

ANA PAULA DE OLIVEIRA PEREIRA

A ESCRITURA DESEJANTE DE HILDA HILST

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP**

SÃO PAULO

2006

ANA PAULA DE OLIVEIRA PEREIRA

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária à Comissão Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Fernando Segolin.

São Paulo

2006

Banca Examinadora

.....

.....

.....

AGRADECIMENTOS

Muitos contribuíram com a participação intelectual e com o afeto nas horas incertas para que esse trabalho se realizasse. Agradeço à Capes que concedeu a bolsa necessária para a realização da pesquisa, à Fundação José Augusto e, em especial:

Aos meus avós: Celso Lira de Oliveira (in memoriam) e Sophia Maciel de Oliveira, pelos profundos ensinamentos e especialmente, pelo amor incondicional.

Aos meus pais: Arthur Pereira da Silva e Ivete Maciel de Oliveira, pela possível oportunidade da vida.

À Nilda Melo: pelo exercício dedicado da paciência, especialmente nos momentos mais críticos do trabalho e da vida; pelo companheirismo e apoio ilimitados, sem os quais não teriam sido possíveis tal pesquisa.

Rosa Memolli e Marony Araújo: pelo acolhimento paulistano, apoio financeiro, confiança e amizade.

Ao Prof. Dr. Fernando Segolin: pelos encontros inesquecíveis com as obras de Fernando Pessoa, Manuel Bandeira, Hilda Hilst Roland Barthes, Octavio Paz e pelos estímulos na orientação do trabalho.

Aos professores da PUC: Prof.^a Dr.^a Vera Bastazin, Prof.^a Dr.^a Olga de Sá, Prof.^a Dr.^a Maria José Palo, Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Junqueira e Prof.^a Dr.^a Edilene Matos.

À Banca de qualificação: Prof.^a Dr.^a Olga de Sá e Prof.^a Dr.^a Ana Maria Haddad, que indicou rumos precisos para a finalização deste trabalho.

À Ana Albertina: pela competência profissional e carinho.

Tânia e tio Mário: pelo carinho, confiança, amizade e apoio incondicional.

Prof. Dr. Nonato Gurgel (UFRJ): pelos incontáveis estímulos acadêmicos, literários e amizade.

Prof.^a Dr.^a Joselita Lino (UFRN): pelas luminosas orientações acadêmicas, amizade e lições de vida.

Ms. Gláucia Gomes: Pela bibliografia indicada e amizade.

Regina Pereira : pelo apoio e amizade.


Eunice Lima: pelas luminosas orientações.

A todos os amigos que acreditaram e incentivaram essa pesquisa: Maria das Dores Pereira, Nelma Aronia, Nailton Matos, Jucimeire Endo, Celina Leal, Débora Betânia e Geruza Zelnys.

Para Nilda Melo.

*Estou tentando escrever-te com o corpo todo,
enviando uma seta que se finca no ponto nevrálgico
da palavra... Ouve-me então como o teu corpo inteiro.*

Clarice Lispector



Em Memória de Hilda Hilst

*Canto todo lustroso de carícias.
Boca de mil formas
e mil sílabas. Ouro que sai
das gargantas dos loucos.
Palavras líquidas e caracol de fogo.
A pulsação das borboletas
na claridade das cantigas.
Deleite de cantos e de acertos.
Flutissonante.
Quando ela canta costura o infinito
Sobre o peito.*

Ana Paula Oliveira.

RESUMO

Atuando na poesia, na prosa e no drama ao longo de quarenta anos, Hilda Hilst erigiu um discurso singular cujas bases temáticas são Deus, Amor e Morte.

O presente trabalho tem como objetivo refletir e analisar as construções poéticas do erotismo na poesia hilstiana, à luz da crítica literária, considerando as contribuições da filosofia e da psicanálise.

A hipótese que sustenta a pesquisa parte do entendimento do filósofo Georges Bataille (continuidade x descontinuidade do ser) e se apóia no mútuo entrelaçamento proposto por Octavio Paz (o erotismo como uma "poética corporal", e a poesia como "erótica verbal").

Concluiu-se que a poesia hilstiana realiza essa fusão entre erotismo e criação literária.

Palavras-chave: Hilda Hilst; poesia; erotismo; desejo; tempo; lírico.

ABSTRACT

Acting on poetry, on prose and on drama through forty years, Hilda Hilst erected a singular discourse which thematic bases are God, Love and Death.

The following assignment has as purpose to reflect and analyze the poetic constructions of the eroticism in the Hilstian poetry, according to the point of view of the literary criticism, considering the philosophy and the psychoanalysis' contributions.

The hypothesis that supports this research has its source in the knowledge of the philosopher Georges Bataille (continuity x being discontinuity) and leans on the mutual interweaving proposed by Octavio Paz (the eroticism as a "bodily poetic", and the poetry as "verbal erotic").

As a result, it was concluded that the Hilstian poetry carries out the fusion of eroticism and literary creation.

Key words: Hilda Hilst; poetry; eroticism; desire; time; lyric.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I	
Dimensões temporais na Poesia Hilstiana.....	13
CAPÍTULO II	
A escritura desejante de Hilda Hilst.....	31
CAPÍTULO III	
A poesia amorosa de Hilda Hilst.....	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA.....	80
GERAL.....	81
Bibliografia sobre Hilda Hilst.....	82

INTRODUÇÃO

Nossa proposta de investigação centra-se no estudo da antologia poética *Do Desejo* (1992), obra da escritora brasileira Hilda Hilst. Temos como objetivo destacar e analisar os procedimentos da composição artística do erotismo na poética hilstiana, à luz das contribuições literárias, filosóficas e psicanalíticas.

A hipótese que permeia nossa análise busca respaldo filosófico sobretudo em Georges Bataille (continuidade x descontinuidade do ser) e se apóia no mútuo entrelaçamento proposto por Octavio Paz (o erotismo como uma "poética corporal" e a poesia como uma "erótica verbal").

Nossos primeiros contatos com a poesia de Hilda Hilst deram-se em meados de 2000. A partir daquele momento impactante, buscamos conhecer a sua produção literária, especialmente a trajetória poética.

Em 2002, a Editora Globo iniciou o relançamento das obras completas de Hilda Hilst, contribuindo para a divulgação de uma das maiores escritoras da literatura brasileira. Pretendemos com nossa pesquisa, contribuir para a divulgação e apreciação da obra poética hilstiana. Nesse sentido, buscamos refletir e impulsionar à leitura da poesia de Hilda Hilst, por meio da lógica peirciana de um "*método de descoberta*" (Peirce, 1974), ou seja, um método que se desvende ao longo do processo de pesquisa.

A estrutura que se serve de sustentação para esse trabalho foi estabelecida para que se pudesse alcançar uma maior compreensão da poética hilstiana a partir dos conceitos de Erotismo, Desejo e Tempo, através da

multiplicidade de olhares que a própria poesia requisita. Assim, dividimos a dissertação em:

No primeiro capítulo, por meio de um levantamento dos diversos enfoques filosóficos, procurou-se sistematizar alguns saltos conceituais realizados pelos teóricos em sua busca de entender o tempo e de como a poesia hilstiana se situa diante dessa categoria.

No segundo capítulo, nosso levantamento teórico buscou as contribuições filosóficas e psicanalíticas, especialmente a partir das teorias de Georges Bataille, Roland Barthes e Octavio Paz, para analisar as relações existentes entre o erotismo e a poética hilstiana.

O terceiro capítulo estabelece um percurso crítico feito pelas palavras de Sérgio Buarque de Holanda, Sérgio Milliet e Anatol Rosenfeld, buscando comentários teóricos diversos para assim captar as muitas reações suscitadas pela poesia amorosa hilstiana.

Buscamos ressaltar a obra poética de Hilda Hilst como uma das grandes vozes da nossa literatura brasileira. Portanto, diante de uma poesia que apresenta tamanha profundidade, pluralidade de procedimentos estilísticos e questões temáticas, nosso trabalho é apenas uma das possíveis leituras diante da inesgotável poética hilstiana.

CAPÍTULO I

Dimensões Temporais na Poesia Hilstiana

*Um único minuto libertado da ordem cronológica do tempo
recriava em nós o ser humano similarmente libertado.
(Marcel Proust)*

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

(Hilda Hilst)

Na literatura, Sterne foi um precursor da então "distância psicológica". Em diferentes planos de tempo situa diversos temas simultâneos e mostra aos modernos como se conceber a verdadeira realidade interior. Dessa forma, o teórico antecipa a técnica polifônica contrastando com as técnicas melódicas e harmônicas de seus contemporâneos. O autor usa o tempo numa dimensão que até então não era comum à ficção do século XVIII, nem no século XIX. A técnica de fragmentação, o processo de digressão, criam uma dimensão em que passado e presente já não se separam, mas todos os tempos dialogam entre si.

Bergson, em *Introdução à Metafísica* (p.12), apresenta o início de seu percurso crítico à ciência determinista, e aponta qual é a direção desse conhecimento :

[...] contudo, é incontestável que o conhecimento aponta uma direção bem definida quando dispõe seu objeto em vista da medida, e que marcha em sentido diferente, inverso mesmo, quando se liberta de todo pressuposto de relação e comparação, para simpatizar com a realidade. Mostramos que o primeiro método conviria ao estudo da matéria, e o segundo ao do espírito, que há interferência recíproca dos dois objetos, e que os dois métodos devem prestar-se auxílio mutuamente. No primeiro caso, tratamos com o tempo espacializado e com o espaço; no segundo, com a duração real.

Com *Introdução à Metafísica*, Bergson coloca uma diferença entre o conhecimento científico e o conhecimento metafísico. Dessa forma, o filósofo estabeleceu uma crítica à ciência determinista, que tem por função analisar e definir o seu objeto de maneira simbólica. Aprofundou dois tipos de métodos, que devem prestar-se auxílio mutuamente e que a crítica bergsoniana irá distinguir, mostrando a oposição entre a duração e a espacialidade, a quantidade e a qualidade.

O primeiro passo da crítica bergsoniana é a investigação sobre a multiplicidade numérica ou espacial, com a intenção de examinar se a multiplicidade interna pode submeter-se à mesma formação do número ou espaço. O percurso crítico bergsoniano irá distinguir em primeiro lugar a oposição entre a quantidade e a qualidade, para depois estabelecer e esclarecer a oposição entre a duração e a espacialidade.

Bergson procura mostrar que os estados internos ocorrem no tempo, e não no espaço, e que essa confusão entre a quantidade e a qualidade precisa ser

esclarecida para se compreender a própria natureza da multiplicidade interna dos estados da consciência, que se desenrola na pura duração.

O filósofo chega à idéia de duração psicológica a partir da distinção entre qualidade e quantidade, e constata a confusão entre o que é intensivo, interno e qualitativo e o que é extensivo e quantificável. Devemos acrescentar que a idéia de duração psicológica aparece na filosofia bergsoniana como característica fundamental da multiplicidade interna, isto é, como pura qualidade, em que os estados internos se encontram em uma multiplicidade qualitativa e temporal. Assim, ao longo desse processo, a crítica bergsoniana irá especificar a idéia de duração por meio da noção de tempo heterogêneo.

A Partir da distinção entre o meio homogêneo do espaço e o tempo, é possível compreender que o tempo, ao ser concebido como um meio homogêneo de sucessão, é um conceito ilegítimo, um misto de tempo e espaço. Já que o tempo é duração, não devemos nos iludir com a idéia de que ele possa ser representado no espaço. Diante disso, há duas maneiras de compreender a duração: uma que é mobilidade, continuidade, fluidez. Outra que é aquela que opera com a idéia espaço homogêneo, para que a duração seja expressa em sua extensão.

Para Bergson, a vida interior é de natureza temporal, não espacial. Na psique, a multiplicidade qualitativa dos estados psicológicos se modifica o tempo todo numa sucessão contínua. Em seu livro *O tempo na literatura* (1976:13), Meyerhoff também observa:

[...] Enquanto o tempo cronológico ou físico é objetivo, passível de mensuração, por meio de relógios e calendários, o tempo da experiência pessoal de cada um é relativo e irregular, dependendo principalmente dos diferentes estados subjetivos.

Em seu livro, *O Arco e A Lira* (1982:69), Octavio Paz reflete sobre o tempo como algo que *[...] não está fora de nós, nem é algo que passa à frente de nossos olhos como os ponteiros do relógio". Para o teórico: [...] nós somos o tempo, e não são os anos mas nós que passamos. O tempo possui uma direção, um sentido, porque ele nada mais é que nós mesmos".*

Os cantadores de mitos nos dizem que "naquele tempo", "tempo de antes", não havia tempo. Nem trabalho, nem cuidados vão do pensamento. A fratura que abre a História é o pecado de origem: separa-se Adão de lavé; Prometeu de Zeus. A ciência do bem e do mal e o fogo, eis as conquistas; o suor que não cessa, a ferida nas entranhas que não fecha, esta a pena.¹

Os cantos sagrados sempre foram emissões da voz e do corpo inteiro numa incessante repetição e alternância de expressões de encantamento, aleluia e esconjuro. A comunidade era "possuída" pela voz e pelo gesto das forças divinas da Natureza. Na poesia, esse movimento sobrevive na dinâmica dos exercícios de analogia entre os seres (pela metáfora) ou de contigüidade (pela metonímia). Numa insistente dança, cumpre-se o eterno retorno do ritmo. Nas palavras de Octavio Paz (1982:70).

[...] o ritmo não é medida, nem algo que está fora de nós; somos nós mesmos que nos transformamos em ritmo e rumamos para "algo". O ritmo é sentido e diz "algo". Assim, seu conteúdo verbal ou ideológico não é separável. Aquilo que as palavras do poeta dizem já está sendo dito pelo ritmo que as palavras se apóiam. E mais: essas palavras surgem naturalmente do ritmo, como a flor do caule. A relação entre ritmo e palavra poética não é diferente a relação que reina entre a dança e o ritmo musical: não se pode dizer que o ritmo é a representação sonora da dança; nem tampouco que o bailado seja a tradução corporal do ritmo. Todos os bailados são ritmos; todos os ritmos, bailados. No ritmo já está a dança e vice-versa.

¹ Bosi, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*, 1976, p. 122.

Rituais e narrativas míticas mostram que o ritmo é um rito e que todos esses processos mágicos são inseparáveis. Desde a antiguidade o ritmo exerceu um processo mágico para encantar ou aprisionar certas forças. Duplo do ritmo cósmico, era um processo criador, capaz de produzir o que os seres humanos desejavam: a vinda das chuvas, a morte do inimigo ou a abundância da caça. A dança já era representação, cerimônia. O ritmo era rito.

[...] o princípio de todas as coisas é Cronos (Saturno), o tempo. Este deus devorador é quem teria dado a origem ao Éter e ao Caos./ Em todo o redor do Caos, havia a Noite, [...] uma ave negra de enormes asas. E fecundada pelo vento, pôs um ovo de prata no seio da escuridão original, entre o Céu que havia acima, e a terra que jazia abaixo./ Do ovo saiu Eros, o amor universal, o Protógonos, o "primeiro nascido"./ Eros não gostava de viver escondido nas trevas. Por isso, sob a luz de Fanes, que até/ então se guardava no ovo de prata, o Amor começou a desnudar a natureza. E uniu o Céu e a Terra num abraço violento e apaixonado, do qual nasceu tudo o que faltava nascer. (MITOLOGIA, 1976, v. 1, p. 26)

A experiência mística é comparável a experiência erótica. Altera o funcionamento dos sentidos e da vida psíquica, transportando o espírito alumbrado a paragens de sonho. Nas reflexões do teórico Georges Bataille, em seu livro *O Erotismo* (2004:15), ele afirma: viveríamos inteiramente o sentimento nostálgico de uma continuidade perdida, tanto no amor como na morte buscaríamos "substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda".

Para o filósofo, tanto a morte quanto o sexo é um mergulho na esfera do interminável. Assim como por meio da morte se penetra na ordem sagrada da

indiscriminação e união eternas, do mesmo modo, o sexo é um exceder-se, uma busca na extensão infinita do ser.

Bataille (2004:223), afirma essa experiência do abismo da seguinte forma:

Esse desejo de se perder, que trabalha intimamente cada ser humano, difere entretanto do desejo de morrer na medida que ele é ambíguo: trata-se, sem dúvida, do desejo de morrer, mas é, ao mesmo tempo, o desejo de viver nos limites do possível e do impossível, com uma intensidade sempre maior. É o desejo de viver ou de morrer sem deixar de viver, o desejo de um estado extremo.

A ânsia dessa entrega absoluta no seio da infinitude que compõe o erotismo, está presente na obra de Hilda Hilst, especialmente no seu livro de poemas *Do Desejo* (1992:12), como observamos a seguir.

Sobre o teu sexo, deverias crer?
 E se não for verdade, em nada mudará o Universo.
 Se eu disser que o desejo é Eternidade
 Porque o instante arde interminável
 Deverias crer? E se não for verdade
 Tantos o disseram que talvez possa ser. Se eu disser que vi um
 pássaro
 No desejo nos vêm sofomanias, adornos
 Impudência, pejo. E agora digo que há um pássaro
 Voando sobre o Tejo. Por que não posso
 Pontilhar de inocência e poesia
 Ossos, sangue, carne, o agora
 E tudo isso em nós que se fará disforme?
 (HILST, 1992, p. 12)

A tensão desejo-eternidade é uma constante nos poemas de Hilda Hilst. No poema aqui analisado ela indaga: " Se eu disser que o desejo é Eternidade/ Porque o instante arde interminável/ Deverias crer?" A poeta anseia pela proteção contra os efeitos aniquiladores da entropia, que, à semelhança do tempo empírico, avança em direção ao futuro, com sua flecha destruidora em incessante movimento.

Os símbolos dessa reflexão aparecem com frequência: o pássaro, o rio Tejo, "ossos, sangue, carne, o agora/ E tudo isso em nós que se fará disforme". Em Hilda Hilst, a reflexão sobre o tempo não leva em conta apenas dimensões empíricas e psicológicas, as únicas exploradas até o início do século XX nos estudos literários. Hilda, como todo grande poeta, também anseia pelo eterno. Nas palavras de Octavio Paz (1982:80):

O poeta lírico, ao recriar sua experiência, convoca um passado que é um futuro. Não é paradoxo afirmar que o poeta é como as crianças, os primitivos, em suma, como todos os homens quando dão rédea solta à sua tendência mais profunda e natural - é um imitador profissional. Essa imitação é criação original: evocação, ressurreição e recriação de algo que está na origem dos tempos e no fundo de cada homem, algo que se confunde com o tempo e conosco, e que, sendo de todos, é também único e singular. O ritmo poético é a atualização desse passado que é um futuro que é um presente: nós mesmos. A frase poética é tempo vivo, concreto - é ritmo, tempo original, perpetuamente se recriando. Contínuo renascer e tornar a morrer e renascer de novo.

Para o poeta, "ser reconhecido", significa que a obra permanecerá, será armazenada nos arquivos, na memória da sociedade, e assim se preservará da morte. Para Platão, em seu *Banquete*, o desejo de criação se explica pelo desejo de imortalidade.

[...] Se eu disser que o desejo é Eternidade
 Porque o instante arde interminável/ Deverias Crer?
 [...]. E agora digo que há um pássaro
 Voando sobre o Tejo[...]

O Vôo do pássaro sobre o rio Tejo, assim como as analogias entre desejo e eternidade, carregam o ciclo contínuo da vida. A eternidade e o desejo são duas coisas muito parecidas. Os caldeus representavam a eternidade pintando um O, porque a circularidade não tem princípio nem fim, é eterno. *"Todos os que desejam, se o afeto rompeu o silêncio, e do coração passou à boca, o que pronunciam é Ó".* (Antônio Vieira, *Os Sermões*, p. 103).

Hilda Busca um tempo que sobreviva ao instante fugaz, e por isso pergunta:

[...] Por que não posso
 Pontilhar de inocência e poesia
 Ossos, sangue, carne, o agora
 E tudo em nós que se fará disforme?

O que se encontra expresso nesses versos hilstianos é que as variações na maneira como vivemos o tempo não tem importância alguma: o tempo vivido segue a mesma marcha, independente de nós: somos a presa de uma potência absoluta, que efetua em nós seu trabalho de aniquilação, sem que possamos fazer nada. O que está escrito nos versos hilstianos lembra-nos do *Eclesiastes*²:

² Conche, Marcel, *Orientação filosófica*, p.182.

Névoa de névoa disse o Sábio névoa de névoas tudo
 É nevoa.

.....

Não temos lembrança dos primeiros homens
 E nem os de depois que virão
 E não teremos lembranças naqueles
 Que virão depois

.....

Vi todas as obras que se fizeram
 sob o sol
 E, guardem tudo é névoa e pasto
 de vento³,

Em seu livro *Orientação Filosófica* (p.182), Marcel Conche evoca Fink, que a respeito de Nietzsche, denomina "a concepção elegíaca" do tempo. O filósofo escolhe esse termo porque a elegia é um poema que exprime o lamento. Aqui, trata-se, da tristeza de viver no tempo. Para Nietzsche, aquilo que sentimos primordialmente "é o caráter transitório e a niilidade de todo ser no tempo".

O tempo aniquila, devora seus filhos, é destruição. Nada pode resistir a ele, as montanhas de granito se desfazem em pó e as luzes do céu se extinguem. Nada pode durar, tudo está submetido à mudança, tudo se consome. O olhar que dirigimos para o tempo, com o modo do sofrimento, não enxerga nele senão unicidade e a irreversibilidade, o desaparecimento daquilo que existe, a fuga, o caminho para o nada⁴.

³ Idem, p. 181-2.

⁴ Idem, p. 182.

Octávio Paz observa que o advento do cristianismo rompeu o tempo circular dos primitivos pagãos - tempo infinito e impessoal - instaurando-se o tempo finito e pessoal:

Finitude, irreversibilidade e heterogeneidade são manifestações da imperfeição: cada minuto é único e distinto porque está separado, cortado da unidade. História é sinônimo de queda⁵.

Para o teórico, a história é vista como uma "degradação do tempo original, um lento mas inexorável processo de decadência, que culmina na morte." E conclui que o "remédio contra a mudança e a extinção é o retorno." Para Octávio Paz, nossa época moderna herdou o tempo linear e irreversível dos cristãos, opondo-se a todas as concepções cíclicas. E diferente também da cristã, a nossa sociedade foi a única que fez da mudança o seu alicerce:

Diferença, separação, heterogeneidade, pluralidade, novidade, evolução, desenvolvimento, revolução, história - todos esses nomes condensam-se em um: futuro. Não o passado nem a eternidade, não o tempo que é, mas o tempo que ainda não é que sempre está a ponto de ser⁶.

Comentando as relações entre poesia e modernidade, Paz observa que a tradição poética moderna nasce com a nossa consciência da história, como observamos no trecho abaixo:

As reflexões entre os três tempos - passado, presente e futuro - é distinta em cada civilização. Para as sociedades primitivas, o arquétipo temporal, o modelo do presente e do futuro, é o passado. Não o passado recente, mas um passado imemorial que está mais além de todos os passados, na origem da origem. Como um

⁵ Paz, Octávio, *Os Filhos do Barro*, p. 32.

⁶ Idem, p. 34.

manancial, este passado de passados flui continuamente, desemboca no presente e, confundido com ele, é a única atualidade que realmente conta. A vida social não é histórica, mas ritual; não é feita de mudanças sucessivas, mas consiste na repetição rítmica do passado intemporal. O passado é um arquétipo, e o presente deve se ajustar a esse modelo imutável; além do que, esse passado está sempre presente, já que retorna no rito e na festa. Assim, tanto por ser um modelo continuamente imitado quanto porque o rito o atualiza periodicamente, o passado defende a sociedade da mudança⁷.

O teórico defende que a eternidade é um agora permanente, anulando o tempo pela presentificação e conferindo à memória o fluir da própria duração. Nessa trajetória pelos ciclos da existência, mencionamos Nietzsche, que pensa o mundo como uma "grandeza indeterminada de força", apresentando um número calculável de combinações, quando tudo o que já ocorreu, acontecerá novamente. Para o filósofo, o cosmos é concebido como um curso circular, como podemos observar nessa passagem:

[...] Homem! Tua vida inteira, como uma ampulheta, será sempre desvirada outra vez e sempre se escoará outra vez, - um grande minuto de tempo no intervalo, até que todas as condições, a partir das quais vieste a ser, se reúnam outra vez no curso circular do mundo. E então encontrarás cada dor e cada prazer e cada amigo e inimigo e cada esperança e cada erro e cada folha de grama e cada raio de sol outra vez, a inteira conexão de todas as coisas. Esse anel, em que és um grão, resplandece sempre outra vez. E em cada anel da existência humana em geral há sempre uma hora, em que primeiro para um, depois para muitos, depois para todos, emerge o mais poderoso dos pensamentos, o pensamento do eterno retorno de todas as coisas: - é cada vez, para a humanidade, a hora do "meio-dia"⁸.

A eterna repetição circular é uma forma possível ao poeta para fazer resgatar as vivências fragmentárias perdidas. O filósofo também afirma: "A mim parece [...] que tudo é de demasiado valor para poder ser tão fugaz: procuro uma

⁷ Idem, p. 26.

⁸ Friedrich Nietzsche, "O Eterno Retorno", *Obras Incompletas*, Vol. XXXII, p. 397.

eternidade para cada coisa: seria permitido despejar os mais preciosos bálsamos e vinhos no mar? - Meu consolo é que tudo o que foi é eterno: - o mar os traz de volta".

É próprio da lírica eliminar contornos e limites temporais. "A recordação", que etimologicamente significa "de novo ao coração" (de cor-cordis) é a essência, como observa Staiger, da condição lírica. Há, inegavelmente, um sentido regressivo e profundo nesse estado anímico sensível às origens: "a recordação lírica é uma volta ao seio materno, no sentido de que tudo ressurge naquele estado pretérito do qual emergimos.

Para o filósofo Meyerhoff, em seu *Tempo na Literatura* (1976:25):

O tempo é carregado de "significação" para o homem, porque a vida humana é vivida à sombra do tempo: porque a pergunta "o que sou" apenas faz sentido em termos do que "em que me tenho tornado", isto é, em termos dos fatos históricos objetivos juntamente com o modelo de associações significativas, constituindo a biografia ou a identidade do "eu".

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

Em seu livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), Hilda Hilst manifesta uma vertente cuja experiência é dita no presente. Trata-se da seqüência denominada "*Prelúdios intensos para os desmemoriados do amor*". Pela nomeação, o que se vê é uma atualização de impressões que põem o "desmemoriado" do amor a par do que seja essa emoção:

*Toma-me. A tua boca de linho sobre a minha boca
Austera. Toma-me AGORA, ANTES
Antes que a 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 jogo novo.
Te ordenas. E eu deliquescida: amor, amor,
Antes do muro, antes da terra, devo
Devo gritar a minha palavra, uma encantada
Ilharga
Na cálida textura de um rochedo. Devo gritar
Digo para mim mesma. Mas ao teu lado me estendo
Imensa. De púrpura. De prata. De delicadeza.*

É o tempo que se estabelece como base no poema, ele é duplamente marcado pelos verbos no presente e pela evocação do desejo. O emprego do imperativo, já no primeiro verso, é recorrente no discurso lírico histiano. Estamos, portanto diante da súplica, mas súplica que se volta para alguém que está no mesmo plano que o sujeito poético. Não está acima ou abaixo, mas ao lado. No que diz respeito à temporalidade, reconhece-se que o presente não goza da beleza que a nostalgia contém. Nos mitos, vemos que as idades correspondem a períodos de felicidade que estão sempre no passado até chegarmos ao presente.

O pedido de um beijo, que põe início ao encontro amoroso, identifica os atores por meio de metonímias ("*boca austera, boca de linho*"). Mas logo se manifesta o jogo entre feminino e masculino e o erótico cumpre um papel existencial: o antes e o agora, previnem o amado da proximidade da morte. Essa velha senhora é a ameaça que paira sobre os amantes. Assim é que um pedido como "*respira meu sopro*" é também um convocação mítica à vida, uma garantia de afastamento, ainda que temporário, do instante mortal. Neste poema vida e morte estão lado a lado, oposições complementares que permitem ao poeta unir significados díspares em um mesmo momento. Para Bataille, "A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua"⁹.

Estamos condenados à descontinuidade, à solidão de nossas existências, mas ela parece ruir diante do erotismo. Pela conjunção carnal tem-se a ilusão da unidade perdida. Essa é, em certo sentido, nossa nostalgia, um instante em que não estamos sós, mas num encontro que permite o reconhecimento de um outro

⁹ Bataille, Georges, O Erotismo, pp. 16-17.

como parte de nós mesmos. Daí o desespero diante da morte que põe fim à possibilidade de reconhecimento. A nostalgia, como falta de um lugar ou de um tempo, lança-nos em busca desse outro que é nosso complemento.

Para Bataille: "Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia de continuidade perdida".

Observamos no poema aqui analisado que as palavras se repetem como numa mimese da respiração entrecortada, e termos associados à derrelição pululam nos versos (morte, agonia, fome). O campo semântico se abre para a negatividade pela ameaça da morte e aparece um dado estilisticamente interessante: a repetição de frases que, em princípio, poderia ser uma forma de cavalgamento, mas é, na verdade, um redobro rítmico ("*...antes/Antes que a carnadura, ...tempo futuro urdindo/Urdindo a grande teia, ...antes da terra, devo/ Devo gritar...*") que afirma não só a urgência da presentividade e do AGORA como também a fugacidade do instante.

É inegável a relação interna que há entre a poesia amorosa de caráter contemplativo e aquela de caráter erótico na poesia de Hilda Hilst. Entre uma e outra se estabelece o vínculo do sagrado por meio de estilemas (o tom da prece, a seleção lexical) e da maneira de operar com os assuntos que são caros à poeta. A volúpia, que se destaca aqui como uma das atitudes líricas referentes ao amor, tem uma origem mítica: filha de Eros e Psique, ela era representada para os romanos como uma jovem e bela mulher elegantemente vestida, sentada num trono, tendo a virtude aos seus pés. Outras vezes, era representada como uma

formosa mulher nua, estendida num leito de flores e que tem na mão uma bola de vidro com asa. A segunda representação da volúpia tem certamente mais apelo a primeira, mas a primeira é mais rica nas suas possibilidades interpretativas e podemos entendê-la, sinteticamente, da seguinte maneira: diante da volúpia, a virtude cai. Melhor: a virtude submete-se à volúpia. Mas falamos de uma representação do universo latino enquanto que no imaginário cristão a volúpia cede lugar à luxúria, um dos pecados capitais.

Para Schopenhauer, o amor caracteriza-se pelo desejo ardente de preservação da espécie. Para o filósofo, a admiração pelo outro é um mascaramento da natureza que ilude o sujeito, ocultando-lhe o seu verdadeiro fim. Assim *"o fato de que por mais objetiva e sublime que possa parecer essa admiração, todo estar-enamorado tem em mira unicamente a procriação de um indivíduo de determinada índole, logo se confirma por não ser o essencial a simples correspondência amorosa, mas a posse, isto é, o gozo físico¹⁰".* Há, como se pode observar, uma reflexão filosófica estabelecida ao longo do tempo sobre a manifestação e os efeitos do amor. O amor físico, enquanto prazer sem o fim da procriação, é pecado aos olhos cristãos e, aos olhos do filósofo pessimista, o encantamento amoroso não é senão mascaramento do desejo e da vontade de preservação. Mas, mesmo no seu tom realista, a definição de Schopenhauer guarda certa aproximação com a visão cristã, pois, para o filósofo, o amor tem por fim a procriação como *"o mais elevado entre os fins terrenos"*.

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

A maneira pela qual o eu lírico hilstiano se manifesta é um dos sinais da temporalidade de que se vem falando desde o início. O prazer é presentividade e está inserido no fluxo temporal seja pela ação em si, associada à juventude e à urgência do erótico, seja pela futurição, isto é, pelos comprometimentos que o erotismo comporta.

Como a ação é presentividade aqui, o sujeito poético está na plena vivência do amor físico. E todo poema caminha para a culminância do prazer. A definição do parceiro e do sujeito poético chega a um ponto determinado: "*te descobres vivo sob um jogo novo./E eu deliquescida: amor, amor,/Antes do muro, antes da terra, devo/Devo gritar a minha palavra, uma encantada/ilharga/Na cálida textura de um rochedo...*". Neste instante final, a repetição das palavras lembra uma síncope ou espasmos, trata-se de um momento no qual se pode estar a falar de uma prática sexual simbolizada no orgasmo, assim como da morte. Aqui o sujeito poético quer gritar a sua palavra, mas está deliquescido de tanto prazer. Ao morrerem, segundo Bataille (2004:18), os amantes estariam livres da persistência em ver durar os seres descontínuos que são. No entanto, ao se manterem vivos e participantes da ação, buscam completar-se mutuamente, ponto em comum a abertura para a continuidade.

Pela prática erótica conciliam-se o desejo e a afirmação individual, o amor pelo outro e o amor próprio, na intensificação da vida e no desejo inconsciente da morte, revelando-se a tensão Eros-Thânatos. Não é gratuitamente que os franceses chamam o orgasmo de *petit mort* e que se veja a paixão fortemente marcada pela morte, sendo com constância textualizada poeticamente com um impulso fatal.

Para Octavio Paz (1982:80), a poesia é desejo. Mas esse desejo não se articula no possível, nem no verossímil. A imagem não é o "impossível verossímil", desejo de impossíveis: a poesia é fome de realidade. O desejo aspira sempre a suprimir as distâncias, conforme vemos no desejo por excelência - o impulso amoroso.

Do Desejo foi o último livro de poesia lançado por Hilda Hilst¹¹ que, desde a prosa de ficção de 1997, *Estar sendo, Ter sido*, não mais escreve. É curioso que a poeta escolhesse finalizar o seu discurso por meio desse título que materializa o discurso amoroso.

Se eu disser que vi um pássaro
Sobre o teu sexo, deverias crer?
E se não for verdade, em nada mudará o Universo.
Se eu disser que o desejo é Eternidade
Porque o instante arde interminável
Deverias crer?
[...] Por que não posso
Pontilhar de inocência e poesia
Ossos, sangue, carne, o agora
E tudo isso em nós que se fará disforme?

(Hilst, 1992, p.12).

¹¹ Segundo o escritor J. Mora Fuentes, colaborador na Casa do Sol, *Do Desejo* é de fato o último livro de poesia lançado por Hilda Hilst, havendo seis meses, aproximadamente, de intervalo entre a conclusão do livro e sua publicação em 1992 pela editora Pontes, de Campinas.

CAPÍTULO II

A escritura desejante de Hilda Hilst

*A poesia é a linguagem mesma
das transgressões da linguagem.*

Roland Barthes

UT-EROS, lugar oculto onde o signo se exhibe.

Samira Chalhub

Numa conferência de Boris Vian sobre "A utilidade de uma literatura erótica", ele disse o seguinte: *"Ler livros eróticos, difundir-los ou escrevê-los são uma maneira de preparar o mundo de amanhã e de abrir caminho para uma verdadeira revolução"*. Também Lúcia Santaella na apresentação da *Poética do erótico*, de Samira Chalhub (1993:13) acrescenta:

Não há nada mais raro do que fisgar, em forma literária, as intensidades fugidias do erótico. Não é para quem quer, mas para quem pode: os poetas e os que sabem des-contar enredos. O erótico é a desnaturalização, um artifício, capricho da sexualidade. A poesia do sexual.

Em sua *Poética do erótico* (1993:33), Samira Chalhub observa que *"O poeta é um amoroso da diferença, um enamorado do obscuro, um desejoso do erótico. Esta equação sinonímia faz sua obra"*. Na lição de Fernando Segolin (Aula, Teoria da Literatura - Poesia e Poéticas - 1º Semestre/ 2005 - PUC/SP): *A poesia quer que você entre em contato erótico (sensorial) com a imagem. Tomado como corpo (Tomai, comei, isto é o meu corpo), o verbo poético se oferece para*

ser provado, estabelecendo assim uma encenação erótica. Nessa relação eucarística o poeta revela a nossa "ração de paraíso".¹²

Definir o erotismo ou a poesia, traduzir e ordenar a linguagem cifrada de Eros, seria percorrer em direção oposta ao desejo, ao impulso erótico, que percorre a trilha da fugacidade e do caos. O incapturável fenômeno erótico, assim como o poético, não cabe em ordenações precisas e cristalinas. Como nos ensina Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão em *Literaterras: As Bordas do Corpo Literário* (1995:118):

[...] o erotismo se produz a partir de um deslizamento incessante de significados esdrúxulos que, inusitadamente, roçam o ouvido do leitor, como um sussurro, um rumor, uma carícia, uma provocação. Como um convite ao abismo. Como um convite a essa morte branca que se efetua no vazio da página por meio da exibição exaustiva de palavras que apontam para sua própria vacuidade - exatamente da maneira que se dá na fala de amor, entendida por Barthes como puramente expressiva, demasiada e pouca, não visando propriamente à comunicação, mas antes à encenação da própria palavra, à mimese do próprio discurso.

Lúcia Santaella (1993:13), refere-se ao erótico, na vida, como uma poética da sexualidade, enquanto que, *"na poesia, o erótico é duplamente poético, onde as palavras são gestos grávidos de desejo, querendo estreitar o vão dilacerado entre corpo, vida (o em-si), e o nome, signo (o Outro)".*

Sobre a relação entre erotismo e poesia, Octávio Paz afirma em *seu A Dupla Chama Amor e Erotismo* (1994:12), que o fenômeno erótico é uma poética corporal e a poesia uma erótica verbal:

¹² Paz, Octávio. *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*, p. 28.

A linguagem - som que emite sentido, traço material que denota idéias corpóreas - é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal - é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético [...]. A imagem poética é 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. E da mesma forma o erotismo é uma metáfora da sexualidade animal.

Poetas, filósofos e maníacos sempre tiveram o impulso comum da necessidade de verbalizar o erotismo, de escrever a linguagem do desejo, de decifrar o enigma do amor, numa tentativa, talvez, de negar a morte. Georges Bataille em seu ensaio *O Erotismo* construiu seu conceito sobre o impulso resultante de duas forças antagônicas, mas complementares: a vida e a morte. O que move os indivíduos no erotismo é, segundo Bataille, o desejo de permanecer através da fusão com o outro, o desejo de continuar, de superar a morte.

O mito grego nos diz que Eros é o deus do amor, que aproxima e multiplica a espécie humana. A idéia de união não se restringe apenas à noção de união sexual ou amorosa, mas se estende à idéia de conexão 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 de totalidade.

Essa noção do impulso erótico como busca de conexão, de reunião, encontramos desde a Antiguidade Clássica, com Platão, em *o Banquete*. Aristófanes, um dos convidados do banquete, conta que, antes do surgimento de Eros, a humanidade se compunha de três sexos: o masculino, o feminino e o

andrógino. Os seres andróginos eram redondos e possuíam quatro mãos, quatro pernas, duas faces, dois genitais, quatro orelhas e uma cabeça.

Em Aristófanes, aparece a idéia de reconciliação, sendo o amor a procura humana da metade perdida. A natureza humana, ontologicamente dividida, seria construída pela busca de seu igual, que pudesse conduzi-la à completude. O amor humano é o reflexo antropológico de uma realidade cósmica, é a reparação possível daquela divisão que foi imposta como castigo ao gênero humano. Assim, em Aristófanes, os temas do anelo do todo e da completude parecem indicar também um desejo metafísico pelo outro, desejo próprio de cada ser humano atualmente dividido. Eros é a aspiração de retorno ao Todo e ao Uno, ele tende a fazer de dois um só, devolvendo ao homem sua antiga natureza e tornando-o feliz. Não se pode esquecer a história reveladora das origens de Eros. Em breve resumo, sabemos que:

Uma das divindades primordiais (...) eros é a virtude/atrativa que leva as coisas a se juntarem, criando a vida. É uma força fundamental do mundo; assegura não somente a continuidade das espécies, como a coesão interna do Cosmos. Opondo-se à tendência de considerar Eros como um dos grandes deuses, surgiu a doutrina apresentada sob a forma de mito no Banquete, de Platão. Nessa obra, Eros aparece como um "dáimon" (força espiritual misteriosa), intermediário entre os deuses e os homens. Segundo Platão teria nascido da união de Poros (Recurso) e Pênia (Pobreza), no jardim dos deuses após um festim para o qual foram convidadas todas as divindades. A esta origem deve caracteres bem significativos: sempre em busca de seu objetivo, como Pobreza, ele sabe imaginar um meio de chegar a seu alvo, como Recurso. Longe de ser um deus poderoso, é uma força sempre insatisfeita e inquieta (DICIONÁRIO DE MITOLOGIA GRECO-ROMANA, 1976, pp. 63-64).

Recompor a antiga natureza e restaurar a antiga perfeição é certamente o que transparece no discurso de Freud, quando define o impulso erótico como

"desejo de união (ser um) com os objetos do mundo", e que é desenvolvida por Bataille. Segundo esse escritor, o erotismo se articula em torno de dois movimentos opostos: a busca de continuidade dos seres humanos, a tentativa de permanência além de um momento fugaz, versus o caráter mortal dos indivíduos, sua impossibilidade de superar a morte. Para Bataille, os indivíduos se lançariam nessa busca de permanência porque eles carregam consigo uma espécie de "nostalgia de continuidade perdida". Para Roland Barthes, a escritura é uma criação e, nessa medida, é também procriação. O que significa que a atividade erótica, distinta da mera atividade sexual, é a forma pela qual a vida se afirma com toda a intensidade como resposta a tudo aquilo que pretende negá-la, inclusive a morte.

O libertino é movido, não por insatisfação, mas por esse temperamento insaciável; por um furor que ele enuncia com freqüência e lhe permite criar sempre um novo objeto de desejo. A mesa sadéana, a exemplo dos que nela se sentam, não conhece limites.

Em seu ensaio, *A Dupla Chama Amor e Erotismo* (1994:25), Octávio Paz reflete sobre "*a libertinagem como expressão do desejo e da imaginação*" e em si mesma, como algo imemorial. O autor mostra ainda "*a curiosa evolução das palavras libertinagem e libertino, visando com isso compreender melhor a Idade Moderna*:"

Em espanhol libertino significou em princípio ' filho do liberto ' e só mais tarde designou uma pessoa dissoluta e de vida licenciosa. Em francês, a palavra teve durante o século XVII um sentido parecido ao de liberal e liberalidade: generosidade, desprendimento. No começo os libertinos foram poetas ou, como Cyrano de Bergerac, poetas-filósofos. Espíritos aventureiros, fantásticos, sensuais, guiados pela louca imaginação como Théophile de Viau e Tristan L'hermite (...). No século XVII a libertinagem se tornou filosófica. O libertino foi o intelectual crítico da religião, das leis e dos costumes.

Ainda sobre as relações entre erotismo e poesia, desenvolvidas por Octávio Paz, o autor nesse mesmo ensaio (1994:13), alude à poesia como uma testemunha dos sentidos:

A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema - cristalização verbal - a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação [...]. Os significados congelam-se ou dispersam-se; de uma forma ou de outra, negam-se. As palavras não dizem as mesmas coisas que na prosa; o poema já não aspira a dizer, e sim a ser. A poesia interrompe a comunicação como o erotismo, a reprodução.

Octávio Paz apresenta o erotismo em si mesmo como desejo - um disparo em direção a um mais além, e a poesia como esse lugar de deslimite, que aspira a ser linguagem sensorializada. Para Samira Chalhoub (1993:27): " A língua tem, pois, todos os sons icônicos do erótico: sopros (f/v) gemidos (x/j) sibilantes (s/z), vibrações (r) leveza e deslizes (l/m), diferenças (t/d - p/b)".

Para encontrarmos outras interpretações sobre Eros, além dos filósofos e psicanalistas, precisamos recorrer aos poetas, que desde Safo e Shakespeare nos disseram muito mais.

Se, como amor, o desejo se alça à plenitude, como desejo o amor é cada vez mais lamento, ânsia, nostalgia. Espinosa escreveu no terceiro livro de Ética:

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 da desejada [...] Aquele que se recorda de uma coisa com que se deleitou deseja possuí-la nas mesmas circunstâncias em que na primeira vez com que ela se deleitou [...] se aquela que ama descobrir que alguma dessas circunstâncias falta, ficará triste, pois imagina algo que exclui a existência da coisa amada .

Além de Espinosa, Hobbes também vai escrever no seu ensaio *Leviatã* sobre *desiderium* (p. 36) :

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.

Quando Freud elaborou a sua teoria do desejo, a partir da interpretação dos sonhos, enlaçou desejo e memória, quase à maneira de Espinosa. Indissociavelmente ligado à memória, o desejo busca realizar-se pela reprodução alucinatória das percepções antigas nas percepções presentes. Para Freud, o desejo é busca indefinidamente repetida dessa perda que não cessa de ser presentificada. O desejo não se confunde com a necessidade ou com o apetite vital, sempre dirigidos a algo presente, destinados a ser suprimidos pelo consumo imediato do que traz satisfação.

Em sua *Poética do erótico* (1993:27), Samira Chalhub observa que "A psicanálise faz circular um saber sobre Eros, Narciso, Édipo entre outros mitos. Eros comparece no *Para além do princípio do prazer*, de 1920, de Freud teorizando as pulsões". Sobre esse aspecto, recorre diversas vezes ao mito platônico de Eros. Sabemos que a questão do desejo é nuclear em seu

pensamento, uma vez que a existência de um impulso constante em busca de um objeto capaz de gerar satisfação é o que move a vida psíquica; sendo, esse, o desejo inconsciente e primordial.

Enquanto a necessidade pode ser satisfeita, graças ao relacionamento com um objeto que reduz a tensão, o desejo só se satisfaz ilusoriamente. Em suas pesquisas sobre o psiquismo do recém-nascido, Freud conclui que a necessidade ou o desejo se satisfazem através de vivências alucinatórias, que abrandam a excitação. Tal atividade tem função fálica, pois o falo pode, ilusoriamente, preencher a falta. Por outro lado, gradativamente alternando o princípio de prazer com o princípio de realidade, vai-se efetuando o adiamento da satisfação e a criança vai perdendo a ilusória plenitude fálica, tão própria da fase do narcisismo primário, em que não se distingue sujeito e objeto.

A completude fálica se extingue, na medida em que o desejo se afasta das alucinações e se vê diante de objetos reais, iniciando a vivência da falta. Eis quando o desejo começa a movimentação do psiquismo na busca impossível de preencher o vazio.

Na concepção psicanalítica, o desejo é, portanto, o desejo de preencher a falta e recuperar o objeto perdido da vivência da satisfação alucinatória. Essa insatisfação do desejo, dialoga, portanto, com o sentido de descontinuidade do ser, da concepção do erotismo, de Georges Bataille, e com a incompletude da natureza, da mitologia de Platão. Eis o que o filósofo põe no *Banquete*, na fala de Aristófanes:

Ser unido e fundido no amado! Serem apenas um! E a razão disso é que assim era a nossa antiga natureza, pelo fato de havermos formado anteriormente um todo único. E o amor é o desejo e a ânsia dessa complementação, dessa unidade (PLATÃO, 1945, pp.142-143).

Nesse ponto cabe ressaltar que no inconsciente não existe o tempo e sim o desejo, e é este que se repete, porque foi submetido à interdição da lei:

Mas não há primeiro o Desejo e depois sua repetição; o desejo é repetição, como a experiência é reencontro; a repetição é o modo no qual o desejo existe e insiste.

O poeta é o ser que "carrega de significados", rompe com a forma e faz da procura da linguagem uma comunhão. Em seu livro *O Ser e o Tempo da Poesia* (1977:76), Alfredo Bosi conceitua a dupla vocação da poesia moderna:

Do lirismo em si

A liberdade moderna de ritmos, a que corresponde uma grande mobilidade no arranjo da frase, é signo de que se descobriu e se quer conscientemente aplicar na prática do poema, o princípio duplo da linguagem: sensorial, mas discursivo, finito, mas aberto, cíclico, mas vetorial. O autor recusa as fronteiras entre prosa e poesia, e conceitua a experiência lírica, compreendida enquanto criação, libertação poética.

Voltando ao ponto de vista do desejo, utilizaremos a metáfora de Roland Barthes em "*O Prazer do Texto*" (1987:50) para explorar as relações entre o escritor e seu desejo em relação ao uso da língua:

Nenhum objeto está numa relação constante com o prazer (Lacan, a propósito de Sade). Entretanto, para o escritor, esse objeto existe; não é a linguagem, é a língua, a língua materna. O escritor é alguém que brinca com o corpo da mãe (remeto a Pleyne, sobre Lautréamont e sobre Matisse): para o glorificar, para o embelezar,

ou para o despedaçar, para o levar ao limite daquilo que, do corpo, pode ser reconhecido: eu iria ao ponto de desfrutar de uma desfiguração da língua, e a opinião pública solitaria grandes gritos, pois ela não quer que se "desfigure a natureza".

Sobre esse aspecto, Roland Barthes também insiste em seu *Fragmentos de um discurso amoroso* (p. 64):

A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é "eu te desejo", e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação.

Octávio Paz em seu *O Arco e a Lira* (1983:27) conceitua o poema *como algo que está mais além da linguagem. Mas isso que está mais além da linguagem só pode ser conseguido através da linguagem*. Para Octávio Paz o artista não se serve de seus instrumentos apenas como artesão; ao contrário, recupera a sua natureza original. Transcende-a.

Para Davi Arrigucci Jr; em seu *A Poesia de Manuel Bandeira: Humildade, paixão e morte: a visão poética tem o poder de reorganizar o mundo, conforme o movimento do desejo*. Sobre isto, Yudith Rosenbaum (1993:40) acrescenta: *Desejar o que se ausenta passará a ser um leitmotif da obra bandeiriana. A consciência percebe e poetiza a manifestação da falta, transmutando em palavra a voz da ausência*.

Marcado por essa vivência, *Do Desejo* (1992:16) foi o último livro de poesia lançado por Hilda Hilst. É interessante observar que a poeta tenha escolhido, para finalizar o seu discurso lírico, um livro que materializa as relações do desejo:

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.

(Do Desejo, p.16).

Hilda Hilst inicia o seu poema apontando um dos movimentos de Eros que é a separação (“Se te ausentas há paredes em mim/ Friez de ruas duras”). Seu desejo é ritmo: um de seus acordes é separação, o outro é o regresso (“Então me amas ? *te pões a perguntar*”). O desejo aqui se realiza num contexto de forças em conflito, num espaço de antagonismos sem fim, fazendo desse movimento o próprio desejo.

Pleno da presentividade que decidiu viver, o sujeito poético hilstiano reflete sobre o desejo e busca sua apreensão, ora dando-lhe os contornos (caracterização, valor, juízo), ora designando-o empiricamente. Inicialmente

envolvido por experiências nostálgicas, o sujeito poético, em *Do Desejo*, transcende ao exercício da vontade, o gesto mesmo da escolha. Vê-se que a poeta não trabalha apenas no âmbito das definições, mas também no das experiências. Assim é que vemos o desejo expresso como vontade de prazer, ao mesmo tempo em que conserva a transcendência por ser objeto de reflexão, e porque, segundo Hilda Hilst, ele é “incorpóreo”.

Em sua *Poética do erótico* (1993:18), Samira Chalhub conceitua:

Desejo: permanente exercício da linguagem para serpentear, no seu curso, discurso do silêncio. Aquele da poesia sem rumo no código da lei - transgredido em cada aparição inesperada que desenreda da língua, o enredo.

Do Desejo está circunscrito ao que JanKélévitch denomina primultimidade, isto é, a ocorrência renovada do já havido. A repetição, por si, já não é repetição, ela é a primultimidade porque a segunda vez não é, definitivamente, igual à primeira. Jacques Lacan em seu ensaio o *Seminário* (p. 62), afirma:

O Outro, o Outro como lugar da verdade, é o único lugar, embora Irredutível, que podemos dar ao termo ser divino, Deus, para chamá-lo daquele nome, para chamá-lo por seu nome. Deus é propriamente o lugar onde, se vocês me permitem o jogo, se produz o deus-ser – o deuzer – o dizer. Por um nada, o dizer faz Deus ser. E enquanto se disser alguma coisa, a hipótese Deus estará aí.

Nos versos hilstianos, antes de tudo, declara-se um desejo que se constitui como carência, que o desejo deseja aquilo que lhe falta, e que lhe falta para poder desejar. Em sua poética, o desejo insiste no exercício de serpentear e presentifica à exemplo da concepção de Aristófanes, expressa no *Banquete* de Platão, que Eros não é aquilo que se busca, mas a própria busca a que fomos condenados

pela terrível maldição de Zeus: a nostalgia de nossa completude original. Em sua *Poética do erótico* (1993:26), Samira Chalhub acrescenta que :

O erotismo inventa o corpo do desejo, o faz sábio. Embora venha distraído, o ato erótico é marginal, não está codificado. Único e singular, cada repetição dele não é a mesma imitação. É efeito fortuito de combinatória acidental.

Podemos notar ainda que a poesia de HH busca um conhecimento em torno dos limites da liberdade do ser humano. Lança o seu desejo em direção a um mais além, ao indizível. Cumpre com a sua missão de poeta: fazer ouvir o ritmo da criação e criar uma ponte entre o mundo, os sentidos e a alma. Na *Poética do erótico* (1993:27), Samira Chalhub observa:

Se a pulsão de morte mortifica o corpo das palavras, Eros vem juntar os pedaços, construir um mosaico - e a cada mosaico favorecer um estilo de corpo, um espelho de alma.

Do Desejo conduz à libertação total de qualquer repressão, seja ela, sexual, psicológica, filosófica ou religiosa. Na poética hilstiana a linguagem transgride, o desejo insiste no exercício de serpentear, desvenda do poema, o enredo. Desvaira e exhibe a liberdade: da lira, delira.

Em outros termos, indaga-nos Samira Chalhub (1993:26) : "*Manipular a língua, por exemplo, na fusão eruptiva de uma aglutinação - criar, assim, forma que represente um delongamento ou uma instataneidade no novo significante: Não estaria aí um imaginário erótico no corpo da letra*"?

A poesia de HH se autoneomeia como corpo erógeno. É uma linguagem construída com o corpo. " *Um caso de amor com a linguagem*". Parte de uma "cultura corporal" que encontra respaldo filosófico sobretudo em Georges Bataille

e que se apóia no mútuo entrelaçamento proposto por Octávio Paz (*o erotismo como uma "poética corporal" e a poesia como uma "erótica verbal"*).

O Desejo imperativo hilstiano se transforma em fonte de poesia. E a poesia, por sua vez, se torna experiência erótica, precursora do fenômeno que aponta como uma das características da poesia das mulheres contemporâneas, o da tensão entre a consciência literária do erotismo e a consciência erótica do literário. Na lição de Samira Chalhub (1993:45): " *A poética do erótico é economia libidinal, onde o ganho perverte as perdas - "fingindo tão completamente" a verdade que ela, então, sustenta o desejo*".

Em seu livro de ensaios *O Erotismo*, Georges Bataille defende que existe uma grande proximidade entre o erotismo e o êxtase descrito pelos místicos cristãos. Bataille analisou o ponto de encontro que há nestes dois movimentos e percebeu que tanto um quanto o outro atendem a um movimento de negação do eu, na busca de ser outro e como que, por alguns momentos perder a própria identidade. A experiência erótica busca o auto-aniquilamento por viver uma experiência totalizante em que os dois não são mais o que eram, mas ao mesmo tempo, não deixam de ser o que são.

Na teorização sobre o desejo, Lacan observa sobre o fato de seu objeto não se achar ao final do trajeto, como meta a ser alcançada. Em outros termos, encontrar-se-ia no começo do percurso. Interessante notar os pensamentos de Samira Chalhub, em sua *Poética do erótico* (1993:29): "*Um corpo feito de limites das bordas, erotizando caminhos na circulação pulsional, fechando-se nos orifícios, ao mesmo tempo que é fronteira é também queda dos limites.*"

Em seus poemas Hilda presentifica o seu objeto, como podemos observar, nesses versos que se seguem:

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.

Pleno de presentividade, o sujeito poético reflete sobre o desejo e busca apropriar-se dele dando-lhe contornos, valores e caracterizações. *Do Desejo* é um exercício da vontade, um gesto de escolha. Em seu próprio título a poeta designa uma necessidade pela definição do objeto e a partir daí trabalha no âmbito das experiências, expresso como vontade de prazer, gozo, mas também transcendência. Para Samira Chalhub (1993:18): "*O desejo insiste: fala partida nas brechas, escapes sonoros, esparziguamento gráfico, metonímias deslocantes, metáforas do admirável*".

O sujeito poético busca explicitar seu mecanismo de escrita e compreensão do outro: "Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo." Este Outro, iniciado por maiúscula, poderá ser o próprio desejo, o senhor. Na *Poética do erótico*, Samira Chalhub revela o poeta, "*narrador da Coisa, quer fazer um: signo e objeto na sua interpretação. Quer fazer um com o outro, sua recepção amorosa*".

"O desejo de um é o desejo do Outro", afirma Jacques Lacan, nos seus *Escritos (Écrits, 1968)*. Freud, em *A Interpretação dos Sonhos*, define o desejo como impulso que parte da recordação da satisfação da necessidade e busca a

reprodução dessa experiência, inspirando-se em Sócrates: afirma que o desejo não é uma reprodução da imagem do objeto, é “uma produção da sua ausência”. Na *Poética do erótico* (1993:28), Samira Chalhoub observa que: “ *A linguagem violará o corpo - ou a linguagem criará um corpo como um lugar de deciframento [...]. Na relação EU-OUTRO Eros se faz persona no corpo*”.

Desejei te mostrar minha forma humana
 Afastada de todo da velhice. Por isso
 É que te chama o a ti desde criança
 E adolescente e mulher, também contigo
 convivi. E tive corpo e cara preciosos
 E brisas crespas numa voz tão rara
 Que se tivesses vindo àquele tempo
 Me verias a mim num corrido de horas
 Um demoroso estar de muitos noivos.
 E de todos, Soturno, nenhum foi tão coalescente.
 Tão colado à minha carne, como tu foste, ausente.
 Dirás demasiado. Mas fosca e acanhada, hoje,
 Peço-te com o luzir dos ossos
 Com a fragilidade de uma espuma n'água
 Que me visites antes do adeus da minha palavra.

Nesse poema Hilda Hilst alude ao tema da morte que não se manifesta diretamente; permanece em “segundo plano por trás de eros”. Esse se deixa perceber com muito mais facilidade do que Thânatos. Eros busca a luz e a

exteriorização, enquanto pertencem à pulsão de morte o silêncio e função desagregadora. Para Samira Chalhub (1993:27): " *Se a pulsão de morte mortifica o corpo por causa das palavras, Eros vem juntar os pedaços, construir um mosaico - e a cada mosaico favorecer um estilo de corpo, um espelho de alma*".

Sobre esse aspecto, Freud complementa:

A morte é a companheira do Amor. Juntos eles regem o mundo. Isto é o que diz o meu livro *Além do Princípio do Prazer*. No começo a psicanálise supôs que o Amor tinha toda a importância. Agora sabemos que a morte é igualmente importante. (Freud, p. 192)

Introduzido por Freud em 1920, em *Além do Princípio do Prazer*, é um dos mais discutidos conceitos da teoria psicanalítica. A pulsão de morte designa uma categoria fundamental de pulsões que se contrapõem às pulsões de vida e que tendem para a redução completa das tensões, reconduzindo o ser vivo ao estado inorgânico.

É interessante notar o retorno à carência, à incessante busca, à consciência do impossível; além da consciência poética da morte, como lugar de superação da descontinuidade. Isto porque, o desejo de culminância da completude na fusão com o outro, enquanto fusão, implica um desejo de aniquilamento de si próprio, bem como do outro. Dessa forma, dá-se então a permanência de um jogo entre Eros e Thânatos, como tão bem já previra Freud, em *Além do princípio do prazer*, ao expor a tensão dos "*instintos de vida e os instintos de morte*" (FREUD, 1972, p. 73).

A temática da morte na literatura tem sido permanente. Desde as primeiras manifestações da poesia, já se percebia os cantos fúnebres. Bataille afirma que "o

erotismo abre para a morte. A morte abre para a negação da duração individual.”

Não é por acaso que os franceses chamam o orgasmo de *petite mort*, tendo em vista a paixão fortemente marcada pela morte, sendo sua constância poética o impulso fatal.

Porque a relação erótica ultrapassa o nível meramente fisiológico, tornando-se variação incessante, Eros quer sempre mais. Imagens da impossibilidade de preenchimento da falta e do excesso habitam também o discurso erótico hilstiniano, onde se observa o caráter ambíguo da existência humana:

Será que apreendo a morte
 Perdendo-te a cada dia
 No patamar sem fim do sentimento?
 Ou quem sabe apreendo a vida
 Escurecendo anárquica na tarde
 Ou se pudesse
 Tomar para o meu peito a vastidão
 O caminho dos ventos
 O descomedimento da cantiga.

Será que apreendo a sorte
 Entrelaçando a cinza do morrer
 Ao sêmen da tua vida?

(Hilst, 1992, p.52)

Visualizamos, nesses versos, a ordem erótica atingida, paradoxalmente, no anarquismo dos sentimentos, na vastidão, no descomedimento, apenas aparente, de conjugação de vida e morte. Nesse sentido, trazendo-nos o sentido da morte, pela busca da continuidade, o exercício erótico remete-nos,

simultaneamente, a possibilidade de renovação da vida, como podemos observar no pensamento batailliano: *"A morte de um é correlativa do nascimento do outro, que anuncia e de que é condição"* (Bataille, 1980, p. 49).

No poema de HH observamos como se configura a relação entre o desejo e a morte, a nos remeter, mais uma vez, para a reflexão batailliana (p.126-7):

[...] Como é doce permanecer longamente perante o objeto do desejo, mantermo-nos em vida no desejo, em vez de morrer indo ao fim, cedendo ao excesso da violência do desejo! Sabemos que a posse desse objeto que nos faz arder de desejo é impossível. Sabemos que uma das duas coisas sucederá: ou o desejo nos consome, ou o objeto dele deixará de nos abraçar. [...] Mas antes a morte do desejo do que a nossa morte! Satisfazemo-nos com uma ilusão. A posse do objeto do desejo dar-nos-á sem morrer o sentimento de ir até ao fim dele. Não apenas renunciamos a morrer, como anexamos o objeto ao desejo, que realmente era desejo de morte, mas que anexamos à nossa vida permanente. Em vez de perder a vida, enriquecemo-la.

O discurso hilstiano metaforiza o que explicitou Octávio Paz: *" antes de tudo, o erotismo é exclusivamente humano: é sexualidade transfigurada pela imaginação e vontade dos homens"* (PAZ, 1994:16), desejante sempre de uma fusão erótica em que se atinja a unidade, como nos ensina Bataille em seu *Erotismo: "é o ser pleno, ilimitado, que a descontinuidade pessoal não limita mais. É , em uma palavra, a continuidade do ser percebida como uma libertação a partir do ser do amante"*. Nas palavras da escritora Anaïs Nin, *" o erotismo é uma das bases do autoconhecimento, tão indispensável como a poesia"*.

Entre o vigor erótico e a criação poética, observamos, na literatura, o seu poder questionador do ser humano, promotor do sentimento de continuidade, em oposição ao da diferença e ao isolamento, instauradores do abismo entre os

seres. Ressalta-se, ainda, a natureza geradora, transgressora, transbordante e conectante da literatura assim como de Eros.

A poeta que pensa e diz o erotismo livremente é a mesma que pensa e diz o seu papel, enquanto construtora da sociedade. São faces do mesmo processo. É ainda Hilda Hilst quem nos lembra que o desejo é sempre ponto de partida para uma crítica radical que vise às mudanças sociais. O autoconhecimento erótico leva ao conhecimento do outro e do mundo. Liberada a experiência de desejo, libera-se a linguagem e vice-versa. É contra o isolamento e a diferença humana que nos posiciona a relação entre erotismo e a poesia hilstiana. Como podemos detectar, corpo e alma não se dissociam. Não há lugar, no discurso hilstiano, para a dicotomização e para as limitações repressoras.

Para Octavio Paz, ¹³o erotismo é uma função social. *"Freio e espora da sexualidade, sua finalidade é dupla: irrigar o corpo social sem expô-lo aos riscos destruidores da inundação"*.

Sobre a dupla face do erotismo, Octavio Paz observa:

[...] o erotismo se insere na sociedade e afirma seus fins e princípios. Sua complexidade - rito, cerimônia - vem de uma função social; o que diferencia o ato sexual de um ato erótico é que no primeiro a natureza serve-se da espécie, enquanto no segundo a espécie, a sociedade humana, serve-se da natureza.¹⁴

Nas lições de Foucault¹⁵, observamos que o poder, o saber e o prazer sempre estiveram juntos e que as relações de poder não se encontram em relação

¹³ Paz, Octávio. Um Mais Além Erótico: Sade, p.25.

¹⁴ *Idem*, p.24.

¹⁵ Foucault, Michel. *História da Sexualidade I*, p. 90.

de exterioridade com respeito a outros tipos de relações (processos econômicos, relações sexuais, relações de conhecimento).

Conforme ensina Lúcia Castello Branco, o elemento feminino, impulsionado pelo vigor de Eros, ameaça sempre veladamente a ordem social, remetendo-nos ao discurso de Aristófanes, no *Banquete* (PLATÃO, 1945, pp.138-141), ao narrar a partição dos andróginos:

Dos seres bipartidos de Aristófanes, a mulher foi aquele que conservou maior parentesco com sua situação anterior de androginia. Durante a gestação, a mulher revive, ainda que temporariamente, a totalidade que lhe foi roubada por Zeus: é completa e "redonda" como os seres originais de Aristófanes. Além disso, a gestação lhe permite o contato íntimo com a origem e, paradoxalmente, com a morte: é somente através da "morte" do óvulo e do espermatozóide que se origina nova vida; é somente através da "morte" de seu estado de completude que o filho pode nascer. A mulher carrega, portanto, a capacidade natural de experimentar a totalidade e a fusão com o universo e de viver temporariamente sob os desígnios de Eros (BRANCO, 1984, p.13).

Não se pode esquecer que assim como o corpo, a linguagem literária também gera vida, porque dá sentido novo, múltiplo e inclusivo do silêncio. Ela não quer apenas significar, mas ser algo distinto da realidade que lhe dá origem.

Nessas investigações críticas podemos afirmar a observação de Octávio Paz de que " *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*" (1995:12). Na sua *Poética do erótico* (1993:27), Samira Chalhoub acrescenta:

O corpo inexistente antes da linguagem, pois é aí que "está" o real, energia orgânica sem destino, desatinada no seu partilhamento. Isso quer dizer da parcialidade da pulsão. No futuro essa geografia dos limites é que consistirá a condição erótica de cada um (dos nós).

Essa obstinada busca daquilo que é parte do corpo, mas que está além do corpo, daquilo que é parte da palavra, mas que repousa nos subterrâneos da palavra, daquilo que reside na gênese do discurso - o fôlego, a respiração -, Instaura, definitivamente, uma escrita outra, a dicção de Guimarães Rosa, Virginia Woolf, Clarice Lispector, Joyce, Hilda Hilst, entre outros.

Essa dicção outra, marcada pelas pulsações do corpo e do além-corpo, inspiradas pela voz, o sussurro, o sopro, é o que se conceitua por escrita feminina¹⁶ do gozo e da perda. Essa escrita vai privilegiar esse território limítrofe que as bordas do corpo demarcam mas não contém - a corneta da orelha¹⁷, o contorno dos lábios.

É desse grão da voz, dessa tentativa de pegar o ar, que a escrita histiana se constrói. Além-escritura, além-vida, além-palavra, além-corpo. E ao nos falar desse "*mais-além*", fala-nos do gozo e da morte, do transbordamento e da perda incessante, do que está além da linguagem, mas só por meio da linguagem pode ser pensado, do que é indizível, impossível, ilimitado, mas só por intermédio dos limites e das possibilidades do discurso pode ser instaurado.

O sussurro, o sopro, o gemido. O germen da palavra. Escrita em off, ou em voz alta, essa linguagem do sopro assinala uma erótica. A erótica da inflexão, da entonação, do timbre, do grão da voz:

A escritura em voz alta [...] é transportada, não pelas inflexões dramáticas, pelas entonações maliciosas, os acentos complacentes, mas pelo grão da voz, que é um misto erótico de timbre e de linguagem, e portanto, ser por sua vez, tal como a dicção, a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo [...] Seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções: o que ela procura (numa perspectiva de fruição) são os

¹⁶ A despeito do conceito de escrita feminina, ver Castello Branco, Lúcia. *O Que é Escrita Feminina*.

¹⁷ Lacan, Jacques. *Escritos*, p. 301.

incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem.¹⁸

Essa articulação do corpo e da língua, essa escrita do grão da voz, raramente chega-se a dizer. Esse universo é o entre - palavra e silêncio - entre o excesso e a lacuna, entre o eu e o outro. Qualquer desses gestos vem esbarrar na irreduzível impossibilidade.

Desse estranho poder do sopro, da voz, da respiração, sempre souberam os poetas, os místicos, as mulheres e os que se alinham sob a bandeira das mulheres.¹⁹

Que o corpo encenaria constantemente no texto esse movimento espasmódico da escrita e da voz, sabia sobretudo Hilda Hilst, que teria dedicado em seu poema:

Vem dos vales a voz. Do poço.
 Dos penhascos. Vem funda e fria
 Amolecida e terna, anêmonas que vi:
 Corfu. No mar Egeu. Em Creta.
 Vem revestida às vezes de aspereza
 Vem com brilhos de dor e madreperla
 Mas ressoa cruel e abjeta
 Se me proponho ouvir. Vem do Nada.
 Dos vínculos desfeitos. Vem dos ressentimentos.
 E sibilante e lisa
 Se faz paixão, serpente, e nos habita.

(Hilst, 1992, p. 23)

¹⁸ Barthes, Roland. *O Prazer do Texto*, pp. 85-6.

¹⁹ Lacan, Jacques. *O Seminário. Livro 20: mais, ainda*, p. 98.

Talvez o único caminho para se ouvir esse grão da voz, seja o caminho da escuta. Ouvir com sensibilidade esse canto que insiste em serpentear, esse canto outro de um discurso que nada diz e no entanto não pára de nada dizer. Essa erótica das margens que dá lugar ao ato amoroso da leitura. " *A erogeneidade respiratória está mal estudada, mas é evidentemente pelo espasmo que ela entra em jogo*", diria Lacan²⁰.

Colocar a linguagem em relação com o seu próprio limite, eis a perversão maior do texto de gozo. Fazer com que um texto, que é linguagem, esteja ao mesmo tempo dentro e fora da linguagem. Deslocar imagens, dissolver metáforas, insignificar. Trata-se de um "*trabalho progressivo de extenuação*", como nos informa Barthes:

Primeiro o texto liquida toda metalinguagem, e é nisso que ele é texto: nenhuma voz (Ciência, Causa, Instituição) encontra-se por trás daquilo que é dito. Em seguida, o texto destrói até o fim, até a contradição, sua própria categoria discursiva, sua referência sociolingüística (seu "gênero"): é o "o cômico que não faz rir", a ironia que não se sujeita, a jubilação sem alma, sem mística (Sarduy), a citação sem aspas. Por fim, o texto pode, se tiver gana, investir contra as estruturas canônicas da própria língua (Sollers): o léxico (neologismos exuberantes, palavras-gavetas, transliterações), a sintaxe (acaba a célula lógica, acaba a frase). Trata-se, por transmutação (e não mais somente por transformação), de fazer surgir um novo estado filosófico da matéria lingüística; esse estado inaudito, esse metal incandescente, fora da origem e fora da comunicação, é então coisa de linguagem e não uma linguagem, fosse esta desligada, imitada, ironizada.²¹

O texto de gozo, ao contrário do texto de prazer, é sempre incômodo, inquietante, inalisável pela crítica hermenêutica tradicional. Para Barthes, o texto de gozo é sempre insuportável, sempre nos remetendo ao jogo da morte, da

²⁰ A respeito do gozo e sua lógica da suplência, ver Lacan. *O Seminário. Livro 20: mais, ainda*.

²¹ Barthes, Roland. *O Prazer do Texto*, pp. 42-3.

perda, da destruição das certezas do sujeito, as ruínas de seus alicerces, enquanto o texto de prazer reconforta o leitor, "*contenta, enche, dá euforia*", sem estabelecer entre o leitor e a linguagem uma relação de crise:

O escritor de prazer (e seu leitor) aceita a letra; renunciando ao gozo, tem o direito e o poder de dizê-la: a letra é seu prazer; está obcecado por ela, como o estão aqueles que amam a linguagem (não a fala), todos os logófilos, escritores, epistológrafos, lingüistas; dos textos de prazer é possível portanto falar [...] a crítica versa sempre sobre os textos de prazer, jamais sobre os textos de gozo [...]

Com o escritor de gozo (e seu leitor) começa o texto insustentável, o texto impossível. Este texto está fora-de-prazer, fora-da-crítica, anão ser que seja atingido por um outro texto de gozo: não se pode falar "sobre" um texto assim, só se pode falar "em" ele, à sua maneira, só se pode entrar num plágio desvairado, afirmar histericamente o vazio do gozo (e não mais repetir obsessivamente a letra do prazer).²²

Nesse lugar atópico, de um discurso que não vai a lugar algum senão ao próprio discurso, encontra-se afinal, a linguagem amorosa. Porque não visa à comunicação, mas à fruição, não busca a representação, mas a exibição da linguagem em sua materialidade. Como nos ensina Barthes, através da sua teoria do gozo, que privilegia a escrita dos "*pequenos sentidos*", do som, do sopro, do sussurro e até o silêncio a que o real, muitas vezes se reduz.

O mais interessante dessa classificação barthesiana está na ambigüidade que a expressão texto de gozo estabelece. Sabemos, entretanto, que o leitor do texto de gozo está sempre sob um estado de perda, em estado de desconforto em sua relação de crise com a linguagem.

²² *Idem*, pp. 31-2.

O discurso hilstiano aponta sempre esse mais-além, sem preenchimento nem verdades, buscando mais a carícia do som, a modulação da voz. Seu texto vem privilegiar mais o significante que o significado, evidenciando-se uma linguagem má-terna muito mais preocupada com o estágio pré-lingüístico dos sussurros e gemidos. Pelos caminhos do gozo e da paixão, a escrita hilstiana buscará os universos limítrofes, o impossível da linguagem, gestos de morte e loucura, pulsações e suspiros tão íntimos do ritual erótico.

Escrita denominada por Béatrice Didier de pré-discursiva e por Júlia Kristeva de semiótica, também pode ser pensada sob a concepção lacaniana de *lalangue*. Para Lacan, *lalangue* é exatamente essa língua outra, da ordem da lalia e do balbucio, do inconsciente, da ordem do pré-discurso, e que atravessa o discurso (os lapsos, os "brancos" na linguagem, os chistes).

Escrita que se aproxima do discurso amoroso, como definiu o próprio Barthes, comparando-o também a esse impossível de um discurso que não pretende exatamente comunicar, mas acender, vivenciar a circulação das palavras, a reiteração de signos que proferem exaustivamente eu-te-amo.

O discurso amoroso é sempre tautológico, cheio de inutilidades, inoperante: ao buscar a coisa, e não a sua representação, contrapõe-se à interpretação, à explicação, exigindo assim uma leitura mais erótica, que busque mais o grão da voz, o sopro da vida.

O discurso hilstiano fala-nos desse impossível. Nas suas páginas e páginas de gozo a repetir incessantemente a mesma berceuse peculiar a que o canto da mãe se reduz. Também nas cartas de amor de Fernando Pessoa, na narrativa

bíblica do *Canto dos Cânticos*, nos textos de Santa Teresa d'Ávila e nos *Fragmentos de um discurso amoroso*²³.

E é aí que o poético vem nos sussurrar, a nos apresentar o "grão da garganta" em sua materialidade.

Mal traduzido em português por *alíngua*, poderíamos nos apropriar do termo sugerido por Haroldo de Campos, como *lalíngua*, concebendo essa escrita de gemidos, do balbucio e do grito, como podemos ver nos versos hilstianos:

Que as barcaças do Tempo me devolvam
A primitiva urna das palavras.
Que me devolvam a ti e o teu rosto
Como desde sempre o conheci: pungente
Mas cintilando de vida, renovado
Como se o sol e o rosto caminhassem
Porque vinha de um a luz do outro.

Que me devolvam a noite, o espaço
De me sentir tão vasta e pertencida
Como se águas e madeiras de todas as barcaças
Se fizessem matéria rediviva, adolescência e mito.

Que eu te devolva a fonte do meu primeiro grito.

A poética hilstiana, exilada e expatriada vai buscar a voz primeva, o primeiro grito, o último sopro. Esse retorno ao universo cálido e pantanoso da mãe que

²³ Barthes, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*.

sabe dessa busca impossível. O lugar das bordas. Lá longe, lá dentro, lá antes, lá aqui: lálingua.

O texto de Hilda Hilst de denomina "espasmódico", além-palavra, além-corpo. E além da palavra está o silêncio, e além da vida está a morte. Dessas estranhezas nos falam os textos da escrita hilstiana. Da perda incessante e do transbordamento, do indizível, do impossível sendo sugerido por meio das possibilidades e dos limites da linguagem.

Dessa experiência limítrofe, desafio máximo da escrita hilstiana, esbarramos no texto místico. Que busca o texto místico se não a canção de júbilo, adoração exaustiva?! A fala amorosa que já ultrapassa os limites da linguagem.

San Juan de La Cruz ou o discurso de Santa Teresa d'Ávila, são exemplos dessa situação limite, em que o amor de Deus exige uma expressão de paixão erótica:

Via um anjo junto a mim...em forma corpórea... muito belo, o rosto tão brilhante que parecia dos anjos da mais pura espécie. Via em suas mãos um dardo de ouro, longo e em sua ponta me parecia ter um pouco de fogo. Este fogo dava-me a impressão de penetrar muitas vezes em meu coração e me chegar às entranhas; ao tirá-lo, parecia que levava consigo minhas entranhas e me deixava toda cheia do grande amor de Deus. A dor era ta grande que me fazia lamentar; e tão expressiva a suavidade em que me põe esta grande dor, que não se pode desejar que se tire, nem se contenta a lama com nada menos que Deus²⁴.

Em seu famoso *Seminário 20* (intitulado *Encore* e traduzido para o português como *Mais, Ainda*), em seu texto "Deus e O Gozo d'A Mulher", Lacan propõe que a mulher possui um gozo diferente do homem, gozo este que não se

²⁴ Branco, Lúcia Castello. *O Que é Escrita Feminina*, p. 72-3.

localiza propriamente no outro, mas num outro lugar a que Lacan denomina de lugar de Deus.

Para Lacan, o gozo será sempre o gozo feminino, na medida em que o outro gozo, da ordem da relação sexual enquanto cópula, é denominado pelo autor de "gozo do idiota".

Personagem privilegiada por Lacan, Santa Teresa d'Ávila se assemelha muitíssimo a essa descrição erótica da qual ela nada sabe, a não ser que goza:

Santa Teresa - basta que vocês vão olhar em Roma a estátua de Bernini para compreenderem logo que ela está gozando, não há dúvida. E do que é que ela goza? É claro que o testemunho essencial dos místicos é justamente de dizer que eles o experimentam, mas não sabem nada dele²⁵.

Contrário ao "gozo do idiota", denominado por Lacan como o gozo da ordem , da relação enquanto cópula, o gozo feminino buscará sempre as instâncias limítrofes, sem nada pretender comunicar, proferindo exaustivamente eu-te-amo.

Em seu romance "*Bliss*", de Katherine Mansfield, (traduzido por Ana Cristina César por "*Êxtase*"), sugere que essa sensação de suprema alegria paradisíaca, só poderia ser sentida em ocasiões muito raras e especiais.

Ana C. citou três exemplos desse momento, sendo o primeiro na relação de satisfação do bebê com a mãe. O segundo momento ela aponta para as relações de paixão ditas "*primitivas*" e fantasias homossexuais. E o terceiro momento sendo o êxtase religioso.²⁶

²⁵ Lacan, Jacques. *O Seminário. Livro 20: mais, ainda*, p. 103.

²⁶ Moriconi, Ítalo. Ana Cristina César, *O Sangue de Uma Poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumaré, 1996.

A proximidade entre o erotismo e o êxtase é descrito desde os místicos cristãos. Bataille analisou o ponto de encontro que há nestes dois movimentos. Para o filósofo, tanto um quanto outro atendem a um movimento de negação do eu, na busca de ser outro, de por alguns momentos envolver-se e como que perder a própria identidade. Na experiência erótica deseja-se o auto-aniquilamento por viver uma experiência totalizante em que os dois não são mais o que eram, mas ao mesmo tempo, não deixam de ser o que são.

Para Bataille, a energia movente de eros responde a um impulso de morte e na experiência mística é que se dá a dissolução do eu em Deus. O teórico conclui a sua obra "*O Erotismo*", evidenciando que o erotismo é um problema fundamental dos homens.

Daí a relação tão íntima do erotismo com o misticismo e com a morte. São nessas experiências que somos assolados pelo sentimento de excesso, pelo transbordamento tão próprios do momento de gozo, como nos ensina Bataille:

O prazer seria desprezível se não fosse esse aterrador ultrapassar-se que não caracteriza apenas o êxtase sexual: os místicos de diversas religiões, especialmente os místicos cristãos, vivificaram-no da mesma forma. O ser nos é dado num transbordamento intolerável do ser, não menos intolerável do que a morte²⁷.

A problemática do texto de gozo é mais complexa: trata-se de explorar e exibir a morte no próprio texto. Sobre esse aspecto, Barthes declara: "*que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza*"²⁸.

²⁷ Cf. Prefácio de Bataille, Georges. *História do Olho*, pp.11-2.

²⁸ Barthes, Roland. *O Prazer do Texto*, p. 12.

Não se pode esquecer que a escrita do gozo é a escrita do indizível e do impossível, busca captar o instante insustentável. Fala em excesso, na máxima capacidade do discurso, até o silêncio absoluto do que se cala pela incapacidade de dizer: o gozo. Aqui é o lugar da linguagem explícita, do excesso de significação que desemboca no silêncio ou no vazio, tornando-se assim uma "não-linguagem", como observa Deleuze²⁹.

Projetos impossíveis, que encontrarão lugar numa tentativa de saída radical da linguagem (como na loucura), ou de busca definitiva da linguagem (como na morte):

E, visto que, na morte, ao mesmo tempo que ele nos é dado, nos é roubado, devemos procurá-lo no sentimento da morte, nesses momentos insuportáveis em que temos a impressão de estar morrendo, porque o ser em nós só existe em excesso, na coincidência entre a plenitude do horror e a da alegria³⁰.

Observamos aqui a perversão maior do texto de gozo: "colocar a linguagem em relação com o seu próprio limite"³¹. Mostrar que um texto, que é linguagem, esteja ao mesmo tempo dentro e fora da linguagem.

Para Lacan, a questão do ser está condensada numa única palavra: "parlêtre". Em francês, esse termo condensa dois verbos: parler e être, falar e ser.

Parlêtre também condensa o substantivo, letra e metaforiza o pensamento lacaniano sobre o problema do ser. Designa aquele que habita a língua, ao humano que fala.

²⁹ Deleuze, Gilles. *Masochismo*, p. 26.

³⁰ Bataille, Georges. *Idem*, pp. 11-2.

³¹ Deleuze. *Idem*, p. 26.

Traduzido para o português por "falessen", este neologismo metaforiza a morte, dimensão inevitável da existência.

Se dizer "ser humano" pode até parecer redundância - já que somos propriamente humanos porque falamos -, nossa condição de "falessen" nos situa, como sujeitos desejantes, determinados pela linguagem, perante a morte, o Outro Absoluto³².

Por isso o texto de gozo é anarquista, subversivo, visto por Barthes como aquela "pessoa desenvolta que mostra o traseiro ao Pai Político". Ao repudiar a pátria lingüística, esse texto faz a trajetória da volta à língua materna, à pré-linguagem de gemidos e sussurros, a linguagem de Eros.

O objetivo confesso de Hilda Hilst sempre foi a busca do sagrado: *"Daquele suposto desejo que um dia eu vi e senti em algum lugar. Eu vi Deus em algum lugar. É isso o que eu quero dizer"*. (Cadernos de Literatura Brasileira, 1999:37).

Foi sempre em busca desse inefável, do absoluto e do amor que Hilda Hilst teceu o seu ritual erótico-divino.

³² Cesarotto, Oscar/ Souza leite, Márcio Peter. *Jacques Lacan*, p. 71.

CAPÍTULO III

A poesia amorosa de Hilda Hilst

Ao contrário do poeta romântico, o poeta moderno sabe que qualquer recorte do mundo será apenas linguagem e se vê projetado no mundo exterior, sabendo que a sua tradução será apenas parcial.

Sem função e público certos, busca recuperar uma história na qual sua condição atual possa fazer sentido. Encontra na linguagem fragmentada e alegórica o modo para dialogar com a tradição.

Nesse caminho em direção às próprias possibilidades internas da linguagem – ritmo, sonoridade, ambigüidades de sentidos, associações criativas – abandona regras e modelos, expandido e emancipando cada vez mais o fenômeno lírico.

As audácias da poesia lírica moderna ressoam num conceito de transgressão da lógica, continente de todas as dispersões possíveis do “eu” e da “alma”.

Na contemporaneidade, a poesia de Hilda Hilst é um exemplo de literatura que tece uma linguagem inventiva, extrapolando os limites do gênero, como podemos observar nesse seu poema que está presente na antologia poética do *Desejo* (1992):

Se chegarem as gentes, diga que vivo o meu avesso.
 Que há um vivaz escarlate
 Sobre o peito de antes palidez, e linhos faiscantes.
 Sobre as magras ancas, e inquietantes cardumes.
 Sobre os pés. Que a boca não se vê nem se ouve a palavra.

Mas há fonemas sílabas sufixos diagramas
 Contornando o meu quarto de fundo sem começo
 Que a mulher parecia adequada numa noite de antes
 E amanheceu como se vivesse sob as águas. Crispada.
 Flutissonante.

Diga-lhes principalmente
 Que há um oco fulgente num todo escancarado
 E um negrume de traço nas paredes de cal
 Onde a mulher-avesso se meteu

Que ela não está neste domingo à tarde, apropriada.
 E que tomou algália
 E gritou às galinhas que falou com Deus.

(Hilst, *Do Desejo*, p. 38)

Podemos observar que a poeta busca o tom de uma conversa, de um manifesto: uma libertação. Reforça um movimento entoacional, conduzindo sempre à circularidade. Rompe a expectativa conceptual do gênero e hibridiza a sua poética delirante.

Hilda recusa as fronteiras entre prosa e poesia, e conceitua a experiência lírica, compreendida enquanto criação, libertação poética. Dessa extrapolação dos limites a poeta articula a sua poesia, simulando o mecanismo da

linguagem do inconsciente e hibridizando estilos, gêneros, línguas e procedimentos verbais.

Na apresentação que faz de Fluxofloema (1970:16), Anatol Rosenfeld enlaça os três gêneros desenvolvido pela escritora: poesia, drama e narrativa. O crítico se põe a refletir sobre o porquê da prática dos três gêneros eleitos pela poeta e declara que:

[...] na linguagem nobre e austera de sua poesia Hilda Hilst não poderia dizer toda gama do ente humano, tal como o concebe, nem seria capaz de, no palco, 'despojar-se' com a fúria e a glória do verbo, com a "merdafestanção" da linguagem, sobretudo também com a esplêndida liberdade, com inocência despudorada com que invade o poço e as vísceras do homem, purificando-os com os 'dedos lunares' para levar o escatológico ao escatológico [...]

Anatol Rosenfeld observa as relações entre os gêneros e reconhece o papel da poesia como fonte geradora dos outros dois gêneros. Com a dramaturgia e a narrativa, a literatura de Hilda Hilst cresce em possibilidades de expressão. O crítico ressaltou ainda que:

[...] nesse tempo em que vivemos, tão marcado pelas especializações, é raro encontrar um escritor capaz de cultivar , com notável qualidade, três gêneros fundamentais da literatura - a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa -, como é o seu caso. (Cadernos de Literatura Brasileira, 1999, p.36)

Hilda Hilst utiliza-se de flashes que se acumulam e que se aproximam tanto do verso como da prosa. Podemos notar ainda, no poema analisado, que a emoção lírica é favorecida pelo predomínio da coordenação (ver, principalmente, nos dois últimos versos o acúmulo do conectivo aditivo "e").

A não-linearidade e a alogicidade, próprias do lírico, são expostas a serviço da narrativa. O poema, constituído aos saltos, expõe o ludismo da composição e intensifica a transgressão e o intuito inovador da escrita contemporânea.

Na expressão lírica, portanto, há uma espécie de tensão e luta contra qualquer intencionalidade lógica e gramatical, contra qualquer explicação da emoção e do sentimento. Se a poesia lírica pode ser uma forma de conhecimento é porque ela faz conhecer, no momento da leitura, a própria linguagem, distanciada do hábito e revivida como nova pela invenção poética.³³

Observa-se que, desde o Romantismo, os escritores propõem e praticam uma ruptura dos paradigmas clássicos dos gêneros literários. Por outro lado, os movimentos de vanguarda do nosso século também levaram essas rupturas às últimas conseqüências, contribuindo para mostrar a força da linguagem literária e do ato criativo, independente dos processos de estruturação e das categorias didáticas.

Como podemos apreender em seu poema, Hilda Hilst exhibe uma intensidade que é trabalhada em busca de uma libertação total de qualquer repressão da linguagem.

Octavio paz alude à poesia como uma testemunha dos sentidos e explicita a relação entre erotismo e poesia. Conceitua o erotismo como poética corporal e a poesia como erótica verbal.

³³ Salette de Almeida Cara. Poesia Lírica. São Paulo: Ática. 1985. p.58

A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema - cristalização verbal - a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação. A disposição linear é uma característica básica da linguagem; as palavras se enlaçam umas às outras de forma que a fala pode ser comparada a um veio de água corrente. No poema a linearidade se torce, atropela seus próprios passos, serpenteia: a linha reta deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral. (A Dupla Chama: Amor e Erotismo, 1994, p.13)

Numa entrevista a Léo Gilson Ribeiro (15/03/1980), Hilda se pronuncia: *“escrevo movida por uma compulsão ética de não pactuar. Para mim não transigir com o que nos é imposto como mentira circundante é uma atitude visceral, da alma, do coração, da mente do escritor”*.

Nos anos setenta, Léo Gilson Ribeiro escreve em jornais e revistas, despontando assim como um dos melhores críticos da obra de Hilda Hilst. Além das afirmações sobre os aspectos hinduístas ou orientalistas da obra hilstiana. Ressalta ainda características marcantes do deus hilstiano (sanguinário, irado, onipotente). Tal constatação moldaria uma existência que não é humana e um deus sendo mistério e impenetrabilidade. O Deus de que o crítico fala está associado a um turbilhão de informações: do êxtase de Santa Tereza d'Ávila à angústia Kierkgardiana.

Os anos oitenta despertou um interesse ainda maior pela obra de Hilda Hilst, especialmente pela publicação da trilogia obscena (*O caderno rosa de Lori Lamby* - 1990, *Contos d'escárnio/ Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991). Esse interesse revelou-se na crítica acadêmica representadas no trabalho de Deneval Siqueira de Azevedo Filho, *Holocausto da Fadas: a trilogia obscena e o Carmelo bufólico de Hilda Hilst* (dissertação de mestrado, São Paulo: Campinas:

UNICAMP, 1996), na dissertação de Marco Antônio Yonamine, *Arabesco das pulsões: as configurações da sexualidade em A obscena senhora D*, de Hilda Hilst (dissertação de mestrado, São Paulo: USP, 1991), no trabalho de Clara Silveira Machado, *A escritura delirante de Hilda Hilst* (tese de doutorado, São Paulo: PUC, 1993), o trabalho de Anelys Rosa Oikawa Lopaes, *Entre Eros e o Senhor - sexo e religião em Qadós*, de Hilda Hilst - dissertação de mestrado, UFPR, 1997).

De todos esses trabalhos, o de Cristiane Grando, *Amavisse de Hilda Hilst. Edição Genética e crítica* (dissertação de mestrado, São Paulo: USP, 1998), o trabalho de Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque, *Deus, Amor, Morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst* (tese de doutorado, São Paulo: USP, 2002) e Geruza Zelnys, *A (meta)física poética de Hilda Hilst* (dissertação de mestrado, São Paulo: PUC, 2005), foram os poucos que se aventuraram pela poesia, revelando-nos que a poesia de Hilda Hilst ainda esta à sombra de sua prosa. No entanto, em revistas especializadas poderemos encontrar trabalhos de Michel Riaudel (*Plaine Marge: cahiers de littérature, d'arte plastiques et critique*, 1997) e Eliane Robert Moraes (*Cadernos de Literatura Brasileira nº 8*, Instituto Moreira Sales, 1999) fugindo aos modelos acadêmicos e inserindo a contribuição filosófica e a questão da recepção e da sedução do texto (Michel Riadel), ambos com significativas contribuições para a leitura de Hilda Hilst.

Podemos ainda mencionar Renata Pallotini e Elza Cunha de Vincenzo com análises sobre a dramaturgia hilstiana, e Nelly Novaes Coelho com os seus ensaios sobre a lírica de Hilda Hilst. Sob um ângulo biográfico-impressionista, ressalta-se o ensaio de José Castello no seu *Inventário de sombras* (Rio de Janeiro: Record, 1999).

Como podemos constatar já existe uma considerável fortuna crítica sobre a obra de Hilda Hilst, ao contrário do que se poderia pensar. Pelo menos, três grandes nomes da crítica brasileira (Sérgio Buarque de Holanda, Sérgio Milliet e Anatol Rosenfeld) se interessaram pela obra hilstiana, deixando-nos um imenso trabalho a realizar: o de compreender a constituição do discurso literário hilstiano.

A crítica de Sérgio Buarque de Holanda foi fundamental para a formação de Hilda Hilst, que, não ficando alheia a tais críticas, passou a reagir a observação do crítico, quando este afirmou ser a poesia de Hilda Hilst uma "arte em crescimento". Os frutos dessa arte vingou em dezenove livros de poesia, onze livros de prosa e oito peças de teatro.

Sérgio Milliet tece questionamentos em torno do lugar geracional de Hilda Hilst, somando-se a isso as observações de Jorge de Sena que busca atar experiência vivida e experiência poética. Agrega-se nesse conjunto Anatol Rosenfeld e Léo Gilson Ribeiro definindo temas e lugar de fala para Hilda Hilst.

Os muros da incomunicabilidade erguidos entre Hilda Hilst e sua crítica produziram na poeta a imagem de um outsider, coisa que ela nunca quis ser, ora uma megalômana, que ela nunca negou. A saída de São Paulo para morar numa chácara onde viveu até os seus últimos dias causou impacto no meio literário dos anos sessenta. Tudo isso contribuiu para uma imagem da poeta como alguém afastado do mundo. De fato, a poeta se impôs a uma disciplina fora do circuito cultural, afastada dos burburinhos da indústria cultural, a ponto de se encerrar durante as últimas décadas no seu recolhimento, para não dizer solidão.

A ausência crítica para o trabalho literário foi visto pela poeta com um riso demolidor e a dor funda do não reconhecimento. Utilizando-se do recurso da

ironia instaura a marca da sua modernidade, recusando-se a seguir modismos e elegendo as suas influências literárias e filosóficas.

O projeto literário hilstiano é fruto de prolongadas reflexões. Está mais para uma poeta de livros que de poemas. Na sua antologia poética *Sobre tua grande face, Da morte-odes mínimas, Amavisse, Poemas malditos, gozosos e devotos, Cantares de perda e predileção, Do desejo*, dentre outros, fazem mais sentido se lidos no conjunto do livro.

Hilda Hilst não se limitou às temáticas do cotidiano e do social, suas escolhas estéticas perseguiram os excessos pois para ela "os sentimentos vastos não tem nome".

Podemos notar na poesia de Hilda Hilst a busca de um conhecimento em torno dos limites de liberdade do ser humano. Em seus versos: "*E gritou às galinhas que falou com Deus*"; Hilda conclui o seu poema, num grito de libertação e êxtase. Lança o seu desejo em direção a um mais além, ao indizível. Cumpre com sua missão de poeta: fazer ouvir o ritmo da criação e criar uma ponte entre o mundo, os sentidos e a alma.

Do Desejo foi o último livro de poesia lançado por Hilda Hilst, que escolheu para finalizar seu discurso lírico, um livro que materializa as relações entre homem e mulher. Nos anos oitenta, o amor passa a demonstrar uma face que já se desenhava nas primeiras poesias e a dicção da poeta consegue comunicar o amor como transcendente e material.

O sujeito poético, no presente caso, viveu a nostalgia e continua a vivê-la porque reconhece o percurso que já fez. Para a poeta, como o amor já foi vivido

e a experiência dolorosa da nostalgia foi reconhecida, o desejo toma um lugar todo especial no seu universo.

No presente caso, o sujeito poético reflete sobre o desejo e busca sua apreensão ora dando-lhe contornos (valor, juízo, caracterização), ora designando-o empiricamente. O que acontece com o sujeito poético em *Do Desejo* é o gesto da escolha, o exercício da vontade. O título que dá ao seu último livro de poesia designa uma opção pela definição de um objeto, o próprio desejo.

Vê-se que Hilda Hilst não trabalha apenas no âmbito das definições mas também no das experiências. O que vemos na poesia hilstiana é o desejo expresso como gozo, vontade de prazer, mas conservando também a transcendência por ser objeto de reflexão e porque, segundo Hilda ele é "incorpóreo", já no primeiro poema, a poeta avisa:

Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.
Antes, o cotidiano era um pensar alturas
Buscando Aquele Outro decantado
Surdo à minha humana ladradura.
Visgo e suor, pois nunca se faziam.
Hoje de carne e osso, laborioso, lascivo
Tomas-me o corpo. E que descanso me dás
Depois da lidas. Sonhei penhascos
Quando havia o jardim aqui ao lado.
Pensei subidas onde não havia rastros.
Extasiada, fodo contigo
Ao invés de ganir diante do Nada.

(Hilst, *Do Desejo*, p. 09)

O 'Outro/Nada' cede lugar para o homem de carne e osso, que conduz o eu lírico pelo caminho do prazer. Como a abordagem poética hilstiana nunca é unívoca, o eu lírico se depara diante de relativizações, antíteses e lança o seu segundo aviso:

Lembra-te que há um querer doloroso
E de fastio a que chamam de amor.
E outro de tulipas e de espelhos
Licencioso, indigno, a que chamam desejo.
Há o caminhar um descaminho, um arrastar-se
Em direção aos ventos, aos açoites
E um único extraordinário turbilhão.
Por que me queres sempre nos espelhos
Naquele descaminhar, no pó dos impossíveis
Se só me quero viva nas tuas veias?
(Hilst, *Do Desejo*, p.15).

Esse aviso vem como sinal para que o parceiro não busque transformar desejo em amor, porque o eu lírico está voltado para a licenciosidade e é ela que perfaz o erótico. Surgem espelhos, símbolos da afirmação do eu e da vaidade, para refletir o jogo estabelecido entre o eu lírico e o outro. O amor aqui é definido como uma forma de querer e está na esfera da negatividade (doloroso, de fastio), antepondo-se ao desejo também negativo (licencioso, indigno). No poema analisado, Hilda Hilst explicita um amor doloroso, enquanto o desejo, não. Além disso, a noção de negatividade referente ao desejo é de caráter moral enquanto o querer do desejo é menos hipócrita porque assume seu real valor.

Com ecos de Manuel Bandeira, lembrando a incompatibilidade entre uma disposição para o prazer e outra para as coisas transcendentais, o eu lírico questiona o parceiro:

E por que haverias de querer minha alma
 Na tua cama?³⁴
 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 de acertos.
 Ou tenta-me de novo. Obrigá-me.

(Hilst, *Do Desejo*, p. 17)

Contrariamente aos outros livros, em que prevalecia a nostalgia, ainda que houvesse a presentividade enquanto possibilidade, neste, há uma ação acontecendo com os verbos, de fato, no presente. O que conta é a realização física, materializada no desejo. Se a alma é um valor em si, o eu lírico rebela-se, a alma não se negocia. Daí o corpo assume um valor mais alto, falando por meio do coito, tornando-se refúgio de um eu lírico cansado de buscar as alturas. Somente a ilusão dos corpos oferece, por um instante, a ilusão da completude.

³⁴ "As almas são incomunicáveis./Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo./Porque os corpos se entendem, mas as almas não." Manuel Bandeira. "Arte de Amar" in *Estrela da vida inteira*, p. 185.

A experiência erótica tem relações profundas com a morte, isso se justifica a partir dos conceitos de Bataille sobre a continuidade e a descontinuidade do ser. O filósofo explica que somos seres descontínuos, uma vez que nada em nossa trajetória é perene. Para Bataille vivemos em uma condição transitória. No entanto, há dois momentos em que o ser experimenta a continuidade, sendo o primeiro, no instante da concepção e o segundo, no momento da morte, quando o ser abandona a existência.

Vivemos a obsessão por uma continuidade, esse ímpeto , na explicação de Bataille, é o responsável pela manifestação do erotismo humano, e a condição elementar para o acontecimento do ato erótico é o impulso violento. Para o autor, todo erotismo é uma violação: "Toda a atividade do erotismo tem por fim atingir o ser no mas íntimo, no ponto onde ficamos sem forças" (2004:28). No poema aqui analisado o eu lírico alcança essa instância violenta do erotismo, quando repete:

[...] porque haverias
de querer minha alma na tua cama?
Jubila-te da memória de coitos e de acertos.
Ou tenta-me de novo. Obrigá-me.

Cada ação compõe a cena e manifesta o anseio erótico presentificado numa gradação orgástica, quando a poeta explicita:

[...] 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. [...]

O eu lírico hilstiano experimenta a verbalização a fim de apreender o inefável : "Disse palavras líquidas, deleitosas, ásperas/ Obscenas, porque era assim que gostávamos". Não é de se estranhar que os domínios da poesia são também os do erótico, como podemos observar no pensamento do filósofo:

A poesia leva ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão os objetos distintos. Ela nos leva à eternidade, ela nos leva à morte, à continuidade: a poesia é eternidade. (Bataille, 2004: 40)

Esta é a utopia da poesia hilstiana: como não há possibilidade de um desfecho no inesgotável exercício poético, a poesia resiste como espaço de experimentação. *Do Desejo* está circunscrito ao que Jankelevitch denomina primultimidade, isto é, a ocorrência renovada do já havido. A repetição, por si, já não é repetição, ela é primultimidade porque a segunda vez não é igual à primeira. Aos livros que se seguiram, sempre trazendo o amor como tema, aplica-se a experiência primúltima da escrita e do afeto recriado em poesia. À incompreensão do parceiro nesse livro, o sujeito poético tenta explicitar seu mecanismo de escrita e compreensão do outro: "Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo".

No percurso poético hilstiano, o amor aparece como tema de sua poesia, multiplicando-se em várias faces e, às vezes, aparecendo associado à morte como diversão de Deus.

Diversão da divindade, passagem para o sublime, o amor é o núcleo temático dessa poesia. O movimento de baixez (daí expressões como "foder" constarem em *Do Desejo*), ou de ascensão, faz dele o que mais se aproxima da divindade e do humano porque encerra em sua poesia transcendência e corporeidade.

Quando se imagina que houve uma rendição completa ao corpo, Hilda Hilst lança um contraponto, levando o desejo para um plano consciente em que não ocorre rendição e finaliza o livro dizendo que "incorpóreo é o desejo", uma vez que, como assunto de poesia, o desejo é abstração.

Do Desejo é poesia desnudada, desentranhada do mundo, repentinamente revelada. É, finalmente, iluminação espiritual, mas ao mesmo tempo profana, que vem de baixo, do corpo e se alça ao sublime. Na poesia hilstiana a inspiração poética nasce do corpo, se prende ao erótico e alcança o impulso que tem o poder de mudar o mundo.

Tomada como corpo, a poesia hilstiana se apresenta para ser provada. É nessa encenação eucarística que a poeta recupera nossa "ração de paraíso".

Considerações Finais

Ainda que a poesia seja uma manifestação artística cultuada, ela não goza da posição privilegiada da narrativa cuja manifestação é, quase sempre, mais direta, mais colada ao histórico. A poesia pede do leitor um olhar de outra natureza, a atenção que solicita apela para fontes que nem sempre são claras, o que força o leitor a "cavar" suas chaves para a compreensão do poema.

A realização dessa pesquisa obedeceu ao critério de voltar sempre ao poema na sua carnadura e ossatura (naquilo que reveste e que o sustenta), na esperança que esses procedimentos mantivessem o pesquisador afastado da abordagem biografista do poema como também de mediações injustificadas.

Recorremos às citações de filósofos e diversos teóricos, mas sempre atados aos assuntos discutidos. As citações foram retiradas daqueles que mantêm afinidades com a poesia hilstiana. No caso, de Vladimir Jankelevitch, por exemplo, começou-se a lê-lo devido a sua proximidade com a poesia de Hilda Hilst. A esse filósofo, a poeta foi buscar a citação para *Amavisse*. O mesmo é válido para Georges Bataille. Outros teóricos compareceram por sua proximidade com os temas abordados, pelo valor de suas leituras, iluminadoras em vários momentos: Bergson, Jacques Lacan, Roland Barthes e Octavio Paz. Foram eles que mais auxiliaram na elucidação dos problemas suscitados pela poesia de Hilda Hilst.

A partir das teorias de Georges Bataille que se apóia no mútuo entrelaçamento proposto por Octavio Paz (o erotismo como uma "poética corporal"

e a poesia uma "erótica verbal"), comprovamos que a poesia hilstiana realiza essa fusão entre erotismo e criação literária.

O lugar único que a poesia hilstiana ocupa, na literatura brasileira, deve-se em grande parte a seu poder que decanta, pela palavra poética, os significados da experiência.

Ao insistir num mesmo tema (*Do Desejo*), buscando dar uma ordem à experiência que desorganiza o ser humano, a poeta exercita exaurir o sentimento-pensamento. Essa é uma das marcas estéticas mais importantes da obra hilstiana. Sua poesia têm um fio condutor de raciocínio, em que se debate consigo mesmo, balançando-se sempre naquela linha tênue do pensar-sentir.

Além da compreensão do corpo, a poeta se lança ao embate consigo mesma. Se a experiência amorosa nos empurra para o excesso (às vezes, para a "voragem" da paixão), a grande luta da poeta é representar o maior número de nuances que a experiência, decantada em seu universo mental, possibilita.

O que faz grande a poesia hilstiana é justamente reverter o óbvio, o contingente, numa lírica amorosa que sem cansar volta-se sobre si mesma. Aparentemente escorregadio, móvel e impalpável, o texto de Hilda Hilst é fruto de um pensar-se até o extremo.

Quando a poeta usa a linguagem e a explora além ou aquém de sua lógica, Hilda subverte a norma, criando palavras, sintaxes e ritmos únicos em sua língua, somando a isso sua experiência de vida e de leituras e fazendo uma espécie de curto-circuito imagético.

Numa linguagem-corpo da palavra, a poesia hilstiana transborda de si mesma, buscando tingir-se de outras matérias. Além ou aquém de qualquer

categorização possível, Hilda-poeta consegue "estilhaçar sua própria medida" quando persegue e alcança a sua escritura desejante. Cria no outro a vibração, o som da "cordas do sentimento".

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

- HILST, Hilda. *Sobre a Tua Grande Face*, São Paulo: Massao OHNO, 1986.
- _____. *Amavisse* - São Paulo: Maison de vins, 1986.
- _____. *Alcóolicas* - São Paulo: Maison de vins, 1992.
- _____. *Do Desejo* - São Paulo: Pontes, 1992.
- _____. *Do Amor* - São Paulo: Massao Ohno, 1999.
- _____. *Bufólicas*. São Paulo: Massao Ohno. 1992.
- _____. *Cantares do sem Nome e de Partidas*. São Paulo: Massao OHNO, 1995.
- _____. *Presságio*. São Paulo: Edições Alarico. 1951.
- _____. *Roteiro do Silêncio*. São Paulo: Anhambi. 1959.
- _____. *Trovas de muito amor para um amado senhor*. São Paulo: Anhambi. 1959. São Paulo: Massao Ohno. 1961. Prefácio de Jorge de Sena.
- _____. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Massao Ohno, 1974.
- _____. *Poesia (1959/1979)*. São Paulo: Quíron/INL. 1980.
- _____. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Massao Ohno/Roswita Kempf. 1980.
- _____. *Cantares de perda e predileção*. São Paulo: Massao Ohno/ Lídia Pires e Albuquerque Editores. 1980. Prêmio Jabuti/ Câmara Brasileira do Livro. Prêmio Cassiano Ricardo/ Clube de Poesia de São Paulo.

GERAL

ARRIGUCCI, Davi Jr. *A Poesia de Manuel Bandeira: Humildade, Paixão e Morte*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras. 1990.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. Atica, 1995.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *A Tradição sempre Nova*. São Paulo: 1976.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: Arx: 2004.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.

BERGSON, Henry. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1976.

_____.(ORG). *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ed. Atica, 1996.

_____. *Pré-modernismo e Modernismo*. In: *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

BRANCO, Lúcia Castello/ Ruth, S. Brandão. *Literaterras: A Borda do Corpo Literário*. São Paulo: Ed. Annablume, 1995.

_____. *O Que é Escrita Feminina*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

CARA, Salete de Almeida. *A Poesia Lírica*. São Paulo: Ed. Atica, 1985.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. Sul Americana, 1970.

CHALHUB, Samira. *Poética do Erótico*. São Paulo: Ed. Escuta, 1993.

DURIGAN, Jesus. *Erotismo e Literatura*. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

DUMOULIÉ, Camille. *O Desejo*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes. Trad. Ephrain F. Alves, 2005.

FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do Prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

JANKÉLÈVITCH, Vladimir. *L'irreversible et la nostalgie*. Paris: Flamarium, 1974.

LYRA, Pedro. *Conceito de Poesia*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

MEYERHOFF, Hans. *O Tempo na Literatura*; Trad. de Myriam Campello; São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

NIETZSCHE. *O Eterno Retorno. In: Obras Completas*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. [Os Pensadores, vol. XXXII.]

NOVAES, Adauto. (ORG). *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PAZ, Octávio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Sade: Um Mais Além Erótico*. São Paulo: Ed. Mandarin. Trad. Wladir Dupont, 1999.

_____. *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. São Paulo: Ed. Siciliano. Trad. Wladir Dupont, 1994.

_____. *Os Filhos do Barro. Do Romantismo à Vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

_____. *O arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1983.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collect papers*, Cambridge: Harvard Press, 1974.

PIMENTA, Alberto. *O Silêncio dos Poetas*. Lisboa, A regra do Jogo, 1978.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. 9ª Edição, São Paulo: Cultrix, 1998.

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. São Paulo: Ed. EDUSP, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SÁ, Olga de. *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1979.

Bibliografia sobre Hilda Hilst

ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo Santos de - *Deus, amor, Morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst*, São Paulo, Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 2002.

GRANDO, Cristiane - *Amavisse de Hilda Hilst: Edição Genética e Crítica*, São Paulo, Dissertação (Mestrado), FFLCH-USP, 1998.

GHAZZAQUI, Fátima - *O Passo, a carne e a posse. Ensaio sobre da morte, odes mínimas de Hilda Hilst*, São Paulo, Dissertação (Mestrado), FFLCH-USP, 2003.

MACHADO, Clara Silveira - *A escritura delirante de Hilda Hilst*, São Paulo, Tese (Doutorado), PUC-SP, 1993.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.