

Sílvia Michelle de Avelar Bastos Barbosa

**PARAÍÇOS DO GOZO:
o corpo e a persistência do desejo na poética de Hilda Hilst**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Suely Maria de Paula e Silva Lobo

**Belo Horizonte
2010**

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

B238p Barbosa, Sílvia Michelle de Avelar Bastos
Paraísos do gozo: o corpo e a persistência do desejo na poética de Hilda Hilst / Sílvia Michelle de Avelar Bastos Barbosa. Belo Horizonte, 2010
97f. : il.

Orientadora: Suely Maria de Paula e Silva Lobo
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras
Bibliografia.

1. Poesia brasileira. 2. Hilst, Hilda, 1930-2004. 3. Corpo. 4. Desejo. I. Lobo, Suely Maria de Paula e Silva. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós- Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)-1

Sílvia Michelle de Avelar Bastos Barbosa

**PARAÍÇOS DO GOZO:
o corpo e a persistência do desejo na poética de Hilda Hilst**

Dissertação defendida publicamente no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC MINAS e aprovada pela seguinte Comissão Examinadora:

Dr^a. Lúcia Castello Branco - UFMG

Dr^a. Melânia Silva de Aguiar – PUC Minas

Dr^a. Suely Maria de Paula e Silva Lobo (Orientadora) – PUC Minas

Belo Horizonte, ____ de _____ de 2010.

Prof. Dr. Hugo Mari
Coordenador do Programa de
Pós-graduação em Letras da PUC Minas

*Aos meus pais, Newton e Geninha,
e à minha irmã, Lívia,
pelo carinho e entusiasmo
com cada escolha.
Até das palavras.*

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Suely, pela doçura, dedicação e sensibilidade com que me conduziu na leitura poética. Cada orientação foi, para mim, um aprendizado inigualável. Sua leitura do mundo me inspirou a querer saber de tudo um pouco mais e a cultivar a paixão pela literatura. A alegria com que abraçou meu projeto fez com que ele ganhasse forma, vida e se transformasse em palavra. A ela devo a construção deste texto e de um pouco de mim mesma.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação da PUC Minas, pelos ensinamentos, em especial à professora Dr^a. Márcia pelo entusiasmo e disponibilidade; ao professor Dr. Audemaro, pelo incentivo; e ao professor Dr. Márcio Serelle, porque hoje sei – embora já desconfiasse - que a Comunicação pode, sim, conversar com a Literatura.

À professora Dr^a. Melânia, pelas belas leituras poéticas no GEPOM e a todos os companheiros do grupo pelo convívio na – e pela - poesia.

Ao professor Dr. Hugo Mari e funcionários do Programa, pelo apoio.

Aos amigos queridos:

Patru, pela amizade sincera, os sorrisos cotidianos e a presença luminosa do que é eterno;

Léo, pelo entusiasmo literário que me comove; Luizinho, Luiz Cláudio, Carol, Roberta, Marcelo, Jack, Gigi, Sérgio, pela acolhida; Ju, pela amizade e pela ajuda preciosa na revisão deste texto; Leocádia, Gabi, Sam, pela companhia deliciosa; Leonardo e Anísio, pelo apoio intelectual; os amigos eternos, Dri, Bruno, Let, Quel, Rafa, Rúbia, por existirem; as amorosas, Nath e Pati, essenciais.

Ao Francesco, por ter iluminado nossas vidas num espaço tão breve de tempo.

Ao CNPQ, por ter me proporcionado a oportunidade de me dedicar a este trabalho.

À Hilda, por me honrar com seus Nadas.

*Escrever com o corpo é a única linguagem possível –
o mais são desgostos, lapsos, broxadas joyceanas
e sintaxes.*

**Xico Sá, Catecismo de devoções,
intimidades & pornografias**

*Ainda uma coisa, só, no imenso mar
das coisas, e uma luz depois do escuro,
um rosto extremo do desejo obscuro
exilado em um nunca-apaziguar,*

*ainda um rosto de pedra, que só sente
a gravidade interna, de tão denso:
as distâncias que o extinguem lentamente
tornam seu júbilo ainda mais intenso.*

Rainer Maria Rilke, O solitário

*- Olhe, você não reparou até agora, não desconfiou
que tudo que você pergunta não tem resposta?*

Clarice Lispector, A hora da estrela

RESUMO

Este trabalho traz uma leitura da poética hilstiana sob o prisma do corpo e do desejo. A obra da autora é prolífera em criar imagens intensas das relações corpóreas e a observação de como estas se configuram, em seus textos, é o centro deste estudo. De quais corpos sua poesia fala e de que matéria são feitos constituem as questões primordiais que impulsionam as tentativas de entrada na escrita de Hilda Hilst. O desejo, linha que costura e sustenta a criação poética da autora e da sua *persona* lírica, movimenta-se circularmente, seguindo os rastros da própria palavra poética. O tom da poesia hilstiana apóia-se em um desejo por algo que é informe dentro de seu próprio discurso, Deus, o maior dos paradoxos. E o maior dos desafios. A pesquisa apresenta-se dividida em três momentos, nos quais trabalhamos, respectivamente: as dimensões do corpo e do desejo na escrita hilstiana, de maneira mais ampla; a palavra poética como a linguagem possível do corpo; por fim, a busca de Deus instituída pelo eu hilstiano, e suas relações com o corpo do Homem. O *corpus* literário da pesquisa é composto por cinco títulos da autora, **Exercícios** (2002), **Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão** (2003), **Cantares** (2004), **Do desejo** (2004) e **Poemas malditos, gozosos, devotos** (2005), tomados pela sua edição mais recente.

Palavras-chave: Hilda Hilst; poesia; corpo; desejo.

ABSTRACT

This thesis brings forward a reading of Hilda Hilst's poetry from the view of body and desire. The author's oeuvre is prolific in creating intense images of the corporeal relations, and the way they configure themselves in her writings is the focal point of this study. Of which bodies her poetry speaks and of which matter they are constituted are the questions that lead the point of entry into Hilst's writing. The desire, sewing line that supports the author's poetic creation and lyric *persona*, circularly moves, following the trail of the poetic word itself. The tone of Hilst's poetry leans on the desire for something amorphous within its own discourse, God, the greatest of the paradoxes and challenges. The research is divided in three parts in which we have worked, respectively: the dimensions of body and desire in Hilst's writing, in a broad sense; the poetic word as the body's possible language; and, at last, the search for God by the Hilstian lyric *persona* as well as its relation with the Man's body. The literary *corpus* of this research is composed of five works, consulted in their latest edition: **Exercícios** (2002), **Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão** (2003), **Cantares** (2004), **Do desejo** (2004), and **Poemas malditos, gozosos, devotos** (2005).

Key-words: Hilda Hilst; poetry; body; desire.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Intervenção “ Protect from what I want ”.....	18
FIGURA 2: “ Em qué hononada ”.....	43
FIGURA 3: “ O Êxtase de Santa Teresa d’Ávila ”	59

LISTA DE ABREVIATURAS DOS LIVROS DE HILDA HILST

JMNP – Júbilo, memória, noviciado da paixão

PMGD – Poemas malditos, gozosos, devotos

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 Da autora	14
2 PRIMEIRO CAPÍTULO - “O DISTENDIDO FLANCO DO TIGRE/SOBRE MEU PEITO VIVO”: DO DESEJO, DO CORPO	19
2.1 Desejo, voragem que nos habita: das origens	19
2.1.1 Como a brevidade de um passo no passeio: do corpo	32
2.2 “O que é este isso que recobre o osso?”: das origens	33
3 SEGUNDO CAPÍTULO – “O PÁSSARO-POETA” DO CORPO DA PALAVRA.....	44
3.1 “Um silêncio de facas”.....	44
3.1.1 O não-lugar do poeta	50
3.2 “A vida, uma aventura obscena de tão lúcida”: Sísifo e o absurdo	53
3.2.1. Do absurdo	54
3.2.2. De Sísifo e a circularidade	56
4 TERCEIRO CAPÍTULO – “DESENHAS DEUS? DESENHO O NADA”: O EXERCÍCIO DA PROCURA	60
4.1 “O arquiteto dessas armadilhas”	69
4.2 “É Deus, um sedutor nato”: da obscenidade.....	83
5 CONCLUSÃO.....	87
REFERÊNCIAS	90

1 INTRODUÇÃO

*O bisturi e o verso.
Dois instrumentos
Entre as minhas mãos.*

Poema LVIII, **Cantares**.

Estudar poesia não é tarefa das mais fáceis. Dizer do indizível é quase um ato de magia. Quando roçamos levemente a instância do poema, não existem verdades, não existem certezas. Há, sim, o júbilo do instante em que vemos nossas vidas se encantarem pelo movimento eterno das palavras. Mas tal momento não é só de alegria. Não raro ele é de dor, tal qual são muitos dos versos da *persona* lírica hilstiana. O leitor é tomado pelo sufocamento que a palavra certa provoca. E para aquele que, atrevidamente, ousa estudá-la um pouco mais a fundo, a ausência de ar vira companheira.

O trabalho que ocupará as próximas páginas nasceu de uma tentativa. Tentativa de testar os limites de uma leitura poética quase ensaística. Tentativa também de entrar no universo das palavras de Hilda Hilst utilizando o aparato teórico disponível tanto em Letras quanto em suas áreas conexas. O texto delinea-se a partir de uma investigação das atitudes poéticas na obra da escritora, ressaltando a importância das configurações dos diversos corpos no deslindamento das camadas mais profundas de sua poesia. A partir de uma análise pormenorizada de elementos recorrentes, de oposições, complementaridades e suplementaridades, buscou-se observar o trabalho perene do desejo na construção da relação entre o corpo do homem/mulher/amante, o corpo de Deus e o corpo da palavra.

À medida que a escrita foi ganhando forma, novos questionamentos surgiram e denunciaram o extenso número de possibilidades de leitura da obra hilstiana. O texto que apresentamos trata especificamente de algumas questões ligadas ao corpo e da persistência com que o desejo sustenta a criação poética e a própria vida. A existência do desejo pressupõe a distância entre um ser e outro. Buscá-lo será a tarefa à qual se dedicará a poeta, o eu hilstiano e o seu próprio leitor, movidos por uma insatisfação, o próprio desejo, que é, ao mesmo tempo, condição de vida e evidência da finitude humana. Assim dizem os versos

finais de **Sobre tua grande face**¹ (2004a): "carne e poeira,/ o perecível, exsudando centelha". (HILST, 2004a, p.119). Do pó ao pó, máxima aqui retomada pela lírica hilstiana em sua roupagem mais dramática. A jornada do homem no mundo, no seu tempo é luminosa. E seu brilho origina-se da obscuridade que o não-sentido da existência impõe. A *persona* hilstiana poetiza o corpo e nada mais exemplar para simbolizar a condição ilusória de felicidade ou desespero. Nenhum desses estados existe porque, em algum momento, o outro cessou de existir. Os versos hilstianos alcançam seu estado mais complexo quando nos revelam que luz e treva, ódio e amor e os demais pares que pensamos tão distantes em busca de conforto, existem conjunta e permanentemente em nossas vidas. As expressões “meu ódio-amor”, “obscuro-luminoso” e “porco-poeta” contidas nos poemas saltam aos olhos em uma primeira leitura e incomodam por desafiarem nossa apreensão do mundo como uma sucessão de sentimentos. Dessa percepção partem numerosos poemas e considerável parte das questões que permeiam este trabalho.

Assunto recorrente, chama que corrói e renova a escrita de Hilst, Deus está no centro das discussões. Não há porque fugir da sua presença/ausência aterradora. Sobre o seu imaginário, ergue-se a escrita de uma vida. Pouco se diz aqui, neste trabalho, que não se consiga fazer uma relação com o divino. O corpo do homem possibilita o mundo, o corpo da palavra o expande até o ponto em não se possa mais dizer, apenas sentir. O corpo de Deus ocupa, antes, o espaço do sentimento. Eis, nas palavras de Hilda, definitivamente: “posso blasfemar muito, mas meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus” (1999, p. 30).

Muito se fala de uma Hilda pornográfica, e o registro inexistente, inclusive, em sua prosa. Não entremos nas complicadas diferenciações entre o que é pornográfico, obsceno ou erótico – o corpo do texto trará algumas considerações – mas é lícito dizer que Hilda Hilst nunca foi, essencialmente, uma pornógrafa. Os textos que formam a chamada célebre trilogia pornográfica – **O caderno rosa de Lóri Lamby, Contos D’escárnio. Textos Grotescos e Cartas de um sedutor** – todos do início dos anos 90, nunca foram de suscitar desejos libidinosos em nenhum leitor. O léxico perfeito e a erudição, que permeiam os textos de referências, não permitem o estado de excitação que pressupõe o conceito de obra pornográfica. Sim, há uma passagem firme pela erotismo e pela obscenidade, como abordaremos no primeiro e terceiro capítulos. A produção poética da autora registra um acabamento lírico, uma construção culta dos poemas, ainda que a linguagem recaia

¹ O livro **Sobre tua grande face**, originalmente publicado em 1986, foi reeditado no volume de poemas **Do desejo** em 2004, o qual tomamos como referência.

repentinamente em palavras obscenas, utilizando-se de alguns termos chulos. No entanto, quando a poeta diz em versos um cortante “extasiada, fodo contigo”, ao invés do polido “faço amor”, não é com o intuito de chocar – como sua biografia pretensamente forçaria muitos a inferirem – e sim com a sensibilidade de colocar-se no papel da amante arrebatada, que deseja o corpo do (O)outro com urgência. A linguagem do desejo é a linguagem do corpo.

O presente trabalho apresenta-se dividido em três capítulos. No primeiro deles, buscamos fazer uma leitura do desejo na obra hilstiana. Desde sua etimologia até suas implicações poéticas, o desejo foi trabalhado à luz de autores como Georges Bataille (1987), Marilena Chauí (1990) e (2002), e Roland Barthes (1996) e (2003). No mesmo capítulo, uma explanação geral trata do corpo como objeto de estudo, suas origens, suas formas e definições. Para tal, contamos, dentre outros, com a valiosa contribuição de Eliane Robert Moraes (2002) e (2006), e Georges Vigarello e Alain Corbin (2008).

No capítulo seguinte, o corpo da palavra ganha seu espaço. Como falar da poesia? O silêncio que compõe o poema, suas imagens e o ofício do poeta são a matéria prima para a construção do texto. Com o auxílio do onipresente Octavio Paz (1994), (1998) e (2006), de Alfredo Bosi (1996) e (1997), e Santiago Kovadloff (2003), os caminhos começam a ser percorridos. E, em uma tentativa ainda tímida, a ideia de Sísifo e o absurdo, presentes no célebre ensaio de Albert Camus (19--), arriscam-se em um diálogo com a criação poética hilstiana e, por que não, com a temática da circularidade do desejo.

O derradeiro capítulo traz um estudo mais aprofundado sobre Deus, a mais incisiva procura poética da autora. Das relações nada lineares entre o corpo do homem e o corpo divino, passando pelas possibilidades de leitura fornecidas pela análise dos escritos místicos seiscentistas – como os de Santa Teresa D’Ávila (1995), São João da Cruz (2000) e Sór Juana Inês de la Cruz (1989) e (2003)– o capítulo evidencia a angústia que prazer e dor conjugam naquele que busca.

A extensa obra poética de Hilda Hilst pediu uma delimitação do *corpus* utilizado na dissertação. Todo o seu trabalho em versos possui uma íntima relação, posto que os questionamentos sobre a insuficiência da via reconhecida e da medida humana estão presentes desde seus primeiros trabalhos nos idos dos anos 50. Há um esperado refinamento da forma trazido pelo amadurecimento pessoal e autoral, mas, principalmente, há uma intensidade proporcionada pelo desenvolvimento de sua escrita em prosa, a partir dos anos 70. Existem elementos recorrentes em toda a sua poesia mesmo com uma distância substancial de tempo entre uma publicação e outra, o que exigiu que se fizesse um recolhimento de poemas em

livros distintos. Foram utilizados textos escolhidos de cinco livros da autora, os quais tomarei pela edição mais recente, da editora Globo:

- **Exercícios** reúne poemas publicados no período de 1959-67. Reeditado em 2002.
- **Júbilo, memória e noviciado da paixão**, publicado originalmente em 1974. Reeditado em 2003.
- **Cantares** reúne dois livros publicados originalmente em 1983 e 1985. Reeditado em 2004.
- **Do desejo** reúne sete livros integrais publicados originalmente entre 1986-1992. Reeditado em 2004.
- **Poemas malditos, gozosos e devotos**, publicado originalmente em 1984. Reeditado em 2005.

1.1 Da autora

Antes de iniciarmos a análise da obra, é pertinente sabermos um pouco mais sobre a autora, mesmo porque, de certa forma, sua biografia sempre foi protagonista mesmo nos estudos direcionados à sua bibliografia.

Hilda Hilst nasceu na cidade paulista de Jaú, em 21 de abril de 1930. Filha de Bedecilda Vaz de Cardoso e do fazendeiro, jornalista e poeta Apolonio de Almeida Prado Hilst, ela conviveu com uma situação extrema desde muito cedo: a esquizofrenia paterna. Com apenas 35 anos de idade, seu pai seria internado em um sanatório em Campinas e seguiria numa vida dolorosa de delírios e ausências. Aliás, o estigma da loucura acabaria por ser incisivo em sua posterior escrita, determinando-lhe menos um tema e mais uma intensidade de linguagem e sentimento. A convivência mínima com o pai – sua mãe separou-se dele quando Hilda tinha apenas dois anos de idade – poupou-lhe do contato mais direto com a doença, e suas lembranças – como a própria Hilda conta – são de um homem soberbo, bonito e genial. Seus poemas marcaram imensamente a autora, “meu pai ficou louco, sua obra acabou. Eu tentei fazer uma obra muito boa para que ele pudesse ter orgulho de mim (...) Eu queria agradar meu pai” (HILST, 1999, p.26). Acontece com certa frequência a rotulação dos textos da autora como uma interlocução (sis)temática com seu pai. A presença dele está na

obra hilstiana de uma maneira muito parecida com a presença do sagrado; uma ausência perturbadora que move corpo e espírito na procura de uma intensidade que sustente a existência. Nesse sentido, também a loucura atravessa sua escrita testando os limites da linguagem, em uma atitude inigualável de (re)conhecimento das próprias fronteiras.

A produção hilstiana é extensa, tanto em prosa quanto em poesia. A facilidade com que passeava entre os gêneros valeu-lhe uma obra variada e fecunda. Escreveu ficção, poesia e teatro, somando-lhes uma qualidade rara. De todos, o teatro talvez seja o menos conhecido. Sua prosa, possivelmente a mais estudada. Com um texto que oscila em forma e linearidade, ela instituiu uma maneira muito própria de ficção, jogando com a linguagem poética a todo o tempo. Caio Fernando Abreu, amigo fiel, disse em carta nos idos de 1969, com sua peculiar eloquência,

aqueles coitados que, como eu, têm o ritmo marcial da prosa ficam de cuca completamente fundida, neurônios arrebatados, recalcadíssimos, frustradíssimos, confusíssimos. É uma maldade você fazer isso. Maldade porque os que também escrevem de repente percebem que tudo que fizeram não tem sentido, porque de repente precisam derrubar todas as prateleiras íntimas e começar uma coisa nova. Uma maldade astronáutica, por assim dizer. (ABREU, 1999, p. 22)

Eis a dimensão da sua escrita: a “maldade astronáutica” de que fala Caio Fernando está no trato peculiar que a autora imprime em cada frase. O jorro verborrágico não é sempre de fácil apreensão. A viagem tem que ser feita com os sentidos elevados e com a disponibilidade de sair de si o tempo todo. É uma leitura extática, nunca estática.

Quando se trata de sua escrita poética, o movimento é igualmente frenético. A polidez de sua raiz lírica é bombardeada pelas palavras de registro mais baixo, imprimindo um tom de desespero que é identificável aos estados amorosos. Não se trata de uma poesia de amor apenas. Paixão, devoção, gozo, prazer e seus análogos ainda mais intensos – ódio, angústia, desespero e dor – figuram com relevo. A poesia de Hilda Hilst fala de uma urgência que é maior do que os corpos que atravessam seu caminho.

Aliás, a produção primeira de Hilst foi em poesia. Seu estréia literária aconteceu com o livro **Presságio**, em 1950. Seguiram-se, então, diversos volumes de poemas, dentre os quais **Balada do festival** (1955), **Roteiro do silêncio** (1959) e **Sete cantos do poeta para o anjo** (1962). No correr dos anos 60, produziu um considerável número de peças teatrais, entre as quais **A possessa** (1967) e **O rato no muro** (1967). É apenas em 1970 que a autora lança seu primeiro volume em prosa, **Fluxo-Floema**. A partir de então, segue em intensa e permanente produção, alternando-se entre prosa e poesia, com destaque para **A obscena senhora D**

(1982) e sua trilogia dita pornográfica – falemos obscena. Sua produção inédita encerra-se em 1999, com a antologia poética **Do amor**.

Descobrir a escrita de Hilda Hilst costuma ser uma experiência arrebatadora. O assombro diante de uma obra – ela detestava o termo obra para tratar do seu conjunto de textos – tão grande é inevitável. Afinal, Hilst é uma autora ainda muito pouco lida nos baixios de cá – e de lá. A ignorância acerca de seus escritos foi, talvez, o motivo de uma atenção exacerbada direcionada aos mitos de sua vida pessoal. Não que ela não tenha ajudado a cultivar muita coisa. Midiática no sentido mais estrito da palavra, ela possuía o dom de hipnotizar as pessoas ao seu redor e se lamuriava, excessivamente, da pouca atenção dada ao seu trabalho, da irrisória vendagem dos seus livros e da ausente divulgação do seu talento. Mas há que se levar em consideração que sua produção era, também, restrita às edições minúsculas, distribuídas entre amigos, quase itens de colecionador para aqueles que conseguiram obtê-las. Mais para o final da sua vida, seus textos ganharam um número mais expressivo de leitores e a própria crítica já voltava os olhos de maneira mais atenta à sua produção. A modéstia nunca foi seu forte e ela se gabava do que tinha produzido. Com absoluta razão.

O crescente conhecimento de seu trabalho tem como uma das bases a reedição dos seus livros pela Editora Globo, em um esforço do professor de Teoria Literária da Unicamp, Alcir Pécora, em selecionar cuidadosamente o material, reorganizá-lo e levá-lo ao público com um tratamento excepcional. A atual edição construiu uma nova dinâmica para a disposição dos textos em questão. A poesia, objeto de estudo do presente trabalho, foi cuidadosamente dissecada para que em cada conjunto de poemas se pudesse encontrar a relação mais próxima ou algum tipo de aproximação que resultasse em uma leitura nova, única. A edição de **Do desejo**, para exemplificar, reúne livros lançados entre 1986 e 1992, sendo que a disposição na nova edição não obedece à ordem cronológica. O mais antigo deles, **Sobre tua grande face**, data de 1986 e toma, na nova edição, o derradeiro espaço. Todo o trabalho de apresentação e imersão no mundo e no acervo da autora é feito pelo próprio Pécora, o qual aponta em seus textos introdutórios as íntimas relações entre a prosa de ficção de Hilda e sua poesia, alternando-se entre os gêneros também para determinar a ordem de lançamento dos livros.

Hilda Hilst faleceu em 2004, cinco anos depois de ter parado de publicar novos textos. Ela declarou ter cumprido seu dever de maneira magnífica e se via, naquele momento, tal qual Bataille, “livre para fracassar”. Aceitar o silêncio foi um exercício que a poesia lhe exigiu

durante toda a vida e, naquele momento, a autora retribuiu à altura, silenciando-se quando já não havia mais o que dizer.

Existe um corte anterior do silêncio na vida da escritora paulista. No auge da sua juventude e beleza, na agitação de uma São Paulo festiva, formada advogada pela prestigiada Faculdade do Largo do São Francisco, ela abdicou de tudo para viver em uma fazenda a poucos quilômetros de Campinas, que viria a ser sua mítica residência nomeada *A casa do sol*. Tal epifania deu-se em 1963, sob inspiração da leitura da **Carta a El Greco**, do escritor grego Nikos Kasantzakis. A obra defende a ideia de que é preciso isolar-se do mundo para conhecer o humano a fundo. Levando a mensagem ao pé da letra, Hilst silenciou o mundo em que vivia para adentrar em outro, das palavras, que lhe seria a morada definitiva até o fim de sua vida.

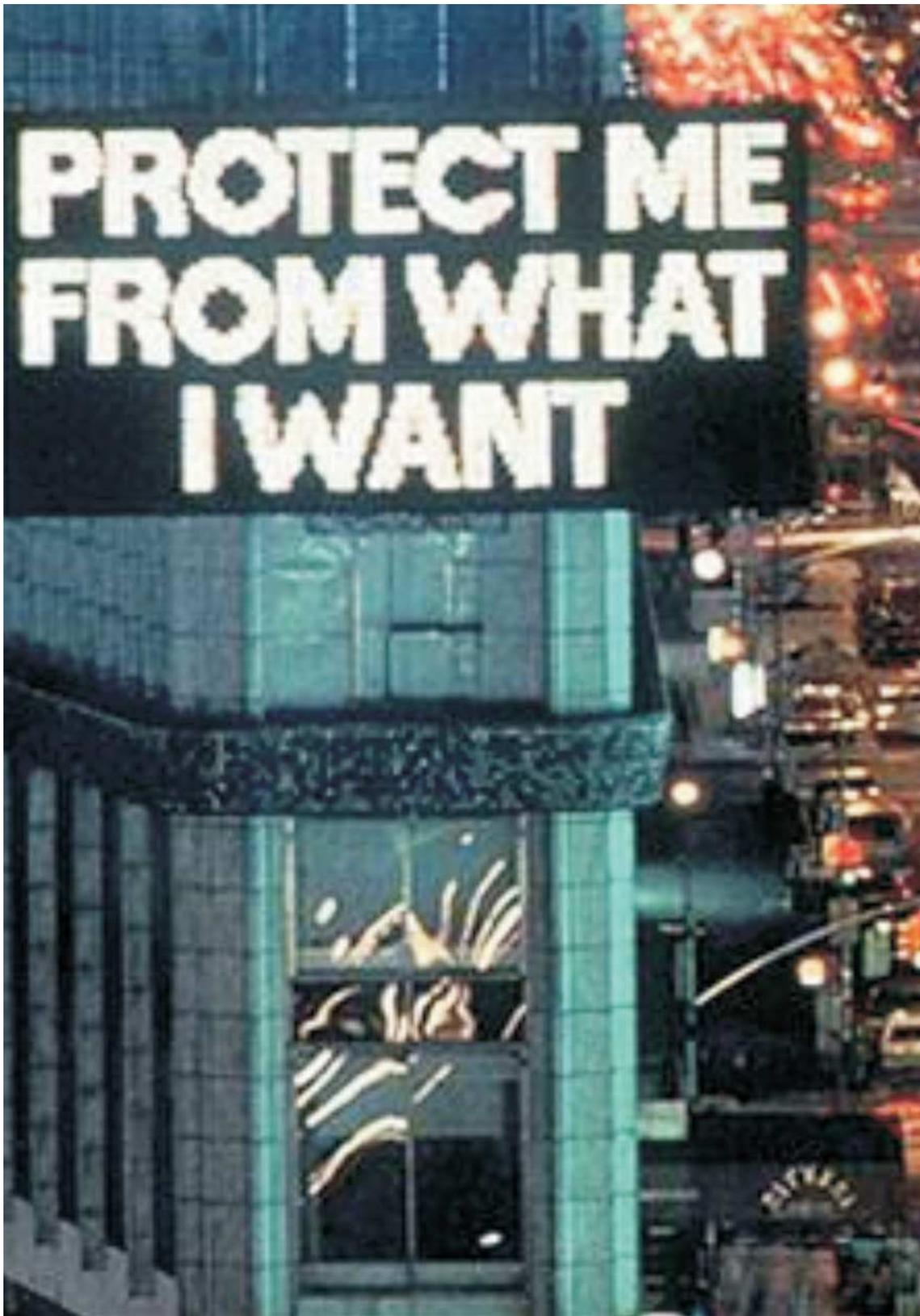


Figura 1: Intervenção “Protect me from what I want”
Fonte: Foto de Jenny Holzer

2 PRIMEIRO CAPÍTULO - “O DISTENDIDO FLANCO DO TIGRE SOBRE MEU PEITO VIVO”: DO DESEJO, DO CORPO

*Se te ausentas há paredes em mim.
Friez de ruas duras
E um desvanecimento trêmulo de avencas.
Então me amas? te pões a perguntar.
E eu repito que há paredes, friez
Há molimentos, e nem por isso há chama.
DESEJO é um Todo lustroso de carícias
Uma boca sem forma, um Caracol de Fogo.
DESEJO é uma palavra com a vivez do sangue
E outra com a ferocidade de Um só Amante.
DESEJO é Outro. Voragem que me habita.*

Poema VIII, **Do Desejo**

É fundamental voltarmos nossos olhos para as questões ligadas ao corpo e ao desejo diante de uma obra poética como a de Hilda Hilst. Até porque tal importância foi prenunciada no título deste trabalho. É um/o desejo persistente que costura toda a escrita da poesia hilstiana. Se o desejo é a linha que perpassa a sua poesia, o corpo talvez seja a ideia que sustenta mais fortemente a construção poética da autora. Dos intrigantes caminhos percorridos na busca desejante – desejosa? – do desejo e do corpo do (O)outro, trata o presente capítulo.

2.1 Desejo, voragem que nos habita: das origens

A etimologia da palavra desejo traz uma gama ampla de possíveis leituras. O termo perpassa sentidos que se encontram, em determinado momento, mas que podem denotar sutilezas imagéticas úteis à leitura da poesia em questão.

Começemos por *desiderare*. De acordo com o rico mapeamento etimológico feito por Marilena Chauí (1990), a palavra desejo deriva do verbo *desidero*, que por sua vez vem de *sidera*, o substantivo que designa um conjunto de estrelas. Mas qual seria, exatamente, a relação entre o desejar e os astros? A origem está na astrologia. Era comum entre os adivinhos, ou aqueles que liam o futuro, olhar para o alto, consultando os astros em busca de

uma resposta para o destino de uma pessoa. O *sidera* deu origem a dois termos: *considerare* e *desiderare*. O primeiro diz respeito a venerar os astros, consultá-los com zelo e obter respostas que expliquem e ofereçam um caminho. A expressão amplamente alardeada no senso comum de que algo “estava escrito nas estrelas” encontra na etimologia do *considerare* sua referência. O segundo aponta para o movimento oposto. Deixar de olhar o alto, os astros, seja num momento de descrença, de abandono ou, em um ímpeto de decisão, fazer frente a um destino premeditado e buscar o sentido, a vida.

No entanto, ressalta Chauí (1990), por deixar de ver os astros e limitar a possibilidade de saber sobre o próprio destino, o homem sofre uma perda. Perda essa que caracterizará o sentido de vazio, lacuna e falta com o qual estamos habituados a relacionar o desejo. A incerteza de sua sorte faz o homem girar a roda do desejo, que persistirá na busca de alguma coisa externa que seja capaz de suprir o estado de carência.

Se buscarmos o termo no dicionário comum da língua portuguesa, teremos as seguintes definições: “1. Ato ou efeito de desejar. 2. Vontade de possuir ou de gozar. 3. Anseio, aspiração. 4. Cobiça, ambição. 5. Vontade de comer ou beber; apetite. 6. Apetite sexual”. (DICIONÁRIO AURÉLIO, 1999, p.644). Ao pensar no sentido de *desiderare*, no latim o verbo *desidiu*, é possível observar um primeiro sentido e movimento do desejar como anseio, aspiração. O homem deixa de tentar prever linha por linha seu futuro e anseia por novas experiências, novos/outros corpos, novas sensações de preenchimento do seu ser. O homem aspira a ser e ter algo. No entanto, como bem lembra José Américo Pessanha em seu ensaio *A água e o mel* (1990), essa aspiração remete à alma que se eleva em busca de sua origem primeira, incorpórea. O desejo enquanto anelo, anseio ardente de um começo perdido, olha para o alto e é nostalgia. O termo *desiderium* remete a essa temporalidade passada do objeto de desejo – o *desiderato* – e o conhecemos como saudade,

Desiderium é o desejo ou apetite de possuir alguma coisa cuja lembrança foi conservada e, ao mesmo tempo, está entravada pela lembrança de outras coisas que excluem a existência desejada. (...) Aquele que se recorda de uma coisa com que se deleitou deseja possuí-la nas mesmas circunstâncias em que na primeira vez com ela se deleitou (...) se aquele que ama descobrir que alguma dessas circunstâncias falta, ficará triste, pois imagina algo que exclui a existência da coisa amada. Ora, como deseja por amor essa coisa ou essa circunstância, imaginá-la faltando entristece. Essa tristeza, enquanto referida à ausência do que amamos, chama-se *desiderium* (aqui, rigorosamente, *saudade*). (ESPINOSA *apud* CHAUI, 1990, p. 22)

Assim, conseguimos construir um primeiro sentido para o desejo, ligado ao vocábulo *desiderare*, ao *sidera* das estrelas: a decisão e a falta; a vontade consciente e o aspirar ao alto nostalgicamente na busca de um retorno à incorporeidade.

Voltando uma vez mais nossos olhos ao verbete do Dicionário Aurélio, vemos outra definição para o desejo que ainda não foi abordada. “Cobiça, ambição; vontade de comer ou beber, apetite; apetite sexual” são os outros significados encontrados. A ideia do desejo ligada à cobiça e ao apetite do corpo tem origem no termo *appetitus*, que se refere aos termos gregos *oréxis* e *hormê*. *Oréxis* é a ação de tender para algo ou alguém, é “tendência de tensão, excitação e expansão, oferenda e súplica, o agarrar e o atingir um alvo” (CHAUÍ, 1990, p.27). O vocábulo *hormê* remete ao ataque, ao impulso, ao ímpeto e “traz ao desejo as imagens da luta, do conflito e do combate (...) da veemência ardente” (CHAUÍ, 1990, p.27). Há, então, um segundo sentido que traz a alma (elevada no desejo-aspiração) colada ao corpo, impregnada da urgência do apetite, do que é palpável, do imediato. Como ressalta Pessanha (1990), o primeiro impulso do desejo (*desiderium, desiderare*) é de liberação, enquanto o segundo (*appetitus*) é de aprisionamento. Esse “desejo-apetite” (PESSANHA, 1990, p.91) aponta o que no homem é visceral e pede que se satisfaça momentânea e imediatamente. Ele “persegue vorazmente, na sofreguidão do corpóreo, o aqui e o agora” (PESSANHA, 1990, p.91).

A construção poética hilstiana parte dessas duas acepções do desejo. O desejo-apetite está colado à corporeidade e à imediatez, duas das maiores recorrências dessa poesia. A presença sempre doce-amarga do amante evidencia uma noção de finitude que procura o corpo do outro mesmo sabendo do duplo fim que se seguirá: a morte do corpo e a morte do agora. Ao mesmo tempo, o movimento da alma em busca do incorpóreo, a nostalgia de uma ausência inominável, falta impreenchível, acompanha a ideia do desejo hilstiano na busca de Deus, primordialmente. E é interessante observar como o desejo erótico, o desejo advindo do erotismo, compartilha limites. O primeiro movimento do erotismo, como afirma Bataille (1987), é o da nostalgia, de um princípio onde ainda não éramos corpo individualizado e sim algo uno, informe, incorpóreo. No entanto, a possibilidade de sensação tátil que o corpo permite é uma das grandes experiências pela qual o homem erotizado passa.

A *persona* lírica hilstiana encontra-se às voltas com o movimento circular do desejo. Onde voltamos ao poema de abertura deste capítulo, no qual alguns elementos destacam-se. Os versos “DESEJO é um Todo lustroso de carícias/Uma boca sem forma, um Caracol de Fogo” (2004a, p.24) já demonstram a tentativa de definição que busca o eu-lírico. O desejo (grafado originalmente pela autora em letras maiúsculas) é um conjunto de carícias que reluzem, que brilham como aponta o termo lustroso. Esse termo também pode adquirir o significado de ilustre, magnífico, o que traria ao desejo um mais além do brilho, uma distinção. O desejo é um “Todo” grafado com a inicial maiúscula, o que acentua o caráter

absoluto do termo. O Todo, assim escrito, é comumente usado para designar o divino, o Todo-Poderoso. Seria uma pista para associarmos o desejo ao sagrado? Bom, guardemos tal questionamento para adiante. O verso seguinte traz “uma boca sem forma” e a impossibilidade de um – apenas um – objeto fazer-se posse e aplacar a ânsia constante do desejo. Este só assume uma forma para em seguida diluir-se em tantas outras que desembocam no próprio ato de desejar. O “Caracol de Fogo”, também grafado em maiúscula, como se designasse um nome próprio para o desejo, traduz imagetivamente o movimento de que se fala. É circular, é o caracol que dá voltas em seu próprio eixo e vai queimando sua passagem, como se fosse impossível tocar-se ou tocar a outra ponta. Segue-se com “DESEJO é uma palavra com a vivez do sangue/E outra com a ferocidade de Um só Amante./DESEJO é Outro. Voragem que me habita” (2004a, p.24), em que os sinais da intensidade do desejo continuam a se construir. Ele é sangue, por isso é vivo, é feroz, mas é único, é a junção de amante e amado, é Outro, que não aquele (re)conhecido, é o turbilhão e abismo que habitam o eu-lírico e que fazem com que haja chama, com que haja vida, mesmo que seu ritmo leve ao inevitável fim do homem diante da continuidade do desejo.

A ideia do movimento circular do desejo tem uma força peculiar na escrita poética de Hilda. Em **Do Desejo** (2004a), mais especificamente em **Via Espessa**, a poeta nomeia-se Samsara, estabelecendo assim seu próprio caracol de significações, “[p]ois aquilo que caminha em círculos é Samsara, senhora” (HILST, 2004a, p.70). A samsara é um princípio metafísico hindu em que há um fluxo ininterrupto de renascimentos através dos mundos, um “constante futuro”(DICIONÁRIO HOUSSAIS VIRTUAL, 2009). Esse fluxo incessante que sempre alça a um futuro e retorna, encontra correlação no desejo e na própria poesia. A capacidade que a palavra poética tem de dizer do indizível, de roçar o silêncio das coisas a lança num movimento que é sempre devir. Movimento este que abrange também o desejo na sua persistência através dos corpos e do tempo. É como se a própria poesia barrasse qualquer possibilidade de concretização do desejo, pois possuir algo ou alguém nunca será uma experiência definitiva capaz de se sobrepor a todas as vias e desvios que a palavra poética pode estabelecer.

Citado por Alcir Pécora (1990), o Padre Antônio Vieira possui uma passagem em que relaciona o desejo à figura do círculo. Assim diz:

A eternidade e o desejo são duas coisas tão parecidas, que ambas se retratam com a mesma figura. Os egípcios, nos seus hieroglíficos, e antes deles os caldeus, para representar a eternidade pintaram um O, porque a figura circular não tem princípio nem fim, e isto é ser eterno. (...) O desejo ainda teve melhor pintor, que é a natureza.

Todos os que desejam, se o afeto rompeu o silêncio, e do coração passou à boca, o que pronunciam é Ó. (VIEIRA *apud* PÉCORRA, 1990, p.399)

No poema IX, de **Cantares** (2004b), Hilst trabalha as imagens do corpo, do desejo e da esperança remetendo a essa questão da circularidade:

Iharga, osso, algumas vezes é tudo o que se tem.
 Pensas de carne a ilha, e majestoso o osso.
 E pensas maravilha quando pensas anca
 Quando pensas virilha pensas gozo.
 Mas tudo mais falece quando pensas tardança
 E te despedes.
 E quando pensas breve
 Teu balbucio trêmulo, teu texto-desengano
 Que te espia, e espia o pouco tempo te rondando a ilha.
 E quando pensas VIDA QUE ESMORECE. E retomas
 Luta, ascese, e as mós vão triturando
 Tua esmaltada garganta...Mas assim mesmo
 Canta! Ainda que se desfaçam ilhargas, trilhas...
 Canta o começo e o fim. Como se fosse verdade
 A esperança.
 (HILST, 2004b, p.25)

Neste poema, a *persona* lírica retoma a questão da efemeridade do corpo, o efeito imperioso que a carne produz sobre o humano quando pensada sob o viés de todas as suas possibilidades; “algumas vezes é tudo o que se tem”. As partes do corpo são associadas aos prazeres delas advindos, a virilha remete ao gozo. Pouco depois do início, o poema nos dá sua primeira volta. A concretude fascina apenas enquanto não se pensa na sua finitude. A percepção do fim provoca toda uma sorte de desmesuras. E é, decerto, neste ponto que percebemos a costura sutil do desejo. A brevidade da vida nos faz querer mais, e este querer continua sendo sentido no corpo, apetite, batalha contra o que virá de todo modo, nó na garganta. Garganta esta que fará a volta final do poema, em que a esperança – e não a resignação – irá obrar uma possível aceitação da sua condição finita. Claro que só é possível falar de uma aceitação dura, que apesar de ser introduzida pelo “Canta! Ainda que se desfaçam ilhargas, trilhas...”, sai das mãos de uma autoria muito pouco contemplativa. A esperança estabelece movimento rigorosamente similar ao do desejo, como já afirmado por Padre Antonio Vieira, e se é tão escorregadio assimilar o desejo – talvez por ser a falta que ambiciona uma outra falta – também o é assimilar a esperança. “Canta o começo e o fim”, ainda que para a esperança e o desejo sejam dois pólos que se misturam, indefinidamente.

Cabe, neste momento, uma definição mais bem acabada do desejo. A psicanálise, decerto, estudou o desejo a fundo em busca de compreender o comportamento psíquico do homem. Nessa linha, é possível recorrer à Chauí (1990) e suas digressões psicanalíticas para

dizer que “o desejo carrega o sentido da substituição e da sublimação do seu objeto como mediação indefinida, que protela a satisfação e a deposita sem cessar no que não pode realizá-la”. (CHAUÍ, 1990, p.26) Ainda a autora retoma o fato de que a teoria freudiana do desejo liga-se à ideia da falta e, como baseada na interpretação dos sonhos, traz um outro elemento, a memória. Essa percepção que faz com que “procuremos restabelecer a situação primeira da satisfação” (CHAUÍ, 1990, p.25) é o que ali se chama desejo. Tal satisfação nunca é, de fato, alcançada, uma vez que o objeto de desejo não é algo real a ser (re)encontrado, mas um conjunto de signos – reminiscências – de uma memória presentificada. Assim, o desejo é, como resalta Chauí (1990), mais temporalidade do que solidez, deslizamento que vai ao encontro do simbólico e do imaginário. A busca é sempre pelo desejo do Outro, e não pelo outro propriamente dito. Segundo Hilda,

Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo.
 Pensa-LO é gozo. Então não sabes? INCORPÓREO
 É O DESEJO.

(HILST, 2004a, p.26)

O alcance do Outro se dá pela imaginação e pela palavra poética. Não existe um corpo que possa estabelecer tal relação de satisfação, de gozo. O desejo não tem corpo e não almeja um corpo, ele provoca um estado de perturbação alimentado pela imaginação delirante (NOVAES, 1990). Note-se o Outro escrito com a inicial maiúscula, uma vez mais a utilização desse recurso. O Outro imprime o Absoluto, assim temos o desejo colocado no rol das coisas definitivas, eternas, ausentes – Deus, Amor, Morte.

Adauto Novaes, em seu ensaio **O fogo escondido** (1990), levanta alguns pontos relevantes sobre o assunto. O primeiro deles é que, apesar do estado desejante provocar no humano uma perturbação intensa, “uma força estranha conduz o espírito a desafiar o obscuro, o dissimulado e o ausente” (NOVAES, 1990, p.11). Na poesia hilstiana o obscuro, o dissimulado e o ausente são as máscaras de Deus, as máscaras do Outro. E ainda assim sua escrita ergue-se sobre um desejo pungente de perseguir uma imagem sem forma, mas que se agiganta pela força da sua ausência.

É recorrente nos versos de Hilst o uso dos nomes Soturno e Obscuro para designar o divino. A busca incessante por um (O)outro intangível reveste-se de cores e associações pautados pelo desejo de se aproximar de um entendimento. Mas não é um entendimento enfadonho, acomodado e sim desafiador, capaz de alimentar a alma de uma paixão que não só conduz o corpo no movimento social e amoroso, como também conduz as mãos na escrita

poética. Como funciona, então, tal perturbação que impõe com tanta força o desejo pelo que não se conhece e pelo que não se mostra? O eu lírico hilstiano constrói imagens intensas nesse sentido. Eis uma delas:

Rasteja e espreita
 Levita e deleita.
 É negro. Com luz de ouro.

É branco e escuro.
 Tem muito de foice
 E furo.

Se tu és vidro
 É punho. Estilhaça.
 É murro.

Se tu és água
 É tocha. É máquina
 Poderosa se tu és rocha.

Um olfato que aspira.
 Teu rastro. Um construtor
 De finitudes gastas.

É Deus.
 Um sedutor nato.
 (HILST, 2005a, p.17)

Note-se que a composição das estrofes é feita pelo jogo de opostos, realçando um tom de dissimulação por parte da figura divina. “Rasteja e espreita”, num movimento que remete à cobra que se aproxima sorratamente quando está prestes a dar o bote. Deus “é negro”, pois obscuro, desconhecido, mas “com luz de ouro”, pois atraente, “um sedutor nato”. O poema sustenta uma tensão que é própria do desejo e que está no centro do erotismo. A tentativa da conciliação entre contrários é o movimento erótico básico, que tem no interdito e na transgressão seus representantes exemplares. Deus é, nos versos, o que transgride, o contrário que anula seu par e, assim, cativa o desejo de novas tentativas. Cabe, neste momento, uma visita a Barthes (2003), em um verbete em que trata da *Noite*, em **Fragmentos de um discurso amoroso**. Da própria definição do termo, diz-se daquilo que se relaciona com a obscuridade, seja ela afetiva, existencial ou intelectual, e que pode acarretar ao sujeito inquietação ou apaziguamento. Referenciando expressões de São João da Cruz, Barthes (2003) levanta dois sentidos para este estado obscuro: estar às escuras e estar nas trevas. O primeiro está relacionado com o estado de apaziguamento dito logo acima. Não se conhecem as causas ou os fins de algo, portanto não há a sensação extrema da carência; é como se estivéssemos com uma venda nos olhos, que nos priva da luz. No segundo caso, o que me

cega não é a privação da luz, mas o apego às coisas que me fazem entrar no ritmo perturbador que a desordem do desejo suscita. Em geral, é dessa obscuridade inquietante que partem os questionamentos da *persona* lírica hilstiana diante de Deus, do homem e do próprio desejo.

O segundo questionamento que Novaes (1990) propõe é o de tentar entender o que leva os homens a desejarem dominação como se fosse liberdade. Quando, anteriormente, levantei a etimologia do desejo no sentido de apetite (*appetitus*), associei-o ao aprisionamento. Isso porque a urgência do sentir fome e sede (no sentido figurado) toma o corpo como uma necessidade que parece só poder ser satisfeita por um objeto externo. Enxergar o desejo sob o prisma da necessidade impõe a esse a obrigatoriedade de conseguir o que se busca. Uma relação de eficiência, o que abafaria o caráter libertador do desejo como vontade anímica de retorno ao incorpóreo. Então, por que desejamos a dominação como se fosse liberdade? Porque o corpo é a única via que reconhecemos como o acesso privilegiado ao outro ser. A carne exige a imediatez do que está fora e o prazer que o preenchimento proporciona falseia a sensação de liberdade. É como se consumíssemos a imagem do outro, a ideia presentificada do outro. Sobre isso, cito Merleau-Ponty: “a imagem é, pois, uma pretensão infundada da presença de uma ausência, uma evocação do objeto no sentido que se diz de evocar os espíritos” (MERLEAU-PONTY *apud* NOVAES, 1990, p.13).

Sobre a temporalidade que envolve o desejo, e por que não dizer o amor, a *persona* lírica hilstiana é arrebatadora:

Ama-me. É tempo ainda. Interroga-me.
E eu te direi que o nosso tempo é agora.
Esplêndida avidez, vasta ventura
Porque é mais vasto o sonho que elabora

Há tanto tempo sua própria tessitura.

Ama-me. Embora eu te pareça
Demasiado intensa. E de aspereza.
E transitória se tu me repensas.
(HILST, 2003a, p.19)

A imagem do sonho urdindo seu próprio tecido é a metáfora primeira do amor. A precariedade do tempo confronta-se com a intensidade desse mesmo tempo. Por que não amar? Porque é finito? Porque é áspero, fugidio? Porque é intenso? Mas assim não são todos os momentos sob o jugo do desejo? A amante dos versos reconhece sua condição desejante e iguala-se ao desejo, transitória. O que parece vir à tona na composição poética referida, e em um extenso número de poemas em que a relação amor/amante é destrinchada, é a ligação entre o amor e o desejo. Do que exatamente estamos falando?

Descartes, citado por Chauí (1990), oferecerá sua própria versão do amor, ligando-o ao desejo em seus dois extremos, o agrado e o horror. Diz,

O agrado foi particularmente instituído pela Natureza para representar o gozo do que agrada como o maior de todos os bens pertencentes ao homem e que o faz desejar ardentemente esse gozo (...) e o principal agrado e gozo é o proveniente das perfeições que imaginamos numa pessoa que julgamos capaz de tornar-se um outro nós mesmos, pois, com a diferença do sexo, que a Natureza estabelece nos homens e nos animais destituídos de razão, estabeleceu também certas impressões no cérebro que fazem com que, em certa idade e certo tempo, nos consideremos como que defeituosos e como se não fôssemos senão a metade de um todo do qual uma outra pessoa deve constituir a outra metade e a aquisição dessa metade é representada confusamente pela Natureza como o maior de todos os bens imagináveis (...) isso determina a alma a sentir por essa pessoa todo o pendor que a Natureza lhe dá para procurar o bem e essa inclinação ou desejo recebe comumente o nome de amor, que produz os mais estranhos efeitos e serve de principal matéria aos fazedores de romance e aos poetas. (DESCARTES *apud* CHAÚÍ, 1990, p.26)

Para Hobbes,

Do que os homens desejam se diz também que amam, e que odeiam aquelas coisas pelas quais sentem aversão. De modo que desejo e amor são a mesma coisa, salvo que por desejo sempre se quer significar a ausência do objeto e quando se fala em amor, geralmente se quer indicar a presença do mesmo. (HOBBS *apud* CHAÚÍ, 1990, p.24)

Nos dois fragmentos destacados há um entrecruzamento entre a ideia de amor e a ideia de desejo. Para Descartes, o gozo do que agrada faz com que o homem o busque intensamente, como se este fosse a coisa mais preciosa a que se pode ter acesso. Perceber no outro algo que é agradável aos nossos sentidos, faz-nos projetar naquele a possibilidade de completude do nosso próprio ser. É como se sem aquela parte que desperta o nosso gozo perfeito estivéssemos incompletos. Hobbes permanece na mesma linha e vai direto ao ponto: desejo e amor são a mesma coisa. Se existe uma diferença perceptível, seria a centralidade da ausência, no desejo, e a pretensa presença do objeto, no amor. Recorro aqui a Barthes (2003) para indagar se o desejo não é sempre o mesmo, estando o objeto presente ou ausente. Porque o que se viu até agora é esta ausência intermitente do desejo e, por conseguinte, do próprio amor. Talvez se possa dizer de um langor amoroso, termo muito caro a Barthes, que se opõe justamente à urgência da consumação. O langor caracteriza-se pela espera, um desejar comprido que se mostra especialmente na vivência do amor. Para fugir ao perigo de se dizer que no estado de amor há a presença do objeto, pode-se pensar que o prolongamento do desejo, sem a necessidade de se lançar vorazmente para satisfazer o apetite, produz a sensação da presença de fato do objeto amado. Mas é como se algo escapasse, sempre, repetidamente. É a impossibilidade que faz o objeto de desejo tomar o próprio lugar do sujeito: “o desejo do

ser ausente e o desejo do ser presente: o langor sobrepõe os dois desejos, põe a ausência na presença” (BARTHES, 2003, p.235).

Em **O Erotismo**, Bataille (1987) propõe uma tensão entre duas noções ontológicas fundamentais: a continuidade e a descontinuidade do ser. A perda da continuidade é marcada pela reprodução, que dá origem a seres descontínuos. A força erótica, ou este desejo que une dois corpos, encaminha o ser na busca de uma totalidade que se perde em nossa própria individualidade, marcada pelo isolamento, pela melancolia de saber-se só. A vida social, na qual existimos como indivíduos ainda que na coletividade, é a manifestação da descontinuidade do homem. A ilusão de que possuir o ser amado/o objeto do desejo será capaz de garantir a continuidade vai ao encontro da continuidade unicamente possível, aquela advinda da morte dos seres descontínuos. Por meio dela desaparecem os seres separados e, por mais que se deseje a duração do nosso ser perecível, é pelo pleno abandono da descontinuidade que anseia o homem. Segundo Bataille (1987), a nostalgia de uma continuidade perdida comanda nos homens três formas essenciais de erotismo.

A primeira delas é o chamado *erotismo dos corpos*. Para se compreender a ideia por trás dessa formulação, há que se pensar que por trás da esfera do erotismo existe a violência, a violação que se dá nos limites do outro, no corpo do outro, na descontinuidade do ser. A maior dessas violações é, sem dúvida, a morte. O sentimento de espera pela morte expõe uma fraqueza elementar do homem diante do inexorável. A sombra da violência faz-se perceptível no erotismo dos corpos, uma vez que o seu sentido maior é o da violação do corpo do parceiro. Ainda, para Bataille (1987), “toda a concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos falta. A passagem do estado normal ao desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua” (BATAILLE, 1987, p.16-17). O fascínio que a morte carrega tem relação com a ideia de dissolução das formas constituídas, em uma tentativa de abertura à plenitude – ou a um sentimento interiorizado de continuidade – que apenas o desnudamento do outro poderia possibilitar, mesmo que não de maneira triunfante. Nas palavras de Sade, escritor francês cujos ápices sexuais descritos terminavam, comumente, no aniquilamento do ser, “não existe melhor meio de se familiarizar com a morte que o de ligá-la a uma idéia libertina” (SADE *apud* BATAILLE, 2004, p.20). A ação erótica está ligada à morte, mas não a possui como fim. Nem todas as obras falam, necessariamente, da morte quando se utilizam do erotismo. O erótico está ligado propriamente ao sexo, ao belo, ao amor e ao sagrado, mas é tão perturbador que, por vezes, soa como mortal. A busca verdadeiramente obscena – levando-se em conta que a obscenidade é o ponto extremo do erotismo – dirige-se para os atrativos da morte, na

sua possibilidade de entrega total e definitiva, ultrapassando o próprio amor (SONTAG, 1987).

O *erotismo dos corações* guarda uma maior leveza em relação ao *erotismo dos corpos*, apesar de derivativo deste. A afeição e a paixão que sentem os amantes revestem de beleza e aceitação o entrelaçamento dos corpos no encontro sexual. É como se a materialidade e o egoísmo que perpassam a posse do corpo do companheiro, na tentativa de desafiar a descontinuidade humana, fossem atenuados pelo sentimento amoroso envolvido. No entanto, a paixão pode ser de uma violência superior à do desejo dos corpos (BATAILLE, 1987). Hilda Hilst (1999) revelou certa vez, em entrevista aos **Cadernos de Literatura Brasileira**, que sua mãe lhe dizia uma frase que ela nunca mais esqueceu: “tens um inimigo, deseja-lhe uma paixão” (p. 31). A aproximação entre o prazer e a dor é um componente fundamental da paixão. O prazer reside na felicidade que o encontro entre amante e amado produz, gerando a sensação de substituição entre a descontinuidade de um ser pela continuidade perfeita entre dois seres. A dor origina-se na angústia da percepção de quão inacessível é, de fato, o outro e de quão impotente somos nessa busca que nós mesmos empreendemos.

A última e mais complexa forma a que se refere Bataille (1987) é o *erotismo sagrado*. O sagrado, em uma primeira definição, “é justamente a continuidade do ser revelada àqueles que fixam sua atenção, num rito solene, na morte de um ser descontínuo” (BATAILLE, 1987, p. 21). O que é chamado aqui de sagrado, e que remete aos sacrifícios primitivos, seria o que, nas religiões atuais, chamamos de divino. No entanto, o autor evita a princípio usar o termo divino para designar o erotismo em análise, pois acredita que a familiaridade que o amor de Deus nos traz embota algo que está além desse mesmo amor. E, talvez, seja o ideário religioso-cristão que coloca Deus como um Ser descontínuo, que desloque tais conceitos, já que, essencialmente, o divino é mesmo idêntico ao sagrado. Deus está ligado a um sentido de continuidade que parece poder ser percebida no plano da afetividade. Algo que é indistinguível da própria totalidade das coisas em si. Quando se atribui nas religiões ocidentais, primordialmente, uma pessoalidade a esse Ser, impõe-se também a Ele um sentido de individualidade, imprimindo-LHE a descontinuidade. O Cristianismo

reduziu o sagrado, o divino, à pessoa descontínua de um Deus Criador. Bem mais, ele fez, geralmente, do além desse mundo real o prolongamento de todas as almas descontínuas. Povoou o céu e o inferno de multidões condenadas junto com Deus à descontinuidade eterna de cada ser isolado. Eleitos e danados, anjos e demônios, tornaram-se os fragmentos imperecíveis, divididos para sempre, arbitrariamente distintos uns dos outros, arbitrariamente desligados dessa totalidade do ser a que é preciso, entretanto, restituir-los. (BATAILLE, 1987, p.113)

(HILST, 2005a, p. 45)

O eu lírico propõe, logo nos primeiros versos, dois questionamentos que determinam o funcionamento e a natureza do desejo. “Se te ganhasse”, ou se o desejar culminasse na posse do desejado, “minh’alma se esvaziaria?”, é a pergunta feita. Se é fato que o desejo é cíclico e não passível de preenchimento por objetos externos, e que estes apenas farão prolongar o desejar e reforçarão que o desejo é sempre o desejar o desejo do outro, seria lícito pensar que corpo e alma possuem leis próprias e diferentes entre si. O desejo é “a expressão anímica do apetite corporal”, já disse Chauí (1990, p. 48), baseada nos pensamentos de Leibniz e Espinosa. O apetite do e pelo corpo do outro e, como se mostra no poema, pelo não-corpo³ de Deus, representa a satisfação momentânea, sendo o desejo a expressão mais alta do sentimento. O que a *persona* lírica descreve em seguida é a tormenta da paixão, uma das faces desse desejo-apetite, e toda a sua sucessão de conquista, uso e abandono. “De início as lavas do desejo (...) depois um esfriar-se”, composição de um dos movimentos mais perceptíveis do desejo pelo outro, a efervescência do início, de quando o corpo era o alimento completo para a fome do desejante, e o esfriamento ocasionado pela diminuição da urgência do corpo, que cede lugar às manifestações anímicas. É como se a presença do objeto desejado representasse um obstáculo para o próprio desejar, que irá persistir, de uma maneira ou de outra, pois é essa a sua natureza. Talvez a maneira mais clara de estabelecer tais conexões seja por meio do que Chauí (1990) considerou como um laço que prende o desejo à imaginação. Sendo corpo e alma elementos distintos, embora ligados, ficaria difícil encontrar neles uma relação de causalidade, uma vez que falamos em matérias distintas. Mas é também possível pensar, seguindo o estudo de Descartes referido por Chauí (1990), na existência de um composto corpo-alma que é, em suma, a própria natureza do homem. O campo privilegiado em que corpo e alma estabelecem suas relações é o campo das imagens, no qual eles operam sob um mesmo referencial, externo, que aciona os órgãos dos sentidos e todo o corpo na atividade da imaginação (CHAUÍ, 1990). E, mais,

é na e pela imaginação que o desejo (...) realiza seus movimentos, prendendo a alma ao seu corpo e o corpo à sua alma. Enlaçado nas imagens, o desejo enlaça o nosso ser à exterioridade (coisas, corpos, os outros), carregando-a para nossa interioridade (sentimentos, emoções) e, simultaneamente, enlaça o interior ao exterior,

³ A expressão “não-corpo”, que usarei mais algumas vezes neste capítulo, pode parecer estranha em um trabalho que se baseia na leitura dos corpos e que trabalhará, com maior atenção, justamente a ideia de um corpo de Deus. Mas acredito que ao longo da leitura se fará apropriada, já que falo de uma não-ideia de Deus, porque informe, sentimento bem mais que sentido. Falar de um “não-corpo” de Deus não é negá-Lo terminantemente. É apenas situá-Lo no rol das desconfianças, do imponderável. Um “não-corpo” pode ser mais que um corpo, revertendo a expectativa da negatividade.

impregnando este último com os afetos, fazendo todos os seres surgirem como desejáveis ou indesejáveis, amáveis ou odiosos, fontes de alegria, tristeza, desprezo, ambição, inveja, esperança ou medo. (CHAUI, 1990, p. 49)

O poema em questão trabalha detidamente as composições de imagem, pavimentando um caminho em que corpo e alma consigam, de alguma maneira, caminhar próximos. Deus é uma ideia disforme e um corpo desconhecido – ou não-corpo como O vimos chamando até aqui – mas ao qual se impõem os mesmos efeitos do desejo. Se tomamos o desejo como um sentimento, um fundo obscuro, uma sombra que jamais chegará à condição de ideia clara, como julga Descartes, encontramos uma equivalência um tanto quanto distinta para o divino; Deus é desejo. A última estrofe retoma justamente o ideário comum – e com intensidade indiscutível no livro em questão, **PMGD** (2005a) – da obra poética hilstiana de que Deus perpetua Sua existência na sedução do corpo e no esvaziamento da alma, ou por meio da dor. A sensação que atravessa a *persona* lírica é a de se sentir completamente vazia, tamanha a ilusão momentânea de preenchimento que o desejo divino lhe provocou. A solidão imposta pelo Outro é sentida, antes, na alma, para então ser percebida no corpo, por meio da imagem do Deus que dorme um sono negro-luminoso, à espera de novas conquistas.

2.1.1 Como a brevidade de um passo no passeio: do corpo

A importância que o corpo adquire na poesia de Hilda Hilst coloca em evidência diversas particularidades já exploradas em estudos sobre a autora como o erotismo, a perturbação amorosa e a conflituosa relação com Deus. Se falamos de corpos, é preciso deixar bem claro que eles estão presentes não somente como a unidade física que determina o homem e a mulher. Ler o corpo na poesia hilstiana é também ler o não-corpo de Deus, o corpo da palavra, o corpo-tempo, o corpo-cadáver que a morte pronuncia sem cessar.

As relações estabelecidas entre esses corpos não são lineares, não podem ser agrupadas em pares perfeitos e, ao fim de inúmeras leituras, a sensação que elas nos passam é de que estamos, assim como a *persona* lírica, ancorados no permanente vazio. A poeta conjuga uma existência em que o corpo é fundamental. Os sentires estão ligados ao prazer, ao amor e à paixão, as pretensas formas de prolongamento da vida que o humano conhece. Nesse sentido, vemos um eu-lírico colado ao mundo, em constante conflito com a efemeridade, com

o que eu chamo corpo-tempo, essa unidade sensível que tece sobre cada corpo-outro as marcas do fim.

2.2 “O que é este isso que recobre o osso?”: das origens

Data do Renascimento o surgimento de estudos mais aprofundados sobre o corpo. Isso se deve a um pensamento calcado na aparição de novas possibilidades de entendimento de como, de fato, funcionaria o corpo humano. Como nos lembra Georges Vigarello (2008) em **A História do Corpo**, a era moderna trouxe os novos olhares da Física, o que ajudou a promover um certo desencantamento do mundo baseado em credices, magias e feitiços. A lei das causas e dos efeitos acaba por se estender ao âmbito do corpo, singularizando seu funcionamento e lançando um olhar mais pormenorizado nas suas forças vitais. Não que as influências do senso comum tenham desaparecido de vez – principalmente no que diz respeito às referências sagradas e religiosas – mas houve um deslocamento no pensamento da época.

Outra herança da Renascença diz respeito a uma nova visão do homem sobre seus desejos, seus impulsos, seu comportamento social e individual. “A compostura cotidiana, as maneiras, a sexualidade, os jogos, o espaço próximo, tudo isso transformou-se” (VIGARELLO, 2008, p. 17). Algumas preocupações coletivas e próprias passam a figurar em primeiro plano. Uma certa imposição social surge no intuito de auto-preservação, de preocupação com o aprimoramento da espécie, que se manifesta em uma atenção maior à saúde pública como fonte de duração da vida. Em contrapartida, e intimamente ligada a essa, vem um afloramento das liberdades individuais, em que “a encenação de si mesmo” (VIGARELLO, 2008, p.18) torna-se legítima e valorizada. É o que atestam os crescentes retratos pessoais feitos pelas elites, contrariando uma tradição de possuir, predominantemente, imagens religiosas em suas casas.

“É estranho existirmos por meio de nosso corpo, com suas perceptíveis variações de acordo com as idades da vida e, sobretudo, quando a morte se aproxima, semelhante a todas as demais coisas desse mundo” (HENRY *apud* CORBIN, 2008, p.7). Esse misto de familiaridade e estranheza, como ressalta Alain Corbin (2008) no segundo volume de **A história do corpo**, dará a tônica da percepção e projeção do corpo em um mundo que passa por transformações constantes. A questão da sexualidade emerge cada vez com maior intensidade, introduzindo nos estudos os conceitos de pornografia, de erotismo e de

obscuridade. A centralidade que a representação da beleza adquiriu desde o início da era moderna, encontrará na arte um repouso e uma provocação. A palavra irá escrever o corpo, instaurando uma dupla mão nesta relação.

As grandes guerras serão as responsáveis pela representação e por um sem número de estudos focados na análise do corpo mutilado, massacrado. Os cadáveres passarão a ter uma importância social que antes era desconhecida. O (não)entendimento da morte acarretará novos olhares sobre a finitude e a decomposição humanas. A religião, sozinha, não será mais capaz de explicar a vida precária a que todos, indistintamente, estão submetidos. E o desejo, auxiliado por estudos psicanalíticos cada vez mais numerosos, será a peça-chave no desnudamento do comportamento do homem.

Mas é possível definir o que é o corpo? Muitos tentaram e um recolhimento de elementos em várias dessas conceituações nos auxiliarão a compreender do que, exatamente, estamos falando. Para Corbin (2008),

O corpo ocupa um lugar no espaço. E ele mesmo é um espaço que possui seus desdobramentos: a pele, as ondas sonoras de sua voz, a aura de sua perspiração. Esse corpo físico, material, pode ser tocado, sentido, contemplado. Ele é esta coisa que os outros vêem, sondam em seu desejo (...) Estou em meu corpo e não posso deixá-lo. Essa co-presença constante consigo mesmo dá base a uma das interrogações fundamentais dos ideólogos (...) O sujeito – o eu – existe somente encarnado; nenhuma distância pode se constituir entre ele e seu corpo. Todavia, o corpo transcende o eu a toda hora no – ou pelo – sono, na fadiga, na possessão, no êxtase, na morte. Ele será, futuramente, um cadáver. Por tudo isso, a tradição filosófica antiga o entende como prisão da alma, como um túmulo, o corpo está do ‘lado obscuro da força, da impureza, da opacidade, da decadência e da resistência material’. As modalidades da união da alma e do corpo – posteriormente, do psíquico e do somático – não cessam de ocupar os discursos. (CORBIN, 2008, p.7-8)

Dessa primeira conceituação, dois termos destacam-se: encarnação e alma. A carne é um dos elementos primordiais para se discutir e entender o sentido do corpo. A encarnação está no centro da religiosidade cristã. Deus, o Ser Maior, aquele que conjuga a plenitude de sentimentos e ações para os cristãos, é encarnado em um corpo de homem, Jesus, que sofrerá todas as penas e chagas na concretude da sua carne. Octavio Paz (1998) mostra que os primeiros textos místicos ocidentais não foram escritos por autores cristãos e sim por neoplatônicos, que seguiam a filosofia instaurada por Platão de que existe uma separação taxativa entre corpo e alma. O corpo era tomado por uma conotação negativa de obstáculo na busca pela verdade que apenas a alma revelaria. No entanto, ao adotar a filosofia platônica como base, o Cristianismo acabou por não adotar a condenação ao corpo. Por ser uma religião de ressurreição da carne e por adotar a doutrina do corpo glorioso, como reitera Paz (1998), o

“misticismo cristão, embora derivado do platônico, encontrou na poesia erótico-profana uma mina de imagens e associações” (p. 108). Se formos mais profundamente à origem do sagrado, veremos que ele está associado à transgressão; transgressão do interdito da morte, retorno à continuidade do ser, que não é mortal (BATAILLE, 1987). O sentido da santidade esteve por muito tempo ligado ao sentido de sagrado, portanto, intimamente ligado ao ato transgressor. As adaptações das religiões acabaram por trazer à santidade a aura da vida dedicada exclusivamente a Deus, ao bem. No entanto, vale lembrar o que Bataille (1987) afirma e reafirma com tanto afinco: para os que creem, o libertino está muito mais próximo do santo do que o homem que não tem desejo.

A ausência de distância entre o sujeito e o próprio corpo, apesar de indiscutível, é desafiada a todo tempo pelos momentos em que o homem sai de si. Na poesia de Hilda, a centralidade do corpo é evidente. O corpo da mulher relaciona-se ao corpo do homem em uma tentativa de transcendência e de alcance de um não-corpo divino que perturba, justamente, pela dissimulação da Sua ausência. Esse sair de si dá-se não só pelo êxtase erótico, vivenciado no encontro corpóreo de amantes, ou nas alusões ao êxtase místico, em uma apropriação de imagens fronteiriças entre o sagrado e o profano. Dá-se também no corpo da palavra, no ofício da escrita poética, referenciada como a instância que mais perto chega de roçar o infinito. A relação entre o corpo que escreve e a escrita do corpo revela uma carnalidade ímpar que institui a troca constante entre o sujeito e o mundo, sentido e sentimento.

Uma segunda definição sobre o corpo como objeto de estudo vem de Eliane Robert Moraes (2002), em seu **O corpo impossível**, em que diz que “o corpo pode ser tomado como a unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade” (MORAES, 2002, p.60). Ou ainda, para Fernando Manuel da Silva (2007),

O corpo é esse Uno-Múltiplo, conjunto de quantidades de força com diferentes qualidades (aquilo que, no entender de Nietzsche, surge como activo ou reactivo) em relação com outras quantidades e qualidades de força. Um corpo faz-se pela relação e exprime-se em relação a outros corpos, tocar e ser tocado, ver e ser visto, sentir e dar a sentir, afectar e afectar-se. Contudo isto não diz o que é um corpo, a dificuldade de se falar do corpo existe porque ele resiste à linguagem, isto é, tudo o que ele implica no desenrolar da sua história, nas suas potências e possibilidades esquivava-se à linguagem, à língua. (SILVA, 2007, p.33-34)

Um sentido mais completo é possivelmente apreendido em uma leitura conjunta dos dois excertos. Na parte final da definição de Silva, na qual a dificuldade de se falar do corpo é reiterada, vemo-nos diante da potência do ser que reside na unidade fundamental que nos

compõe. O corpo é, de fato, a materialidade mais imediata que nos define como indivíduos no mundo. E é também lugar de multiplicidade, pois sua existência é marcada e condicionada pelo seu relacionamento com outros corpos. As relações “entre o tocar e o ser tocado, o ver e ser visto”, como bem diz o trecho acima, são responsáveis pela leitura do mundo como carnalidade e do corpo como “eminente um espaço expressivo” (MERLEAU-PONTY *apud* ROSA, 2003) Aliás, a ideia de *carne* e *carnalidade*, claramente exposta em **O visível e o invisível** por Merleau-Ponty (2007), traz algo de fundamental para uma tentativa de leitura do corpo, principalmente em uma poética tão intensamente trabalhada no e através deste. A *carne*, da maneira como ele faz uso do termo, significa a relação reversível entre aquilo que é sentido e aquele que sente, como o ser que traz em si mesmo a sua própria negação.

No poema de abertura de **PMGD** (2005a), a poeta instaura o tom que perdurará durante todo o livro. A percepção da solidão profunda que acompanha a ideia de Deus é semeada na dor humana e, por isso, o divino é visto sob uma ótica “carnalizada”, mundana. A encarnação é retomada aqui numa referência ao filho de Deus:

Pés burilados
Luz-alabastro
Mandou seu filho
Ser trespassado

Nos pés de carne
Nas mãos de carne
No peito vivo. De carne.

Pés burilados
Fino formão
Dedo alongado agarrando homens
Galáxias. Corpo de homem?
Não sei. Cuidado.

Vive do grito
De seus animais feridos
Vive do sangue
De poetas, de crianças

E do martírio de homens
Mulheres santas.

Temo que se aperceba
De umas misérias de mim
Ou de veladas grandezas.

Soberbas
De alguns neurônios que tenho
Tão ricos, tão carmesins.
Tem esfaimada fome
Do teu todo que lateja.

Se tenho a pedir, não peço.
 Contente, eu mais lhe agradeço
 Quanto maior a distância.
 E só porisso uma dança, vezenquando
 Se faz nos meus ossos velhos.

Cantando e dançando, digo:
 Meu Deus, por tamanho esquecimento
 Desta que sou, fiapo, da terra um cisco
 Beijo-te pés e artelhos.

Pés burilados
 Luz-alabrasto
 Mandou seu filho
 Ser trespassado

Nos pés de carne
 Nas mãos de carne
 No peito vivo. De carne.

Cuidado.
 (HILST, 2005a, p.15-16)

É notável a tentativa de humanização desse Deus que não se conhece e se sente por meio da dor. Deus não só é trazido para o mundo, como é equiparado à alguma sordidez própria do homem. Ele “vive do sangue de poetas, crianças”, imagem apartada da bondade imensa associada ao sagrado pela religiosidade. O verso “Corpo de homem? Não sei. Cuidado” aponta para a dúvida fundamental da *persona* lírica hilstiana: que corpo é esse a que chamamos Deus? Ele pode ser um assassino que perpetua sua existência na dor do outro, o que pareceria lhe outorgar uma humanidade absoluta, mas ele é Deus, e Deus não é homem. “Deus é Deus” (HILST, 1999, p.37). Tal parecença humana é apenas uma das armadilhas arquitetadas por um Ser que somente existe através da distância de um outro que deseja.

No poema XLIV, de **Cantares** (2004b), as questões do corpo e do amor são tratadas na perspectiva da ausência, do tempo, da morte:

Lembra-te que morreremos
 Meu ódio-amor.
 De carne de miséria
 Esta casa breve de matéria
 Corpo-campo de luta e de suor.

Lembra-te do anônimo da Terra
 Que meditando a sós com seus botões
 Gravou no relógio das quimeras:
 “É mais tarde do que supões”.

Porisso
 Mata-me apenas em sonhos.
 Podes dormir em fúria pela eternidade

Mas acordado, ama. Porque a meu lado
Tudo se faz tarde: amor, gozo, ventura.
(HISLT, 2004b, p.80)

A efemeridade do corpo é evidenciada pela brevidade da matéria que nos compõe. Lançando mão de um de seus nomes-definições, o eu-lírico fala de um “corpo-campo”, trazendo a imagem de um espaço de batalha, no qual lutas são travadas ao longo da vida a custo de muito suor, mas com um resultado já sempre determinado. Eis a miséria da carne referida no poema. A vivência do amor e do corpo do outro não é escudo contra o fim que perpassa cada instante. “É mais tarde do que supões”⁴, verso doloroso a cronometrar o caminhar incessante, ainda que estejamos parados. No rastro desse tempo tão ligeiro, a amante decreta ao seu “ódio-amor” – expressão definitiva – que o tempo da vida é o tempo da urgência, do gozo, do amor e da ventura, ainda que desde sempre estejamos atrasados para começar a gozar e amar. Em **JMNP** (2003a), o tema é também trabalhado, como o demonstra o poema a seguir:

Toma-me. A tua boca de linho sobre a minha boca
Austera. Toma-me AGORA, ANTES
Antes que a carnadura 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 jugo 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.
(HILST, 2003a, p.71)

Neste poema, apesar do eu-lírico se debater com as mesmas questões da finitude do corpo, o ritmo é de maior intensidade, isto é, as palavras são colocadas de modo a produzir um efeito ríspido no leitor. O “AGORA, ANTES”, grafado em maiúsculas, coloca em

⁴ Esse dito, inscrito em relógios antigos ingleses – it’s later than you think - foi muito referenciado por Jorge Luís Borges ao falar sobre o tempo, o qual considerava uma ameaça que nos persegue a todo tempo, ainda que não nos demos conta disso.

primeiríssimo plano – num super *close* cinematográfico – a corrida do tempo. O poema transcorre todo num sufocamento produzido pela rapidez da sucessão das imagens. A carnadura que se desfaz em sangue, a morte, a mão, o sopro, a deglutição, a agonia escura, todos esses elementos são elencados simultaneamente apenas na primeira estrofe. Uma palavra colocada no último verso dessa mesma estrofe define bem do que se trata: cadência. É disso que se trata a vida – e a morte. Um movimento cadenciado que envolve não só o sujeito mas o seu outro, a urgência do próprio corpo conjugada com a urgência do outro. “Toma-me”, clama a *persona* lírica, “toma-me AGORA”, ainda que a rigidez da boca de um tenha que ser devastada pela leveza do outro, sutileza poética que expõe o paradoxo. É do tempo do corpo que fala o poema; corpo que só tem pleno conhecimento de si quando já muito se andou no passar dos anos. O futuro guarda “a grande teia” que cairá sobre o homem, vedando-lhe os caminhos. A vida seguirá através de outros corpos, em um movimento circular, assim como o movimento do desejo. A última estrofe mantém o ritmo e abre com um verso forte, que nos retém por alguns momentos, “te descobres vivo sob um jugo novo”. Que nova imposição é essa a que o homem/a mulher se submetem? O amor. Antes do fim, antes da terra, antes dos obstáculos ridiculamente concretos que fazem do homem um ser constantemente fugidivo. É como uma revelação o término do poema. Ou uma constatação da grandeza de tudo, justamente porque pontuada pela aproximação do fim. O estender-se ao lado do amante só pode ser descrito em cores, que evoluem do púrpura – que conjuga o vermelho-escuro da paixão e o roxo da morte – para o prata reluzente da esperança, do tempo inefável da delicadeza.

Existe, na construção poética da autora, um papel definido e destacado para a finitude do humano. A *persona* lírica se debate com a ausência de sentido no passar alucinado dos anos. O corpo, dimensão na qual o homem se reconhece, tem a resistência breve de um passo na areia. O entendimento da própria carne, o reconhecimento do encaixe do outro, a experiência da paixão, concretizam-se controlados pela presença de um terceiro corpo, que não o corpo do amado/do amante. Esse corpo é o tempo que, companheiro da morte, por só correr para frente, espreita e impera diante da esperança de eternidade que alimenta o desejo humano. O tempo é eterno, não o são as criaturas que vivem sob sua égide.

Dentro da tradição cristã, o corpo registra leituras que perpassam dialeticamente as questões da harmonia e da beleza do humano encarnado (ARASSE, 2008). Se criado à imagem e semelhança de Deus, o homem é um ser de beleza fundamental, espelhado no corpo perfeito do Cristo, a forma humana do divino. À ideia do demônio, associa-se a feiúra, a desordem essencial que interfere na harmonia das formas. Arasse (2008), ao citar Dionísio

Cartuxo em seu ensaio intitulado **A carne, a graça e o sublime**, retoma uma fala em que este afirma que a primeira pena dos pecadores e condenados é sua feiúra após a morte, manifesta na decomposição do corpo. O Cristianismo, segundo Arasse (2008), acaba por legar ao corpo um duplo sentido: de um lado associa-o à “parte material da alma animada” (ARASSE, 2008, p.543). Por outro lado, traz o corpo associado ao cadáver, aos restos humanos e, conseqüentemente, ao ranço da morte que este carrega ainda em vida. O Deus cristão, quando encarnado, vê-se passível da morte, destino inevitável do homem. “Por isso mesmo, o Deus encarnado assume na sua carne o terrível paradoxo do corpo cristão: imagem da perfeição criada, testemunho da corrupção e da abjeção da morte.” (ARASSE, 2008, p.544).

A poesia hilstiana testa os limites dessa dualidade do corpo encarnado. Partindo da ideia de um homem feito à imagem de Deus, o eu-lírico força todos os limites e desvios de uma relação que, por mais que se queira, nunca será passível de ser aprisionada em dicotomias lineares. A poeta é exemplar na procura angustiada de uma semelhança que sempre se anuncia e nunca é vislumbrada a contento e, também, na tentativa particular de criar um corpo próprio para a sua ideia de divino. Este corpo é dor. Vejamos, a seguir, um poema e um fragmento de poema que auxiliam nessa leitura:

IV

Doem-te as veias?
Pulsaram porque fizeste
De barro os homens.
E agora dói-te a Razão?
Se me visses fazer
Panelas, cuias

E depois de prontas
Me visses
Aquecê-las a um ponto
A um grande fogo
Até fazê-las desaparecer

Dirias que sou demente
Louca?
Assim fizeste aos homens.

Me deste vida e morte.
Não te dói o peito?
Eu preferia
A grande noite negra
A esta luz irracional da Vida.
(HILST, 2005a, p.21)

V

Para um Deus, que singular prazer.

Ser o dono de ossos, ser o dono de carnes
 Ser o senhor de um breve Nada: o homem:
 Equação sinistra
 Tentando pareçença contigo, Executor.
 (...)
 (HILST, 2005a, p.23)

O primeiro poema recoloca em cena – como se fosse possível recolocar algo que nunca saiu, de fato, de cena – a dificuldade de assimilar o sentido da morte. A mitologia cristã auxilia na construção metafórica da poesia, ao mesmo tempo em que é desafiada pelo olhar incisivo e questionador da *persona* lírica. A ideia de que o homem foi moldado à semelhança de Cristo é levantada nesses poemas em um ímpeto de insatisfação. Qual o objetivo de se criar algo, encarná-lo em um corpo material e determinar-lhe um prazo irrevogável de desaparecimento? A metáfora utilizada pela poeta para a decomposição humana é a da criação de instrumentos de barro que são colocados em uma chama incessante de calor, até que em um breve período de tempo estejam destruídas. O homem é lançado no mundo, de certo modo, sem controle de seu destino mortal. Quando lançado à luz da vida, o humano já está inserido na irracionalidade de um movimento que só é gerenciável, nunca controlável.

O segundo fragmento de poema confirma a insatisfação com a brevidade da vida e, principalmente, com a intangibilidade de um Deus que só se faz sentir pela dor gerada e pela Sua atrocidade de criar um ser-outro que não é eterno. A *persona* dos versos adivinha um prazer premeditado nas ações divinas. Por dar e tirar a vida de homens em um tempo determinado, o Deus aqui referenciado é tido como o dono do corpo dos homens, “o breve nada”, como a poeta define o humano, aquele que vive procurando uma eternidade que jamais virá, e que quanto mais procura, mais se aproxima da noção de inutilidade dessa busca. Por isso, “a equação sinistra” referida nos versos traz duas aproximações de linguagem e sentido interessantíssimas: primeiramente, o uso do termo *equação*, remetido logo à matemática, para designar a tentativa de espelhamento humano entre Criador e criatura. Em uma obra que não permite resoluções matemáticas por não apresentar soluções e nem querer, de fato, alcançá-las, imaginar homem e Deus como variáveis de uma equação seria sugerir um sutil paradoxo da impossibilidade. Para aproveitar a metáfora, teríamos de um lado um conjunto vazio tentando aceder ao infinito. Equação inexistente, bizarra para as Ciências Exatas e “sinistra” para as Ciências Humanas, para o entendimento humano, por assim dizer. Em seguida, temos o verso final que culmina no vocativo *Executor* para falar de Deus. A intensidade do mergulho poético-existencial da *persona* lírica está corporificado no abjeto nome dado ao

divino. Aquele que cria é também aquele que executa, em um movimento que é singular e eterno, ao contrário das criaturas a que dá fim.

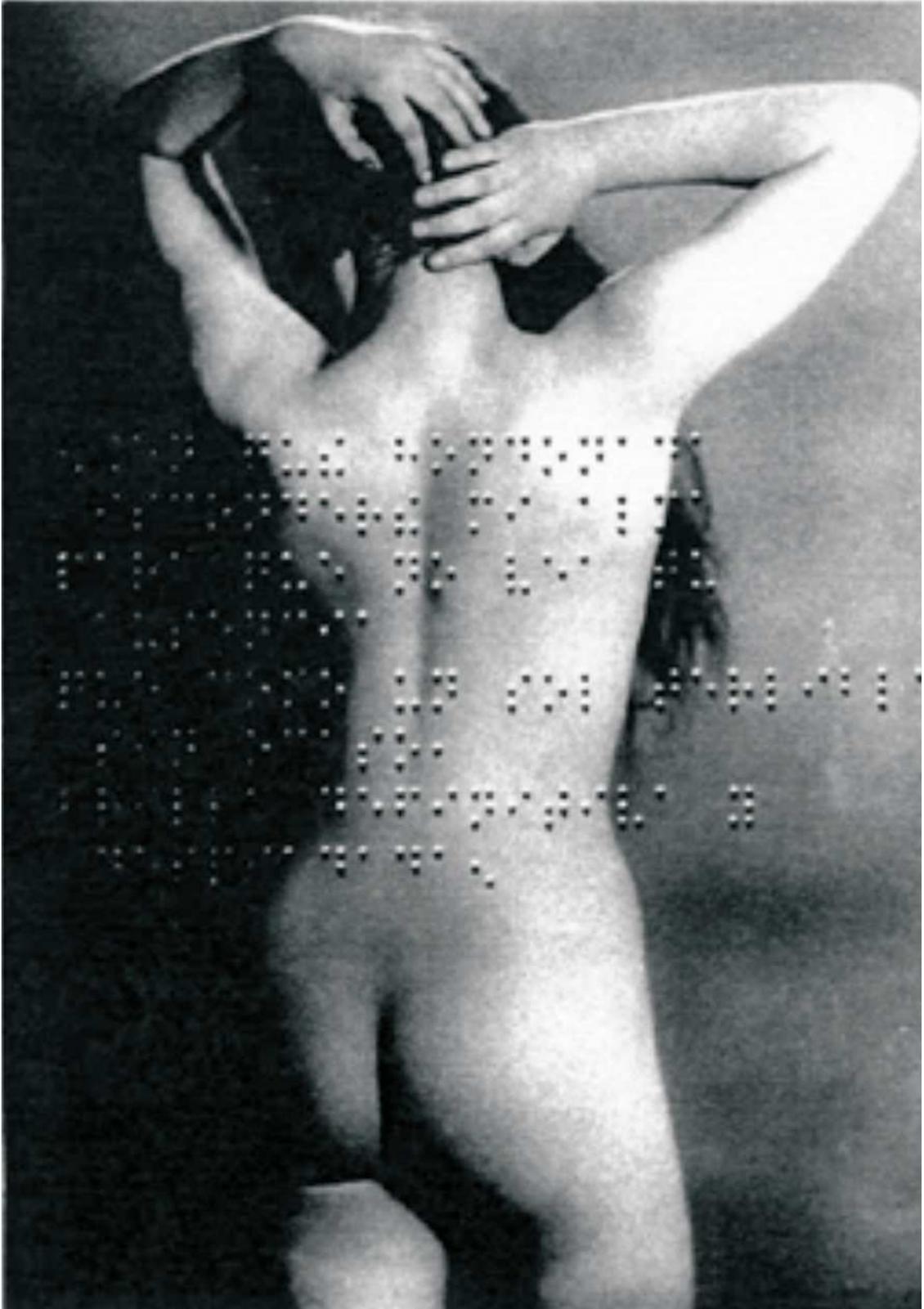


Figura 2: Em qué hondonada. Borges em braille sobre “Desnudo, Man Ray, 1929.
Fonte: FERRARI, 1997

*Trecho de Borges (“Ausência”. In: **Fervor de Buenos Aires**, 1925) em braille: “En qué hondonada esconderé mi alma?/para que no vea tu ausência/que como um sol terrible, sin ocaso/brilla definitiva e despiadada?”*

3 SEGUNDO CAPÍTULO – “O PÁSSARO-POETA”: DO CORPO DA PALAVRA

*E há sentires plangentes,
Agonias, um não dizer inflamado, uma febre
Marejada de poesia.*

Poema XI, **Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão**

A poesia de Hilda Hilst é corpórea. Não só pelos seus caminhos erotizados ou pelo desejo suplicante do homem. O corpo urgente da palavra sangra, pulsa e potencializa a tessitura do poema, o ofício do poeta. Como dizer da poesia? Por quais vias perseguir o instante do acontecimento do poema? Como estar dentro, estando tão fora? Ou, ainda, como permanecer fora depois da experiência do dentro? Perguntas que se repetem ansiosas pela resposta que não chegará inteira, se formos ao menos um pouco lúcidos. Seguindo o caminho circular do fazer poético, este capítulo dedica-se a um passeio com o (e pelo) corpo da palavra, deslindando suas camadas na poesia hilstiana.

3.1 “Um silêncio de facas”

Em um dos ensaios de seu livro **O silêncio primordial**, Santiago Kovadloff (2003) propõe uma leitura da composição poética sob o prisma do silêncio. A poesia carrega a possibilidade de iluminar algumas dimensões do silêncio, que não é o mero reverso da expressão. Segundo o autor, o silêncio humano não se expressa apenas através da prescindência das palavras, mas também pelas palavras das quais prescinde. Tais palavras, que são a manifestação da necessidade humana de procurar e esgotar o sentido das coisas a partir de uma lógica do compreensível, sustentam-se pelo hábito e pela força acachapante da realidade sobre o homem. A penúria de sentido, não reconhecida pelas palavras de prescindência, ainda que oculta em sua raiz e imperativa na busca que estas empreendem na homologação entre realidade e significado, encontra reconhecimento na palavra poética. “Mais do que traduzir em termos familiares o que é estranho, a imagem poética estranha o que é habitual, apresentando-o sob uma nova luz, num contexto diverso do que esperaríamos encontrar.” (KOVADLOFF, 2003, p. 22).

Existe, para Kovadloff (2003), uma trajetória do poema que vai de um silêncio a outro. O poema parte de um silêncio originado em uma trama verbal, em uma linguagem. Parte de um lugar onde o óbvio embaça o estranhamento, linguagem que impera onde a experiência do extraordinário cede lugar à rotina. Tal silêncio precede o poema e o hostiliza. Na linguagem do hábito perde-se, por ser silenciada, uma das dimensões do real. Em função de sua virtude encobridora, Kovadloff (2003) nomeou de silêncio de oclusão tal modalidade do silêncio. Há, porém, um segundo silêncio ao qual o poema chega. Um silêncio que o poema ajuda a preservar como presença. Um silêncio que tira o homem da dimensão do óbvio, da rotina: libertador. Tal silêncio nos coloca diante de um sentido que está muito além da significação, do que é possível, de fato, dizer. É o silêncio de epifania, que recebe este nome por sua intensa função reveladora. O silêncio de epifania não é uma linguagem, nada nele se encontra silenciado, tampouco nada em particular quer ser dito. Não por isso, esse silêncio deixa de encontrar certas formas de palavras para insinuar-se; a poesia é esta forma privilegiada. O homem se cala quando se entrega profundamente à proposta do poema, à palavra plena, ao esgotamento do próprio silêncio. Há uma dificuldade extrema em aceitarmos esse silêncio que o poema nos propõe. Entregar-se a ele seria estar à mercê de um desassossego extremo, condição insuportável para o homem.

A inspiração que sustenta a criação poética é um rompimento com o costume, com a rotina que submete tudo e todos ao comum. O poeta dá forma a algo que é irreproduzível. Existe neste processo uma insinuação de uma presença intangível, uma forma de colocar no enunciado que virá a seguir – a palavra poética – algo que não poderia ser apreendido a não ser como mistério, inspiração, extrema alteridade. A linguagem de cada poeta é a versão pessoal dos conteúdos impostos pelo criador a essa imponderabilidade intensamente ouvida. E toda forma poeticamente consumada existe pela força de uma presença fundamentada, mas que não reside na gama habitual de significados. Tanto a palavra prescindente quanto a poética implicam a liberdade humana, já que são frutos de uma formulação simbólica possível diante do impossível de ser literalmente formalizado. Só que na poesia, o homem experimenta o limite da existência (KOVADLOFF, 2003, p. 30-31).

Existe um movimento do poema que é circular. Ou cíclico. Retorno sucessivo ao mesmo, à conjugação de signo, imagem e experiência. A trajetória do poema vai, então, de um silêncio – “a hegemonia do hábito que nos resguarda do mundo entendido como incerteza insuperável” (KOVADLOFF, 2003, p.36) – até outro silêncio – “temido e cativante, do mundo ofertado como estranho por antonomásia através da metáfora” (KOVADLOFF, 2003,

p.36) – e retorna, em um movimento incessante. Um dos poemas que fecham **Sobre tua grande face**, em **Do desejo** (2004a), acompanha tal movimento:

De montanhas e barcas nada sei.
 Mas sei a trajetória de uma altura
 E certa fundura de águas
 E há de me levar a ti uma das duas.
 De ares e asas não percebo nada.
 Mas atravesso abismos e um vazio de avessos
 Para tocar a luz do teu começo.
 Das pedras só conheço as ágatas.
 Mas arranco do xisto as esmeraldas
 Se me disseres que é o verde a dádiva
 Que responde as perguntas da Ilusão.
 E posso me ferir no gelo das espadas
 Se me quiseres banhada de vermelho.

Em minhas muitas vidas hei de te perseguir.
 Em sucessivas mortes hei de chamar este teu ser sem nome
 Ainda que por fadiga ou plenitude, destruas o poeta
 Destruindo o Homem.
 (HILST, 2004a, p.119)

O poema insinua uma interlocução que a princípio não se faz clara. A *persona* lírica dirige-se a algo ou alguém como o quarto verso logo anuncia: “e há de me levar a ti uma das duas”. Partamos do início. A concretude é metaforizada nas “montanhas e barcas” e, desse palpável, o eu-lírico nada sabe. No entanto, sabe do inefável simbolizado pela “trajetória de uma altura” e a “fundura de águas”, e são esses os caminhos que levam ao outro ainda não desvendado. *Altura* e *fundura*, uma após a outra, denotam a tensão dos contrários, além do movimento, pois é através de uma delas que se alcançará o que se busca. O caminho é o do extremo, e o extremo na poesia hilstiana é Deus, o desejo ou a própria poesia. “De ares e asas não percebo nada”, diz o verso seguinte, metaforizando a altura, as asas do anjo – ou do pássaro. A profundidade do abismo parece mais familiar, “mas atravesso abismos e um vazio de avessos/ para tocar a luz do teu começo”. Uma imagem forte surge da colocação lado a lado de abismo e vazio, mais, um “vazio de avessos”, verso que ecoa tal qual uma pintura de Dali. O *vazio de avessos* talvez seja a imagem que mais se aproxima de uma totalidade aqui. E será a fresta pela qual o começo de tudo será vislumbrado, a “luz do começo”. Começo do poema, começo do desejo, começo de Deus. “Deus(...) movimento(...) metáfora(...) não são outra coisa além de maneiras intransferíveis, mas equiparáveis, de registrar uma emoção partilhada: a do inconcebível.” (KOVADLOFF, 2003, p. 13).

A parte final do poema – que vem depois de um espaço entre o último verso da estrofe anterior e aquela que se iniciará, como num fôlego tomado pela poeta e também pelo leitor

para enfrentar o que virá, recurso utilizado com frequência pela autora – recobra uma energia insolente para desafiar o seu interlocutor. E não só desafia, como profetiza: “em minhas muitas vidas hei de te perseguir”. E é então que começa a aclarar-se a voz que falou até aqui. Da posição de poeta, daquela que tem por ofício a palavra que ressurgue ciclicamente, ela desafia o desejo que personifica Deus, Homem, Tempo a acompanhá-la nas sucessivas vidas e mortes que a poesia pode viver e criar. Os versos finais apontam para uma resistência do poeta – que não é indestrutível, como atesta o verso – mas que é maior que o Homem, ou melhor, é anterior à própria humanidade.

O mundo ganha sentido por meio da significação. Mas o signo fracassa em sua tentativa de dizer o todo, e ao mesmo tempo possibilita que se conheça até onde o dizível pode chegar. Na poesia de Hilda Hilst, o fracasso do signo é latente. É um texto feito de limites, como seus elementos mais presentes apontam: Deus, Morte, Erotismo, Corpo. Existe um sentido de erotização da língua que é forte em sua obra. De acordo com Paz, em seu sempre bem vindo **A dupla chama** (1994),

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. (...) O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético.(...) A imagem poética é o abraço de realidades opostas e a rima é a cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo." (PAZ, 1994, p.12)

As metáforas a que se refere Paz (1994) são perceptíveis e essenciais em Hilst. Ela escolhe a via do excesso no intuito de garantir verossimilhança ao circo do amor e do desejo que propõe. Nada aparece estanque ou puro: o amante que se quer é homem e animal; o Deus que se busca é santo e pecador; a morte é prazer e desilusão; o desejo é motivação e sofrimento. Como esclarece Bataille (1987) de maneira definitiva em **O Erotismo**, a atividade erótica se baseia na conciliação de algo que é inconciliável. Portanto, o momento do êxtase erótico não dura mais do que alguns instantes em que a morte do ser, enquanto individualidade, insinua-se. A poesia erotiza a linguagem uma vez que metaforiza a existência e faz nascer dela um mundo extático. Da imagem da poesia conectada ao sentido erótico, diz ainda Bataille que

Sentimos tudo que é a poesia. Ela nos funda, mas não sabemos falar dela. Não falarei agora, mas creio tornar mais sensível a idéia de continuidade que quis salientar e que não pode continuar a ser confundida com a do Deus dos teólogos(...) A poesia conduz ao mesmo ponto como cada forma de erotismo; conduz à indistinção, à fusão de objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade (...)" (BATAILLE, 1987, p.131)

A noção batailliana de continuidade não se aplica ao Deus celebrado pelo imaginário cristão, uma vez que a existência de uma figura humanizada e individualizada afasta o sentido primeiro proposto pelo autor. A poesia alcança um estado de permanência que tem correspondência na própria morte e, também, na eternidade. Ressoando o excerto anterior de Paz (1994), a poesia conduz à união de objetos distintos, o abraço dos opostos, e, por isso, instaura um sentido maior da continuidade, um sentido que remete ao sagrado, definitivamente.

O poema nasce da palavra, mas a ultrapassa, transcendência da linguagem. As palavras usadas para produzir significação estão em uma constante dança, na qual não existe um centro: o signo morte, por exemplo, não se amarra à produção do sentido de finitude, pois muitas vezes é colocado num contexto em que seu entendimento não está ligado ao oposto de vida, mas ao desejo ou ao amante. Dentro da obra poética hilstiana, Deus já assumiu diferentes nomes que apenas são reconhecidos por estabelecerem relações internas com a própria linguagem daquela *persona* lírica. A lógica cartesiana dos dualismos puros e dos significados previamente estabelecidos é desafiada por uma amante hilstiana arrebatada pelo movimento de experimentar a morte ainda em vida, de ter o homem-deus que não é humano nem celeste, mas um outro, um terceiro muitas vezes inominável.

Em seu livro **Signos em rotação** (2006), Octavio Paz reverencia a poesia em ensaios que passeiam, dentre outros, pelos elementos que compõem o poema, por alguns aspectos da constituição histórica desse tipo de texto e pelas relações entre imagem e palavra poética. Sobre esse último tópico, é interessante determo-nos um pouco mais.

A imagem poética é tomada por Paz (2006) como “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema.” (PAZ, 2006, p.37). Tais expressões são o que chamamos de figuras de linguagem, como a metáfora, a comparação, a paronomásia, além dos jogos de palavras, os mitos, os símbolos e as alegorias. Tais recursos ajudam a conservar a pluralidade de significações da palavra. É importante observar como uma imagem pode acarretar uma gama ampla de significados, que podem ser paradoxais, contrários entre si. A imagem poética é dotada da capacidade de conciliar contrários sem suprimir nenhum deles. A poesia de Hilst trabalha intensamente com a imagem poética do que poderia ser, o “impossível verossímil” de que fala Paz (2006). Seguem dois fragmentos exemplares de **JMNP** (2003a):

Quase dormida e insone pela casa
(HILST, 2003a, p.38)

Morte, minha irmã:
Que se faça mais tarde a tua visita.
Agora nunca.
(HILST, 2003a, p.47)

No primeiro fragmento o efeito é provocado pela conjugação do “quase dormida e insone pela casa”. O jogo de palavras coloca, lado a lado, termos que descrevem estados opostos. A imagem apreendida do verso, ao ler apenas seu início, é de uma mulher que vaga pela casa adormecida. Em seguida, porém, o termo “insone” reverte a cena; a palavra nos remete imediatamente a um estado de alerta, à completa falta de sono. A imagem então criada é dupla. Efeito semelhante é produzido no terceiro verso do fragmento seguinte, “[a]gora nunca”, no qual dois termos inconciliáveis, que denotam um sentido primariamente oposto, produzem uma imagem poética muito cara à *persona* hilstiana: a ideia de que a morte se demore e nunca venha neste instante, em um jogo de palavras que não é mera estilística, mas a suscitação de um paradoxo pertinente do temor humano diante do fim.

E, dando prosseguimento à ideia, um último fragmento do poema XXXVIII, de **Cantares** (2004b):

Toma-me anônima.
Se quiseres. Eu outra.
Ou fictícia. Até rapaz.
É sempre a mim que tomas.
Tanto faz.
(HILST, 2004b, p.72)

No trecho acima, a relação entre o feminino e o masculino, o eu e o outro, perpassa imagetivamente o poema. A questão das oposições entre o isto e o aquilo, ressaltadas por Paz (2006), são pertinentes e auxiliam nessa leitura. A tradição filosófica ocidental desde sempre⁵ fundou-se sobre a distinção rígida entre o que é e o que não é (PAZ, 2006, p.40). O Oriente, por sua vez, acolheu melhor a noção do outro e extirpou a separação radical entre o isto e o aquilo. Existe a possibilidade de algo ser e não ser ao mesmo tempo ou, em outras palavras, abraçar também o seu contrário. Em cima de tal leitura do mundo, cultos, religiões e a sabedoria oriental construíram-se. O mais antigo *upanishad*⁶, citado por Paz (2006), fala da identidade dos contrários: “Tu és mulher. Tu és homem. És o rapaz e também a donzela. Tu,

⁵ Mais especificamente, desde Parmênides – o ser não é o não-ser – afirma Octavio Paz (2006).

⁶ Os *upanishad* são as partes das escrituras hindus, tomadas como instruções religiosas, que discutem temas como filosofia e meditação.

como um velho, te apóias em um cajado...Tu és o pássaro azul-escuro e o verde de olhos vermelhos...Tu és as estações e os mares (...) Tu és aquilo.” (PAZ, 2006, p.41). A oposição entre o que é e o que não é existe, é necessária e precisa ser vista sob uma ótica relativista. Mas o que a tradição oriental adotou como princípio básico é que existe um ponto em que todas as coisas deixam de ser inimigas e excludentes para serem, apenas. Tal pensamento está também em Breton, quando este diz que “tudo nos leva a crer que existe um momento do espírito no qual a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, deixam de notar-se contraditoriamente.” (BRETON *apud* KOVADLOFF, 2003, p.37). As relações entre vida e morte, afirmação e negação, presença e ausência apontam claramente para do que se trata o isto e o aquilo. Apreendemos o sentido de vida porque sabemos o significado da morte; conhecemos o sim porque entendemos o que é o não; a presença o é porque confrontada com a ausência. Trazer os saberes orientais para essa análise não é algo distante da obra hilstiana. A poeta recorre a tais elementos em passagens poéticas consideráveis. O nome de Samsara, adotado nos *upanishad* de **Via espessa**⁷, como aponta Alcir Pécora no prefácio de **Do Desejo** (2004a), é um dos exemplos. O hinduísmo e as demais religiões orientais acabam por fornecer à autora um “vocabulário alternativo” (PÉCORA, 2004a, p.9) para a questão da poesia, da fragmentação e do absoluto. Retomando o fragmento do poema de Hilst, a construção do eu-outro é significativa: “Toma-me anônima (...) Eu outra”, os versos figuram num movimento de alterização em que a questão do anonimato distingue-se por mais do que não ter um nome, mas em ser o outro. Até mesmo fictício, inventado, o eu do poema quer ser tomado pelo que é e pelo que não é, pois ambas as possibilidades convergem pra o mesmo alvo, o ser. “Tu és mulher. Tu és homem...”, eis o jogo perfeito estabelecido pelo “[a]té rapaz” dos versos em questão. A conciliação dos contrários encontra aqui seu vocabulário mais forte e a poesia insinua e registra a imagem que abraça tal relação.

3.1.1 O não-lugar do poeta

Existe uma recorrência na poesia hilstiana que determina o que chamo aqui de não-lugar, ou mesmo entre-lugar, do poeta. As imagens que aludem ao ofício daquele que faz

⁷ O livro **Via Espessa**, lançado originalmente em 1989 juntamente com **Via Vazia** e **Amavisse** como parte do livro intitulado também **Amavisse**, foi reeditado no volume **Do Desejo**, usado como referência neste trabalho.

versos situam-se na dimensão dos momentos em que o homem sai de si: o sono, o sonho, a noite, a loucura.

A claridade do dia e da razão se colocam como obstáculos à tentativa de criação do poeta. Dizer o indizível é aceitar o paradoxo e fazer dele munição. Não se faz isso na presença eloquente de uma realidade que implora por sentido. O negrume da noite traz a possibilidade do sono e do sonho. A loucura, já negra por si mesma, isola o homem do mundo. O sono, o sonho, a noite são posições mais palatáveis quando associadas à criação poética. O conhecimento de novos mundos, o êxtase, o alcance do além, tem ligação direta com o onírico. A imagem da loucura soa agressiva às nossas percepções. Não há como negar que o poeta tem um quê de solitário; o momento da inspiração é singular e muito particular, assim como o da criação. A questão da solidão é o que mais aproxima poetas e loucos. É, também, a característica mais premente que os aproxima dos santos. E dos danados. E do homem erotizado. A solidão talvez seja a maior das premissas humanas.

Na poesia hilstiana a loucura ocupa um lugar importante. Existe um histórico biográfico conhecido da autora que joga luz sobre o assunto – algumas vezes mais do que deveria. Não é segredo que seu pai, Apolonio de Almeida Prado Hilst, tinha um quadro sério de esquizofrenia, a qual lhe acometeu completamente por volta dos 35 anos e o legou a uma vida entre sanatórios. A convivência, ainda que distante, com a doença paterna influenciou de maneira relevante a sua escrita. Mais do que influenciar tematicamente, ela aguçou na poeta o desafio da palavra poética. Para viver tal experiência, a solidão passa a ser parte integrante da vida. Ela é percebida nos sentimentos exacerbados e na aguçada visão do outro. A distância possibilita o desejo e alimenta a imaginação.

Em **Via Espessa** (2004a), trava-se um diálogo nos versos, confrontando o poeta e o louco. Eis o começo:

De cigarras e pedras, querem nascer palavras.
Mas o poeta mora
A sós num corredor de luas, uma casa de águas.
De mapas-múndi, de atalhos, querem nascer viagens.
Mas o poeta habita
O campo de estalagens da loucura.

Da carne das mulheres, querem nascer os homens.
E o poeta preexiste, entre a luz e o sem-nome.
(HILST, 2004a, p.65)

O primeiro verso dispara: as palavras querem nascer das coisas, da concretude do inumano. O poeta mora “a sós num corredor de luas, uma casa de águas”, locais que denotam

o exato oposto. A lua é o que está alto, muito alto e, portanto, fora de alcance. Viver em um corredor delas significa viver além. Ou bem antes. Assim como “uma casa de águas” é a imagem bem acabada da ausência. Não se consegue dar forma à água, ou fazer dela chão e paredes. O desenho insinua-se, a morada do poeta é o intangível. Os versos seguintes ajudarão a compor o movimento, acrescentando a loucura como o novo elemento, “o poeta habita o campo de estalagens da loucura”. A parte final do poema, precedida pelo já conhecido espaço de fôlego entre os versos, anuncia a origem do poeta. Os homens comuns nascem da mulher, enquanto os poetas habitam um tempo-outro, anterior a todas as coisas. O tempo da delicadeza – de Chico Buarque na canção – o tempo do encantamento que nasce da explosão da luz e que vem antes de Deus, do universo e da própria palavra.

É interessante observar como a configuração do sono, do sonho e da noite aparece na poesia de Hilst. O poema acontece no sono do mundo, mais do que no anoitecer do próprio homem. É preciso o silêncio e também que as forças intensas e informes que permeiam o caminho humano estejam desacordadas. A calma do homem que, no escuro da noite, enxerga com mais clareza os limites da sua própria existência, assim se faz porque livre do olhar ostensivo e dominador do (O)outro. O sono divino é o momento da tentativa. Os versos nascem fora da vigília do Sem-Nome. Em outras – e melhores – palavras,

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

Dorme, inventado imprudente menino.
 Dorme. Para que o poema aconteça.
 (HILST, 2005a, p.23)

Na esfera do sonho, o poeta ganha uma imagem ímpar, alada, o pássaro que sobrevoa a sua finitude. Talvez advenha daí a intensidade primeira do reconhecimento da poesia enquanto liberdade. Um voo lancinante sobre a existência, eximindo-se de explicá-la ou de entendê-la, apenas um passeio através dos limites entre o tudo e o nada, o perecível e o duradouro, a treva e a claridade, o eu e o outro. Das solitárias viagens do poeta, fica o apelo:

Carrega-me contigo, Pássaro-Poesia
 Quando cruzares o Amanhã, a luz, o impossível
 Porque de barro e palha tem sido esta viagem
 Que faço a sós comigo. Isenta de traçado
 Ou de complicada geografia, sem nenhuma bagagem

Hei de levar apenas a vertigem e a fé:
 Para teu corpo de luz, dois fardos breves.
 Deixarei palavras e cantigas. E movediças
 Embaçadas vias de Ilusão.
 Não cantei cotidianos. Só te cantei a ti
 Pássaro-Poesia
 E a paisagem-limite: o fosso, o extremo
 A convulsão do Homem.

Carrega-me contigo
 No Amanhã.
 (HILST, 2004a, p.42)

Por meio de um tom quase confessional, a *persona* lírica hilstiana derrama a matéria de seu fazer poético nas asas da própria poesia. “Carrega-me contigo quando cruzares o Amanhã, a luz, o impossível”, quando cruzares vida e morte e, cíclica, fizeres a volta no/ao mundo e no homem. A viagem a que se propõe o poeta é a de uma estrada sem rotas, vertiginosa e sustentada pela leveza. É o caminho do silêncio da epifania, o limite que não ilude, mas eleva. A confissão maior apresenta-se: “não cantei cotidianos”. O canto do poeta – neste verso, derrubando qualquer barreira entre autor e eu-lírico – o canto de Hilda Hilst, sempre foi o da “paisagem-limite”, Deus, o Nada, o Homem, o tempo, a palavra, convulsionados na existência breve daquele que sente. O caminho do poeta tem sido o do que se dissolve, o barro, a palha, aquilo que prenuncia o fim a todo o momento. O absurdo, pois.

3.2 “A vida, uma aventura obscena de tão lúcida”: Sísifo e o absurdo

Em seu célebre texto **O Mito de Sísifo – Ensaio sobre o absurdo**, Albert Camus (19--) retoma a questão do absurdo do mundo e da existência humana, questionamento comum a vários tempos e correntes científicas. O que somos? Para que vivemos? As perguntas clássicas que esgotam inúmeras possibilidades de respostas, sem encontrar nenhuma realmente satisfatória. Um dos caminhos mais procurados para o conforto do espírito é a religião. Existimos porque Deus nos lançou na Terra para procriarmos e darmos seguimento ao movimento da vida. Sem dúvidas e sem urgências, gratos pela dádiva concedida. Uma outra via é a do cientificismo extremo, racional até que não haja mais nenhuma lacuna, pretensa plenitude do ser. Existimos por uma conjunção de fatores evolutivos, biológicos, físicos, químicos, seja lá o que for, e nossa interação com o ambiente determina nossa sobrevivência. No entanto, se nenhuma das duas hipóteses dá conta da aventura humana primordial e da

absurdidade do trajeto, vale uma passagem pelas ideias de Camus em busca de um desvio que nos recoloca no jogo. Ou nos tire de vez.

Para Camus (19--), a questão central é a do propósito: sempre nos perguntamos qual o propósito de estarmos aqui. A religião fornece propósito e sentido: Deus. Camus e os existencialistas negam ambos, propósito e sentido: só resta o absurdo. Seu ensaio coloca em perspectiva a grande questão humana: a vida vale a pena ser vivida, posto que é um correr incessante para a morte? Seu ponto de partida para a discussão é o suicídio, tema que desde sempre fora investigado pela filosofia, e que parece encaixar-se bem às explicações propostas pelo autor. As pessoas que decidem acabar com suas próprias vidas podem fazê-lo, sim, por acreditarem que elas não merecem ser vividas. Ou, paradoxalmente, porque possuem ideais suficientemente fortes para que se morra por eles. É a ausência de sentido contra o excesso dele. De qualquer forma, o suicídio acaba por ser uma confissão de que somos ultrapassados a todo tempo por algo que não compreendemos. Pela força do hábito, repetimos os gestos cotidianos, provocamos algumas mudanças que nos ajustam, agitam-nos, aquietam-nos, numa corrente de gestos e sentimentos que prenunciam o mesmo fim. A alternância entre alegria e sofrimento é natural no comportamento humano, no entanto, em algumas pessoas, a constatação da inutilidade do sofrimento determina-lhes o fim (CAMUS, 19--, p. 16). Se o mundo em que vivemos nos apresenta razões, mesmo que insatisfatórias, para que continuemos caminhando, este mundo nos conforta, pois nos parece familiar. “Mas, pelo contrário, num universo subitamente privado de ilusões e de luzes, o homem sente-se um estrangeiro.” (CAMUS, 19--, p.16). Mas é lícito e verdadeiro ligarmos a falta de sentido da vida à conclusão decisiva de que ela não vale a pena ser vivida? Se assim o fosse, teríamos que escapar, segundo Camus, a todo o tempo da existência cruel. As duas formas que ele reconhece como escape são o suicídio e a esperança. E são tais saídas que travarão o diálogo com o absurdo.

3.2.1. Do absurdo

O sentimento do absurdo é, inicialmente, definido por Camus (19--) como “esse divórcio entre o homem e a sua vida, entre o actor e o seu cenário.” (CAMUS, 19--, p. 16).

Tanto a ideia de Deus ou de uma crença em outras vidas, quanto os valores ligados à eternidade garantiriam um certo sentido à existência. Ao discutir de maneira extrema tal

sentido, Camus não aceita tais soluções. Para ele, o mundo é sentimento e toque. O que pode ser sentido e tocado, existe. “O resto é construção”. (CAMUS, 19--, p.177) A poesia hilstiana compartilha algumas suposições caminianas. O mundo é primordialmente sentimento, embora exista o desespero do sentido em determinados momentos, ainda que nunca na forma de uma ânsia de conhecimento enciclopédico. O absurdo não conduz a Deus, porque não há Deus. Em Hilst, Deus existe. Mas a própria ideia Dele, para a *persona* lírica, é construção, confronto com o limite,

Há um incêndio de angústias e sons
Sobre os intentos. E no corpo da tarde
Se fez uma ferida. A mulher emergiu
Descompassada no de dentro da outra:
Uma mulher de mim nos incêndios do Nada.
Tinha o rosto de uns rios: quebradiço
E terroso. O peito carregado de ametistas.
Uma mulher me viu no roxo das ciladas:
Esculpindo de novo teu rosto no vazio.
(HILST, 2004a, p.51)

O absurdo da nossa condição não é sustentado pela conformação. Se há tentativa, ela é impregnada de “angústias e sons” – o grito, o gemido, a música, a fala. “O absurdo só tem sentido na medida em que o homem o conserva, na medida em que nunca se conforma com ele e contra ele se revolta permanentemente.” (CAMUS, 19--, p.179). Ansiamos a ideia da morte, sustentada pela vida, mas também tememos sua chegada. Assim acontece com a imaginação hilstiana de Deus. Forma-se um paradoxo da certeza ilusória. Que existe algo que determina menos uma forma e mais uma energia, está patente na procura angustiada do eu-lírico. Mas a certeza escorrega entre os dedos toda vez que é confrontada com o extremo do outro, o humano. Segundo Camus (19--, p.64), “o absurdo é a razão lúcida que constata seus limites”. Deus, para Camus, está fora desses limites. Para Hilst, o estar fora não significa que não se possa buscar: “uma mulher me viu no roxo das ciladas:/ esculpindo de novo teu rosto no vazio”. Se o divino é uma armadilha, não se sabe ao certo. Seu rosto é um vazio de formas, esculpido pelo sentimento. A *persona* lírica hilstiana vive nesse limite, continuamente. Se em algum momento ela se aproxima do absurdo é por essa “razão lúcida” de um limite fundamental, a morte.

Há algo de muito lúcido na escrita hilstiana. A maneira como os extremos são conjugados demonstram uma capacidade de integrar-se à vida sabendo das suas paredes. O absurdo acaba com a morte; a poesia persiste. Dessa lucidez alimenta-se a escrita delirante hilstiana. A alegria absurda por excelência é a criação. A tensão que conecta o homem ao seu

mundo é atormentadora. A arte – aqui, a palavra poética – é o que faz o homem manter a consciência. “Criar é viver duas vezes.” (CAMUS, 19-- , p.118).

3.2.2. De Sísifo e a circularidade

Todas as voltas são para se chegar até Sísifo, tomado por Camus como o herói absurdo, e sua árdua tarefa – castigo? – de carregar a pedra até o topo da montanha e vê-la rolar repetidamente até embaixo, por causa de seu peso, tornando o esforço sempre vão. Para os deuses, não haveria pena mais cruel do que o trabalho inútil e sem esperança.

Há uma identificação entre Sísifo e a *persona* lírica hisltiana: o esforço imenso que emprega nosso herói na atividade de levar sua tarefa até o fim, mesmo sabendo que nunca irá, de fato, terminá-la. Eis o suplício das paixões e dos amores desta Terra, o preço a se pagar pela vivência da via do excesso: o desejo. A morte é o corte do tempo no corpo do homem.

O momento do regresso de Sísifo é o que fornece munção ao ensaio de Camus (19--). Diante da empreitada frustrada, Sísifo precisa parar e descer o rochedo para iniciar novamente o processo. Essa pausa, para Camus (19--) é a hora da consciência: “se este mito é trágico, é porque seu herói é consciente.” (CAMUS, 19-- , p. 149). No entanto, tal consciência é tanto atormentadora, pois relembra a dor da pena imposta, quanto feliz, pela constatação ativa dos limites do homem, dos seus próprios limites. A luta é vã, mas isso não significa que ela é apartada do sentimento de felicidade: “a felicidade e o absurdo são dois filhos da mesma terra”. (CAMUS, 19-- , p.150).

O trabalho de Sísifo é circular. Sua subida, seu intervalo consciente, sua descida, repetir-se-ão ininterruptamente. O desejo também é circular, imagem já explorada neste trabalho. A poesia acede ao infinito pela sua circularidade, pela eternidade do seu instante. O movimento do eterno é também um círculo – lembrem-se de Padre Vieira. Os versos hisltianos proliferam tais imagens, como um reflexo de Sísifo,

Hoje te canto e depois no pó que hei de ser
Te cantarei de novo. E tantas vidas terei
Quantas me darás para o meu outra vez amanhecer
Tentando te buscar.
(...)
(HILST, 2004a, p.116)

(...)
Volto como quem soma a vida inteira

A todos os outonos. Volto novíssima, incoerente
 Cógnita
 Como quem vê e escuta o cerne da semente
 E da altura de dentro já lhe sabe o nome.

E reverdeço
 Na rosa de umas tangerinas
 E nos azuis de todos os começos.
 (HILST, 2004a, p.50)

Será que apreendo a morte
 Perdendo-me a cada dia
 No patamar sem fim do sentimento?
 (...)
 Será que apreendo a sorte
 Entrelaçando a cinza do morrer
 Ao sêmen da tua vida?
 (HILST, 2004a, p.59)

Em todos os fragmentos o movimento vida, morte, desejo e poesia é inflamado. A poeta canta no agora e suas palavras ecoarão o canto que perdura buscando o outro, Deus, homem, o desejo de alcançar os píncaros, o desejo de Sísifo. “Volto como quem soma a vida inteira”, espelho da descida consciente do herói absurdo, “incoerente e cógnito”, paradoxo demasiadamente humano. Absurdo. “E reverdeço (...) nos azuis de todos os começos”, talvez a imagem mais bem acabada da insensata luta humana. A criação é sempre o começo e o fim de tudo e, nela, a *persona* lírica reverdece. A poeta renasce. O gozo estético é a pausa da consciência de Sísifo. É o viver duas vezes de Camus. É o azul de todos os começos de Hilda Hilst. A imagem das cores é uma das mais fortes recorrências na escrita da autora. Os tons abrem-se em um leque extenso, detendo-se, com algum destaque, nos tons derivados do vermelho e do azul. Tal atenção não é despropositada. As cores rubras encontram-se com as azuladas para formar o roxo, marca da dor – as feridas são roxas. O vermelho é assinatura da paixão, do amor, do sangue e, por associação, da morte. E o azul, que no seu estado primário, claro, pueril, retoma o céu e a infância, nos versos de Hilst prenuncia um movimento essencial, a escrita. Como reverdecer no azul de todos os começos? Pela palavra, metonicamente nestes versos, a tinta azul no papel. A escrita é a perpetuação que o corpo não permite, é o amanhecer – azul – do eterno começo.

O trabalho perene da poesia é alimentado pelo desejo humano de carregar a pedra até o alto da montanha, mesmo sabendo que a morte irá atravessar o caminho e o rochedo permanecerá. Nessa poesia há uma consciência dolorosa de que a procura empreendida é pelo espírito, o corpo é uma casca vazia vagando por entre tantos outros corpos vazios, mesmo quando não se sabem. O ofício do poeta propicia o alcance das instâncias mais altas do *Sem Nome*, daquilo que não se pode tocar e a que não se pode atribuir um completo sentido, mas

que um leve roçar com a ponta dos dedos garante a eternidade do sentimento. Por ser o ponto de partida e de chegada, o silêncio e o vazio sempre impreenchíveis para os quais se move, a poesia faz de si própria a escritura do desejo, a ideia de Deus e a linguagem possível do corpo.



Figura 3: O Êxtase de Santa Teresa d'Ávila, Gian Lorenzo Bernini, 1645-52.
Fonte: Portal da História

4 TERCEIRO CAPÍTULO – “DESENHAS DEUS? DESENHO O NADA”: O EXERCÍCIO DA PROCURA

(...) *Punhal, cegueira*
Sorri, meu Deus, por mim. De cedro
De mil abelhas tu és. Cavalo-d'água
Rondando o ego. Sorri. Te amei sonâmbula
Esdrúxula, mas te amei inteira.

Poema XXI, Poemas malditos, gozosos, devotos

Os escritos poéticos de Hilda Hilst apontam para uma falta. O centro desta ausência – talvez por ser Ele mesmo a própria ausência – é Deus. Uma ideia de Deus. Um sentimento de Deus. Um desejo. A poesia de Hilda persegue o nada. A existência inapreensível de Deus é uma marca tão forte dessa poesia que julgá-Lo inexistente seria uma saída insatisfatória. O pensamento recorrente do divino atesta uma busca permanente, apoiada em sopros de dor e júbilo, por uma ideia de transcendência que acompanha o seu imaginário do terreno e do sagrado. A procura, enquanto empreendida, é por uma instância ainda distante de ser explicada, embora em constante debate pela força da sua presença. Se é possível nomear algo como *nada*, é por se entender que este não é a negação de qualquer coisa e sim a constatação de que sua existência se dá pelo não ser. A perenidade da busca de Deus em Hilda Hilst é inegável. Essa procura mostra-se constantemente fugidia, uma vez que lida com algo que é disforme na própria ideia, mas ao mesmo tempo existe em sua condição particular de nada. Segundo Merleau-Ponty (2007) em **O visível e o invisível**, há que se compreender que o nada não é e esta é sua maneira e condição de ser. Na poesia de Hilda, o eu-lírico persegue de maneira angustiada “os relevos e as lacunas” que se impõem a todo o tempo (MERLEAU-PONTY, 2007, p.68). Sem conseguir identificar o Ser que busca, nomeia-o o Grande Nada, e sofre diante da impossibilidade de tocar e ver o que sente pulsar como seu próprio corpo.

É precisamente porque o Ser e o Nada, o sim e o não não podem ser misturados como dois ingredientes que, quando vemos o ser, logo o nada aparece, não na margem, como a zona de não-visão em torno de nosso campo de visão, mas em toda a extensão do que vemos, como aquilo que o instala e o monta como espetáculo diante de nós. (MERLEAU-PONTY, 2007, p.71)

Ver é uma forma de tocar. A procura obsessiva da figura de Deus, ou deste ser sem forma do qual se aproximou uma idéia divina, é uma tentativa de palpação a que se atira a amante arrebatada dos versos de Hilda. Não é possível tocar este corpo que move seus desejos e que inquieta matéria e espírito. E, ainda, não é possível ver a forma deste amante-algoz, adivinhar sua espessura e senti-lo com a concretude de seu próprio corpo. Deus, para a *persona* lírica dos poemas em questão, é um Nada que se manifesta através dos corpos que esta pode sentir e, antes, ver. No entanto, aceitar a inexistência absoluta desse Outro seria colocar fim a uma busca que é puro desejo, uma busca que se constrói na ausência e que se alimenta de sua própria impossibilidade de se concretizar.

Da ameaça constante do vazio ocupam-se os versos da *persona* lírica hilstiana em uma perseguição implacável ao ser que lhe aguça todas as fomes. Os escritos poéticos de Hilda caminham em uma tentativa de confrontar o vazio da existência e a fragilidade do sentido por meio do prazer dos corpos, do sexo, da procura infrene da figura de Deus ainda que por meio do homem, o ser masculino que está ao alcance das mãos da *persona* lírica. A conflituosa relação com o divino ressoa no envolvimento entre homem e mulher, uma vez que a concretude que estes representam não só se constitui um obstáculo para a captura da forma de um Deus, como uma afirmação de que são estes os corpos sobre os quais a vida irá se delinear. A discussão em torno da escassez de sentido em se nascer para morrer, existe desde sempre. Religião e Ciência ocupam-se da tentativa de aliviar ou explicar o que o homem, no fundo da solidão que o constitui, invariavelmente, não é capaz de assimilar. Os sinais de inconformismo que a poesia hilstiana apresenta – e representa – são os de uma luta constante entre sentimento e sentido. A irracionalidade de uma vida à qual somos atirados não é atenuada em nada pela adoração de um ser sem rosto, sem forma, sem cheiro, sem gosto. Os atenuantes, por sinal, são dados pela presença corpórea do homem e da mulher amantes em busca conjunta pelo êxtase, mesmo que quase nunca simultânea e, frequentemente, frustrada: “Me deste vida e morte./ Não te dói o peito?/ Eu preferia/ A grande noite negra/ A esta luz irracional da Vida” (HILST, 2005a, p.21). O desaparecimento do corpo seria, então, a ponte para o alcance deste algo a mais procurado, sentido e irrealizado. No entanto, a *persona* lírica dos versos não considera a promessa de um outro mundo em que a alma é imperativa como o mais atrativo. O humano carrega duas dimensões inquietantes ao eu-lírico desses poemas: é concreto, palpável, efêmero, portanto, é espelho; é possível, ainda que imperfeito. Para Octavio Paz (2006), “o homem é o inacabado, ainda que seja cabal em sua inconclusão (...) é o ser sempre em perpétua possibilidade de ser completamente e cumprindo-se assim em seu

não-acabamento.” (PAZ, 2006, p. 109). O ser humano erotizado dos poemas sente através do corpo. E tão somente existe pela fome do outro, mesmo que esse Outro seja Deus.

O desejo que motiva a criação poética da autora parece procurar a eternidade à qual somos lançados, simbolicamente, no momento da morte, ainda que se manifeste durante todo o momento presente, a própria vida. O tom da sua poesia se apóia em um desejo por algo que é informe dentro de seu próprio discurso. A busca, como diz a autora, é por um “suposto desejo que eu vi e senti em algum lugar. Eu vi Deus em algum lugar” (HILST, 1999, p.37). A voz poética sofre diante da impossibilidade de realização que a incorporeidade do próprio desejo impõe. A busca do masculino parece funcionar como uma alegoria para a busca de Deus, de todas a mais incisiva procura.

Na construção poética da autora, o papel do amante – o homem – é visto sob diversos ângulos, por vezes ligado aos prazeres sexuais, em outras à busca do amor e, com frequência, à rivalidade com a palavra poética. Em todas essas vertentes, o homem é a medida que não basta. O exercício do poeta é uma forma de pensar Deus. “Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo.” (HILST, 2004a, p.26). O corpo do amante tem um contorno firme e uma finitude que é sempre posta em questão. O mundo, perecível aos olhos humanos porque condicionado à passagem desses mesmos homens por ele, aparece como um lugar duro e traiçoeiro. A sensação de pertencimento é constantemente ameaçada pelo vazio que a inquietude dos corpos proporciona. Há no homem-amante um refúgio sempre prestes a se dissipar no momento posterior ou, mesmo, no decorrer do entrelaçamento amoroso. O corpo do homem, apesar de tangível e próximo ao da mulher-amante, não preenche as lacunas abertas pela procura ostensiva de um Outro ser que espalha pistas de sua possível existência. Amar o homem é, para o eu hilstiano, tocar a carne e encontrar a concretude que sua perseguição da ideia de Deus não permite. Entregar-se aos prazeres do sexo e do corpo, tal como a amante conhece, é sua pulsão de vida. No entanto, é esse mesmo corpo que se mostra pequeno diante do que é mais profundo. A idéia do seu Deus, ainda que sem nenhuma forma definida, ultrapassa qualquer conhecimento, não aponta para o bem nem para o mal, mas para uma incerteza única e fundamental que sustenta a própria existência. Algo que é puro sentimento, inominável, e que mais se aproxima da poesia. Tocar ou mesmo ver esse Deus é um mistério suficiente para que tocar e ver o homem ao seu lado seja uma experiência dolorosa. A poeta-amante dos versos hilstianos explicita, sôfrega, que seu conhecimento de Deus só pode se realizar pela via do homem, a única que conhece. E, talvez por isso, a poesia de Hilda Hilst seja a das indagações, da busca que se mostra frustrada antes mesmo de ser empreendida, pois se ancora em uma via que não lhe é suficiente.

Em **PMGD** (2005a), o embate entre a ideia de Deus e a certeza do Homem aparece com peculiar força. São versos que questionam a existência cruel de um ser que tão somente existe como pensamento e que cultiva na dor humana sua sobrevivência. Deus é trazido para o texto – ou para o mundo – pelas analogias com as características do homem e acusado de fazer do sofrimento sua perpetuidade. “É Deus. Um sedutor nato” (HILST, 2005a, p.17). Homens e mulheres aparecem como marionetes controladas por um Ser-Nada que cria e destrói vidas, dando-lhes fim no tempo que deseja. A inferioridade do ser que busca parece evidente diante do ser buscado. Ainda que fatigante, o pensamento de Deus é, para a poeta, o único caminho possível. Não pensá-lo seria atestar uma completude inexistente, uma superfície sem profundidade, uma presença sem ausência; seria tirar da poesia o seu silêncio primordial e seu mistério, “[n]ão te machuque a minha ausência, meu Deus (...)/Não temas./Meus pares e outros homens/Te farão viver destas duas voragens:/Matança e amanhecer, sangue e poesia.” (HILST, 2005a, p.63).

Um dos poemas iniciais do livro é exemplar ao evidenciar a sinceridade da busca por um Deus que só é reconhecido por meio do conhecimento do próprio homem. A imagem, ou melhor, a ideia de Deus, constrói-se por meio daquilo que o homem experimenta. Sabendo-se humana, a *persona* lírica suplica pela vivência do sentimento à sua maneira, carnal. Assim diz o poema VIII, de **PMGD** (2005a):

É neste mundo que te quero sentir
 É o único que sei. O que me resta.
 Dizer que vou te conhecer a fundo
 Sem as bênçãos da carne, no depois,
 Me parece a mim magra promessa.
 Sentires da alma? Sim. Podem ser prodigiosos.
 Mas tu sabes das delícias que inventaste. De toques.
 Do formoso das hastes. Das corolas.
 Vês como fico pequena e tão pouco inventiva?
 Haste. Corola. São palavras róseas. Mas sangram.

Se feitas de carne.

Dirás que o humano desejo
 Não te percebe as fomes. Sim, meu Senhor,
 Te percebo. Mas deixa-me amar a ti, neste texto
 Com os enlevos
 De uma mulher que só sabe o homem.
 (HILST, 2005a, p.31)

A procura por Deus nunca é contemplativa na escrita hilstiana. Os versos acima são significativos para essa percepção. Não há como fugir da latência sexual que o corpo humano oferece – e exige. E se o corpo e tudo o mais foi criado por Deus, na acepção da fé cristã, não

seria justo cobrar desse mesmo Deus sua presença na concretude do ato sexual? É desta inquietação que partem as indagações do eu-lírico. Para a amante dos versos, só existe um mundo conhecido e sentido, “é neste mundo que te quero sentir. É o único que sei”. Se existe um outro lado que ultrapasse o mundo humano em prazer e plenitude, não foi posto ao alcance da amante – “o que me resta”. Se Deus é, de fato, uma presença etérea e de luz, como é construída Sua imagem no imaginário da fé, parece a esta mulher “magra promessa” possuí-lo apenas por meio do pensar e do sentir. A interlocução com Deus dá-se em sentido inquisitório. A mulher dos versos procura este Outro pelas entradas que conhece, pela posse da carne e pelos encaixes que aprazem aos iguais. Este sentir sem tocar que lhe é oferecido como recompensa já não é mais suficiente. O desejo por Deus é sentido no corpo, manifesto por uma solidão dolorosa de um par que não encontra seu igual. O homem, por ser menor que Deus, criatura Sua, aprendeu a usar o corpo com destreza. Os encaixes que Deus inventou foram apreendidos e aperfeiçoados pelo homem, e abdicar destes em prol de uma imagem sem forma, não parece a mais atrativa proposta. “Sentires da alma? Sim. Podem ser prodigiosos”, mas o que é de carne, e sangra, é a matéria que compõe não apenas o eu-lírico, mas o seu único par reconhecido. Quando o eu-lírico que chama não consegue alcançar o Deus ao qual recorre, resta a persistência de uma busca que se revela puro desejo e, por isso, ausência.

“Haste. Corola, palavras róseas”, palavras pobres que sangram e ganham sentido porque feitas da carne do homem, metáfora orgânica do sexo – no senso comum, o defloramento da donzela refere-se ao primeiro encontro sexual. Por mais que se confesse “pequena e tão pouco inventiva” ao recorrer a uma figura tão comum quanto a da flor, a autora encontra uma significação mais profunda nesta imagem. Em **O corpo impossível**, Eliane Robert de Moraes (2002) traz um rico estudo sobre a fragmentação do corpo, recompondo o imaginário do corpo dilacerado ao longo dos séculos. Escrito à luz de um Bataille onipresente, a autora o convoca em certo momento para dizer que, “ao se arrancar as pétalas da corola, nada mais sobra que um tufo com aspecto sórdido” (MORAES, 2002, p.196). E ainda que,

depois de um curto tempo de esplendor, a maravilhosa corola apodrece impudicamente ao sol, transformando-se numa gritante ignomínia para a planta (...) as flores murcham como lambisgóias velhas e excessivamente pintadas, e morrem de forma ridícula nos caules que pareciam elevá-las às nuvens. (MORAES, 2002, p.196)

A imagem das partes da flor é essencial na leitura do ser perecível que chama pelo ser imaterial, como no movimento da haste em direção às alturas. O sexo que o corpo humano propicia tem a efemeridade das coisas que não ultrapassam a própria existência. O registro da flor não parece estar colocado aqui impunemente. Prenhe de beleza por um curto período de vida, ela carrega “o odor da morte” (BATAILLE *apud* MORAES, 2002, p.196), assim como a mulher que reconhece seu mundo como um conjunto de prazeres possíveis por meio do toque, mesmo que este evidencie sua finitude. O desejo é infinito e o corpo transitório, assim como as pétalas despençam, a um certo tempo, da corola da flor, evidenciando seu perecimento.

O recorrente uso de imagens nesta poesia faz com que as simbologias do feminino e do masculino apareçam em metáforas bem construídas. No caso do poema citado, estas representações são observadas pelo uso, lado a lado, de “haste” e “corola”. Elementos que, na composição natural da flor, representam, respectivamente, o masculino e o feminino, são transpostos para o contexto do encontro amoroso e carnal entre homem e mulher. Se há também o sangue, no poema – “sangram, se feitas de carne” – não é somente pelo repetido uso das cores vermelho, púrpura e escarlata no discurso poético da autora. O uso do vermelho é comumente associado à paixão e aos prazeres sexuais. A erotização da cor parece estar ligada ao que o sangue simboliza na vida sexual e erótica da mulher e, por conseguinte, dos amantes. É o primeiro sangramento que determina, no feminino, a preparação do corpo para receber o sexo e a procriação. Assim como é também o sangue que marca o primeiro encontro sexual da mulher, símbolo da pureza entregue ao amante escolhido. No caso do poema VIII, a passagem

Haste. Corola. São palavras róseas. Mas sangram.

Se feitas de carne.

evidencia esta relação entre as sensações que são possíveis pela existência de um corpo erotizado que decifra o masculino e o feminino por meio de seus respectivos sexos. E de uma metáfora que só se faz viva porque sangra na feminilidade da mulher e no corpo rígido do homem. Logo adiante,

Dirás que o humano desejo
Não te percebe as fomes.

há a indicação de que uma possível separação corpo e alma não seria suficiente para sustentar a relação Homem/Deus, uma vez que parece haver uma distância entre a possibilidade de concretização do corpo táctil e a incompletude eternizada na figura de um Deus incorpóreo.

Os limites entre o sagrado e o profano são mínimos, como os diversos estudos acerca do assunto revelam, assim como o erotismo e a santidade são vizinhos em aspectos como o êxtase e o desejo. As noções que tais termos nos trazem são de fundamental importância para a leitura dos textos de Hilda, em especial dos poemas, mas vale ressaltar a intensa ligação entre sua poesia e grande parte de sua prosa e as manifestações desta procura de/por Deus em todas elas. Há ainda a pornografia e a obscenidade, palavras que sempre vêm à baila quando o assunto é Hilda Hilst. De fato, são termos ou conceitos aplicáveis aos escritos da autora. Mas é preciso cuidado ao abordá-los, com o risco de se incorrer em lugares comuns que simplificam uma obra densa e de tamanho labor literário.

Em sua obra fundamental, **O erotismo**, Georges Bataille (1987) traz um estudo aprofundado da condição erótica do homem, dos interditos, das transgressões e do sentido de morte que permeia o erotismo. Ao presente capítulo, o que mais interessa são as relações estabelecidas entre a solidão, o erotismo, a obscenidade e a santidade. O caminho do erotismo é tortuoso, lida com o excesso e a falta ao mesmo tempo. Arriscar-se nesse caminho é girar a roda do desejo e nunca mais largá-la. Lúcia Castello Branco (19--) ilumina a questão erótica trazendo as ideias de união e movimento que o mito de Eros legou aos infinitos estudos e obras. Assim diz:

O mito grego nos diz que Eros é o deus do amor, que aproxima, mescla, une, multiplica e varia as espécies vivas. As sugestões de movimento e união, já presentes no mito, vão se repetir na fala dos poetas, dos místicos e dos sexólogos. A ideia de união não se restringe aqui apenas à noção corriqueira de união sexual ou amorosa, que se efetua entre dois seres, mas se estende à ideia de conexão, implícita na palavra “*religere*” (da qual deriva “religião” e que atinge outras esferas: a conexão (ou re-união) com a origem da vida (e com o fim, a morte), a conexão com o cosmo (ou com Deus, para os religiosos), que produziriam sensações fugazes, mas intensas, de completude e totalidade. (CASTELLO BRANCO, 19--, p.66)

No Estudo VI de **O Erotismo**, Bataille (1987) faz uma aproximação que pertence a todos os tempos que conheceram as noções de sagrado e profano. O embate entre o que habita a esfera do céu, da bondade, da pureza, contra o inferno, a treva, a maldade, promoveu, ao longo do tempo, essa oposição fatal entre duas concepções de sobrevivência, o gozo do pecado livre ou a assimilação da conduta de uma vida *limpa* e dogmática. Com o acesso aos documentos, escritos, cartas e obras de muitos homens e mulheres santas e que dedicaram sua vida ao exercício do amor a Deus, é visível o limite tênue entre o santo e o pecador. O

alimento da santidade é a perseguição de um desejo implacável, e nada além disso. Nisso, afirma Bataille (1987), ela está muito próxima do homem do erotismo. A experiência erótica é plena de desejo e encontra similaridade com o sagrado também pelo mergulho na solidão da busca. Por mais que exista no ato erótico um parceiro ou parceira, o alcance do êxtase é, invariavelmente, um momento solitário. Está-se a um passo de tocar o inalcançável, a sua própria continuidade perdida, mas o movimento não se completa, pois o ser é puxado de volta para o seu corpo. A outra opção seria a morte definitiva. O orgasmo – *petit mort* para os perspicazes franceses – é uma dança com a morte ainda em vida. O homem erótico busca no amante a possibilidade de alcance do que está além. Mas o ato sexual revela-se frustrante para tal busca, uma vez que a solidão persiste depois do encontro amoroso e o corpo do outro não é medida suficiente. Nesse sentido, estamos muito mais próximos da santidade do que poderia ser possível imaginar. No sagrado, o homem não alimenta a fome. Há, então, o paradoxo da fome que é saciada pelo que não se conhece, pelo que não se apalpa, em detrimento do alimento que o homem representa. Diz o fragmento XII, de **PMGD** (2005a):

Estou sozinha se penso que tu existes.
 Não tenho dados de ti, nem tenho tua vizinhança.
 E igualmente sozinha se tu não existes.
 De que me adiantam
 poemas ou narrativas buscando

Aquilo, que se não é, não existe
 Ou se existe, então se esconde
 Em sumidouros e cimos, nomenclaturas
 Naquelas não evidências
 Da matemática pura? É preciso conhecer
 Com precisão para amar? Não te conheço.
 Só sei que me desmereço se não sangro.
 Só sei que fico afastada
 De uns fios de conhecimento, se não tento.

Estou sozinha, meu Deus, se te penso.
 (HILST, 2005a, p.41)

A plenitude é uma farsa e as ausências compõem o homem. A maior dessas ausências é Deus, em sua atitude paradoxalmente onipresente e ausente. Mas alcançar este Deus seria a plenitude? Deus seria capaz de conjugar a presença absoluta no seu não-corpo? E, sendo plenitude, Deus seria, então, uma farsa? Se o que se vive, como ser humano, é a incompletude, não haveria sentido um esforço tão desesperado em busca de um Outro, desconhecido, que é também incompleto. Se é possível fazer tal constatação, um ponto crucial na leitura da poesia de Hilst seria o de que a falta é perpetuada pelo desejo incessante de um Outro que abriga em si o seu contrário. Em outros termos, Deus e Homem não estariam

reduzidos ao antagonismo entre o perecível e eterno, mas constituiriam o avesso e o direito de uma mesma *carne*. A *persona* lírica hilstiana lança-se com a urgência da amante que precisa encontrar no seu par a resposta, “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 (...)Extasiada, fodo contigo/Ao invés de ganir diante do Nada” (HILST, 2004a, p.17).

Pensar Deus é brincar um jogo de claro-escuro, de esconde-esconde, no qual o vencedor já está determinado antes mesmo do início. Não se pode tocar o conhecimento de algo, nem mesmo comunicar ao outro uma experiência unicamente pessoal. Deus se esconde “em sumidouros e cimos, nomenclaturas” (HILST, 2005a, p.41), nomes estes criados pelos homens, na tentativa desesperada “de uns fios de conhecimento”. O que há de mais palpável nessa tentativa de chegar até Ele é a dor sentida pela mulher-amante dos versos, “só sei que me desmereço se não sangro”. Eis um dos grandes impasses trazidos pela lírica hilstiana; há solidão na ausência de Deus, pois a simples possibilidade de sua existência, em algum lugar, afasta qualquer chance de completude proporcionada pelo homem. No entanto, a imaginação de Deus é também solidão, pois sua presença nunca será em plenitude, Ele manifesta-se apenas como desejo e, portanto, falta. Tal solidão é compartilhada tanto pelos santos quanto pelos pecadores, uma vez que fazem parte de experiências de extrema intensidade. A diferença fundamental, para Bataille (1987), residiria no isolamento que a sensação erótica proporcionaria ao homem. A emoção da santidade, ao contrário, caberia em um discurso, em um sermão religioso, e aproximaria, assim, o santo dos outros homens. Que há um sentido possível em tal afirmação, não se pode negar. Mas a solidão da experiência erótica encontra, ironicamente, um par na mortificação da carne a que se impõem os santos. O movimento do erotismo, por partir de uma tentativa de conciliação de dois lados que não poderão, essencialmente, concretizar uma união plena, usufrui largamente do corpo para chegar o mais perto possível de uma sensação de pertencimento. O clímax desse movimento é sempre solitário. E para aqueles que radicalizam a vivência mundana da corpo, os pares serão cada vez menos suficientes, o que promoverá uma troca intensa e aleatória em busca de um par ideal. Já para os santos, é o sufocamento da sensação proporcionada pela carne que irá prover essa morte do corpo. Talvez seja a alma do santo aquela condenada a uma contínua solidão. Tais ideias foram muito bem construídas nesta passagem de Lúcio Cardoso⁸,

⁸ Coincidência, ironia do destino ou qualquer outra lei que governe aquilo a que chamamos ficção, a citação encontra-se numa novela de Lúcio Cardoso de 1969, intitulada “A professora Hilda”.

é verdade que a solidão é a grande lei deste mundo – e, melhor do que ninguém, disto sabem os santos e os danados, que vivem mais estreitamente abraçados a essa terrível lei que comanda a nossa existência degradada. Mas a diferença é que a solidão do danado é feita com o que ele destruiu em torno, e a do santo, com o que ele destruiu em si próprio. Mas Deus e o Demônio são limites, e quanto mais nos aproximamos dos limites, mais sozinhos somos. (CARDOSO, 1969, p. 352)

Tanto o erotismo quanto a santidade são experiências de intensidade extrema e vizinhas próximas da loucura. O limite imediato do êxtase é o horror (BATAILLE, 1987, p.234). A literatura de Hilda Hilst não compactua com a plenitude e sim busca a miséria humana, o que é repugnante. Ainda para Bataille (1987), o repugnante tem parentesco direto com o desejo. Uma equação matemática permitiria, então, dizer que a escrita hilstiana é puramente desejo. Como a matemática não cabe aqui, é preciso ir além desse resultado, que afinal é bastante pertinente, mas com muito mais nuances. Se o que há entre um ser e outro é um abismo, está no fundo desse vão a outra face que tanto se quer encontrar, não importa o quão longe se deva ir e quão desumana seja a dor de se estar sempre aquém do palmo mais profundo.

A associação do desejo àquilo que é repugnante, que fere o pudor e causa repulsa tem razão de ser. No estado extremo de prazer, seja ele o clímax sexual, o êxtase religioso ou a própria sensação da morte, os estados de euforia plena e horror absoluto se confundem, a ponto de ser possível acreditar que a alegria é apenas o terror mascarado, e vice-versa. “Ah, porque me vejo vasta e inflexível/Desejando um desejo vizinhante/De uma fome irada e obsessiva?” (HILST, 2004a, p.22). A constatação que o desejo é o Outro sempre inatingível, faz com que a procura perca em sentido e ganhe em intensidade. Deus é imaterial, assim como o desejo é incorpóreo. Apenas por meio da palavra poética será possível o toque no inefável, a aproximação de uma plenitude inexistente, farsesca, pois ancorada em um caminho que se desfaz a cada passo do próprio homem.

4.1 “O arquiteto dessas armadilhas”

As epígrafes das obras poéticas de Hilda indicam uma relação com o erotismo *a lo divino*⁹, em uma aproximação que pode ser feita, sobretudo, pela produção poética dedicada ao mistério e ao amor divino, e os estudos acerca do gozo místico das santas. Em um

⁹ A expressão erotismo *a lo divino* é utilizada por Alcir Pécora ao falar das relações entre a poesia hilstiana e a tradição ibérica seiscentista, principalmente os escritos hagiográficos.

recolhimento feito *a priori*, é possível observar trechos dos poetas metafísicos ingleses John Donne (1572-1631) e Richard Crashaw (1613-1649) e da freira mexicana Sór Juana de la Cruz (1648-1695). Esta última, aliás, uma presença significativa nos trechos de abertura dos livros de Hilst. Santa Teresa d'Ávila, apesar de não servir de epígrafe a nenhum de seus livros de poesia, aparece citada nominalmente em **Contos d'escárnio. Textos grotescos** (2002b): “depois acrescentei Santa Teresa do Bernini, aqueles pés em ponta recebendo as flechadas da beleza e gozando gozando” (HILST, 2002b, p.88). A referência diz respeito à escultura do italiano Gian Lorenzo Bernini (1598-1690), localizada na capela Cornaro da igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma, na qual o artista interpreta o "Êxtase de Santa Teresa" – imagem que introduz este capítulo. Um dos pontos altos da arte barroca, a obra teve – e ainda hoje tem – muitos admiradores, o que não impediu grandes desavenças com a Igreja Católica e alguns de seus seguidores na época de sua exposição. Tal fato se deu pela interpretação da cena como uma aproximação do êxtase à imaginação erotizada de um orgasmo feminino.

As similaridades entre o êxtase místico e a experiência erótica foram objeto de estudo durante muitos anos em áreas variadas. Tais estudos nunca cessaram e é possível dizer que, cada vez mais, esta aproximação pode ser pensada e trabalhada. A descrição de sua transverberação, feita por Santa Teresa, traz elementos que sustentam as possibilidades de leitura de uma certa vizinhança entre a santidade e o erotismo, como já havia levantado Bataille (1987). A produção poética hilstiana evidencia essa influência menos na estrutura e mais na busca da ideia de Deus na sensação corpórea da morte, em todos os seus paradoxos e confluências.

Em entrevista aos Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles (1999), Hilda afirma que ainda criança, quando estudava em colégio de freiras, seu maior desejo era o de ser santa. Da sua formação religiosa, afirma, “ficou toda a minha literatura. A minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo”. Ainda, sobre as conexões entre o erotismo e o divino diz, “o erótico, pra mim, é quase uma santidade. A verdadeira revolução é a santidade.” (HILST, 1999, p.30-31). Tais comentários e influências autorais são apenas uma das entradas para a análise de uma obra poética tão densa, mas que de maneira alguma devem ser desprezados.

A busca do Sagrado é a questão central do erotismo na poética hilstiana. Tal relação tem sua origem na poesia mística seiscentista ibérica. Nos poemas e escritos de Sór Juana de la Cruz e Santa Teresa, “o sentimento de perder-se em Deus, tão típico da ascese mística de língua espanhola, não significa a renúncia ao corpo. Ao contrário, muitas vezes o objeto erotizado era o próprio corpo divino.” (CADERNOS DE LITERATURA, 1999, p.30). A

própria linguagem da poesia mística tem correlações com a linguagem da poesia profana. Em Hilst, o estilo se delineia em um movimento de elevação sempre pontuado pelas formas mais baixas. Tomemos como primeiro exemplo o relato de Santa Teresa sobre o momento de sua transverberação:

Via um anjo ao pé de mim, para o lado esquerdo, em forma corporal, se o que não costumo ver senão por maravilha. Ainda que muitas vezes se me representam anjos, é sem os ver, senão como na visão passada, que disse antes. Nesta visão quis o Senhor que o visse assim: não era grande mas pequeno, formoso em extremo, o rosto tão incendiado, que parecia dos anjos mais sublimes que parecem todos se abrasam. Devem ser os que chamam Querubins, que os nomes não nos dizem, mas bem vejo que no Céu há tanta diferença duns anjos a outros e destes outros a outros, que não o saberia dizer. Via-lhe nas mãos um dardo de oiro comprido e, no fim da ponta de ferro, me parecia que tinha um pouco de fogo. Parecia-me meter-me este pelo coração algumas vezes e que me chegava às entranhas. Ao tirá-lo, dir-se-ia que as levava consigo, e me deixava toda abrasada em grande amor de Deus. Era tão intensa a dor, que me fazia dar aqueles queixumes e tão excessiva a suavidade que me causava esta grandíssima dor, que não se pode desejar que se tire, nem a alma se contenta com menos de que com Deus. Não é dor corporal mas espiritual, embora o corpo não deixa de ter a sua parte, e até muita. É um requebro tão suave que têm entre si a alma e Deus, que suplico à Sua bondade o dê a gostar a quem pensar que mintu. (ÁVILA *apud* ORDEM DOS CARMELITAS DESCALÇOS, 2009)

Agora, um fragmento do poema XIX de **PMGD** (2005a), de Hilst:

(...) Teu passo queima se me aproximo.
Então me deito sobre as roseiras.
Hei de saber o amor à tua maneira.

Me queimo em sonhos, tocando estrelas.
(HILST, 2005a, p.59)

E dois poemas de **Do desejo** (2004a):

Extrema, toco-te o rosto. De ti me vem
À ponta dos meus dedos o ouro da volúpia
E o encantado glabro das avencas. De ti me vem
A noite tingida de matizes, flutuante
De mitos de águas. Inaudita.
Extrema, toco-te a boca como quem precisa
Sustentar o fogo para a própria vida.
E úmido de cio, de inocência,
É à saudade de mim que me condenas.

Extrema, inomeada, toco-me a mim.
Antes tão memória. E tão jovem agora.
(HILST, 2004a, p.54)

Vem apenas de mim, ó Cara Escura
Este desejo de te tocar o espírito

Ou és tu, precisante de mim e de minha carne
 Que incendeias o espaço e vens muleiro
 Montado em ouro e sabre, clavina, cinturões
 Rebenque caricioso
 Sobre minha anca viva?
 Ou há de ser a fome dos teus brilhos
 Que torna vadeante o meu espírito
 E me faz esquecer que sou apenas vício
 Escureza de terra, latejante.

Vem de mim, Cara Escura, a ramagem de púrpura
 Com a qual me disfarço. As facas
 Com os fios sabendo à tangerina, facas
 Que a cada dia preparo, no seduzir
 Tua fina simetria. E vem de ti, Obscuro,
 Toda cintilância que jamais me busca.
 (HILST, 2004a, p.114)

As imagens que saltam da leitura dos trechos acima são, indiscutivelmente, fortes. As flechas de ouro em brasa penetrando o coração da santa até descobrir a fundo suas entranhas e o movimento produzido no corpo parecem deixá-lo incendiado de uma dor gozosa, pois testemunha da presença amorosa de Deus. Dizer que é um acontecimento puramente espiritual seria contestar as próprias palavras da santa, que assume o prazer de chagas impresso no seu corpo. Em uma leitura correlata, a catarse erótica poderia ser descrita exatamente da mesma maneira, movimentos de penetração, dor e prazer extremo. No entanto, afirmar que aquilo que Santa Teresa experimentou seria um orgasmo sexual força uma equivalência entre o estado de santidade e o estado provocado pelo erotismo. Não é possível afirmar que as experiências sensíveis por que passam os homens e as mulheres santas são, necessariamente, experiências sexuais. Apesar de compartilharem limites e sentidos, vida erótica e vida mística não são a mesma coisa, possuem diferenças fundamentais que sustentam, inclusive, a ideia de Deus na sociedade e no indivíduo.

Nos poemas destacados de Hilst, é possível perceber uma aproximação sensível com as palavras de Santa Teresa, mas são os descompassos que determinarão, de alguma forma, a leitura. O primeiro elemento a ser notado é o fogo. No relato de Santa Teresa, as flechas que atingem parecem ter brasas nas pontas. No primeiro fragmento de Hilst, é o divino que se queima quando o humano se aproxima. Na dificuldade de apreensão deste Deus, a *persona* lírica impõe-se as chagas, “então me deito sobre as roseiras” e experimenta a sensação onírica do fogo através dos espinhos. Note-se que em Santa Teresa a presença de Deus logo se insinua com a visita do anjo, enquanto na poesia hilstiana são as estrelas – “me queimo em sonhos, tocando estrelas” – que produzem algum sentido de elevação e denotam ausência bem mais do que presença. Nestes versos, há que se retomar que a etimologia da palavra desejo

está ligada às estrelas, *sidera*, assunto tratado no primeiro capítulo. Portanto, o toque nos astros poetizado pela *persona* do poema, é um movimento de desejo, tal qual o é a elevação provocada em Santa Teresa pela insinuada presença de Deus.

No poema seguinte, o eu-lírico faz a volta em seus próprios limites, “extrema, toco-te o rosto”, e coloca-se ativamente num movimento em direção ao outro Extremo. Não são flechas de ouro que atingem seu coração, mas as pontas de seus próprios dedos que desafiam um rosto desconhecido, disforme, “à ponta dos meus dedos o ouro da volúpia”. A atitude contemplativa não encontra lugar na inquietação deslizante do desejo. A repetição da palavra “extrema” constrói este estado de permanência do desejo, “extrema, toco-te a boca”. O movimento do poema cria uma direção exatamente oposta às palavras de Santa Teresa. A experimentação do êxtase sustenta-os ainda que de forma irrealizada, mas nos versos hilstianos, é a *persona* lírica a detentora das ações. É ela quem toca, é ela quem assume a posição extrema e recolhe de uma ideia de Deus o fogo que sustentará a sua vida. O divino é aquele que é tocado e aparece “úmido de cio, de inocência”.

A *persona* lírica parte de uma indagação que reúne tanto as possibilidades da experiência descrita por Santa Teresa quanto os impulsos do primeiro poema hilstiano destacado. Seria o desejo permanente um elemento próprio e exclusivo do ser humano, ou existe no divino uma dependência constante que o faz percorrer mundos e tempos a fim de perpetuar-se na carne, nos corpos? Na composição do poema há recorrências, como o ouro e o brilho associados ao divino e objetos cortantes, “vens muleiro, montado em ouro e sabre”, “ou há de ser a fome dos teus brilhos” ou como em Santa Teresa, “[v]ia-lhe nas mãos um dardo de oiro comprido”. No entanto, o divino é nomeado logo na abertura por “Cara Escura”, o que constitui um radical contraste entre a consensual ideia áurea de Deus. Os paradoxos permeiam toda a construção do poema, o que não poderia ser diferente diante de uma ideia do sagrado sentida através e por meio do corpo e, assim, perpassada todo o tempo pelas possibilidades eróticas, sexuais, amorosas, humanas. A associação de cores é determinante em um considerável número de poemas hilstianos. Por mais que seja a figura divina aquela primeiramente associada à escuridão, é o corpo do/da amante que traz a “escureza da terra”, a “ramagem de púrpura”, tons comumente associadas à morte. Se Deus é tratado pelas remissões à escuridão, é pela sua condição inalcançável à *persona* lírica em questão. Sua ausência conjuga negrume e cintilância, o que faz a vida humana ser lançada ao escarlate do sangue, da dor e, finalmente, à *roxura* do fim.

Há tanto na mística quanto na sexualidade, uma estreita relação entre vida e morte. A entrega à vida religiosa tem no interdito do sexo sua maior tentação. Entregar-se aos prazeres

da carne significaria cair em maldição e, portanto, morrer. No entanto, a morte desta vida demasiado humana, pois guiada pelo desejo sexual, é a condição para o alcance da vida divina. Abandona-se aquilo que é essencialmente terreno para viver a pretensa plenitude de um amor – uma entrega – que não espera correspondência.

O poema **Vivo sem viver em mim**, de Santa Teresa, oferece-nos alguns elementos importantes para esta leitura. Assim diz:

Vivo sem viver em mim
e espero de tal mister
que morro por não morrer.

Vivo já fora de mim,
desde que morro de amor;
porque vivo no Senhor,
que pra si me quis: e assim
quando o cor lhe dei enfim,
decidi nele inscrever
que morro por não morrer.

Esta divina prisão
do amor em que eu vivo
faz de Deus o meu cativo
e livre o meu coração;
e causa em mim tal paixão
ver a Deus em meu poder,
que morro por não morrer.

Ai! Quão longa é esta vida!
Quão duros estes destellos,
este cárcere e estes ferros
em que a alma está metida.
Só esperar a saída
me causa tanto sofrer
que morro por não morrer.

Ai, que vida tão amarga
se não se goza o Senhor!
Porque se é tão doce o amor,
não é a esperança larga:
livre-me Deus desta carga,
mais que o aço, árdua de suster,
que morro por não morrer.

Apenas com a confiança
vivo de que morrerei,
pois, morrendo, o viver sei
que me assegura a esperança;
morte onde o viver se alcança,
não tardes a aparecer,
que morro por não morrer.

Olha o quanto o amor é forte;
vida, não sejas molesta,
repara que só me resta,
para ganhar-te, depor-te.

Venha já a doce morte,
venha logo o falecer,
que morro por não morrer.

Essa vida do alto –altiva-
que é o verdadeiro viver,
até esta vida morrer
não se goza estando viva:
morte, não seja esquiva;
morrendo estou a viver,
que morro por não morrer.

Vida, o que posso eu dar
a meu Deus em mim vivente,
que não seja ter-te ausente,
para merecer-lhe o amar?
Quero-o morrendo alcançar,
Pois tanto Ele é o meu querer
que morro por não morrer.
(ÁVILA *apud* VARGAS, 2009, p.53-55)

Há que se notar que, nos poemas de Hilda Hilst, a angústia da procura domina o sentimento do sagrado. É com inconformismo que o eu-lírico tenta compreender o sentido de um Deus-Criador que lança o humano no mundo para, em seguida, retirá-lo. Talvez seja neste exato ponto, o da angústia da morte, que a vida santa e a vida profana tomam caminhos distintos e os limites entre o êxtase erótico e o êxtase místico se distanciam. Para o eu-lírico hilstiano, retirar o homem do mundo ou retirar o mundo do homem são experiências igualmente dolorosas e, por vezes, inexplicáveis. O sentimento de angústia é originado no apego de si e do corpo confrontado com a impotência do humano diante do seu caminhar incessante para o nada. Não existe, em momento algum, a tentativa de renúncia do corpo e, principalmente, de suas potencialidades, “os encaixes que inventaste”. Para Alcir Pécora (2005), “o amante é tomado como um análogo de um desejo de transcendência”, o que parece bastante pertinente. E é talvez, neste sentido, que a concretude do corpo é tão imperiosa na relação desta *persona* lírica com o Deus hilstiano. O corpo, que escreve no espaço a presença de alguém, registra também a ausência, em um movimento espelhado de possibilidades e impossibilidades. O corpo representa o obstáculo entre a carne e o que está além, assim como representa a forma reconhecida de se inscrever experiências no mundo. No corpo “registram-se, marcam-se, deixam-se os rastros, é a articulação, a possibilidade como também a impossibilidade no mesmo espaço, vida e morte, dentro e fora, espaço e tempo.” (SILVA, 2007, p.18).

No poema de Santa Teresa, o ato de morrer representa muito mais do que uma longa queda em direção ao incontrollável; para acessar a vida divina é necessário que se morra. Nos versos “Vida, o que posso eu dar/ a meu Deus em mim vivente,/ que não seja ter-te

ausente, para merecer-lhe o amar?”, a renúncia lúcida que se faz do corpo sexualizado determina o alcance do êxtase religioso. O eu-lírico dos poemas hilstianos, por sua vez, indica que a ausência de Deus é o que, de alguma forma, faz com que exista a vida. Tal atitude não aplaca o sofrimento. E, se vista de sua condição nada contemplativa da ideia do sagrado, tampouco soluciona a carência de forma e sentido do Deus (des)construído. Entretanto, tais possibilidades não anulam a força que a ausência deste Deus produz na construção poética da autora. E não anulam, ainda, a potência de um existir que se dá pelo seu oposto direto. Os versos “E de todos, Soturno, nenhum foi tão coalescente/Tão colado à minha carne, como tu foste, ausente” (HILST, 2004a, p.117) são exemplares dessa paradoxal relação. É a ausência a parte predominante na união com a carne. O uso do “coalescente” é essencial nesse sentido. Recorrendo ao dicionário, temos como definição de coalescência “a junção de partes que se encontravam separadas” (DICIONÁRIO AURÉLIO, 1999, p.490). Ora, quão forte é pensar que nenhum corpo-presença foi capaz de acompanhar o movimento de complementação que um Deus-Nada, ausente, pôde propiciar à persona lírica. Se pensarmos em perspectiva, aos santos também cabe a insatisfação com o outro de carne. Mas, para estes, Deus não é ausência. É presença indiscutível e absoluta. Em outros termos, a nostalgia da separação de que nos fala Bataille (1987) no início de **O Erotismo**, encontra um correlato na composição poética de Hilda. Ainda segundo Bataille (1987), o ato sexual não acarreta, para a espécie humana, a morte propriamente dita, ainda que para os religiosos o *cair em tentação* signifique uma morte moral, ainda mais grave do que a morte física e obstáculo definitivo para o alcance da vida divina. Nesse sentido, a amante dos versos hilstianos passeia entre a angústia desesperada do corpo e da alma, o prazer proveniente do uso deste mesmo corpo e o desejo de transcendência. Vejamos o poema VIII, de **Cantares** (2004b):

Aquela que não te pertence por mais queira
 (Porque ser pertencente
 É entregar a alma a uma Cara, a de áspide,
 Escura e clara, negra e transparente), Ai!
 Saber-se pertencente é ter mais nada.
 É ter tudo também.
 É como ter o rio, aquele que deságua
 Nas infinitas águas de um sem-fim de ninguéns.
 Aquela que não te pertence não tem corpo.
 Porque corpo é um conceito suposto de matéria
 E finito. E aquela é luz. E etérea.

Pertencente é não ter rosto. É ser amante
 De um outro que nem nome tem. Não é Deus nem Satã.
 Não temilharga ou osso. Fende sem ofender.
 É vida e ferida ao mesmo tempo, “ESSE”
 Que bem me sabe inteira pertencida.

(HILST, 2004b, p.24)

A sensação de pertencimento, nos versos destacados, parece somente ser possível na entrega da alma a uma “Cara”. Esta “Cara”, tão presente em outros poemas, oscila sempre entre o claro e o escuro, o negro, o ouro e a transparência. Os opostos, colocados lado a lado, espelham uma presença-ausência que remete ao movimento do corpo e da alma, e de homem e Deus, mesmo sabendo-os irredutíveis a um sentido de oposição. O poema é todo composto de paradoxos, “saber-se pertencente é ter mais nada. É ter tudo também” que perpassam as simbologias do corpo e da alma, principalmente para o misticismo religioso cristão (uma vez que tomamos como exemplos de referência Santa Teresa, Sór Juana e São João da Cruz). O Deus dos versos é um Outro que não é Deus nem Satã, celeste ou mundano, e por isso é algo que não é escuro nem claro e sim, Escuro-Claro. “É vida e ferida ao mesmo tempo”, morte da carne e vida da alma conjugadas em uma busca extática. O pronome demonstrativo feminino *aquela* cria uma sensação de dubiedade que nos remete ao poema **En una noche oscura**, de São João da Cruz. Nos versos de Hilda, o *aquela* pode nos remeter à constante amante desejosa de um pertencimento somente possível se envolvido por um despojamento da matéria, uma caminhada – elevação? – em direção a um ESSE sem rosto e sem forma. No entanto, o *aquela* também poderia nos remeter à alma e seu trajeto de luz, “etérea”, que só pertence a um plano em que a concretude não opera. No poema de São João da Cruz há o uso deliberado do feminino a fim de possibilitar uma dupla leitura. Um fragmento:

I
Em uma noite escura,
Com ânsias em amores inflamada
- ó ditosa ventura! -,
Saí sem ser notada,
Já minha casa estando sossegada;
(...)

V
Ó noite que guiaste,
Ó noite mais amável que a alvorada,
Ó noite que juntaste
Amado com Amada,
Amada em seu amado transformada!
(CRUZ *apud* SPITZER, 2003, p.20-21)

A construção do poema se dá pelo uso do feminino, “saí sem ser notada”, a princípio remetido a uma amante devotada que sai em busca do seu amado. No entanto, justamente por ser a voz de um homem santo que narra sua união amorosa com Deus, a leitura poderia ser feita considerando a saída da alma pela noite escura em busca de seu Amado. Assim, as

iniciais maiúsculas em Amada remeteriam à importância fundamental que a alma adquire na mística ocidental. No poema de Hilst, o contraste entre amante e alma é pincelado pela angústia de um desconhecimento e é possível que a ambigüidade esteja centrada em fundir – e confundir - o mundano ao espiritual. São aspectos como estes que nos permitem associar a escrita poética hilstiana ao erotismo do divino. No entanto, a análise mais demorada faz saltar distâncias consideráveis que definem a sua particular busca do sagrado. No escrito de São João da Cruz, a dubiedade criada não tem a preocupação de incitar a imaginação de uma relação profana. Ainda que o corpo seja parte integrante do imaginário religioso, predominantemente o católico, o desapego é o que determina a entrega religiosa. Nisto, o eu-lírico hilstiano está muito distante. A vivência angustiada da sexualidade e da própria humanidade tem origem no medo primitivo de ver a chama vital, tal como conhecemos, apagar-se ainda em vida. O corpo, para a mística e a santidade, ainda que passível de sentidos, é parte de uma experiência exterior ao indivíduo. A alma é o que está além, buscando. A poesia hilstiana tem conhecimento desta distinção da alma. E busca, também, o que está além. Porém, o corpo é a representação de uma experiência também interior, povoado de sentidos e sentimentos. Hilda define em versos,

E por que haverias de querer minha alma
 Na tua cama?
 Disse palavras líquidas, deleitosas, ásperas
 Obscenas, porque era assim que gostávamos.
 Mas não menti gozo prazer lascívia
 Nem omiti que a alma está além, buscando
 Aquele Outro. E te repito: por que haverias
 De querer minha alma na tua cama?
 Jubila-te da memória de coitos e acertos.
 Ou tenta-me de novo. Obrigá-me.
 (HILST, 2004a, p.25)

Os jejuns prolongados e a auto-imposição de castigos físicos provocavam a palidez e a fraqueza descritas nos escritos hagiográficos. O objetivo era destruir de tal maneira o corpo, “um casco” (HILST, 2004a, p.35), para que nada da imundície terrena restasse. Assim diz um fragmento do poema XX, de **PMGD** (2005a):

Sou muito pálida
 Porque muito caminhei
 Nas escuras, no vício
 De perseguir uns falares
 Teus indícios.
 (HILST, 2005a, p.61)

No primeiro volume da coletânea de ensaios **A história do corpo**, Jacques Gélis (2008) refaz as relações entre corpo, Igreja e sagrado ao longo dos séculos que se estendem da Renascença às Luzes. Segundo ele, os martírios aos quais as “grandes almas” (GÉLIS, 2008, p.54) submetiam-se, representavam uma tentativa de refazer a via sacra de Cristo e todas as chagas impostas à sua carne, em busca da elevação da alma. É sabido que o corpo, para aqueles que dedicam a vida ao exercício do sagrado, é um obstáculo para o alcance das instâncias mais altas do divino. O “morro de não morrer” de Santa Teresa d’Ávila traduz com clareza esse sentido. Os destratos cometidos contra o próprio corpo forjam uma atitude que “não é outra coisa senão uma morte camuflada” (GÉLIS, 2008, p.55), uma morte ainda em vida – tentativa similar à do orgasmo no entrelaçamento sexual. O corpo acentua a possibilidade do pecado; “receptáculo de vícios” (GÉLIS, 2008, p.55), ele não é matéria a ser respeitada, mas destruída. O fragmento indicado do poema de Hilst oferece uma leitura oportuna. A *persona* lírica demonstra a palidez que caracteriza as santas. Mas seu martírio não é o da negação do corpo, e sim o do uso abusivo, excessivo deste. Os vícios constroem o chão no qual a mulher pisa, em uma perseguição que não é absoluta, por se tratar de um vazio. É por indícios que um algo que não se sabe, não se conhece e não se pode afirmar, insinua-se. Aliás, como já exposto, é sua não-forma, não-presença, que marca sua sustentação enquanto ideia. Mas Deus espalha pistas de sua possível existência, insinua a autora em dado momento. Tal possibilidade, por não ser acatada pelo eu-lírico como profissão de fé, perpetua-se em um desejo que é expresso à maneira do conhecimento humano: corpo, vício e erotismo. Gélis (2008) observa de maneira esclarecedora uma dupla relação entre o místico e o corpo. Ao mesmo tempo em que ele (o corpo) representa o obstáculo primordial para o alcance de Deus, é também ele que será submetido às mais diversas flagelações, em uma imitação dos sacrifícios a que Cristo foi submetido, e propiciará a glória da salvação.

O eu hilstiano estabelece, repetidamente, um jogo espelhado entre os diversos corpos. Se o que há no humano não é suficiente para Ele, o que há na mulher é aprazível ao homem, ainda que o corpo do homem não satisfaça de maneira plena a amante. Na descrição desses descompassos, a poesia de Hilda é incisiva. Segue o poema VI, de **Do desejo** (2004a):

Aquele Outro não via minha muita amplidão.
 Nada LHE bastava. Nem ígneas cantigas.
 E agora vã, te pareço soberba, magnífica
 E fodes como quem morre a última conquista
 E ardes como desejei arder de santidade.
 (E há luz na tua carne e tu palpitas.)

Ah, por que me vejo vasta e inflexível

Desejando um desejo vizinhante
De uma fome irada e obsessiva?
(HILST, 2004a, p.22)

Note-se já no primeiro verso o efeito reverso produzido pelo uso da palavra *amplidão* relacionada à mulher e não a Deus. É sempre a figura divina aquela que carrega a aura da grandeza. Aqui, Ele é o cego e não apenas a escuridão, um vulto manifesto nas sombras. No verso seguinte “nada LHE basta”, o uso da expressão *nada* se refere diretamente ao humano. O humano não basta. O elemento fogo é trazido novamente a um poema hilstiano. Assim com os dedos em brasa que tocam as estrelas na tentativa de tocar Deus, as cantigas ígneas, ardentes, não O alcançam. Quando reduzida à sua condição vã, usuária sem remorsos do próprio corpo, a mulher dos versos é percebida pelo seu amante/homem com magnitude. A sua pretensa *amplidão* só se faz concreta no uso mais baixo do corpo ou no seu uso mais natural. O amante, no encontro sexual, é tomado pelo fogo endereçado a Deus nos versos iniciais, “e ardes como desejei arder de santidade”, em um movimento sofisticado de inversão de papéis, já prenunciado pela *amplidão* feminina no início do poema. As cantigas ardentes buscam tocar Deus em busca de um gozo definitivo, mas o máximo que conseguem despertar é a fome do seu par humano, fazendo-o levitar num gozo antes procurado para ela mesma, amante; paralelo sutilmente construído entre o êxtase religioso e o clímax erótico. Note-se no último verso da primeira estrofe, como a luz repousa sobre a presença maciça do corpo do homem, a carne.

No entanto, a parte final do poema muda o tom prenunciado nos versos anteriores. Em uma espécie de súplica, a *persona* lírica interroga-se sobre a permanência de um desejo que busca, incansavelmente, o Outro desconhecido. Apesar de reduzida momentaneamente ao encaixe do seu amante, sua vastidão prolonga-se na condição cíclica de um desejo obsessivo pela Cega Criatura (se me for permitido aqui criar um nome obsceno para Deus aos moldes de Hilda).

Movimento paralelo faz Sórora Juana Inés de la Cruz, em um excerto do Romance V em que **Expresa los Efectos del Amor Divino**¹⁰:

¹⁰ Para evitar algumas perdas sonoras e semânticas, vitais para nossa análise, optei por colocar este poema no corpo do texto em sua língua original e a tradução em rodapé: **Expresa os efeitos do amor divino**
Que corresponda a meu amor/ nada acrescenta, mas não posso/ por mais que o solicite/ deixar de apeteçê-lo. Se é delito, eu o digo/ se é culpa, eu o confesso/ mas não posso arrepender-me/ por mais que fazê-lo pretenda./ Bem viu quem penetra/ o interior dos meus segredos/ que eu mesma estou formando/ as dores que padeço./ Bem sabe que sou eu mesma/ carrasco dos meus desejos/ pois mortos entre as minhas ânsias/ têm túmulo no meu peito.

Que corresponda a mi amor
nada añade, mas no puedo
por más que lo solicito
dejar yo de apetecerlo.

Si es delito, ya lo digo;
si es culpa, ya lo confieso,
mas no puedo arrepentirme
por más que hacerlo pretendo.

Bien ha visto quien penetra
lo interior de mis secretos
que yo misma estoy formando
los dolores que padezco.

Bien sabe que soy yo misma
verdugo de mis deseos,
pues muertos entre mis ansias,
tienen sepulcro en mi pecho.
(CRUZ, 2003, p.86)

Uma constatação audaciosa da freira nos é exposta nos primeiros versos: corresponder ao amor humano nada acrescentaria à imagem de Deus, uma vez que Sua perfeição reside em um amor que não espera correspondências. Porém, a essa mulher é impossível refrear o desejo de querer uma resposta ao amor dedicado. “Si es delito, ya lo digo”, mas não há arrependimento. Na última estrofe, a volta é dada justamente pela culpa imperiosa de um sentido associado ao corpo. Assim, os desejos são sufocados e sepultados no peito. A mulher é lançada à mesma condição divina. Se Deus ama sem esperar nada em troca, o homem também deverá ser capaz de tamanha pureza de sentimentos. Observemos como o poema de Hilst refaz esse caminho. A posição ocupada pelo sagrado é a da indiferença. A amante assume a urgência do corpo, entregando-se ao prazer proporcionado pelo homem. Não há culpa, não há delito. Em determinado momento, diante do prazer ardente do parceiro, a *persona* lírica assume seu desejo de elevação, de se ter feito tocada pelo Deus ao qual recorre insistentemente. E é então que seu caminho perpassa o do poema de Sór Juana. Por que, mesmo sabendo da constante ausência da sua ideia divina, a amante atira-se em um desejo perseguidor desse amor? A freira mexicana confessa que é culpa essa vontade de ver seu amor correspondido. E se atira a abafá-los até deixarem de existir. Já o eu-lírico do poema de Hilda tenta apaziguar sua fome por meio do corpo do outro, ainda que tal atitude não resulte em paz propriamente dita, mas em um desenrolar constante de um desejo angustiado.

A *persona* lírica não sabe Deus, ela desconfia de algo, o que corrobora o caráter inapreensível de qualquer definição do divino. Todas as formas tradicionais de referir-se a Ele – Altíssimo, Grande, Senhor – não dão conta do que tentam nomear. São apenas adjetivos que acompanham uma ideia geral de que o sagrado é algo maior do que o humano e por isso

deveria ser designado por palavras que expressassem sua extremidade. Contudo, o que a poesia de Hilst nos mostra é que nem mesmo a palavra Deus, sozinha, realiza a contento esta tarefa. Os nomes que o eu-lírico atribui à sua imaginação do divino são aqueles que mais perto chegam de alcançar algum sentido, justamente por apontarem para a total ausência deste. Nomes perecíveis, obscenos, esdrúxulos apontam para a desconfiança de que Deus é apenas pela sua impossibilidade de *ser*. Um “Obscuro” que se projeta sobre “uma noite velada”, “o breu”, nada mais é do que a redundância de um sentido que não há.

Segundo Octavio Paz (2006), em seu **Signos em rotação**, o ateísmo ocidental é “polêmico e anti-religioso” (PAZ, 2006, p.108), ao passo que “o oriental, ao ignorar a noção de um deus criador, é uma contemplação da totalidade na qual os extremos entre Deus e a criatura se dissipam”. Da poesia de Hilda Hilst já se foram observadas algumas influências das religiões orientais. O termo *ateu* para definir poeta e obra em questão não é de todo pertinente. A intensidade com que a procura do sagrado se desenvolve em nada se aproxima do ateísmo tal qual o conhecemos. A ideia veiculada pelo Oriente nos parece mais interessante pela dissipação entre os extremos em que se baseia.

Pascal, citado por Chauí (1990), faz coro a uma imaginação do divino que sustenta a poética de Hilst,

Eis o que vejo e o que me perturba. Olho para todos os lados e por toda a parte só vejo obscuridade. A natureza não me oferece nada que não seja objeto de dúvida e de inquietação. Se eu não visse nada que assinalasse uma Divindade, optaria pela negativa; se em toda parte percebesse um sinal da presença do Criador, descansaria em paz na fé. Mas vendo demais para negá-lo, e de menos para afirmar com segurança, sinto-me num estado lamentável no qual desejei cem vezes que, se um Deus sustenta essa natureza, ela o apontasse sem equívoco; e que, se as marcas que dele nos dá são enganosas, que as suprimisse por completo; que dissesse tudo ou nada, a fim de que visse o partido a ser tomado. Ao passo que, no estado em que estou, ignorando o que sou e o que devo fazer, não conheço nem minha condição nem meu dever. Meu coração tende inteiro a perceber onde se encontra o verdadeiro bem para segui-lo; nada me seria demasiado caro ante a eternidade. Invejo os que vivem negligentemente em sua fé, e empregam tão mal um dom de que eu faria, creio, uso bem diferente. (PASCAL *apud* SANTOS, 1990, p.211-12)

Deus é dúvida, acima de qualquer coisa. A fé que direciona cegamente o espírito é fortalecida pela conformação. As evidências de que Deus existe, para aqueles que creem, não estão nos paradoxos esdrúxulos imaginados pela *persona* lírica hilstiana. Deus não é um assassino cruel de crianças e poetas; não é um sedutor nato ou uma superfície de gelo ancorada no riso. Deus tampouco é um flambante sorvete de cereja. Deus, para os que creem sem titubear, é a figura pessoal de um homem que é muito maior do que todos, pleno de poderes e de amor.

Os poemas em questão atestam a desconfiança de que existe um mais além que torna tudo mais urgente, a vida, o homem, a poesia. Deus é uma força inigualável nos escritos da autora. Força tal que oscila entre o prazer e a dor e que determina, de maneira irrevogável, o destino humano. Talvez esse peso determinante não seja tanto pela Sua perfeição e, sim, pela capacidade – ou possibilidade – de ser o limite entre o tudo e o nada. É interessante observar como Pascal trabalha com o limite na citação acima. A natureza fornece pistas que não confirmam e nem desmentem por completo a ideia de Deus. Na construção poética de Hilst, o divino é até mesmo apontado como o “arquiteto dessas armadilhas”, Aquele que espalha as pistas de uma existência, mas sem nunca apontar o caminho por inteiro. Tanto a negativa quanto a afirmação são posições repousantes, uma vez que fecham um conceito. Descansar em paz na fé ou não acreditar em nada são duas situações que englobam o que Pascal chama de viver negligentemente em sua fé. A vida humana não foi concebida para estar isenta de suposições. Os que acreditam sem sustos, distanciam-se da inquietação que movimenta o desejo e o próprio corpo. E forjam uma completude que não é humana. Nesse sentido, a poesia hilstiana é de uma lucidez cortante. Os que não creem e nem sequer duvidam, assumem a mesma posição dos que crêem sem dúvidas, o da completude do sentido.

Pascal coloca-se em uma posição de tamanha dúvida que parece não reconhecer em si mesmo a capacidade da fé. Esta, que permeia o pensamento cristão, está muito ligada à capacidade de se acreditar em algo. Mas ter fé também pode significar desafiar o pensamento estático em busca de algo em que se possa acreditar, ou em que se possa vislumbrar uma direção. A poesia hilstiana parte em busca de desvendar tais caminhos, mesmo que a imagem que se coloca soe agressiva e anti-sagrada, mesmo que o corpo do homem se sobreponha ao corpo de Deus, mesmo que o bem e o mal mudem de lado ou se percebam não mais tão extremos.

4.2 “É Deus, um sedutor nato”: da obscenidade

Dos conceitos ligados ao corpo e seus prazeres, a obscenidade possibilita uma interessante leitura da poética hilstiana, ao menos em um primeiro momento. A ligação possível entre obscenidade, erotismo e solidão desafia a noção comum de pecado e castidade, uma vez que

a importância da obscenidade na ordenação das imagens-chave da atividade sexual acabou por cavar o abismo que separa o misticismo religioso do erotismo. É em razão dessa importância que a oposição do amor divino e do amor carnal é tão grande. A aproximação, que em última instância, associa os desvios da obscenidade às efusões mais santas escandaliza, necessariamente. (BATAILLE, 1987, p.228)

O termo tem uma origem obscura, por isso a dificuldade de se chegar um sentido exato para a obscenidade. O dicionário Houaiss traz como origem o termo latino *obscénus*, que estaria ligado, a princípio, à linguagem augural de “mau augúrio”, um mau pressentimento. Para a linguagem corrente, passou o sentido um pouco modificado, “de aspecto frio ou horroroso” (DICIONÁRIO HOUAISS VIRTUAL, 2009), e também o que deve estar fora de cena; o impudico, o que ofende ao pudor; o que sendo impudico ou chocante atrai e excita (LEÃO, 2003). Se, como já foi dito ao longo deste capítulo, Deus se faz à imagem daquilo que o ser humano experimenta, não é de se espantar que a imagem de Deus assuma formas obscenas, em algum momento. Os vários nomes atribuídos pelo eu hilstiano ao Deus que procura são obscenos, *Cara Escura, Executor, Tosco, Porco, Porca, Nada, Lugar Nenhum, Cego*. Ao mesmo tempo em que sugerem a impossibilidade de alcançá-lo, apontam para uma proximidade extrema. Talvez por isso a escolha de alguns nomes também perecíveis, como o porco e a porca. Uma palavra, uma obra, pode não ser obscena por ela mesma, e sim pelo sentimento que desperta no outro. A aproximação da ideia divina à imagem de um animal imundo, ou à cegueira das trevas, confronta-se com o conceito do Deus estabelecido pela fé cristã – que será usada aqui como norteadora, ainda que não entremos no mérito das diferentes religiões – mas que serve bem como senso comum do pensamento de Deus – sempre etéreo, alvo e muito mais próximo da limpidez do céu que da escuridão do abismo. É fato que em nada a atitude poética hilstiana se aproxima do catolicismo fervoroso ou da beatitude, mas existe um movimento intenso de busca. A fé é também esta procura por Deus. No entanto, é questionável se podemos chamar de fé um ímpeto tão insatisfeito, inquisidor e blasfematório como o da *persona* lírica de Hilda Hilst. É de dor a fé, ou melhor, a procura desse Outro sonhado em imagens e vazio de sentido.

Deus é uma idéia imensa, que extrapola não só os limites do corpo humano, como também os seus próprios limites, seja linguagem ou imagem. O amor talvez seja a imagem que mais se aproxima do divino pela sua irrealização. Possuir o ser amado é impossível, pois o sentimento amoroso pressupõe a eternidade da alma. “Costuro o infinito no peito/como aqueles que amam” (HILST, 2004a, p.36). A racionalidade caminha em direção oposta ao amor. O homem que ama vê-se subtraído de conceitos e classificações. Não é possível apreender o ser amado, não é possível totalizá-lo em uma ideia. Em seu ensaio **O silêncio**

amoroso, Santiago Kovadloff (2003) traça um intenso trajeto do sentimento amoroso e realça a imponderabilidade a que se lançam amada e amante, no território do amor. O sofrimento de amor tem uma imagem muito recorrente: o (a) amante repete insistentemente o nome do amado, seja em voz alta, pensamento, ou por escrito, em uma tentativa de abarcar a sua totalidade. O inefável que o outro representa na relação amorosa instaura a insuficiência do código, a linguagem, para dizer do amor e do amado. “Para o amante, a amada encarna esse outro que é silêncio primordial; que é sentido irreduzível a um significado. E o encarna ao estar investida com os atributos do desejo.” (KOVADLOFF, 2003, p.162). E, para que se possa ser aquela(e) sempre desejada(o), não se pode ser aquela(e) que se pode, de fato, possuir. Kovadloff (2003) faz uma digressão muito interessante ao notar como a expressão espanhola *te quiero*, que equivale ao *te amo* da língua portuguesa, capta com perfeição a ideia; o querer situa a distância entre um e outro e alude ao inalcançável. Querer não é poder, diz o dito popular. “Apenas aquilo que não é desejado torna-se plenamente inteligível” (KOVADLOFF, 2003, p.163).

Deus, na acepção de Bataille (1987), é um constante ultrapassar de Si mesmo,

Não podemos acrescentar impunemente à linguagem a palavra que ultrapasse as palavras, a palavra Deus; desde o instante em que nós o fazemos, essa palavra ultrapassando a si mesma destrói vertiginosamente seus limites. O que ela é não recua diante de nada. Ela está por toda parte onde é impossível esperá-la: ela é uma imensidade. Qualquer pessoa que tenha a mais leve suspeita disso, cala-se logo. Ou procurando a saída, e sabendo que está se perdendo, ela procura em si aquilo que, podendo aniquilá-la, torna-a semelhante a Deus, semelhante a nada. (BATAILLE, 1987, p.249-50)

A linguagem comum não dá conta da idéia de Deus. Qualquer esforço teórico não se sustenta diante da força de um ser que não possui forma ou presença, e ainda assim está em todos os lugares; um ser que é perpetuado na Terra através do desejo dos homens e, portanto, destinado a ser falta incessante; um ser que é buscado através do corpo do homem/mulher amantes, quando já se sabe que sua existência está além. E, sabendo-se de tal, a experiência divina se aproxima muito da experiência erótica. Pecado e pureza perdem seus limites e encontram no êxtase seu próprio ultrapassar. Não se pode, como afirma Bataille (1987), trazer à linguagem uma palavra que é muito mais que todas as outras apenas pela sua existência como palavra. Seu domínio está para além das fronteiras do discurso e das suas próprias. Sendo este imenso ultrapassar, Deus é tudo. E, como o que é tudo abriga “o isto e o aquilo” (PAZ, 2006, p.39), a co-existência dos contrários, Deus é nada, rompendo os limites de sua própria imensidade.

Em Hilda Hilst, a proximidade de Deus com a poesia diz respeito a este silêncio – “cala-se logo” – que se instaura diante do que é tudo e nada ao mesmo tempo. Somente a palavra poética parte do silêncio e até ele chega, num movimento circular, “caracol de fogo” (HILST, 2004a, p.24) em que a vida se move infinitamente.

5 CONCLUSÃO

*E sendo assim continuo
Meu roteiro de silêncio
Minha vida de poesia*

Terceira elegia, **Exercícios**

Ao fim deste trabalho, chegamos sem verdades absolutas e assim deveria ser. Ler a poesia de Hilda Hilst foi a proposta aqui apresentada e realizada, com o auxílio de pitadas de filosofia, de teoria literária, de psicanálise e da própria literatura. Ler a poética hilstiana foi também trazer um mundo afetivo e intelectual de palavras para a produção do corpo deste texto. As possibilidades de leitura da obra analisada abrem um campo de correlações que podem se renovar infinitamente. Debruçamo-nos mais fortemente sobre um deles com o objetivo de observar com maior segurança e competência seus aspectos mais marcantes. O corpo e o desejo são temas imensos e que confirmam sua amplitude na poesia de Hilst. De amantes, amados e o do labor literário trata sua escrita. E de Deus, incansavelmente.

Dentre uma quantidade considerável de poemas, buscamos selecionar aqueles que nos fornecessem uma leitura exemplar das questões tratadas. E, assim, produzimos um texto focado na leitura poética, de maneira a revelar a força e a intensidade de criação da autora.

Procuramos perseguir a via do excesso, versada por Hilst a todo o tempo, para entender o nascimento do seu jorro de poesia. Ao instante do acontecimento do poema nunca iremos chegar, mas ouvimos seus ecos à distância e deles é que fizemos nossa matéria prima.

As relações instituídas entre os corpos na sua voz poética ultrapassam o sentido e se apóiam no sentir extremo e, não raro, paradoxal: o dilaceramento amoroso, a paixão, a dúvida, o ódio-amor, a ilusão, o escuro-claro da existência humana e divina, o prazer agônico do erotismo, o regozijo da palavra.

Tentamos demonstrar que os corpos de Deus, do homem e da mulher – amantes – e da própria palavra revezam-se em uma busca de satisfação que já em seu princípio se mostra frustrada, ainda que necessária. Tais corpos parecem ser a forma possível de prolongamento da existência que só é conhecida se ligada ao amor, à paixão e à sexualidade. Ainda que não seja possível medir a intensidade do prazer, as sensações eróticas destacam-se nas relações dos diversos amantes que os versos nos oferecem: homem e mulher; mulher e Deus; Deus e palavra; palavra e morte; mulher e morte; morte e Deus; homem e palavra. Os pares, assim

como colocados, serviram-nos apenas para fins didáticos e para que, de algum modo, estes se apresentassem a um primeiro leitor de Hilda. Mas há que se destacar que esses pares foram, aos poucos, sendo desmontados, uma vez que não há espaço na obra hilstiana para a simplicidade dos binarismos. As relações estão, em Hilst, para além do antagonismo entre um corpo e outro, ou uma oposição definitiva entre homem – ser de carne – e Deus – imaterial.

O desejo, mola que impulsiona o humano no exercício da busca infinita, é tratado com relevo nos escritos hilstianos. Para que pudéssemos traçar esse caminho, procuramos acompanhar o desejo no ritmo do seu movimento. Costuramos circularmente os poemas atrás de uma recorrência em que o desejar o desejo do/pelo outro fosse evidenciado. E não foi tanta surpresa assim perceber o quanto essa atitude desejante diante da vida – vida que é o outro, excessivamente – lança a escrita de Hilda Hilst além.

Procuramos mostrar, neste estudo, caminhos para se tocar o *outro* dos textos hilstianos, pela via mais pungente da existência, a busca corpórea e desejante. A pecha do erotismo é, talvez, a maior recorrência nos estudos da autora. Houve um cuidado em tratar do assunto com um embasamento de autores que bem compreenderam e discutiram a questão, e sem torná-la uma vedete maior do que os versos da poeta. Os mitos que envolveram a vida da autora não foram, sozinhos, os responsáveis por uma leitura viciada da sua obra. Sua escrita ousada e sem pudores nem sempre encontrou uma recepção equivalente. Além disso, a excessiva conexão dos seus textos com a imagem da pornografia, da obscenidade e do próprio erotismo – imagens legítimas e que foram exploradas tanto com equívoco quanto maestria – acabou por rotular em demasia as leituras dos seus textos, prejudicando, inclusive, a apreensão da sua poesia. O registro erótico não está ali por acaso. Existe toda uma encenação do corpo e do desejo que lança a *persona* lírica no universo erotizado. Por meio dessa observação, buscamos encontrar as ligações que nos trouxessem novas possibilidades de leitura e que estabelecessem o contato entre os corpos, a poesia e o desejo.

A relação entre os poemas da autora e os escritos dos santos foi uma das bases de sustentação desta pesquisa. Tentamos observar as indicações que as epígrafes nos forneceram e também os relatos da própria Hilda sobre sua proximidade com tais obras e com a ideia do sagrado. A força que conseguimos descobrir nessa relação forneceu ao trabalho um oportuno vocabulário para as questões da angústia e do paradoxo da crença duvidosa. Além disso, os estados de êxtase, sexual e religioso, foram elementos essenciais na nossa busca particular de um contato com o sagrado, por meio dessa poesia.

O belo é raro, lugar comum reiterado com maestria por Alfredo Bosi (2000),

Belo é o que nos arranca do tédio e do cinza contemporâneo e nos reapresenta modos heróicos, sagrados ou ingênuos de viver e de pensar. Bela é a metáfora ardida, a palavra concreta, o ritmo forte. Belo é o que deixa entrever, pelo novo da aparência, o originário e o vital da essência. Por isso, o belo é raro. (BOSI, 2000, p. 131)

A poesia de Hilda Hilst é rara, bela, essencial. Ela nos arranca do tédio contemporâneo, não por iluminá-lo com as cores vibrantes da alegria, mas por fazer surgir do negro, do roxo, do púrpura a intensidade do sentimento. Isso é ser o “vital da essência”, antes de mais nada. Seu verso fere, arde como a metáfora que Bosi sugere, e não saímos intatos da experiência. E qual seria a graça de estarmos tão dentro da “metáfora ardida” para que depois voltássemos ilesos, presas fáceis da procura por sentido?

Da mesma maneira que é árduo começar um trabalho, também o é terminá-lo. Eis que é preciso concluir algo que nos encanta pelo inacabamento. Sim, pode-se dizer que o indizível, o encantamento do que não tem resposta está na obra da autora e lá persistirá, enquanto um estudo acadêmico pode/deve possuir um fechamento. De fato, não há como negar, são esferas completamente diferentes. Mas, ao começarmos uma pesquisa como esta, que aqui tentamos concluir, na qual a palavra poética é a figura central, não há como escapar de um universo semântico e emotivo que nos lança, também, no intangível.

“A vida não precisa de sentido para ser vivida”, máxima que Camus nos empresta para arriscarmos que, tampouco, ela precisa de sentido para ser escrita. A palavra de Hilda Hilst espera, viva, por outros olhares. E àqueles que se dispuserem a tocá-la, o caminho será, inevitavelmente, de angústia. E de júbilo, também.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. Da amizade: carta de Caio Fernando Abreu para Hilda Hilst. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**: Hilda Hilst. São Paulo, número 8, 1999. p. 20-23.

ARETINO, Pietro. **Pornólogos I** – Racionamento. Trad. J.M. Bertolote. São Paulo: Degustar, 19--.

ARASSE, Daniel. A carne, a graça, o sublime. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.) **História do corpo**: da Renascença às Luzes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. 1v. p. 535-620.

ÁVILA, Santa Teresa d'. **The Autobiography of St. Teresa of Ávila**. Trad. Kieran Kavanaugh e Otílio Rodriguez. USA: Book-of-the-Month Club, 1995.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. **Holocausto das fadas**: a trilogia obscena e o carmelito bufólico de Hilda Hilst. São Paulo: Annablume/Edufes, 2002.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BECKER, Ernest. **A negação da morte**: uma abordagem psicológica sobre a finitude humana. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BELLO, Angela Alles. Teologia negativa, mística, hilética fenomenológica: a propósito de Edith Stein. **Memorandum**, n.3, 2002, p.98-111. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos03/artigo06.pdf>>. Acesso em: 14 set. 2009.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. **As duas fontes da moral e da religião**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

BERNINI, Gian Lorenzo. **O Êxtase de Santa Teresa d'Ávila**, 1645-52. Disponível em: <www.arqnet.p t.> Acesso em: 18 jan. 2010.

BLANCHOT, Maurice. A grande recusa. In: **A conversa infinita**: a palavra plural. Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001. cap. 4, p. 73-94.

BLANCHOT, Maurice. A questão mais profunda. In: **A conversa infinita**: a palavra plural. Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001. cap.2, p. 41-61.

BRANCO, Lúcia Castello. A (im)possibilidade da escrita feminina. In: **A mulher escrita**.

Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

BRANCO, Lúcia Castello. **A traição de Penélope**. São Paulo: Annablume, 1994.

BRANCO, Lúcia Castello. **Eros travestido**: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro. Belo Horizonte: UFMG, 1985.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Literatura e Psicanálise**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1996. p.13-39.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOSI, Alfredo. Sobre alguns modos de ler poesia. In: BOSI, Alfredo (org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996. p. 7-48

BUENO, Alexei. **Antologia pornográfica**: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**: ensaio sobre o absurdo. Trad. Urbano Tavares Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, 19--.

CÂNTICO DOS CÂNTICOS. In: **A BÍBLIA SAGRADA**: tradução dos originais. São Paulo: Ave Maria, 1971.

CARDOSO, Lúcio. A professora Hilda. In: **Três histórias de província**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bloch, 1969. p.267-360.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do Pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAES, Adauto (Org). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 19-66.

COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura luminosa de Hilda Hilst e a ‘metamorfose’ de nossa época. In: HILST, Hilda. **Poesia (1959-1979)**. São Paulo: Edições Quirón/Instituto Nacional do Livro, 1980. p. 275-325.

COELHO, Nelly Novaes. Da poesia. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**: Hilda Hilst. São Paulo, número 8, 1999. p. 66-79.

COELHO, Kristina Souza França. Deus segundo o olhar de Kasantzakis e Hilda Hilst. **Portal Cultural Hilda Hilst**. Disponível em: <http://www.hildahilst.com.br/teses_ensaios.php?categoria=9&id=81> . Acesso em: 16 set. 2009.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.) **História do corpo**: da Renascença às Luzes. Trad. Lúcia M. E. Orth. Petrópolis: Vozes, 2008. 1v.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.) **História do corpo**: da Revolução à Grande Guerra. Trad. João Batista Kreush e Jaime Clasen. Petrópolis: Vozes, 2008. 2v.

CORBIN, Alain. Introdução. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.) **História do corpo**: da Revolução à Grande Guerra. Petrópolis: Vozes, 2008. 2v. p. 7-10.

CRUZ, Sór Juana Inés de la. Obras escogidas. Alicante, **Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes**, 2003. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/56815175433469441976891/p0000003.htm#I_82_>. Acesso em: 20 set. 2009.

CRUZ, Sór Juana Inés de la. **Letras sobre o espelho**. Trad. Teresa Cristófani Barreto. São Paulo: Iluminuras, 1989.

CRUZ, San Juan de la. Poesías. Alicante, **Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes**, 2000. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p291/01361631999026618644024/index.htm>>. Acesso em: 20 set. 2009.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DICIONÁRIO HOUAISS VIRTUAL. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>>. Acesso em: 20 nov. 2009.

FERRARI, Leon. **Em qué hondonada**, 1997. Disponível em: <http://www.ceciliadetorres.com/current_ex/32braile01BRAILES1996-1998.html>. Acesso em: 18 jan. 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In: **'Gradiva' de Jensen e outros escritos**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p.147-158.

FUENTES, José Luis Mora. Entre a rameira e a santa. **Cult**, nº12, jul.1998.

GÉLIS, Jacques. O corpo, a Igreja e o sagrado. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.) **História do corpo**: da Renascença às Luzes. Petrópolis: Vozes, 2008. 1v. p. 19-130.

HILST, Hilda. **Do desejo**. São Paulo: Globo, 2004a.

HILST, Hilda. **Poemas malditos, gozosos e devotos**. São Paulo: Globo, 2005a.

HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Globo, 2003a.

HILST, Hilda. **Exercícios**. São Paulo: Globo, 2002a.

HILST, Hilda. **Cantares**. São Paulo: Globo, 2004b.

HILST, Hilda. **A obscena senhora D**. São Paulo: Globo, 2001.

HILST, Hilda. **Contos d'escárnio. Textos grotescos**. Globo, 2002b.

HILST, Hilda. **Estar sendo. Ter sido.** São Paulo: Globo, 2006.

HILST, Hilda. **Tu não te moves de ti.** São Paulo: Globo, 2004c.

HILST, Hilda. **Baladas.** São Paulo: Globo, 2003b.

HILST, Hilda. **Da morte. Odes mínimas.** São Paulo: Globo, 2003c.

HILST, Hilda. **Bufólicas.** São Paulo: Globo, 2002c.

HILST, Hilda. **O caderno rosa de Lori Lamby.** São Paulo: Globo, 2005b.

HILST, Hilda. **Cartas de um sedutor.** São Paulo: Globo, 2002d.

HILST, Hilda. Das Sombras: entrevista com Hilda Hilst. In: **Cadernos de Literatura Brasileira:** Hilda Hilst. São Paulo, número 8, 1999. p. 25-41

HOLZER, Jenny. **Intervenção** - Protect me from what I want. Times Square, 1983-1985. Disponível em: <http://www.zakros.com/jhu/apmSu03/Holzer_protect.jpeg>. Acesso em: 18 jan. 2010.

LACAN, Jacques. **O seminário, Livro 20, Mais, ainda.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

LEÃO, Sara Sá. O obsceno. **Secção de estudos alemães,** Lisboa, 2003. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/docentes/hbarbas/Textos/Obsceno_Sara_Leao.pdf>. Acesso em: 06 ago. 2009.

LEIRIS, Michel. **A idade viril:** precedido por Da literatura como tauromaquia. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

MENEZES, Philadelpho. **Poética e visibilidade:** uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: UNICAMP, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Trad. José Arthur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema.** Ensaios de crítica e de estética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MILAN, Betty; CASTELLO BRANCO, Lúcia; MORAES, Eliane Robert e LAPEIZ, Sandra. **O que é amor, erotismo e pornografia.** São Paulo: Círculo do Livro, 19--.

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

MORAES, Eliane Robert. **Lições de Sade:** ensaios sobre a imaginação libertina. São Paulo: Iluminuras, 2006.

MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. **Cadernos Pagu**, 2003, n.20, pp. 121-130. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n20/n20a04.pdf>> Acesso em: 06 ago. 2009.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. In: **Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst**. São Paulo, número 8, 1999. p. 114-126.

NIN, Anais. **Incesto**: diários não expurgados de Anais Nin (1932-1937). Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2008.

NOVAES, Adauto (Org). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

NOVAES, Adauto. O fogo escondido. In: NOVAES, Adauto (Org). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 11-18.

ORDEM DOS CARMELITAS DESCALÇOS. Transverberação aproxima a beata Alexandrina a Santa Teresa. Disponível em: <<http://provsjose.blogspot.com/2009/08/transverberacao-aproxima-beata.html>>. Acesso em: 16 set. 2009.

PAES, José Paulo (Org.) **Poesia erótica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite; org. e rev. Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PAZ, Octavio. **Sóror Juana Inês de la Cruz**: as armadilhas da fé. Trad. Waldir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1998.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. **Do desejo**. São Paulo: Globo. 2004a.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. **Poemas malditos, gozosos, devotos**. São Paulo: Globo. 2005a.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. **Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão**. São Paulo: Globo. 2003a. p.11-13.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. **Cantares**. São Paulo: Globo. 2004b. p.7-10.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. **Exercícios**. São Paulo: Globo. 2002a. p.7-10.

PÉCORA, Alcir. Hilda Hilst: call for papers. **Germina Revista de Literatura**, ago. 2005. Disponível em: <http://www.germinalliteratura.com.br/literatura_ago2005_pecora.htm>. Acesso em: 06 abr. 2008.

PÉCORA, Alcir. Pécora revisita a transgressão lírica (e obscena) de Hilda e Piva. Entrevista. **A rua sétima**, jul. 2009. Disponível em: <<http://aruasetima.wordpress.com/category/alcir->

pecora/>. Acesso em: 05 dez. 2009.

PESSANHA, José Américo. A água e o mel. In: NOVAES, Adauto (Org). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-123.

PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião**. Obras reunidas volume I. São Paulo: Globo, 2005.

PLATAO. **O Banquete**. Do amor. Trad. J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

PLATH, Sylvia. **Ariel**. Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas: Verus, 2007.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS. Pró-Reitoria de Graduação. Sistema de Bibliotecas. **Padrão PUC Minas de normalização**: normas da ABNT para a apresentação de trabalhos científicos, teses, dissertações e monografias. Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <<http://www.pucminas.biblioteca>>. Acesso em: 09 jan. 2009.

PORTAL CULTURAL HILDA HILST. Disponível em: <<http://www.hildahilst.com.br/index.php>> . Acesso em: 01 ago. 2009.

QUEIROZ, Vera. O guardião do mundo. **Dubito ergo sum**. Disponível em <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/convidado31.htm>> Acesso em: 25 out. 2008.

RIBEIRO, Leo Gilson. Da ficção. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**: Hilda Hilst. São Paulo, número 8, 1999. p.90-96.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Trad. Pedro Sussekind. Porto Alegre: L&PM, 2009.

ROSA, Jorge Leandro. Da carne à troca carnal: os percursos de uma fenomenologia removada. **Interact**: revista de arte, cultura e tecnologia, Lisboa, n.9, out. 2003. Disponível em: <<http://www.interact.com.pt/interact9/anotacoes/anotacoes1.htm>> Acesso em: 03 dez. 2008.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. **Fluxo-Floema**. São Paulo, Perspectiva, 1970.

KOVADLOFF, Santiago. **O silêncio primordial**: ensaios. São Paulo: Ed. José Olympio, 2003.

SADE, Marquês de. **Os crimes do amor** e A arte de escrever ao gosto do público. Trad. Magnólia Costa Santos. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SADE, Marquês de. **Os 120 dias de Sodoma**, ou, A escola da libertinagem. Trad. Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2006.

SILVA, Fernando Manuel Machado Arnaldo Pinto da. **Da literatura, do corpo e do corpo na literatura**: Derrida, Deleuze e monstros do Renascimento. 2007. 184f. Dissertação

(Mestrado). Universidade de Évora, Mestrado em Literatura e Poéticas comparadas. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/silva_fernando_machado_da_literatura_do_corpo_e_do_corpo_na_literatura_derrida_deleuze_monstros.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2009.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1987.

SPITZER, Leo. **Três poemas sobre o êxtase**: John Donne, San Juan de La Cruz, Richard Wagner. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

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

SOMBRA, José de Carvalho. **A subjetividade corpórea**: a naturalização da subjetividade na filosofia de Merleau-Ponty. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

VARGAS, Fábio Aristimunho (org. e trad.). **Poesia espanhola**: das origens à Guerra Civil. São Paulo: Hedra, 2009.

VIGARELLO, Georges. Introdução. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.) **História do corpo**: da Renascença às Luzes. Petrópolis: Vozes, 2008. 1v. p. 15-18.

WILLER, Cláudio. Gnose, gnosticismo, a poesia de Hilda Hilst. **Portal Cultural Hilda Hilst**. Disponível em: <http://www.hildahilst.com.br/teses_ensaios.php?categoria=9&id=77>. Acesso em: 20 set. 2009.