humana. Sonhar o Universo é o impossível tal qual é impossível pensar a morte como o abismo infinito no qual tudo se perde porque, aqui, ocorre uma oposição. Se a morte é o Nada em oposição a ela está o eterno. Se a morte é fim, o que não tem fim, o próprio Universo, prevalece sobre ela. Essa saída é, talvez, um sofisma, todavia surge como uma saída digna. Não se pode pensar o Universo, mas se pode fantasiar sobre, pode-se imaginar algo perene que não será derrotado pelo inominável, pelo instante letal. Ainda mais se pensamos nos avanços científicos que mostram o universo como espaço em constante expansão, infinito. O infinito não pode ser derrotado pela morte, essa é a pequena rebelião do sujeito poético.

A segunda estrofe, sim, é obscura. Trata-se de uma experiência de aproximação com a morte e essa aproximação está relacionada com o estado de derrelição e decadência do sujeito quinquagenário, além é claro, do que, no poema, é designado por vias indiretas: *“Morte, teu nome./Um quase chegar perto/Um pouco mais (me dizem)/E terias o Todo no teu gesto. Um pouco mais, tu O terias visto”*. A identificação acontece pela segunda vez: morte. A morte é um quase chegar perto de quê? Não se sabe. E o pronome indefinido *alguém* designa aquele que teria falado sobre essa proximidade da morte, cuja concretização levaria à posse do *Todo*. Não se lê um poema nas suas partes, lê-se no conjunto, mas como chegar à compreensão possível de declarações apoiadas sobre dois pronomes indefinidos? O verso ao fim da segunda estrofe deixa escapar alguma luz. Essa quase morte poderia levar à visão do Sem Nome, a um face a face com

aquele que, no universo hilstiano, é o senhor da morte. Se, como parece, o sujeito poético esteve perto da experiência letal, se se aproximou dela, tal aproximação seria uma não aceitação do pacto proposto no poema XIX e também o motivo pelo qual se dá a mudança de tom no poema XX que soa um tanto agressivo.

A ratificação do primeiro verso da terceira estrofe confirma a mudança de tom: *"Teu nome é Nada"*. A poeta repisa o verso que abre o poema e segue com nomeações inconclusivas (*haste, pata*) das quais "pata" parece ter algum sentido porque é palavra ligada aos animais, sugere, portanto, a irracionalidade. A sequência continua obscura até os dois últimos versos: *"Um pensar duas palavras diante da Graça:/ Terias tido"*. Esses dois versos são bastante esclarecedores para todo o poema. Se, de fato, o sujeito poético esteve num face a face com a morte e escapou desse encontro, se ele de algum modo, burlou a morte, a Graça é justamente continuar a viver embora a vida seja *faminta como o bico dos corvos*. O verbo *ter*, na segunda pessoa, se dirige àquele com quem o sujeito poético fala, a morte. E a morte teria tido a vida desse sujeito que fala com ela, mas ele escapa e se rebela.

No instante em que o enfrentamento se mostra possível, o sujeito poético se contorce na impossibilidade de designação e faz do seu discurso tentativa de expressar o inexprimível, do que resulta o poema fechado à especulação, pétreo. O amargor do tom daí resultante está na nomeação dada à morte, Nada, um nada com maiúscula, mas designador da impotência maior e não do não-ser que, conforme Schopenhauer, abarca a consciência desaparecida, isto é, aqueles que morreram. Mais ainda, a constatação de que a morte, comparada ao eterno, é apenas nada. A ironia maior é que o homem não conhece a eternidade e não a conhecerá, mas ele não escapará de conhecer a morte, ainda que não permaneça nele a consciência desse conhecer. A confirmação do Nada seria o silêncio, mas o sujeito poético vive da recusa ao silêncio que é, como já se falou, recusa ao mutismo demoníaco e à ignorância que impossibilita a liberdade, embora esteja no âmbito da liberdade o direito ao silêncio.

A recusa à fala seria deixar escapar, no que diz respeito à poética da morte, a possibilidade mesma do discurso lírico. Maior que o silêncio é a busca de uma

linguagem cuja força aumenta se pensamos que a poesia de Hilda Hilst não é destrutiva, pelo contrário, é confirmação da vida e do saber. Sob esse aspecto, [a poética da morte lida com um plano de discurso muito próximo do clássico, porque as preocupações da poeta são clássicas (amor, Deus, morte), contudo a formalização poética adere à ironia e, daí, nasce uma dicção que faz dos opostos e de atitudes líricas diversas seu canal de dispersão, portanto, moderna.]

É o que a terceira sequência de *Da morte-odes mínimas* suscita. Denominando-se “á tua frente em vaidade”, os procedimentos vão além no percurso que se veio descrevendo até aqui: a busca do conhecimento pela nomeação, a aproximação possível e o enfrentamento que identifica a Morte com Nada. O percurso se fecharia nessa nadição se a poeta não resolvesse dar mais alguns passos. E já que a Morte é o nada diante do Infinito, a poeta propõe:

I

E se eu ficasse eterna?

Demonstrável

Axioma de pedra.

Os versos, antes tão intensos, tornam-se sintéticos. Agora, a rebeldia contra o desaparecimento é clara e sobleva a vontade de viver já descrita conforme Schopenhauer. Talvez, em outra poesia o fio da hipótese não seja tão forte quanto nesta. Nos dois extremos dos temas hilstianos (Deus e Morte), a hipótese ganha uma força insuspeitada chegando, por efeito da lírica, a uma quase concretização, de tal forma que o “*e se eu ficasse eterna?*” é ameaça e vitória sobre o instante letal.

Não somos eternos. O desaparecimento do homem é certo e inevitável, mas nada obsta ao devaneio da existência, daí a permanência humana como axioma. Pensar e poetisar a morte é uma maneira de sobrevivência, expressão da aceitação dos limites e a mais intensa entrega à vida. Mesmo que o instante letal se apresente terrível e inevitável, o sujeito poético, pela força devaneante de duas letras, cresce e entrega-se a um “cogito” que deságua no “ergo sum”:

II

Se me alongasse
Como as palmeiras?

E em leque te fechasse?

A vitória sobre a morte, metaforizada nestas palmeiras, é suntuosa e bela. Abarcada pelo leque da vida, a morte feneceria, ela que é instante. [Essas formulações mínimas só acontecem na poesia de Hilda Hilst em momentos específicos que podem ser sintetizados nas palavras revolta e rebeldia. Para os momentos de paixão intensa, de oferta, de amor a poeta reserva o que há de mais caudaloso na sua elocução, já os momentos de revolta contra a figuração divina e contra o instante letal resultam em um mínimo de palavras, o mínimo necessário para que se estabeleça a intensidade e o fulgor de um momento de ira.] A esse golpe que é a hipótese, não sucede resposta. O que é mais um dado em favor do eu pensante; é como decretar a inexistência do fim. Como dizia Schopenhauer, a morte não é um problema para o intelecto, mas para a vontade. Se a morte é aquilo contra o que não pode lutar, para que lutar? Luta-se porque o homem tem medo da inexistência e o medo é tão intenso e humano quanto a vontade. A poeta sabe disso e não lhe basta que a passagem para o não-eu se manifeste como alteridade, ela precisa de possibilidades de existência e a imagem generosa das palmeiras amplifica essas possibilidades.

E quando parece que a revolta chega ao fim, levanta-se um outro foco de resistência:

V

E te abrindo ao meio
Como as carrancas
Na proa das barcas?

Pesada como a anta
Te espremendo.

Guano sobre a tua cara.

A conjunção de hipótese cede lugar à de adição. A vaidade que dá nome a essa sequência aparece aqui cristalina e, curioso, marcada por imagens da cultura brasileira: a carranca e a anta. A adição de imagens da cultura brasileira é somente um dos aspectos desse poema. Ocorre outra forma de adição que a ausência da conjunção de hipótese confirma. Melhor explicando: o poema está, como os que o antecedem, no âmbito da hipótese e do devaneio, mas a ausência do “se” parece torná-lo mais realização que hipótese.

A carranca é uma das mais conhecidas manifestações culturais para os povos ribeirinhos do rio São Francisco. São imagens terrificantes esculpidas em madeira cuja função, para quem navega, é afugentar os maus espíritos e manter a segurança no percurso a fazer. Pode-se estabelecer uma relação entre elas e as gárgulas medievais uma vez que o Nordeste é, das regiões brasileiras, a que mais guarda uma herança cultural arcaica. As carrancas do poema não têm a função de afastar o mal, mas vão a outro ponto, abrindo as águas ao meio, correspondem ao sujeito poético desventrando a morte. A água, uma sugestão no poema, leva a outros devaneios: ela é o que limpa, o que lava, o que apaga. Para chegar ao *mundo* dos mortos, bebe-se a água do rio letes; águas que apagam o que havia de terreno e humano em quem morreu.

E, na segunda estrofe, surge o último componente do bestiário hilstiano. Às vacas, aos cachorros, aos porcos, aos tigres, aos rinocerontes, aos pássaros, às onças e aos leões vem juntar-se a anta.

Há animais bem mais pesados que a anta no bestiário inventado por Hilda Hilst, mas a preferência por ela se dá, talvez, pelo nome que evoca um animal tão estranho quanto forte (ela é um dos maiores mamíferos americanos) e o nome, em português, migrou da língua espanhola que, por sua vez, o recebeu do árabe (lam Ta). A anta também era chamada pelos espanhóis de “grande besta” e ela o é, realmente. Um animal que, pelo tamanho e pela força, não pode ser facilmente controlado e, menos ainda, facilmente abatido. É dessa força que Hilda Hilst fala.

É com essa energia bestial que se pretende sufocar a morte até o bufólico verso *guano sobre a tua cara*.

Não se poderá fugir à escatologia. Mas, nesse poema, Hilda Hilst foi bem mais suave do que o seria em outros momentos do seu trabalho em que a analidade é completamente demonstrada.

Para Ernest Becker, a resistência do homem à morte, ou melhor, a resistência vital de um animal tão inferior em força é da ordem do heroísmo. O que confere heroísmo ao homem é a sua capacidade de reconhecer suas limitações e seus mascaramentos. Há, portanto, uma superposição de máscaras (ou camadas do ego?) que encobrem o Eu profundo. O grande pavor humano não é a morte como finitude, mas o desnudamento das camadas que formam uma “estrutura neurótica” assim representada: 1. a vida cotidiana, o viver bem em sociedade, as conversas vazias, a aprovação que se deseja receber dos outros; 2. “o impasse”, ou seja, o reconhecimento da primeira camada que leva à sensação de vazio e de perda de si mesmo; 3. a morte cujo medo faz com que as máscaras cotidianas caiam, forçando o sujeito a se mostrar plena e completamente. O desnudamento dessas camadas equivale a um renascimento e poucos são os que chegam a esse ponto. Por isso, E. Becker considera que poetas e gênios religiosos já sabiam que somente o desnudamento da “estrutura neurótica” leva, necessariamente, ao renascimento do eu.

Qual o lugar da analidade em tudo isso? É o lugar da preservação do eu porque “o ânus e seu repulsivo produto representam não apenas determinismo e sujeição físicos, mas também o destino de tudo que é físico: deterioração e morte. A analidade se mostra agora como resistência e dizer que alguém é anal “significa que (esse) alguém está tentando, com uma tenacidade além do normal, proteger-se dos acidentes da vida e do perigo da morte, tentando usar os símbolos da cultura como um meio seguro de triunfar sobre os mistérios da natureza, tentando fazer-se passar por tudo, menos por um animal”¹⁹. Carrancas e antas, a máscara

¹⁹ BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Tradução de Luiz Cláudio do Nascimento Silva. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record. 1995, p 44.

e o animal, símbolos de cultura, estruturam a resistência contra o desaparecimento do eu lírico e, creio, também o do poeta.

No início de *Da morte-odes mínimas*, a presença dos animais e sua duplicação e reflexo no eu lírico são uma fórmula hilstiana de resistência, o entendimento cego, a técnica de abordagem do que não alcançamos compreender, a própria morte. Essa compreensão exige um tal desnudamento do eu que só lhe resta o nível do simbólico. Quem se dispuser a ler a porção obscena da obra hilstiana encontrará farto material para representação da anidade. *Guano sobre tua cara*, é a recusa mais forte da morte, dita de maneira direta, sem rodeios, dispondo de um vocabulário duro (guano, cara). O renascimento possível para o sujeito poético já se deu: ele conhece o rito do sacrifício, ele conhece o abandono do corpo e o instante letal parece menos terrível do que o enfrentamento da angústia cotidiana. A recusa à mentira vital se dá por meio da arte para Hilda Hilst. E, ainda tomando as palavras de E. Becker, maior que o medo da morte é o do renascimento, “o renascer não como Deus, mas como homem, ou deus-verme, ou um deus que caga”²⁰.

Quanto ao enfrentamento do instante letal, porque é ele que nos apavora, o eu lírico escolhe, ao final da primeira sequência de *Da morte...*, uma rendição, ainda que parcial:

XXVIII

Ah, negra cavalinha
Flanco de acácias
Dobra-te para a montaria
Porque me sei pesada
De perguntas, negras favas
Entupindo-me a boca
E no bojo um todo averso
Uns adversos de nojo:
Que rumos? Que calmarias?

²⁰ Op. cit. p 68.

Me levas para qual desgosto?
Há luz? Há um deus que me espia?
Vou vê-lo agora montada alma
Sobre as tuas patas? Tem rosto?
Dobra-te mansa
Porque me sei pesada. De vida.
Um poeta não sabe montar a morte
Ainda que seja a minha:
Flanco de acácias.
Negra cavalinha.

Quanto afeto contido num único instante. A morte, animalizada, dobra-se para receber o eu lírico (uma amazona ou alguém que se reconhece como presa da morte?). As perguntas que entopem a boca do eu lírico, obscuras como grãos negros, saltam, incontidas: “que rumos?/Que calmarias?/Me levas para qual desgosto?/Há luz? Há um deus que me espia?/Vou vê-lo agora montada alma/Sobre as tuas patas?/Tem rosto?”.

Esse poema, por mais que contenha uma espécie de afeto, é a seleção das perguntas de um eu lírico que, desde sempre, questionou a gravidade de um deus silente e cruel. A morte parece então mais uma amorosa parceira que terrível comandada do Sem Nome. Onde o amante retrospectivo? Onde a volúpia? Todas as perguntas são desgosto, nojo e aversão ao desaparecimento. Não há, sequer, a certeza do encontro com o Sem Nome. A única certeza é a de alguém que, no face a face com o instante letal, tem consciência da sua existência e do seu mais apaixonado apego à vida. Um apego tão grande que nem sequer a morte pode ocupar o lugar do terrível, tamanho afeto é a única saída para quem se sabe pesada de vida: “um poeta não sabe montar a morte” ainda que seja a sua. Eis o apelo real para que a morte se manifeste docilmente, que se manifeste como acácias, que, flores, são um ornamento para a morte, mas as flores também são o princípio passivo e o retorno ao primordial.

A presença da flor nos funerais e, depois, nos jazigos é a representação dessa volta a um ponto de inação, ao mesmo tempo que promessa de vida, ainda que não se conheça vida após o encontro com o inominável. Ao poeta só resta pedir:

Dobra-te para a montaria

(...)

Flanco de acácias.

Negra cavalinha.

Considerações finais/Inclusões

A realização desse trabalho obedeceu a um critério: voltar ao poema sempre. A leitura de poesia esteve atrelada no último século a uma quantidade considerável de tendências. Impossível dominá-las todas, impossível estabelecer-se a afinidade entre o pesquisador e todas elas. No ensaio de abertura do livro *Leitura de poesia*¹, Alfredo Bosi declara a propósito da crítica nos dias de hoje: “no interior desse campo de polaridades, expande-se uma crítica literária meio acadêmica, meio jornalística, estimulada pelo mercado cultural em crescimento. A abordagem do texto poético oscila entre um enfoque biográfico, às vezes brutalmente projetivo, e uma leitura erudita saturada de remissões e mediações de todo tipo”.

A volta ao poema na sua carnadura e ossatura (naquilo de que se reveste e que o sustenta) foi o método para as análises feitas. Medrou, aqui, a esperança de que esses procedimentos mantivessem o pesquisador afastado do “campo de polaridades”, “da crítica meio acadêmica, meio jornalística”, da abordagem biografista do poema como também das mediações e remissões injustificadas.

Terá havido, sem dúvida, ao longo da pesquisa, citações de filósofos e historiadores, mas sempre atadas ao assunto discutido e, espera-se, citações retiradas àqueles que mantêm afinidades com o espírito do trabalho e da poesia de Hilda Hilst. No caso de Vladimir Jankelevitch, por exemplo, começou-se a lê-lo pela sua proximidade com a poesia hilstiana. A esse filósofo, a poeta foi buscar a citação para *Amavisse*. O mesmo é válido para Ernest Becker e Georges Bataille. Outros teóricos comparecem por sua proximidade com os temas abordados como também pelo valor de suas leituras, iluminadoras em vários momentos: Albert Camus, Jack Miles, Schopenhauer e Edgar Morin. Foram eles que mais auxiliaram na elucidação dos problemas suscitados pela poesia de Hilda Hilst.

Fez-se uso da biografia quando ela pareceu necessária porque, afinal, se poesia é vida, nela haverá ainda que minimamente, reflexos da existência de quem a produziu. Quanto ao aspecto “jornalístico”, dele se manteve uma distância segura.

¹ BOSI, Alfredo (org.). “Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões” in *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática. 1996.

Ainda que a poesia seja uma manifestação artística cultuada, ela não goza da posição privilegiada da narrativa cuja manifestação é, quase sempre, mais direta, mais colada ao histórico. A poesia pede do leitor um olhar de outra natureza, a atenção que solicita apela para fontes que nem sempre são claras ou imediatamente históricas; o que força o leitor a “cavar” suas chaves para a compreensão do poema e a verificar como essas chaves atuam na manifestação de tal poesia, inclusive numa faixa de tempo, numa sociedade dada, em determinado plano de expressão que o poeta cria.

Falou-se aqui de Deus, Amor e Morte, mas como ocorrências na obra de uma poeta, hoje septuagenária e afastada da literatura tanto por escolha quanto pelo cansaço que a velhice traz. O enfrentamento com o Sem Nome, o amante retrospectivo ou voluptuoso, o horror do instante letal são, todos eles, momentos vividos e criados por essa pessoa: uma mulher, uma escritora brasileira, alguém que envelheceu. A luta de Hilda Hilst com as palavras é imediatamente compreendida nas narrativas obscenas e no seu derradeiro romance, *Estar sendo, ter sido*, mas essa luta surge de tal maneira concentrada em sua poesia que se faz necessária uma espécie de decodificação da lírica.

Mesmo na sua narrativa da primeira fase, como em *Qadós*, de 1973, a escritura comparece como necessidade de expressão que quer se apossar do inexprimível. No conto “Lázaro”, parte de *Qadós*, quando o personagem Lázaro é ressuscitado, vê-se perseguido por um escriba que diz o tempo todo o quanto precisa escrever sobre a experiência de conhecer o mundo dos mortos... Há outros escribas na narrativa como o escritor de *O caderno rosa de Lory Lambi* e o Stamatius de *Cartas de um sedutor*, aí está um ponto da obra hilstiana a ser mais estudada, a paixão da escrita. Em um livro pouco conhecido, mas certamente forte no conjunto da obra hilstiana, emerge essa [paixão que se torna paixão pelo outro] quando o personagem Lucius Kod, ao conhecer o jovem Lucas descobre que o último escreve sobre muros, mais especificamente sobre muros como metáfora para a poesia. A isso, Lucius Kod, ele também escritor (“sim, sou jornalista, sim, comentários políticos, resenhas sobre ensaios, às vezes literatura sim, poesia?

Não nunca, poesia já é mais complicado”²) reage apaixonadamente. Amor e paixão que se resolvem no sacrifício e na morte do efebo Lucas.

Aquilo que não cabe na experiência desses dois homens (e que parece não caber no fluxo narrativo) é dito de outra forma:

(V)

Muros agudos

Iguais à fome de certos pássaros

Descendo das alturas.

Muros loucos, desabados:

Poetas da Utopia e da Quimera.

Muro máscara disfarçado de heras.

Muros acetinados iguais a frutos.

Muros devassos vomitando palavras.

Muros taciturnos. Severos.

Como os lúcidos pensadores

De um sonhado mundo.

[Hilda Hilst não tem pudor em unir dois gêneros, na verdade, sua narrativa e seu teatro querem estilhaçar os gêneros.] Já sua poesia, como diz o personagem Lucius Kod, é um caso “mais complicado”. Poderá não o ser para os críticos (?), mas o será para o escritor. Essa crença hilstiana não impossibilitou, no entanto, a propalada habilidade da escritora para lidar com os principais gêneros literários, realizando-os com esmero, mas dispendo o poético sempre no caminho da dramaturgia e da narrativa. Esses muros de que se falou acima são vários e ricos em adjetivações, porém sua característica mais forte é a designação simbólica do emparedamento do artista, das malhas que lhe decretam a incomunicabilidade quando o que ele mais anseia é exatamente se fazer entender. Clarice Lispector dizia que escrevia para ser amada...

² HILST, Hilda. *Rútilo nada*. Campinas, SP: Pontes, 1993.

Os muros da incomunicabilidade erguidos entre as palavras de Hilda Hilst e sua crítica fizeram com que ora a escritora semelhasse um *outsider*, coisa que ela nunca quis ser, ora uma megalômana incorrigível, coisa que ela nunca negou. A saída de São Paulo para a chácara onde vive ainda hoje causou impacto no meio frequentado pela escritora durante os anos sessenta. Esse impacto passou, mas deixou a imagem de Hilda Hilst como alguém afastado do mundo. Talvez não fosse esse o caso, talvez se tratasse da necessidade de um espaço para escrever, conservando certa distância do mundo sem deixar de tê-lo em mira.

[As escolhas estéticas às quais procedeu fizeram dela alguém com uma dicção estranha para os ouvidos acostumados à poesia que aborda o cotidiano e o social. Nesse sentido, Hilda Hilst é uma poeta do excesso pois, para ela, “os sentimentos vastos não têm nome”.] No tempo em que vivemos, nesse exato momento, o par de Hilda Hilst na preferência pelos temas elevados não é outra senão Adélia Prado. Há grandes diferenças entre ambas e aproximações maiores ainda. Mas o que há de proximidade entre essas duas poetisas aparecerá com mais clareza ao longo do tempo.

A arte sacrificial que ela erigiu (sacrificial porque atada a uma noção de sagrado que, com uma mão oferece proximidade e amor e, com outra, prepara sua foice) é de uma ordenação complexa, temperada por escolhas intelectuais e estéticas difíceis para o leitor cuja esperança é a de uma dicção fácil e afável. A poesia de Hilda Hilst não é uma coisa nem outra. Talvez aí possa ser encontrada uma explicação para o início de sua relação truncada com o público e com a crítica. Uma outra questão que se impõe é o fato de que ela é uma escritora fora do grande circuito, afastada do universo espalhafatoso da indústria cultural, afastada a ponto de se encerrar durante longo período na sua casa nos arredores de Campinas e, extensão desse afastamento, a solidão que ela, como escritora, escolheu: *I want to be (ser? Estar?) alone...* Essa solidão é a solidão que alguns artistas escolheram para si com a finalidade de se encontrarem com sua arte, poderíamos falar aí muito mais de recolhimento que solidão. Aliás, a solidão do artista é uma escolha? Tudo indica que não, seria muito mais o recolhimento necessário para a constituição de um eu literário, de uma dicção literária que

alcançará seus interlocutores ou não, porque o silêncio é também uma forma de resposta.

A ausência de resposta para o trabalho literário foi visto por Hilda Hilst de duas formas extremadas: o riso demolidor ou a dor funda do não reconhecimento. No seu discurso aparece então um recurso tão variado quanto de difícil identificação, a ironia. [Creio que o aspecto irônico da obra hilstiana (ora declarado nos escritores angustiados e falidos dos seus romances, ora na sua poesia em torno do inexprimível) instaura a marca da sua modernidade.] Modernidade que mais significa hodierno que partícipe do gosto desenvolvido no interior de tendências estéticas, porque a poeta Hilda Hilst recusou-se a seguir modismos embora tenha feito suas escolhas literárias e filosóficas.

Seu projeto literário é produto de reflexão prolongada. Há quem perceba em Hilda Hilst mais uma poeta de livros que de poemas, e é verdade. Muito da poesia de *Sobre tua grande face*, *Da morte-odes mínimas*, *Amavisse*, *Poemas malditos, gozosos e devotos*, *Cantares de perda e predileção* entre outros só fazem sentido se lidos no conjunto do livro assim como os livros ganham clareza quando se percebe o lugar por eles ocupados no conjunto da obra. Essa disposição para o grande não é, pois, uma disposição apenas para os grandes temas, mas a disposição para a obra volumosa e arduamente desenvolvida, irradiada de modo a estabelecer vasos comunicantes entre os gêneros que a enformam.

E após tudo isso está o silêncio que Hilda Hilst escolheu aos sessenta e tantos anos de idade. Silêncio que, segundo ela, lhe foi ordenado de modo que ela se sentiu atingida na sua capacidade de falar³. Mas que o silêncio do poeta não seja o silêncio de quem o lê. As escolhas feitas para realização dessa pesquisa não se acabam no silêncio (também ele irônico) do poeta, mas recrudescem à medida que se descobrem fios e fios a serem ligados, quando se descobre que o silêncio do poeta persiste, mas a trama das palavras não tem fim.

São Paulo, julho de 2002.

³ *Revista de Literatura Brasileira*, n° 08, outubro de 1999, p 37.

AGRADECIMENTOS

Muitos contribuíram com a participação intelectual, com o afeto, com a mão amiga nas horas incertas para que esse trabalho se realizasse. Seria injusto não mencioná-los todos.

Peço perdão antecipadamente por alguma falta e agradeço penhoradamente ao Departamento de Língua e Literatura Portuguesa da Fundação Universidade do Amazonas, à Capes que concedeu a bolsa necessária para a realização da pesquisa e, em especial, a:

Alice Vieira
Adalberto Müller
Áurea Rampazzo
Edilamar Galvão
Eliane Robert Moraes
Gilberto Martins
Lúcia Gama
Luis Roncari
Marcelo Estraviz
Maria Helena Nery Garcez
Mônica Rodrigues da Costa
Nádia Burmig
Rose Rebello
Sílvio dos Santos
Vagner Camilo
Valentim Faccioli
Zenir Campos Reis

Aos colegas de pós-graduação (José Hélder, Rejane, Claudete, Salete Magnoni, Saletinha, Leila e André).

Aos funcionários da Biblioteca da FFLCH e da secretaria de pós-graduação (Estelina, Iara, Ilza e Jacó).

E com todo meu afeto, agradeço a:

Benedito dos Santos, tão longe e tão perto.

Bias Arrudão, pelo abstract, pela amizade silenciosa e constante.

Davida Mone, que me curou.

Edemilson Bibiani, pela paciência e pelo amor.

Eliane Mattalia, porque sabe o sentido de coragem e afeto.

Ivanise Maravalhas, pela casa, pelo “rango no fogão”, pelo ombro amigo.

Lílian Jacoto, pelas palavras encorajadoras e a leitura atenta no primeiro capítulo.

Luciana Martins, pelos seus olhos de lince e o seu coração, casa dos amigos.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

- HILST, Hilda. *Presságio*. São Paulo: Revista dos Tribunais. 1950. (Ilustrações e capa de Darci Penteadó).
-*Balada de Alzira*. São Paulo: Edições Alarico. 1951. (Ilustrações de Clóvis Graciano).
-*Balada do festival*. Rio de Janeiro: Jornal de Letras. 1955. Prefácio da editora, capa: fotografia de José Oiticica Filho.
-*Roteiro do silêncio*. São Paulo: Anhambi. 1959.
-*Trovas de muito amor para um amado senhor*. São Paulo: Anhambi. 1959. São Paulo: Massao Ohno. 1961. Prefácio de Jorge de Sena.
-*Ode fragmentária*. São Paulo: Anhambi. Capa de Fernando Lemos.
-*Sete cantos do poeta para o anjo*. São Paulo: Massao Ohno. 1962. Sete águas- forte de Wesley Duke Lee. Prefácio de Dora Ferreira da Silva. Edição de 700 exemplares. Prêmio PEN clube de São Paulo.
- *Poesia (de 1959 a 1967)*. São Paulo: Editora Sal. 1967.
- *Trajectoria poética do ser*. 1966.
- *Exercícios para uma idéia*. 1967.
- *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Massao Ohno. 1974.
- *Poesia (1959/1979)*. São Paulo: quíron/INL. 1980.
- *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Massao Ohno/Roswita Kempf. 1980.
- *Cantares de perda e predileção*. São Paulo: Massao Ohno/ Lídia Pires e Albuquerque Editores. 1980. Prêmio Jabuti/ Câmara Brasileira do Livro. Prêmio Cassiano Ricardo/ Clube de Poesia de São Paulo.
- *Cantares do sem nome e de partidas*. Massao Ohno/ M. Lídia Pires e Albuquerque Editores. 1983.
- *Poemas malditos gozosos e devotos*. São Paulo: Massao Ohno/Ismael Guarnelli Editores. 1984.
- *Sobre a tua grande face*. São Paulo: Massao Ohno. 1986.
- *Amavisse*. São Paulo: Massao Ohno. 1989.
- *Alcoólicas*. São Paulo: Maison de vins. 1990. Projeto gráfico/vinhetas: Ubirajara Ribeiro. Xilogravura da capa: Antônio Pádua Rodrigues. Edição de 2000 exemplares numerados dos quais 200 são assinados pela autora.
- *Bufólicas*. São Paulo: Massao Ohno. 1992.
- *Do desejo*. Campinas, SP: Pontes. 1992.

GERAL

- ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco. 1993.
- ARIÈS, Phillippe. *O homem diante da morte*. Vol II. Tradução de Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1990.
- AUERBACH, Erich. *Mimeses*. Coleção Estudos nº 02. São Paulo: Perspectiva. 1993.
- AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o Carmelo bufólico de Hilda Hilst*. Dissertação de mestrado. DTL/IEL/UNICAMP. Campinas. 1996.
- BATAILLE, George. *A experiência interior*. São Paulo: Ática. Série Temas. Vol. 18. 1992.
- BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. 2ª edição. Porto Alegre: L&PM. 1987.
- BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Tradução de Luiz Claudio do Nascimento e Silva. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Record. 1995.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco. 1997.
- CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Tradução de Geminiano Caiscais Franco. Coleção Perspectivas do homem. Lisboa: Edições 70. 1988.
- CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Tradução de Valerie Rumjanek. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record. 1997.
- CASTELLO, José. *Inventário de sombras*. Rio de Janeiro: Record. 1999.
- CONCHE, Marcel. *A análise do amor*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes. 1998.
- ELIOT, T. S. *Ensaio de doutrina crítica*. Tradução de Fernando de Mello Moser. Segunda Edição. Lisboa: Guimarães Editores. 1997.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano (a essência das religiões)*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes. 1992.
- FREUD, Sigmund. "Luto e melancolia" in *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos*. Tradução dirigida por Jayme Salomão. Edição Standard brasileira das obras completas de Freud. Vol XIV. Rio de Janeiro: Imago. 1974.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista. 1990.
- GUIOMAR, Michel. *Príncipes d'une esthétique de la mort*. Paris: José Corti. 1998.
- HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*. Vol I. Tradução de Marcos Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1999.
- HERMANN, Jacqueline. *No reino do desejado: a construção do sebastianismo em Portugal (séculos XV e XVII)*. São Paulo: Companhia das Letras. 1998.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra*. Vol II (pp 297, 535, 536). São Paulo: Companhia das Letras. 1996.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La mort*. Paris: Flammarion. 1977.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'irreversible et la nostalgie*. Paris: Flammarion. 1974.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado. 1985.

- KAZANTIZÁKIS, Nikos. *Ascese – os salvadores de Deus*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Ática. 1997.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1993.
- LEOPOLDO e SILVA, Franklin. "Bergson e Jankélévitch". In: *Estudos Avançados* 10 (28). São Paulo, 1996.
- LOPES, Annelys Rosa Oikawa. *Entre Eros e o senhor (sexo e religião em Qadós, de Hilda Hilst)*. Dissertação de mestrado. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes/UFP. Curitiba. 1997.
- MARIAS, Julián. *A perspectiva Cristã*. Tradução de Diva Ribeiro de Toledo Piza. São Paulo: Martins Fontes. 2000.
- MARON, Antônio. *Hilda hilst – a consciência inquieta e atormentada (ensaio delirante)*. Edição do autor. São Paulo. 1999.
- MILES, Jack. *Deus: uma biografia*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.
- MORAES, Eliane Robert. "Da medida estilizada". In: *Cadernos de Literatura Brasileira* nº 08. São Paulo: Instituto Moreira Sales. Outubro de 1999.
- MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago. 1997.
- OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Tradução de João Gama. Lisboa: Edições 70. 1992.
- PICARD, Michel. *La littérature et la mort*. 1re édition. Paris: Presses Universitaires de France. 1995.
- PLATÃO. *Oeuvres complètes (Timée)*. Paris: Librairie Garnier Frères. 1950.
- *Teeteto, Crátilo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. revisada. Belém: EDUFPA, 2001.
- *O banquete, Apologia de Sócrates*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2. ed. revisada. Belém: EDUFPA, 2001.
- RIAUDEL, Michel. "A leitura no quiasma da sua sedução" in: *Leitura: teoria & prática*. Campinas, Associação de Leitura do Brasil – Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, junho de 1999, p. 49.
- RICOEUR, Paul. *O si mesmo como um outro*. Tradução de Lucy Moreira César. Campinas, SP: Papyrus. 1991.
- SHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor/metafísica da morte*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Martins fontes, 2000. – (Clássicos)
- SHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. *O começo de Deus*. Petrópolis, RJ: Vozes. 1997.
- SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich schlegel*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP. 1998.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mythe et religion en Grèce ancienne*. Collection La Librairie du XXe siècle. Edition du Seuil. Avril 1990.
- WEIL, Simone. *A gravidade e a graça*. Tradução de Paulo Naves. São Paulo: Martins Fontes. 1993.