



PAULA CRISTINA DOLENC CABRAL TACCA

**“IMAGENS DA POESIA ERÓTICA DE HILDA
HILST”**

**CAMPINAS
2013**



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

PAULA CRISTINA DOLENC CABRAL TACCA

“IMAGENS DA POESIA ERÓTICA DE HILDA HILST”

Orientador(a): Prof. JOAQUIM BRASIL FONTES

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Educação na área de concentração

de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA PAULA CRISTINA DOLENC CABRAL TACCA E ORIENTADA PELO PROFESSOR JOAQUIM BRASIL FONTES.

Assinatura do Orientador

Prof. Dr. Dario Fiorentini
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
Faculdade de Educação - Unicamp
Matrícula: 21562-0

CAMPINAS
2013

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA
DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP**
ROSEMARY PASSOS – CRB-8ª/5751

T116i Tacca, Paula Cristina Dolenc Cabral, 1980-
Imagens da poesia erótica de Hilda Hilst / Paula Cristina
Dolenc Cabral Tacca. – Campinas, SP: [s.n.], 2013.

Orientador: Joaquim Brasil Fontes Júnior.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Faculdade de Educação.

1. Hilst, Hilda, 1930-2004. 2. Fotografia. 3. Imagem. 4.
Literatura. 5. Poética. I. Fontes Júnior, Joaquim Brasil, 1939-
II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de
Educação. III. Título.

13-030/BFE

Informações para a Biblioteca Digital

Título em inglês: Images of Hilda Hilst's erotic poetry

Palavras-chave em inglês:

Hilst, Hilda, 1930-2004

Photography

Image

Literature

Poetry

Área de concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora:

Joaquim Brasil Fontes Júnior (Orientador)

Ronaldo Entler

Ana Beatriz de Araújo Linardi

Data da defesa: 15-02-2013

Programa de pós-graduação: Educação

e-mail: pcdcabral@yahoo.com.br

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

IMAGENS DA POESIA ERÓTICA DE HILDA HILST

Autor: Paula Cristina Dolenc Cabral Tacca

Orientador: Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes

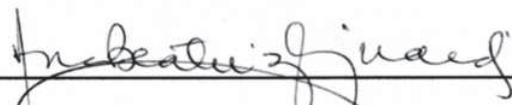
Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação de Mestrado defendida por **Paula Cristina Dolenc Cabral Tacca** e aprovada pela Comissão Julgadora.

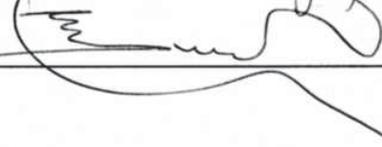
Data: 25/02/13



ORIENTADOR

COMISSÃO JULGADORA:





2013

▼

RESUMO

Este estudo parte de uma construção autoral poético-fotográfica, desenvolvida a partir da leitura, fragmentação e interpretação do livro *Do Desejo*, da escritora e poeta Hilda Hilst.

Desde essa produção experimental, que dialoga diretamente com fragmentos da poesia hilstiana e com as ideias e construções sobre o desejo apresentadas pela escritora em seu livro, intenciona-se uma fusão entre o tema do desejo e outros motivos na obra de Hilda Hilst e os de uma leitora que se envolve e interpreta a sua poética a partir do suporte fotográfico. Para ajudar a desenvolver uma reflexão sobre essa produção, alguns pensamentos e autores são colocados em cena para um diálogo sobre o processo criativo desenvolvido na relação texto-fotografia, autora-leitora, assim como textos de narrativa mais poética que pretendem apresentar referências, motivações e construções que perpassam a produção autoral que é o foco do trabalho.

ABSTRACT

This study starts from an authorial poetic-photographic construction developed from the book "The Desire"'s reading, fragmentation and interpretation, writer for Hilda Hilst.

Since that trial production, which speaks directly with fragments of the poet and her ideas and constructions about desire, intends to be a fusion between the desires and issues Hilst and a reader who is involved and interprets her poetry from the photographic support. To help develop a reflection about this production, some thoughts and authors are placed on the stage for a dialogue about the creative process developed in the text-picture relationship as well like author-reader relationship. Personal poetic narrative texts wish and intend to present references, motivations and constructions that underlie the authorial production that is the focus of the work.

AGRADECIMENTOS

Ao Centro Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPQ – que financiou parte desse estudo.

À Faculdade de Educação da Unicamp, por ser uma unidade aberta à complexidade inerente a todos os temas e sentidos que envolvem a Educação, a Criação e a Vida humana.

Ao professor Joaquim Brasil Fontes, por sua orientação, incentivo e estímulo à criatividade, reflexão e autonomia.

Ao Fernando de Tacca, leitor, crítico e companheiro de todas as viagens.

Ao Ronaldo Entler – ser dos mais pensantes e criativos – , por aceitar o convite de participar da minha aventura poético-acadêmica e enriquecer o trabalho com sugestões, críticas e incentivo.

À Ana Beatriz Linardi, por aceitar o convite de participar de muito perto desse estudo e contribuir enormemente para o seu desenvolvimento.

Ao Fábio Gatti, uma das pessoas mais criativas, amigas e generosas que já conheci.

À Gabriela Coppola, pela amizade intensa, pelas críticas, reflexões, elogios e leitura atentíssima, sempre.

À Camila Soligo Barbosa, amiga, modelo e a maior das honestidades humanas que já tive notícia.

Ao amigão, Hugo Seppi, por cuidar do “design” de tudo, sempre que foi preciso.

Ao Luiz Andreghetto, amigo querido, por participar dos meus anseios acadêmicos e técnicos.

À minha mãe e aos meus amigos que pelos rastros e marcas que deixaram e deixam cotidianamente, em meio ao turbilhão de nossas relações, fazem parte e suportam também esse estudo.

SUMÁRIO

1 – Porta de Entrada	01
2 – Uma poética do desejo	06
a. Hilda Hilst	07
b. Uma leitora	51
3 – (Sem) Saída: desejo, ruptura, concentração e desvio	77
5 – Referências bibliográficas	159

1

PORTA DE ENTRADA

Porque o mundo e o desejo são desertos. Buracos negros, que atraem, fascinam e destroem.

Devoram sujeitos, mastigam-nos e os regurgitam outros. Só o ser que viveu os desertos e os buracos negros do desejo e do mundo sabe do que falo.

Hilda Hilst é um desses seres. Hilda Hilst é ela e sou eu.

A questão que se colocava enquanto direttriz; o que se desejava enquanto projeto, era claro desde o início. Acadêmica e poeticamente, o que se queria desde o primeiro momento reflexivo era que as palavras pudessem conversar com as imagens. Que ambas – expressão literária e expressão fotográfica – se complementassem e pudessem lidar com o indizível e talvez apresentá-lo por via paradoxalmente dupla (imagem – texto) e única (*imagemtexto*).

Compreender esse processo relacional também se fazia importante.

Desejava-se o casamento entre fotos e palavras. Um casamento, entretanto, que fosse intenso, apaixonado, com direito a todos os binômios que a paixão carrega. Enfim, para que se pudesse estabelecer uma conversa entre fotografia e literatura de forma expressiva, criativa e honesta, era preciso movimento interno. Fazia-se necessário que a palavra escrita explodisse durante a leitura, no desejo de ser também imagem. O BOOM fazia-se necessário, o caos, a desestabilização. Ora, não se queria algo morno. Depois de conhecer o inferno, o morno torna-se muito pouco.

Só havia duas opções possíveis. Tive que optar por recortes. Consequentemente, definir uma opção entre trabalhar, criar e debater os impactos e o caos introspectivo, ou, por outra via, escancarar as dores, os amores, os temores.

Essa dúvida inicial me colocava dialogicamente diante de dois personagens centrais da literatura “subjéctiva” brasileira: Clarice Lispector e Hilda Hilst.

Clarice, com a qual desde há muito, mantenho profunda intimidade literária, emocional e pessoal. Hilda, uma sombra atraente, amedrontadora talvez. Chegara-me apenas via fragmentos poéticos.

Então, eis que me deparo com a sugestão de quem junto comigo se propõe a conduzir o trabalho, e que me incentiva a lidar com forças e sentimentos escancarados.

Escolha feita.

Clarice denegada. Hilda chegando. Avassaladora.

Mas o que fazer com tanta energia, com tanta força de tantos lados? Sim, Hilda Hilst é um vendaval, tanto quanto o desejo. Livro escolhido, recorte delimitado: *Do desejo* (2001). Era com ele que eu conversaria imagetivamente. Era com ela também: com os amores de Hilda, com seus temores, com suas dores; que eram dela, e são também todos meus.

Logo depois de iniciada a leitura, interessante e angustiante notar que não me identifico na organização poética hilstiana para a produção de imagens, mas sim na sua *(des)reorganização*. E na minha (re)organização imagética. É quando “quebro” seus poemas e sua lógica que me encontro expressivamente. É a partir da fragmentação dos pensamentos e sentimentos próprios de Hilda Hilst que a minha poética ganha força e se constrói. É a partir de uma composição imagético-fragmentária autoral sobre o que me pune e me chama fotograficamente que encontro fragmentos da poesia hilstiana. Antropofagia: comer, regurgitar – imagem-palavra / palavra-imagem.

A partir dessa percepção sobre o processo criativo que se desenvolvia, os caminhos se desviam da estrada preestabelecida. A relação genérica no diálogo palavra-imagem não é mais o foco central do que me interessa. É, em vez disso, a específica relação entre a necessidade de fragmentar os poemas de Hilda para que o diálogo entre os fragmentos e minhas *equivalências fotográficas*¹ aconteça e se desenvolva. Trata-se, então, de ter por objeto de estudo o próprio processo criativo, que a princípio não se explica. Busca-se então essa compreensão.

Mas de onde partir e como lidar com certas situações poético-expressivas, que perpassam os caminhos da emoção, da reflexão, da interpretação, da desconstrução, e se fazem próprios, ainda que mantendo um profundo e intenso diálogo com sua origem autoral escrita, que, nesse caso, é a poesia de Hilda Hilst?

Para além de tentar entender o próprio caminho poético de autoria hilstiana, convergente com pensamentos de ordem batailliana, é especialmente na tentativa de compreensão do meu próprio processo expressivo que me lanço na busca e em diálogos com linhas de pensamento que consigam argumentar filosófica, literária e/ou ensaisticamente o que me passou, o que passou quando da minha interação criativa/expressiva com os poemas de Hilst e da produção/ressurreição de imagens fotográficas autorais que dialogam com essa poesia.

Assim, este estudo refere-se a um trabalho dentro do campo das poéticas. Portanto, longe de desejar desenvolver ou encontrar uma linha teórica que justifique, explique ou enquadre a situação poética e o processo criativo autoral de fragmentação de poemas de Hilda Hilst e produção de

¹ Termo cunhado por Maureen Bisilliat para designar fotografias que produziu a partir de textos de grandes autores da literatura brasileira.

composições ou “*equivalências fotográficas*”; busco estabelecer, quase “antropofagicamente”, relações dialógicas com pensamentos de autores de diferentes linhas, lugares e épocas. Pensamentos que possam ajudar a desenvolver uma compreensão, como dito anteriormente, de um processo próprio. Esses autores são fundamentalmente interessados em refletir e debater sobre aspectos filosóficos, conceituais e práticos referentes à vida e a suas inter-relações pessoais e artísticas. Permito-me também fazer inferências e estabelecer relações próprias entre conceitos e pensamentos apresentados por eles.

A busca e o encontro com esses autores só puderam acontecer desde a efetiva e afetiva orientação de um verdadeiro companheiro de viagem poético-acadêmica, meu orientador, que foi fundamental para que esse delineamento se pudesse construir.

Ou seja, a partir dessa orientação e de buscas bibliográficas, filosóficas, poéticas, ensaísticas e literárias, deparei-me então com algumas linhas reflexivas e de produção completamente coerentes e fundamentais no que se refere a uma tentativa de compreensão desse processo de produção imagética que dialoga com poemas específicos; ou melhor, com fragmentos específicos de poemas hiltianos.

Traçando um caminho, a partir desses encontros, é possível afirmar hoje que, como eixo norteador fundamental do trabalho, encontra-se a filosofia alemã do Romantismo do primeiro período. Definitivamente, foi a partir do pensamento e da prática literário-filosófica de Novalis e Schlegel que se conseguiu aqui desenvolver relações entre o pensamento romântico e a produção fotográfico-literária que faz parte deste estudo.

Os princípios de fragmentação que regem esse pensamento se baseiam fundamentalmente na necessidade de liberdade expressiva de um indivíduo (des)organizado em meio ao caos social, cultural e pessoal, que percebe que o equilíbrio, a contemplação, o ideal platônico e toda utopia do linear caíram por terra; e que diante de um estado estilhaçado e caótico, o fragmento é opção de expressão e diálogo progressivo com o mundo. Inacabado como o sujeito que o produz, ao mesmo tempo em que é fechado em si mesmo, esse modelo expressivo permite interações e reflexões condizentes com o meio circundante intimista e social de quem o produz e de quem o lê e o interpreta. Pelos mesmos caminhos fragmentários seguem alguns pensamentos de Nietzsche, justificando essa moldura de escritura, segundo a análise de Blanchot, a partir da necessidade de lidar e apresentar conteúdos e formas escriturais que abranjam e apresentem pluralidade de sentidos e abertura às interpretações.

Em seguida, como segundo norte de estudo e de diálogo, aparece Roland Barthes, que com seu conceito de *punctum* me dá abertura para inferir compreensões sobre o que me chama e motiva na poesia de Hilda Hilst.

Outros nomes, como Giorgio Agamben e Luigi Pareyson também contribuem e enriquecem essa compreensão pessoal de um processo de criação próprio.

Por fim, ao apresentar o resultado final do trabalho, os conjuntos dialógicos imagem-fragmento, faço-o permeando-os com reflexões pessoais de um formato narrativo-poético, que aparece imbuído de minhas próprias referências e rastros de experiências, leituras e pensamentos sobre desejo, imagem, vida, morte e outros temas; os quais são amalgamados na escritura com referências e construções hilstianas sobre alguns desses mesmos temas e motivos.

Tento então, nessa parte final, a partir da personagem “*ela*”, resgatar e apresentar duas poéticas do desejo, duas poéticas que paradoxalmente divergem, convergem, fundem-se e confundem-se: são duas e “são” uma.

2

UMA POÉTICA DO DESEJO

a. Hilda Hilst

“A minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus.”

“(…) Suposto desejo que um dia eu vi e senti em algum lugar. Eu vi Deus em algum lugar. É isso que quero dizer.” (HILST apud CINTRA, 2009, pp. 51 e 65)

O desejo hilstiano seria mesmo, então, a tradução e/ou sinônimo de uma busca por Deus?

Mesmo que se responda afirmativamente a essa questão, é preciso ter claro que é uma procura que transcende qualquer religiosidade. Uma busca pelo que é “luz e imaterial” (2004, p. 30), de ordem muito mais filosófica e mítica, mas que perpassa toda dor e todo prazer carnal; que perpassa o baixio dionisíaco; que tem Dionísio desviando caminhos e criando bifurcações enganosas.

Em seu delírio poético, Hilst constrói complexas imagens de Deus, do sagrado, do amor, do desejo, da morte e do tempo, que se contrapõem e se entrelaçam num mesmo lugar e na voz de um eu lírico que cria imagens poéticas que se referem criativa e/ou simbolicamente a uma constante ausência e também a um caráter transitório do corpo e da alma, que agitam, incomodam e movimentam a poeta.

Por muitas vezes, em entrevistas, Hilda Hilst afirmou que nunca se conformara com o fato de a morte levar a um nada e tudo o que se sentiu, se experienciou e se viveu acabar em pó.

Então, é fundamentalmente na percepção de degradação do corpo, da experiência e da vida que nasce a busca-embate da poeta com e por um deus que a livre dos males da ausência e dos males do fim. Um Deus que se funde e se confunde com a ideia do erotismo batailliano; uma referência clara na poética de Hilda Hilst.

George Bataille, quando apresentou sua pesquisa e suas ideias no livro intitulado *O erotismo* (1957), tratou de “categorias” do desejo e do erótico que perpassam claramente os poemas hilstianos. Mais do que isso, é só a partir da lógica batailliana que conseguimos iniciar uma compreensão dessa poética hermética, cheia de enigmas e construções que a fecham em si mesma e que a caracterizam como extremamente moderna, quando, em vez de querer significar algo, deseja apenas ser: poesia e continuidade via constructo poético.

De qualquer maneira um esboço de entendimento é possível quando tentamos fazer com que a poesia de Hilst e a filosofia de Bataille se coloquem em diálogo.

Sintetizando o pensamento batailliano, podemos dizer que o que ele essencialmente afirma é que é a partir da invenção das ferramentas de trabalho e do trabalho em si que o ser humano consegue sair

da animalidade, controlar ou estabilizar sua violência instintiva e primitiva, criando interdições a esse latente elemento animalesco que carrega em si, e passar ao nível humano propriamente dito. É ocupando e subdividindo o tempo, em tempo de trabalho e tempo de festa, e tendo preocupações evolucionárias, civilizatórias e mítico-religiosas que o *Homo sapiens* deixa de ser *Homo fabres*.

Na festa, segundo Bataille, ou seja, fora de uma preocupação racional com o desenvolvimento social do grupo pelas vias do trabalho, há permissão para que as interdições sejam transgredidas. Esses momentos, em geral, são tidos como momentos de encontro com o sagrado, em que a violência animalesca e primitiva pode ser retomada em certa medida (convivendo agora com os princípios conscientes e interditos da vida civilizada).

Resgatando rituais e costumes antigos e pagãos, o filósofo nos mostra que, ao longo do desenvolvimento humano, as festas, os rituais, os sacrifícios, enfim, todas as formas de rompimento com as interdições impostas por princípios civilizatórios, eram parte da relação com o sagrado na medida em que, a partir do movimento de transgressão, o objetivo final era o de alcançar e estabelecer a continuidade do ser, que, desde a tomada de consciência sobre a própria finitude e sobre a sua descontinuidade em relação ao universo, enquanto ser individualizado, busca insistentemente a situação ou a sensação de uma continuidade perdida.

Bataille retoma e debate as orgias, o sacrifício humano ou animal, e outras formas ritualísticas que de alguma forma têm por princípio o resgate ou a simulação dessa continuidade, dada, é verdade, a partir de alguma forma violenta (morte de semelhante, violação dos corpos, posse). Assim, segundo ele, o sexo público ou a manifestação pública da sexualidade, assim como o princípio do “não matarás” (existente desde a tomada de consciência de civilidade humana, segundo Bataille, e portanto antes de qualquer princípio cristão), são transgredidos por um objetivo maior que é a união com o universo, que podemos entender, posteriormente, união com o sagrado, com o divino.

Nesse sentido, o pensador deixa claro que o erotismo tem muito a ver com a iminência e com a violência da morte. O ser humano, ao tomar consciência de que morre, de que tem seu corpo degradado pela passagem do tempo, de que finda e de que não há perspectivas para além das ruínas, busca uma maneira de estabelecer formas de continuidade para si mesmo, através da união dos corpos, de sua união com os elementos sagrados e com as experiências místicas. Ao mesmo tempo em que busca manter sua existência particular, também busca uma existência universal, que só é possível através da ligação sagrada estabelecida com outros seres vivos e com o divino.

Assim, ao comer a carne de outro ser humano, beber seu sangue, ou ainda fazê-lo com animais de espécie diversa, o homem consegue de alguma forma essa sensação de ligação, que sem o ritual ou sem a transgressão não seria possível. A orgia, o sexo público e a fusão dos corpos também são, segundo ele, a simulação dessa continuidade perdida. A individualidade se perde e a fusão é responsável por um novo momento do ser, que agora está ligado, está contínuo. Muitos exemplos são dados por Bataille, que quer prioritariamente deixar claro que é com a consciência da morte que o desejo de continuidade aparece e a ação e o movimento eróticos, violentos ganham força.

Nesse sentido, afirma o autor que o que é um movimento pela morte (da descontinuidade) o é também pela vida (continuidade). Há uma tentativa de manutenção das duas situações, pois o erotismo só tem razão de ser se a morte ou a simulação da morte do ser descontínuo não termina efetivamente em morte, mas retoma sua ordem natural posteriormente. Ou seja, seguindo essa lógica, a interdição, que estabiliza a vida social do ser humano em sua individualidade e em sua coletividade, convive de forma viável com a transgressão, na medida em que esse ser depende paradoxalmente desses dois aspectos para manter-se saudável em sua experiência social e individual. Simultaneamente, o que poderíamos chamar de mundo profano e mundo sagrado são formas complementares da experiência interior do humano.

Com o desenvolvimento social e cultural da espécie humana, muitos aspectos referentes aos rituais e à relação humano-sagrado vão se modificando. Seres humanos e animais em sacrifício passam a ser substituídos por simbolizações. Segundo Bataille, o desnudamento, por exemplo, é o representante simbólico do ato de matar. É através do desnudar que a parte masculina prepara a parte feminina para a violação, para a violência que é sempre tida dessa maneira para o escritor: feminino – vítima, masculino – violador.

O surgimento do cristianismo é para o pensamento batailliano fator fundamental para a alteração desse quadro de convivência pacífica e saudável entre interdição e transgressão na relação social e religiosa da humanidade. Isso porque, segundo ele, é com o cristianismo que as transgressões passam a ser relacionadas intrinsecamente com a ideia de Mal; assim como as divindades festivas são relacionadas ao diabólico negativo. Há aí, definitivamente, a criação de uma negação da transgressão e uma segregação do sagrado no sentido em que divindades isoladas e descontínuas são criadas e adoradas. Deus, santos e anjos representam principalmente seres descontínuos, o sacrifício é sempre o mesmo, o da cruz, alimentado pelas transgressões dos pecadores.

O sexo, defendido apenas para a procriação, não é mais uma forma de resgate da violência primitiva e uma tentativa de continuidade com o universo, ao contrário, é ação manchada pelo pecado da carne, que pode levar os fiéis à desestabilização e à saída do caminho divino.

“A carne é em nós esse excesso que se opõe à lei da decência. A carne é o inimigo inato daqueles atormentados pela interdição cristã, mas se, como creio, existe uma oposição vaga e global opondo-se à liberdade sexual sob formas que dependem do tempo e dos lugares, a carne é a expressão de uma volta a essa liberdade ameaçadora”. (BATAILLE, 1957, p. 153)

Feito um resumo do percurso de Bataille em *O erotismo* (1957), queremos fazer perceber que ele nos ajuda a compreender, ao menos um pouco, a lógica que perpassa os temas *Do desejo* (2004) hilstiano e a poética do desejo de Hilda Hilst. Ao fazer um resgate histórico e teórico dos movimentos ritualísticos e de desenvolvimento social humano que remetem o erótico a uma intencionalidade de se vincular ao sagrado e se tornar uma extensão e uma continuidade dele e do universo, do qual aqui apresentamos apenas uma síntese, Bataille define categorias do erotismo que são, na verdade, os pontos centrais que aqui nos interessam para discorrer sobre a poesia hilstiana.

Segundo o autor, a primeira categoria do erotismo refere-se ao “erotismo dos corpos”. Essa forma de erotismo remete necessariamente à violação e à violência (no modo de ver de Bataille, todas as formas eróticas são permeadas essencialmente pela violência e pela pulsão de morte-vida, entretanto, no caso dos corpos, a violação é física... ele se remete à nudez como abertura para que a violação ocorra, como já dissemos anteriormente).

Ora, o sujeito poético hilstiano pode ser referenciado nessa categoria batailliana de duas maneiras. Numa delas, podemos arriscar afirmar que a relação do eu-lírico com Deus e com sua infindável busca pelo sagrado, como resolução de problemas e angústias da vida física, remete-se a essa categoria, quando, ao observar e analisar a construção poética no conjunto geral dos títulos e poemas que constituem a obra *Do desejo* (2004), observamos a abertura do personagem à violação da sua condição humana; também remetendo ao erotismo sagrado – já citado. Entretanto, a relação que esse sujeito poético estabelece com seu Deus é de total subordinação, na qual se deixa subjugar pelo poder que o Outro possui a partir de uma intencionada concessão de continuidade. Essa relação é quase corporal: o sujeito da poesia hilstiana se coloca como um animal que se dispõe à fome do Deus, e que pode passar por todos os males físicos, se ao final chegar ao encontro que gerará a continuidade. A Fome desse Deus é perversa, é violenta, agressiva, humilhante. Assim, a condição do eu-lírico é quase

a de um masoquista em busca da violação e da crueldade sagrada. Colocado como a parte masculina da relação, Deus se torna o violador e a parte feminina, que é o eu-lírico, se dispõe à violação.

É interessante observar, a partir da leitura de *O erotismo* (1957) de Bataille posta em diálogo com os poemas hilstianos, como o sujeito do discurso da poesia de Hilda Hilst muitas vezes se coloca numa posição que desconsidera totalmente a dignidade humana e se rebaixa a uma situação que identificamos com a descrição batailliana do que vem a ser “do baixo meretrício”: “(...) pelo fato de se tornar estranha à interdição, sem a qual não seríamos seres humanos, a mulher do baixo meretrício se rebaixa à categoria dos animais: geralmente ela suscita uma repulsa semelhante àquela que a maioria das civilizações demonstram pelas porcas” (BATAILLE, 1957, p. 211).

Ora, é exatamente como o eu-lírico de Hilst se vê e se coloca inúmeras vezes em seus poemas: como animal, com focinhos e patas, muitas vezes, inclusive, remetendo-se especificamente ao porco e à porca.

Ainda segundo Bataille, as situações do baixo meretrício estão aparentemente ligadas às condições extremas de miséria e infelicidade que liberam o ser de se preocupar em “observar escrupulosamente as interdições” (ibidem). A convivência concomitante com o sagrado e o profano em um mundo cristão, que é o de Hilda Hilst e de seu sujeito lírico, e a alocação de ambos em um mesmo lugar faz com que:

“A mulher do baixo meretrício esteja no último grau de degradação. Ela poderia ser tão indiferente às interdições quanto o animal, mas, impotente para alcançar a perfeita indiferença, ela conhece as interdições que os outros observam: ela não somente está degradada, como também lhe é dada a possibilidade de conhecer sua degradação. Ela se sabe humana. Mesmo sem vergonha, ela pode ter a consciência de viver como os porcos”. (BATAILLE, 1957, p. 213)

Ora, é claro que nem Hilda Hilst, nem o eu-lírico que perpassa a sua poesia podem ser percebidos como miseráveis, dadas suas profundas reflexões sobre a experiência interior, a qual denominam alma, ou sobre os sentidos e descaminhos da vida, entre outras; mas muitas vezes é assim que o próprio sujeito do discurso aparece nos poemas: miserável, infeliz, entregue à violação humilhante e se comparando aos porcos – que aguardam a fome de Deus. Parece-me claro que Hilda Hilst utiliza as referências históricas e o pensamento de Bataille para afirmar sua posição de quase “prostituta de Deus”. É ousado apresentar tal afirmação; no entanto, ao se abster de toda a dignidade humana e se colocar animaisicamente à espera da fome cruel e da perversidade divina, o eu-lírico dessa poética se abre a uma profunda violação e se sujeita sem iniciativas contrárias à degradação atribuída a quem nega

ou despreza as interdições. Importante salientar que esse posicionamento ocorre de forma eventual e não constantemente na poesia de Hilst. O que chama a atenção quando acontece, no entanto, é o uso do termo porco(a) para se autodesignar, confirmando a influência do pensamento de Bataille em sua poética.

Em outra vertente ainda sobre a mesma categoria vislumbrada na poética de Hilda Hilst, podemos perceber um jogo erótico que o eu-lírico estabelece com Deus em momentos de rebeldia, cansaço e desesperança. Nesses momentos da poesia, encontramos um sujeito poético que utiliza como arma e enfrentamento contra o sagrado o prazer carnal. O amante físico é o responsável pela amenização da dor de uma busca que não finda e que nem ao menos encontra indícios positivos que estimulem a continuidade da empreitada. Buscando a pequena morte no ato sexual, satisfaz-se momentaneamente com a continuidade física e se rebela. O jogo está na desafiadora provocação que o sujeito do discurso executa e que objetiva a perturbação e o insulto ao sagrado: ausente, indiferente e inalcançável. Colocando prazer físico e espiritual no mesmo nível, o poema hilstiano iguala as relações, e mais, atribui valor ao prazer físico alcançado em detrimento de um inalcançável e ilusório prazer da “vida eterna”, da continuidade sagrada. Assim, o prazer físico se torna tão sagrado quanto essa continuidade universal almejada. Quando joga e põe em questão o divino em detrimento do carnal, muitas vezes, o eu-lírico assume a posição do próprio Deus, sendo buscado por seu amante, tal qual o faz o próprio sujeito do discurso quando imerso está em sua busca infundável pelo encontro com o sagrado. Outras vezes, é o amante que ocupa a posição divina.

Nesses momentos poéticos, Deus é preterido pelo homem, ainda que momentaneamente, já que ao final de cada um dos conjuntos poéticos que giram em torno desse motivo encontra-se um arrependimento do eu-lírico e uma nova recentralização de objetivos, ou seja, o abandono do carnal em nome de uma crença e esperança na busca da continuidade que transcende o físico.

No que se refere à segunda categoria, o erotismo dos corações, Bataille afirma que é a categoria que declara o ser enquanto dependente do outro. A realização da plenitude está no outro e no vínculo com o outro. Nesse sentido, para além da continuidade e da “morte” do ser isolado, é a posse que perpassa a relação, e sob ameaça real ou imaginária de perder o amado, quer-se agredi-lo, violentá-lo, assassiná-lo, ou, por outra via, deseja-se a própria morte, incluindo o impulso suicida.

Não observamos nenhuma linha de pensamento suicida na poética hilstiana; entretanto, todas as outras características que perpassam o erotismo dos corações de Bataille se enquadram perfeitamente na construção lírica de Hilda Hilst. O sujeito do discurso é violento e agressivo quando percebe que

“perdeu” o amado: Deus; e o ataca de diversas maneiras a partir das construções e dos discursos poéticos.

A terceira categoria, como dito antes, remete ao erotismo do sagrado. Ora, ao partir da definição batailliana de que o erotismo sagrado ou divino é uma experiência mística que substitui o ser existente, ou o objeto de desejo, por algo que não se vê, não se toca, e portanto, em teoria, não existe, pode-se pensar imediatamente na construção poética hilstiana, que busca quase o tempo todo o que não se alcança, o que não se vê e o que não deixa indícios (apenas os ilusórios ou construídos pelo eu-lírico).

Segundo Bataille (1957, p. 38), “em princípio, (...) a experiência mística é reservada à idade madura, na proximidade da morte: no momento em que faltam condições favoráveis à experiência real. O que vemos, entretanto, na poesia hilstiana é que desde sempre o motivo místico e sagrado perpassa de maneira bem enfática suas construções, o que pode ser explicado pelas experiências pessoais e religiosas da autora na infância e adolescência, e por sua personalidade singular e questionadora. Porém, *Sobre sua grande face* (1986), último conjunto poético que compõe *Do desejo* (2004), e que podemos aqui considerar tanto em sua primeira versão publicada quanto quando inserido na publicação da qual tratamos aqui, a obra que afirma sem mais, a opção pela experiência do sagrado e do encontro/continuidade com o divino, foi originalmente publicado em um momento que a princípio remete à maturidade, quando a escritora tinha cinquenta e seis anos. Da forma como a construção foi alocada no conjunto poético *Do desejo* (2004), ou seja, como encerramento e fechamento, também o podemos vislumbrar como reafirmação do que, segundo Hilst, sempre foi o foco central de sua poética: “Meu negócio é com Deus”.

Em determinado momento de sua escritura, Bataille também afirma que a poesia seria uma substituta para a experiência erótica: “a poesia leva ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos leva à eternidade, ela nos leva à morte, à continuidade: a poesia é eternidade” (1957, p. 40). Assim, diante dessa afirmação pode-se concluir que o sujeito poético hilstiano conseguiu perpassar todas as formas do erotismo de Bataille, e sendo sua poesia fuga ou complementaridade de um desejo intenso e frustrado de continuidade com o sagrado, é através dela que tentamos empreender compreensão do quão complexos são os temas do desejo de Hilda Hilst, que busca e anseia, para além da experiência quase sexual com Deus, sua santidade. E é só via descomedimento, insensatez e entrega à possibilidade do gozo que o sujeito poético se contenta, ou ainda, que ameniza e distancia a falta/ausência recorrente que o perpassa todo o tempo.

Então, falar de desejo na poesia de Hilda Hilst, ligando-a a uma lógica batailliana, é falar de uma percepção poética sobre a descontinuidade do ser, sobre a degradação humana a partir da passagem do tempo, sobre a morte e sobre uma incessante busca pela continuidade existencial com o sagrado, com o outro, com o universo.

O delírio desejanete de Hilda Hilst consiste nessa mistura de carne e espírito, de corpo e alma, que não se opõem, mas ao contrário, complementam-se e entrelaçam-se. É excesso e falta a um só tempo, é a representação das dualidades e ambivalências do que ela chama de alma e do que Bataille chamaria de experiência interior, do mais profundo que existe no humano.

“Eu o li (*Cartas a El Greco* de Nikos Kazantzakis) e fiquei deslumbrada. Era um homem que ficava lutando a vida toda até terminar de uma maneira maravilhosa, escrevendo um poema de trinta e três mil versos, *A nova Odisseia*, onde lutava com a carne e com o espírito o tempo todo. Ele desejava, ao mesmo tempo esse trânsito daqui pra lá. Era o que eu queria: o trânsito com o Divino. E também o trânsito com o homem e todas as maravilhas da vida, o gozo físico, a beleza física do outro. Era um consumismo meu, absolutamente terrível, porque ofendia muito as pessoas (...)” (HILST, 1989, p. 148)

De qualquer forma, as construções e as figuras poéticas utilizadas por Hilst para apresentar essa ideia da relação entre desejo e sagrado, pertencente ao pensamento de Bataille, são de extrema subjetividade e criação simbólica, que partem, é verdade, de um repertório cultural erudito e vasto, utilizado com inteligência em suas construções.

Assim, o eu-lírico de Hilda Hilst é um ser em situação de ansioso desespero pelo “além das ruínas”, buscando de todas as maneiras a continuidade perdida, ainda que em situação de simulação. Busca, entretanto, essencialmente, o fim da solidão, da frustração com “o corpóreo perecível” e o encontro definitivo com o sagrado, com o divino.

Em um seminário sobre literatura feminina, realizado em Rio Claro, em 1987², do qual participou Hilda Hilst, ela afirmou que a literatura sendo meio essencial expressivo do ser (também) essencial, exprime por vezes o que ultrapassa a vida física e cotidiana do escritor.

² Vários Autores. FEMININO singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea. São Paulo, SP; Rio Claro, SP: Edições GRD: Arquivo Municipal de Rio Claro, 1989.

“(…) Acredito na alma imortal. O meu espírito mais profundo deseja isso, mas, na realidade, na minha verdade de todo dia, eu não desejo a pobreza, a fealdade, o medo. (...) O meu ser-verdade é que tem vontade disso tudo. Essa outra e esses outros que nós somos todos no dia-a-dia são máscaras que a gente coloca o tempo todo. Talvez, o desejo da santidade seja uma nostalgia do homem. A maior vontade do homem, talvez, seja a santidade, a bondade absoluta, a generosidade, a perfeição, uma luz muito perfeita. Um dia, em algum lugar, nós conhecemos essa luz. Acho que toda a nossa vida, aqui, parece ser a busca dessa luz que não conseguimos reaver.” (HILST, 1989, pp. 142-143)

Contraditória, a poeta, ao mesmo tempo em que diz estar além de si em sua construção poética, afirma que, no fundo, os motivos centrais de seus poemas são o que lhe parecem ser a grande busca e aspiração humana. Veremos especialmente o quanto a escritora e seu eu-lírico se misturam ao longo das análises do conjunto poético *Do desejo* (2004) e que não há efetivamente uma demarcação tão clara entre vida e obra, mas o que nos interessa aqui são as construções simbólicas dessa poética e não sua relação com a biografia de Hilda Hilst. Portanto, de maneira alguma, centralizaremos qualquer reflexão numa relação vida-obra e sim nos usos de imagens e figuras que a poeta utiliza ao longo dos conjuntos poéticos e da organização proposta em *Do desejo*.

Fundamentalmente nessa obra, a poesia hilstiana, como já dito, assume uma postura claramente licenciosa, ao apresentar um desejo violento e avassalador e ao se propor a experienciar todas as consequências desse desejo enquanto eu-lírico, e em nome de uma continuidade e felicidade perdidas do sujeito do discurso. Essas consequências remetem-se constantemente a um não encontrar, a uma busca cada vez mais ininterrupta e sucessiva, a satisfações imediatas que ampliam a necessidade de buscar o inefável como possibilidade prolongada de prazer, gozo e continuidade.

A imagem de tempo nessa poesia merece destaque, pois no que concerne aos temas do desejo de Hilda Hilst, o Tempo é também um deus. Muitas vezes aparecendo com letra maiúscula, o Tempo é uma grande ameaça nas construções poéticas hilstianas. É o elemento que decompõe o material, que o envelhece, que o transforma negativamente. É a representação da figura mitológica de Saturno, que devora seus filhos e tudo o mais que existe.

É ele que anuncia o fim: da carne, da experiência e do amor.

Segundo Rech (2011, p. 23), “imagens da voracidade, de deglutição, permeiam muitos dos versos do conjunto da obra poética. Todas as demais faces do tempo são uma derivação dessa condição primeira, parecem surgir em decorrência dessa angustia temporal, como uma tentativa de fuga da sucessão”.

Simbologias perpassam esse embate com o Tempo que é Deus; que conduz a vida.

A barca é um desses símbolos utilizados por Hilst: ora segue seu caminho, mostrando, segundo Rech, que o tempo não pára. Ora afunda: “no fundo do rio, a barca imóvel contraria o fluxo contínuo, contém um sentido preliminar de resistência ao tempo (...).”

A água por sua vez, é outro símbolo utilizado por Hilst, ora para mostrar a correnteza na passagem da vida, ora para simbolizar o retorno ao “grande ventre”, ou ainda, para simbolizar o processo digestivo do Deus tempo que através do “ardor em águas cálidas”, degrada a barca afundada, lentamente.

A vida como “bico de corvos famintos” também alude ao tempo que passa, e ao corpo carniça que será consumido em algum momento. Não só o tempo e a vida são aludidos através de figuras animais, mas também o sujeito desejante que aparece nos poemas é algumas vezes transfigurado, por exemplo, como já dito, no porco, que espera a Grande Fome do Tempo Deus para ser engolido. Quem engole no mais das vezes, é o poço, ou é dele que aparece possibilidade sonora e visual do fim; o poço também é passagem, é morte, é meio e fim. Vozes se escutam advindas desde lá:

Vem dos vales a voz. Do poço.

Dos penhascos. Vem funda e fria

(...)

Mas ressoa cruel e abjeta

Se me proponho a ouvir. Vem do Nada.

Dos vínculos desfeitos. Vem dos ressentimentos.

(Hilst, 2004:31)

(...) E vasto, um poço engolindo meu nome e meu retrato. (...)

(HILST, 2004, p. 29)

Para Rech (2011, p.33), o sentimento de tempo e a forma como a poesia hilstiana lida com esse elemento dela constante, é constructo da instabilidade e voracidade de uma percepção e perspectiva modernas de mundo. Assim, seu eruditismo, que a faz poeticamente girar em torno de questões históricas e filosóficas universais, e não localizadas num espaço-tempo, não elimina questões que se referem aos desejos, aos elementos, conflitos, sensações e poéticas contemporâneas.

“Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detém o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas (...) Diria-se que para ser inteiramente moderno é preciso ser antimoderno: desde os tempos de Marx e Dostoievski até o nosso próprio tempo, tem sido impossível agarrar e envolver as potencialidades do mundo moderno sem abominação e luta contra algumas de suas realidades mais palpáveis (...) (RECH, 2011, p. 34)

Uma construção poética atemporal e não marcada por momento histórico e geográfico é então percebida nos poemas *Do desejo* (2004) de Hilda Hilst.

É claro que sua escritura, muitas vezes, questiona paradigmas políticos, religiosos e históricos, como o machismo, o mecanicismo, o maniqueísmo, e as “conquistas” e realidades do mundo contemporâneo. Mas é fundamentalmente nas questões existenciais mais universais e atemporais que se concentram sua energia e criatividade poética. A marcada busca de *alguém-nada* pelo Nada maior (ou, pelo tudo - que é inalcançável) é o que possibilita que a poeta se abra às vozes de seu angustiado leitor que se encontra, a qualquer tempo, diante de questões semelhantes.

Nesse sentido, Hilda Hilst trabalha e desenvolve a ideia de uma poesia progressiva e aberta que ouve e fala a partir de muitas vozes que pertencem às subjetividades tanto quanto a questões humanas da contemporaneidade.

Outras figuras, simbologias e possibilidades *Do desejo* de Hilda Hilst

A “antologia” de Hilda Hilst, intitulada *Do Desejo* (2004) carrega toda a característica da poética hilstiana assinalada anteriormente. Pensar na ordem e organização dos poemas, estabelecidas pela própria poeta, que leva em conta não a cronologia escritural das obras, mas uma pretendida relação dialógica entre elas, permite que sejam feitas análises e inferências a partir de uma relação conflituosa e complementar entre todos os temas recorrentes dentro de tal poética, que às vezes nos dão impressão de formarem uma linha quase narrativa, que desemboca na afirmação da validade da busca contínua e desenfreada pelo divino, outras vezes e com mais clareza, nos faz inferir que a organização dos conjuntos não se refere a uma progressão e desenvolvimento dos temas, mas sim a uma constante recorrência das temáticas e motivos que perpassam e giram em torno da poética hilstiana . Algumas incoerências, paradoxos e hermeticidade fazem com que muitas vezes sentidos e compreensões nos escapem, ainda que fique claro o mote e o cerne do que o eu-lírico deseja apresentar enquanto valores, experiência e questionamento.

Segundo Amorim³:

³ AMORIM, Bernardo Nascimento, **O saber e o sentir: uma leitura de *Do desejo*, de Hilda Hilst.** Dissertação de Mestrado. UFMG, 2004.

Como uma obra inteira, mais do que como mera coletânea, ou antologia, *Do desejo* demonstra a sua coesão a partir do momento em que o percebemos como um todo pensado para reunir de modo significativo um material representativo da poesia mais recente de Hilst. Embora haja uma configuração de significados singulares, no desdobramento das imagens e formas específicas de cada conjunto de poemas, pode-se certamente observar a recorrência de certos temas, a unidade da experiência subjetiva e mesmo a constância de estruturas significativas que acabam por ser parte da alma do verso da autora. Mesmo os poemas já publicados adquirem uma nova carga de significação, no contexto da organização de uma obra que vem a ser uma importante síntese dos elementos fundamentais desta poesia. (2004, p. 101)

DO DESEJO (publicação original do volume: 1992)

Composto por 10 poemas, precedidos por uma epígrafe autoral, o primeiro dentre os excertos dos 7 livros que foram escolhidos para compor a coletânea (ou cinco, se for considerado que *Via Espessa* e *Via Vazia* já eram incluídos originalmente no volume intitulado *Amavisse*, com publicação original em 1989) trata fundamentalmente de um enfrentamento com o sagrado, via entrega ao desejo carnal.

Assim, e fazendo apropriação das categorias bataillianas, nessa primeira demarcação do livro um grande conflito entre “erotismo dos corpos” e “erotismo sagrado” se estabelece.

Poema I

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 das 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, 2004, p.17)

Poema VI

Aquele Outro não via minha muita amplidão.
Nada LHE bastava. Nem ígneas cantigas.
E agora vã, te pareço soberba, magnífica
E fodes como quem morre a última conquista
E ardes como desejei arder de santidade.
(E há luz na tua carne e tu palpitas.)
Ah, por que me vejo vasta e inflexível
Desejando um desejo vizinhante
De uma Fome irada e obsessiva?
(HILST, 2004, p. 22)

Mais do que isso, o eu lírico é tomado por uma imensa necessidade da presença carnal do amante que satisfaz intensamente a necessidade de prazer e de gozo, e que se transforma na própria eternidade, ainda que enquanto instante.

A busca sem respostas pelo sagrado, pelo sublime, e o desejo que aspira a continuidade sagrada universal são substituídos pela intensa necessidade de viver o instantâneo, o momentâneo, a palpitação,

as impudências do carnal e da presença física. Nesse sentido, no poema I, o amante substitui o próprio Deus, e a dissolução do ser solitário se dá na continuidade e fusão corporal com o outro: físico, lascivo, carnal. Hilda Hilst apresenta desde aí, como em outros momentos de sua poética, um nivelamento em pé de igualdade entre o erotismo dos corpos e o erotismo sagrado, em relação à saciedade da ausência ou simulação da continuidade perdida.

Por outro lado, no poema VI, apesar de seguir os mesmos princípios é o próprio sujeito do discurso que assume o lugar de Deus: “vã, soberba, magnífica” (p. 22), atendendo aos desejos daquele que palpita, que é composto de carne.

Há quase uma corrida pela experiência da vida sexual e sensorial, em detrimento de uma latente e onipresente degradação do corpo, do amor, da presença e da vida, que é engolida pela destrutiva voracidade do Deus-Tempo.

Poema IV

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? E se não for verdade
Tantos o disseram que talvez possa ser.
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, 2004, p. 20)

Entretanto, e apesar disso, a presença em princípio renegada de Deus e do sagrado, perpassa o devaneio e entrega do eu-lírico hilstiano à carne e ao sexo. O que é verdade e o que é mentira em relação ao desejo é uma questão que perpassa algumas poesias desse conjunto, assim como as alterações dos sentidos e da razão a partir do desejo: sofomanias⁴, impudência. O conflito se dá nessa cessão que acontece em meio a um sentimento e pensamento em desordem. A própria entrega se “fazendo ordem”, é considerada como impossível, ilusão, ou seja, inconciliável, tendo em vista o que é considerado maior e prioritário. Repudiado, mas presente.

⁴ Segundo o dicionário online de português, sofomania = s.f. Afetação de sabedoria. Disponível em <http://www.dicio.com.br/sofomania/>, acesso em 12/09/2012.

Poema III

Colada à tua boca a minha desordem.
O meu vasto querer.
O impossível se fazendo ordem.
Colada à tua boca, mas descomedida
Árdua
Construtor de ilusões examino-te sôfrega
Como se fosses morrer colado à minha boca.
Como se fosse nascer
E tu fosses o dia magnânimo
Eu te sorvo extremada à luz do amanhecer.
(HILST, 2004, p.19)

O desejo torna-se então, “caminho e descaminho”, “um arrastar-se aos ventos em direção a um único e extraordinário turbilhão” (p.23), imagem que perpassa em diversos poemas, tanto o desejo corporal quanto o sagrado, que são, como já dito, colocados no mesmo lugar de importância e experimentação.

Além desses, outro elemento para além do sagrado e do profano perpassa o primeiro título da coletânea: o amor.

No sétimo poema há um questionamento que envolve tal sentimento, que o aloca como parte de veias, que o aloca no sangue, mais do que no corpo. É uma construção poética que parece desejar um entrelace entre amor e desejo, ao mesmo tempo em que os coloca em diferentes polos: o primeiro, doloroso e tedioso; o segundo, “extraordinário turbilhão”, reflexo invertido de si mesmo (simbologia do espelho), pó, finitude. Fica implícito com a questão “Por que me queres sempre nos espelhos (...), se só me quero viva nas tuas veias?” que o eu-lírico busca mais do que o espelhamento do desejo já afirmado em verso anterior, busca aprofundar o vínculo: sangue, coração, veias, pulso, o que encontraríamos na categorização de Bataille, no erotismo dos corações.

Por outro lado, no poema nove, há uma inversão do querer lírico, que na construção anterior desejava a comunhão entre a licenciosidade que simula a continuidade perdida e a continuidade proposta pelo erotismo dos corações, de Bataille, onde dois seres se sentem contínuos para além da sexualidade e do corpo.

No nono poema, a construção poética traz à tona o questionamento do eu para seu interlocutor, que “descumpriu o acordo” e deseja mais do que corpo e sexo.

De volta ao tema do amor e deste como entrelaçamento de almas, Hilda Hilst, imbuída de seu eu-lírico conflituoso, ao mesmo tempo afirma a vontade de satisfazer – ainda que de forma simulada – , a

ânsia pela fusão e contiguidade, legitimando o prazer sexual e do gozo, mas paradoxalmente retomando a sua busca pelo sagrado e pelo Deus que tanto não encontra. Nessa retomada deixa claro que a alma não está no carnal, “está além”, e só o corpo pode estar presentificado na cama.

Criando mais um paradoxo, em seguida, pede que seja obrigada a trazer a alma para a cama, pede novamente o entrelace entre corpo e alma, mas dessa vez, como tentativa de fuga ou recusa de um regresso à eterna busca do inalcançável. Como já dissemos anteriormente, Hilda Hilst e seu eu-lírico tratam a alma como Bataille definiria “a experiência interior”: a experiência maior que o ser atinge de um sentimento de si. Segundo ele: “Podemos falar dessa experiência rudimentar, admitindo que ela nos é incomunicável. É a crise do ser que tem a experiência interior na crise que o coloca à prova, é o ser em jogo na passagem que vai da continuidade à descontinuidade, ou da descontinuidade à continuidade. (...)” (1957, pp. 157 e 158). Nesse sentido, o compartilhar da alma é uma confissão íntima do que se é e se experiencia para além de uma realidade mais imediata.

A ausência física do objeto, e por isso o remeter ao erotismo sagrado é consagrado e incorre novamente no último poema, que fecha o primeiro conjunto ao mesmo tempo em que abre o próximo.

Poema X

Pulsas como se fossem de carne as borboletas.
E o que vem a ser isso? perguntas.
Digo que assim há de começar o meu poema.
Então te queixas que nunca estou contigo
Que de improviso lanço versos ao ar
Ou falo de pinheiros escoceses, aqueles
Que apetecia a Talleyrand cuidar.
Ou ainda quando grito ou desfaleço
Adivinhas sorrisos, códigos, conluios
Dizes que os devo ter nos meus avessos.

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

(HILST, 2004, p. 26)

DA NOITE (Inédito. Publicação original em “Do Desejo”, 2001)

Trazendo em seus dez poemas imagens e simbologias de morte (éguas, noite , poço...), da vida (dia), da voracidade da passagem do tempo (escombros, paisagem que fui), da dor (sombra, sonho, labirinto, caos), da loucura / devaneio /sonho que se fundem e se confundem, Hilda Hilst, na segunda

sequência poética do livro, continua sua construção interrogativa sobre os sentidos do desejo, do carnal e do sublime e continua seu enfrentamento com a degradação de tudo isso.

Um pouco mais distante do instante: do gozo, da presença, da ausência, o eu-lírico aprofunda seu discurso em questões que se encontram nos três tempos: presente, passado e futuro e que perpassam caminhos de anseio desesperado ao sagrado e “desvios” para outros caminhos. Encontros e desencontros entre os erotismos, em suas variadas nuances.

Há uma tentativa intensa de resgatar a busca pelo inatingível e pelo erotismo sagrado, pela continuidade santa (já assinalada na sequência anterior, *Do desejo*) e de crê-la como melhor e prioritário caminho; ao mesmo tempo em que conflitos emergem da então tomada decisão.

Assim, a morte habitando sonhos, e se fazendo presente na trajetória lírica e/ou delirante do sujeito da poesia, aparece munida de toda a sua potência nos poemas I e III e mais abrandada nos poemas IV e VII.

Poema I

Vi as éguas da noite galopando entre as vinhas
E buscando meus sonhos. Eram soberbas, altas.
Algumas tinham manchas azuladas
E o dorso reluzia igual à noite
E as manhãs morriam
Debaixo de suas patas encarnadas.

Vi-as sorvendo as uvas que pendiam
e os beiços eram negros e orvalhados
uníssonas, resfolegavam.

Vi as éguas da noite entre os escombros
Da paisagem que fui. Vi sombras, elfos e ciladas
Laços de pedra e palha entre as alfombras
E vasto, um poço engolindo meu nome e retrato.

Vi-as tumultuadas. Intensas.
E numa delas, insone, a mim me vi.
(HILST, 2004, p.29)

Poema III

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 asperezas.
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, 2004, p.31)

Poema IV

Dirás que sonho o dementado sonho de um poeta
Se digo que me vi em outras vidas
Entre claustros, pássaros, de marfim uns barcos?
Dirás que sonho uma rainha persa
Se digo que me vi dolente e inaudita
Entre amoras negras, nêsporas, sempre-vivas?
Mas não. Alguém gritava: acorda, acorda Vida.
E se te digo que estavas ao meu lado
E eloqüente e amante e de palavras ávido
Dirás que menti ? Mas não. Alguém gritava:
Palavras ... apenas sons e areias. Acorda.
Acorda Vida.
(Hilst, 2004, p.32)

Poema VII

Dunas e cabras. E minha alma voltada
Para o fosco profundo da Tua Cara
Passeio meu caminho de pedra, leite e pelo.
Sou isto: um alguém-nada que te busca.
Um casco. Um cheiro. Esvazia-me de perguntas.
De roteiro. Que eu apenas suba.
(HILST, 2004, p. 35)

Sem dúvida, embora perpassasse explícita ou mais discretamente os quatro poemas, é no primeiro que a referência clara à morte e à passagem do tempo aparece. As éguas são as mensageiras simbólicas do processo de finalização da vida (segundo a simbologia mítica⁵ irlandesa, a égua e o cavalo, filhos da noite, associados ao fogo e a água, são considerados os mensageiros da morte, e é nesse sentido que Hilst trabalha a simbologia no primeiro poema desse conjunto). Invadindo os sonhos e pisoteando as manhãs (vida), na poesia hilstiana as éguas demonstram claramente a que vieram: tumultuadas, intensas. Estão nos “escombros” deixados pela passagem do tempo; diante do poço que engole o nome e o retrato (degradação do corpo, da vida, apagamento do passado que houve existiu enquanto presentificação da vida...). Como é característico das construções poéticas de Hilda Hilst, em determinado momento a imagem simbólica pode nos confundir, como no exemplo desse poema do conjunto “Da Noite”, que finaliza com o eu-lírico vendo-se em uma das éguas: “Vi-as tulmutuadas. Intensas. / E numa delas, insone, a mim me vi”). Ora, o sujeito do discurso se afirma como a própria personificação da morte ou, ao contrário, se refere a uma simbologia mais mítico-psicológica junguiana que se remete ao estereótipo da deusa Demeter, símbolo de vida, de maternidade, de fertilidade? A princípio, parece-me que não. Parece-me que a referência simbólica continua sendo fundamentalmente a da figura da morte. Mas qual a lógica de numa situação de enfrentamento com a degradação, com a passagem do tempo e com a finitude da vida, o próprio sujeito do discurso personificar a morte? Será que por aí passa a ideia da morte suicídio, debatida em Bataille (o suicídio perpassa a “categoria” do erotismo dos corações, e se refere ao ser que em não conseguindo lidar com o sentimento de posse e de

⁵ *cavalo (simbologia)*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2012. Disponível em [www: <URL: http://www.infopedia.pt/\\$cavalo-\(simbologia\)>](http://www.infopedia.pt/$cavalo-(simbologia)). Acesso em 09/09/2012.

ruptura com o amado tem impulsos agressivos para com ele e para consigo próprio, perpassando por ideias e motivações suicidas) e pouco aparente na poética hilstiana? Deixo a hipótese.

Nos poemas III e VII, além da presença comum da morte (poço, serpente, subida) há também um aparente cansaço do eu-lírico em relação à busca pela elevação e pelo encontro com o sagrado (Nada, Fosco). A dor perpassa as duas construções, assim como a aspereza, o árido, o desassossego, a turbulência. O caminho de pedra (dificuldade), leite (líquido mantenedor da vida, ou figurativamente, gozo), e pelo (referente ao carnal, à experiência selvagem da vida?) é exaustivo, e no último verso do poema VII a súplica pela subida acontece, o cansaço do questionamento, a falta de força e de sentido do ser, que pede que a jornada acabe.

Interessante notar um tom surrealista nos quatro poemas agrupados. Tendo-se em vista uma das principais características dessa corrente (o surrealismo) a associação de imagens pertencentes a contextos e realidades distintas, que apesar disso e justamente por isso são responsáveis pela força da composição imagética resultante da associação, é possível enxergar nas construções poéticas referidas, essa estratégia ou necessidade criativa para tentar alcançar o significado pretendido ou explorar as possibilidades significantes que se rompem e entrelaçam. Além disso, as referências e interações perpassam claramente os sonhos, a loucura, os delírios.

Obviamente, apesar de observarmos toques surreais nas construções poéticas hilstianas, não é possível, por outro lado, afirmar que Hilda Hilst segue intencionalmente os preceitos surrealistas, já que para Andre Breton (apud KLINGSSÖHR-LEROY, 2011, p.06), o movimento se baseava essencialmente no “automatismo psíquico puro mediante el cual se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier outro modo de funcionamiento real del pensamiento. Dictado mental sin control de la razón, más allá de cualquier consideración estética o ética”⁶.

A poeta, apesar de associar imagens de realidades e contextos distintos e aparentemente inconciliáveis para criar sentidos líricos, e também romper com padrões estéticos da estrutura poética formal, não exclui de sua poesia, em nenhum momento, uma alta dose de racionalidade, associada e mesclada aos mais intensos sentimentos e devaneios.

Nesse sentido, é possível afirmar que a poética de Hilst imbrica lógica, reflexão, questionamento, filosofia, crítica e as mais veementes emoções, anseios e angústias da alma ou da experiência interior, talvez influenciando-se ou inspirando-se na poética surreal-barroca de Jorge de Lima, que algumas vezes também girou em torno da temática e da busca pelo sagrado. Hilst assumia profunda admiração

⁶ KLINGSSÖHR-LEROY, Cathrin. **Surrealismo**. Taschen, 2011.

pela obra “A invenção de Orfeu” e pelo poeta, o que talvez justifique uma possível inspiração para um toque de elementos surreais na construção “Da Noite”, ainda que sua intencionalidade efetiva possa ser questionada...

No conjunto poético formado pelos poemas V, VIII e IX há mais uma vez o carnal erótico-sagrado. Há o reconhecimento da máscara e do se fazer mulher e conjetura por não ter bebido de determinada água e por ter atravessado “cercaduras raras”.

No final, um pedido: “toma-me de novo”.

Pode-se entender que o tigre, símbolo da força é o único a alcançar e beber de determinadas águas (sagrado), que o sujeito poético (a mulher), embora tenha tentado chegar, não conseguiu; voltando ao mundo das máscaras (carnal). Em não tendo êxito de um tigre, pede que o próprio tigre a devore, a beba como se água ela o fosse (solicitação da fusão, do contato, da satisfação mútua). Os tigres aí perpassam diferentes sujeitos ou personagens poéticos e não se associam ao sagrado, mas há quem busca e luta por ele e que no fim deseja não mais alcançar, mas ser alcançado.

Poema V

Águas. Onde só os tigres mitigam a sua sede.
Também eu em ti, feroz, encantoadas
Atravessei as cercaduras raras
E me fiz máscara, mulher e conjetura.
Águas que não bebi. Crespúsculos. Cavas.
Códigos que decifrei e onde me vi mil vezes
Inconexa, parca. Ah, toma-me de novo
Antiquíssima, nova. Como se fosses o tigre
A beber daquelas águas.
(HILST, 2004, p. 33)

Poema VIII

Costuro o infinito sobre o peito.
E no entanto sou água fugidia e amarga.
e sou crível e antiga como aquilo que vês:
Pedras, frontões no Todo inamovível.
Terrena, me adivinho montanha algumas vezes.
Recente, inumana, inexprimível
Costuro o infinito sobre o peito
Como aqueles que amam.
(HILST, 2004, p. 36)

Poema IX

Penso linhos e unguentos
Para o coração machucado de Tempo.
Penso bilhas e pátios
Pela comoção de contemplá-los
(e de te ver ali
à luz da geometria de teus atos.)
Penso-te
Pensando-me em agonia. E não estou.
Estou apenas densa.
Recolhendo aroma, passo
O refulgente de ti que me restou.
(HILST, 2004, p. 37)

Especificamente no poema VIII há uma construção que afirma o apego ao terreno e a tentativa de compreensão ampla do aqui e do infinito, do ser descontínuo buscando sua continuidade com o universo.

Há um escancaramento da dificuldade de seguir, acreditar e manter-se fiel ao “infinito”. O eu-lírico se coloca como “água fugidia e amarga” e cria as imagens de obstáculos ante o caminho que se deve seguir, afirmando ao mesmo tempo uma enorme dificuldade e resistência para transpor as experiências do erotismo dos corpos, e a dificuldade de conseguir atingir dessa maneira “o Todo inamovível”. Em seguida, assume que o amor, tanto quanto o alcance do sagrado, são anseios inocentes da inexperiência (três últimos versos do poema.).

O poema IX volta então, a ser uma tentativa de resgate da experiência e do amor terrenos. Aparece a necessidade de bálsamos para a ferida causada pelo deus-Tempo e pela busca imprudente que abdicou do desejo dos corpos e da presença física de um amante (que é o interlocutor a quem se direciona o discurso poético). O direcionamento do discurso para um amante físico é percebido pela utilização de letras minúsculas nas referências, enquanto que quando se remete ao sagrado o eu-lírico utiliza letras maiúsculas. Além disso, o discurso deixa claro que a tão presente agonia que se relaciona à ligação do eu-lírico com o baixio, com o terreno, ou com o erotismo dos corpos, já não existe e que a busca agora se inverte numa tentativa de resgate da satisfação e do brilho da experiência da presença física do amante.

Já nos poemas II, VI e X é retomada a exaltação de Deus e do desejo sagrado e uma clara postura de desprezo pela finitude, precibilidade e ilusão referentes e eminentes ao carnal, é mostrada.

Poema II

Que canto há de cantar o que perdura?
A sombra, o sonho, o labirinto, o caos
A vertigem de ser, a asa, o grito.
Que mitos, meu amor, entre os lençóis:
O que tu pensas gozo é tão finito
E o que pensas amor é muito mais.
Como cobrir-te de pássaros e plumas
E ao mesmo tempo te dizer adeus
Porque imperfeito és carne e perecível

E o que eu desejo é luz e imaterial.

Que canto há de cantar o indefinível?
O toque sem tocar, o olhar sem ver
A alma, amor, entrelaçada dos indescritíveis.
Como te amar, sem nunca merecer?
(HILST, 2004, p. 30)

Poema VI

O que é a carne? O que é este Isso
Que recobre o osso
Este novelo liso e convulso
Esta desordem de prazer e atrito
Este caos de dor sobre o pastoso.
A carne. Não sei este Isso.

O que é o osso? Este viço luzente
Desejoso de envoltório e terra.
Luzidio rosto.
Ossos. Carne. Dois Issos sem nome.
(HILST, 2004, p. 34)

Segundo o discurso poético, o que é terreno é finito, é pouco, é desordem; e a consequência da experiência do amor e do desejo carnal é o desencontro em relação ao que realmente faz sentido, ao que leva à infinitude e plenitude definitiva e contínua. O que fica da experiência é o perecível, com a certeza da degradação, da morte e do próprio desejo de morte (“(osso) Desejoso de envoltório e terra”). Segundo o eu-lírico, o que perdura são as pesadas perturbações advindas da sombra, do caos, dos labirintos em que se encontra; o vertiginoso. Ora, as vertigens e o delírio da poética de Hilda Hilst, envolvem também o entrelaçamento carnal, como experiência sagrada e, eventualmente, o enfrentamento com o sublime, e a dor posterior, muitas vezes, advém daí, aparecendo como culpa ou perda de tempo, prioridades e objetivos. Entendendo o carnal como parte da vertigem, já podemos prever que as “quedas” culposas e conflitos com este perpetuarão no constructo poético.

Na última estrofe do poema II, o canto, meio de acesso ou caminho ao sagrado, deseja cantar a experiência sublime do amor indescritível, o amor que não envolve a experiência física (não há toque, não há olhar). Entretanto, conclui-se ao final o impedimento ou desmerecimento do sujeito do discurso em cumprir o seu propósito, ao se constatar que este canto não pode cantar e nem alcançar “o indefinível”.

Por fim, o poema X fecha o conjunto poético, apresentando um movimento, sobretudo, afirmativo, sobre a crença e a esperança poética em relação ao alcançar o “inalcançável”. Agora, tal como no poema VI do primeiro conjunto, intitulado *Do Desejo*, mostra-se prestes a (ou ansiosa por) assumir uma posição sagrada. O discurso é construído em meio à ordens e súplicas:

Poema X

Que te demores, que me persigas
Como alguns perseguem as tulipas
Para proferir o esquecimento de si.
Que te demores
Cobrindo-me de sumos e tintas
Na minha noite de fomes
Reflete-me. Sou teu destino e poente.
Dorme.
(HILST, 2004, p. 38)

O eu-lírico manifesta o desejo de que num jogo de inversão de papéis, seu interlocutor seja também aquele que busca, aquele deseja, que persegue. Enfatiza que o foco na busca faz com que seja fácil dispersar-se de si mesmo, e propõe que assim o seja, em meio à imagem da tulipa, uma imagem de

beleza, harmonia e também de solidão, se considerarmos que de um bulbo de tulipa, nasce apenas uma única flor.

O sujeito do discurso se coloca agora, numa posição antes interdita, na medida em que a sua existência para o outro passa a ser de extrema importância. O que dele procede torna-se tão fundamental quanto o que ele busca no Outro e uma imagem de cumplicidade e intimidade acontece (mais uma vez a referência ao erotismo dos corações de Bataille pode ser aqui observada e sentida); a fome é saciada na sensação de plenitude que tange ao contato amoroso, como só se passa aos amantes.

AMAVISSE (publicação original do volume: 1989)

Com seus vinte poemas e uma longa epígrafe autoral, a terceira sequência poética apresentada no livro, vem carregada de muitas cores: amarelo; arco-íris (de ar!); ocre; ferrugem; cal; alvura porosa (das maçãs e dos sonhos); vermelho; terracota e azul; púrpura; rosa; anil; carmim, escarlate, palidez...

O colorido poético hilstiano é absorvente (“alvura porosa”), é camuflagem (“favas douradas sob um amarelo”), é peso, é despedida (ocre, ferrugem), é perda, brevidade, passagem do tempo e paixão (vermelho), é salvaguarda do ser, mergulhado “em águas profundas” (“arco-íris de ar”), recomeço (verde, rosa e azul – “E reverdeço/ No rosa de umas tangerinas/ E nos azuis de todos os começos”). O azul, dito anil, é também sinônimo de fim, de passagem do tempo (“Os ponteiros de anil no esguio das águas. (...) Os ponteiros de anil. Nossas duas vidas/ Devastadas num lago de janeiros). A cor púrpura é chaga, é dor, é desejo, num mesmo lugar (“Amor chagado, de púrpura, de desejo”); o roxo remete à velhice e o ouro, a tudo de bom e positivo que foi (“arvoredo de ouro/ Do que fomos (...)”) ou é (“E do ouro que sai/ Da garganta dos loucos, o que há de ser?”).

Para além das cores, os temas que perpassam o discurso poético, mais uma vez são os mesmos: morte, vida, sentidos da existência, anseios da alma, a dualidade carnal-sublime, o carnal visto, aceito, valorizado e saudoso, enquanto passagem (poemas V, VIII, IX XIV, entre outros).

Há em “Amavisse” – ter um dia amado – (único título em latim, diante de um paradigma de títulos em português, mas com tradução e referência a Vladimir Jankelevitch, filósofo francês, de origem russa), um pedido contínuo por amor e presença. Não mais a presença libidinosa e sexualizada *Do desejo*, mas a presença que acalma, que tranquiliza e que concretiza o fim de buscas e caminhos desacertados. Esse encontro é claramente o encontro com Deus; que se dá, em alguns dos poemas, através da morte.

Poema I

Carrega-me contigo, Pássaro-Poesia
Quando cruzares o Amanhã, a luz, o impossível
Porque de barro e palha tem sido esta viagem
Que faço a sós comigo. Isenta de traçado
Ou de complicada geografia, sem nenhuma bagagem
Hei de levar apenas a vertigem e a fé:
Para teu corpo de luz, dois fardos breves.
Deixarei palavras e cantigas. E movediças
Embaçadas vias de Ilusão.
Não cantei cotidianos. Só te cantei a ti
Pássaro-Poesia
E a paisagem limite: o fosso, o extremo
A convulsão do Homem.

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

Poema II

Que as barcaças do Tempo me devolvam
A primitiva urna de 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 as águas e madeiras de todas as barcaças
Se fizessem matéria rediviva, adolescência e mito.

Que eu te devolva a fome do meu primeiro grito.
(HILST, 2004, p. 47)

Também há “ocos”, agonia e solidão perpassando muitas construções poéticas dessa sequência: agonia de ser, agonia das tentativas de encontro frustradas, agonia da ausência e da passagem do tempo que degenera e aprisiona. Ao mesmo tempo, a crença e a esperança se mantêm.

Poema III

De uma fome de afagos, tigres baços
Vêm se juntar a mim na noite oca.
E eu mesma estilhada, prenhe de solidões
Tento voltar à luz que me foi dada
E sobreponho as mãos nas veludas patas.

De uma fome de sonhos
Tento voltar àquelas geografias
De um Fazedor de versos e sua estrada.
Aliso os grandes dorsos
Memorizo este ser que me sou

E sobre os fulcros dentes, ali
É que passeio e deslizo a minha fome.

Então se aquietam de pura madrugada
Meus tigres de ferrugem. As garras recolhidas
Numa agonia de ser tão indivisa
Como se mesmo a morte os excluísse.
(HILST, 2004, p.44)

Poema IV

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, 2004, p.45)

Poema XV

Paliçadas e juncos
E agudos gritos de um pássaro nos alagadiços.
Tem sido este o tempo de prenúncios.

Tecida de carmim no traçado das horas
A vida se refaz:
Um risco de sorriso nos olhos luminosos
Um ter visto
O traçado do extenso no inimaginável Paraíso.

E de novo, no instante
Paliçadas e juncos.
E agudos gritos de um pássaro nos alagadiços.
(HILST, 2004, p.56)

As lembranças, os cheiros, as imagens da experiência de pequenos prazeres terrenos também são salvaguardados diante de uma realidade diversa, de opção por outros caminhos, nos quais impera, sob duras penas, a aspiração, o desejo de encontro com o sagrado e de subida.

Poema VII

Aquele fino traço da colina
Quero trancar na cancela
Da alma. Alimento e medida
Para as muitas vidas do depois.

Curva de um devaneio inatingido
Um todo estendido adolescente
Aquele fino traço da colina
Há de viver na paisagem da mente

Como a distância habita em certos pássaros
Como o poeta habita nas ardências.
(HILST, 2004, p. 48)

Poema VIII

Guardo-vos manhãs de terracota e azul
Quando o meu peito tingido de vermelho
Vivia a dissolvência da paixão.
O capim calcinado das queimadas
Tinha o cheiro da vida, e os atalhos
Estreitos tinham tudo a ver com o desmedido
E as águas do universo se faziam parcas
Para afogar meu verso. Guardo-vos, Iluminadas
Recendentes manhãs tão irreais no hoje
Como fazer nascer girassóis do topázio
E dos rubis, romãs.
(HILST, 2004, p. 49)

Porém, os questionamentos são constantes em vários discursos construídos pelo eu-lírico, a crueldade e o não saber da morte incomodam, movimentam e revoltam.

Poema XII

Se tivesse madeira e ilusões
Faria um barco e pensaria o arco-íris.
Se te pensasse, amigo, a Terra toda
Seria de saliva e de chegada.
Te moldaria numa carne de antes
Sem nome ou Paraíso.

Se me pensasses, Vida, que matéria
Que cores para minha possível sobrevida?
(HILST, 2004, p.53)

Poema XVI

Devo viver entre os homens
Se sou mais pelo, mais dor
Menos garra e menos carne humana ?
E não tendo armadura
E tendo quase muito de cordeiro
E quase nada da mão que empunha a faca
Devo continuar a caminhada ?

Devo continuar a te dizer palavras
Se a poesia apodrece
Entre as ruínas da Casa que é a tua alma ?
Ai, Luz que permanece no meu corpo e cara:
Como foi que desaprendi de ser humana?
(HILST, 2004, p.57)

Poema XVIII

Será que apreendo a morte
Perdendo-me 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, 2004, p.59)

Dois poemas fazem referência, para além dos temas já abordados, ao fazer poético, evidenciando veementemente a força e ardência do nascimento e da permanência da palavra e da poesia, que surgem da sensibilidade do (a) poeta.

Poema XVII

As barcas afundadas. Cintilantes
Sob o rio. E é assim o poema. Cintilante
E obscura barca ardendo sob as águas.
Palavras eu as fiz nascer
Dentro de tua garganta.
Úmidas algumas, de transparente raiz:
Um molhado de línguas e de dentes.
Outras de geometria. Finas, angulosas
Como são as tuas

Poema XIX

Empoçada de instantes, cresce a noite
Descosendo as falas. Um poema entre-muros
Quer nascer, de carne jubilosa
E longo corpo escuro. Pergunto-me
Se a perfeição não seria o não dizer
E deixar aquietadas as palavras
Nos noturnos desvãos. Um poema pulsante

Ainda que imperfeito quer nascer.

Quando falam de poetas, de poesia.

As barcas afundadas. Minhas palavras.
Mas poderão arder luas de eternidade.
E doudas, de ironia as tuas
Só através da minha vida vão viver.
(HILST, 2004,p.58)

Estando sobre a mesa o grande corpo
Envolto na sua bruma. Expiro amor e ar
Sobre as suas ventas. Nasce intensa
E luzente a minha cria
No azulecer da tinta e à luz do dia.
(HILST, 2004,p.60)

Por fim, e em contrapartida, refletindo sobre o início da sequência poética de *Amavisse*, aparece o cerne do discurso poético: o amor.

É na epígrafe autoral que o eu-lírico dá abertura ao eixo em torno do qual os poemas vão girar, em suas duplas possibilidades: erotismo sagrado – erotismo dos corpos; corpo – alma; vida – morte; instante – eternidade; permanente – perecível. É questionando o amor, sua violência e seus jogos e lugares que o discurso poético coloca seu locutor como um porco à espera da fome de Deus, o senhor dos porcos e dos homens. A falta de compreensão sobre o amor é tida como mais uma armadilha do sagrado que joga seu súdito ao charco obrigando-o a viver o verbo amar “nos baixios daqui”.

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

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

É verbo?
Ou sobrenome de um deus prenhe de humor
Na périplo aventura da conquista?
(HILST, 2004, p. 41)

VIA ESPESSA (publicação original em *Amavisse*, 1989)

As cores, carregadas de simbolismos, como em *Amavisse*, também aparecem na construção poética de *Via Espessa*.

Entretanto, o que marca fundamentalmente essa sequência poética, composta por dezessete construções, é a evidência de que o eu-lírico hilstiano, além de perpassar os questionamentos e delírios

constantes dos grupos poéticos já comentados, que fazem parte *Do Desejo* (2004), inova ao assumir a loucura como escape e libertação de amarras. Assim, “o louco” traz “nova luz” à dura noite do sujeito enunciador. É como se a loucura trouxesse vida a pensamentos e experiências de não-vida, ou ainda, de morte. Isso é claro, dentre outros, no poema de abertura da sequência – que adverte sobre o pertencimento do poeta ao campo de estalagens da loucura –, assim como no poema IV e em muitos outros:

Poema I

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

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

Poema IV

O louco estendeu-se sobre a ponte
E atravessou o instante.
Estendi-me ao lado da loucura
Porque quis ouvir o vermelho do bronze

E passa a língua sobre a tinta espessa
De um açoite.

Um louco permitiu que eu juntasse a sua luz
À minha dura noite.
(HILST, 2004, p.68)

Ora, pelo que se evidencia na construção e na lógica poética desse “capítulo”, pode-se inferir um eu-lírico que a partir de devaneios profundos, – delatados e afirmados pela figura do louco, que ora é o próprio sujeito do discurso (“O louco (a minha sombra”) – poemas V, VII), ora se distingue dele (III, IV, VI, IX, X, XI, XII, XIV, XV), assemelhando-se a um alter-ego –, passa a enxergar Deus a partir da natureza (quando se percebe uma nova categoria poética criada: Deus-natureza) e todas as “poesias” advindas desde aí.

Poema X

- É o olho copiosos de Deus. É o olho cego
De quem quer ver. Vês? De tão aberto
Queimado de amarelo -
Assim me disse o louco (esguio e loiro)
Olhando o girassol que nasceu no meu teto.
(HILST, 2004, p.74)

Parece-me notório também o movimento hilstiano no sentido de alavancar questões que direcionam o leitor e interlocutor do discurso poético a uma reflexão e compreensão sobre o sagrado pertencente à vida e aos prazeres/ experiências terrenas e/ou dionisíacas; em detrimento do muitas vezes defendido,

como Deus sendo sinônimo de duros e penosos caminhos, e conseqüentemente abdicação das vivências mundanas. No poema IX, isso me parece claro:

O louco se fechou ao riso
Se torceu convulso de fingida agonia
E como se lançasse flores à cova de um morto
Atirou-me os guizos.
Por quê? perguntei adusta e ressentida.

- Ó Senhora, porque mora na morte
Aquele que procura Deus na austeridade.
(HILST, 2004, p. 73)

Algumas vezes, e voltando a uma possibilidade analítica desde uma relação obra-biografia – que, como já dito, não é o foco deste estudo – é observável, na figura do louco e da loucura (seja enquanto alter-ego e/ou a própria sombra), uma possibilidade de relação com a própria imagem do pai de Hilda Hilst; também poeta (em meio a “um lixo de papéis”), e adoecido pelos mistérios da insanidade. Consigo inferir sobre essa presença em alguns dos poemas da sequência de *Via Espessa*, como por exemplo, os de número III e V:

Poema III

Olhando o meu passeio
Há um louco sobre o muro
Balançando os pés.
Mostra-me o peito estufado de pêlos
E tem entre as coxas um lixo de papéis:
- Procura Deus, senhora? Procura Deus?

E simétrico de zelos, balouçante
Dobra-se num salto e desnuda o traseiro.
(HILST, 2004, p.67)

Poema V

O louco (a minha sombra) escancarou a boca:
- O que restou de nós decifrado nos sonhos
Os arrozais, teu nome, tardes, juncos
Tuas ruas que no meu caminho percorri
Ai, sim, me lembro d um sentir de adornos
Mas há uma luz sem nome que me queima
E das coisas criadas me esqueci.
(HILST, 2004, p.69)

A figura de Samsara, que nas filosofias e religiões “hindu-orientais” está associada a uma condição que precisa ser superada, do ser que ignora o próprio EU e se atém a uma andança em círculos dentro da crença arraigada no temporal e fenomenológico, e que está nesse sentido pertencente a um fluxo incessante de auto-renascimentos, também perpassa vários dos poemas, estando sempre associada ao sujeito do discurso, ou seja, ao eu-lírico (poemas VI, VII, XI, XII, XIII, XVI e XVII).

Em muitos desses poemas, é a voz do louco que se remete ao sujeito poético enquanto Samsara. E o tempo todo, a loucura, via seu representante, o louco, tenta induzir e conduzir Samsara (eu-lírico) para caminhos de encontro com o Deus-mundo/ Deus-natureza/ Deus-Dionísio.

Poema VI

O louco saltimbanco
Atravessa a estrada de terra
Da minha rua, e grita à minha porta:
- Ó senhora Samsara, ó senhora -
Pergunto-lhe por que me faz a mim tão perseguida
Se essa de nome esdrúxulo aqui não mora.

- Pois aquilo que caminha em círculos
É Samsara, senhora -
E recheado de risos, murmura uns indizíveis
Colado ao meu ouvido.
(HILST, 2004, p. 70)

Poema VII

Devo voltar à luz que me pensou
De poeira e começos?
Devo voltar ao barro e às mãos de vidro
Que fragilizadas me pensaram?
Devo pensar o louco (a minha sombra)
À luz das emboscadas?
Ai girassóis sobre a mesa de águas.

- Estetizante - disse-me o louco
Grudado à minha poética omoplata.
- Os girassóis? Ah, Samsara, teu esquecido sol.
Uma mesa de águas? Que volúpia, que máscara
E que ambíguo deleite
Para a voracidade de tua alma.
(HILST, 2004, p. 71)

Poema XI

De canoas verdes de amargas oliveiras
De rios pastosos de cascalho e poeira
De tudo isso meu cantochão tecido de ervas negras.
Grita-me o louco:
- De amoras. De tintas rubras do instante
É que se tinge a vida. De embriaguez, Samsara.

E atravessou no riso a tarde fulva.
(HILST, 2004, p. 75)

Poema XII

Temendo deste agosto o fogo e o vento
Caminho junto às cercas, cuidadosa
Na tarde de queimadas, tarde cega.
Há um velho mourão enegrecido de queimadas antigas.
E ali reencontro o louco:
- Temendo os teus limites, Samsara esvaecida?
Por que não deixas o fogo onividente
Lamber o corpo e a escrita? E por que não arder
Casando o Onisciente à tua vida?
(HILST, 2004, p.76)

Poema XIII

- Queres voar, Samsara? queres trocar o moroso das pei
Pela magia das penas, e planar coruscante
Acima da demência? Porque te vejo às tardes desejosa
De ser uma das aves retardatárias do pomar.
Aquele ali talvez, rumo ao poente.

Pois pode ser, lhe disse. Santos e lobos
Devem ter tido o mu mesmo pensar. Olhos no céu
Orando, uivando aos corvos.

Então aproximou-se rente ao meu pescoço:
- Esquece texto e sabença: as cadeias do gozo.
E labaredas do intenso te farão o vôo.
(HILST, 2004, p. 77)

Poema XVI

- Não percebes, Samsara, que Aquele que se esconde
E que tu sonhas homem, quer ouvir o teu grito?
Que há uma luz que nasce da blasfêmia
E amortece na pena? Que é o cinza a cor do
queixume

E o grito tem a cor do sangue Daquele que se
esconde?

Vive o carmim, Samsara. A ferida.
E terás um vestígio do Homem na tua estrada.
(HILST, 2004, p. 80)

Poema XVII

Minha sombra à minha frente desdobrada
Sombra de tua própria sombra? Sim. Em sonhos via.
Prateado de guizos
O louco sussurrava um refrão erudito
- Ipseidade, Samsara. Ipseidade, senhora. -

E enfeixando energia, cintilando
Fez de nós dois um único indivíduo.
(HILST, 2004, p. 81)

Ao final, no último poema, o sujeito do discurso assume a loucura e a figura do louco como parte de si próprio e pertencendo a um território de luz, brilho e energia (“E enfeixando energia, cintilando/ Fez de nós dois um único indivíduo”).

VIA VAZIA (publicação original em *Amavisse*, 1989)

Composto por doze poemas, esse quinto conjunto *Do Desejo*, em sua versão original, foi parte do livro intitulado *Amavisse*.

O tema que perpassa fundamentalmente as construções poéticas partícipes de *Via Vazia*, é a ausência. Uma ausência que remete diretamente ao não encontro com Deus; a uma busca frustrada por um sagrado inalcançável, às vezes cruel. No alcance de “Nada”, perguntas permeiam as construções poéticas, a fim de tentar entender a passagem do tempo, a morte, a identidade de Deus (“Te assemelhas à carne? Te assemelhas às trevas? / Como te chamas?”), e em certa medida, a sua perversidade, que se materializa no sofrimento do eu-lírico e no pesar humano e terreno.

Poema IV

À carne, aos pelos, à garganta, à língua
A tudo isto te assemelhas?
Mas e o depois da morte, Pai?
As centelhas que nascem da carne sob a terra
O estar allí cintilando de treva. Hen?
À treva te assemelhas ?
(HILST, 2004, p. 88)

Poema V

Dá-me a via do excesso. O estupor.
Amputado de gestos, dá-me a eloquência do Nada
Os ossos cintilando
Na orvalhada friez do teu deserto.
(HILST, 2004, p. 89)

Poema VI

Que vertigem, Pai.
Pueril e devasso
No furor da tua víscera
Trituras a cada dia
Meu exíguo espaço.
(HILST, 2004, p. 90)

Poema VII

Tu sabes que serram cavalos vivos
Para que fiquem macias
As sacolas dos ricos?
Tu gozas ou defecas
Diante do ato sem nome
O rubro obsceno dessa orgia?
(HILST, 2004, p. 91)

Referindo-se desde o primeiro poema a simbologias do vazio, do medo, do pantanoso e do oculto, o sujeito do discurso poético apresenta seu eterno “não encontrar” de forma pesada e dolorosa,

colocando-se muitas vezes de forma animalesca; um animal menor diante do domínio cruel do “cavalo de ferro/ Colado à futilidade das alturas” (2004, p.85).

A “friez” desse Deus tão buscado, que deixa apenas dejetos “farejáveis” pelos caminhos do humano-animal-terreno-carnal, perpassa várias construções que tentam seguir pistas, mas que entretanto, não carregam o eu-lírico para além de pântanos e desertos.

Poema I

Eu sou Medo. Estertor.
Tu, meu Deus, um cavalo de ferro
Colado à futilidade das alturas.
(HILST, 2004, p. 85)

Poema II

Movo-me no charco. Entre o junco e o lagarto.
E Tu, como Petrarca, deves cantar tua Laura:
“Le Stelle, il cielo, caldi sospiri”
E nem há lua esta noite. Nascidas deste canto
Das palavras, só há borbulhas n’água.
(HILST, 2004, p. 86)

Poema III

Rato d’água, círculo no remoinho da busca.
Que sou teu filho, Pai, me dizem. Farejo.
Com a focinhez que me foi dada
encontro alguns dejetos. Depois, estendido
Na pedra (que dizem ser teu peito), busco um sinal.
E de novo farejo. Há quanto tempo. Há quanto tempo.
(HILST, 2004, p.87)

Com um toque irônico, que é recorrente na poesia hilstiana, o sujeito do discurso poético, nos poemas VIII, IX, X e XI, expõe o jogo perverso imposto pelo sagrado autoritário em relação à sua vítima humana, e portanto, a malignidade de seu Deus. Em certa medida, esse jogo consiste especialmente em iludir e ludibriar o sujeito-humano-animal, inocente e ingênuo, para em seguida e concomitantemente, “arrancar suas asas e revirar e meditar sua tripas”; enquanto o mártir se encanta, se ilude, se movimenta e se enraivece na presença-ausência de um Deus cínico e sarcástico “lavado de luzes”.

Poema VIII

Descansa.
O Homem já se fez
O escuro cego raivoso animal
Que pretendias.
(HILST, 2004, p.92)

Poema IX

Uma mulher suspensa entre as linhas e os dentes
Antiquíssima ave, marionete de penas
As asas que pensou lhe foram arrancadas.
Lavado de luzes, um deus me movimenta.
Indiferente. Bufo.
(HILST, 2004, p.93)

Poema X

PEDRA D'ÁGUA, ABISMO, PEDRA-FERRO
Como te chamas? Para que eu possa ao menos
Soletrar teu nome, grudada à tua fundura.
(HILST, 2004, p.94)

Poema XI

Nos pauis, no pau-de-lacre,
Aquele de nervuras e de folhas brilhantes, transitas.
No pau-de-virar-tripa, só neste último, Pai
Eu sei que te demoras, meditando minha víscera.
(HILST, 2004, p.94)

O último poema desse conjunto (*Via vazia*), tem como princípio fundante o embate com a passagem do tempo através da poesia e do fazer poético. São os versos e a potência do verso poético que carregam em si a força de “descontinuar , ludibriar e matar o tempo”.

A passagem temporal e a degradação de tudo o que não pode sobreviver a ela, é representada mais uma vez pela simbologia da água: a águas de “grande sombra e de espinhos”; que entretanto, são manchadas pelos torpores dos vinhos, mancha que propicia e facilita ao poeta o tragar dessas águas, e que facilita portanto o lidar com a degradação e a não permanência do carnal. Os versos e a poesia permanecerão e derrotarão o tempo que se tornará “lúbrico e descontínuo” quando transformado em poética, pelas vias do vinho e dos versos.

Esse último poema do sétimo conjunto poético cria um elo de ligação com o posterior, *Alcóolicas*, quando traz em seu motivo a liquidez entorpecente da vida.

Poema XII

Águas de grande sombra, água de espinhos:
O Tempo não roerá o verso da minha boca.
Águas manchadas de um torpor de vinhos:
Hei de tragá-las todas. E lúbrico, descontínuo
O TEMPO NÃO VIVERÁ SE TOCAR A MINHA BOCA.
(Hilst, 2004, p.96)

ALCÓOLICAS (publicação original do volume: 1990)

Alcóolicas, conjunto poético composto por nove poemas, aberto com dedicatórias a amigos e epígrafe de Richard Crashaw, intitulado poeta e santo por Hilda Hilst, é, ao contrário do que algumas análises equivocadas afirmam, menos uma homenagem à bebida e mais uma reflexão sobre a liquidez da vida, em todos os seus níveis e sentidos. É possível quase seguir uma linha narrativa nesse conjunto poético (como também em alguns outros); uma linha que perpassa especialmente a necessidade de se

aventurar por uma vida de encanto, de amores, de mistérios, mas que também, algumas vezes é dura, cruel e degradante. Uma vida que fica mais amena e generosa pelas vias do líquido alcoólico, que tem o poder e a autoridade de parar o tempo, controlá-lo, transformá-lo. A própria epígrafe de Richard Crashaw, escolhida por Hilst (p. 97) para a abertura do conjunto revela uma transcendência em relação ao bestial e à proximidade ao sublime através do beber.

*Drink we till we prove more, not lesse, then men,
And turn not beasts, but Angels.
.....and forget to dy⁷*

Entretanto, não é somente o líquido alcoólico que inebria, embriaga. É também a própria vida e sua liquidez. É o viver intensamente, o mergulhar e imergir nas intensas águas do viver associados muitas vezes aos dourados e vermelhos de alguns líquidos facilitadores de determinadas experiências vívidas (whisky e vinho provavelmente) que são entorpecentes, estupefacientes.

Todo o discurso poético é fundado no limiar entre racionalidade e embriaguez (seja ela alcoólica ou não), e as reflexões e questionamentos perpassam a passagem do tempo e a degradação e finalização da vida advinda daí (corvos, barcas, drenos), o orgânico (carne, tripa, a saliva, a baba, corpo, víscera), a morte e o desejo intenso da experiência de VIDA; sendo que o último poema se constrói efetivamente como um diálogo com a vida sobre a morte.

Poema IX

Se um dia te afastares de mim, Vida — o que não creio
Porque algumas intensidades têm a aparência da bebida —
Bebe por mim paixão e turbulência, caminha
Onde houver uvas e papoulas negras (inventa-as)
Recorda-me, Vida: passeia meu casaco, deita-te
Com aquele que sem mim há de sentir um prolongado
vazio.
Empresta-lhe meu coturno e meu casaco rosso:
compreenderá
O porquê de buscar conhecimento na embriaguês da via
manifesta.
Pervaga. Deita-te comigo. Apreende a experiência lésbica:
O êxtase de te deitares contigo. Beba.
Estilhaça a tua própria medida.
(HILST, 2004, p.107)

⁷ Beba até que possamos provar mais, não menos, então homens não se tornarão bestas, mas Anjos. E se esquecerão de morrer. (tradução livre)

A VIDA, aparece como personagem não só no último poema, mas acompanha o eu-lírico ao longo de todo o percurso do conjunto enquanto personagem, enquanto companheira, enquanto fusão com o próprio sujeito do discurso. É o outro e é o mesmo.

Poema III

Alturas, tiras, subo-as, recorto-as
E pairamos as duas, eu e a Vida
No carmim da borrasca. Embriagadas
Mergulhamos nítidas num borraçal que coaxa.
Que estilosa galhofa. Que desempenados
Serafins. Nós duas nos vapores
Lobotômicas líricas, e a gaivagem
se transforma em galarim, e é translúcida
A lama e é extremoso o Nada.
Descasco o dementado cotidiano
E seu rito pastoso de parábolas.
Pacientes, canonisas, muito bem-educadas
Aguardamos o tépido poente, o copo, a casa.

Ah, o todo se dignifica quando a vida é líquida.
(HILST, 2004, p.101)

A reflexão sobre a vida, posta enquanto objeto de análise, é iniciada no primeiro poema; entretanto, ainda na mesma construção poética, o objeto transforma-se em personagem, numa fusão que beira o corpóreo: “(...) lavo-te os antebraços, Vida, lavo-me (...)”. Em seguida, pode subentender-se que Vida passa a ser designada como o “casaco *rosso*”, ou ao contrário, que o casaco *rosso*, junto com o coturno, são os portais para o encontro com a vida; companheiros que perpassam vários poemas e que remetem às idas aventurosas, às experiências vitais (de vida, vivência).

Além disso, é possível observar nos poemas I, II e IV uma constatação explícita sobre a dualidade paradoxal da vida: dureza, crueza, crueldade, friez, solidez, em contraposição e complementaridade à generosidade, ao remanso, à plenitude; alcançados muitas vezes, é verdade, pelo facilitador alcoólico (referido nas palavras “copos” “coruscante ouro da bebida”, entre outras).

Poema I

É crua a vida. Alça de tripa e metal.
Nela despenco: pedra mórula ferida.
É crua e dura a vida. Como um naco de víbora.
Como-a no livor da língua
Tinta, lavo-te os antebraços, Vida, lavo-me
No estreito-pouco
Do meu corpo, lavo as vigas dos ossos, minha vida

Poema II

Também são cruas e duras as palavras e as caras
Antes de nos sentarmos à mesa, tu e eu, Vida
Diante do coruscante ouro da bebida. Aos poucos
Vão se fazendo remansos, lentilhas d’água, diamantes
Sobre os insultos do passado e do agora. Aos poucos
Somos duas senhoras, encharcadas de riso, rosadas
De um amora, um que entrevi no teu hálito, amigo

Tua unha plúmbea, meu casaco rosso.
E perambulamos de coturno pela rua
Rubras, góticas, altas de corpo e copos.
A vida é crua. Faminta como o bico dos corvos.
E pode ser tão generosa e mítica: arroio, lágrima
Olho d'água, bebida. A vida é líquida.
(HILST, 2004, p.99)

Quando me permitiste o paraíso. O sinistro das horas
Vai se fazendo tempo de conquista. Langor e sofrimento
Vão se fazendo olvido. Depois deitadas, a morte
É um rei que nos visita e nos cobre de mirra.
Sussurras: ah, a vida é líquida.
(HILST, 2004,, p. 100)

Poema IV

E bebendo, Vida, recusamos o sólido
O nodoso, a friez-armadilha
De algum rosto sóbrio, certa voz
Que se amplia, certo olhar que condena
O nosso olhar gasoso: então, bebendo?
E respondemos lassas lérias letícias
O lusco das lagartixas, o lustrino
Das quilhas, barcas, gaivotas, drenos
E afasta-se de nós o sólido de fechado cenho.
Rejubilam-se nossas coronárias. Rejubilo-me
Na noite navegada, e rio, rio, e remendo
Meu casaco rosso tecido de açucena.
Se dedutiva e líquida, a Vida é plena.
(HILST, 2004,, p. 102)

A solidez da vida e da experiência, o que é duro, é simbolizado especialmente por materialidades específicas: pedra, alça de metal, tripa, o “naco de víbora”. É também representado por definições menos materiais e mais do campo de uma semântica particular, como por exemplo, o faminto bico dos corvos, que já se analisou aqui anteriormente, como símbolo de passagem e degradação do tempo, do corpo e da vida. Além dele, as palavras ditas por outrem, o olhar do outro, “as caras duras”, as “Fomes”, o “País”, a “Miséria”, a sobriedade que questiona a embriaguez, são todos signos e símbolos representativos dessa solidez questionada e combatida pelo eu-lírico.

Poema V

Te amo, Vida, líquida esteira onde me deito
Romã baba alcaçuz, teu trançado rosado
Salpicado de negro, de doçuras e iras.
Te amo, Líquida, descendo escorrida
Pela víscera, e assim esquecendo

Fomes
País
O riso solto
A dentadura etérea
Bola
Miséria.

Bebendo, Vida, invento casa, comida
E um Mais que se agiganta, um Mais
Conquistando um fulcro potente na garganta
Um látego, uma chama, um canto. Ama-me.
Embriagada. Interdita. Ama-me. Sou menos
Quando não sou líquida.
(HILST, 2004., p.103)

O tempo, “o sinistro das horas”, também é subjogado e domado pela entorpecência, pela embriaguez da liquidez vivificante, e se faz “tempo de conquista” (II). A noite (símbolo recorrente da passagem do tempo e da proximidade da morte, na poesia hilstiana) se transforma num “infinito distante” (VII), e o riso se torna símbolo do alcance ao positivo, generoso e pleno da experiência vital.

Alguns poemas, mais especificamente, revelam o caráter extraordinário de uma experiência que perpassa o lirismo, a embriaguez, a lucidez, a racionalidade, os sentimentos e a loucura, e enobrece uma existência.

Poema VI

Vem, senhora, estou só, me diz a Vida.
Enquanto te demoras nos textos eloqüentes
Aqueles onde meditas a carne, essa coisa
Que geme sofre e morre, ficam vazios os copos
Fica em repouso a bebida, e tu sabes que ela é mais viva
Enquanto escorre, Se te demoras, começa a pensar
Em tudo que se evolua, e cantarás: como é triste
O poente. E a casa como é antiga. Já vês
Que te fazes banal na rima e na medida.

Corre. O casaco e o coturno estão em seus lugares.
Carminadas e altas, vamos rever as ruas
E como dizia o Rosa: os olhos nas nonadas.
Como tu dizes sempre: os olhos no absurdo.

Vem. Liquidifica o mundo. (HILST, 2004, p.104)

Poema VII

Mandíbulas. Espáduas. Frente e avesso.
A Vida ressoa o coturno na calçada.
Estou mais do que viva: embriagada.
Bêbados e loucos é que repensam a carne o corpo
Vastidão e cinzas. Conceitos e palavras.
Como convém a bêbados grito o inarticulado
A garganta candente, devassada.
Alguns se ofendem. As caras são paredes. Deitam-me.
A noite é um infinito que se afasta. Funil. Galáxia.
Líquida e bem-aventurada, sobrevôo. Eu, e o casaco ros:
Que não tenho, mas que a cada noite recrio
Sobre a espádua.
(HILST, 2004., p. 105)

No poema VIII, o personagem que dispara o motivo central do poema é o “casaco *rosso*”, que faz com que o eu-lírico perpassa e reflita sobre sua tentativa de se concentrar em situações outras que não as aventuras líquidas da vida, mas que vêm sempre acompanhadas da “queda de bruços”, constatando que são as experiências líquidas vitais que o (a) colocam novamente “em pé”.

Poema VIII

O casaco rosso me espia. A lâ
Desfazida por maus tratos
É gasta e rugosa nas axilas.
A frente revela nódoas vivas
Irregulares, distintas
Porque quando arranco os coturnos
Na alvorada, ou quando os coloco rápida
Ao crepúsculo, caio sempre de bruços.
A Vida é que me põe em pé. E a sede.
E a saliva. A língua procura aquele gosto
Aquele seco dourado, e acaricia os lábios
Babando impudente no casaco.

É bom e manso o meu casaco rosso.
Às vezes grita: ah, se te lembrasses de mim
Quando prolixa. Lava-me, hilda.
(HILST, 2004,, p.106)

Pode-se também inferir uma quebra intencional de limites entre realidade e poesia e de sua apresentação ao leitor. O eu-lírico, o sujeito do discurso, se assume como Hilda (grafada em letras minúsculas), a “proprietária” do “casaco *rosso*”.

Segundo Amorim,

De todas as interpretações possíveis, resta a sugestão de que as margens entre a vida da escritora, que existe de fato fora do corpo do poema, e a sua existência propriamente lírica, seriam de uma substância muito tênue. A vida e a arte necessariamente tocar-se-iam de modo íntimo e indissociável. No âmbito de uma peça marcada pela desenho do contato entre a Vida e a persona, desfazem-se os limites entre o que seria fruto da imaginação e a experiência mais estrita do real. Em um poema no qual o prosaico se faz presente, mas envolto pela atmosfera lírica, a relação entre a vida e a obra vem a ser objeto de uma dinâmica que, recusando a diferença essencial entre dois espaços a princípio radicalmente opostos, aponta para a natureza da poesia feita uma expressão, ainda que certamente intermediada pelos processos de composição, muito próxima do corpo da autora, de sua existência empírica. (2004, p. 146)

Para além das observações, análises e inferências refletidas acima, não há como deixar de notar, o quanto esse conjunto poético é, assim como *Amavisse*, e em menor grau em outros, carregado pela simbologia das cores, e especificamente aqui, pela simbologia das flores e frutos: “papoulas negras”,

uvas, romãs, mirras, alcaçuz, açucena (que tece o casaco *rosso!*). Esses elementos naturais (flores e frutos) aparecem sempre como representações amaciantes da dureza e da aspereza da vida. São símbolos positivos de caminho para o encontro com uma possível plenitude do ser e dos sentidos.

As cores também são designativas de caracterizações situacionais: rosado e amora (riso, descontração), o dourado (bebida – whisky, provavelmente), os vermelhos (“rosso”) do casaco que a carrega para as experiências líquidas, o carmim da intensidade da embriaguez; e finalmente o negro (que ora é tido como o quase negativo que salpica a vida de doçuras e iras, ora é tido como o positivo: cor das papoulas que encantam o caminho).

SOBRE A TUA GRANDE FACE (publicação original do volume: 1986)

Constituído por dez partes desta vez não numeradas (todos os outros conjuntos eram numerados a partir de algarismos romanos), essa construção é iniciada com duas dedicatórias: a Ernest Becker e a Ricardo Guilherme Dicke. Quando na segunda dedicatória, Hilst se refere a uma identificação quanto ao exercício da procura, já retoma o mote de toda a sua obra, e especialmente dos conjuntos que compõem *Do Desejo* (2004), no qual a busca é central enquanto “experiência vital” (Amorim, 2004, p. 149).

A dedicatória irradia e antecipa o significado de todo o movimento do poema, que reúne a necessidade do questionamento, a poesia e o pensamento enquanto caminho de decifração do universo e da própria subjetividade, e o encontro com a alteridade representante da esfera intangível de respostas que não se alcançam.

A procura por um espaço e tempo de transcendência que ultrapasse toda a trágica transitoriedade da vida terrena e concreta é motivo que perpassa toda a construção poética nesse conjunto; que ao mesmo tempo é marcada pelo enfrentamento direto do eu-lírico com o “Sem nome”, ou o “Cara Escura”, que insiste nas não-respostas e na sua inalcançável existência.

A crueldade dos “jogos” de Deus, que brinca, ilude e testa os limites do “animal humano” que *O* possui como objetivo central da existência fica poeticamente evidenciado nos poemas 1, 2, 3 e 6, assim como o padecimento e a angústia do buscador – poema 1 especialmente – amenizada por suas fugas oníricas e imaginárias (poema 2, por exemplo).

Poema 1

Honra-me com teus nadas.
Traduz me passo
De maneira que eu nunca me perceba.
Confunde estas linhas que te escrevo
Como se um brejeiro escoliasta
Resolvesse
Brincar a morte de seu próprio texto.
Dá-me pobreza e fealdade e medo.
E desterro de todas as respostas
Que dariam luz
A meu eterno entedimento cego.
Dá-me tristes joelhos.
Para que eu possa fincá-los num mínimo de terra
E ali permanecer o teu mais esquecido prisioneiro.
Dá-me nudez. E andar desordenado. Nenhum cão.
Tu sabes que amo os animais
Por isso me sentiria aliviado. E de ti, Sem Nome
Não desejo alívio. Apenas estreitez e fardo.
Talvez assim te encantes de tão farta nudez.
Talvez assim me ames: desnudo até o osso
Igual a um morto.
(HILST, 2004, P.111)

Poema 3

De tanto pensar, Sem Nome, me veio a ilusão.
A mesma ilusão

De égua que sorve a água pensando sorver a lua.
De te pensar me deito nas aguadas
E acredito luzir e estar atada
Ao fulgor do costado de um negro cavalo de cem luas.
De te sonhar, Sem Nome, tenho nada
Mas acredito em mim o ouro e o mundo.
De te amar, possuída de ossos e de abismos
Acredito ter carne e vadiar
Arredor dos teus cimos. De nunca te tocar
Tocando os outros
Acredito ter mãos, acredito ter boca
Quando só tenho patas e focinho.
De muito desejar altura e eternidade
Me vem a fantasia de eu Existo e sou.
Quando sou nada: égua fantasmagórica
Sorvendo a lua n'água.
(HILST, 2004, P.113)

Poema 2

O que me vem, devo dizer-te DESEJADO,
Sem recuo, pejo ou timidez. Porque é mais certo mostrar
Insolência no verso, do que mentir decerto. Então direi
O que se coleia a mim, na intimidade, e atravessa os vaus
Da fantasia. Deito-me pensada de bromélias vivas
E me recrio corpórea e incandescente.
Tu sabes como nasceu a idéia das pontiagudas catedrais?
De um louco incendiando um pinheiro de espinhos.
Arquiteta de mim, me construo à imagem das tuas Casas
E te adentras em carne e moradia. Queixumosa vou indo
E queixoso te mostras, depois de te fartares
Do meu jogo de engodos. E a cada noite voltas
Numa simulação de dor. Paraíso do gozo.
(HILST, 2004, P.112)

Poema 6

Hoje te canto e depois no pó que hei de ser
Te cantarei de novo. E tantas vidas terei
Quantas me darás para o meu outra vez amanhecer
Tentando te buscar. Porque vives de mim, Sem Nome,
Sutilíssimo amado, relincho do infinito, e vivo
Porque sei de ti a tua fome, tua noite de ferrugem
Teu pasto que é o meu verso orvalhado de tintas
E de um verde negro teu casco e os areais
Onde me pisas fundo. Hoje te canto
E depois emudeço se te alcanço. E juntos
Vamos tingir o espaço. De luzes. Se sangue.
De escarlata.
(HILST, 2004, P.116)

O poema 3, que mais uma vez remete à simbologia da égua como morte, tempo e desejo impetuoso⁸ dialoga com os poemas 4 e 5 que mantêm sua centralidade na ilusão criada e preservada pelo próprio sujeito lírico, que reconhece essa auto-ilusão, ao mesmo tempo em que a atribui às pequenas manifestações de Deus.

Poema 4

Vem apenas de mim, ó Cara Escura
Este desejo de te tocar o espírito
Ou és tu, precisante de mim e de minha carne
Que incendeias o espaço e vens muleiro
Montado em ouro e sabre, clavina, cinturões
Rebenque caricioso
Sobre a minha anca viva?
Ou há de ser a fome dos teus brilhos
Que torna vadeante o meu espírito
E me faz esquecer que sou apenas vício
Escureza de terra, latejante.
Vem de mim, Cara Escura, a ramagem de púrpura
Com a qual me disfarço, As facas
Com os fios sabendo à tangerina, facas
Que a cada dia preparo, no seduzir
Tua fina simetria. E vem de ti, Obscuro,
Toda cintilância que jamais me busca
(HILST, 2004, p. 114).

Poema 5

“Quisera dar nome, muitos, a isso de mim
Chagoso, triste, informe. Uns resíduos de tarde
Algumas aves, e asas buscando tua cara de fuligem.
De áspide.
Quisera dar o nome de Roxura, porque a ânsia
Tem parecimento com esse desmesurado de mim
Que te procura. Mas também não é isso
Este meu neblinar contínuo que te busca.
Ando em grandes vagezas, açoitando os ares
Relinchando sombras, carreando o nada.
Os que me vêem me gritam: como tem passado
A aldeã de sua alteza? E há chacotas e risos.
Mas vem vindo de ti um entremuro de sons e de cicios
Um labiar de sabores, um sem nome de passos
Como se águas pequenas desaguassem
Num pomar de abios. Como se eu mesma
Flutuasse, cativa, ofélica, sobre a tua Grande Face.
(HILST, 2004, p.115)

O desejo quase carnal que perpassa a relação do sujeito-lírico com o sagrado, com o “Sem Nome”, aparece nos poemas 7 e 8, que afirmam também a crença no encontro, uma certa esperança e a crença na validade da continuidade da busca.

Poema 7

Desejei te mostrar minha forma humana
Mastada de todo da velhice. Por isso
É que te chamo a ti desde criança
E adolescente e mulher, também contigo
Em chamamento convivi. E tive corpo e cara preciosos
E brisas crespas numa voz tão rara
Que se tivesse 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.

Poema 8

Lavores, cordas e batalhas
O que me vem da alma. Labor
Porque trabalho sobre o teu rosto
De palha: construo o impossível
Meu senhor. Cordas, porque te amarro
Com as turquesas informes do desejo.
E um sem fim de batalhas
Porque prender a ti num coração de fêmea
É querer lavores: o quebradiço constante
Porque tento com a palha
A finura perfeita de um semblante.

⁸ *cavalo (simbologia)*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2012. Disponível em [www: <URL: http://www.infopedia.pt/\\$cavalo-\(simbologia\)>](http://www.infopedia.pt/$cavalo-(simbologia)). Acesso em 01/10/2012.

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.
(HILST, 2004,p.117)

E o que deve fazer
Quem não se lembra mais do mais perfeito
E de si mesma só tem o humano gesto?
(HILST, 2004, p.118)

O poema 9, um dos mais intensos e fortes desse conjunto poético, evidencia toda a entrega do eu-lírico a um encontro inalcançável. O sentimento de degradação, destruição e morte próximas e a insistência na existência e no prazer oferecido pela “presença” do “Sem Nome”, apesar e para além dos percalços da busca são os motivos centrais do poema.

Poema 9

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

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

Na última construção, Hilst – a escritora – se mistura ao eu-lírico de forma intrínseca e inquestionável. É quando ela se assume enquanto autora-personagem em sua poesia. Isso é marcado fundamentalmente pela referência aos versos poéticos que são meios para que o sagrado seja atingido de alguma maneira; pelo menos perturbado em sua incômoda indiferença, e que ao menos questione a poesia e os poetas, enquanto SUA própria manifestação de “dor e intelecto”.

Ao final do poema, a despedida: “Casa do Sol, 1985/1986”. Ora, a “Casa do Sol” era o refúgio e o habitat de Hilda Hilst, que na página 120 do livro ao qual nos remetemos aqui, no último poema, aceita tomar para si toda a responsabilidade dos debates, questionamentos e devaneios poéticos ali apresentados.

Poema 10

Escaldante, Obscuro. Escaldante teu sopro
Sobre o fosco fechado da garganta.
Palavras que pensei acantonadas
Ressurgem diante do toque novo:
Carrascais. Gárgulas. Emergindo do luto
Vem vindo um lago de surpreendimento
Recriando musgo. Voltam as seduções.
Volta a minha própria cara seduzida
Pelo teu duplo rosto: metade raízes
Oquidões e poço, metade o que não sei:
Eternidade. E volta o fervente langor
Os sais, o mal que tem sido esta luta
Na tua arena crispada de punhais.
E destes versos, e da minha própria exuberância
E excesso, há de ficar em ti o mais sombroso.
Dirás: que instante de dor e intelecto
Quando sonhei os poetas na Terra. Carne e poeira
O perecível, exsudando centelha.

Casa do Sol, 1985/1986

(HILST, 2004, p.120)

Ora, analisando mais de perto a poética hilstiana que compõe *Do Desejo* (2004), e pensando em sua lógica de construção e organização dos conjuntos poéticos, é possível traçar um panorama sobre o que são e por onde passam os temas do desejo de Hilda Hilst, enquanto poeta e enquanto eu-lírico; autora que é também sujeito do discurso poético, e que escolhe um interlocutor central para o diálogo estabelecido em sua poesia questionadora.

O título do livro, as construções e a lógica poética hilstiana remetem claramente a uma ideia batailliana de erotismo e de desejo. Sem dúvida, George Bataille é uma referência importante quando se deseja desenvolver, ou ao menos, iniciar uma análise e uma tentativa de compreensão sobre esta poesia.

Como já dissemos, de acordo com o filósofo francês, o desejo erótico se relaciona intrínseca e paradoxalmente com a vida e com a morte. Ele estabelece tal relação a partir de uma ideia do erotismo como movimento do ser descontínuo em busca da continuidade perdida. Isto é, de alguma maneira, é através do desejo e da ação erótica que o ser, segundo Bataille, intenciona sair de sua posição isolada e descontínua e busca intensamente uma posição e uma existência de continuidade com o universo e com Deus, a partir e apesar da morte. Nesse sentido, o desejo e o ato erótico se ligam à vida e à morte por serem ao mesmo tempo fim da descontinuidade (morte do isolamento, do ser em si) e início ou

sensação de continuidade: ligação com o outro (outro ser, Deus, universo), situações que perpassam os poemas de Hilda Hilst constantemente.

Ora, o que o eu-lírico hilstiano faz, durante todo o seu movimento, é desejar e projetar essa continuidade permanente inalcançável – com o sagrado. A pequena morte, porém, a continuidade momentânea, é conseguida através do prazer carnal, que é ao mesmo tempo enfrentamento e acinte com o “Cara Escura”, que se recusa à estabelecer essa relação erótica e de continuidade com o sujeito poético: carnal, animalesco e iludido pelo desejo. Em determinados momentos o sujeito do discurso poético de Hilst coloca os dois movimentos: sagrado e profano num mesmo nível de existência, experiência e importância.

Reconhecendo a hermeticidade da poética hilstiana, que não se esgota de possibilidades analíticas e de aprofundamento, intencionamos com nossas inferências e reflexões apenas apresentar a ponta de um iceberg a ser explorado. Quando percebemos que suas construções são permeadas por um teor de interrogações existenciais diretas ou matizadas, e fundadas essencialmente no questionamento sobre o sentido das experiências humanas e da própria vida, concluimos que fundamentalmente é através de uma imagem singular de Deus, do sagrado e de “um desejoso arder de santidade” que essa poesia é balizada. Recusando-se a uma visão cristã e temerária de Deus, Hilda Hilst enfrenta o sagrado e o torna humano, ao mesmo tempo em que torna-se santa.

A experiência que ela estabelece com seu Deus sem nome é muito semelhante à experiência que tem com seu amante. O erotismo e o desejo de Hilda Hilst são bataillianos e subjetivos. Enquanto o animal humano se propõe à fome divina, também vê nessa experiência sua continuidade com o universo e seu lugar no mundo.

Apesar de seu motivo central girar sempre em torno dessa busca pelo inalcançável, Hilda Hilst debate em sua poética temas essenciais da experiência e da alma humana. Alegria, tristeza, raiva, frustração, degradação física, passagem do tempo, vida e morte. É impossível não se identificar com essa poesia e não se envolver com seus coturno e casaco *rosso*, ou ainda com suas cores e imagens simbólicas, que remetem aos mais profundos anseios, experiências e sentimentos humanos.

Uma poesia que faz da busca incansável do que não se pode definir, do eterno enigma que, embora insistentemente procurado, resiste a ser decifrado, manifesta de modo muito incisivo um irrevogável desejo de compreensão. Uma poética que faz da interrogação, da negação do lugar comum do pensamento e da afirmação do desejo uma forma de existência em busca da plenitude, mesmo que provisória, expressa um compromisso com o conhecimento, a implicar o contato sem concessões com o mundo e a postura de radical resistência à ausência de subjetividade. Em uma época como a atual, na qual se percebe um certo comprazimento com a precariedade dos sentidos ou com a condição efêmera da obra de arte, uma diluição da vontade ordenadora do artista, a obra de Hilst nos apresenta este exercício da inteligência, da crítica, da resistência e da afirmação do único meio de aproximar o sujeito de sua capacidade mais nobre, a de tornar-se mais livre e consciente, através do conhecimento de si mesmo. O saber e o sentir, a razão e o afeto, os instrumentos na procura, este amálgama que produz a poesia de Hilda Hilst, em busca de uma possível plenitude, da transcendência, da decifração do enigma, eis o que nos deixa a obra da autora, o que ela nos diz, a nós, ao nosso tempo. Enfim, não é pouco. (AMORIM, 2004, p.172)

b. Uma leitora

Porque tão selvagem e violento quanto o momento da escrita, é o momento da leitura.

Ao refletir sobre a poesia *Do desejo* (2004) de Hilda Hilst, afirmei o quanto é difícil adentrar nessa poética e compreendê-la sob suas várias nuances; por isso escolhi naquele momento, imediatamente anterior a este, discorrer sobre algumas simbologias e figuras, o quanto alcancei e até onde pude ir no que tange a um contato racionalizado e analítico com a construção poética constante da obra...

Sim, a poesia hilstiana é difícil, hermética, simbólica, densa, intensa, erudita, pesada. Uma análise e compreensão de uma obra como *Do desejo* (2004), que perpassasse graus e especificidades de entendimento racional efetivo, confirmasse hipóteses advindas de questões linguísticas, literárias, conceituais, entre outras, investigasse todo o significado do constructo, seria, sem dúvida, uma tarefa de fôlego específico e de exclusividade; de dedicação restrita a uma ampla criação alheia, isto é, tarefa de um trabalho que se propusesse durante muito tempo a estudar exclusivamente uma poética desenvolvida ao longo de muitos anos, muito repertório, enfim, uma poética única, de uma escritora e artista extremamente singular.

Não é o caso deste estudo, que, pertencente ao campo das poéticas, ao contrário, se propõe e se propôs desde seu início a ser uma pesquisa dialógica com a poesia de Hilda Hilst, compartilhando com ela uma intencionalidade poética e criativa, e por isso ligando-se a ela, para antes e para além da razão,

por vieses da sensibilidade, dos afetos e da expressão (embora, por considerar ser parte importante deste estudo – que perpassa e gira em torno da construção hilstiana de temas sobre o desejo – delinear um certo entendimento racionalizado do movimento poético-criativo de Hilda Hilst, eu tenha revisitado seus poemas posteriormente e escrito o subitem que antecede o presente, no qual reflito sobre algumas possibilidades filosóficas e simbólicas tangentes da poética hilstiana).

Assim, volto a dizer: a poesia de Hilst é de difícil análise e compreensão. Por outro lado, é de extrema abertura aos diálogos sensíveis e poéticos. Vejam que não falo mais de facilidade ou dificuldade, mas de abertura em detrimento de uma palavra tão utilizada quando a crítica se remete à construção poética de Hilst, que é a palavra “fechada”.

Ora, a partir do fechamento analítico tão real dessa poética, para além de seu óbvio dizer sobre Deus e sobre a vida, com suas tantas, amplas e profundas simbologias e questões existenciais, muitas tentativas de inferências e interpretações teóricas e filosóficas podem ser feitas, e muitas incorrências erráticas podem ser construídas, quando, para além de um dizer direto que é o de Hilst, apontam-se caminhos e possibilidades de significação de uma poesia que não quer significar nada além do que diz, além do que expressa, além do que é. Tomando para si as características modernas que lhe cabem, essa poesia simplesmente deseja ser. Os poemas *Do desejo* (2004) de Hilda Hilst simplesmente SÃO, e aqui entende-se que dessa maneira devem ser compreendidos e sentidos, a partir do que dizem diretamente: à leitura, à interpretação, aos sentidos, à imaginação.

Sendo essa a proposição deste estudo, procurei fundamentalmente, antes de tentar compreender ou enxergar via intelecto a construção poética hilstiana, compreendê-la através de uma outra situação: uma intencionalidade poética, despertada por uma leitura despretensiva em relação a uma compreensão unívoca, mas ansiosa por reconhecer essa obra, entrar em contato, sentir, devanear, imaginar, criar, executar.

Não sendo Hilda Hilst, e divergindo em experiências, angústias, sentimentos, e preocupando-me com uma personalidade poética em meu trabalho, aqui também de leitura, não poderia me propor a uma criação poética que a representasse tal e qual, de uma forma univocamente organizada, sem que caísse em uma produção impessoal e de caráter ilustrativo. Assim, não busquei representar Hilda Hilst e seus temas do desejo, mas sim dialogar com ambos, a partir de experiências e repertórios outros, que são os meus.

Nesse sentido, não fiz uma escolha para o entendimento, nem para a tradução ou transposição sígnica, mas para a interpretação e execução de uma grande obra, dentro de uma perspectiva própria e

autoral, que busca na interação sensível com alguns poemas, um diálogo imagético-textual. Escolhi compartilhar com essa poesia e com a poeta anseios, questões, afetos, existência, criando uma execução que, seguindo linhas contemporâneas de pensamento e alguns princípios existenciais e filosóficos de ser, estar e atuar no mundo, inclui o intérprete na significação de perspectivas próprias da obra.

Obviamente, os meus temas, isto é, os temas que perpassam a minha vida, as minhas angústias, o meu sentir, as minhas buscas e o meu fazer artístico nem sempre são os mesmos que os de Hilda Hilst; embora de alguma forma, em alguns momentos, se correspondam, ou seja os meus tocados, motivados e reavivados pela poesia que é dela, através de um contato e de um diálogo sensível que a princípio não tem a ver com intelecto, mas que por ele passa quando intenciona partir de uma poética específica – a de Hilda Hilst –, interagindo com ela, ao mesmo tempo em que a executa, de acordo com interesses, sentimentos, motivações e intencionalidades subjetivas próprias, que são as minhas.

Assim, assumo a proposição e o fazer poético a partir de uma execução própria que se autorreconhece em uma determinada obra de arte ao mesmo tempo em que A reconhece enquanto uma grande obra, presente e dialógica com uma nova e experimental criação.

A partir dessa relação, e sendo eu fotógrafa, escolhendo portanto, a fotografia como suporte e meio poético para a execução, a interpretação e o diálogo com a obra de Hilda Hilst, produzi imagens fotográficas ou evoquei algumas já produzidas anteriormente, a partir de uma leitura permeada de intencionalidades poéticas desde seu princípio.

Como disse anteriormente, não se intencionou em nenhum momento a realização de tradução ou transposição sígnica, e sim, fundamentalmente, a partir do contato entre leitora e obra – de uma intensidade profunda, uma violência íntima enorme e um paradoxo de interesses expressivos que convergem ao mesmo tempo em que divergem entre eles –, produzir uma conversa poética que tivesse também um resultado poético autoral, e “poetizável”.

Sintetizando, foi a partir do primeiro contato com o livro que perpassa este trabalho, desde as primeiras leituras dos poemas e da interação com a poética de Hilda Hilst dali constante e ali desenvolvida, quando houve uma tempestade interior em forma de um fluxo dialógico entre imagem-texto-imagem, e em conjunção com uma intencionalidade poética anterior, uma certa falta de controle prévio sobre os resultados que dali seguiriam, e uma enorme predisposição criativo-poética de apropriação, reorganização e execução dos poemas, que a ação poético-criativa se deu.

Neste subcapítulo, a partir da revisitação dessa produção autoral que parte da poesia de Hilst e dialoga com ela desde uma postura reflexiva que é tomada posteriormente à ação poética, busco

ancoragem em lugares e pensamentos que me ajudem a enxergar os movimentos do processo e as lógicas em que ele pode se firmar, enquanto construído num fluxo, e de um só jato, como diria Friedrich Schlegel, em sua Alemanha do século XIX.

Entretanto, nenhuma teoria rígida poderia abranger de modo coerente tal produção. Talvez, se eu tivesse que refletir sobre ela, analisá-la e debatê-la, estando de fora dela, conseguisse algo nesse sentido. Mas, a partir do momento em que se fala de dentro de uma relação, de uma interação e de um trabalho autoral que envolve subjetividades, sentimentos, motivações e inspirações, é muito difícil se envolver ou se explicar a partir de formatações, teorias ou pensamentos mais determinados, deterministas ou encerrados. Dessa maneira, torna-se mais coerente, ao se falar ou se pretender analisar o próprio processo criativo, optar por linhas de pensamento que consigam abarcar aspectos mais íntimos da criação e da poética; linhas mais filosóficas, ensaísticas, e que não se fechem em si mesmas, tal como não se fecha a poética de Hilda Hilst, tal como pretendo que não se feche minha produção imagético-fotográfica dialógica a partir dessa poética. Assim, refiro-me a essa produção em duas partes. Na primeira delas, num encontro com autores, filósofos, ensaístas e artistas, busco pensar essa produção e a relação poética que dela faz parte.

Busco perpassar esses pensamentos, sem ater-me a nenhum que determine algo fechado, mas apresentando possibilidades e sentidos. Encontro frases em meio a discursos que ajudam a construir meu próprio discurso sobre o processo poético daqui constante. Alegro-me profundamente com uma única citação (e com várias!) que parece me compreender em todo o processo de produção de imagens a partir dessa poesia difícil e intensa que é a de Hilst.

Num segundo momento, permito-me discorrer sobre minhas referências e sobre a rede complexa de personalidade e inter-relações que percebo no conjunto composto pelas imagens poéticas que juntam a minha fotografia e os fragmentos dos poemas *Do desejo*, de Hilda Hilst, de forma mais livre e solta, talvez devaneante, enfim, mais visceral, embora também ancorada em repertórios e experiências que perpassam o sensível e o intelectual.

Preciso, enfim, nos dois momentos, comer e regurgitar artistas, autores, conceitos, experiências, encaminhamentos, reflexões e análises, para tentar compreender o que fiz; qual o sentido das minhas imagens em diálogo com os fragmentos poéticos escolhidos e determinados, qual o sentido desses fragmentos com os quais resolvi interagir, os quais decidi interpretar, reconstruir e também me apropriar deles, reorganizá-los; e qual é o próprio sentido da necessidade de agir antropofagicamente; não só com os autores e pensamentos nos quais me encontrei, mas com a própria poesia hilstiana.

Passemos então ao primeiro momento.

Poética em geral não se explica, é nisso que acredito, entretanto, sim, se descreve, o que pode ainda não dizer muita coisa válida sobre o real processo poético para além da descrição.

Aqui, tratando-se de um estudo acadêmico, sinto necessidade de descrever, de forma sintética pelo menos, como se deu essa produção.

Basicamente, iniciando a leitura do livro *Do desejo* (2004) e sendo proposta central deste estudo uma produção poética que dali partisse, o meu olhar e a minha posição de leitora já buscavam avidamente pertinências e identificações poéticas, para que o diálogo acontecesse.

O envolvimento com a obra foi instantâneo, um tocar profundo e violento. Dolorido e extasiante. Tentativa de compreensão. E entrega ao não compreender.

As imagens que eu formava apareciam-me como pequenas luzes acesas e se apagavam em seguida. Muitas, perdi. Não as recriei jamais. Algumas outras imagens, que já estavam (ainda que há pouco tempo) armazenadas em portfólios, foram despertadas e reavivadas por fragmentos da leitura: versos, combinação de versos, enfim, nunca me surgiu uma imagem que partisse da imagem formada pela leitura de um poema inteiro durante esse processo. Nunca senti que um poema pudesse em sua integralidade dialogar com uma imagem. As composições aconteciam com fragmentos específicos dos poemas, que me diziam muito pessoal e poeticamente. Comecei a aceitar que esses “instantâneos” de leitura fizessem diferença no processo de produção autoral.

Ora, eu estava trabalhando com poesia e fotografia, e os instantâneos me eram despertados pelo texto. Instantâneos imaginários, que na prática seriam composições, buscas, redescobertas da imagem e de significação da imagem, e também do próprio texto. Releituras eram realizadas e os mesmos fragmentos me despertavam as mesmas imagens. Em alguns casos eu não podia esperar. Aquele fragmento ganhava tal força que se tornava um gigante. Exigia a sua imagem, aquela que não parava de latejar no imaginário de sua leitora. Composição, montagem, busca, imagens já feitas, acasos. Tudo isso permeou o processo poético, que só se realizou quando assumi que seria pelas vias da fragmentação do texto de Hilst que eu realizaria a minha poética. Com a certeza de que a obra não perderia sua força e autonomia sendo partícipe de um trabalho imagético autoral e pessoal, dialógico a partir de alguns fragmentos de sua poesia, passei a responder imediatamente aos fragmentos que me despertavam imagens, e deixei de me ater a qualquer preocupação de respeito à integralidade e ao sentido unívoco do poema, assumindo o que os fragmentos me diziam e aquelas perspectivas que a obra apresentava e que

dialogavam com uma realidade e uma motivação poéticas intrinsecamente minhas. Assim, e só assim, a relação dialógico-poética poderia ser estabelecida.

Antecipo-me ao pensar que alguns podem compreender esse movimento de produção poética autoral como uma opção profanadora da obra de uma grande escritora que é Hilst, com sua intensa poética, consagrada, reconhecida e estabelecida. Em um sentido pejorativo, com toda a carga negativa que se remete à palavra, em nenhum momento se intencionou ou foi proposta a profanação da poesia e *Do desejo* hilstianos. Entretanto, se se assumir uma ação profanadora associada ao pensamento de Giorgio Agamben, posso até ousar afirmar que as imagens são originárias ou consequentes de atos da profanação da poesia de Hilda Hilst. Isso porque, segundo Agamben (2007), profanar advém de restituir uso aos “meros mortais” de objetos e elementos que a princípio estavam designados ao mundo do sagrado. Obviamente, tendo em vista uma certa linha marxista que segue, Agamben faz uma análise política e religiosa do termo, considerando em especial o que ele chama de religião capitalista. Entretanto me interessa, ao iniciar a exposição que trata de por onde perpassa a produção imagética que compõe este trabalho e de onde ele busca sentido e ancoragem, quando opta especialmente por partir de uma produção poética consagrada na alta literatura brasileira, apropriar-me do pensamento do autor, ao assumir efetivamente uma profanação *Do desejo* de Hilst. Ele afirma que o termo profanar remete essencialmente a uma ideia religiosa-cristã, que designa esferas às quais pertencem objetos e elementos: a esfera divina e a esfera humana. Aquilo que foi designado à esfera divina deixa de ser, enquanto tal, de alcance e uso dos homens. É quando algo que se relaciona à esfera divina e sagrada é restituído ao poder e ao uso do ser humano que a profanação se realiza. Isto é, quando o ser humano não só desrespeita e ultrapassa os limites impostos para si, mas especialmente quando ignora, despreza e negligencia esses limites entre ele e o divino, definindo novos usos para os objetos sagrados, retirando-lhes a função e a responsabilidade de serem fins (religiosos) em si mesmos, e passando a utilizá-los como meios, que o ato profanador se efetiva.

Religio não é aquilo que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos. Por isso, à religião não se opõem a incredulidade e a indiferença com relação ao divino, mas a negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular. (AGAMBEN, 2007, p. 66)

Seguindo essa linha, a ação que profana é caracterizada fundamentalmente por neutralizar o objeto profanado, retirando sua aura (via negligência) e restituindo o seu uso.

Negligência⁹

s.f. Falta de cuidado, de aplicação, de exatidão; descuido, incúria, displicência, desatenção.

Dir. Falta não intencional daquele que se omitiu no cumprimento de um ato que lhe incumbia.

Ainda segundo Agamben (2007, p. 68):

Os filólogos não se cansam de ficar surpreendidos com o dúplice e contraditório significado que o verbo *profanare* parece ter em latim: por um lado, tornar profano, por outro – em acepção atestada só em poucos casos – sacrificar.

Trata-se de uma ambiguidade que parece inerente ao vocabulário do sagrado como tal: o adjetivo *sacer*, com um contrassenso que Freud já havia percebido, significaria tanto “augusto, consagrado aos deuses” como “maldito, excluído da comunidade”. A ambiguidade, que aqui está em jogo, não se deve apenas a um equívoco, mas é, por assim dizer, constitutiva da operação profanatória.

Obviamente, a reflexão de Agamben interessa aqui descontextualizada das questões políticas sobre as quais ele trata, porque fundamentalmente nos interessa assimilar esse pensamento ao campo da poética, mais ainda, de uma poética específica, ou ainda melhor, de uma relação poética; que tenta de alguma maneira apresentar e fazer compreender uma possível ação profana diante dos poemas *Do desejo* de Hilda Hilst, enquanto a utiliza humanamente a partir de uma leitura interpretativa e executiva, e sacrifica (sem, entretanto, desrespeitá-la enquanto um todo) a sua integralidade. Pensando a profanação no sentido religioso que trouxemos aqui, via Agamben, podemos ousadamente pensar a arte da literatura com uma certa religiosidade...

Ora, é fato que obras consagradas da literatura, de densidade e qualidade inquestionáveis, como é o caso das produções de Hilda Hilst, estão (no que se refere à arte e às produções poéticas) num campo, se não do sagrado, do *sublime*:

Sublime¹⁰

adj. Elevado acima de todos; muito alto; excelso; grandioso, extraordinário, majestoso: eloquência sublime.

Excelente, nobre em seus atos, palavras ou escritos: ser sublime no devotamento.

Agradável, encantador, que inspira sentimentos nobres: naquela sublime solidão.

S.m. Caráter do que é sublime; estilo elevado nas obras de arte.

⁹ Disponível em <http://www.dicio.com.br/negligencia/>, acesso em 28/10/2012.

¹⁰ Disponível em <http://www.dicio.com.br/sublime/>, acesso em 28/10/2012.

É só nesse sentido, dado pelo pensamento de Agamben e transposto livremente para o campo poético, que se pode aqui assumir certa profanação da poesia hilstiana.

Isto é, pensando a literatura de Hilst dentro de todos os sentidos da palavra sublime, alocando-a em conjunto com as grandes obras de arte do “museu literário”¹¹ e tendo em vista todas as interdições morais quanto ao uso da obra de grandes mestres da arte por “mortais experimentais”, não assumindo tais obras como fim específico e fundamental, posso pensar numa ideia de profanação em relação à minha produção poética dialógica a partir da poesia *Do desejo* hilstiana e do “sacrifício” dessa construção em nome de interesses criativos próprios. Isso porque, ao produzir as imagens fotográficas que compõem este estudo, tive preocupações e intencionalidades criativas que partiam de uma fusão entre experiências, afetos, anseios, desejos e repertórios, meus e daquela construção poética, em detrimento de uma representação/apresentação/tradução da poética de Hilda Hilst. Nesse sentido, a palavra *negligência*, utilizada por Agamben para definir a origem da profanação, cabe muito bem quando afirmo que, ao contrário de negar o caráter sublime da poesia de Hilst, ou ao contrário de colocá-lo como impeditivo ao uso livre dessa produção, meu movimento poético-imagético foi o de perpassar essa poesia, senti-la, interpretá-la e executá-la de acordo com uma experiência própria que é a minha; e que, claro, ao partir de tão grande criação que é o livro *Do desejo* (2004), não se torna autônoma, mas, ao invés disso, liga-se profundamente ao lugar de onde parte: (mais do que o desejo) a escritura de Hilda Hilst.

Seguindo uma linha semelhante de pensamento, mas a partir de outro viés, Luigi Pareyson (1993) também é um autor que me leva e me encontra nos caminhos deste estudo, quando trata de leitura, interpretação e execução da obra de arte; e para além dele, mais subjetivamente, Roland Barthes e seu conceito de *punctum*. Entretanto, antes deles (e junto com eles), três autores permitem uma reflexão mais geral e filosófico-poética quanto ao processo de fluxo imagem–texto–imagem e criação inerentes a este estudo. São eles Nietzsche, Schlegel e Novalis – quando especificamente se remetem à escritura fragmentária para defender uma expressão mais livre, menos formatada e preocupada com padrões e acabamento. Em seus textos em torno da temática do fragmento, referem-se a uma vertente escritural-autoral expressiva, que não é o caso deste estudo, o qual, ao contrário, utiliza a escritura poética de

¹¹ Segundo Agamben (2007, p. 73): “A impossibilidade de usar tem o seu lugar tópico no Museu. A museificação do mundo é atualmente um dado de fato. Uma após outra, progressivamente, as potências espirituais que definiam a vida dos homens – a arte, a religião, a filosofia, a ideia de natureza, até mesmo a política – retiraram-se uma a uma, docilmente, para o Museu. Museu não designa, nesse caso, um lugar ou espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere (...). De forma mais geral, tudo pode tornar-se museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência”.

Hilda Hilst, reorganiza-a, na grande maioria das produções de forma fragmentária, mantendo e/ou recriando sentidos e (re) significando esses fragmentos textuais em conjunção com (agora sim) fragmentos autorais que são as imagens fotográficas. Então, ao associar esses autores ao diálogo que desenvolvi entre fragmentos *Do desejo* hilstiano e imagens fotográficas autorais, faço-o menos por uma correspondência literal do que por uma identificação com a proposta expressiva essencial que advém daqueles pensamentos. Fundamentalmente, é o essencial do princípio expressivo fragmentário, na visão desses pensadores, que me faz ancorar a referida produção autoral nessas linhas do pensar.

Para os românticos alemães, por exemplo, a comunicação fragmentária, ou o aforismo, configura-se como estratégia (ou necessidade?) fundamental para que sua premência expressiva seja atendida e contemplada.

Se entendermos os princípios e a proposta de expressão artística, literária e filosófica de Novalis e Schlegel desde um ponto de vista e uma perspectiva também fragmentária, torna-se mais fácil a compreensão dessa maneira de entender, comportar-se, pensar e apresentar-se no mundo e ao mundo; pois para eles: “(...) pensar é, antes de tudo, caminhar, e o fragmento enquanto expressão do pensar é, essencialmente, indicador de caminho” (NOVALIS, apud SOUZA, 2008, p. 78).

Ora, situando-se num momento revolucionário europeu e numa Alemanha quase feudal, sendo profundamente atingida pelas mudanças de realidade política, social e cultural emergentes das revoluções Industrial e Francesa, Novalis e Schlegel, os principais nomes do primeiro Romantismo, que permeia finais do século XVIII e parte do XIX, iniciam um profundo questionamento artístico, literário e filosófico sobre a produção e o juízo artístico estabelecido na Europa daquele momento. A partir da constatação de que à nova organização social e cultural europeia o velho modelo clássico de expressão já não cabia, pois os espíritos humanos (que na Alemanha eram muito nacionalistas) estavam profundamente desestabilizados e diante da mais escancarada impossibilidade de apreensão totalitária da realidade, Novalis e Schlegel desenvolvem princípios de crítica, filosofia e criação poética que objetivam criar possibilidades de integração do ser com a nova realidade instaurada: uma realidade fragmentada, estilhaçada, caótica, que clama por adequações, transformações e reconstruções.

A favor de um distanciamento da tradição clássica, a qual valorizava o equilíbrio em geral: de temas, conteúdos e formas, repetindo-se num formato artificializado e padronizado, e, segundo os românticos, já não cabível em uma sociedade permeada por conflitos, divergências e diferenças de todas as ordens (cultural, ideológica, política, religiosa, individual e social), Novalis, Schlegel e o grupo literário de Jena defendiam a ruptura com o mundo ideal proposto e representado pelo Classicismo do

século XVIII, em prol da liberação dos impulsos criativos mais intensos, tradutores das diversas aspirações dos seres humanos e artísticos.

Num mundo que se tornava mais individualista e “desordenado”, a aspiração romântica (não só artística, mas também filosófica) era a de que os sujeitos fossem livres para traduzir nas artes a necessidade mais íntima de libertação e busca da individualidade, indissociavelmente ligada às grandes transformações advindas das revoluções.

As novas ideias surgidas desse clima revolucionário buscavam agora uma nova forma de expressão que traduzisse livremente, sem mais imposições de estilo, forma e conteúdo dos antigos clássicos, as aspirações mais fundas do indivíduo. O romantismo representava, então, uma nova realidade artística muito mais condizente com os desejos de liberdade e vazão dos movimentos interiores do espírito humano. O artista romântico ensaia e leva a efeito a ruptura com todo e qualquer modelo de representação que obrigue o indivíduo a alienar-se de sua própria individualidade, regra geral consciente e inconsciente imposta pelo classicismo europeu. (SCHEEL, 2010, p. 16)

Assim, rompendo com os ideais clássicos de proporção, padrão, beleza e mimese da natureza e da realidade organizada, idealizada e platônica, e, por outro lado, profundamente inspirados pelos resquícios gregos, de fragmentos e estilhaços de arte, poesia e filosofia, desenvolvendo uma raiz estruturada por pensamentos, oposições e proposições de Kant e Fichte, os românticos do primeiro período consideraram inaceitáveis as padronizações artísticas e expressivas diante de uma realidade caótica e desestruturante de padrões.

Paradoxalmente, numa tentativa de enfrentar e fazer parte da nova organização social que vinha se instalando, e que julgava e imputava valor a toda e qualquer obra de arte a partir do seu sentido utilitário, formal e comerciável, propõem então uma prática artística, filosófica e literária que coloque o EU no centro de tudo, através da retomada da intuição intelectual, que leva a um caminho metafísico (que às vezes tende ao religioso e ao místico) e que advém da subjetividade e das particularidades de cada ser. Nessa linha de pensamento, o que realmente terá significado e valor é a originalidade e a transgressão em relação ao juízo dominante estabelecido, sendo, portanto, o conteúdo (subjetivo, autorreflexivo e particular) o mais importante, relevante e essencial na produção e na apreciação da obra de arte.

Com essa nova modernidade que se inaugurava, os padrões clássicos caem por terra porque concentração, equilíbrio, contemplação e apuro formal já não têm razão de ser dentro de uma época que viu as nações se insurgirem e cujos resultados foram, no mais das vezes, quase apocalípticos: revoluções, crueldades, violências e derramamento de sangue a favor de ideologias que, em última análise, só fizeram trocar de mãos o estado de coisas econômico e social (...).

Os cidadãos, as massas, o povo, (...) continuariam fadados a uma condição de descaso e miséria que os desdobramentos da Revolução Industrial só fariam acentuar. Esse foi outro fator preponderante para o desenvolvimento da individualidade e do culto do EU romântico, além de despertar em muitos dos representantes do romantismo uma aversão absoluta às revoluções, bem como, muitas vezes, ideais francamente reacionários. Eles inauguraram, assim, o que se pode chamar talvez de “ideologia das oposições”. Sim, porque o romantismo, no curso de seu desenvolvimento, opor-se-á à maioria das conquistas trazidas com e pelas revoluções. (SCHEEL, 2010, p. 41)

Dentro dessa perspectiva divergente às conquistas da revolução, a característica que marcou fundamentalmente o movimento romântico alemão do primeiro período foi a negação: do iluminismo, da racionalidade absoluta, de toda e qualquer padronização e formatação dos indivíduos e de suas criações, e também o escapismo para realidades distintas, intimistas, oníricas e que se distanciassem o mais possível daquela realidade dada, em favor da busca essencial do ser e de sua “justificativa existencial”.

É dessa maneira que elegerão a expressão fragmentária como gênero discursivo e poético que terá como princípios regentes a busca e a tradução da individualidade do sujeito, do autoconhecimento, dos sonhos, assim como a busca pela expressão original, não formatada, autorreflexiva e crítica.

A sistematização do discurso fragmentário como meio de expressão elaborada por Novalis e Schlegel é então marcada, em forma e conteúdo, pelo inacabamento, pela abertura interpretativa e de continuidade de pensamento e pela atemporalidade que caracteriza a obra, ao mesmo tempo, como subjetiva e universal na medida em que, apesar de se localizar em tempo histórico e espaço geográfico determinados, sua progressão e seu diálogo com diferentes individualidades e tempos históricos, culturais e sociais estão permitidos e é desejável. “Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco espinho” (SCHLEGEL, 1997, p. 82).

Mais do que isso, a proposta é de que arte, poesia e filosofia sejam indissociáveis tanto na produção quanto na apreciação das obras artísticas em questão.

Nessa perspectiva e pertencendo a um contexto de muitas transformações e rupturas, e com mínima possibilidade de absorção totalitária de qualquer situação, o movimento romântico enxerga a expressão fragmentária como gênero discursivo que preserva em si múltiplas possibilidades de entendimento, interpretações e significações, compreendendo essa forma expressiva como “grão seminal” ou “fluorescência” do que é aberto, inacabado e infindável, tal qual o é o ser humano, o pensamento, o sentimento e a busca. Assim, a obra fragmentária é também uma unidade de sentido indicadora de caminhos do sentir e do pensar.

Entretanto, esses caminhos, assim como toda a proposta de fragmentação literária, poética e filosófica do grupo de Jena, não podem ser reduzidos a uma “mera” situação de ordem política.

Na concepção romântica, o ser humano é, fundamentalmente, um eterno vir a ser e o pensar, um ato contínuo. A proposta se refere ao princípio dialético da renúncia e da busca pelo absoluto; que, sabe-se de início, não será alcançado. É a busca pela autonomia estética, tradutora do movimento contínuo do poeta crítico, que se isola do mundo circundante e interage com ele, com o exterior social e cultural que lhe é apresentado.

É a opção por uma forma ou uma moldura que denota ação contínua, que é dialógica, ao mesmo tempo em que se basta.

É um princípio filosófico que enxerga toda reflexão, toda construção de conhecimento e toda produção artística/poética como processo. Mas um processo que também é todo; acabado e inacabado em si e na relação com outros pensamentos e obras. É partir de um princípio que percebe o saber e o fazer poético, artístico, literário, filosófico como construção, destruição, reconstrução: oscilação. Segundo Seligmann (apud GUIDOTTI, 2011, p. 59), “(...) nos românticos, o todo não é um constructo transcendente que iria além do somatório das partes, mas resultado do movimento das mesmas”. (...) “Deus é atividade infinita” (NOVALIS apud GUIDOTTI, 2011 p. 58). O produzir poética e intelectualmente é então movimento contínuo. Não se chega; só se busca.

Ora, se o movimento da reflexão e o da expressão são sempre buscas, não é possível conceber o que é absoluto e determinado. Só é possível chegar ao que é incompleto, inacabado e aberto a novas buscas.

Assim, e para além de motivos históricos e políticos, os românticos de Jena acreditam que o pensar, o poetizar e o fazer artístico de uma maneira geral devem ser progressivos, cheios de movimentos e diferenças, como o ser que o produz. É reconhecer o ser humano, o artista, o poeta, o filósofo como imperfeitos, incoerentes, inacabados, fragmentados e limitados. Não uma limitação

negativa; ao contrário, é reconhecer que o limite dado propõe movimento, propõe ultrapassá-lo. E chegar a um outro limite. O poético enfim, dentro dessa perspectiva, é processo e não estado (GUIDOTTI, 2011, p. 60). Poesia – diálogo infinito, reflexão infinita. “Nesse sentido, o fragmento não é apenas uma entre outras formas de expressão possíveis, mas a forma (...) necessária, já que é forma consciente dos limites de apresentação do todo” (GUIDOTTI, 2011, p. 61).

O fragmento propõe então, a união de opostos: acabamento/inacabamento. A divergência e a contradição, na proposta romântica, longe de ser um problema, são caminhos para conversas sob pontos de vista que não necessariamente se excluem; mas sim olham, percebem e refletem sob vieses, percepções e experiências diversas, contradizendo-se, ao mesmo tempo em que se abrem a uma possibilidade de complementaridade e de diálogo.

O “método” de Novalis e Schlegel consiste então em lidar com uma contínua flexibilidade/instabilidade de sentimentos, percepções, sensibilidades e pensamentos, que se constituem elementos enriquecedores da produção artística e do conhecimento. Encontrar uma resposta para a busca significa ater-se a um dogma, enquanto assumir a impossibilidade de encontro com o absoluto que se busca e continuar buscando, ultrapassando fronteiras e reconstruindo o caminho, significa estar na via do “pensamento genuíno”, da atividade infinita. O encontro do absoluto, da resposta, ou seja, o fim da busca, é também o fim do conhecimento: de si e do mundo.

Seguindo uma linha de pensamento semelhante, Friedrich Nietzsche afirma que o fragmento conduz os sujeitos pensantes à interpretação do sentido, que é sempre múltiplo e ultrapassa as significações de épocas e sistemas. Para o filósofo, a expressão fragmentária propõe essencialmente a arte da interpretação, o que faz do texto fragmentário sempre um ponto de partida e nunca o de chegada ou a conclusão dada.

Assim, segundo ele, uma característica da expressão fragmentária é estar ligada ao seu interlocutor de forma íntima. O fragmento é imbuído de significações que dizem respeito diretamente ao sujeito que o produz, mas também ao sujeito que o lê, o vê, o ouve, enfim, o interpreta. É, portanto, essência das produções fragmentárias o caráter existencial, moral, humanístico e subjetivo.

E intuitivo.

Ora, compreender a intuição como modo por excelência de apreensão do fluxo incessante do vir-a-ser é aceitar, como seu meio mais apropriado de expressão, um discurso incompleto, truncado e enigmático. Através de seu estilo lacunar e obscuro, Heráclito diz o que se pode e como se pode dizer para os que podem ouvir. A escrita de Heráclito aflui do limiar entre devir e representação e manifesta, então, a própria limitação do pensamento na incessante busca de apropriação do que é substancialmente fugaz e translúcido. (SOUZA, 2008, p. 80)

Registrando seu pensamento sobre os filósofos pré-platônicos, Friedrich Nietzsche afirmou que Heráclito foi o pensador que mais conseguiu expressar o humano e as questões da existência.

Segundo Nietzsche, por utilizar como estratégia a escrita fragmentária para demonstrar a consciência de sua impossibilidade de abarcar e conceitualizar a vida e a existência humana, esse filósofo grego utilizou sua capacidade intuitiva para registrar pensamentos luminosos e claros sobre essas temáticas humanas essenciais, inalcançáveis e incompreensíveis pelas “almas superficiais”, já que o estilo lacônico de sua escritura exige contemplação, sendo entendida, segundo Nietzsche, apenas como grupos de frases confusas e turvas pelas almas apressadas e medianas.

Blanchot (1973), comentando o formato escritural nietzschiano, reafirma que “el pluralismo es uno de los rasgos decisivos de la filosofía que há elaborado Nietzsche, (...) un texto que tiene muchos sentidos y que no tiene también ningún otro sentido que el “del proceso, el devenir” (p. 46). Ainda segundo Blanchot, a obra de Nietzsche é um conjunto de fragmentos contraditórios, baseados em interpretações, e também interpretáveis, abertos e polissêmicos:

Esta habla del fragmento es difícil de captar sin que se altere. (...) No cabe duda que una forma tal del habla señala su rechazo del sistema, su pasión por la ausencia de acabamiento, su pertenencia a un pensamiento que (...) está ligada a la movilidad de la búsqueda, al pensamiento viajero (el de un hombre que piensa al caminar y de acuerdo com la verdad de la marcha). (1973, p. 42)

Assim, de acordo com Nietzsche e com os poetas românticos alemães, pode-se pensar que a expressão fragmentária, sendo um lampejo disperso, com sua polissemia e seu caráter indeterminado, possibilita níveis e caminhos para a apreensão da verdade que ao mesmo tempo conduzem a uma representação subjetiva dessa verdade, da própria verdade do ser e estar no mundo.

Mais do que um estilo escritural, o fragmento manifesta uma forma do pensar e uma forma de se posicionar perante o mundo, a vida e as inquietantes questões existenciais da alma e da experiência interior.

Ora, é fato e claro que estamos aqui falando de fora dos contextos e questões que se colocavam aos autores citados. Entretanto, por se tratar de princípios expressivos completamente válidos e atuais, no que tange a sua autenticidade, sua proposta e sua coerência com o que se acredita, se produz e se debate neste estudo, consideramos, de acordo com nossas perspectivas, que o conjunto geral de texto-imagem-texto aqui apresentado justifica-se e enquadra-se por tal caminho reflexivo, visto que, apesar de uma organização e construção diferente, pode plenamente assumir a essência das propostas fragmentárias de Schlegel, Novalis e Nietzsche. Isso porque, ao longo da produção das imagens ou do desenvolvimento do processo criativo que envolveu o diálogo e uma interpretação/execução da obra hilstiana, a necessidade de lidar com fragmentos desse texto, densos e completos em si mesmo, tornou-se fundante de uma nova poética que é a advinda da relação texto-imagem-texto; na qual o fragmento se tornou efetivamente caminho para o sentir, o pensar e o criar. O resultado dessa poética fragmentária, aqui, é o de uma poética que também se fecha em si – no diálogo entre texto e imagem –, ao mesmo tempo em que é aberta para novas leituras, inferências, execuções e interpretações; especialmente porque se apresenta desde *um* ponto de vista sobre os temas do desejo hilstiano, um ponto de vista que é o de quem executa a obra dessa maneira. Assim, a ideia de fragmentação e expressão fragmentária é importante numa tentativa de compreensão racional do processo, que se constrói sempre num fluxo entre fragmentos: fragmento imagético e fragmento textual – poético. Essa busca pela expressão aforística em imagem e texto se desenvolveu nesse fluxo; num vai e volta, numa tentativa de separar e determinar uma expressão específica, que parte de algo e chega a um lugar próprio, se não subjetivo (já que a subjetividade é rompida e interrompida pela construção de Hilda Hilst que pede o diálogo imagético ou responde a ele), pessoal.

segundo o dicionário *Les notions philosophiques*, o termo “aforismo” deriva do grego *aphorismos*, que significa “o que se separa do resto e determina”. A partir deste significado original ele passa a designar (...) uma proposição concisa que encerra bastante sentido em poucas palavras. (*Encyclopédie Philosophique Universal – Les Notions Philosophiques dictionnaire I*, pp. 121-2, apud SOUZA, 2008, p. 78)

Mas sentido para quem? No caso deste estudo e desta produção, fica claro que a busca de sentido via aforismo/fragmento é individual, que está desejava por um diálogo sensível com a poética de Hilst, mas que, por outro lado, não deseja anular a personalidade autoral da *execução* da obra. A noção de execução como se entende aqui pode ser encontrada nos estudos e pensamentos de Luigi Pareyson (1993).

Segundo o filósofo italiano, todo interlocutor, intérprete e/ou executor de uma obra de arte deve fundamentalmente fazer caminhar conjuntamente o que a obra é e quer ser e o que/como ele deseja dela executar. Isto é, para Pareyson, ao ler e executar uma obra de arte, o leitor/executor deve se preocupar com que fidelidade e liberdade andem juntas. Segundo o autor, é somente pensando no conceito de interpretação que se pode compreender como as execuções podem e devem ser múltiplas e diversas sem, entretanto, comprometer a identidade da obra de arte, considerando que executar significa, antes de tudo, interpretar.

Como a natureza da interpretação consiste em declarar e desvelar aquilo que se interpreta e exprimir ao mesmo tempo a pessoa que interpreta, reconhecer que a execução é interpretação quer dizer dar-se conta de que ela contém *simultaneamente* a identidade imutável da obra e a sempre diversa personalidade do intérprete que a executa. Os dois aspectos são inseparáveis. Por um lado, trata-se sempre de exprimir e dar vida à obra assim como ela mesma quer e, pelo outro lado, é sempre novo e diferente o modo de dar-lhe vida. (PAREYSON, 1993, p. 216)

Pensando novamente, desde aí, na ideia de profanação, podemos torná-la uma ideia de interpretação, que assegura que a unidade da obra não fique prejudicada em função de uma personalidade e personalidade interpretativa de quem a executa, que tem permissão para fazê-lo livremente; permissão advinda das possibilidades múltiplas de execução que uma grande obra permite e pede.

Assim, nem a autonomia da obra, nem a execução devem ser consideradas fechadas, imóveis, imutáveis em si mesmas.

A pessoa que executa uma obra não é uma prisão (...); não é um ponto de vista fixo e intransponível, de onde só se descortine uma determinada e imutável perspectiva. Sobretudo, a pessoa, embora esteja a cada instante recolhida em uma determinada totalidade, está em contínuo movimento, pois a sua substância histórica se acha suspensa a uma iniciativa livre e inovativa, de sorte que sua experiência de vida se enriquece e descobre novas direções. E, além disso, a inventividade do seu pensamento e a força de sua fantasia lhe permitem figurar e adotar os pontos de vista mais diversos. A obra de arte, portanto, é uma forma, um movimento acabado; noutras palavras, um infinito recolhido em um ponto bem definido. Sua totalidade resulta de uma conclusão e, por conseguinte, exige ser considerada não como o fechamento de uma realidade estática e imóvel, mas como a abertura de um infinito que se fez inteiro, recolhendo-se em uma forma. Tem a obra portanto infinitos aspectos, que não são apenas “partes” ou “fragmentos” da obra, pois cada um deles contém a obra toda inteira e a revela em uma determinada perspectiva. (PAREYSON, 1993, p. 217)

Esse pensamento de Pareyson, aliado ao suporte alemão apresentado anteriormente, ajudam-me, de forma mais clara, a propor compreensão e autocompreensão sobre as ações poéticas autorais que este estudo aduz.

Ao fragmentar, reorganizar o texto e produzir imagens que dialogam com a poesia *do desejo* de Hilda Hilst, que partem dela, mas também partem de repertório imaginário e perspectivas próprias, a poética construída aqui funda-se numa complexa fusão entre “pessoa do intérprete” e obra executada/interpretada. Esse executar pessoal da poesia hilstiana é, entretanto, fundamentalmente inspirado em um contato sensível que é imbuído de respeito, admiração e devoção. Esse respeito, contudo, não é uma variável limitadora da liberdade e da personalidade executora, mas, ao contrário, é um facilitador da criação e da expressividade. O desejo de Hilda Hilst torna-se meu e vice-versa. Nada é anulado, ao contrário, os desejos e as construções poéticas se complementam e dialogam entre si, mas cada uma ocupa o seu lugar: uma o lugar da grande obra de arte, outra o lugar de uma ação poética fundada e inspirada na leitura de uma grande obra.

Segundo Pareyson, nenhuma execução compromete a autenticidade da obra, mas, em contrapartida, as diferentes possibilidades executivas evidenciam certas perspectivas da produção que dependem da atuação respeitosa, porém ativa e pessoal do intérprete.

Os infinitos pontos de vista dos intérpretes e os infinitos aspectos da obra se correspondem reciprocamente e se encontram e se invocam mutuamente, de sorte que um determinado ponto de vista consegue revelar a obra inteira somente se a capta naquele seu bem determinado aspecto, e um aspecto particular da obra, que a revela inteiramente sob uma nova luz, deve esperar o ponto de vista capaz de captá-lo e colocá-lo na devida perspectiva. Eis por que a infinidade e a diversidade das execuções não comprometem em nada a identidade e a imutabilidade da obra. A execução é sempre de um intérprete individual que quer exprimir a obra como ela mesma quer ser expressa. E se realiza quando um dos pontos de vista assumidos pelo intérprete e um dos aspectos reveladores

da obra se encontraram e se uniram. E então, por um lado, se dá uma execução pessoal e, por outro, é a própria obra simultaneamente. (PAREYSON, 1993, p. 217)

Assim e em nosso caso, não se trata de desenvolver um *conhecimento* racional e intelectual sobre *Do desejo* (2004), mas de um *reconhecimento* da obra; mais ainda, de um reconhecimento de si na obra e da obra em si, dentro de uma perspectiva que, ao contrário de objetiva e impessoal, é sensível, visceral, tensa e densa, já que, sendo uma ação poética, remete-se fundamentalmente em sua elaboração e seu desenvolvimento a uma racionalidade movida por um estado de sensibilização, por um estado afetivo, que são os principais responsáveis pela execução dessa ação. É por isso que entro em outro conceito/pensamento que me movimenta no entendimento e compreensão do processo poético daqui constante: o *punctum* de Roland Barthes.

Aqui outra profanação, em seu mais estrito enlace com o pensamento de Agamben. Isso porque, quando se fala ou se tenta falar sobre esse conceito desenvolvido por Barthes em *A câmara clara*, é impossível não entrar em um terreno pantanoso, que lida com sensibilidades e subjetividades, as quais o autor assume e enaltece em seu texto. E também porque Barthes direciona e desenvolve seu conceito a partir da relação que estabelece com a fotografia, ou melhor, com fotografias. Resgatando seu pensamento aqui, queremos falar essencialmente de todo esse despertar sensível também na poesia, e por isso falamos de profanação nos termos que cabe ao pensamento de Agamben, já tratado anteriormente.

O *punctum* de Barthes não se refere a um investimento de consciência e intelecto na busca por uma interação ou pelo encontro com um sentimento ou significado na observação da imagem. O conceito último de *punctum*, encontrado em *A câmara clara* (1984), é, segundo ele, advindo da ordem de tudo o que pode significar “to love”.

Pela marca de alguma coisa, a foto não é mais qualquer. Essa alguma coisa deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um satori, a passagem de um vazio (pouco importa que o referente seja irrisório). (Barthes, 1984, p. 77)

Em outras palavras: o *punctum*, segundo Barthes, é encontrado no contato. No contato afetivo e efetivo. No fragmento visível ou invisível que a imagem traz. No fragmento que te joga em si. No fragmento que te atira nas profundezas de seus sentimentos, memórias e experiências mais doloridos. Ou mais apaixonados. E mais intensos. “Gozo imediato” e não compartilhável. Imersão e movimento em si mesmo. Elemento que desestrutura o ser, que desestabiliza o afeto, que faz reviver, ou imergir de

forma incontrolável no mais profundo e protegido universo particular. “Punctum é o elemento que quebra, perturba, fere, mortifica, apunhala. (...) é um ‘detalhe’, ou seja, um objeto parcial” (BARTHES, 1984, p.69).

Objeto parcial de um todo, o elemento “punctual” é o fragmento da imagem que pode ou não ser percebido pela consciência e pelo intelecto, e que individualmente, a partir de experiências memorialísticas, sensitivas e brutalmente intensas, chama o sujeito a uma interação: emocional, expressiva, íntima e profundamente vivificante/mortificante. Isso difere de gostar de uma fotografia ou apreciá-la. Muito mais do que apreciação, ser chamado pelo *punctum* é mergulhar, sem prévia opção, nos labirintos mais desarmados e asilados da alma.

É improvável que a experiência de uma “imersão afetiva involuntária” ou a sensação do *punctum* possa ser compartilhada em seu processo, ou ainda, que uma proposta de viver coletivamente esse momento dê certo. Há de se ter muito claro que essa é uma vivência que envolve essencialmente o subjetivo, o pessoal e o individualmente experienciado e experienciável. Ou seja, é uma sensação definitivamente subjetiva e singular que pode acontecer quando menos se espera e tampouco se decide vivê-la.

O compartilhar dessa experiência se refere apenas ao compartilhar de seu rastro, já que apenas o que se passou, já com as inferências e interferências que se agarram a todo “pós”, é compartilhável, sendo seu momento presente intensamente particularizado.

Citar exemplos de “imersão involuntária”, imagético-fotográfica nesse sentido, é portanto entregar-se ao outro. Já que a experiência é apenas compartilhável quando se torna rastro/passado, a concessão para a participação de um outro nesse acontecimento se refere a uma permissão de entrada para uma intimidade invisível e protegida. É a revelação do caos interno através de uma situação ou um contexto retórico.

Na experiência de “imersão involuntária”, nossa afetividade, nossa memória e nossas experiências são chamadas, reavivadas, revividas ou reconstruídas através de um ou alguns elementos/fragmentos constituintes de uma imagem.

Já em sua época estruturalista, quando ele próprio ainda estava preso a algumas convenções e sistemas da semiologia, e ainda não tão predisposto a lidar com subjetividades e interferências sensíveis na intelectualidade, em um de seus textos já foi possível observar alguns apontamentos e indicações a respeito do *punctum*; naquele momento, denominado por ele de “sentido obtuso”.

Parece-me claro que no artigo intitulado “O terceiro sentido” (in *O óbvio e o obtuso*, 1990), texto escrito inicialmente para os *Cahiers du Cinema* (1970), Barthes ainda não havia elaborado o conceito tal como aparece em *A câmara clara*, mas dá indícios de que o “sentido obtuso” é o pré-conceito de *punctum*.



Boca contraída, olhos fechados que convergem
Fronte coberta
Ela chora. (BARTHES, 1990, p. 56)

Em outras palavras, o sentido obtuso não está situado estruturalmente, um semantologista não estará de acordo com sua existência objetiva (mas, o que é uma leitura objetiva?). (BARTHES, 1990, p. 54)

Pois, sentidos obtusos existem, não em todo lugar (...), mas *em algum lugar* (...), em certa maneira de ler a “vida” (BARTHES, 1990, p. 54)

Sou presa da (...) insegurança quando se trata de *descrever* o sentido obtuso (dar uma ideia de para onde vai, qual é seu destino); o sentido obtuso é um significante sem significado; daí a dificuldade para nomeá-lo: minha leitura fica suspensa entre a imagem e sua descrição, entre a definição e a aproximação. Se não se pode descrever o sentido obtuso é porque, ao contrário do sentido óbvio, não copia nada: como descrever o que não representa nada? (BARTHES, 1990, p. 54)

Finalmente o sentido obtuso pode ser visto como uma *ênfase*, a própria forma de uma emergência, de uma dobra (até uma falsa dobra) que marca o pesado manto das informações e das significações. Se pudesse ser descrito (...), teria o mesmo corpo do *haikai* japonês: gesto anafórico sem conteúdo significativo, espécie de ríctus de que se suprime o sentido (o desejo de um sentido). (BARTHES, 1990, p. 55)

Em suma, o que o sentido obtuso perturba, esteriliza, é a metalinguagem (a crítica). Por algumas razões: inicialmente, o sentido obtuso é descontínuo, indiferente à história e ao sentido óbvio (...), esta dissociação tem um efeito de contranatureza ou, pelo menos, de distanciamento em relação ao referente (...). (BARTHES, 1990, p. 55)

Apesar de em 1970, enquanto semiólogo, ainda se desvencilhar da pessoalidade e subjetividade do que depois iria definir como *punctum*, atribuindo em seu texto para o *Cahiers du Cinema* exclusivamente a responsabilidade da existência do sentido obtuso à intencionalidade de Eisenstein (no artigo referido, Barthes parte de uma análise de fotogramas dos filmes *O encouraçado Potemkin*, de 1925, e *Ivan, o terrível*, de 1944), já fica ali demarcado ou aberto o caminho do ensaísta para que chegasse posteriormente ao tão polêmico conceito apresentado e debatido em *A câmara clara* (1984).

Mas o que interessa aqui efetivamente é pensar no conceito desenvolvido por Barthes, dentro de uma perspectiva que o insere no contato não somente com imagens fotográficas, mas com qualquer obra de arte; nesse nosso caso, especificamente, com a poesia.

O que quero afirmar é que o *punctum* enquanto a pungência que Barthes definiu tão bem em seu último trabalho, pode também fazer parte de um contato sensível com poesias, com textos poéticos. Aliás, quando penso em conteúdo, motivo, sentido e significado, não encontro maneira mais coerente de pensar a ação poética que desenvolvi a partir do meu contato com a poesia hilstiana. Ora, todo o jogo de interpretação, execução, fragmentação e profanação que discutimos anteriormente se relaciona perfeitamente com o pensar, criar e sentir a partir do conceito de *punctum*.

Por que fragmentei? Como interpretei/executei? Como usei o desejo hilstiano, depois de profaná-lo?

Tudo isso fica claro e faz sentido quando penso na “violência” e na intensidade da relação que estabeleci com fragmentos de alguns poemas dessa obra tão intensa. Obviamente me apaixonei pela poesia *Do desejo* de Hilda Hilst e considero que meu envolvimento com a integralidade dessa poesia é sólido desde os primeiros contatos, tornando-se desde então mais penoso o meu desejo e meu envolvimento com construções poéticas menos simbólicas, menos densas.

Entretanto, alguns fragmentos, que, claro, são perspectivas que a obra apresenta, mas são também, para mim, emergência de memórias, experiências, afetos, anseios, enfim, de subjetividades e imaginário pessoal, me despertaram para a motivação da ação poética. Nem sempre foi fácil compreender, ao longo do processo de produção imagética na relação com esses textos, de onde vinha a imagem criada, porque era essa a imagem despertada e animada pelo texto-fragmento de Hilda Hilst. Ou, ao contrário, por que essa imagem (quando já existia) aparecia em meio à leitura e se relacionava ao espasmo sentido no contato sensível com determinado fragmento dessa poesia. O *punctum* de Barthes não pode ser restrito à relação com a imagem fotográfica, porque só ele, enquanto conceito, pode

explicar por que se chora diante de uma obra de arte; e por que imagens do imaginário são motivadas por uma leitura de poemas, leitura que às vezes também faz chorar, faz doer. A leitura *Do desejo* de Hilda Hilst foi dolorida muitas vezes, angustiante, delirante, tensa; outras vezes mais leve e em alguns casos até neutra, dependendo do poema, do conjunto e, mais que isso, de alguns fragmentos que, além de serem pontos de vista e perspectivas da própria obra, continham em si mesmos, para antes da integralidade do poema ao qual pertenciam, uma força invisível paralisadora-motivadora, vivificante-mortificante, que me estimulava e me propunha construções poético-imagéticas. Sendo o *punctum* “elemento que quebra, perturba, fere, mortifica, apunhala” (BARTHES, 1984, p. 69), um detalhe e objeto parcial, posso empreender uma tentativa de ancorar um processo de sensibilização e assimilação de fragmentos poéticos a partir daí. Posso considerar desde uma experiência de leitura e de ação poética que o *punctum*, sendo objeto parcial de um todo, além de ser o fragmento da imagem que pode ou não ser percebido pela consciência e pelo intelecto, e que individualmente, a partir de experiências memorialísticas e sensitivas, chama o sujeito a uma interação íntima, pode ser também encontrado na relação poética entre leitor(a) e obra, que em situações específicas, tanto quanto o contato com imagens, desperta os labirintos mais íntimos e asilados da alma e da memória afetiva de quem lê.

Parece-me então muito intrínseca a relação entre esses quase êxtases delirantes que despertavam imagens na relação com um fragmento específico e o conceito de *punctum*. A emergência de ou a submersão em um mundo próprio a partir da relação entre leitora e obra, e a fusão de parte desses mundos na relação texto-imagem-texto não são racionalizadas e não poderiam ser compartilhadas enquanto experiência. Apenas como discurso. O discurso advindo daí é a própria ação poética, que compartilha a imagem criada em diálogo com o fragmento que a gerou ou que a convocou. Certamente, toda descrição para além da ação criativa dirá menos do que o conjunto imagem-fragmento. Porque ele foi construído, desenvolvido a partir desse remexer sensível causado pela leitura do livro *Do desejo* (2004), muito mais do que por qualquer tipo de racionalização (e amenização da experiência) que uma descrição exige.

Dentro desse contexto, e pensando em movimentos sensíveis que nos movem para determinados lugares e caminhos de sentido e significação no processo criativo, penso ser interessante destacar que, ao revisitar o conjunto de imagens-textos, decidido o tempo de finalização do momento de construção poética deste estudo e o número de conjuntos dialógicos – texto-imagem –, foi-me surpreendente, ao refletir sobre a produção, constatar que o meu trabalho autoral possuía quatro categorias. Quatro

categorias não planejadas, não percebidas ao longo do processo criativo. Quatro categorias nas quais se encaixavam todas as imagens...

A primeira eu chamei de “Corpos e rastros”, a segunda “Restos e rastros”, a terceira, “Rastros em estátuas” e a última “Os rastros d’água”. No caso da primeira categoria, todas as imagens foram “montadas” e compostas a partir de uma ideia de interação de corpos humanos com obras importantes que fazem parte do grande escalão da História da Arte. Obras que me interessavam pessoalmente e que de alguma forma já tinham relação com meus conceitos e experiências de desejo. A primeira das fotografias tomada nessa categoria foi a primeira também deste estudo e feita a partir da relação que estabeleci com o fragmento inicial de abertura do primeiro capítulo do livro, que é o único texto utilizado na íntegra no diálogo do conjunto imagens-textos. Depois dessa, outras foram evocadas e motivadas por fragmentos hilstianos. O processo mais técnico e de montagem dessa composição consistiu em situações de projeção das imagens numa parede branca, com pé direito alto, pouca iluminação e interação do corpo dos(as) modelos escolhidos(as) com os rastros projetados dessas obras que tanto me fascinavam e que conversavam com os fragmentos *Do desejo* hilstiano que me punham. Essas interações, pensadas a partir da leitura dos textos de Hilst, não eram efetivamente planejadas em relação ao corpo-obra de arte, mas sim num plano mais geral, entre corpo-obra-fragmento. Havia uma intencionalidade de interação, assim como uma preocupação de não “cair” numa banal “tatuagem” corporal, mas não um planejamento detalhado. Todas, absolutamente todas as interações entre modelos e obra deram-se na espontaneidade do momento fotográfico. O meu olhar voltado à relação modelo-obra e fragmento hilstiano latejante, permeando toda a situação de composição dialógica a partir dele, e o próprio envolvimento pessoal e a motivação do sujeito da pose com o trabalho a ser realizado direcionavam e posicionavam ambos – corpo e obra – na mais desprogramada harmonia. Materializava-se o que já estava dado em outra realidade, não alcançável fora da ação poética.

A linha de produção e de associações entre fragmentos *Do desejo* de Hilst com obras de arte e corpos se quebrou quando, em busca de uma construção imagética que dialogasse com um determinado fragmento, que tomava conta da minha leitura e do meu estar poético naquele momento, torturando-me com possibilidades imagéticas relacionadas à podridão do corpo, à carniça, surgiu em meu caminho de sempre o corpo-carniça de um rato. Esmagado pela passagem dos carros que o desprezavam enquanto “imperfeito, carne e perecível” (HILST, 2004, p. 30), e também desprezado por mim, talvez durante muito tempo, já que parecia se encontrar naquele meu trâmite cotidiano já há algum tempo...

O rato apareceu ao meu olhar no exato tempo poético que o deveria ter feito... sua morte e sua putrefação foram o que a minha execução poética pedia. Seu perfil morto, suas tripas externalizadas, assim como seus dentes e os resquícios, alguns ainda verdes, das árvores, que mostravam que alguma vida pairava na podridão e na morte, encantaram-me e deram luz ao processo.

Desde aí, não retornei às projeções e à relação com as “minhas” imagens da História da Arte... meu imaginário e o meu diálogo com os fragmentos passaram a não mais pedir corpos e pinturas, mas sim densidade material...

Parecia-me que o processo de diálogo com os textos de Hilst passou a clamar pelo peso da materialidade, de uma certa materialidade: rolhas, pastosidade, carne crua, animais um tanto asquerosos (rato, aranha e lagarto), restos de comida, rachaduras profundas, bonecos, máscaras, objetos significativos compostos/ construídos/ destruídos pela casualidade e também pela intencionalidade fotográfica; pegadas e indícios físicos de vida, amor, desejo, dor e morte. Tudo isso faz parte dessa segunda fase, que foi de uma maior solidão poética, no sentido de todas as imagens serem produzidas em situações de isolamento, sem um compartilhar de ideia ou de processo, nem com os mais próximos e que participaram de perto do primeiro momento, o da projeção. Surge aí, e desde essa necessidade pelo material, a categoria que chamo de “Restos e rastros”. Algumas dessas imagens não foram planejadas para o fragmento *Do desejo* escolhido por mim, mas evocadas a partir dele. Elas já haviam sido realizadas em momentos poético-fotográficos anteriores e adormecidas, acordaram com o chamado da poesia de Hilda Hilst, como, por exemplo, a que apresenta a grande teia de aranha, ou a que mostra a indicialidade de uma mão gravada e cravada em cimento queimado, ou ainda a do “pato-pássaro” – que hoje aloco no que denomino “Rastros d’água”.

Em geral, as fotografias das categorias que hoje chamo de “Estátuas e rastros” e “Rastros d’água” foram tomadas nesse mesmo período, em meio à produção imagética do que intitulo “Restos e rastros”. Como eu não havia inicialmente pensado em categorias, não havia me atido a essa possível relação entre algumas delas – água, estátuas e “restos” – que me fez posteriormente defini-las nessas três categorias distintas, para facilitar uma reflexão sobre o processo poético. É interessante observar que o peso e a intensidade de uma materialidade quase sempre marcada pelo orgânico (ou traços de organicidade) e pelo tempo são elementos que chancelam definitivamente essas três categorias. É claro que o orgânico relacionado ao corporal também perpassa a primeira categoria, mas difere desta por trabalhar e evocar um rastro que é o da arte, mais sublime, menos pertencente ao que poderíamos chamar de “mundo profano”.

De qualquer forma, como já dito antes, pensando em *punctum*, o compartilhar dessa experiência; no nosso caso, da experiência de leitura e da experiência da ação poética, refere-se ao compartilhar um rastro do que foi e do que marca uma experiência do fazer e do dialogar poético. Não é mais a experiência que fala, mas o que dela ficou. É a revelação de um delirante caos interior através de uma ação fotográfico-textual e/ou um contexto retórico, é uma convocatória não para a compreensão da experiência, mas para uma cumplicidade poética.

3

**SEM SAÍDA: DESEJO, RUPTURA, CONCENTRAÇÃO E
DESVIO**

CORPOS

*Quem és? Perguntei
ao desejo
Respondeu: lava. Depois pó.
Depois nada.*

(Hilst, 2004:15)





*Ah, por que
me vejo
vasta e
inflexível*

*Desejando
um desejo
vizinhante*

*De uma
Fome irada
e obsessiva?*

(Hilst, 2004: 22)



*Se eu disser que vi um
pássaro*

*Sobre o teu sexo,
deverias crer?*

(...)

*Se eu disser que o
desejo é Eternidade*

(...)

Deverias crer?

(Hilst, 2004:20)



Vem. Liquidifica o mundo.

(Hilst, 2004:104)



*Do Tempo sobre a boca e a
hora.*

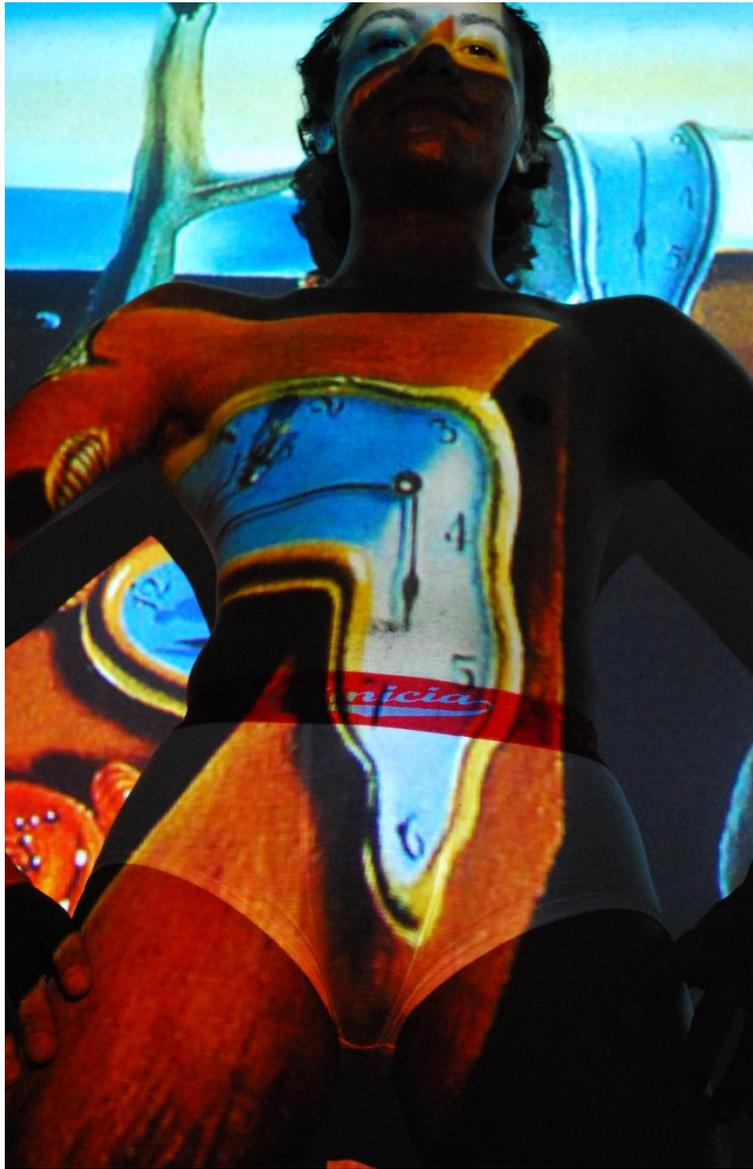
(...)

*As maçãs comi-as como
quem namora.*

(...)

Depois mordi a carne (...)

(Hilst, 2004:46)



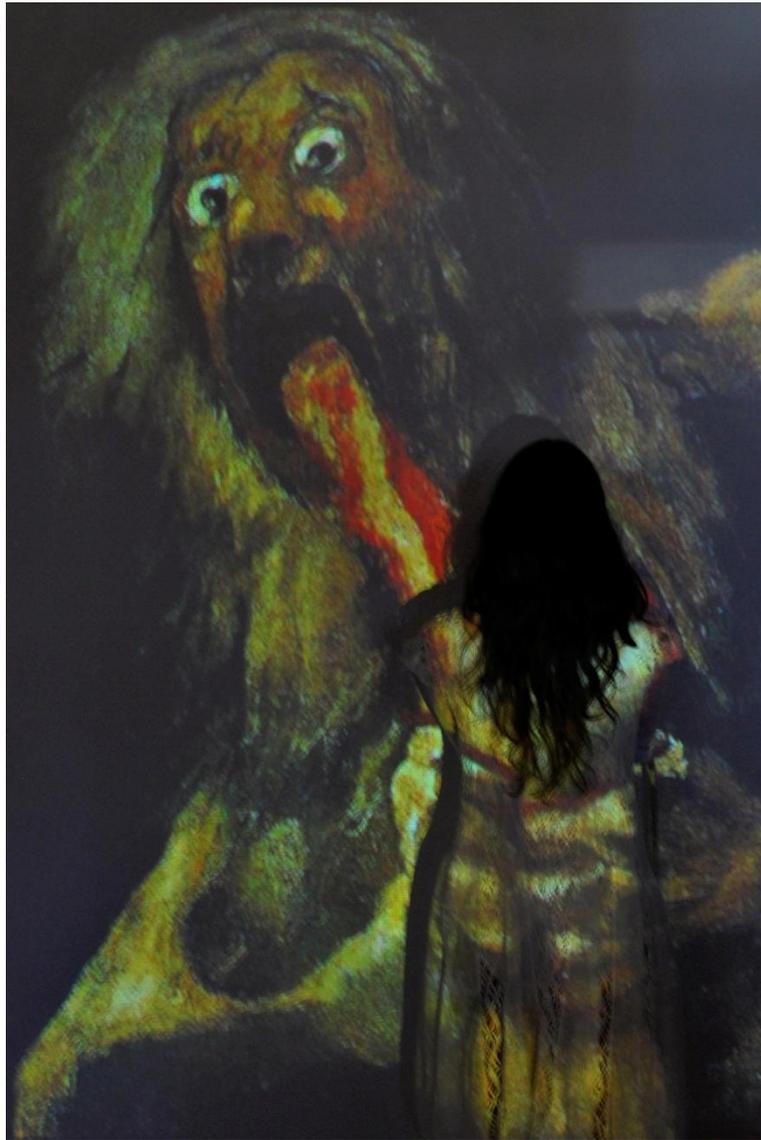
*E minha alma voltada
Para o fosco profundo da Tua
cara
Passeio meu caminho de
pedra, leite e pêlo.
Sou isto: um alguém-nada
que te busca.*

(Hilst, 2004:35)



*Vem dos vales a voz. Do poço.
Dos penhascos. Vem funda e fria
(...)
Mas ressoa cruel e
abjeta
Se me proponho a ouvir.
Vem do Nada.
Dos vínculos desfeitos.
Vem dos ressentimentos.*

(Hilst, 2004:31)



Sobre Corpos e Rastros

Automatismo psíquico. Oração sagrada. Só assim é possível dizer. Só assim é possível expressar o que não cabe *na* razão e não se exprime *por meio* dela. É só por tal viés que se sente em palavras, que se compartilha o sentido.

São as ruínas que lhe interessam sempre: os resíduos, os restos, os rastros. Os resíduos da poesia. Os resíduos da vida. Os resíduos dos corpos. Nos corpos.

Não. Ela não quer explicar. Não, não quer interpretar. Ela apenas deseja, vive, sente, cria. Quer fazer uso. Montagem. Colagem.

Fragmentos do desejo, da imagem, do texto, da experiência, do outro, do mesmo; que se tornam a própria imagem de *um* desejo. De *dois*.

E que os corvos voem para longe, porque os restos do desejo, da arte e da poesia jamais se tornam carniça. Que as éguas da noite tragam a galope as mulheres nuas de Gustave Courbet. Lindas e prontas para a experiência lésbica.

Que todos os mais altos gritos de Samsara libertem a humanidade de purismos e moralismos tolos, miseráveis. É só o que ela deseja. Renascimento, vida, morte, idas e vindas.

Sua alma grita – como gritava a do grande poeta:

– “Não importa onde! Não importa onde! Desde que seja fora desse mundo!”

Fora desse mundo de hipocrisia – ela pensa. Fora de todo o espaço e tempo que não leve ao prazer, ao despertar das vísceras!

Orgânico! Dai-me, ó Deus dos porcos e das porcas, o que há de mais orgânico: carne, fluido, língua, olhos – ela implora.

A língua de Saturno. A lambida que incendeia a pequena porca humana que sempre esperou ser devorada pelo próprio pai. Que esperou sê-lo. E que só conseguiu a lambida.

Que a vida líquida do jardim das delícias satisfaça a animalidade humana: continuidade, primitivismo, egoísmo, hedonismo – ela reza.

Que as maçãs do mundo sejam todas mordidas; e as hipocrisias, digeridas.

Que antes de virar pó, a lava do desejo seja a língua que lambe e incendeia. Que arda e queime. E que continue queimando para todo o sempre. Nada. Amém.

RESTOS

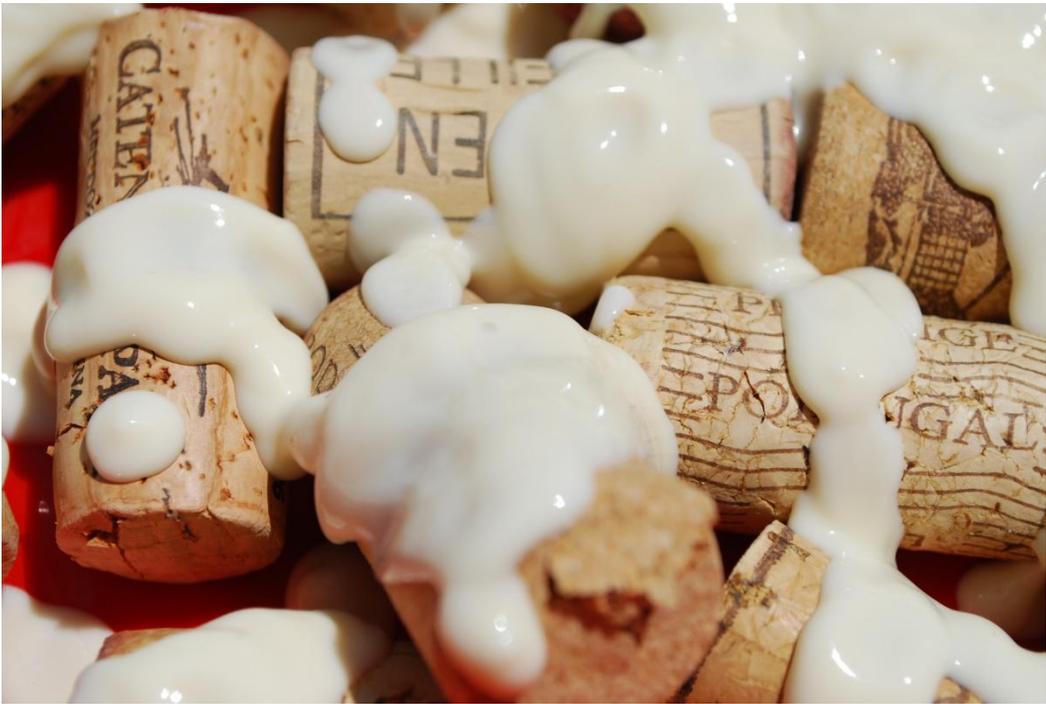
*Como cobrir-te de
pássaros e plumas
Porque imperfeito
És carne e
perecível
E o que eu
desejo é luz e
imaterial.*

(Hilst, 2004:30)



*Esta desordem de prazer e atrito
Este caos de dor sobre o pastoso*

(Hilst, 2004:34)



*Breu é quando tu
te afastas ou dizes
Que viajas, e um
sol de gelo
Petrifica-me a cara
e desobriga-me
De fidelidade e de
conjura.*

(Hilst, 2004:21)



*E as manhãs morriam
Debaixo de suas patas encarnadas.*

(Hilst, 2004:29)



*Se te ausentas há paredes
em mim.*

Friez de ruas duras

(...)

*Então me amas? Te pões a
perguntar.*

*E eu repito que há paredes,
friez.*

*Há molimentos, e nem por
isso há chama.*

(Hilst, 2004:24)



*Transitei entre as vidas. Depois amei.
Extremante e soturna. A quem me amava matei.*

(Hilst, 2004:55)



E me fiz máscara, mulher e conjetura.

(...)

A beber daquelas águas.

(Hilst, 2004: 33)



À carne, aos pelos, à garganta, à língua
A tudo isso te assemelhas?
(...)
À treva te assemelhas?

(Hilst, 2004: 88)



Movo-me no charco. Entre o junco e o lagarto.

(...)

E nem há lua esta noite.

(...)

Das palavras, só há borbulhas n'água.

(Hilst, 2004: 86)



*Encontro alguns dejetos. Depois, estendido
(...) busco um sinal.
E de novo farejo. Há quanto tempo. Há
quanto tempo.*

(Hilst, 2004: 87)



*Lembra-te que há um querer doloroso
(...)
Um arrastar-se
Em direção aos ventos, aos açoites
E um único e extraordinário turbilhão.
Por que me queres sempre nos
espelhos (...) ?*

(Hilst, 2004: 23)



*Então se aquietam de pura madrugada
Meus tigres de ferrugem. As garras recolhidas
Numa agonia de ser, tão indivisa
Como se mesmo a morte os excluísse.*

(Hilst, 2004: 44)



*Vi as éguas da noite entre os
escombros
Da paisagem que fui. Vi sombras,
elfos e ciladas.
Laços de pedra e palha entre as
alfombras
E vasto, um poço engolindo meu
nome e meu retrato.*

(Hilst, 2004: 29)



*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.*

(Hilst, 2004: 45)



Sobre Restos e Rastros

Isto foi. Frase que para ela ilustrava todas as nuances e ações vivas.

Adorava pensar no paradoxo do que foi, do passado ser vivo. O que era vivo, o era principalmente depois de morto e isso lhe era fascinante.

Tudo carrega rastros da morte: o amor, a leitura realizada, o pensamento transformado, o olhar que passou, o retrato e a pintura do que já não é – pensava.

Os rastros da morte do amor. Eram especialmente estes que a moviam em todas as escolhas que fazia. Em toda ação, rastros. Em todo texto escolhido, lido, escrito, restos de amores paixões e experiências que se foram. Morreram e por isso tornaram-se vivas.

Era como se uma coleção de imagens vivesse dentro dela. Imagens que se remetiam aos seus próprios restos. Aos rastros de toda a experiência vivida. De todo sentimento caótico, apaixonado, experienciado.

Sabia que tudo era passado, porém, não queria perder a percepção do (rastro do) que tinha vivido, queria manter a memória do indelével, por mais apaixonante ou frustrante que fosse. Por mais que esse insubstituível e inefável lhe fosse pesado demais para carregar. O peso do amor, da violência, da dor, da alegria, da morte inevitável de tudo que se ama.

A experiência não é durável. A memória é. A imagem do que foi também – afirmava para si mesma.

Ao escolher guardar o peso dos restos, não percebia o quão fragmentada, decomposta, dispersa e reconstruída se encontrava a experiência, num emaranhado de vivências que se fundiam e confundiam-se entre si.

A experiência não é durável. A memória também não. A imagem que guardamos é sempre uma reconstrução realizada pela imaginação.

Mas isso ela não compreendia. Queria guardar cada gesto, cada sensação, cada experiência da forma que compreendia e considerava a mais fiel. Não percebeu que seu espaço interno era preenchido cada vez mais por uma mescla de memória e imaginação que se faziam não mais caber ali. Acumulava, acumulava e acumulava o que havia sido – acrescido de inventividade criativa, obviamente. Entretanto, não lhe dava destino, apenas acumulava.

Foi no auge da sensação do não saber o que fazer com o que se viveu que ela começou a sentir um tormento muito grande, que se assemelhava a um misto de náusea e angústia. Ficou por dias com

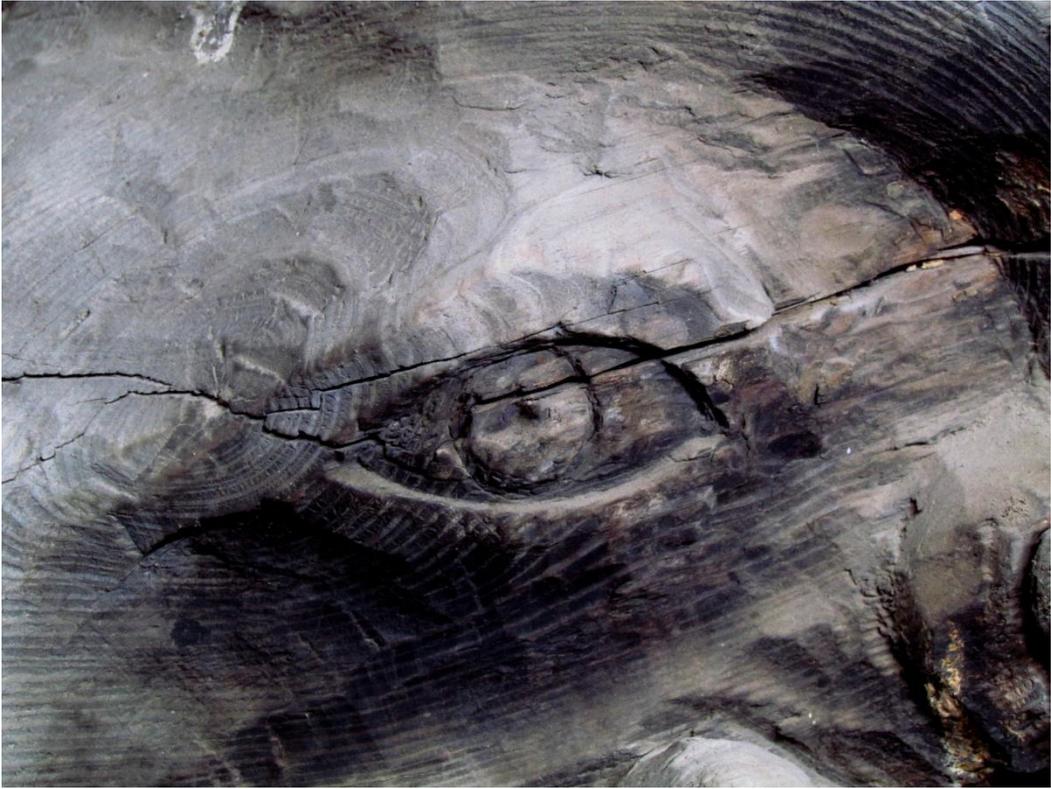
uma sensação que lhe lembrava a descrição que faziam as mulheres em início de gestação. Sim, parecia estar grávida. Mas era uma prenhez diferente, um útero autofecundado por reconstruções fragmentárias subjetivas, decompostas e próprias; rastros de experiência e de imaginação.

Foi quando passou a vomitar imagens.

ESTÁTUAS

*Amputado de gestos, dá-me a eloquência do Nada
(...)
Na orvalhada friez do teu deserto.*

(Hilst, 2004: 89)



*Dá-me a via do excesso.
O estupor.*

(Hilst, 2004:89)



*Como se te perdesse, assim te quero.
Como se não te visse (favas douradas
Sob um amarelo) assim te apreendo
brusco
Inamovível, e te respiro inteiro*

(Hilst, 2004, p.43)



*Se fez uma ferida. A mulher emergiu
Descompassada no de dentro da outra:
Uma mulher de mim nos incêndios do
Nada.
Tinha o rosto de uns rios: quebradiço
E terroso. O peito carregado de ametistas.*

(Hilst, 2004, p.51)



Sobre Estátuas e Rastros

Ao pisar o deserto, dessa vez em definitivo, sentiu saudades do mar.

Respirou. Seguiu caminhando. Nua por dunas e tempestades de areia.

Deixou para trás tudo o que nunca foi, e o que jamais seria.

Seria apenas o que era, de fato. Ela e o Deserto. Ela e o Exílio. Não, não se sentia só. Ao contrário, tinha a sensação de pertencer àquele deserto, como se aquele não-lugar fosse o seu lugar. Porque ela era também o não. Não-alguém. Alguém-nada.

Sempre o fora.

Fora do deserto nunca se reconheceu: em nenhuma ação, em nenhum gesto, em uma só palavra que disse, nem ao menos em seus autorretratos fotográficos.

Talvez seja um pouco difícil compreender, mas o fato é que ela sempre fora outra que não ela mesma. Sempre disse o que não diria e fez o que não faria. Nesse último caso de não reconhecimento – o da fotografia –, conformava-se ao lembrar-se das leis da física que comprovavam, como todos já sabiam (sabiam?), que a fotografia, ao contrário de ser o espelho de uma realidade, é uma construção imagética imbuída de aspectos arbitrários em sua composição, na qual a luz e o reflexo são apenas alguns. Leu num livro certa vez uma explicação que dizia que a reflexão – princípio inerente ao processo fotográfico – poderia ser definida de duas maneiras. Quando o objeto sobre o qual a luz incide se refere a uma superfície totalmente limpa, lisa, linear, polida, o raio refletido é bem definido, portanto a imagem é nítida, e a reflexão é especular. Por outro lado, se a superfície de incidência de luz for irregular, cheia de imperfeições, os raios de luz não serão bem refletidos e, dessa forma, a imagem será uma reflexão difusa desse objeto. A imagem que tinha de si, sempre, ao olhar uma fotografia, era assim, difusa, e ela sabia que isso acontecia simplesmente porque ela era toda e completamente dissonante.

Mas houve uma vez em que se reconheceu numa imagem fotográfica. Foi, entretanto, e estranhamente, em um retrato que não era o dela. Isso aconteceu em uma exposição que visitou na *Maison Européenne de la Photographie* de Paris.

O fotógrafo era o franco-oriental Choi Chung Chun, mais conhecido na França apenas como Choi. Ele trabalhava com pinhole de grande formato, algo que ela nunca havia visto. As impressões dos retratos eram realizadas em um fragilíssimo papel de arroz; um trabalho de técnica e artesanaria incrivelmente elaborado.

A série chamava-se *Autoportraits aux Enfers*¹², e fora uma dessas imagens que a fez reconhecer-se especularmente.



Era um retrato sem título, sem personagem e sem objeto definidos. Uma materialidade rústica e frágil, tal como ela se percebia. Uma imagem distorcida, indefinida, desconstruída, forte e delicada. Estranhamente familiar. Estranhamente especular. O grande pai da psicanálise diria: “Unheimlich”¹³.

Ao se deparar com aquela fotografia, sua respiração parou. E ela ficou muitos minutos, talvez horas, enxergando a si mesma, como jamais o havia feito. Sentindo o **verbo ser** como nunca lhe fora possível, chorou. Compulsivamente.

Em meio a uma situação de verdade de si e reencontro com o que havia perdido, ela decidiu exilar-se nas regiões desérticas do extremo. Extremo do quê?

O que importava era que dessa vez seria por escolha, e definitivamente. Foi logo após o episódio da exposição que ela partiu.

Já tinha estado no deserto outras vezes – todas as pessoas, algum dia, ou muitas vezes na vida, são arrastadas para lá, tomadas por uma força estranha que lhes vem das vísceras e as arremessam, sem

¹² “Autorretratos nos infernos” – tradução livre

¹³ Em *O estranho*, Sigmund Freud define *Unheimlich*, principalmente a partir do pensamento de Schelling, como tudo o que deveria permanecer escondido e secreto, mas veio à luz (p. 6).

rodeios, em meio àquela paisagem árida, pulverizada, granulada, intensa –, mas queria estar nesse (não) lugar durante toda a vida, não esporadicamente. Isso porque só nos momentos em que lá esteve sentiu que tudo era de verdade; que ela era de verdade. Que ações, sentimentos, sensações eram reais. Talvez ela só existisse nos limites, nos abalos. Talvez a situação de familiaridade com o deserto vinha da necessidade de ser. De continuar a existir. De encontrar estrutura na desestruturação.

Agora fazia a opção definitiva pelo *habitat* desértico. Deixar-se-ia arrastar. A sua escolha era essa. Nunca fizera uma escolha verdadeira antes. Sentia que só ali poderia *ser*. *O que* seria, ela ainda não sabia.

Caminhava.

O vento forte afagava-lhe o peito violentamente; sentia prazer.

Continuou assim por horas, entregando-se à eloquência daquela coisa alguma. Repensando o que nunca fora. Sentindo que ali não lhe faltava mais nada. E que o Nada lhe preenchia profunda e imensamente.

A sensação de não ser havia passado e ela já conseguia sentir frio. Sentia frio porque definitivamente *era*. Só sendo é que se sente.

Em meio ao ermo encontrou algo que jamais imaginara haver ali.

Eram muitas estátuas de pedra, todas femininas, mas com características muito diversas entre si... pareciam não ter sido produzidas pelo mesmo estatuário. Deixando-se cercar por aqueles corpos rochosos, sentiu um odor fétido, que se amenizava por um reconhecido e também intenso cheiro de *Rose Rouge Meilland*, uma rosa da categoria francesa chamada *Rose Ancien*; extremamente perfumada, de uma cor vibrante. Ela não via nenhuma rosa por ali, mas com certeza esse era o cheiro que sentia, em meio a todo aquele aroma putrefeito.



A mescla dos odores chegava a dar-lhe náuseas, junto com um misto de repugnância e entusiasmo que dela se apoderava. Uma imensa curiosidade, permeada por traços de medo, tomou-a. Aproximou-se.

Uma das estátuas apresentava uma expressão assustada, olhos ocos, pelo quais escorriam duas nascentes de sangue. Havia outra pequena nascente na cabeça; o que tornava rosto e parte dos cabelos avermelhados, tingidos pelo líquido. Do nariz brotava um algo viscoso de coloração esbranquiçada que não chegava a escorrer.

Alguma sensação que ela identificava entre excitação e horror lhe vinha desde o estômago; ou do intestino, não sabia direito.

Apesar de assustada, ela não queria deixar de sentir o que sentia e continuou a explorar outras das sólidas mulheres.

Chegou a uma que tinha o corpo esculpido perfeitamente pelos moldes da mais linda Vênus.

Ao se aproximar mais, percebeu que o rosto branco, iluminado pelo sol dourado do deserto, destoava imensamente daquele belo corpo enegrecido por uma putrefação asquerosa. Quando chegou mais perto, percebera imediatamente que o cheiro da rosa desaparecera e o odor carníento adensara-se. Ainda assim, ela aproximou-se ainda mais, estava quase com vontade de experimentar aquele corpo, de sentir o seu gosto. Quando estava prestes a tocar a carne putrefeita e rochosa, algo como chifres de marfim romperam a areia e cresceram diante de seus olhos inconformados e seu coração disparado. Ela se distanciou bruscamente da estátua. Imediatamente aqueles inusitados cornos recolheram-se. Após o incidente, ela ficou pensando se aquilo eram mesmo chifres... também lhe parecia que poderiam ser um amontoado de línguas; ou ainda, de falos.

De repente, percebeu-se recostada em outra mulher-pedra. Ao fitá-la mais de perto percebeu um rosto craquelado, como envelhecido, quebradiço. Pelas fissuras do rosto e do corpo uma ferrugem intensa a desenhava. Tinha o mais sereno olhar que alguém poderia ter. E parecia resignada à sua situação estatuária.

Ao mirar densamente aquela mulher solidificada, pensou imediatamente numa composição lírica de Verdi, a ópera *Falstaff*. Não sabia por que, já que o personagem Shakespeariano de Verdi era uma figura masculina. Porém, de alguma forma, relacionava a imagem daquela estátua com a história sobre a não correspondência entre desejo físico e um crepúsculo corporal inerente à velhice, tema central da peça.

– Intuição, minha querida! – afirmou enfaticamente uma voz feminina, firme, grave.

Ela, imóvel, todas as veias do corpo aos pulos, viu adentrar ao grupo de mulheres de pedra, nu e de costas, um ser que ela só soubera da existência através dos mitos da antiguidade. Pequenas serpentes lhe cobriam a cabeça, corpo exímio, pele aparentemente perfeita. Sem dúvida era ela, a temida Górgona. Ressurgida das cinzas mitológicas e ali, bem à sua frente.

Ousou conversar:

– O que quis dizer com “intuição”?

– Que você está corretíssima ao associar aquela velha impetuosa à maravilhosa obra de Verdi. O sentido é o mesmo – respondeu Medusa, sem desviar o olhar do horizonte desértico para o qual continuava voltada. – Do mesmo jeito, está certíssima sobre mim, e, sim, eu sou uma Górgona, já percebi que não preciso me apresentar.

– Mas... eu não disse nada. Só pensei em tudo isso – ela respondeu.

– Sim, sim; mas o que não contam nas histórias míticas é que, além da petrificação, eu sou amaldiçoada também com leitura e interpretação de pensamentos. Na verdade, a maldição não é lê-los ou pensar sobre eles... mas todos, todos os pensamentos de quem chega até aqui ficam cravados na minha memória imagetivamente. De cada pensamento que te escapa e sobre o qual não se expressa imediatamente, uma imagem se forma em minha cabeça. Hoje tenho uma coleção inteira de imagens que não me pertencem, ou não me pertenciam. É como se retivesse parte do mundo com algo que se assemelha a uma coleção de fotografias. Tudo fica aqui, da forma como entendo, da forma como interpreto. Exatamente como um fotógrafo que produz uma fotografia – faço a minha interpretação dos pensamentos e dos seres e crio uma realidade. Pelo menos a que me chega a este infernal *habitat*.

Por isso, nunca poderia ser verdade toda aquela história de Perseu ter-me aniquilado. É tudo invenção. De qualquer forma, a imagem fundamental da minha coleção é justamente o escudo espelhado, com a imagem de meu próprio rosto. Ah... um autorretrato! Em minha mente. Sou obrigada a conviver constantemente com a horripilante criatura que sou.

– E por que ainda não se voltou para mim? Por que perde tempo em uma conversa na qual acumulará ainda mais imagens, enquanto pode ir direto ao assunto e definitivamente calar minhas palavras e pensamentos, olhando-me, transformando-me em pedra, como já o fez tantas vezes, com tantas que por aqui, vejo, passaram?

– Porque você ainda não me pediu – respondeu prontamente Górgona. E porque não sou o monstro que sempre me pintaram. Fui vítima de uma que chamam Deusa. Não sou algoz. Só uso as armas que tenho quando me pedem. Todas estas que aqui vês pediram-me.

– Não entendo... – ela respondeu confusa.

– Bem. Posso te relatar histórias que em algum momento serão também sua própria história. – continuou Medusa. – A velha que vês. Sim, as rachaduras enferrujadas são os símbolos e as marcas de sua velhice, são decorrentes de seu não conformismo com a naturalidade da passagem do tempo. Ela desejava vigores e amores para os quais seu corpo já não correspondia. A degradação do corpo físico encoleriza as vísceras humanas e qualquer dignidade e honra é apenas um infame óbice aos desejos. É triste, eu sei. Todo o íntimo do ser ainda deseja, fantasia, anseia, projeta; e o corpo simplesmente diz não a tudo isso, diz não ao outro, que sente asco da aproximação física, diz não às melhores aventuras da vida, que necessitam vigor e energia. O ser que quer romper com toda essa ordem natural transforma-se sempre no Fallstaff de Verdi, o velho e grotesco bufão.

Como alternativa para o inconformismo, alguns se apegam fervorosamente a Deus, a grande e cruel construção cristã!

Por fim, tudo leva ao mesmo lugar: e eis que aqui estamos.

Esta que vês foi lançada aos desertos por uma imensa vontade de continuidade da vida, de jovialidade, de sexualidade, de encontro com o grande. Grande o quê?

O que existe, por fim, está aqui. Tudo aqui: Hades, Eros, Tanatos. Todos esperando o momento de mais uma estátua em seu árido jardim de areia.

É o deserto, e somente o deserto, que acolhe os seguidores intempestivos do desejo, das pulsões de vida e morte. Daqueles inconformados, que desejam sempre entender, sempre sentir, sempre estar

um passo à frente de onde podem. Existir sempre! Que continuidade ilusória vocês buscam. Que carência insaciável!

O que precisam entender – e aceitar – é que o fim de todos os desejos humanos é o mesmo: pedra. Pó. E depois, Nada – como já diria a poeta!

– Então, o que me diz é que me encontro nesse exato momento no reino dos velhos inconformados? – ela ironiza corajosamente.

– Não, minha querida inocência. Você se encontra no exato fim de todos os seres pulsantes de vida e desejo. A velha desejou o pó, e apenas o pó. Não aguentou a degradação. Mas outros não precisam ser velhos para desejarem o estupor. A petrificação.

Sangue, sêmen, orgias, podridão, sujeira, festas e transgressões de todo o tipo... muitos aqui chegaram buscando a quebra dos próprios limites e de todas as interdições que conhecem. Não se cabendo de excessos, aqui estão. E como bem pôde ver, seus excessos aqui são muito bem-vindos. Ao escolherem me encarar, tornam-se representação *exata* do desejo que me apresentam. Imóveis, estuporados, petrificados, mas tendo a justa medida do que sempre aspiraram.

Os que não arriscam os próprios olhos, entretanto, voltam para o mundinho sagrado dos mornos. Continuam sendo o vômito do grande senhor da vida medíocre!

não és frio, nem quente; prouvera a Deus que fosses frio ou quente; assim, porque és morno e não és frio, nem quente, vomitar-te-ei da minha boca" (Apocalipse 3:15-16).

Mas paremos de litania, minha rosa do deserto. Já sabemos que aqui veio com um propósito. Qual é o seu desejo, qual é o seu excesso, isso já sabemos.

Desde que aqui chegou, percebi que o sentido que busca está muito além de reconhecer-se a si. O seu sentido, minha cara, é justamente não reconhecer-se sem o outro. E reconhecer-se apenas e somente *no* outro. Voyeurismo, diriam alguns... projeção, diriam outros, transferência, enfim; essa baboseira toda. O que importa definitivamente é que você e seu desejo estão no outro, sempre e sem dúvida – afirmou imperativamente a grande Górgona.

– Talvez tenha razão. A minha imagem é sempre dissonante, difusa, irregular. Nunca consegui ser una. Em nada do que faço, digo, ajo, me reconheço – ela concordou.

– Mas no desejo sim, não é minha cara? Na sexualidade sim. No outro e sempre no outro, como bem eu disse. Por isso está aqui.

Acaba de se reconhecer, e o que fará com isso? O que quer agora, então?

Ela pensou um pouco. Mais uma vez respirou. Finalmente disse:

– Quero que me ampute de todos os possíveis gestos. Quero toda a “eloquência do Nada”. Quero “a orvalhada friez do teu deserto”.

Deserto do inferno humano, deserto do desejo, deserto da morte. Quero reconhecer-me em você.

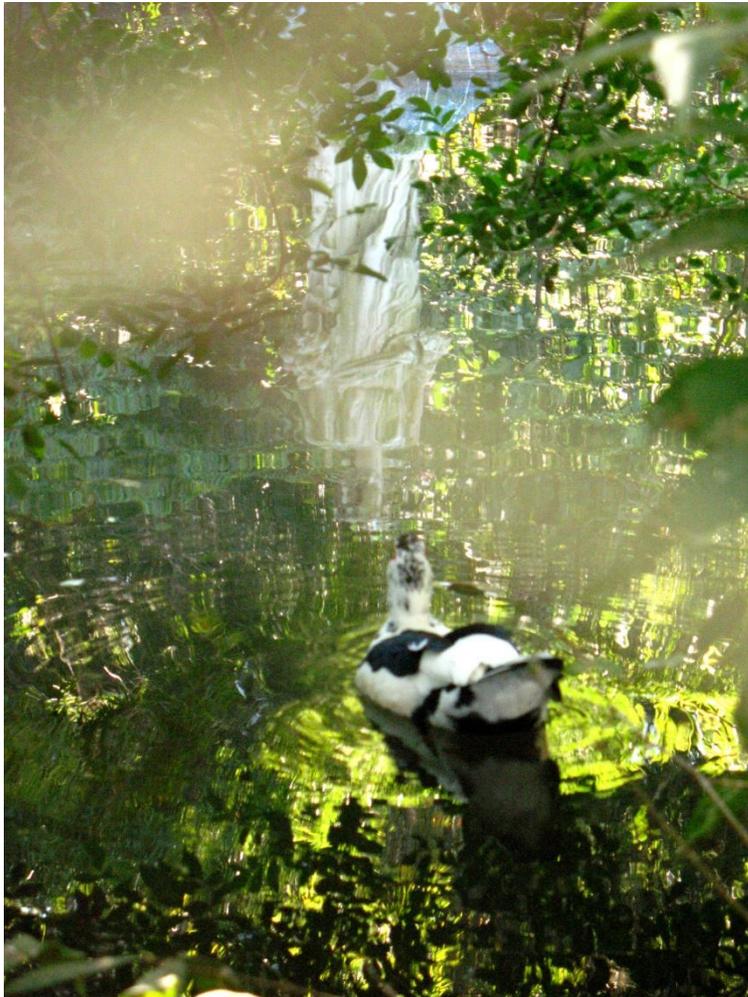
Naquele instante, olharam-se.

ÁGUAS

Carrega-me contigo, Pássaro-Poesia
Quando cruzares o amanhã, a luz, o impossível
(...)
Hei de levar apenas a vertigem e a fé:
(...)
Embaçadas vias de Ilusão.
Não cantei cotidianos. Só te cantei a ti
Pássaro-Poesia
E a paisagem limite: o fosso, o extremo
A convulsão do Homem.

Carrega-me contigo.
No amanhã.

(Hilst, 2004: 42)



*É crua a vida. Alça e tripa
de metal.*

*Nela despenco: pedra
mórula ferida.*

(...)

Como-a no livor da língua

Tinta, lavo-te os

antebraços, Vida, lavo-me

(...) lavo as vigas dos

ossos, minha vida

(...)

A vida é crua. Faminta

como o bico dos corvos.

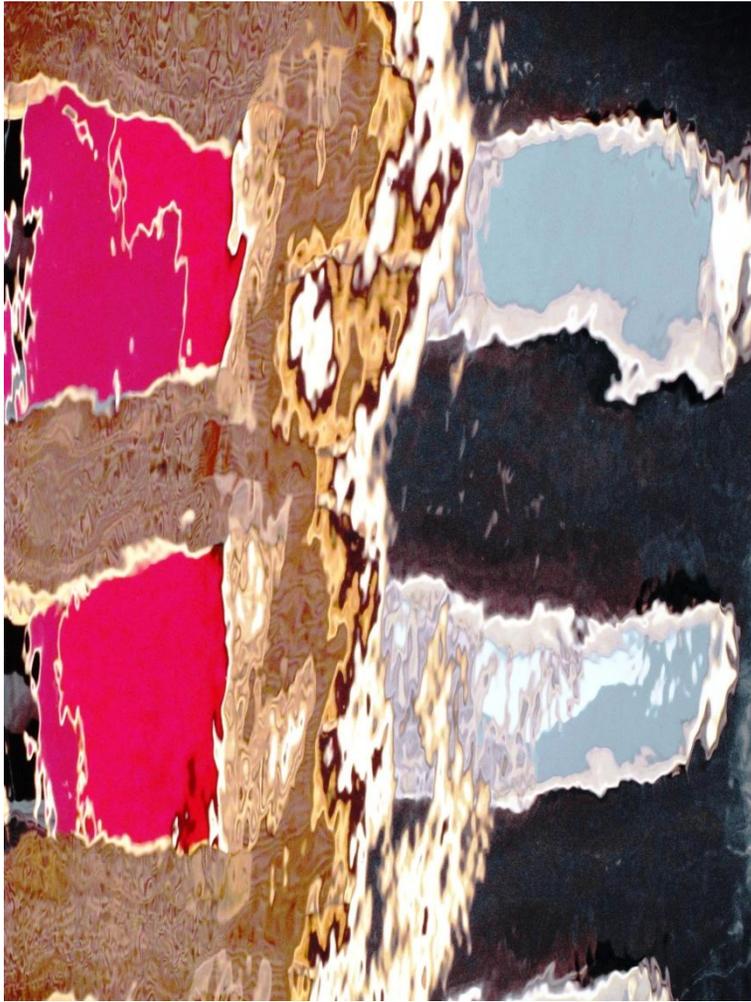
E pode ser tão generosa e

mítica: arroio, lágrima

Olho d'água, bebida.

A vida é líquida.

(Hilst, 2004: 99)



*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*

(Hilst, 2004: 45)



*Um arco-íris de ar em águas
profundas.*

*Como se tudo o mais me
permitisses,
A mim me fotografo nuns portões de
ferro
Ocres, altos, e eu mesma diluída e
mínima
No dissoluto de toda despedida.*

(Hilst, 2004: 43)



Sobre Rastros n'Água

O ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. (BACHELAR, 2002, p. 7)

– Água, água.

Fez-me nascer

Agora

Faz-me morrer

Na fascinação que tenho por ti

Desaparece comigo.

Desaparece com esta.

Porque quero ser aquela outra

A qual jamais encontrei.

A despedida é líquida.

“No dissoluto de toda despedida” renasce-se. Era nisso que ela acreditava; por isso, muitas vezes se despediu. Tinha necessidade recorrente de renascimento. E de despedida. Dizia adeus com certa facilidade porque sempre soube haver outro lugar. E sempre houve, até então.

Desapegou-se de tudo ao que a maioria das pessoas se agarra. DESEJAVA leveza. Água, ar, poesia e vinho. Queria ser levada; carregada pela ave que NADA. O pássaro que, pelas v(e)ias líquidas, alcança o que há de mais poético. E encontra o sentido.

Ela também queria encontrar o sentido. Mas em tantas vidas, até então, não o pôde.

Fé, vida, esperança, desejo, amor.

Tudo nasce e renasce pela água – pensava. “A vida é líquida”.

O vinho também. Portanto, vida e vinho são sinônimos. Tudo renasce pelo vinho e pela água. Memórias, desejos, ilusão.

Renascimento.

Pelas v(e)ias líquidas renasceu muitas vezes. E morreu também.

Toda despedida é uma pequena morte: morte dos líquidos. A vida é líquida, o amor é líquido, o desejo é líquido. Escorrem. Embriagam.

Desejosa liquidez embriagante.

“Sempre há um copo de mar para o homem navegar” – dizia o poeta.

E como ela amava o mar! Como amava o navio! Como amava o navegar!

Fascinavam-na as águas desde criança; antes mesmo de sua primeira despedida, quando ela ainda não sabia que se despediria tantas vezes; quando ela ainda não havia percebido que nascera com a necessidade de navegar e naufragar muitas vezes. Quando ela ainda não sabia que emergir desde a mais obscura e recôndita profundidade oceânica seria muito dolorido. Que aconteceria muitas vezes. E que ela desejaria a dor. Porque era uma dor verdadeira.

Morrer dói. (Re) Nascer também – pensava. Mas isso ela já sabia, já morrera muitas vezes.

Despencava na vida. Despencava da vida. Da água para o vinho.

Tinha medo dos corvos, mas não tinha medo do mar. Renascia sempre que dava.

Definitivamente queria encontrar o sentido. Estava sempre disposta a correr “o sagrado risco do Acaso”. E foi justamente Ele, o Acaso, que a colocou imersa na água colorida. Ela não sabia de onde vinham aquelas cores, mas era fascinante poder deleitar-se com aquelas águas, que ora eram azuladas, outrora negras, por vezes dourada... por todas as cores um tom de vermelho perpassava. Foi naquela água que teve sua última experiência de vida e verdade de si.

Foi quando teve de lidar com o próprio avesso, sem nem ao menos saber quem era do lado certo.

Avesso de quê? De quem? – perguntava-se, enquanto afogava-se na imensidão vermelha. Como é possível ser o contrário do que não se conhece? Eu nunca cheguei a mim mesma.

A experiência de ser o revés de si e de ter que entender o que se é pelo lado contrário é uma das experiências mais penosas de que se tem notícia. Entender o reverso da vida sem nem ao menos compreender o seu verso é definitivamente mortal.

A intuição, entretanto, se cumpriu.

Ela sempre precisou da água, e sabia que, de alguma forma, uma dessas adoradas águas lhe seria fatal; pois a água também dela precisava.

Sempre achou que uma de suas mortes seria definitiva, na água. E lá sucumbiu. Peremptoriamente.

Depois de muito afundar, emergiu. Foi resgatada agonizante em meio ao vermelho azulado de uma onda. Quem a resgatou foi um padre, que lhe disse com voz branda:

– Te ajudarei para que siga o caminho do Pai, minha filha.

Ao que de pronto, ela, semiconsciente respondeu:

– A morte do Pai foi também a minha primeira morte. A *Sua* não existência já foi desde há muito por mim conhecida. Então, o que DESEJO nesse último momento, onde não mais há esperança de renascença e nem de caminhos, é que o senhor, meu caro, atenda aos meus anseios e entregue-me à água. Que esta me entregue ao NADA que sempre DESEJEI. E que ESTE de mim faça o quiser.

Ao dizer essas palavras, adormeceu. Antes de adormecer, porém, avistou ao longe, radiante, emergindo daquele horizonte vermelho, o pássaro que NADA. Ele vinha em sua direção. Sorriu. Fechou os olhos.

Referências bibliográficas

- AGAMBEM, Giorgio. **Profanações**. São Paulo, SP: Boitempo, 2007.
- ANDRADE, Maria Luiza Oliveira. *A fragmentação do texto literário: um artifício de memória?* in **Interdisciplinas**, v.4, n.4, jul/dez 2007. Acesso em 09/10/2011. Disponível em http://www.posgrap.ufs.br/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_4/INTER4_Pg_122_131.pdf, acesso em 23/11/2011
- ANSÓN, Antonio e SCIANNA, Ferdinando. **Las palabras y las fotos**. Madrid: La Fabrica, 2009.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2002.
- _____. **A poetica do devaneio**. São Paulo, SP: M. Fontes, 1996
- BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. Trad. Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70, s/d.
- _____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre, RS: L&PM, 1957.
- BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. **O turista aprendiz**. Co-autoria de Maureen Bissiliat. São Paulo, SP: [s.n.], 1985.
- BISILLIAT, Maureen. **Bahia amada Amado: ou O amor à liberdade e a liberdade no amor**. São Paulo: Empresa das Artes, 1996.
- BISILLIAT, Maureen. **Chorinho doce**. São Paulo: Alternativa, 1995.
- BISILLIAT, Maureen. **A visita**. 3a ed. [s.l.: s.n.], 1977.
- BISILLIAT, Maureen. **A João Guimarães Rosa**. 3a ed. [s.l.: s.n.], 1979.
- BISILLIAT, Maureen; **Sertões: luz & trevas**. São Paulo, SP: Rhodia, 1982.
- BISILLIAT, Maureen. **O cão sem plumas**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. **Nietzsche e a escritura fragmentaria**. Buenos Aires: Ediciones Calden, 1973.
- BRETON, André. **Nadja**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2007.
- CINTRA, Elaine Cristina. *A poética do desejo em Hilda Hilst*. in **Roteiro Poético de Hilda Hilst**. Uberlândia: Edufu, 2009.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1998.
- DUMOULIE, Camille. **O desejo**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 2. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 1971.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumará, 2002.

GUIDOTTI, Mirella. *Pensamento em devir: a dialética do acabamento/inacabamento no fragmento romântico*. in **Eutomia: Revista de literatura e linguística** – Pernambuco – 2º semestre de 2011 – Vol. 8 – ano IV – PP.55-69.

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

KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. **Surrealismo**. Taschen, 2011.

LEMINSKI, Paulo. *Zen e a fotografia* in **Ensaio e anseios críticos**. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo, SP; [Rio de Janeiro]: Brasiliense: Instituto Nacional da Fotografia, 1984.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana : de Lautremont a Bataille**. São Paulo, SP: Iluminuras, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, Demasiado Humano**. São Paulo, Cia. das Letras, s/d.

NASCIMENTO, Evando. **Pensar a desconstrução**. São Paulo: estação Liberdade, 2005.

NOVALIS. **Pólen - Fragmentos, Diálogos, Monólogos**. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.

RECH, Alessandra. **Agudíssimas horas: imagens do tempo na poesia de Hilda Hilst**. Tese de doutorado. Universidade federal do Rio Grande do Sul, 2011.

SCHEEL, Márcio. **Poética do Romantismo: Novalis e o Fragmento Literário**. 1. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

SCHLEGEL, Friedrich. **O Dialeto dos Fragmentos**. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SOUZA, Maria Cristina dos Santos de. *O Fragmento ou Aforismo: a expressão do pensamento da natureza tanto para os poetas românticos alemães quanto para Nietzsche* in **Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche** – Rio de Janeiro - 1º semestre 2008 – Vol.1 – nº1 – pp. 76-83.

Vários Autores. **Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo, SP; Rio Claro, SP: Edições GRD: Arquivo Municipal de Rio Claro, 1989.

VÁRIOS AUTORES (FUNARTE). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.