

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

As Amantes:
Uma Leitura de *Da Morte. Odes mínimas* de Hilda Hilst.

João Carlos Felix de Lima

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Hazin

Brasília
2008

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Área de Concentração: Literatura Brasileira.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Elizabeth Hazin

Prof. Dr. Álvaro Faleiros

Prof. Dr. Gilberto Martins

Profa. Dra. Sílvia Cintrão
(Suplente)

Agradecimentos

Agradeço

A Deus, o Logos que se fez carne.

À minha mãe, Noêmia e meu pai, Daniel.

À Elizabeth Hazin, por ter aceito orientar esta dissertação em um momento que é sempre delicado para o aluno, e que, ao longo da convivência, mostrou-se tão gentil, que não posso dizer outra coisa senão muito obrigado.

Aos irmãos Tânia, Véio, Rosa, Beto, Delo.

Aos sobrinhos William, Cezinha, Adriel, Joãoguinho, Érica, Juan, Giovana, André.

À Fátima pelo muito que significa.

Aos amigos que são, em todos os sentidos, ótimos interlocutores, e, em uma só palavra, amigos: Fábria, Fáuston, Lóide, Fabiana, Anderson, Matos, Sanderson, Eduardo, Ernane, Tatiane, Tomázia, Getúlio, Verodilson, Fábio, Livraria do Chico.

À Luciana que leu o texto e deu inúmeras sugestões de melhoras, mas, sobretudo, pela amizade hilstiana que se traduziu em livros, cafés e muita alegria. Obrigado, querida.

Aos professores do Departamento, especialmente Ana Laura e Adalberto Müller, com os quais travei debates vários e que aprendi a ler literatura e vida em um mesmo âmbito epistemológico.

Aos funcionários do Departamento (TEL), nas pessoas de Jaqueline, Dora e Gleice, que foram sempre amáveis e prestativos.

Sumário

Resumo	01
Abstract	01
Considerações Gerais	03
Itinerário	04
Pressupostos	07
Sobre persistência e heroísmo	10
Panorama da dissertação	13
Capítulo I: para uma caracterização da poesia de Hilda Hilst (1950 a 1980)	16
Capítulo II: Cantar um trançado de teias: a nomeação da Morte	29
2.1 – A insígnia.....	36
2.2 – A desintegração não-vista.....	41
2.3 – A chegada	44
2.4 – O conhecimento.....	46
2.5 – Da circularidade.....	48
2.6 – O duro caminho	51
2.7 – A luta.....	54
2.8 – O nobre anseio	57
2.9 – Pequeno devaneio em torno da Nuvem	60
2.10 – Aproximação sedutora	62
2.11 – Confidências	64
Capítulo III: A posse da carne	69
3.1 – O instante parado	71
3.2 – O instante inútil	76
3.3 – O trote da cavalinha	79
3.4 – O corpo da posse da sedução.....	81
3.5 – Oscilação entre desejo e culpa	85
Capítulo IV: O tempo	89
Considerações finais	97
Bibliografia de Hilda Hilst	103
Bibliografia consultada	104

Resumo

Esta dissertação tem como objeto o estudo de partes do livro *Da morte. Odes mínimas* de Hilda Hilst, relacionando morte e lírica moderna. O projeto foi idealizado no sentido de identificar os nomes da morte lidos no livro, analisando-os como constituintes da idéia de uma escritura que se faz auto-reflexiva e, portanto, moderna, respeitando o diálogo estabelecido com a sua obra como um todo. Estuda-se também a deterioração da carne do *corpo da poeta* dentro do corpus do texto hilstiano. Em um terceiro momento, focaliza-se o tempo como matéria do poema e como ente desencadeador do processo de deterioração desse mesmo corpo.

Palavras-chave: Hilda Hilst, Poesia, Lírica moderna, Morte.

Abstract

This dissertation's object is the study of sections of the book *Of Death. Minimum Odes* by Hilda Hilst, connecting death and modern lyricism. The project was conceived in order to identify the names given to death that can be read in the book, analyzing them as constituents of the idea of a scripture made self-reflexive and, therefore, modern, respecting the dialogue established with the whole of her works. What is also studied is the decaying of the *poet's body* flesh within the corpus of the hilstian text. On a third moment, time is focused on, as the poem matter and as the entity that unleashes the decaying process of this same body.

Key words: Hilda Hilst, Poetry, Modern Lyricism, Death.

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

Considerações gerais

“Larguei-me de mim mesmo renunciado
dos sentidos comuns. Ido na pátria,
considero-me lícito no instante;
pelo menos sem ver-me, restituo-me
pés que nunca possuí, mãos foragidas,
pensamento de líndima poesia”

(Jorge de Lima)

I

Itinerário

Entre os papéis do crítico literário e, conseqüentemente, do crítico de cultura, está a observação atenta, na obra artística, de certos valores que ainda passam despercebidos a um leitor menos cauteloso, observação esta que seria menos minuciosa, mais cuidadosa a uma olhada superficial do que à essencial propriamente dita. Não é outra a função daquele que, debruçado sobre sua mesa de trabalho, encara um livro intrincado contendo nada menos que 50 poemas que tratam do tema da morte. Sua profissão foi testada ao limite quando soube que o estatuto não era coisa simples, ou mesmo, uma mera diversão ao acaso, como quem à espera da chuva, deixa-se levar por um carteador qualquer, ou mesmo, uma bela manobra enxadrística¹.

Quando ele se apercebe da dinâmica que os impulsos artísticos dão aos dados do mundo, quando acorda da operação que o espírito tem de desatar; os nós que o autor, talvez até de forma inconsciente amarrou, então o crítico move contra si mesmo uma montanha de matéria que vem à tona sob o influxo da vida que os poemas exalam. Sua luta com as palavras, tanto quanto vã, é, sobretudo, luta pela expressão daquilo que o preserva enquanto crítico, algo parecido com o termômetro cultural que Eliot antevia dentro das sociedades por meio de cada poética.

Assim, o crítico se vê em enrascada exatamente pelo que pensou poder compensar na sua escrita, o movimento de resgate da cultura, soterrada pelo tempo, pelos homens, pela própria morte, que é o esquecimento. Dado que seu objeto se agiganta, aproxima-se o fim do crítico, e, notemos, isso só não acontece se esse movimento se dá de ida e volta, ou seja, se sua prosa consegue dar a mesma visada que o seu objeto, objeto este que cria artisticamente o mundo e ilumina o entendimento sobre ele. Essa é a tentativa que aqui se faz.

Voltado para leituras realistas e naturalistas, mais pelo desconhecimento do que pelo prazer da fruição propriamente dita, o autor descobre – em um lance de dados que

¹ Dada a matéria etimológica de que é formado o termo *crítica*, como provindo “do verbo grego *krino*”, remetendo a ‘escolher’, ou seja, este termo encadeia uma série outra de termos correlatos, tais como “crise, crítica e critério”; assim, não espanta o crítico citado no texto ser confrontado com o mesmo âmbito de precariedade que o termo evoca. Vide RIBEIRO, Renato Janine. *A crítica inventando o novo* in: MARTINS, Maria Helena. *Rumos da crítica* 2ed. São Paulo: Senac, Itaú Cultural, 2007, p. 31.

a sorte não explica – uma autora que se destaca do cenário que a rodeia. Ele nunca havia lido nada dela, nem lhe conhecia por quaisquer outros meios críticos. Entanto, o que lhe cai à mão é exatamente, *A obscena senhora D*, narrativa considerada, por muitos críticos, um de seus livros mais densos e ricos. O choque não poderia ser maior. Finda a leitura seu impulso era de querer ler mais, saber mais sobre essa ficção rica e difícil, mas àquela altura tudo era tão escasso, dado que tanto sua prosa quanto sua poesia ainda estavam em vias de republicação. Como exalava frescor sua escrita, como refletia bem as muitas leituras que o autor gostaria de ter feito mais cedo, ao mesmo tempo, como impingia amálgama perfeito de coisas tão díspares no plano ficcional. Havia muito de filosofia, de psicanálise, de autores outros que, de outra forma, talvez nem os conhecesse até hoje. Era um deslumbre sua prosa cáustica, venenosa, suas demarcações sem pontuação no texto, as ironias que minavam os campos idos e vindos entre sentido e não-sentido.

A escolha foi fruto, primeiro, de um critério estético. Depois o critério transmutou-se em ético. Hilda Hilst (HH) simplesmente *precisava* ser estudada, *precisava* ser exposta, ultrapassar as notas de revistas e jornais e freqüentar a universidade, *esta* universidade. O crítico soube depois que sua obra havia sido objeto de um número restrito de teses, e que a maioria dessas interlocuções aborda em sua maioria o tema da sexualidade, deixando de lado a temática da morte, desde essa época, justamente o que mais lhe instigou, mas que havia sido pouco explorada.

Ponderados os fatos, foi preciso recorrer à leitura paciente da obra hilstiana, ganhar visão de conjunto e superar os preconceitos do próprio crítico. Em princípio o empreendimento mostrou-se adequado. Mas ele não sabia nada sobre as questões ontológicas e filosóficas em torno à morte e o morrer, do próprio aturdimento diante deste implacável porvir, do sentimento lutuoso, ou mesmo, as muitas teorias acerca do suicídio, nada além do que qualquer um sabe sob o influxo de suas próprias experiências individuais diante da perda. Não lhe restava outro caminho senão o de cavar ainda mais esse abismo teórico que é o tentar apreender a morte – pois que se sabe da morte *estando* nesse enorme abismo e buscando compreendê-la – é estender ainda mais esse abismo, para além de seus limites. O abismo se aprofunda, e a ignorância de quem tenta tal empreitada aumenta na mesma proporção. Estou certo que a frase “estou abismado”, por tudo que representa para mim, está entre as mais belas e emblemáticas de nosso idioma. Ao me defrontar com a obra de HH, continuo sentindo-me assim,

porque ainda muito do que se lê a respeito da morte, aqui mesmo, ainda é passível de gritos e certa dose de espanto.

Isso porque HH apela para instâncias outras que não apenas o literário, encapa matérias de natureza religiosa, mística, e, assim, dialoga com escritores de outras safras, como San Juan de La Cruz, o próprio Rilke, ou James Joyce. Cito as palavras de Herman Broch a respeito deste último, mas que poderiam igualmente ser escritas a respeito de Hilst: “tudo o que é religioso se lança à totalidade da cognição, tudo o que é religioso sabe da brevidade da existência humana e procura preencher essa curta existência com a totalidade da cognição. Ao lado do homem verdadeiramente religioso e ao lado do escritor está sempre a morte, exortando a preencher com o último sentido alcançável, para o qual não é em vão viver”².

Não é nosso intuito estabelecer uma teoria da poesia a fim de lermos o livro de Hilda Hilst. Entretanto, algumas considerações se fazem necessárias, visando ao propósito de que o leitor entenda o nosso *parti pris* e as bases em que nos situamos. Em primeiro lugar, devemos separar dois momentos que são distintos, mas que se complementam: o ato de interpretar e o de analisar. Fatos estes que estão bem tipificados por Antonio Candido³.

Nosso estudo é já o segundo que se detém especificamente no exame do livro *Da morte* e nesse sentido cabem aqui algumas considerações. As análises que fez Gabriel Albuquerque em torno desse livro apontam referências já clássicas, como Bataille, Becker e Schopenhauer. A dissertação de mestrado de Fátima Ghazzaoui inclui essas referências em seu repertório, mas visando de perto as estéticas da morte lidas no livro de Michel Guiomar, *Principes d'une estétique de la mort*, o que indubitavelmente confere grande fôlego às suas análises e ampliam certas noções imagéticas impressas nos poemas hilstianos.

Notamos desde já que os dois pesquisadores lêem o livro como uma peça cuja arquitetura reflete uma filosofia de Hilst que “comprova que não se trata de uma coletânea ou uma antologia da autora”⁴. Para Ghazzaoui, o livro se divide em quatro partes, ou movimentos, como em uma peça musical: a primeira se constitui dos poemas

² BROCH, Herman. Atualidade de Joyce in: NESTROVSKI, Arthur (org.) *Riverrun, ensaios sobre James Joyce*. _ Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 134.

³ CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 4ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

⁴ GHAZZAOU, Fátima. *O passo, a carne e a posse: Ensaio sobre Da morte. Odes mínimas*. (Tese Inédita), p. 3.

que acompanham as aquarelas. A segunda, que indica o enfrentamento propriamente dito da morte, compõe-se de 40 poemas. As terceira e quarta partes se intitulam Tempo-Morte e À Tua Frente em Vaidade e são, segundo Ghazzaoui, a elaboração pelo sujeito lírico do “processo vivido” onde ele “cria hipóteses de superação”⁵. Albuquerque acompanha a mesma caracterização em sua tese. Segundo ele, *Da morte* “tem um grande rigor estrutural, dividindo-se em quatro seqüências: 1 sem título, 2 da morte, 3 Tempo-Morte, 4 À tua frente em vaidade”⁶.

Embora minha dissertação não perca de vista essas considerações, não creio que essa seja a única forma possível de ler o livro. Concordo quando Ghazzaoui afirma que ele não é tão-somente uma coletânea, pois apresenta uma coesão bem fundada. Mas isso não nos impede de tecer recortes, ou mesmo em uma espécie de *caos organizador*, lê-lo em fragmentos, de acordo com nossos pressupostos.

A nosso ver, é no segundo momento do livro que a leitura se tornou mais problemática, já que, como esperamos demonstrar, os poemas apresentam uma forte gama de significações, mostrando pontos de contato e de distância com a arquitetura proposta pelos autores. Assim, nossa análise passará incólume aos poemas que acompanham as aquarelas (os quais a análise de Ghazzaoui supre muito bem). Detivemo-nos nas segunda e terceira partes, traçando um percurso que complementa as pesquisas já mencionadas.

II

Pressupostos

Na introdução de seu trabalho, Ghazzaoui tece considerações sobre lírica e sociedade entre morte e sociedade. Diz ela, baseada em Benjamin, que existe “uma relação entre temporalidade humana, finita e transitória, mas portadora de uma história a ser inscrita na coletividade, e o modo como a transmissão se enfraqueceu, quando essa recusa da condição humana passou a ser encarada como tabu e recalque”⁷. O ponto que procuro desenvolver aqui é no sentido de ler os poemas com base em uma antropologia da morte estampada na sociedade.

⁵ Ghazzaoui. Op. Cit. p. 4.

⁶ ALBUQUERQUE, Gabriel. *Deus, amor e morte: as atitudes líricas de Hilda Hilst*. (Tese inédita). Citação à p. 103.

⁷ Albuquerque. Op. Cit. p. 2.

No caso de Hilda Hilst, há um modo de ler a morte encarando-a de perto. Consoante a uma sociedade individualista como a nossa (conforme termo de DaMatta), HH ecoa certas *normas* aqui dominantes, e seu discurso almeja alcançar a decifração final de que fala o antropólogo, encarando-a como o instante derradeiro em que as ambigüidades serão resolvidas⁸. No Brasil fala-se “muito mais dos mortos do que da morte”⁹, e nesse sentido, o discurso hilstiano pode ser considerado “uma forma disfarçada de negar a morte”¹⁰, senão isso, é uma forma de enfrentamento da realidade que a morte conjuga. A sociedade brasileira encara assim a morte como uma realidade complementar, que interfere no mundo dos vivos, cujos exemplos são nossas *fantasmagorias* e *almas penadas*.

O ponto fulcral para DaMatta é que “a morte, como um estado individualizador por excelência, implicaria uma redefinição de toda a rede de relações sociais numa escala e numa intensidade que a sociedade moderna, igualitária e individualista, obviamente não conhece”¹¹. Hilda Hilst aponta esse nó com seu livro e, ao contrário do discurso popular dominante no cenário brasileiro, fala *da morte propriamente dita*. Mas para fazê-lo, a traz para o reino da pessoalidade, figurando-a como uma pessoa com quem ela dialoga, e onde a poeta se desvela também. Para isso, a morte, no discurso hilstiano, é revestida de características antropomórficas, em uma tentativa de aproximação, de vencimento dos recalques que esse discurso sofreu. Seu discurso reconhece, portanto, os dois lados, opostos ao menos em um sentido, que nossa índole rejeita. Apesar de tendermos a falar dos mortos ao invés da morte, a poeta propõe os dois discursos em um só, na medida em que ao falar sobre ela, lhe confere uma pessoalidade que nos aproxima do tema de seu livro.

Notemos hoje, como os poemas que lemos carregam as formas da cultura brasileira, como a poeta dialoga com *nosso* mundo de perto, assumindo os riscos que a cor local – província que todo escritor deve pensar criticamente, como ponderou Machado de Assis – estampa em seu texto. Ela, ao mesmo tempo em que traz esses dados ao poema, como a questão da saudade como algo definidor de “nosso modo de ler a perda, a velhice e a nossa inexorável passagem pelo tempo”¹², também estabelece modos outros de se pensar a morte criticamente. Daí ela tanto mais recalca os dados

⁸ DaMatta, Roberto. *A casa e a rua*. 5ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 136.

⁹ DaMatta. Op. Cit. p. 140.

¹⁰ Idem, p. 141.

¹¹ Idem, ibidem.

¹² DaMatta, Roberto. *Conta de mentiroso*. 2ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 34.

locais, seja absolutizando-os, seja relativizando-os. Ela o faz de forma que o poema não se subsuma à sua cor local, mas que nele se leia uma amplificação da caixa de ressonâncias de referências universais.

Os livros de DaMatta foram muito úteis nesse sentido porque permitiram um tipo de leitura que apenas ficou latente nos textos de Albuquerque e Ghazzaoui. Essas considerações que fizemos são suficientes para que estruturássemos a forma como pretendemos desenvolver nosso texto. Em primeiro lugar, concluímos que justamente por detectarmos algumas fraturas no tecido social envolvendo o discurso da morte, que Hilda Hilst recorre ao grande expediente de falar *dos* poemas. Como disse Ghazzaoui, citando Benjamin, nas sociedades modernas houve uma “exclusão do processo de morte” acompanhada do “enfraquecimento e à exclusão da arte narrativa”¹³. Não seria por isso mesmo que a poeta canta tanto o sentido do poema? Não seria também por isso que a nomeação da morte no livro se mostra tão constante a ponto de tomar inúmeras formas distintas, ou seja, ocupando tematicamente inúmeros poemas?

Creemos que o livro ensaia um longo *discurso do discurso* sobre a morte. Esses poemas não apenas dão a medida do enfrentamento pessoal – que os textos de Albuquerque e Ghazzaoui contribuem decisivamente para sua leitura –, mas antes dão conta de uma maior realidade – tão conflitiva quanto – de discursar para uma sociedade que nos impele a um “silêncio profundo sobre a morte como um evento isolado e um problema filosófico – como um instrumento definitivo de descontinuidade”¹⁴.

Nossa dissertação visa a desdobrar os fundamentos da poética hilstiana, tão bem pesquisados por Ghazzaoui e Albuquerque. Este texto almeja ler a dimensão que Albuquerque aponta em sua tese, ou seja, de que há em Hilda Hilst “uma *predominância* de certo *idealismo* de base *teológica*”¹⁵. Demos predominância a essa vertente em sua poesia por conta de nossa familiaridade com ela, bem como por percebermos que é predominante no livro, embora, conforme veremos no próximo tópico, ela não seja a única.

¹³ Gazzaoui, Op. Cit. p. 1.

¹⁴ DaMatta, *A casa e a rua*, p. 136.

¹⁵ Albuquerque, Op. Cit. p. 4, grifos nossos.

III

Sobre persistência e heroísmo

Hilda Hilst dedica seu livro a Ernest Becker. Essa seria mais uma dedicatória apenas, se nela não estivesse contida a motivação de todo o livro. E entre os trabalhos de Becker, o que mais impressionou a poeta foi *A negação da morte*, publicado em 1973. Já em entrevista ela afirmaria “Eu tenho um pânico enorme da morte. Tenho medo de encontrar o desconhecido”¹⁶. É a esse medo que o livro se refere.

No prefácio, Becker deixa claro quais os pressupostos de seu livro. Eles são dois. O primeiro é o medo a que se referia a poeta na entrevista. Esse medo “persegue o animal humano como nenhuma outra coisa”. O outro é que seja justamente esse temor “um dos maiores incentivos da atividade humana”¹⁷. O livro está seccionado em três partes. Na primeira, Becker trabalha, à luz da psicanálise, as raízes da psicologia do heroísmo. A primeira pergunta que se faz é exatamente o que envolve o terror da morte, nosso medo instintual. Ele entende que o heroísmo deve ser entendido sob a luz do narcisismo, já que “estamos desesperadamente absorvidos em nós mesmos”¹⁸. Isto se dá porque, como no mito, nossa natureza instintual nos impele à vida mesma, desviando de nosso campo de visão as correntes que nos puxam para o chão da finitude. Para Freud, todos os nossos processos bioquímicos nos induzem a crer que somos imortais e sua explicação, que perpassa o conceito de inconsciente, é que essa nossa instância psíquica “não conhece a morte nem o tempo”¹⁹.

A profunda esperança de vencermos concretamente a consciência que temos de nossos limites é a que nos move para a construção de “valor(es) e sentido(s) permanentes”²⁰. Assim, o argumento básico de Becker se desdobra no sentido de demonstrar o caráter religioso dessa nossa empresa, bem como constituí-lo sob o estigma do heroísmo. Ele nota que, ao admitir até que ponto os atos do homem são atos desse heroísmo que se funda na *permanência da psique e do corpo*, o homem exigiria “uma devastadora liberação da verdade” que terminaria por torná-lo contributo do crescimento da “vida cósmica”²¹. Ele segue a trilha aberta por Otto Rank, que pensa

¹⁶ *Cadernos de literatura brasileira*. Instituto Moreira Salles. No 8, Outubro 1999. p. 38.

¹⁷ Becker, Ernest. *A negação da morte*. São Paulo: Círculo do livro, s/d. p. 11.

¹⁸ Cf. Becker. Op. Cit. p. 20.

¹⁹ Idem, ibidem.

²⁰ Becker. p. 23.

²¹ Op. Cit. p. 24.

serem todos os nossos atos culturais raízes de uma religiosidade, que poderíamos definir como arcaica.

O heroísmo de que trata Becker, portanto, vigora no sentido de permanência e é empurrado pelo terror da morte. Não surpreende que na história da cultura o homem seja aquele *personagem* que vai e volta deste mundo e do Além, retém as potestades que o atacam e vence o Tempo que o devora. Becker recusa a idéia de que nosso terror da morte seja uma idéia “de teólogos existencialistas e protestantes”²². Com base em William James, ele insiste que nosso medo “está sempre presente em nosso funcionamento mental”²³. A grandeza e a desgraça do homem é reconhecer-se o maior animal da natureza – porque a domina e estende seu domínio onde quer – mas, paradoxalmente, ter de lidar com o contra-fluxo de sua fatualidade, de seu destino que finda dia após dia. Daí, ele emergir-se no reino da cultura, fazendo-a e recriando-se nela. Para a poeta isto se dá pela Voz, como entende Agamben:

*Voz (e memória) da morte significa: a voz é morte que conserva e recorda o vivente como morto e, ao mesmo tempo, é imediatamente traço e memória da morte, negatividade pura.*²⁴

Esse é o meio, o instrumento da poeta, cuja constituição a impele para o sentido de dizer o ente, sem, contudo, negar-se a pensar que recordação e memória estão contíguas à ação da morte. Por isso ser a Voz portadora dessa negatividade. Agamben se pergunta qual seria o lugar da poesia diante da busca da verdade, já que ela é a única a se equiparar à filosofia, e sua resposta nos remete de novo ao conceito de narcisismo:

*nem o reflexo nem o eco da voz – que não são mais do que um nada – podem fixá-lo ou garantir a sua consistência para além da instância singular do discurso (esta é justamente a tragédia de Narciso)*²⁵

²² Op. Cit. p. 32.

²³ Op. Cit. p. 34.

²⁴ AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 67.

²⁵ Agamben. Op. Cit. p. 102.

Creemos ser aqui o lugar de Hilda Hilst nesse contexto. Mirando sua pena para os limites da ação, ela, em seu ofício de poeta, denuncia o nome da morte e sua posse, mas sabe que esse movimento está imerso numa profunda negatividade, que não a deixa desvincular-se tanto dos anseios mais altos (a Transcendência), quanto da verdade da matéria (o *húmus*, a raiz). Daí haver uma tensão de registro (os limites da dicção alta e baixa) no livro como um todo, que permanece tensão porque a *Matéria* que anseia libertar-se da contingência milita contra a *Idéia*, nos termos de Eliane Moraes.

Como demonstra essa pesquisadora, essa última instância é *predominante* em seus primeiros livros, e os índices são o uso dessa dicção elevada, isto porque “Hilda Hilst manteve-se por muito tempo indiferente às dimensões mais precárias – e talvez mais humanas – da experiência amorosa”²⁶. Quanto ao salto a uma revisão de conteúdo que dá a poeta é que ela incorpora novos elementos “que passam a ser referido(s) através de uma multiplicidade de termos estranhos e contraditórios”²⁷. Ainda assim, analisa Moraes, “não seria correto afirmar que a escritora tenha desistido por completo da dimensão idealizada que caracteriza sua primeira poesia”²⁸. Nessa tensão de registro operam tanto palavras que indiciam o alto, próprias do estilo sublime, como se refere Auerbach²⁹, quanto a palavras que indiciam o baixo.

Essa síntese tem sua origem identificada nas reflexões de Nikos Kazantzákis³⁰. Em seu livro *Ascese: os salvadores de Deus*, ele propõe um sistema de pensamento que se alimenta principalmente do caráter niilista da existência humana, cuja base é o pré-socrático Górgias³¹. Ora, se a base da persistência, segundo Becker, é o heroísmo que luta monstruosamente com o medo e o terror da morte, o pensamento de Kazantzákis caminha nessa mesma direção, mas sem pronunciar-se heróico. O livro do poeta grego, diz Paes, “por via da negação radical de tudo, deveria logicamente levar a um sentimento de total inutilidade da ação (...) contudo *Ascese* é um reiterado chamado à luta”³².

Uma das reflexões mais interessantes de Kazantzákis nesse sentido é o que ele chama de resgate de Deus. Ele descentra a ação de Deus no mundo, ação esta de base

²⁶ MORAES, Eliane. Da medida estilizada in: *Cadernos de literatura brasileira*. Op. Cit. p. 116.

²⁷ Moraes. p. 117.

²⁸ Idem ibidem. p. 117.

²⁹ Cf. AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: 34, Duas Cidades, 2007. pp. 15-97.

³⁰ *Cadernos de literatura brasileira*. Op. Cit. p. 31.

³¹ PAES, José Paulo. Um místico sem fé in: Kazantzákis, Nikos. *Ascese*. São Paulo: Ática, 1997, p. 19-20.

judaico-cristã, para remeter a responsabilidade ao homem. Para o autor, “não é Deus que nos irá salvar, nós é que o salvaremos lutando, criando, transformando, transfigurando a matéria em espírito”³³. Ecos de Bataille, mas também do poeta grego, estão presentes em Hilda Hilst quando afirma, ao fim de sua vida, “aceitar o silêncio”³⁴, já que sua obra fala por si mesma. Aceitar a obra agora é olhar para trás e confirmá-la como um resgate, uma forte presença da reflexão pela palavra. E onde Becker e Kazantzákis se encontram é exatamente nesse niilismo heróico e cuja bandeira é a ação.

Nessa poesia com que lidamos e cujo conteúdo se subjaz nesta nova perspectiva filosófica, os poemas ganham dimensão ontológica. Notemos que perpassam por esses textos nexos de ironia da desintegração do Eu-lírico, o que corrobora com o que diz Becker: “uma das ironias do processo criador é a de se invalidar em parte, a fim de funcionar”. Para ele, “o autor tem de intensificar o destaque que lhe dá e contrapô-lo de maneira vigorosamente competitiva a outras versões da verdade”³⁵.

Para fazer o caminho da morte, Hilst precisou rediscursar a poesia, e um dos processos por que faz é nomeando a morte, incursionado nela e pronunciando a crise que tal discurso gera, tudo isto pela via do tempo (*ente e matéria* do poema). Para alcançar a ascese, tem-se antes o calvário, de modo que um e outro se interdependem, e o vigor com que isso se dá rege a força das palavras, preparam-nos o caminho pelo entendimento (ou não) dessa morte nossa de cada dia, nosso devir.

IV

Panorama da dissertação

O primeiro capítulo apresenta uma visão de conjunto da poesia hilstiana. O panorama é breve e cobre trinta anos de criação ficcional, que se estende de 1950 até 1980, quando da publicação de *Da morte. Odes mínimas*. Partimos do pressuposto, construído pela própria HH, no sentido de que ela renega parte de sua poesia, notadamente seus três primeiros livros³⁶. Desse modo, o capítulo anuncia as linhas de

³² Paes. Op. Cit. p. 24.

³³ Paes. Idem. Ibidem. p. 30-31.

³⁴ *Cadernos de literatura brasileira*, p. 37.

³⁵ Becker, Op. Cit. p. 13. Grifos nossos.

³⁶ Em sua primeira reunião de poemas, HH descartou os três primeiros livros. Perguntada sobre essa *ausência* ela responde: “eu tinha apenas dezoito” in: *Cadernos de literatura brasileira* No 8, outubro 1999. Claro que há uma forte ironia nessa afirmação. Não se trata, claro está, pura e simplesmente de idade. Os críticos parecem ter deixado HH pesarosa, e ela faz menção deles na mesma entrevista, mas cita

força de sua poesia, muito ainda em gestação, e tenta concluir, junto à autora, ou a despeito dela, se aquela diretriz inicial tem razão de ser, ou seja, se de fato seus três primeiros livros deveriam ou poderiam ser renegados.

O segundo capítulo começa por analisar o livro como um todo. Faz um recorte específico no sentido expresso pelos poemas de que os nomes pelos quais a morte se anuncia, ou seja, os nomes que os poemas configuram, concebem um forte teor (onto)(teo)lógico, que se traduz na busca das essências instanciadas pela palavra. Essas indicações nos levaram a recorrer a algumas teorias, sobretudo de matriz judaica, extraídas de autores muito próximos entre si pelo conteúdo de suas análises, como Gershom Scholem e George Steiner, teorias estas, adequadas, a nosso ver, à análise dos poemas.

O terceiro capítulo aprofunda a análise, iniciada no segundo e se centra no movimento sensual da posse da carne efetuada pela morte. A teoria mais proeminente, para esta análise, é a de Georges Bataille, no seu *O erotismo*, já que os poemas relacionam de modo especial a posse da carne com um sentido (maior) de sensualidade, visto no *corpus* do texto sob o viés do tema do suicídio. Aqui, as teorias de A. Alvarez também foram providenciais, por serem voltadas à criação poética sob essa ótica, que tem em Sylvia Plath verdadeiro paradigma. Essas matrizes são apenas algumas das muitas possíveis. A luta que se trava nesses poemas – cuja abrangência semântica é ampla – é de refrear essa posse, mas, ao mesmo tempo, a de perceber nela um poder muito grande de sedução, tanto que o Eu-lírico nela se enreda, deixando-se experienciar em um contato a um só tempo impossível e imponderável.

O último capítulo descreve a ação do Tempo-Morte, forma o tempo ruinoso, como chama a poeta, dada a sua ação destruidora no corpo e no espírito. O leitor perceberá que este capítulo apresenta um diferencial em relação aos outros, dado que não analisamos poema a poema. Isto se deve pelo fato de queremos circunscrever com ele uma espécie de teoria do tempo, que abrange os cinco poemas do livro, mas que estão em consonância com a obra hilstiana, como um todo, e com *Da morte*, em particular. Percebemos nos cinco poemas que compõem essa sessão, um discernimento que se constrói no tempo, mediado pela subjetividade do Eu-lírico, ao passo que o tempo, inerte a seus apelos, efetua seu movimento de derruição.

apenas a opinião, positiva nesse caso, de Cecília Meireles. E ela arremata: “Eu mesma levei muito tempo para me considerar uma grande poeta”. Citado de: *Cadernos de literatura brasileira* Op. Cit. p. 27.

Na análise notamos que falar do tempo é também uma forma de re-discursar o ser da poesia, no sentido de que “há entre o poeta e o campo da experiência não só a *mediação imagística como também as várias mediações do discurso: o tempo, o modo, a pessoa, o aspecto, faces todas que a predicação verbal configura*”³⁷, afirma Alfredo Bosi. Os teóricos mais usados aqui, indiretamente, foram Santo Agostinho, via George Steiner, e é este último a quem recorro no sentido de desvelar esses poemas em particular.

A essa altura não custa nada dizer que todas as virtudes que se vêem aqui são fruto da convivência não apenas com minha orientadora, mas também com outras pessoas que atravessaram meu percurso – que me possibilitou um aprendizado *vivo* da literatura. As falhas e omissões, vale mencionar, são inteiramente minhas.

³⁷ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia* 2ed. _ São Paulo: Cia das Letras, 2000, p. 134. Grifos nossos.

Capítulo 1: para uma caracterização da poesia de Hilda Hilst (1950 a 1980)

“Não! O remédio é considerar o problema
face a face, fixar o olhar no olhar da Esfinge,
pois é assim que se desfaz
o malefício de seu feitiço”
(Miguel de Unamuno)

I

O propósito desse breve capítulo é identificar algumas forças-motrizes na obra poética de Hilda Hilst, mostrar como a sua poesia se constitui, quais são os temas e indicações formais dessa poesia nascente. Nosso intuito em desvelá-la se deu por vários motivos. Um deles é que por esse caminho fica mais fácil identificar como aconteceu a maturação – se houve – dessa poesia tão destoante de sua congênere ficcional no Brasil, principalmente a partir da década de 1980. Das primeiras experiências modernistas ao marmemoto em copo d'água pela poesia de 45, das experiências concretas à poesia marginal, Hilda Hilst – e poderia incluir-se aqui Orides Fontela – é uma poeta que abriu margem radical dentro de nossa perspectiva lírica. Embora HH renegue seus três primeiros livros, conforme notamos mais acima, o fato é que para sua completa caracterização não poderemos prescindir deles. Se o objetivo é delinear como o verso dela se instala no seio de sua produção poética, ficaríamos onerados de um começo que suscitou muitos comentários à época³⁸.

Hilda Hilst, como se verá, levou muito tempo para matizar uma visão de mundo que se consubstanciou em *Da morte. Odes mínimas*. Em sua prosa talvez as coisas sejam mais fáceis de identificar. Seu primeiro livro, *Fluxo-Floema* (1970), já nasceu estilisticamente pronto, sem que a crítica a ele pudesse acrescentar algo que não modificasse indelevelmente seu conteúdo. Radical e tensa, difícil e inebriante, verdadeiro *punch* no estômago, sua prosa passa a ser vista como uma nova constelação no universo ficcional brasileiro.

Influências tão diversas compõem o imaginário poético de Hilda Hilst, tais como Nikos Kazantzakis, Bataille e Ernest Becker, as matemáticas e o esoterismo, a Bíblia, Joyce e Becket, ela é uma leitora incansável, até porque, para si mesma, um autor deve ter domínio de sua arte, “precisa ler muitíssimo, estudar muitíssimo, e só depois de muitos anos, é que você fica mesmo apto para trabalhar. Você pode ter um processo intuitivo, bonitinho e tal (...) mas não será ‘literatura’ essencial”³⁹.

Restaria saber que foco adotar. Embora aqui não se dê mais atenção que uma breve olhadela, a poesia que vai de 1950 até meados de 1980 deveria ser lida também sob o fluxo dos acontecimentos poéticos da época: a dissolução da Geração de 45, a

³⁸ Podemos citar dois dos principais críticos da época, Sérgio Milliet (*Diário crítico*, vols 7 e 10, pp. 297-298 e 57-60, respectivamente. E Sérgio Buarque de Holanda, *O espírito e a letra*, vol. II, pp. 297-299 e 535-536. Conforme a mesma tese citada.

existência de inúmeras vozes autônomas nos anos 50 (isto sem mencionar o Concretismo) e as vozes da década de 60.⁴⁰

A publicação recente de toda a obra poética hilstiana, que termina com *Poemas malditos, gozosos e devotos*, em 2005, deu novo alento aos pesquisadores e amantes de poesia. Parte dessa obra era de acesso restrito, já que as tiragens iniciais eram diminutas. Pode-se contemplar com mais nitidez e assombro essa importante porção de nossa história literária.

Assim, o que se fez aqui foi, em um primeiro momento, selecionar alguns poemas que pudessem trazer consigo um conceito de diálogo, a idéia de que estes possuem estrutura suficiente para participar, ao sabor do tempo, de um sintoma de sistema (sem trocadilho), como fala Antonio Candido⁴¹. Ao analista interessam, sobretudo, os poemas que apelavam para a tradição, que dialogavam com outros poetas. Captamos nesses índices motivos claros de uma vontade de representação, de assunção de uma voz pessoal.

II

Presságio (1950), primeiro livro de Hilda Hilst, tem em vista toda a bagagem cultural brasileira que se processava no período, ou seja, requisita o caldo cultural que, podemos dizer, engloba a dissolução da Geração de 45 e a poesia pós-modernista, mas é uma poesia que não se filia a nenhuma corrente estética específica. Temos aí uma poesia que busca cantar as experiências do cotidiano, todo ele permeado por um amor que não se resolve, de amarguras tantas, que já aqui o apelo à morte se torna fenômeno não-raro e aparece arquetipicamente nesses versos cujos “pólos imantados que atraíram a invenção de sua palavra”⁴²são: poesia e amor. Assim: *Amargura no dia / amargura nas horas, / amargura no céu*; o Eu-lírico sonda os espaços onde essa amargura continua delineando sua ação. Utiliza-se para isso do campo semântico do tempo, em que o céu aparece como lugar de onde a voz poética (em apelo dramático a uma saída

³⁹ COELHO, Nelly Novaes (et al) *Feminino singular*. _ São Paulo: GRD; Rio Claro: Arquivo Municipal, 1989, p. 143.

⁴⁰ No panorama que faz da poesia primeira de HH, Coelho, conforme desenvolveremos logo à frente, distingue dois veios de interrogações da poeta: “uma, de natureza física (psico-erótica), centrada na mulher”; e “outra, de natureza metafísica” que vasculha o “espaço-limiar entre o profano e o sagrado” para a partir daí “redescobrir o ser humano, as forças terrestres e a própria morte”. In: COELHO, Nelly N. Da poesia in: *Cadernos de literatura brasileira* Op. Cit. p. 67.

⁴¹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6ed. _ Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, p. 23-41.

possível) instaura seu discurso. Ela fica lá, enovelada, imóvel, em estado de contemplação, e os versos exprimem angústia e, não pouco, desamparo: *Só não existe amargura / onde não existe o ser.*

Essa fase possui timbres que ressoam, de longe, à poesia de Cecília Meireles, embora HH jamais dissesse isso explicitamente. A própria Cecília ao ler o livro diria: “Quem disse isso precisa dizer mais”⁴³. Estão lá os atropelos que a presença do outro causa, a busca do amor que a complementa, sombra de uma transcendência que não vem. *Me fizeram pedra / quando eu queria / ser feita de amor.*

Nesse sentido, as ilustrações que Darcy Penteado preparou para a edição ilustram bem isso, quando, nos desenhos, são justapostas duas faces de mulher, uma contemplativa, outra sem expressão palpável, mais visivelmente ancorada no luto que o pássaro morto estancado, nas mãos dela, causa. Em outro, o mesmo traço principia o encontro da mulher em desvanescência (uma mulher desproporcional, e por isso mesmo, o homem, estampado relacionalmente em pequenez, olha-a em agonia).

A imagem das mãos e das asas é constante nesses poemas. São mãos que tateiam, que buscam o objeto perdido. Ou seja, configurada em sua veia simbólica, a imagem das mãos é o espaço do desejo; ela se vê medrosa já que pode perder o tato (poema II), dado que as partes constituintes das plantas (vencendo-as) *enterrassem / suas raízes nos meus dedos*. Em outro poema as mãos do homem são associadas às asas (o que nos remete ao desenho já citado); a canção se perde em sua boca, *ficaram na minha cabeça*.

Os poemas manifestam dúvida quanto à produtividade que a semântica dos versos originam, o que nos remete ao conceito de destrutividade, inscrita, por exemplo, no esquema Arte-Outro, a que se propõe o livro, quando tece uma espécie de diálogo com o leitor, efeito possível daquela mágoa a que nos referimos no início. Esses poemas partem de uma estática em que a voz poética contempla o que há de eterno e que está junto ao amado. Notemos, porém, que essa contemplação faz com que os amantes se comportem *como mendigos / que eternamente / olham para as mãos* em uma ação querida e até mesmo possível, mas que logo se sublima no tempo. Elas denunciam a inatividade do ser. Na outra estrofe diz-se: *E imaginamos / cousas absurdas / de realização*.

⁴² Coelho, Nelly N. Da poesia in: *Cadernos de literatura*. Op. Cit. p. 67.

⁴³ *Cadernos de literatura brasileira*. Op. Cit. p. 27

No segundo livro, *Baladas de Alzira* (1951), o que mais nos chama a atenção é o fato de a autora querer manifestar uma voz preocupada com os que não têm voz. Isto explica a forte presença de Drummond não apenas na epígrafe do poema II, mas ao longo de toda a temática desenvolvida.

Essa presença⁴⁴ se fará sentir no poema I, por exemplo, no qual a voz lírica *cantaria os humildes / os de língua travada*, algo que o poeta de Itabira subscreveria. A mesma tematização do amor presente no livro anterior se fará presente. Aqui, interessam-nos os metapoemas, cujo canto nos referimos acima. O que temos agora é uma voz vacilante à espera do *poema que não vem*, ou, que, sobrevivendo, tem na sua fatura algo que *é falho / impreciso*. No fundo, ela sabe da incompletude que circunscreve o ato de escrever e a possibilidade que isso gera, tanto que sugere aos homens que *procure(m) o poema virgem / perdido na madrugada*.

O poema XV é dedicado ao poeta itabirano, e na leitura deste nota-se um acúmulo de amargura, decepção, calcinação, como Drummond diria⁴⁵. ‘A rosa de amor’, referência ao livro *A rosa do povo*, reverbera exatamente esse tom de desamparo, e, principalmente, de busca de uma solidariedade onde o Eu-lírico não encontra coisa outra senão o desprezo dos homens que versos, por sua angústia de participação, não alcançam, ou têm suas possibilidades diminuídas pelo contingente cotidiano.

O terceiro livro, *Balada do festival* (1955) amalgama as vertentes temáticas dos dois livros anteriores. Se por um lado temos uma poeta mais elegíaca, é por revelar um tipo diferente de labor poético. Notemos que a propensão ao canto do amado ainda persiste e a sua falta ainda permanece indelével nos poemas do livro: *Ah, minha mãe, sinto o gosto / de sangue na boca*; mais uma vez a voz poética se situa no *corpus* do poema: *nós poetas e amantes / o que sabemos do amor?* Insistimos que os poemas que melhor consubstanciam sua poética são os que esboçam uma visão de poesia dentro da poesia, ou a cujo discurso o poema se dirige, como em *O poema se desfaz. Bem sei. / E aos poucos morre / Se o gênio do poeta conseguisse / a palavra com sabor de eternidade*.

⁴⁴ Nelly Coelho, no mesmo texto citado, discordaria de minha posição. Diz ela que nessa época Hilda Hilst não tem “nada de drummondiana” (p. 69), mas os sinais, como espero demonstrar, são inequívocos.

⁴⁵ O dito de Luiz Costa Lima, no transcorrer de sua tese sobre o princípio-corrosão em Drummond, pode ser aplicado sutilmente, *pari passu*, a HH. Diz ele: “corrosão, como a empregaremos, não se confunde com derrotismo ou absenteísmo (...) a vida não aparece para o poeta mineiro como jogo fortuito, passível de prazeres desligados do acúmulo de outros instantes. Ela não é tampouco cinza compacta, chão de chumbo (...) a corrosão que a cada instante a vida contrai há de ser tratada *ou como escavação ou como*

Roteiro do silêncio (1959) configura um belo título por expressar um indício de que a luta pela expressão ainda se faz tema candente nessa fase de sua produção. O poema **É Tempo de Palavras e Confidências** indica o despertar da consciência pela arte. O isolamento do Eu-lírico é trocado pela alternativa da participação. O Eu-lírico *Resolveu: / Fazer parte da paisagem / E repensar convivências*. Esse movimento se faz formalmente pelo uso de vocabulário mais conciso, próximo do cotidiano, que o próprio despertar da convivência exige. O sujeito lírico agora relembra os cantos de juventude e infância, como quem retorna a um tempo em que as coisas ainda eram possíveis e mais próximas do sonho: *Distantes os hemisférios / E as relíquias da memória. / Tão distante a minha infância*. Em outro poema se lê: *Há pouco para dizer / Quando a alma é menina*. Basta pensar que infância, do latim, *infantiae*, significa a incapacidade de falar, de expressar-se.

O que se nota nessas elegias é um descontentamento com a humanidade⁴⁶ que já não é portadora das essências⁴⁷, ou que perdeu sua sensibilidade no sentido de detectar no mundo um algo que transcenda o contingente, embora a poeta não diga de quais essências se trata. O que se conclui da leitura dos poemas é que a partir da perda dessa aura, o único resíduo que resta ao homem é de natureza instintual. O que define o homem enquanto espécie, a fala, é desprezada por ela, já que esta é evanescente, inútil. *As palavras engenhosas / E os teus dizeres do dia / À noite não têm sentido / Quando arquiteto a elegia*. Não são os *hollow man* eliotianos, perdidos num mundo sem transcendência, são antes, os homens que, mesmo tendo possibilidade de alcançar esse inacessível (essa possibilidade fica latente nos poemas), não o alcançam. Os homens hilstianos estão amputados do movimento da comunhão, e por isso mesmo demonstram certa vacuidade no sentir. Essa temática vai ser muito bem desenvolvida por sua prosa a partir de *Fluxo-Floema*.

cega destinação para um fim ignorado”. In: LIMA, Luiz Costa. *Lira antilira*. 2ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 131. Grifos do autor.

⁴⁶ Bem como de reflexão de um momento histórico em que o desânimo em vista da Guerra Fria, como ponderou Coelho (p. 68-69) em tudo parecia dar sentido às reflexões de adorno sobre o poema pós-Auschwitz. Na expressão de Coelho, o silêncio não é total, mas o do “Eu-lírico confessional”, Da poesia, in: *Cadernos de literatura brasileira* Op. Cit. p. 69.

⁴⁷ Esse item programático será afirmado peremptoriamente por toda a sua ficção, publicada a partir de 1970, com *Fluxo-floema*. Para termos um exemplo, basta lermos o conto Lázaro para notarmos que essa essência não pode ser alcançada pelo homem. Destarte, o homem está situado num mundo em que sua própria natureza lhe nega a transcendência. Explica Alba Guerra: “O homem jamais poderá entender o Transcendente, pois, o que o leva a criar como mecanismo ilusório de saída, frente à angústia suscitada pelas vivências de infinitude e incompletude, já exige para o êxito do mecanismo, que esta criação tenha as marcas do infinito, absoluto, onipotente e ininteligível”. (MARTINS, Gilberto. Um passeio pelas ruas

É essa possibilidade almejada pelo sujeito lírico que o impulsiona a entrever-se em uma “*unyo mística*” com as coisas e com a natureza⁴⁸: *Quero ser boi / Ser flor / Ser paisagem*. Integrar essa paisagem impele a se sentir ausente das fontes dos desgostos cotidianos que o corpo sente e pensa, aquela natureza residual, instintiva, primeva, com que nos defrontamos no início de sua poética.

Na segunda parte do livro, vemos o Eu-lírico mergulhado na dúvida. Possivelmente ecos da poesia de Mário Sá-Carneiro ou Fernando Pessoa: *Aflicção de ser eu e não ser outra; É meu este poema e não de outra?; Morna estrutura sem cor / A minha vida*. Canta-se o amor que só a poeta pode sentir. Paradoxalmente, não há interesse pelo conhecimento desse amor, então esse sujeito se volta de novo à idéia de ser criança, à pureza e intocabilidade desse tempo: *como se eu fosse também... uma criança*. As reticências são bastantes sintomáticas: à posse da mulher a voz poética opõe o abraço da criança, que é *ternura desmedida* do outro. Essa figuração vai imprimir na dicção dos poemas um tom indisfarçado de neutralidade e de cansaço da voz poética, como que alimentados daquela dificuldade cujos índices são mesmo o fato de ser infante, e, portanto, de que a voz é incompleta e falha.

A terceira parte do livro coteja os temas do amor e da expressão poética. O mais importante a ressaltar é que a posição formal assumida pelo sujeito lírico é de se aproximar do prosaico ao dizer as coisas de forma mais direta e clara, em que as relações de identidade escapam ao campo metafórico, próprios da dicção poética: *O amor, poeta, / É alegria; Vamos brincar meus amigos / E de mãos dadas cantar; Falemos de amor, senhores, / Sem rodeios*. Esse o maior problema desses poemas: não permitir que a presença da metáfora interfira na leitura, potencializando os recursos imagéticos e sonoros, tão bem utilizados na primeira e segunda partes do livro.

Trova de muito amor para um amado senhor (1960) prenuncia com mais vigor o que viria a ser a poesia de Hilda Hilst vinte anos depois. Formalmente a poeta se utiliza de versos mais curtos, muitos deles com apenas um vocábulo, que vão agora acompanhá-la daí para frente: *Nave / Ave / Moinho; Mulher / Vate / Trovador*. Começa

do Rio – o espaço do perigo in: *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. (Org. Regina Pontieri). – São Paulo: Hedra, 2004, nota, p. 23.

⁴⁸ Ou, “desejo de transmutação”, um “retorno ao natural, ao simples, ao espontâneo”, Coelho, Op. Cit. p. 70.

a se desenvolver uma das características mais prementes da segunda⁴⁹ fase de sua poesia: a enumeração substantiva / adjetiva para a definição de um termo, que, dada sua matriz semântica, pode comportar vários significados. Os versos que separamos acima são exemplos desse processo que poderia ser assim tipificado: Mulher=Vate=Trovador=Poeta; Nave=Ave=Moinho=Ser Poético.

O palco imitativo a que se permite a poeta impõe que o vocabulário seja coetâneo ao da poesia medieval ou, no mais tardar, da poesia neoclássica: *Deus Nosso Senhor conceda / Mercês e graças; Seria menos eu / Dizer-vos, senhor meu, / Que às vezes agonizo / Em vos vendo passar / Altaneiro e preciso?*. Na construção dos poemas, Hilda Hilst se permite oxímoros que valem como exercícios metafóricos para a sua poesia posterior: *Amor tão puro / amor impuro / Nada parece / ser mais escuro / que o definir-vos*. Notemos como o verso *amor impuro* resiste *funcionalmente*, no verso, adereçando-o bem. Notemos também como a rima, e sua sonoridade, canta de forma bastante pessoal a estrofe. Nelly Coelho afirma coerentemente a respeito desse período da poesia hilstiana: “vai-se aprofundando na poética hilstiana a função mediadora (ou demiúrgica) da poesia, religando o homem-século XX (...) aos impulsos primitivos / naturais do ser”⁵⁰.

Onze anos se passam desde a publicação de *Presságio*. Dos seus livros até então analisados, *Ode fragmentária* é o mais bem construído, podemos até dizer que seus livros anteriores parecem ter sido prelúdios para este belo novo volume. Todo ele é dividido em três partes (**Heróicas, Quase Bucólicas, Testamento Bucólico**), divisão esta que indica a gradação ruínosa a que é submetido o sujeito poético. Os poemas, agora sem indicação numérica nem titulação, constituem-se em um grande poema orgânico, sendo que cada uma de suas divisões representa as cores de um mesmo espectro.

A presença de Eliot, tão fundamental nesses poemas, não se faz à toa: poeta de formação rigorosa, de vasta influência no panorama poético do Ocidente no século XX, especialmente a partir de *The wasted land* (1922). Ele que fará uso de experiências decisivas (o processo de colagem, em que itens da Tradição são fagocitados e reelaborados em outro contexto, mas guardando ressonâncias ao que o novo texto diz,

⁴⁹ Em termos de nomenclatura, sigo as indicações de Eliane R. Moraes e Nelly N. Coelho, como consta nos *Cadernos de literatura brasileira*, que distinguem em duas fases a poesia de Hilda Hilst – Primeira e Segunda – que, creio, facilita bastante a compreensão.

⁵⁰ Coelho. Op Cit. p. 71.

faz parte dessas experiências). Ora, se os poemas de Hilda Hilst não são calcados exatamente nesse tipo de experiência poética, no entanto, de uma forma ou de outra, eles absorvem parte dela e, em um amálgama original, esses poemas ganham nova cor e atingem o leitor de forma mais particular e sólida.

Como esse é o livro que resume todas as características até aqui analisadas, devemos começar indicando o primeiro procedimento poético usado por Hilda Hilst na fatura dos poemas. Notemos desde já, portanto, que boa parte deles vem destacada em itálico pela própria autora, não obstante em muitos casos ela recorrer à terceira pessoa do singular, como elemento de interlocução. Como se nota no poema que lemos, essas estrofes têm função de despertar, de chamamento, ou seja, apelam mais diretamente para o leitor o significado do que ali se diz. Observemos como tudo isso se dá no poema sem título de abertura.

*Se há muito o que inventar por estes lados
O que sei com certeza são meus fados
Exigindo verdades e punindo
Os líricos enganos da beleza.*

*À procura da rosa tenho andado
Causando às criaturas estranheza.
(Se me encontrares
Terei um jeito de flor
E um não sei quê de brisa
Nos meus ares.
Hei de buscar a rosa
_ a dos altares _
E sinto graça nos pés
Leveza nos andares)*

*Não temes
As deidades atentas da memória*

Os gnomos secretos, a loucura,

A morte?

A procura da rosa causadora de estranheza nos homens remete à procura da poesia, que Drummond, como dissemos, poetou quinze anos antes. Agora, contudo, a participação protagonizada por Hilst se faz por quem está de fora, por quem contempla os transeuntes, debatendo-se entre si. O poema serve como objeto jogado à curiosidade da multidão vazia, como um panfleto, que o desatento transeunte toma nas mãos desavisado. Lentamente o poema é construído em torno desse mote, e o tipo usado em destaque desembaça a retina cotidiana, fatigada, diria Drummond, e nos desperta para outra vida diferente desse cansado cotidiano, a que o poema nos convoca.

A parte destacada parece estar semanticamente deslocada do *corpus* do poema, já que projeta a figura de uma rosa que está por ser encontrada pelo Eu-lírico. O vocativo indica que o leitor que chegou até ali já está enovelado, enredado e que possivelmente perceberá mais claro o significado de tudo ali proposto. Tudo isso é feito com uma leveza em que o cuidado do verso e de sua semântica são fatores analisados e ponderados com rigor. O Eu-lírico faz o leitor sentir-se pronto para a bombástica pergunta final: não temes tu, a loucura, a morte? Sim, dirá o leitor consoante à retórica do verso: no entanto, sabe-se pelo poema que, a despeito desse medo, heroísmo mesmo é permanência.

A primeira estrofe se debate com o conceito de criação / invenção, lido no primeiro verso. Esse ponto é perpassado pela dúvida expressa pela possibilidade inferida pelo *se*. O Eu-lírico não se engana e afirma *com certeza* a largueza e o abismo que seus fados, por se afirmarem no tempo, tem. Assim, ele chama fado seu destino de poeta, cuja prática aventa verdades e possibilidades, mas acaba *punindo* / *Os líricos enganos da beleza, tópica* presente em todo o livro.

A terceira pessoa do singular, para quem o poema se dirige, é apresentada no verso 6. Aqui, o Eu-lírico volta-se para um *tu* indicado somente pelo tempo verbal e que aparece nominado apenas no verso sete, já que a partir dele, o Eu-lírico retoma o discurso a partir do ponto interrompido logo atrás. Isto para depois causar a mesma estranheza é que ele afirma suas (e nossas) dúvidas conformando a tipografia do verso, utilizando-se de uma estrofe toda em itálico e em tom inquisitivo. Mais importante é notar como a última estrofe, a demarcar a sensação de estranheza que por ser poeta,

causa, destoa objetivamente do restante do poema. Flagra-se o que disse Nelly Coelho em torno dessa primeira fase, ou seja, que Hilda Hilst, nesse tempo, produz uma poesia mais voltada à “natureza”, em que a centralização ocorre em torno da “mulher”⁵¹.

Hilda Hilst passa gradualmente, nos versos, a assumir outra constelação figurativa que se polariza em extremos nos quais o lirismo “busca em si a verdadeira imagem feminina”, uma visão “de natureza metafísica cuja atenção se volta a compreender a vastidão da vida cósmica”⁵².

Contudo, essa visão ainda não está de todo acabada, nem a poeta esgotou os recursos imagético/sonoros do verso, nem consubstancia suas inquiuições metafísicas que tempo e conhecimento amalgamam. O Eu-lírico rebate a formulação que faz para o leitor diretamente.

A *tópica* da flor (versos 8 e 11), lida como “metáfora privilegiada dos ideais da beleza e do amor”⁵³ é explicitada duas vezes na estrofe. Este poema mantém firme a “dicção elevada, marcada pela celebração do poder encantatório da poesia”, cujas principais características são, como já dissemos, “os modelos idealizados”⁵⁴. A segunda estrofe reforça o que disse Eliane Moraes sobre essa poesia, ou seja, de que há: “menção de uma natureza intocada (*Terei um jeito de flor / E um não sei que de brisa / Nos meus ares*) que habita o centro silencioso do sujeito poético só faz reforçar a convicção de que a idéia preside a experiência”⁵⁵.

A mudança da virtualidade defendida pela idéia só ocorrerá a partir de *Fluxo-floema* (1970), experiência fundamental para orientá-la no plano das abstrações metafísicas. Na acepção de Moraes, Hilda Hilst troca, não de forma totalizadora, como nota a crítica, “sua metafísica do puro e do imaterial” para tangenciar e depois mergulhar no “horizonte do perecível e do contingente”. A transcendência vai ser a partir daqui determinada pelos “imperativos da matéria”⁵⁶. Esta última vertente está registrada na última estrofe, para a qual nós, leitores, temos nossa atenção dirigida. É esse expediente que será de fundamental importância para *Da morte*, já que o contato entre as duas fontes de dicção (*alta e baixa*) vão unir em um só lugar, o lugar do

⁵¹ Coelho. Da poesia in: *cadernos de literatura*, p. 67.

⁵² Coelho, Op. Cit. p. 67.

⁵³ Eliane Robert Moraes. Da medida estilizada in: *Cadernos de literatura brasileira* Op. Cit. p. 116.

⁵⁴ Moraes. Idem, ibidem.

⁵⁵ Idem, p. 117.

⁵⁶ Idem, ibidem.

contingente e do transcendente, da matéria e da idéia, do sentido e do não-sentido que os poemas prefiguram.

Embora o Eu-lírico afirme a problemática que o poema cria, os *líricos enganos da beleza*, a descrição que faz da poeta em si perpassa uma forma decantada, pouco espinhosa para o que viria depois de 1970. A segunda estrofe é particularmente instrutiva, tendo em vista que o cantar *estranheza* apresenta uma poeta um tanto quanto destoante do que está ali descrito, já que ela possui jeito de flor, de quem anda leve, forma distinta da matéria problematizada idealizada até ali, como nos versos 13 e 14. Esta estrofe sugere certa alienação da poeta, disposição em separar definitivamente os papéis deslocando o poema de sua própria figura, identificando em ambos um desgarramento cuja consumação é um texto que vacila entre a confissão pura e simples, a descrição de um estado de coisas pouco afeito ao objeto e uma liberdade que, “*apesar disso*,” está em constante diálogo com um *tu* que não se desdobra em um *Outro*.

Nelly Coelho identifica como principal característica da poesia desses livros a “luta gerada pela ânsia incontida de um *eu* em busca da fusão plena com o *outro*”⁵⁷. Nem sempre, como é o caso, essa atitude lírica se evidencia, às vezes aparece nuançada, obscurecida exatamente pela figura da poeta, em que o Eu-lírico se pronuncia, e de outro, comparece distante e inamovível.

O deslocamento operado pela última estrofe é o maior exemplo desse movimento. Boa parte das preocupações de Hilda Hilst, nesse tempo, polariza-se na função de que o sujeito poético se reveste em torno das imagens que envolvem a figura da Mulher e do Poeta, como viu Nelly Coelho. Cabe ao poeta a tarefa nomeadora e por isso o Eu-lírico explicita bastante essa função no poema, derivando, ainda, a última estrofe, lida depois de uma imensa qualificação do estado do Eu-lírico circunstanciado pelo fato de ser poeta.

Portanto, como vimos, duas disposições temáticas acercam Hilda Hilst nesse instante histórico, e que o poema vai exemplificar: a possibilidade de diálogo e a polarização entre a matéria e o ideal. Outra disposição, de matriz formal, adentra o verso, primando pelo minimalismo, pela possibilidade de alcançar as riquezas semânticas com o escasso. Essas são as três principais características que notamos no poema, e nos livros como um todo. O descarte operado por Hilda Hilst a respeito de seus três primeiros livros, a nosso ver, é prematuro, dado que ainda que em gestação,

⁵⁷ Moraes. Idem, p. 66.

eles mostram certos aspectos muito positivos em sua poética, e que vão acompanhá-la ainda por muito tempo. Não seria isso mera retórica de alguém, já na maturidade e plenamente cônica de sua arte, pensar seu começo com tanto desprezo?

Capítulo 2 - Cantar um trançado de teias: a nomeação da Morte

“Pelo que acabamos de dizer, a função da arte consiste em tomar a idéia sensível à nossa contemplação, mediante uma forma sensível e não na forma do pensamento e da espiritualidade pura em geral, e na qual também o valor e a dignidade desta representação resultam da correspondência entre a idéia e a forma que se fundem e interpenetram”

(Hegel)

Como se viu no capítulo anterior, o itinerário de Hilda Hilst, embora imprevisível, antecipava certas conseqüências para uma poética que pensou, na morte, a anulação do Eu-lírico, e nela projetou o ato da escrita como fim último de um percurso de vida. Mesmo não tratando diretamente do tema da morte, como o fez detalhada e minuciosamente no livro que analisamos, os livros dessa fase não deixam de tanger o tema. Veremos que HH dispõe os poemas em três grandes palcos de representação. Ora, essa disposição que o livro espelha nada mais é do que a voz poética assumindo uma feição singular, nutrindo-se de sua matriz histórico-pessoal.

Flagramos então um problema associado à lírica da morte hilstiana. Um deles é dizer de que modo esse tema universal se constitui formalmente, como se processa na fatura poética, mimetizando as angústias da artista, os traços históricos, constituintes da formação pessoal da poeta, sua relação com a cultura de seu tempo, que é, claro está, sua relação com a cultura de todas as épocas. A sagacidade de HH foi desvelar, nesses quarenta poemas, três postulados bastantes comuns observados no comportamento humano frente à morte: a nomeação da morte, em que nosso medo comparece patente; a posse da carne e como convivemos com ela, além do papel do tempo como ente contínuo, desencadeador do processo.

Outros poetas se digladiaram com esse tema produzindo resultados diversos. Como esse é um tema de risco, o poeta que o desenvolve tem de tomar cuidado a fim de não cair no senso comum, repetindo o que outros já disseram e pouco acrescentando à sua tradição. Nesse sentido, a visão poética cimentada por *Da morte* dá um impulso novo à nossa tradição lírica, propiciando-nos um segmento temático plenamente desenvolvido em outras tradições poéticas. Registre-se que isso não significa que esse tema não tenha sido explorado. Há muito dele em Drummond, em Bandeira e em Gullar, somente para citar três exemplos. Hilda Hilst sistematiza, porém, em outra instância, esse tema e nele inclui um *modus poetandi* que seus contemporâneos escritores não matizaram.

O enfrentamento da finitude a que HH se propõe desenvolver comporta pelo menos três momentos que o ato poético cimenta: o primeiro deles é a concreção da memória no tempo de um povo, ou seja, o estabelecimento de seu lugar cultural na sociedade, outrossim, por qualquer pessoa que a leia. O segundo momento diz respeito a pensar a própria morte enquanto possibilidade de experiência. O estatuto não é o da experiência concreta, mas a que só pode ser pensada pela arte, relação ato-potência, com

ênfase no segundo pólo do binômio. Segundo Albert Camus: “na realidade, não há experiência da morte. No sentido próprio, completa ele, só aquilo que foi vivido e tornado consciente foi experimentado”⁵⁸, fato este que Freud corrobora, quando afirma ser a morte irrepresentável no plano da psique profunda. O terceiro deles depõe a favor da poesia. De acordo com o entendimento de Alcir Pécora na *Nota do organizador a Da morte* “A mortalidade é condição e finalidade da poesia, o que não exclui um tipo peculiar de esperança: a de que a poesia possa tornar-se exercício espiritual que prepara para o fim”⁵⁹.

Portanto, o que essa arte faz é expressar um descontentamento que é, por sua natureza, pessoal e insubstituível, tanto colocando o Eu-lírico no tempo da História, representando o lugar ou o nome que permaneça, quanto dirigindo as inquietudes que a finitude cria no caminho de sua (possível) sublimação, justamente o lugar do esquecimento. Esse é o trajeto seguido pela autora na composição de *Da morte. Odes mínimas*.

O que esse capítulo objetiva, portanto, é analisar os modos como a morte é vista nesses poemas que selecionamos, como Hilst articula os nomes da morte e como o nome da morte está intimamente ligado ao projeto desenvolvido no livro. Assim, escrever o nome da morte perfaz o caminho em que a subjetividade, antes plenamente recalcada, agora se manifesta como ente de cultura, pois um livro a partir de sua publicação torna-se parte de nosso bem cultural, como objeto que escapa às imediações apenas da psique para o mundo da concreção de nossos sentidos.

Portanto, ao assim proceder, o nome da morte adentra o discurso do poema, sendo tanto englobado por ele como o englobando estabelecendo assim relações de significância com o livro em particular e ainda com a sua obra como um todo. Nota-se claramente uma harmonia gerada pela tensão que os nomes provocam no interior do livro e essa harmonia nuança nossa relação com o tema.

Vários poemas se apresentam como forma de renomeação da morte, instaurando-se como “ato fundador”⁶⁰. O ponto crucial é relacionar o ato de nomear, que é feito abundantemente no livro como um todo, à posse da carne, pois ambos os movimentos se circunscrevem em um projeto que encampa a tomada do Sujeito pelo

⁵⁸ CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Lisboa, Livros do Brasil, 2002, p. 24.

⁵⁹ Camus. Op. Cit., p 10.

⁶⁰ GHAZZAOUI, Fátima. *O passo, a carne e a posse: ensaio sobre Da morte. Odes mínimas*, p. 71.

objeto esquivo que se coalha em palavras e se reveste de discurso e de significância, e, portanto, adere à memória, criando, assim, história.

Este capítulo tenta examinar os poemas que nomeiam a morte, que a enfrentam do limbo no inconsciente em que este por sua vez a renega; sua derradeira conformação ao se deparar com tema tão resistente. Se esse processo de nomeação faz parte da busca pela essência⁶¹ então os poemas que analisamos vão na raiz dessa questão. Seja usando vocabulário espesso e raro, seja se utilizando de versos curtos e sintaxe simplificada, os poemas descascam as camadas da idéia da morte, indo do senso comum às mais elaboradas possibilidades semântico-sonoras a partir do verso.

Como não poderia deixar de ser, essa travessia vai percorrer os procedimentos artísticos desvelados no poema, mostrando como esse processo se instaura. Alcir Pécora nos diz que “a mortalidade é condição e finalidade da poesia o que não exclui um tipo peculiar de esperança: a de que a poesia possa tornar-se exercício espiritual que prepara para o fim”⁶². Em Platão, esse exercício espiritual para o fim de que nos fala o organizador é posto como sabedoria, pois “aos sábios fica bem insurgir-se contra a idéia de morte, e aos insensatos, exultar ante essa perspectiva”⁶³.

Os poemas dessa seção, por nós chamados metapoemas em um livro voltado para o tema da morte, estão inscritos em um campo semântico que traz a impossibilidade de lidar com essa morte. Significa, portanto, estar consciente do caráter especulativo e subjetivo da empreitada. Os poemas que nomeiam a morte assumem paradoxalmente essa tarefa com altivez e humildade, lidando com sua própria limitação, tarefa que se faz, por definição, incompleta. A meta-poesia presente no livro indica uma voz lírica absorta, maravilhada com a criação e, ao mesmo tempo, com a possibilidade de continuação – acento da memória – exacerbada tanto por uma escrita que se presentifica na imagem branca do papel, quanto por uma experienciação ficcional sugerida pelo pensamento do poema, o pensamento da própria morte.

Igualmente, criar estes poemas nesse contexto indica a precariedade com que a voz poética se estabelece frente à morte, percebendo os limites do sentido que o poema possa abarcar, e também, dando-se conta do esfacelamento do Eu conjugado a uma escritura artística que indica esse sofrimento. Veremos que boa parte deles assume tom pesaroso, fúnebre, e, no entanto, são sóbrios quanto o que anseiam. Na perspectiva da

⁶¹ Scholem

⁶² PÉCORA, Alcir. Nota do organizador in: *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Globo, 2003. p. 10.

poeta alguns deles denotam desolação diante do não reconhecimento do trabalho ficcional⁶⁴. O tom, nesse sentido, aproxima-se da crítica social, como no poema VII. Outras vezes, os versos alavancam a possibilidade de ser o poema a única coisa com significação no mundo – a despeito do corpo e do próprio Eu-lírico – a permanecer.

Do conceito de *poesia-resistência*, do crítico Alfredo Bosi, extrai-se que “dos caminhos de resistência mais trilhados (*poesia-meta-linguagem*, *poesia-mito*, *poesia-biografia*, *poesia-sátira*, *poesia-utopia*), o primeiro é o que traz, embora involuntariamente, marcas mais profundas de certos modos de pensar correntes que rodeiam cada atividade humana de um cinturão de defesa e controle”. Assim, HH protege o estatuto da escrita, vigiando as partes constituintes do fazer, sem perder de vista os conceitos que *criticamente* se organizam no teor e dentro do próprio mundo da poesia, apresentada como superação. Ou, como “uma técnica autônoma da linguagem, posta à parte das outras técnicas, e bastando-se a si mesma”⁶⁵.

O livro como um todo expõe dramaticamente os vários modos de poesia que Bosi nomeia. Ele trata de *resistência* no sentido em que tenta se instaurar como um lugar de persistência da memória. É também *poesia-meta-linguagem* no instante em que *diz* o poema, fixando a possibilidade de experiência poética do nome da morte nele mesmo. A pessoalidade do Eu-lírico nos poemas também aponta para o fato de se tratar de um *poema-biografia*, e não é isso mesmo que significa os versos – *Nova crescendo agora / Nos meus cinqüenta*. – (poema VIII)?

Como se vê, os metapoemas são uma pausa na maquinaria da construção da teia dos poemas. Se a poesia é o exercício da ‘desautomatização’ da linguagem, como queriam os formalistas russos, a escrita metacrítica ou metapoética desnaturaliza esse ato trazendo-o para o plano da reflexão, descentrando-a do momento em que a própria arte é ‘corrompida’ pela força da técnica, como se lê hoje nos poemas parnasianos, ou concretos, verdadeiras *máquinas do poema*, em que o mundo é, em parte, relegado, gerando a construção de poemas em série, mediados não pela força da reflexão humana e da sociedade, mas pelo automatismo⁶⁶.

⁶³ FEDÃO 62e, Belém, EDUFPA, 2002.

⁶⁴ Pormenor mais amplamente desenvolvido em sua trilogia obscena, onde, sob pretexto de uma escritura que se apresenta sob o influxo do erotismo chulo, HH acaba repensando posição do escritor na sociedade de consumo. Vide também, nota 72.

⁶⁵ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. _ São Paulo: Cia das Letras, 2000, p. 170.

⁶⁶ E os concretos mais ainda pela fato de criticarem a forma *paralisada* do verso, acabaram adentrando no mesmo esquema que eles condenavam.

Escrever a razão do poema é adentrar na crise da linguagem que se pronuncia, crise esta que não escapa ao poeta, quem sabe até inconsciente de sua função, sob o influxo de não poder dizer o que um crítico pode⁶⁷, pois não seria poesia. Para o poeta vale a mesma sentença lida nos termos em que defende Steiner, quando diz que “o dramaturgo ou o romancista que resolvem dizer tudo que sabem só transmitem onisciência, não conhecimento. São autores que arruínam, em sua criação, o mistério inviolável de toda vitalidade autônoma”⁶⁸. Diz-nos Benedito Nunes que “o poeta é poeta como criador e é crítico como poeta”. Esse conceito foi, pela primeira vez, aventado pelos românticos já que estes “uniram, pela primeira vez, essas duas idéias, o que redundou na admissão de um híbrido poeta-crítico ou de um crítico-poeta, em simetria com a figura do poeta-filósofo aparecida à mesma época”⁶⁹.

Uma das primeiras preocupações está no fato de relacionarmos os poemas à estética da morte, o que termina por complicar um pouco o processo. Como diz Edgar Morin “a poesia não se explica pelo ocultismo, mas tanto o ocultismo como a poesia nascem da fonte mágica (infantil, arcaica, onírica) isto é, da fonte antropológica”⁷⁰. Portanto, estudar esses poemas pode fornecer-nos dicas importantes tendo em vista tanto os efeitos estéticos gerais pretendidos quanto a necessidade de relacioná-los a esse ideário arcaico, antropológico, expresso no texto do filósofo francês. Ir à infância mesma da filosofia da composição hilstiana, abranger a maquinaria que processa os temas, as cadências, enfim, que dão corpo e alma a *Da Morte*. Hilda Hilst reencena o “anseio regressivo do homem, de seu desejo secreto de reimersão em um estado anterior e inarticulado de existência orgânica”⁷¹. Quer dizer, busca re-ritualizar seu método, reinstaurando com a sua poética o mito e o místico, objetos banidos e perdidos desde os românticos, e só entrevistados por uns poucos poetas modernos, nitidamente influenciados por doutrinas místico-religiosas.

A prevalência de tempos verbais futuros nesses poemas confirma a sentença de Steiner quando se questiona o porquê da existência deles, verdadeiro “escândalo, uma subversão da mortalidade”. O poeta, como o profeta, na articulada teia que o crítico estabelece a respeito da crise da linguagem, mais do que nunca acometida aos poetas

⁶⁷ Conceito desenvolvido por FRY, Northrop. *Anatomia da crítica*. (Trad. Péricles Eugênio S. Ramos). _ São Paulo: Cultrix, 1989, pp. 11-36.

⁶⁸ STEINER, George. *Gramáticas da criação*. São Paulo: Globo. 2003. p. 52.

⁶⁹ Crítica literária no Brasil, ontem e hoje In: MARTINS, Maria Helena (org.) 2ed. *Rumos da crítica*. _ São Paulo: Senac, Itaú Cultural: 2007. p. 53.

⁷⁰ MORIN, Edgar. *O Homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 169.

modernos e a despeito dos infindáveis meios de informação criados recentemente, pode, nesse sentido, arremeter a palavra, projetá-la “para além da morte”. O poeta, à sombra de Orfeu, peregrino a caminho da morte, sofre o terrível fardo de, com sua escrita, preservar os homens e também ser, ao mesmo tempo, o que se lança à sorte, como ovelha ao sacrifício.

Notemos que, como se lerá, os subtítulos não demonstram apenas aspectos que circundam o tema da nomeação, como se poderia pensar à primeira vista. Estão no mesmo campo semântico que a nomeação evoca. O primeiro poema lido, a Ode I, por exemplo, simboliza o processo em que se introduz o duro tema, motivando o restante do livro, não obstante, ser um dos principais poemas, se assim pudermos dizer. O segundo ponto, A Desintegração não Vista, lê a Ode VI sob o estigma da presença da morte que age sorrateiramente nos corpos como ferrugem, como um ente que não precisa de contato para destruir e cuja ação é não-sentida.

O terceiro ponto de nosso texto, que denominamos A Chegada, demonstra como, sob a infusão do entorpecimento, a morte se apossa desse corpo que descreve a morte como intrincada, difícil, pouco afeita ao conceito e ao sentido. Em O Duro Caminho, descreve-se algo próximo ao percurso agônico, como Ghazzaoui chama o desenvolvimento descrito em *Da morte*, o movimento em torno da impossibilidade de saída do Eu-lírico. Em A Luta e O Nobre Anseio, perfaz-se o momento da posse das palavras que acontece em torno da construção do poema que subjaz a uma dignidade em construí-lo. Esses dois momentos citados se coadunam com o próximo subtítulo em que o Eu-lírico estabelece um diálogo, não apenas com a morte, mas com uma nuvem, cuja desintegração das formas, no caso da nuvem, é prelúdio e metáfora à desintegração do Eu-lírico.

Em Aproximação Sedutora o Eu-lírico anseia libertar-se da morte, mas o poema deixa ambíguo se não é isso mesmo que ele quer, se essa aproximação não é antes *provocada* por ele mesmo, em uma evolução sedutora. A última parte exprime os momentos de confiança do Eu-lírico, ameaçado pelo apelo constante da morte que lhe chega.

⁷¹ STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 56.

2. 1 – A insígnia

I

Te batizar de novo.

Te nomear num trançado de teias

E ao invés de Morte

Te chamar Insana

Fulva

Feixe de flautas

Calha

Candeia

Palma, por que não?

Te recriar nuns arco-íris

Da alma, nuns possíveis

Construir teu nome

E cantar teus nomes perecíveis

Palha

Corça

Nula

Praia

Por que não?

Na cultura judaica lemos que o projeto adâmico encampa a nomeação dos seres. Os seres sem nome são *coisas* tão só criadas, não têm sua essência definida, na medida em que os nomes estão inextricavelmente relacionados ao *ser* das coisas. Nas palavras de Gershom Scholem “o nome contém uma declaração sobre a essência do seu portador ou algo, acerca do poder que lhe é próprio”.⁷²

⁷² SCHOLEM, Gershom. *O nome de Deus e a teoria da linguagem e outros escritos de cabala e mística: judaica II*. São Paulo: Perspectiva, p. 15. No que o texto de Bosi concorda cabalmente, quando diz: “O poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia”. BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. _ São Paulo: Cia das Letras, 2000, p. 163.

Inseridos no universo impalpável do campo da morte, enquanto termo que não conduz a nenhum tipo de experiência, os poemas que separamos procuram situar o leitor na vasta gama que é o *nome da morte*. Na busca de proteção de sua psique, o homem utiliza-se do termo eufemisticamente, tentando de uma forma ou de outra evitá-lo, já que o vê carregado de negatividade: *indesejada das gentes* (Bandeira), *varandas do sono* (Cabral), enfim, formas de enfrentá-la de viés, tangenciando-a apenas, sob uso de um véu.

Veremos que Hilda Hilst, por saber disso, apóia-se em noções que tocam nas questões que a nomeação, enquanto experiência religiosa de alguém portador de autoridade *autoral* (desculpe-nos o trocadilho) levanta. Nomear é ao mesmo tempo lançar posse das coisas, é conferir um sentido ao caos que a ausência da palavra provoca. Mas é também dizer que o que a domina, a morte, possui um sentido que lhe escapa, que se reveste de não-dizer. Portanto, nem sempre os poemas vão no encaixe do sentido semântico das coisas, isso precisa ser relativizado, já que temos um em relação ao outro um complemento dialético. Nos termos de Agamben, “a relação essencial entre linguagem e morte tem – para a metafísica – o seu lugar na *Voz. Morte e Voz têm a mesma estrutura negativa e são metafisicamente inseparáveis*. Ter experiência da morte como morte significa, efetivamente, fazer experiência da supressão da voz e do surgimento, *em seu lugar*, de outra Voz”⁷³. Essa relação mútua entre experiência e (in) experiência também pode ser posta nos mesmos termos de complementaridade: rompesse o silêncio.

O percurso escolhido por Hilst aqui é destemidamente representar a própria morte, individualizando todas as suas instâncias, é o enfrentar a *própria* finitude, sua luta com o anjo: o estrondoso encontro do observador com a Beleza é aqui posto nos termos de HH como a morte *pessoal*. Não resta dúvida de que esse acontecimento perfaz o caminho de uma poesia lírica.

A morte, como está citada no poema, é esquivada, difícil de se alcançar porque enredada em uma tradição que já a nomeou e o fez de forma precária, dado que obscura, nos termos da poeta, *num trançado de teias*. Ou seja, o Eu-lírico separa a morte do universo cotidiano, idealizado, portanto, fora dos domínios da vida, ou mais

⁷³ AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e morte*. – Belo Horizonte: UFMG, p. 118. Grifos do autor. O texto de Agamben contradiz os textos de Freud a esse respeito, e no âmbito da poética hilstiana, alguns poemas estão transitam entre um e outro, já que eles, por matizarem a *tentativa de apreender essa experiência*,

precisamente, de nossa vida como a conhecemos, para assumi-la difícil. Mas com esse movimento, ele pretende reencenar o teatro da nomeação, atingindo o centro da controvertida idéia da morte, pondo-a no lugar em que a compreendemos, no lugar mesmo do difícil, por ele articulado, no seu trançado de teias, ou, o lugar da pessoalidade.

Renomear significa aproximar-se da precariedade demarcada pelo velho nome e reencenar o estabelecimento de uma nova realidade. Assim, sob os auspícios do quarto verso: *Te chamar Insana / Fulva / Feixe de flautas / Calha / Candeia*, vocabulário nada próximo do cotidiano do ouvinte; pensamos, sobretudo, em *Fulva* – de cor amarelada, ou algo cuja aparência é ameaçadora – e *Feixe de flautas* – denúncia da ação encantadora do som. Contudo, os outros substantivos são comuns e unem elementos dispersivos (a candeia, refletora de luz) com elementos convergentes (a calha, colhedora das águas da chuva). Segue-se daí a pergunta retórica, presente em outros poemas do livro, inclusive, *por que não?* O Eu-lírico arroga-se o direito de redizer a morte, assumindo sua própria dicção, acrescentando esse nome à tradição. Só assim ela pode recriar a morte *nuns arco-íris / Da alma*.

Convicta da precariedade do ato de proferir a morte – como vimos acima – o Eu-lírico canta seus *nomes perecíveis*. *Palha / Corça / Nula / Praia*, todos eles são vocábulos que denotam, cada um à sua maneira, a provisoriedade que se dá à já nova morte, fato promulgado e requerido pelo poema. Ghazzaoui observa que o Eu-lírico “tenta submeter a Morte a uma nova configuração e, por conseguinte busca redimensionar sua significação”⁷⁴. O primeiro verso sugere mesmo isso já que se utiliza da semântica que o verbo *batizar* mostra – lido como rito iniciático, conforme a mesma Ghazzaoui. O segundo verso permite que vislumbremos o *locus* de onde o Eu-lírico instaura a ruptura do mundo comum para se entregar a dizer seu nome: *num trançado de teias*. Esse *locus* exprime o ponto nodal de toda a análise: o de que a instauração do nome reflete evento precário, a partir de um Eu próximo o bastante para perceber que está enredado, preso e que o “processo de proximidade” é a sua própria contaminação e ruína.

exprimem ambigüidades próprias de uma *leitura forte*, nos termos de Harold Bloom, do fenômeno da morte.

⁷⁴ Ghazzaoui, Op. Cit. p. 62.

Ghazzaoui diz que a morte é invocada como “sem nome”⁷⁵, do que discordamos, pelo fato mesmo de a poeta grafá-la em maiúscula, e, também, pelo fato de batizá-la *de novo*, o que resulta em uma forma de separá-la do nome cotidiano, bem como remetê-la ao conteúdo ideal que a letra maiúscula impõe. Isso significa que esse Eu-lírico já possui uma dimensão de seu significado e o verso 1 corrobora essa leitura. Notemos que a frase já se inicia com o pronome oblíquo átono *que*, se por um lado, indica certa proximidade íntima entre as duas, por outro, rompe o silêncio e tenta alcançar a morte já no seu cerne, sem intermediários. Para tanto, o Eu-lírico se permite vencer os obstáculos gramaticais (as convenções) para se deter no instante em que a nomeação imponha domínio, e que, a partir desta nomeação, o encontro notório entre os dois seja por ela regida.

Readquirir o poder de nomeação é reencontrar o sentido do domínio que tal ato encerra em si. É nesse sentido que se pode dizer, com a crítica, que

*ao lhe dar novos nomes, o sujeito revela e se apossa da própria essência da morte, do seu poder demiúrgico, da sua possibilidade de arrebatamento. Como se nomeá-la lhe permitisse uma vitória e novo renascimento, não só ao Outro, mas a si mesmo.*⁷⁶

O poema, consoante à análise de Ghazzaoui, encerra um rito iniciático desde o começo, como vimos, um ato precário, mas que não é malgrado. Essa precariedade se reveste, porém, de grande força no sentido de que o texto tenta alcançar significado, portanto, mediante a “arte poética na sua expressão mais próxima ao canto, ou seja, a ode”⁷⁷. Isto é lido no verso seis – *feixe de flautas*. Além da evidente assonância em / f / a flauta evoca o instrumento inventado pela deusa Atena “para ‘simular’ os sons penetrantes e agudos que (ela) ouvira na boca das Górgonas e de suas serpentes”⁷⁸.

Há aqui uma relação entre as partes, uma estreita “afinidade entre a flauta e a máscara do terror”⁷⁹. Assim, segundo Vernant, o flautista é acometido de verdadeira mimesis, tornando-se ele mesmo um “personagem” que assume “sua máscara”⁸⁰. O Eu-lírico lida com elementos racionais (o poema em sua organização lógica) e irracionais (o temor da morte) e essas duas simetrias se revestem no verso de sonoridade expressiva.

⁷⁵ Ghazzaoui. Op. Cit. Idem, ibidem.

⁷⁶ Ghazzaoui, Op. Cit. p. 70.

⁷⁷ Ghazzaoui, Idem, ibidem. p. 73.

⁷⁸ Vernant, Jean P. *A morte nos olhos*. Rio de Janeiro: JZE, 1991 p. 72.

⁷⁹ Vernant. Op. Cit. p. 74.

⁸⁰ Vernant. Op. Cit. p. 72.

O sujeito lírico assume esse discurso vigorosamente, como dissemos, na labiodental / f /. “As sonoridades da flauta são estranhas à palavra articulada, ao canto poético, à locução humana”⁸¹. Notemos que os versos *Fulva / Feixe de flautas* estão em permanente desvanescência, a surda / f /, que por definição contém um grau de contenção maior, fluindo para a sonora / v /, que por definição vibra mais fortemente. Aqui se opera um efeito catártico que essa musicalidade evidencia. “A música da flauta não tem caráter ético, mas orgiástico. Ela não age no sentido da instrução (*máthesis*), mas da purificação (*kátharsis*)”⁸².

Não há exagero em ler esses versos como centrais para a nossa análise – o que não ocorre no caso de Ghazzaoui, onde sua análise prefere os versos iniciais. Esses versos dão a medida da própria ininteligibilidade da morte, conforme vimos. A figuração a que se propõe o poema “dá a medida exata da reconstrução desse Outro na memória do sujeito”⁸³ que a pesquisadora lê como uma duplicação do Eu-lírico, ou “extensão de si mesmo, seu Duplo”⁸⁴. As considerações de Ghazzaoui podem ser associadas à máscara de Gorgó, lida no feixe de flautas como encantamento da música, e percebida no poema como monstruosidade. A máscara de Gorgó “joga com as interferências entre o humano e o bestial”⁸⁵, elementos que estão ambos no limite que o poema espelha como condição de entendimento e ao mesmo tempo, de superação da morte. O trançado de teias alavanca essa possibilidade, no uso da assonância em / t /, semanticamente indicando a dificuldade de compreensão da morte.

Nesse sentido, o poema como um todo está posto em um entre-lugar, já que trabalha duas potências que fogem ao controle do Eu-lírico, a morte como objeto esquivo, por exemplo, em *Palha / Corça / Nula / Praia*. Entanto, o Eu-lírico ironicamente felicita a chegada da morte *Te recriar nuns arco-íris / da alma*, por conta de dissolver-se no instante do contato? Ou por vencê-la com o que pensamos como redução aos *nomes*? Ou seja, ao estabelecer elos de significação, o Eu-lírico estanca sua ação, trazendo a morte para o reino do familiar. Há, portanto, um duplo peso carregado pelo Eu-lírico: o de introduzir o problema da morte na sociedade, mesmo que ela – ou talvez por isso mesmo – se recuse falar dela, como vimos em DaMatta. E, em segundo, vencer a sua individuação e arrancar da morte a máscara que a esconde nos silêncios e

⁸¹ Vernant. Op. Cit. p. 74.

⁸² Idem, ibidem. p. 75.

⁸³ Idem, ibidem. p. 71.

⁸⁴ Ambas as citações, Ghazzaoui, Op. Cit. p. 70-71.

⁸⁵ Vernant, Op. Cit. p. 39.

recalques dessa mesma cultura. Em ambas as formas, o Sujeito lírico transita no entre-lugar.

Todos eles se encerram com a mesma pergunta retórica. Essa dúvida a que a poeta é levada a se insurgir, é lida com mais clareza na Ode VI, que passamos a reproduzir:

VI

Ferrugem esboçada

Perfil sem dracma

Crista pontuda

No timbre liso

Um oco insuspeitado

Na planície

Um cisco, um nada

À tona das águas

Brevíssima contração:

Te reconheço, amada.

2. 2 – A desintegração não vista

A primeira estrofe lida com a *ferrugem* que arruína o ferro ou o metal da moeda. Tal desgaste, contudo, não inviabiliza contemplarmos o perfil, já que este existe independentemente da moeda, e essa leitura acompanha o sentido geral pretendido dos versos, na medida em que todo o poema é conduzido em termos de impossibilidade,

como os oxímoros sugerem. Contudo, esta ainda é uma leitura que não revela a verdade toda da estrofe, em vista do verbo – *esboçada* – no particípio, desautorizar-nos qualquer conclusão a respeito da ação da ferrugem. Em consonância com o poema anterior, o Eu-lírico demonstra não saber determinar a amplitude de seu conhecimento sobre a morte, daí o grau de vacilação que a estrofe cumula em suas linhas.

Semelhante oxímoro é lido na estrofe seguinte quando à *Crista pontuda* é associado um *timbre liso*; notemos que dentre as muitas acepções possíveis para timbre no verso, o Eu-lírico parece lançar mão de dois deles. O primeiro retoma o verso inicial da primeira estrofe, ou seja, o sentido de “insígnia que se coloca sobre um escudo de armas para indicar a nobreza de seu proprietário”⁸⁶. Mesmo sentido que *perfil sem dracma* reclama, e confere calor e dignidade ao metal do guerreiro, cujo avanço em guerra leva seu símbolo, primeiro como enfrentamento, depois como posse. O segundo sentido possível diz respeito às qualidades acústicas que distinguem uma voz da outra, conferindo especificidade a essa voz, unicidade entre tantas outras.

Notemos que a primeira acepção se enquadra em um sentido menor, pois se alinha imediatamente à estrofe anterior. A segunda imprime no poema, em particular, um aspecto mais amplo, lido, no conjunto do livro, como discurso lírico dentro de um projeto de escrita poética. Faz parte de um *discurso do discurso*. De qualquer forma, o oxímoro significa exatamente que o relevo que o timbre legaria à crista, não se faz sentir pelo tato, pois que liso: eis o significado da metáfora em particular: voltada para a morte diretamente, sem a participação do Eu-lírico (senão pelo último verso), ele passa quase todo o tempo ausente, como que anunciando seu isolamento e “para dominá-la (a morte) o sujeito lírico evoca todos os recursos (metáforas, oxímoros, ausência de verbos) dos quais dispõe e a enfrenta”⁸⁷.

A leitura indica que o Eu-lírico encara a morte com os recursos que tem, mas o evento é malogro e apreensão. As duas estrofes seguintes já apontam uma nuance, servem de contra-discurso às estrofes anteriores, e estão em oposição simétrica. Essa oposição, contudo, só entremostra o ponto em que a morte é vislumbrada, já que a enunciação completa é impossível ao Eu-lírico (para tanto ele precisaria morrer *efetivamente*). Assim, a terceira estrofe nos anuncia uma planície, uma terra vasta, e nelas há alguma fenda que não pode ser vista imediatamente. Nessa paisagem “marcada

⁸⁶ *Dicionário Houaiss*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 2718.

⁸⁷ Ghazzaoui, Op. Cit. p. 75.

pela ânsia e pela falta”⁸⁸ a subjetividade do Eu-lírico lê a falta e o recalque que já vinha anunciando desde *ferrugem esboçada*, e que é amalgamado nos vales das planícies em que a falta se anuncia. A quarta estrofe impõe o mesmo recurso aproximando-a ao irrisório, ao comezinho *Um cisco, um nada*, que vislumbra a superfície das águas.

A última estrofe eventualiza o momento em que a morte se anuncia *Brevíssima contração*, ou mesmo é sentida, e desse momento nada sabemos, além do fato de que ele é um *indício*. No último verso, o Eu-lírico aparece e, pelo vocativo, inicia um discurso com a morte, que para nós é apenas um começo de sua dissolução, estancando assim sua escrita. A cesura instaurada em cada um dos versos confirma isto: das estrofes 1 a 2, a morte não se mostra; das estrofes 3 a 4, apenas se entremostra; enfim, na última, aparece nítida, mas o encontro é pausado, pesado, motivado por sua presença. Em todo o poema a acentuação não se dá apenas aqui, ela instaura a força da pausa que o contato grave precisa. A morte é lida como “extrema alteridade, o temor apavorante do que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos”⁸⁹. Segue-se o fato de não podermos dizer que o poema como um todo busca sentido – denuncia antes o estado de quem a pensa e a natureza da morte – já que o caos de que trata Vernant prefigura o conhecimento que temos da morte. A morte mostra-se assim grave, lenta e compassada, mas implacável na sua condução e proximidade, irremediável no seu contato terrificante.

Veja-se agora que a morte, muito embora não se mostre na sua totalidade, é reconhecida pelo Eu-lírico que, por certo, já presenciou eventos em que sua tomada foi implacável, onde o Outro foi por ela tragado por inteiro. Não seria este um momento de profundo conhecimento da morte? Aqui, o Eu-lírico renuncia continuar sob o efeito da proximidade, acaba apenas reconhecendo-a. Esse reconhecimento não se dá por estranheza, sua descontinuidade é amenizada pelo substantivo *amada* em que o Eu-lírico carinhosamente registra. A proximidade é o primeiro evento de intimidade junto com a nomeação, que quebra o gelo, por assim dizer, entre as duas, e dimensiona seu relacionamento em termos de continuidade.

A palavra *ferrugem* avanta o efeito ruinoso, em que pese o desgaste temporal, aparentemente uma transformação sem agente na matéria, já que o contato é feito de matéria etérea, pouco aparente. O ferro parece desgastar-se *sozinho*. A nosso ver, o

⁸⁸ Ghazzaoui, Idem, *ibidem*, p. 15.

⁸⁹ Vernant, Op. Cit. p. 12-13.

ritmo binário, um dos mais fáceis de apreender musicalmente, é usado visando exatamente o difícil objeto que é contemplado.

O verso em que a poeta apela para o som da linguodental /d/, juntamente com a alveolar /t/, ambos associados à bilabial /p/, produz som forte, drástico. Veja-se que esse som gera ressonância no verso *crista pontuda*. Os dois versos lidos concomitantemente soam assim: *perfil sem dracma crista pontuda*, melodia gradativa que se dissolve na nasal /n/. Modo semelhante está na Ode V, onde daremos continuação a essa leitura.

2.3 - A chegada

Aqui o procedimento é idêntico. O belo verso de entrada *Túrgida-mínima* chama a atenção pelo raro vocábulo, no sentido de exclusivo, *túrgida*, significando algo dilatado, inflado, podendo responder também por algo que “sobressai pela perfeição”⁹⁰, que nos dá a medida da ambivalência em pensar a própria morte, esta que aparece retesada, incontestável como o sol, ao mesmo tempo em que ela parece perfeita e incomensurável. Resta a pergunta que é não-retórica: *Como virás, morte minha?* As imagens – muito embora, esse poema tanto quanto o outro analisado, nitidamente melopéicos, ou sonoros –, indicam algo difícil, embaraçado; veja-se a segunda estrofe:

Intrincada. Nos nós

Num passadiço de linhas.

Como virás?

Segundo Ghazzaoui, este poema “proclama (...) a nostalgia de um tempo em que a continuidade indefinida entre o eu e o outro fosse revivida. O co-pertencimento anunciado “resulta do processo de duplicação e exteriorização da morte”⁹¹. Assim, morte e Eu-lírico em simbiose, seguem o caminho sinuoso do aprendizado da vida. Os dois últimos versos *Caminho candente a tua sorte / A minha. Te cavalgo. Tento* seduzem-nos sonoramente pela nasalização, cujo som vem arrastado desde o primeiro verso, e é aqui particularmente intensificado. O duro *enjambement* dos versos finais, resulta em uma leitura dupla que se constata na semântica do verbo tentar, que pode ser

⁹⁰ HOUAISS, Antonio. *Dicionário da língua portuguesa*. p. 2788.

⁹¹ Ghazzaoui, Op. Cit. p. 81.

lido como provocação ou como tentação, mas também como intento, o que se tentou alcançar. O poema se vincula a uma atuação participante, que interfere na ordem dos dados, dos eventos.

O Eu-lírico caminha para o poema e a imagem de seus lábios (associados à declamação do poema) encontra os dentes da morte, com evidente desgaste dos lábios. Essa leitura é sugerida na idéia do co-pertencimento e no fato constatado por Ghazzaoui de que o movimento da morte anda “incorporada ao próprio movimento do eu”, este último em nítida desvantagem. Como no poema III, o Outro é encontrado pelo Eu-lírico como (um seu) espelho cujo reflexo é flexível – *Dorso mutante, morte* – e ele outra vez apela para os pontos de seu conhecimento *Há milênios te sei*, inferência malograda, pois o Eu-lírico diz a despeito desse saber: *Nunca te conheço*.

O excesso de pontuação dá o tom grave à medida que avança. A leitura deve vir assim como quem está no claustro, um ambiente recluso. O mesmo não se dá na terceira estrofe, quando as vírgulas e a ausência de pontuação final tornam a leitura mais agradável, mais leve, mais musical.

Nos caracóis, na semente

Em sépia, em rosa mordente

Como te emoldurar?

O risco do canto é rompido pela brusca pergunta final, entrevista nos versos, com rimas em ‘-ente’, rimas perfeitas. Um fato, notado por Cristiane Grando, é a repetição de palavras “como se formassem refrão”, dando conta da musicalidade austera da harmonia mortuária. Para ilustrar, seguiremos o feito sugerido pela autora em seu estudo já citado:

Como virás, morte minha?

Como virás?

Como te emoldurar?

Como me tomarás?

“O refrão é, via de regra ou fundamentalmente, informa-nos Segismundo Spina, um fenômeno poético que denuncia a origem social do canto porque ele se encontra ligado (...) às primeiras manifestações de solidariedade humana. Com o refrão é como se o poeta “procurasse esgotar ou sublinhar seu estado lírico”⁹². Essa afirmação se coaduna com nossa proposta inicial de detectar a forma originária de uma poesia que se reveste de características mítico-pessoais, guardando ressonância com a alteridade, fonte e fim da poesia.

2.4 - O conhecimento

III

Pertencente te carrego:

Dorso mutante, morte.

Há milênios te sei

E nunca te conheço.

Nós, consortes do tempo

Amada morte

Beijo-te o flanco

Os dentes

Caminho candente a tua sorte

A minha. Te cavalgo. Tento.

O terceiro e quarto versos assumem feição numinosa quando o qualificativo da experiência é interrogado. O estatuto de uma motivação de prática cotidiana trazida pela consciência hoje se vê, contudo, carregado de significados no verso. O religioso, conforme os estudos de Mircea Eliade tem sua experiência cotidiana, bem como sua interpretação dos símbolos da vida, ligada e reatualizada a um fator acontecido *in illo tempore*. A vida diária representa etapas desta experiência porque é ela que significa, que dá sentido à existência do homem religioso. Todo o poema revive instantes

⁹² SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo. - Ateliê: 2002, p. 51.

presentes em momentos que nos remetem ao campo semântico da via espessa que é a religiosidade.

Pode-se ver a investidura do Eu-lírico no cavalgar, no trotar a amada, imagem cheia de ambivalência sexual, como veremos no próximo capítulo, e chamada assim pela primeira vez no livro. A simbiose entre Eu-lírico e Morte é tão forte que lendo o primeiro verso em consonância com o último, teremos um oxímoro perfeito, já que levando a morte a poeta também é por ela levada, pequena vitória anunciada do Eu-lírico. O quinto verso sugere esse paralelismo, instigando-nos com o verso irrequieto *nós, consortes do tempo*.

Porém, é dada a medida da dor ou da (i) razão de pensá-la tão perto, como é lido no verso final; analisemos, então, a partir do antepenúltimo verso: *Caminho candente a tua sorte / A minha. Te cavalgo. Tento*. As bruscas cesuras instauradas nesse verso e sancionadas pela pontuação final excessiva, bem como a forte hiatonação, ampliam nossa noção do horror e da angústia a que somos acometidos ao pensá-la próxima. O verso em sua constituição regular pode ser assim reescrito: *A minha (sorte). Te cavalgo (dorso mutante). Tento (te cavalgar)*. Este verso ilustra “a esperança e o medo (que) são as duas ficções deflagradas pela sintaxe”⁹³.

Voltemos aos dois versos por onde começamos a análise. Ali, o estatuto da experiência fica sob efeito de suspensão. O advérbio ‘nunca’, parecendo estar deslocado já que em uma visada de senso comum, ocupando o lugar onde esperávamos um ‘não’ em seu lugar, apela para essa subtração que o contato com a Morte estimula, retesando a consciência e o corpo (notemos o bom número de substantivos associados ao corpo, tais como, *dorso, flanco, dentes*. Não obstante, a paralisia que acomete o Eu-lírico perturba-nos a ponto de percebermos que as coisas não se resolvem. Tanto isso é verdade que o advérbio ‘nunca’ se ajusta perfeitamente à nossa descrição. Embora o poema evidencie que há milênios de conhecimento acumulados sobre a Morte fica-nos claro que isto se dá à custa dos próprios *corpos participantes*, ou seja, são estes mesmos corpos, representados pelo Eu-lírico, que estão suprimidos da empiria requerida por ele, supressão que se estabelece no contato mesmo da morte com o corpo. Assinalemos que *dentes*, verso 8, traduz uma “dimensão ontológica”⁹⁴, porque, como diz Eliane Moraes,

⁹³ STEINER, Op Cit. 2003, p. 15.

⁹⁴ Moraes, Eliane R. Da medida estilhaçada in: *Cadernos de literatura brasileira*, p. 123.

“se de um lado, eles representam a única possibilidade de eternizar a matéria, de outro, *viver* significa necessariamente deixá-los apodrecer”⁹⁵.

É este o sentido consubstanciado na definição dada por Segismundo Spina: magnetizado no poema, seu refrão engendra a solidão do Eu-lírico, ele junto à sua morte, engendrado no verso *nós, consortes do tempo*. O pronome engloba o Todo no movimento lutuoso.

2. 5 - Da Circularidade

O poema IV tem um fundo misterioso. Visto na segunda vez após o evento de reconhecimento que é a primeira leitura, ele parece ainda insofismável, inapreensível e hermético. Sua estrutura formal destaca-se dos outros poemas pela justaposição de verbos na primeira estrofe, associados a poucas palavras na segunda, enquanto a última é um convite à porta de entrada.

Esse poema é precisamente isto: um ente composto de um *gradum* que a poeta lança ao olhar do leitor. Esse objeto cortante, que se esfarela ao ser tocado diz uma verdade, a verdade a partir da qual a consciência se torna sintoma de vida, mostra-se viva, pulsante. Esse mundo das coisas materiais e das coisas cognitivas é ressaltado pelo aspecto visual de funil que o constitui.

Precisamos atentar-nos para esses fatos ao analisar o texto que ora apresentamos:

IV

Vinda do fundo, luzindo

Ou atadura, escondendo

Vindo escura

Ou pegajosa lambendo

Vinda do alto

Ou das ferraduras

Memoriosa se dizendo

Calada ou nova

⁹⁵ Moraes. Op. Cit. p. 124

Vinda da coitadez

Ou régia numas escadas

Subindo

Amada

Torpe

Esquiva

Bem-vinda.

Quase todo constituído em monobloco, sobressaem na leitura desse poema os cinco verbos no gerúndio. Se for verdade que esse tempo verbal pode denotar tanto advérbio quanto adjetivo, sua relação entre as partes é estritamente adjetiva. Vejamos antes de tudo, o efeito produzido pelo verbo *Vir*, que aparece quatro vezes na estrofe. Desde logo sabemos que algo se aproxima, instiga nosso horizonte ao longe já que esse objeto se irradia de um ‘fundo’, movendo-se em direção ao observador, e esse algo irradia luz, está ‘luzindo’. O verbo *Vir* na estrofe indica as várias nuances e posições que esse objeto alcança, complementando sua primeira aparição, negando-a: se lá ela se irradia, aqui ela se põe ‘escura’. O terceiro momento é posicional, (ela) vem do ‘alto’; no quarto momento instaura-se o fim dos elementos de neutralidade, já que iniciada uma abertura ao psicológico, como a palavra ‘coitadez’, que na sua etimologia indica relação de duas pessoas.

Temos um objeto precioso que anuncia em sua estreita cadência. O som nasalizado ao longo de toda leitura, mas cujas dissonâncias se anunciam também na estreita relação das nasais com uma série de outros sons fortes, como *ou atadura*, *ou pegajosa*, *memoriosa* e *coitadez* indicam a anunciação do porvir, a chegada da morte que se revolve em um compasso enovelado. As imagens usadas evidenciam que esse objeto assume vulto e dignidade.

Por seu turno, a segunda estrofe apresenta três adjetivos que guardam uma relação estreita entre si: *Amada* / *Torpe* / *Esquiva*. Dizê-la torpe é cantar-lhe sua (des) necessidade em virtude de ser ela mesma, a morte, uma pergunta que não encontra lastro de resposta nas ânsias humanas. A torpeza a que se refere o verso diz respeito ao

fato de o Eu-lírico ansiar sair dela, mas não conseguir, por estar enovelado, embriagado. Já *Esquiva* anuncia a ânsia de querer tê-la, mas não conseguir segurá-la: movimento / pensamento do suicídio?

As imagens em perspectiva mostram-nos que a morte está à espreita e não escondida, ao contrário, o efeito é exatamente o de que o Eu-lírico está fixo, observando o aproximar-se dela, ou seja, a morte operando em perspectiva todo o nosso campo de visão, com sua feição e contornos indefinidos, que mesmo assim são visíveis. Neste poema, como em outros, em que a perspectiva é parte do estratagema imagético, questionamos a posição do Eu-lírico na conformação do poema. Está claro que ele não está no poema explicitamente, pois narra as posições da morte e essa narrativa se baseia no que está vendo. Ele está aparentemente no escuro posto e a morte está *luzindo*, iluminando-lhe o espaço ao redor. A idéia de movimento da morte é bem representada no plano do poema já que a presença de vários verbos no gerúndio indicia isso. A morte está colocada no fundo (v. 1), da coitadez (v. 5), e subindo (v. 11). Ela ocupa todos os planos espaciais que o poema relata e também ocupa um plano onde a subjetividade é ressaltada.

A morte cerca o Eu-lírico. Ele se queda a defini-la. Chama-a de *atadura*, *pegajosa*, *memoriosa*, *calada*, *nova*, *régia*. São estes os eventos na primeira estrofe. A terceira é composta apenas de adjetivos *Amada*, *Torpe*, *Esquiva* e seus campos semânticos se relacionam em vários planos: ora ela é apresentada como dominando toda a cena, ora ela é vista como coitada, sem força de expressão, calada. Essa variância é lida na conjunção alternativa *ou* vista nos versos 2, 4, 6 e 10. Essa mesma variância é percebida no plano da sonoridade do verso, já que as fricativas /f/ e /v/ são permanentes em todo o poema, indicando essa circularidade da ida e da vinda da morte, posse e não-posse dela, para o desespero do Eu-lírico.

Aqui também já se mostra uma imagem comum, a da morte como *escura*. Bem como a imagem do trote, entrelida nas *ferraduras*. A morte prepara sua dura marcha ao encontro do Eu-lírico cuja única arma é munir-se da composição, coalhar-se em poema para resistir-lhe à ação. Observe-se que a subjetividade não consegue impor resistência por muito tempo, porquanto sua rendição se dá logo no vocábulo-verso de entrada da segunda estrofe: *Amada*. Cúmulos de resistência ainda são evocados na mesma estrofe *Torpe*, *Esquiva*: imoral, sujo, entorpecente, difícil de reter, estas são algumas das possibilidades semânticas desses substantivos.

Existe, no poema, portanto, um efeito de circularidade que começa no primeiro verso – *Vinda do fundo, luzindo* – a primeira palavra repete-se no último verso como em eco, mas simulando mais a arquetipicidade da presença da morte, sua eterna repetição de posse que vitimiza os homens, e os deixa à deriva pelo fato mesmo de tornar seus atos vãos, inúteis. Como vimos acima, a sonoridade em /v/ e /f/, acompanha placidamente todos os versos, regendo seu significado e, ao mesmo tempo, pontuando de forma drástica seu efeito sobre todos os homens.

Toda a dimensão do movimento que os verbos e a própria assonância em /v/, como vimos, desintegrando-se em /f/, produz. Estes versos são elementos que encaram a circularidade do evento – *Vinda* – e se mantendo ao longo de todo o texto até chegar em *Bem-vinda*, que funciona como uma espécie de complemento, de trocadilho efetuado pelo Eu-lírico, para nos mostrar o efeito de circularidade da posse que a morte, em um momento de vertigem, consolida no Eu-lírico. Deduz-se, assim, a circularidade de que falamos, imposta ao momento da posse.

2. 6 - O duro caminho

De sandálias de palha

Pães pretos e esteira

Um dia para recebê-la.

De sutis seduções

A palavra de ouro, de cereja

Me calo para recebê-la.

Depois me deito

Entre cordas e estanhos

E sonho pátios, guetos

Ínfimos sapatos

Sobre as ilusões.

E então te abraço.

Ombro, cancela

Me fecho para recebê-la.

Detenhamo-nos no quinto e sexto versos: *A palavra de ouro, de cereja / Me calo para recebê-la*. Eles desvendam aquele preciso trabalho de poesia que já adiantamos. O labor poético é amalgamado de *sutis seduções*, como morte-palavra, palavra-morte, encontro das duas personas do poema. A morte também vem armada de silêncio e o encontro não se dá mais como em um instante, mas em um ‘dia’ qualquer. Observe-se o verso central *Me calo para recebê-la*: enquanto o Eu-lírico se cala, tanto mais a morte se apossa dele. Na intimidade do papel a escrita poética vence a morte, já que a poesia é concebida como o soterramento das ilusões e o lugar da permanência do Eu-lírico, como se lê no verso onze; entre recolhimento e saída, o Eu-lírico se revela, fechando-se ou calando-se.

O recolhimento da voz poética inscrito no quinto verso prenuncia a junção da morte em torno do sono, arquetipicamente pensados em conjunto, reconhecendo a força do mito: as palavras em plena dança no inconsciente ensinam o trabalho, labor poético, que indiciam contato com a morte com o intuito de postergá-la, ou pelo menos, momentaneamente vencê-la. Sabemos que essa é a única arma de que dispõe o sujeito lírico, sua escrita, que nos revela a permanência e a completude.

Na análise que faz do tema da noite, A. Alvarez afirma que “a conquista das trevas foi um ato de autodefinição (de Deus) bem como uma prova de sua suprema onipotência”⁹⁶. Assim, também criador, o Eu-lírico, quando se impõe no reino dos sonhos, a mansão do inconsciente, define-se extraindo dali o domínio das palavras, enquanto seus versos mostram contenção: não uma massa inerte de versos, não uma verborragia qualquer definida pelo estatuto formal, mas, ao contrário, a extração do caos de seu lugar primevo, apropriando-se ali do *Fiat lux*, notório não apenas por seu clarão original.

⁹⁶ ALVAREZ, A. *A noite*. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p. 20.

O poema também lida com o não-sentido, já que as *ilusões* apresentam-se nele como passos que indiciam o seguimento da posse do sentido. Esse sentido é incorporado aos elementos de sono e devaneio. Nesse caso, o Eu-lírico estabelece uma fina ironia no poema. A morte o envolve e os versos se abrem para recebê-la, para tê-la consigo, o que significa a perda de toda autonomia possível que a permanência do poema possibilita.

As três últimas estrofes ressoam indícios de recolhimento na noite criativa, nascedouro das palavras: *E então te abraço / Ombro, cancela / Me fecho para recebê-la*. O som das vogais finais vão timbrando o espaço, ecoando. Bem como visto na quinta estrofe, o ato de deitar *Entre cordas e estanhos, sonhar pátios, guetos*, tudo isto são *ínfimos sapatos / sobre as ilusões*. Na definição de Bataille “o poético é o familiar dissolvendo-se no estranho, e nós mesmos com ele. Ele nunca nos desapossa totalmente, pois as palavras, as imagens dissolvidas, estão carregadas de emoções já sentidas, fixadas a objetos que as ligam ao sentido”⁹⁷.

Assim, os sapatos no poema significam os passos da gestação das palavras, a feitura da poesia, e o fatal caminho por que passa o Eu-lírico em sua direção. Notemos como o projeto da nomeação passa por uma contemplação niilista do mundo ao redor, em contato permanente com a morte, o que à primeira vista pode fazer ressoar a inação, de que tratamos nas considerações gerais. Embora isso possa realmente ser lido, não é esse o contexto dos poemas, cuja existência *no papel* desmente qualquer ilusão nossa a esse respeito. Observe-se que nessa visão a literatura, para Hilst, é algo que se aproxima do essencial, sem a qual, sua própria consistência e existência seriam seriamente questionadas. Diz-nos Hilda Hilst: “considero a literatura uma coisa essencial e acho que se ela não é essencial, não deve ser manifestada”⁹⁸.

Assim, embora a morte rastreie toda a matéria possível, seu contraponto mais forte é a criação, cujo cume é visto no processo de gestação das palavras. O Eu-lírico tenta alcançar os meandros da Terra Devastada, que pode ser a própria psique, matizando suas fontes amargas, dado que “o homem não é apenas um ser que reage e ab-reage, mas também que se auto-transcende, ou ao menos disso se ilude. E a existência humana aponta para além de si mesma, pode sempre algo que não é de novo

⁹⁷ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, p.13.

⁹⁸ COELHO, Nelly Novaes. Hilda Hilst in *Feminino Singular*. São Paulo: Arquivo Municipal, 1999, p.143.

ela para além de si mesma, mostra sempre algo de novo que não é ela mesma”⁹⁹. A fonte, portanto, dos poemas, é resgatar a possibilidade de nomear o mundo no seu antípoda voraz, a morte, bem como tentar reconduzir esse mesmo mundo sob o ponto de vista de uma escritura que ilumine o homem levando-o ao ponto primal da experiência consigo mesmo e com o Outro.

2. 7 - A luta

XI

Levarás contigo

Meus olhos tão velhos?

Ah, deixa-os comigo

De que te servirão?

Levarás contigo

Minha boca e ouvidos?

Ah, deixa-os comigo

Degustei, ouvi

Todo o que conheces

Coisas tão antigas.

Levarás contigo

Meu exato nariz?

Ah, deixa-o comigo

Aspirou, torceu-se

Insignificante, mas meu.

E minha voz e cantiga?

Meu verso, meu dom

⁹⁹ FRANKL, Victor. *A questão do sentido em psicoterapia*. São Paulo: Papirus, 1990, 29.

De poesia, sortilégio, vida?

Ah, leva-os contigo.

Por mim.

Há, dentro de nossa perspectiva, duas formas de ler este poema, e seria empobrecedor ater-me a apenas uma. Em ambas as leituras, a última estrofe rege o sentido do poema. Trata-se de um diálogo aberto, revestido de confissão e súplica, que desvela o Eu-lírico acossado à parede, como quem está impondo uma tomada, à maneira de assalto. Essa é a forma como podemos compreender as perguntas, presentes em todas as estrofes, e, também, a posição do Eu-lírico no sentido de defender seu quinhão na partilha.

Mais uma vez o Eu-lírico joga com um *tu*, que, ademais, fora do âmbito do livro, poderia assumir significados inteiramente outros, dado que o poema em si não o explicita. O Eu-lírico começa o poema (e todas as estrofes) questionando se a morte lhe levará os olhos tão velhos. O poema nos mostra que a discussão está em andamento, não sabemos mais do que nos é anunciado, nem a situação dos dois – Eu-lírico e morte – no plano espacial, nem onde estão. Tudo isso nos é negado. Sabemos que é uma negociação em que é exigido do Eu-lírico renúncia.

Em seguida boca e ouvidos são requeridos, perfazendo o campo semântico da poesia, mas ao mesmo tempo circunscrevem o corpo, este lido como possuindo pelo menos duas dimensões. Eliane Moraes diz que a boca “concentra, de forma dramática, a vida e a morte” e “pode servir de metáfora tanto a dimensões mais ideais quanto das mais abjetas”¹⁰⁰. O questionamento do Eu-lírico afirma a angústia da criação poética, que é mediada pelo devir que o corrói, e que pode escoar para o esquecimento. Embora a morte já saiba do que se trata, ou seja, já devorou inúmeras bocas e ouvidos, o Eu-lírico o retém em si, como forma de permanência, e a renúncia, requerida pela morte, por enquanto não recua, ao contrário, só avança e só é postergada pelo verso.

Na primeira forma de ler o poema, o Eu-lírico, em um impulso suicida, implora para que a morte leve seu dom, que opera nele a terrível angústia da criação. Nessa análise, que tem o aval de muitos artistas da palavra, a poesia é algo que escapa ao seu possuidor, ou seja, o artista não tem outra escolha senão escrever: este é o seu fardo, seu

¹⁰⁰ Moraes, Op. Cit. p. 124.

destino. Portanto, o que o Eu-lírico está almejando é desvencilhar-se desse destino, para que, enfim, a sua angústia seja findada e ele possa seguir livremente seu caminho, tanto ele quanto seu corpo. Fica patente assim que a morte é possuidora de seu maior bem, o poema, o seu *dom*. nessa perspectiva, a poesia é levada, mas o corpo mantém-se preservado.

Na segunda leitura, podemos ver essa estrofe acompanhando uma tendência identificada por Nelly N. Coelho e Eliane Moraes¹⁰¹, que vai no sentido de ler a poesia como uma herança, cuja possibilidade de permanência é associada imediatamente à permanência do Eu-lírico e, conseqüentemente, de sua poesia. Assim, tanto ele quanto a morte estão em luta, mas o Eu-lírico dispõe de um trunfo que não pode ser vencido – ou pelo menos assim se pensa – por ela: sua poesia, cuja ação do tempo é diminuída ou relativizada ou mesmo suprimida. A morte pode conduzi-la e isso não significará o fim do Eu-lírico, antes apenas a sua permanência, pois ela atravessará o tempo e chegará às mãos dos homens, seus leitores, na forma de memória materializada, o poema. O tempo é a matéria constituinte da poesia, portanto não pode ser deteriorada pela morte. É de uma arte que fica, que tem elementos para atravessar o tempo e dizer-se para outras gerações a partir daquele tempo de que trata essa leitura. O poema, desse ponto de vista, é uma mesa posta à morte, mas esta não provará de suas iguarias, posto que é o próprio *tempo*, portanto não devorará a si mesma, como o Uroboro, pois esse objeto de que se serviria não sofre seu desgaste, antes sugere a permanência da memória.

Como já vimos, a ação do verso é exatamente a mesma de um jogo ou chamariz, cuja função, no tempo, matéria do próprio verso, é parar o tempo. Quando a morte vai apossar-se do cavaleiro em *O sétimo selo*, filme de Ingmar Bergman, ela lhe pergunta: *está pronto? – meu corpo está, mas eu não*, em evasiva e genial resposta. Também o Eu-lírico, à maneira do cavaleiro, diz isso *pari passu*. As três primeiras estrofes descrevem as partes anatômicas do Sujeito lírico, cuja disputa ele pleiteia para que fique consigo mesmo a fim de que a ação da morte seja nula. Estão lá os olhos velhos, ouvidos, boca, o exato nariz, partes que sugerem a percepção do mundo externo, os órgãos em que a poeta apreende o mundo, tudo matéria de poesia.

¹⁰¹ Ghazzaoui sanciona o que vimos desde o início afirmando, que “da morte. odes mínimas representa um percurso metafórico decantado em pequenos *poemas metalingüísticos*, nos quais se simula, pelo enfrentamento do sujeito lírico, o próprio enfrentamento vivido pela atividade poética no mundo contemporâneo”. Ghazzaoui. Op. Cit. p. 121. Grifos nossos.

Notemos que a poeta deseja exatamente o que permanece: *voz, cantiga, verso, dom*. A morte levará aquilo que a poeta considera sua melhor porção, justamente aquilo diante do quê não tem poder, que não *sofre o desgaste do tempo*. O tempo continua em suspensão e o sentido da permanência, sugerido pela estrofe final, é cauterizado por um tom de desprezo, senão de ironia, mas que pode ser lido também como sua entrega total, visto ser a empreitada inútil e vã, visto nos dois versos finais: *Ah, leva-os contigo / Por mim*. O poema concorda com o filósofo Giorgio Agamben quando afirma que “a linguagem conserva o indizível dizendo-o, ou seja, colhendo-o na sua negatividade”¹⁰². Justamente aquilo que estamos reiterando desde o início a respeito do contato impossível da morte com o Eu-lírico.

2. 8 – O nobre anseio

XXXII

Por que me fiz poeta?

Porque tu, morte, minha irmã,

No instante, no centro

De tudo o que vejo.

No mais que perfeito

No veio, no gozo

Colada entre mim e o outro.

No fosso

No nó de um ínfimo laço

No hausto

No fogo, na minha hora fria.

Me fiz poeta

Porque à minha volta

¹⁰² Agamben. *A linguagem e a morte*. Op. Cit., p. 28.

Na humana idéia de um deus que não conheço

A ti, morte, minha irmã,

Te vejo.

Talvez o mais belo poema do livro, bastante claro nas suas intenções e declarações, estes versos resumem todo o capítulo. Estão nele amalgamadas evidências das três propriedades que estudamos, pois tanto explica o vazio que se realiza na procura aventada pelo poema, verso 14, quanto a razão do nome e a questão da morte do corpo, ambos vistos na segunda estrofe.

O poema desfoca a imagem da morte como amante para estabelecer a imagem da irmã, verso 2. Esse momento de *deserotização* viabiliza uma proximidade diferente, o que indica certa intimidade que está ausente na figura da amante. Chamá-la de *irmã* é conferir-lhe ares de confidente. O Eu-lírico instaura, portanto, com a morte, um diálogo outro, já que o pressuposto é de um tipo diferente da entrega sedutora. Ele afirma nos versos 3 e 4 que a morte se projeta no tempo e espaço – *no centro / de tudo o que vejo*. Bachelard diz que “toda matéria imaginada, toda matéria meditada, torna-se imediatamente a imagem de uma intimidade (...)”, ou seja – pondera o filósofo – “as imagens materiais transcendem portanto de imediato as sensações”¹⁰³. É nesse sentido que o Eu-lírico, que ao longo do o livro já vinha se utilizando da imagem da morte como amante, esgota-a para transpô-la para o reino do familiar, para um idílio que lhe permite dizer verdades outras diferentes daquelas que seriam ditas para a amante. Notemos que *irmã* assume mais uma dimensão dessa morte que é amante no conjunto amplo dos poemas e, aqui, assume-se assim, pois plasma outra dimensão, a de confiança, que amante não comporta, dado o tom de confiança que os versos exigem.

Há ainda no *corpus* do texto outras dimensões de que não vamos nos ocupar, como, por exemplo, a idéia da morte como mãe – em viés psicanalítico – bastante coetânea ao tema. Isso se dá porque, para obter todas as possibilidades semânticas que a morte imanta, a poeta teve de lidar com as múltiplas conformações que o tema levanta. No caso, ela opta por pensá-la mulher e essa escolha avança consigo inúmeras possibilidades semânticas que enriquecem o objeto e o cercam na tentativa de apreendê-lo na máxima gama de sentido possível, ou mesmo encontrar as chaves do não-sentido.

O momento em que o Eu-lírico chama-lhe de irmã, abre-se uma possibilidade de contato outro, nomeando-a para próxima de si em confiança.

Como “não há limite algum para o Centro, o abismo de suas virtudes e de seus arcanos é infinito”¹⁰⁴, o Eu-lírico o ultrapassa e nomeia a morte para inferir, a partir disso, os limites de sua idéia dela, olhando a matéria desde sua natureza primitiva, simbolizada por esse centro sem limite que pode ser comparado ao tempo do *eterno retorno*, ou má infinitude, para usar um dos termos de Hegel para compor um panorama total, absoluto, do reino da morte. Não à toa o terceiro verso unir tempo, o instante, e espaço, quantidade e extensão das coisas, em dois versos cujo efeito de *enjambement* indica uma continuidade palpável dessa visão cósmica.

A segunda estrofe segue a mesma indicação que fizemos acima associando nela entes culturais próprios do caráter poético como o verbo no *mais que perfeito*, o estabelecimento do *Outro* pensado como hipótese de contato *Colada entre mim e o outro*, sendo a alteridade o normatizador de um dos sentidos do escrever, indicando ainda, o caminho do registro dessa experiência poética. Cabe aqui um breve parênteses no intuito de assinalar o sentido do vocábulo *hausto* no poema, pois sua semântica é ampla: tanto pode denotar o ato de exaurir algo, como a respiração exaure o ar. Talvez seu uso preciso, nessa estrofe explique o verso sétimo e, simultaneamente o de número 11.

A terceira estrofe, por seu turno, mostra um Eu-lírico demasiado duvidoso para afirmar a existência de um deus, pois que é *humana idéia*, mas nem por isso tão cético que não tenha essa hipótese no mínimo em suspensão, pois se trata afinal de um *deus que não conheço*. A leitura da segunda estrofe pode ser complementada com a do poema XXXI, que reduplica os objetos do mundo e reescreve-os em termos de anatomia humana: *gargantas vítreas, plexo, ventre, dorso, flanco, braços, peito baço* são elementos que franqueiam *as grandes palavras / trancadas e vivas*. Entendemos que “a arte se nutre sempre da luz social e que essa luz é, do mesmo modo e, sobretudo, uma visão de mundo”¹⁰⁵ como sugere Octavio Paz. Visão esta que passa primeiro pelas questões do corpo, como dá a entender o vocabulário hilstiano, já que o corpo, tomado em sentido dilatado, é nosso primeiro objeto estético. E, segundo, que, por meio dessa poesia, “resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a

¹⁰³ BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 3.

¹⁰⁴ Bachelard, idem, *ibidem*.

¹⁰⁵ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 352.

consciência de ser algo mais que personagem¹⁰⁶, como demanda avidamente do princípio ao fim *Da morte*.

2. 9 – Pequeno devaneio em torno da Nuvem

XXXV

Ah, se eu soubesse de nuvens
Como te sei no hoje, morte minha,
Diria que me perseguem
Para escurecer
Essas caras de neve.
Diria que se detêm
Sobre a minha casa
Para ensombrar a alma. A minha.
E espalhadas
Diria que se avizinha
O cerco. A paliçada.
Que estou muda no além
Num sofrido perfil.
Nítida. Sozinha.

Se eu soubesse de nuvens
Como te sei
Não diria o que disse
Nem faria o poema. Olhava apenas.

Este poema estabelece um paralelo muito claro e, ao mesmo tempo, original, sobre uma paisagem poética, o céu, ou firmamento, insinuando a cena desoladora da morte. Por um lado, as nuvens, como sinônimo de solidão e de desconhecimento e do

¹⁰⁶ Paz, Op. Cit., p. 15.

desvelo de algo esperado. As nuvens são o eterno contingente, a paisagem que se renova e reflete o Eu-lírico. Esse paralelo se condensa na forma como o poema é constituído, em que a maioria dos versos é possuidor de dois acentos, especialmente na primeira estrofe.

As nuvens servem de mediadoras entre o escritor, o Eu-lírico, e uma situação dada. Elas são lidas antes como metáfora para o escape operado pelo Eu-lírico, no sentido de tê-las como objeto de uma ironia cortante, pois elas estão situadas no reino do tangível, ou seja, são visíveis, embora em disposição imagética ambígua, enquanto a morte está no reino diametralmente oposto, no campo do imponderável, em que só pode ser contemplada sob a forma do poema.

A Ode XXXV está toda baseada em verbos no condicional, e como se trata de um diálogo – há três elementos envolvidos, como a morte e o Eu-lírico, mas a nuvem é posta em uma posição de distanciamento, um intermediário, fazendo parte *apenas* do discurso, daí sua ambigüidade – o palco de representação é montado em torno dessas três *personas*. As nuvens estão em constante movimentação, e a imaginação da forma que elas estabelecem, conforma a relação devaneante e desvanescente entre morte e poeta, posse e desintegração do Eu. O poema todo é construído sob um critério que converte os elementos empíricos, as nuvens, em elementos imponderáveis, a morte e sua contrapartida também é verdadeira, ou seja, morte em nuvem: assim, ele se apresenta sob uma grande síntese irônica, que nos permite identificar no Eu-lírico a ‘posse’, no signo ‘morte’, mas ao mesmo tempo (sob efeito de psicologia reversa?) suprime essa posse por força da ironia.

As nuvens não são uma ameaça, inversamente ao papel da morte. Os acentos são quase sempre dois por verso e indicam o toque que o Eu-lírico realiza ao posicionar morte e nuvem uma ao lado da outra. Os versos da última estrofe resolvem melhor essa interpretação no sentido de que o poema é a tentativa de compreensão, não antes do ato poético em si, como poderia parecer à primeira vista, mas da invasão ininterrupta, da crescente ameaça que se aproxima da morte conformando-se em nuvem. Diz Bachelard: “o devaneio das nuvens recebe um cunho psicológico particular: é um *devaneio sem responsabilidade*”¹⁰⁷, daí a ironia tão presente no poema. O Eu-lírico, como sugere, posta-se como querendo ver, instigado pelo movimento das nuvens, gerando a

¹⁰⁷ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, p. 189 (grifos nossos).

imaginação da matéria e “superando (assim) a passividade da visão, (e) projeta(ndo) os seres mais simplificados, o sonhador é mestre e poeta”¹⁰⁸.

Ora, os versos finais do poema corroboram a vontade do silêncio – *Não diria o que disse / Nem faria o poema* – ou seja, o conhecimento pleno da morte, perquirindo ironicamente que resulta em evento totalmente malgrado e revolvendo toda a matéria sonhada, de onde poderemos concluir, junto a Bachelard, quando este diz: “a primeira tarefa do poeta é libertar em nós uma matéria que quer sonhar”¹⁰⁹, esta a força concentrada dos átomos do poema, liberados no contato da folha e situados entre leitura e imaginação.

2. 10 – Aproximação sedutora

XXXVII

Não compreendo. Apenas

Tento

Somar meu corpo

A teu corpo negro

Minhas águas

A teu remo

E cascos, os meus,

E luzes de um dia

E ânus, regaço

Somar

A teu matiz cobreado

Tua garra fria.

Não compreendo. Apenas

Tento

(Suor, subida, cascalho

¹⁰⁸ Bachelard. Op. Cit., p. 190.

¹⁰⁹ Bachelard. Op. Cit., p. 194.

Seca)

Somar teu corpo

A meu pensamento.

Temos de nos submeter sutilmente a este poema no sentido de que ele não fala diretamente do ato de poetar, mas ele postula já de início o não-entendimento – *Não compreendo* – dos assuntos que, a exemplo do poema anterior, ficam no plano da imaginação ou no reino do espírito, para falar como Hegel – *A meu pensamento*. O Eu-lírico, na compreensão ingênua ou na vontade mística de um contato íntimo (como quem, para poder penetrar o domínio do vasto, tem de revestir-se da vastidão) tenta *Somar meu corpo / A teu corpo negro (...) somar*. O corpo negro da morte projeta no Eu-lírico uma negação de seu corpo, na medida em que a união dos dois resulta na aniquilação dele. Assim, essa união coincide fortemente com o que diz Bachelard, ou seja, que “toda cor meditada por um poeta das substâncias imagina o negro como solidez substancial, como negação substancial de tudo o que atinge a luz”¹¹⁰.

O corpo negro da morte, pensado analogamente ao corpo negro celeste, da física, draga todas as substâncias que estão ao redor. O Eu-lírico se aproxima mais uma vez do tema do suicídio, acalentado pela frieza operada pela morte. Notemos que a aproximação é por vontade, e a morte aqui parece ter papel eminentemente estático. Até mesmo o poema que simboliza esse cruzamento entre Eu-lírico e morte demonstra não possuir força para ir além, no domínio crítico que a poesia é capaz, conforme vimos estudando ao longo de todo o capítulo, isto é, de falar sobre a própria escrita. Entanto, o poema se volta para seu fundo mais primitivo no sentido de expressar fonicamente o anseio que o Eu-lírico acalenta. Veja os versos finais: *Não compreendo. Apenas / Tento / (Suor, subida, cascalho / seca) / Somar teu corpo / A meu pensamento*.

A ênfase na sibilante não é desmedida no mesmo plano em que o som vence a cortina de silêncio e torpor que o corpo negro dimana. A poesia é a salvação do poeta. O pensamento do suicídio, único problema filosófico verdadeiro, sugere Albert Camus, porquanto o pensamento da morte “é agora, o ‘meu’ pensamento, a posse que só a morte poderá subtrair ao poeta”¹¹¹. De posse dessa morte o Eu-lírico pode agora pensá-la mais

¹¹⁰ Bachelard, *A terra e os devaneios do repouso*, Op Cit., p. 22.

¹¹¹ Agamben, Op. Cit., p. 110.

intimamente, como diria Bachelard, e sua posse deixa de ser teoria e passa a ser, agora, domínio.

Estamos na esfera do trágico, do herói que inescapa de seu destino, mas, antes que isso lhe aconteça, os eventos convergem para o ponto em que, oráculo que se diz, ele está condenado. O poema não pode substituir a filosofia, já que ela “apresenta-se justamente como uma retomada e, ao mesmo tempo, uma superação da sabedoria trágica”. Contudo, o poema coincide com a filosofia na medida em que “procura dar voz à experiência silenciosa do herói trágico e, desta maneira, constituí-la como fundamento da dimensão mais propriamente humana”¹¹². Isto está consoante a Octavio Paz quando afirma que o poeta desritualiza a linguagem pelo procedimento do “desenraizamento das palavras”¹¹³, isto é, o “poeta arranca-as (as palavras) de suas conexões e misteres habituais (...)” (donde que) “o poema se converte em objeto de participação”.

O fenômeno assim se salva, como se diz em Epistemologia, ou seja, a poeta se aproxima da morte pensando a arte e atingindo a dimensão do humano. É a desmedida do não dizer que o poema exprime, especialmente nos versos finais, já que as palavras estão soltas no branco da folha e por isso mesmo parecem não significar, sem dar a medida de sua semântica: “aí, no próprio seio do existir – ou melhor, do existindo-se –, pedras e plumas o leve e o pesado, nascer-se e morrer-se, ser-se são uma e mesma coisa”¹¹⁴, conclui Paz. Salvo o fenômeno, salvo também o poema.

Como no fim do próximo poema, os versos finais deste a que nos referimos, indicam o campo semântico que remete ao pensamento, ao exercício, ao meditativo, no sentido de mostrar a tentativa do Eu-lírico em estabelecer o domínio do racional sobre a morte, esta última pensada nos termos da irracionalidade. Os termos usados no outro poema se referem a *espírito*, consoante ao que dissemos.

2. 11 – Confidências

XXXIX

Uns barcos bordados

¹¹² Esta citação e a anterior estão à página 123 in: Agamben. Op. Cit.

¹¹³ Paz, *O arco e a lira*, p. 47.

¹¹⁴ Paz, Op. Cit. p. 125.

No último vestido

Para que venham comigo

As confissões, o riso

Quiétude e paixão

De meus amigos.

Porque guardei palavras

Numa grande arca

E as levarei comigo

Peço uns barcos bordados

No último vestido

E vagas

Finas, desenhadas

Manso friso

Como as crianças desenhavam

Em azul as águas.

Uns barcos

Para a minha volta à Terra:

Este duro exercício

Para o meu espírito.

Penúltimo poema¹¹⁵ antes da sessão Tempo-Morte, estes versos procuram dar uma tonalidade fria e mórbida, primeiro pela descrição do vestido mostrando paisagens de barcos bordados, chamando com isso *As confissões, o riso / Quiétude e paixão / De meus amigos*. Essa é a paisagem que seduz e que constitui parte do evento, do encontro.

¹¹⁵ A imagem dos barcos como sendo um preparativo para a travessia (da morte), bem como dos bordados como imagem mítica das parcas, é desenvolvida no texto de Ghazzaoui. Cf. a tese já citada, pp. 88-90.

O verbo, conjugado como está, pode também nos incluir venham os amigos, venham os leitores.

A segunda estrofe parece estar em um confronto servindo como complemento dialético aos versos do poema XI, quando o Eu-lírico pede que a morte lhe leve *a voz e cantiga, meu verso, meu dom*. Ele diz expressamente que as levará consigo. Voltem-se os olhos para a última estrofe: o Eu-lírico parece ter-se enovelado na brincadeira que é a viagem das palavras. Vestido, aqui, pode significar a mortalha em que será enterrada, ou seja, sua última roupa.

O Eu-lírico está envolto em todas as considerações que fizemos, evocando assim, inúmeras mitologias em torno do mar, tão belamente inscritas no poema e no vestido estampado: o sonho mais profundo de quem ainda se volta à *Terra*, grafado em maiúscula, dando um sentido da espiritualidade em que está imersa a poesia de Hilda Hilst, de quem, enfim, retorna para ‘Lá’, ou seja, o lar, como quer a psicanálise, no seu *duro exercício*. “Na beira-mar, submetido aos ritmos aquáticos, o sonhador pode, como em nenhum outro lugar, vir experimentar o escoamento do tempo individual”¹¹⁶, como fica claro na leitura de todo o poema. As estrofes sugerem fluxo e refluxo, assim, as ímpares se repetem, vejamos que os versos iniciais também se repetem, o devaneio da viagem que não se ancora na terra senão pelo *duro exercício de meu espírito*. Notemos que o exercício é para o espírito, não para o corpo.

Embora o poema brinque com a imagética da inutilidade da própria poesia, ainda assim o Eu-lírico relembra o lugar do homem no mundo – *retorno à Terra* – que o penúltimo verso revela. Seu retorno se ancora no reino dos homens, isto é, para ele, de duro cumprimento. Logo se vê que o poema, por sua natureza sutil e irônica possui margem altamente confessional.

As figuras que desenham a condição feminina são muito frequentes em *Da morte*. Basta lembrarmos da Ode IX, quando a poeta associa a morte à figura da rainha; e dos oxímoros da Ode XII – *Velhíssima-Pequenina* e *Menina-Morte*. Vale ainda sublinharmos a ironia mordaz da felicidade, no caso da chegada da morte na Ode XXII – *Morte-Ventura* e outra vez a junção das idades que se desconhecem pela distância, mas que se subsumem a uma só, de mesma origem – *criança e velhíssima*, Ode XXV. O bestiário indicando a força e a irracionalidade, como a *negra cavalinha*, Ode XXVIII. Há ainda a intimidade que se conta em segredos – *minha irmã* – Ode XXXII. Enfim,

¹¹⁶ CORBIN, Alan. *O imaginário da praia*. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 182.

interessante notar o próprio fato de denominar a morte do pronome pessoal feminino *ela*, que, embora seja a forma mais comum na tradição do tema, ainda assim há outros poetas que iniciam outra margem de leitura, chamando a morte de *ele*, como é o caso de Sylvia Plath. Trata-se de uma série de figuras que mostram como o imaginário da morte é trabalhado, como está voltado para essa dimensão que não escapa à da própria poeta que as compôs e talvez, por isso mesmo, nos imprimem tanta veracidade.

O universo decantado do feminino foi trazido e traduzido neste poema. Primeiro, pela figura do vestido bordado entre amigos, estrofe I. Mais tarde, na segunda estrofe, a figura da arca, cujas recordações são remetidas às palavras e aos poemas e onde o Eu-lírico retoma a idéia do vestido e também da própria urna mortuária, no qual o corpo residirá. Na quarta estrofe, o imaginário da criança é trabalhado em associação aos desenhos que elas compõem. A última estrofe apresenta os barcos *bordados*, “cujo simbolismo literário tem forte significação de travessia, condução e proteção”, conforme Ghazzaoui¹¹⁷.

Embora isso não esteja explicitado, o texto redefine a trajetória da construção do poema em imagens que associam, de um lado, a confissão, sinalizada pela figura do Eu-lírico, que borda barcos no vestido, trazendo, com eles, *As confissões, o riso / Quietude e paixão*, ou seja, embarcações que reconduzem as formas recalcadas da morte. De outro lado, o livro metaforicamente representado no baú, idéia que remete tanto aos guardados preciosos quanto às lembranças e à memória de vida vivida. Aqui, o sujeito lírico lida com as mesmas memórias que guarda no baú, mas parece que elas estão em desvanescência porque, em um determinado instante, requer a outros barcos que o ajudem a repô-las na ordem do dia – *Peço uns barcos bordados / No último vestido*.

O Eu-lírico se mune do último vestido, como diz Ghazzaoui, a fim de “elaborar o ritual de retorno à totalidade”¹¹⁸. Esse processo de elaboração associa-se aos constituintes das águas, pois é nelas que o sujeito está “submetido aos ritmos aquáticos (que) o sonhador pode, como em nenhum outro lugar, vir experimentar o escoamento do tempo individual”¹¹⁹. Nesse sentido, a dissolução nas águas é tão iminente que o pedido pelos barcos é feito em tom de súplica, como vemos no 1º e no 11º versos.

¹¹⁷ Ghazzaoui, Op. Cit. p. 88.

¹¹⁸ Ghazzaoui. Op. Cit. Idem, ibidem. p. 89.

¹¹⁹ Corbin. Op. Cit. p. 182.

Nesse percurso, o contato da morte com o sujeito lírico atinge forte grau de proximidade, o que confere à sua representação uma forma fractária, como podemos verificar na quarta estrofe – *Como as crianças desenhavam / Em azul as águas.*

Capítulo 3 – A posse da carne

“Eu afirmaria que o solo ficava bem graxo com adubo cadavérico, ossos, carne, unhas, ossário. Horripilante. Tornando-se verde e rosa, decompondo-se. Putrefeitos rápido em terra úmida. Os velhos esmirrados, mais resistentes. Então uma espécie de uma espécie sebeta de uma queijinojenta. Então começa a pretejar, melaço porejando deles. Então secados. Mortitraças. É certo que as células ou o que sejam continuam vivendo. Transmudando-se.

Viver praticamente para sempre”

(James Joyce)

Consoante ao problema da nomeação da morte, visto no capítulo II, Hilda Hilst trabalha a posse da carne, coordenada no tempo e tomada no curso livre da existência. Os poemas que analisamos aqui apresentam outra dimensão ainda não contemplada: a dimensão da sensualidade e do erotismo sob auspícios ritualísticos, e, ao mesmo tempo profanos, que casam perfeitamente com alguns aspectos místicos presentes no texto da poeta.

Propomo-nos analisar os poemas que tratam da dura luta entre duas mulheres, como se canta no poema II. Ao invés puramente de dizer a morte que chega para a tomada do Eu-lírico, Hilda Hilst compõe um quadro onde essa morte é alimentada tanto de seu corpo físico – a morte propriamente dita – quanto de seu corpo erótico. A posse dos sentidos é mesclada ao ato da escrita, conforme apontamos. Muitos dos poemas vistos no capítulo III serão retomados, mas sob outra ótica. A posse da carne instancia o medo que se ancora no instante de sua tomada. Os poemas nos preparam para esse instante nos fazendo ver essa chegada de várias formas e cunhando positivamente várias possibilidades de (auto) resgate, no momento em que a fatídica ‘indesejada das gentes’ chega.

Em um plano teórico, poderíamos mencionar um clássico da antropologia filosófica francesa do século passado, do qual não podemos prescindir: *O erotismo*, de Georges Bataille. Neste livro, densamente ancorado na antropologia dos povos primitivos, o autor faz análise da sociedade vinculando o erotismo à morte. Nisso, Hilst, ardorosa leitora de Bataille, segue-o muito proximamente.

Embora o universo por onde vamos transitar seja grande, densamente problemático, teremos boas chances de desvelar, nos versos, chaves de compreensão importantes, tanto dessa sua poesia quanto em diálogo com sua prosa.

Assim, subdividimos o capítulo em cinco partes que descrevem o movimento de posse do Eu-lírico. Relacionamos tal posse aos possíveis instantes de tomada, conforme Hilda Hilst desenvolve os poemas no livro e a própria seleção feita. Assim, o primeiro subtítulo, O Instante Parado, procura demonstrar o Eu-lírico acossado e em total súplica para que a morte se veja longe dele. O tom, imperativo em toda a extensão do poema, indicia cuidado no trato do corpo, demonstrando como o vocabulário despendido no texto aproxima a sexualidade de seu tema, como o faz, a seu modo, Georges Bataille.

No segundo subtítulo, Do Instante Inútil, perpassa pelo poema um tom de súplica e de agonia. Ao ver aproximar-se a morte, o Eu-lírico almeja não o contato, mas a saída

de suas posses. Em O Trote da Cavalinha, tentamos estabelecer um elo entre o bestiário hilstiano e o vocabulário coeso do poema. Aqui, é importante que se perceba que o Eu-lírico conjuga o momento da sensualidade da posse com os terrores que esta posse, como a máscara de Gorgól, vista na Ode I, impõe à sua vítima. Em O Corpo da Posse da Sedução, o Eu-lírico se mistura lentamente com o movimento da posse da morte e é, por ela, tomado, em que a imagem dos muros encerra uma bela figura onde o Eu-lírico torna-se, pela idéia da sedução da morte, uno, apropriando-se dela em um momento de total derruição.

3. 1 – O instante *parado*

II

Demora-te sobre minha hora.

Antes de me tomar, demora.

Que tu me percorras cuidadosa, etérea

Que eu te conheça lícita, terrena

Duas fortes mulheres

Na sua dura hora.

Que me tomes sem pena

Mas voluptuosa, eterna

Como as fêmeas da terra.

E a ti, te conhecendo

Que eu me faça carne

E posse

Como fazem os homens.

Esse poema demonstra pela força de seu vocabulário e sintaxe, o impulso que dá o Eu-lírico no contrapelo da morte, sendo esta exposta com vigor na mesma imagem, em espelho, de *mulher forte*. O que fica deste princípio ressaltado no poema, é o tom imperativo da primeira estrofe, como é imperativa para um total e perfeito conhecimento, a percepção entre sujeito e objeto, a busca por identidade que insiste em nos escapar. Portanto, afirma Georges Bataille, não se trata de um “sujeito isolado do mundo, mas um lugar de comunicação, de fusão do sujeito e objeto”¹²⁰.

Para um perfeito conhecimento do reino da morte – reino que não se dissocia do próprio conceito de morte, dado que um é o outro – *Demora-te sobre a minha hora / antes de me tomar, demora* –, o Eu-lírico, na ânsia insofismável de infinitude, depara-se com ela e a contempla visando justamente a sua anulação. Só na contemplação radical, a posse interminável entre sujeito e objeto, é que a morte, enquanto instância inexperienciável, pode ser apreendida.

Como se trata de um momento em que a consciência sente perder-se na penumbra – já que ela assume, como por um instante infinitesimal, mas interminável, a própria ‘persona’ da morte – passa a lutar com o que dispõe à mão: a criação do mito, experiência do infável. Isso pode ser visto no duro trato com as consoantes na primeira estrofe, toda pontuada pelas linguodentais /d/ e /t/, cujas pronúncias exigem empurrão do ar mediado pela língua resistente, significando esse áspero trato que pronunciamos atrás.

Notemos agora que o poema na primeira estrofe se espacializa dentro dessas duas consoantes de modo simétrico, tendo praticamente o mesmo número de versos cada uma. Porém, no que concerne às outras estrofes, HH impõe à segunda o uso comum da linguodental sonora /d/, enquanto nas terceira e quarta estrofes fica patente o uso da surda /t/. A segunda estrofe pode ser tomada como aposto explicativo da primeira, pois da maneira isolada como esses versos são constituídos este interrompem a forte carga lírica da primeira estrofe. A leitura encarrilhada prescinde deles, mas daí se perderia toda a carga dramática do encontro de oceanos, justamente a morte e o Eu.

Assim, essa estrofe fica isolada da leitura, até porque nela não há nenhum verbo denunciando ausência de movimento. A narrativa é retomada na terceira estrofe, no uso que faz do ‘que’, reavivando a luta contínua das duas mulheres. Vale ressaltar o uso dos

tempos verbais: na primeira estrofe, o imperativo; na terceira e quarta, presente do subjuntivo e do gerúndio.

Enquanto a ordem dada no começo do poema instaura a duração do momento que se eterniza, o verbo no gerúndio, no fim do poema, indica-nos a continuidade desse instante que não se desfaz, pois que é ato que só se finaliza quando finda a consciência e quando esta, pelo ato de se subtrair à existência, torna-se comum à morte não se permitindo, assim, que a luta seja diferente. *Demora-te* significa isto: fique longe, morte, enquanto *existo*, enquanto *meu* senso de passagem por esta vida se confunde à vida mesma e que, portanto, todo contágio contigo não deva passar de mera virtualidade. É a ânsia de vida que o diz, instância repleta de positividade.

Hilda Hilst traça um paralelo entre as duas últimas estrofes no que se refere à conclusão a que cada uma chega. Na primeira, ela diz: *que me tomes sem pena (...) como as fêmeas da terra*. Na segunda: *e a ti te conhecendo (...) como fazem os homens*. Para ela, neste poema, a posse só pode ser dada pela feminilidade. A feminilidade que por sua própria natureza nos retém, nos gera, nos guarda. *Materno* no dicionário é antônimo de malvado, dando bem a dimensão das duas palavras: uma para designar cuidado, outra, o mau fado, a desgraça. O termo masculino, por seu turno, depreendido da última estrofe, guarda resquício com a carne em sua acepção erotizada, fálica, da posse: *carne / E posse* – contágio sexual que atravessa esse *imo* nascente, nascedouro da estrofe anterior.

Como o capítulo anterior mesmo afirma, a leitura desses poemas nos indica a possibilidade de contato com uma morte vinculada ao ser tomado como corpo do Eu-lírico. Não sem razão, boa parte deles vem pontuado por vocabulário mais palatável, envolvendo a constituição do corpo, bem diferente dos vistos no capítulo II, que denotavam virtualidades, intrincamentos próprios, disposto em uma gama de acepções não entendidas ainda, sequer pelo criador, pois este denota os objetos não-nomeados assumindo os riscos da criação de uma ciência nova, que, por definição, tateamos com cuidado, encadeando axiologicamente cada uma de suas partes, eixo por eixo, raiz por raiz. O poema XI, já citado, é representante da primeira categoria, e nossa leitura agora se volta para ele.

O poema é um encadeamento inquisitivo a respeito das partes do corpo que serão levadas pela entidade da morte. Todo o vocabulário perfaz o caminho do rosto, indo, de

¹²⁰ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 17.

alto a baixo, entre o olho e a boca. Isto pode ser lido a partir da estrofe final, quando, no arremedo de ser tomado, o Eu-lírico pede à morte para levar apenas seu dom da poesia, o “exercício espiritual que prepara para o fim”, de que fala Alcir Pécora, na introdução do livro. Veja-se que a expressão *Ah, deixa-os comigo* se estende por todo o poema, como refrão, induzindo a morte a um momento de retenção.

As outras estrofes dizem da passagem dada pelo corpo a seus elementos constituintes, as partes do corpo que o Eu-lírico implora que fiquem consigo, já que sem utilidade para a morte. O corpo é tomado aqui como algo perecível, porquanto demasiado humano, mas, embora isso seja reconhecido e desvelado na leitura, esse Eu se estabelece na força purgatória do texto, o próprio sentido de permanência, reivindicando essa posse como aquilo que vai ficar na vivência Eu-lírico, enquanto sua arte lhe escapará na instância do etéreo. O poema perfaz o caminho de sua própria permanência que se condiciona na vigência da obra aberta, cuja leitura ultrapassa esse corpo e esse Eu dando a dimensão do mundo novo que se cria pelo universo que é cada palavra, que é palavra e não corpo. Ou seja, estamos tangenciando sua essência.

Se o Eu-lírico tenta a permanência, permanência esta facultada pela consciência mediadora, conforme vimos em Bataille e Unamuno, por haver identidade perfeita entre sujeito e objeto, é o poema que fará essa vontade estender-se.

O que a poeta quer é esse sentido de permanência, eternizada na e pela arte, que se faz verdade no modo como ela dispõe os poemas. Segundo Bataille, “é preciso rejeitar os meios exteriores”, precisando o momento singular da operação mística, interior, que só um Eu em estado de nudez, em “íntima cessação de toda operação intelectual”¹²¹ pode validar. Este poema afirma em sua verdade interior que, nos termos da experiência humana enquanto tal, não são essas nossas sensações, esse nosso estado de apreensão do mundo que vai permanecer e tornar o fato realidade, mas, antes, como na fórmula de Bataille, demonstrar que “a comunicação é um fato que não se acrescenta de modo algum à realidade humana, mas a constitui”¹²². Isso quer dizer que o ato da criação permeia a realidade, criando-a e recriando-a, confundindo assim, suas instâncias. Ora, o termo ‘vida’ se estabelece enquanto instância que permite à morte sua vigência, já que é seu antônimo perfeito, sendo encontrado apenas na última estrofe, por onde começamos afirmando sua importância.

¹²¹ Ambas as citações, Bataille, *A experiência interior* Op. Cit., p. 21.

¹²² Bataille. Op. Cit. p. 32.

Um sintoma muito característico a respeito dos escritores¹²³, de acordo com várias entrevistas e depoimentos que tivemos contato durante a pesquisa, é que existe um *peso psicológico*, uma contingência que os pressionam ao ato da escrita. Assim lido, o poema pode ser entendido como uma instância recursiva última de Hilda Hilst, no sentido de que a morte deixe seu corpo, mas que leve seu dom de poesia. Consoante a isso, o Eu-lírico está clamando que a morte dê um fim a essa necessidade, acabe com esse imperativo que tanto sofrimento lhe traz. A estrofe final então não deve ser vista com o tom de ironia característico da primeira leitura, pois lá o estatuto é o de quem está sobrecarregado, ou até inebriado com a própria voz. A escrita, como sugere A. Alvarez, é análoga à psicanálise, já que o escritor, especialmente aquele em busca de sua própria voz, lida com problemas similares aos do psicanalista. Esta leitura confirma a leitura que havíamos feito em torno da Ode XI, e o fato de indiciar temas afins é que dá ao livro sua forma tão densa e coesa.

Logo, o que se atesta nessa estrofe é uma forte melancolia de quem quer escapar de si mesmo, mas não consegue. O desprendimento simplesmente não vem, e o impulso de escrever continua instigando a poeta. A morte deixa o corpo mas *mata* a poesia, *mata* esse impulso que a escraviza, que a impele ao ato da escrita. Notemos que, como será sublinhado mais adiante, usando o campo semântico da cor vermelha, o Eu-lírico critica a condição de ser poeta. Essas possibilidades de interpretação enriquecem sua obra porque nos dão a liberdade de pensar os vários ângulos da questão.

Na sua prosa, Hilda Hilst lança o questionamento sobre o corpo da escrita x corpo do desejo. Se lermos, por exemplo, *A Obscena Senhora D*, veremos como o estatuto do corpo é questionado até o limite do possível, do racional, *mas não escapa à dimensão do escrito*, ficando lá circunscrito. A separação brusca entre corpo escrito e corpo da escrita é dita por ela sob o influxo de ver-se afastada do centro, embora “à procura do sentido das coisas”.

O livro todo é intermediado pela busca de uma resposta “isso de vida e morte”, já que sua finitude arrasta-a para o vazio da existência, Hillé se posta *ab origine*, às voltas com o âmago das coisas, força que gera prosa e poesia tão radicais, tangenciando esse âmago apenas, quando o importante para essa personagem é estar imersa ali no que

¹²³ Leia-se a esse respeito A. Alvarez. *A voz do escritor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. No caso de Hilda Hilst, basta que se leia a entrevista nos *Cadernos de literatura brasileira* Op. Cit.

seria o fim da busca. “Há um código do centro, um grande umbigo, dilata-se, tenta falar comigo”, diz Hillé.

Concordamos com Eliane Robert Moraes quando, ao analisar a obra de Bataille, afirma: “a morte repousa além dos horrores múltiplos que compõem o *quando* da existência humana e para tal razão ela constitui, por excelência, o ilegível, o irrepresentável”¹²⁴. Nesse sentido, a poeta evoca a morte para que se junte a ela em uma *unyo mística*, provocando com isso uma pane no sistema de representação, pois a morte é inapreensível, conforme defende a estudiosa e nossas pesquisas.

Hilda Hilst participa daquela galeria de artistas que vê na decomposição do corpo um meio de questionamento da realidade, muito embora esses autores – Bataille novelista, inclusive – percam de vista o sentido da ascese que tanto procuram. Esse movimento lhe serve mais como reorganização do caos pela criação de um cosmos privado que anseia universalidade, legando poesia que não se contenta nem se submete à condição de uma temporalidade que subsumida a seu hoje, seja político ou social.

3. 2 – O instante inútil

VII

Perderás de mim

Todas as horas

Porque só me tomarás

A uma determinada hora.

E talvez venhas

Num instante de vazio

E insipidez.

Imagina-te o que perderás

Eu que vivi no vermelho

Porque poeta, e caminhei

A chama dos caminhos

Atravessei o sol

Toquei o muro de dentro

Dos amigos

A boca nos sentimentos

E fui tomada, ferida

De malassombros, de gozo

Morte, imagina-te.

Este poema é uma aclamação dos momentos em que a morte vai perder sua afirmação e em que o Eu-lírico afirma possuir todos os instantes em que a vida é posse. Se nos outros poemas, como disse Ghazzaoui, o sujeito lírico trava uma luta que “tenta compreender o processo (da posse) em curso”¹²⁵, aqui, o poema apenas constata isso, idéia que é corroborada quando ela afirma que essa constatação está implicada de “diferentes modulações do enfrentamento e da recusa”¹²⁶. Não seria este poema uma provocação, um desafio à morte, um atrevimento por parte do Eu-lírico? É um poema em que o sujeito se coloca, de certo modo, acima da morte, na medida em que esta apenas *mata*, mas não a possui em totalidade.

Na primeira estrofe o Eu-lírico já afirma à morte onipresente – *perderás de mim / Todas as horas* – e essa constatação já desloca o sentido da posse para o instante único e final, onde não há mais luta nem se manifesta um sentido humanamente palpável. Essa estrofe confronta simetricamente a segunda, que é sua negação. A morte só lhe tomará a uma determinada hora, esse o ponto da negação e retomada dos instantes em que a subjetividade tem sua integridade posta e seus projetos viabilizados.

¹²⁴ MORAES, Eliane R. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras. 2002. p. 222.

¹²⁵ Ghazzaoui. Op. Cit. p. 77.

¹²⁶ Ghazzaoui. Idem ibidem.

Na terceira estrofe, o diálogo se compõe de melancolia, pois à morte é dada a possibilidade de tomá-la em um instante de – *Vazio / E insipidez* – em extremo oposto ao significado de plenitude que *vermelho* traz em si embutido. Portanto, essa cor matiza os processos de que a poesia é capaz, sem mencionar que é cor alegre, vibrante, termos opostos à melancolia que a estrofe, como um todo, evoca. Por não aceitar a posse, o sujeito lírico lança-se na figura de poeta, “experiência de que a morte não será capaz de se apropriar”¹²⁷.

A experiência da poesia, a dignidade da literatura, parece redimir o Eu-lírico na medida em que, pela disposição em que se configura no poema, Eu-lírico e morte não apenas se confrontam. O sujeito lírico dispõe de uma arma e a morte não pode vencê-lo. A poesia é a *chama dos caminhos*, deixa marcas e por ser chama traça caminho em que a finitude não tem presença, pois que tal caminho o contradiz em sua raiz mesma. As estrofes seguintes amalgamam isso afirmando inúmeras experiências que estão no domínio do cotidiano *natural*, ou seja, elas estão no espectro que apenas por ser poeta lhe é possível realizar.

O movimento incisivo, direto da morte é posto como possibilidade de perda *maior*, uma proteção egóica do sujeito lírico. Por ser poeta, o Eu-lírico levanta uma série de vantagens que tem em relação aos demais e, além disso, por possuir uma dignidade que espanta pelo fato de, ao final da estrofe, ser acometida da posse em momento de produtividade, de fecundidade, ou seja, indicando que a morte poderá vir em um instante em que não se lhe tomará nada além de um instante de vazieis, de esterilidade, e a poesia é vista como o extremo oposto de tudo disso (Cf. vs. 6 e 7). Ou seja, a poesia avanta credibilidade no mundo, uma espécie de fertilidade em uma junção de significado e beleza.

Essa fecundidade é lida nesse poema que, em certas passagens, lembra as aquarelas, especialmente a terceira, na qual a suspensão do tempo parece coincidir com a felicidade distribuída ao longo dos versos. Nesse sentido, é verdade que a “experiência-limite interage com a experiência-limite da criação: em ambas a atração pelo desconhecido, a vertigem do abismo”¹²⁸. Esta última característica pode ser sentida fortemente na quarta estrofe, o atravessar o sol, o muro de dentro dos amigos são atos

¹²⁷ Gahzzaoui. Op. Cit. p. 84.

¹²⁸ RUFINONI, Simone. Lírica da morte in: *Rodapé, revista de literatura brasileira contemporânea*. No 2, Agosto 2002, pp. 88-89.

que só se tornam possíveis no universo da criação poética, da fabulação, que longe dessa experiência seriam meras conjecturas.

A experiência é sentida de todos os lados, não é monocórdica, ou seja, se na quarta estrofe ela é sentida com paixão e compreensão, na sexta estrofe, no mesmo movimento de vertigem sugerido por Ruffini, faz-se prática porque o sujeito lírico usa palavras de carga negativa, como *ferida*, *malassombros*, mas de *gozo* também.

A última estrofe olha a morte de dentro e o tom imperativo rebaixa-a a uma condição em que a posse é vista como inútil – *morte*, *imagina-te* – pois que o objetivo de que o sujeito lírico vinha descrevendo a poesia, não pode ser dela tomado. Esse verso dá a dimensão do Eu-lírico e estabelece a diferença entre ele e a morte.

3.3 – O trote da cavalinha

IX

Os cascos enfaixados

Para que eu não ouça

Teu duro trote.

É assim, cavalinha,

Que me virás buscar?

Ou porque te pensei

Severa e silenciosa

Virás criança

Num estilhaço de louças?

Amante

Porque te desprezei?

Ou com ares de rei

Porque te fiz rainha?

Esta Ode é uma descrição das possibilidades de vida da morte, e o seu sentido é o de a morte possuir um caminho não perceptível, não identificável. Os *cascos enfaixados* indicam que o Eu-lírico não ouvirá seu *duro trote*. Para tanto, a figura da cavalinha, um dos animais do bestiário hilstiano, configura uma das imagens fortes do poema. O movimento de vertigem, a chegada da morte, é quatro vezes tipificado no poema. Aqui o poema mostra eloqüentemente que a morte surpreenderá sempre. Virá sempre como o oposto do pensado, daí ser um *duro exercício / Para meu espírito.*, como se lê na Ode XXXIX.

A primeira imagem presente é o uso do bestiário, disposto pelo cavalgar da cavalinha, lido nos cinco primeiros versos isométricos, como a vinda da morte, compassada, precisa e inevitável. O uso do bestiário aqui identifica a morte como “um semelhante”¹²⁹, um Outro, cuja alteridade restringe as bases do Eu-lírico, impondo-lhe medo e terror, tal como a máscara de Gorgól, com que os gregos representavam essa identidade, sem, contudo, olhá-la de frente. A cavalinha possui uma dimensão contraditória, pois o uso do diminutivo imprime-lhe tom amaneirado, mais suave e próximo, que a língua brasileira usa como sinal de docilidade e familiaridade. Esse uso traz o ente que é distante, frio e impessoal – para usar um termo de DaMatta – e o carrega para o reino da familiaridade, cuja relação é marcada pela proximidade e também “profundamente totalizado”¹³⁰. O Eu-lírico o faz no intuito de submeter a morte aos recônditos de seu próprio espaço, onde ela pode constituir seu domínio e posse do sujeito lírico. Notemos que o próximo desdobramento de chegada da morte se dá exato na figura da criança, como veremos.

Assim, a cavalinha – que se repete arquetipicamente ao longo de todo o livro – é o Duplo do Eu-lírico, conforme Ghazzaoui, um Duplo cuja face grotesca e medonha, a máscara, é reiterada fortemente e cujo modo único de lidar com ela é submetendo-a à sua forma diminutiva, para reter e, ao mesmo tempo, amenizar sua força animalesca. Há um tom de forte submissão ao longo deste poema, principalmente quando se lêem as perguntas, moduladas em tom defensivo, quase de desculpa e se reveza em todo o poema.

A segunda forma como o sujeito lírico pensa a posse da morte é imaginado-a como criança. A retaliação da morte por tê-la pensado – *Severa e silenciosa* – vem em

¹²⁹ Moraes, Eliane R. Op. Cit. p. 122.

¹³⁰ DaMatta, *A casa e a rua*, Op. Cit. p. 24.

forma de uma criança desapontada, uma cena em que o estilhaçar das louças provoca um ranger pavoroso, oposto ao adjetivo “silenciosa” que ele usa para qualificá-la. O texto de Eliane Moraes propõe isso de forma exemplar quando nomeia seu texto de medida estilhaçada.

O terceiro modo como ela se apresenta é como Amante, uma Amante desprezada. Esse termo por que ela se refere à morte indica uma proximidade clandestina, uma atração difícil de evitar e contraventora. A morte, por representar essa proximidade e por ter seus préstimos desprezados, desencadeia no Eu-lírico uma violência mais que sugerida, de fato consentida, pois se deixou enredar pela clandestinidade pronunciada pela Amante.

Na outra forma, o Eu-lírico troca os papéis sexuais (de Rainha a Rei), e pergunta se a morte não se utilizará da potência masculina por conta da confusão proposta por ele. Outra vez, a violência fica subentendida pelo emprego da potência fálica que Rei aventa, bem como de um rebaixar do posto hierárquico da morte.

3. 4 – O corpo da posse da sedução

XVIII

Te vi

Atravessando as muradas

Montada no teu cavalo

Acróbata de guarda-sóis.

(Eu era noite e não via)

Te vi levíssima

Descendo numas aguadas

Lenta descendo como os anzóis.

(Eu era peixe e sabia)

Te vi semente de som

E te tomei. Patas, farpas

Jatos de sol, açoite

Borbulho nas águas frias.

Tu eras morte.

Como mencionamos a respeito da Ode anterior, Hilda Hilst compõe um besteiário próprio para dizer o semelhante. A autora retorna aqui para dizer a morte, que vem montada em *cavalo*, que é *Acróbata de guarda-sóis*. Qual a diferença? A proximidade com o movimento tornou-a obnubilante e os olhos da voz lírica aproximam-se da noite a ponto de dizer que é a própria noite, e que, portanto, não a via. O poema apresenta contornos surrealistas ao aproximar o tema desse encontro com o sonho e o mudar das formas reforça ainda mais essa atmosfera, quando, por exemplo, a morte com seu cavalo atravessa as muradas, ou assume a figura da Acróbata de guarda-sóis.

A noite nesse poema se aproxima do insólito, uma das categorias imediatas da morte, conforme o estudo de Ghazzaoui atesta, e, além dessa atmosfera possuir traços remanescentes do surrealismo o tom contrastante sugere clima jocoso e, ao mesmo tempo, grotesco. A subjetividade¹³¹ está destacada no poema como a descrição de uma cena de aparição dessa morte disforme ou cuja forma é apenas uma maneira de aparecer sutil a essa visão que tudo engloba. Portanto, a morte assume uma forma que se coaduna à visão do Eu-lírico. O primeiro verso diz – *Te vi* – e, como em eco, isso se repete por mais duas vezes no poema. Depois, entre parênteses, o Eu-lírico explica-se como que justificando a contradição das visões, primeiro, dizendo-se cego, dado ser noite.

A segunda visão de que é acometido o Sujeito lírico, configura um movimento sedutor. Ele usa termos muito próximos dessa idéia, como *levíssima* e *anzóis*. O sujeito está enredado pela visão, extasiado em uma ilusão. A morte, na figura do anzol, realiza uma aproximação sedutora e ele até quer essa sorte – (*Eu era peixe e **sabia***) ou está apenas cômico da cena? Parece que as duas alternativas se aproximam. Como diz Rufinoni “afastada a angústia diante da morte pelo recurso à familiaridade, a morte do sujeito passa a objeto erotizado”¹³². Notemos como a assonância em /v/ produz sonoridade próxima do movimento de descida do anzol – *Te vi levíssima* – movimento

¹³¹ Cf. DaMatta. *A casa e a rua*. “Esse contexto de individualismo (na sociedade moderna) como princípio básico da vida social que faz com que a morte apareça como problema”, p. 135.

¹³² Rufinoni. Op. Cit. p. 89.

que, por sua submersão, ressoa nos ouvidos do Eu-lírico: não seria semelhante ao cântico das sereias?

A terceira parte do poema apresenta a dissolução do Eu-lírico de modo mais evidente, pela forma como a poeta dispôs os versos e como eles se contaminam de elementos heteróclitos. O sujeito lírico vê a morte como *semente de som* cuja assonância em /s/ dispensa comentários, pois é matéria do próprio verso, sua carga fônica. A dissolução é bem marcada no verso 11 – *E te tomei* – afirmação contundente e definitiva, pelo desdobrar-se da semente em som *patas, farpas, jato de sol, açoite e borbulho nas águas frias*. As citações norteadas como foram no fim do poema mostram o que na primeira parte era apenas índice (vs. 1 a 5) e na segunda parte, sedução (vs. 6 a 9). Ou seja, que o caminho da destruição do Eu-lírico foi feito paulatina, mas consistentemente. O ato da sedução, na terceira parte (vs. 10 a 14) é conclusivo e a junção dos elementos contidos nas outras duas partes se efetiva de forma que sua entropia está implícita na enumeração caótica, típica da poesia moderna.

Notemos que aqui se perde toda a simetria das partes anteriores e as constatações do Eu-lírico não são vistas mais, permanecendo apenas uma constatação fria, melancólica e implacável – *Tu eras morte*. Há alguma ligação semântica, contudo, entre os elementos citados na terceira parte? Patas e farpas remetem a galope do cavalo; jato de sol liga-se a acróbata de sol; açoite a anzóis (movimento em que o pescador puxa fortemente a linha da pesca para que o anzol entre à boca do peixe), e os borbulhos nas águas frias, os últimos fôlegos do Eu-lírico.

A enunciação se dá em um nível de distância, o Tu aqui é conjugado corretamente, longe assim da forma como é usado na sua variante popular (*tu era*). A morte está montada e atravessa ‘muradas’, algo como um labirinto. Pelo teor dos vocábulos poderíamos inferir até um cenário em ruínas, mas não obscuro, já que há a figura da *acróbata de guarda-sóis*. Talvez um circo abandonado, enfim, veremos como esses cenários são todos falsos, o que se dá em virtude de a cena ser tão bem pintada pela poeta, que, por meio dela, somos conduzidos por várias dessas paragens citadas durante a leitura. Embora todos sejam cenários *falsos*.

Como dissemos, os poemas são insistentes em dizer que a morte preenche os vazios, os ocos. Nessa paisagem, a presença dela em nenhum momento é estática, como verificamos com a presença de dois verbos no gerúndio *atravessando, descendo*. O contato das duas, porém, não é nada ameno, vejamos:

Te vi semente de som

E te tomei. Patas, farpas

Jato de sol, açoite.

O momento de luta, porque é disto que se trata, dado o vocabulário áspero, conflituoso, indiciando dor e suplício, inicia-se no momento conhecimento e do contato com o Eu-lírico: a morte desce como os anzóis e o expectador era *peixe e sabia*; esse instante é amplificado pelo uso potencializado da sibilante /s/ associada à bilabial /m/. Daí percebermos que o cenário pintado não era aquele visto acima, ele nos remete antes a um aquário em que a morte exerce grande poder de sedução à sua vítima, incitando-lhe *fome*. Aquário semelhante àquele que Hillé usava para preencher a ausência de Ehud. Lá, ela ansiava por plasmar-se à matéria sem, no entanto, ter contato com as coisas vivas. Isso é tanto verdade que Hillé substituiu os peixes mortos por peixes confeccionados com papel, entes desvanescentes.

Em certo sentido, o aquário mimetizava o próprio Ehud, pois este cuidava dos peixes destruídos após sua morte. A aproximação da vida causava repugnância a ela: ‘não quero mais ver coisa viva’. Associada a essa situação, a narradora dizia engolir o ‘corpo de Deus a cada mês’, fazia-o, no entanto, ‘como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito’. Portanto, a aproximação da morte que o poema revela, mostra o mesmo tipo de sedução lido em *Senhora D*, por mais paradoxal que seja: morte e Eu-lírico se encontram para que a finitude concreta a que está submetido seja, pelo poder da palavra – *semente de som* – convertida em absoluto infinito, compreensão da imanência da vida, escondida no fundo das coisas.

3. 5 – Oscilação entre Desejo e Culpa

XXXIV

Tão escuramente caminha

À beira-lágrima

Dentro do meu ser

Que já não sei

De onde me veio ou vinha

Vontade minha de te conhecer.

Hoje tão escuramente

Passeias, tardas, te arrastas

Num vasto alheamento

Dentro do meu ser

Que já não sei

Se te pensar foi gesto

Para inda mais ferir

Minha própria mágoa.

Por que, pergunto, estando viva

Devo eu morrer?

Por que, se és morte,

Deves me perseguir?

Aquieta-te, afunda-te

Morre, pequenina,

Escuramente

Dentro do meu sofrer

Todo este poema é atravessado por uma melancolia que toca cada verso. Um lamento que constata, após o contato arriscado da Ode anterior, a sensação de torpor e de aniquilação do Sujeito lírico – *Por que, pergunto, estando viva / Devo eu morrer*. A pergunta também noticia a vontade de permanência desse Eu-lírico que está fraturado e alquebrado.

Aqui não há bestiário e, embora não seja culpa, o Eu-lírico é arrastado por algo muito próximo a isso. A tristeza de que fala pode ser lida na segunda estrofe, quando o Eu-lírico afirma arrepender-se de querer conhecer a morte. O Eu-lírico postado de novo no solo do princípio de realidade, confirma essa não-vontade de conhecê-la na quarta estrofe, acrescentando um dado novo: o conhecer a morte pode ter sido consequência de – *inda mais ferir / Minha própria mágoa*. A mágoa a que havíamos nos referido está demonstrada.

A súplica, mais que em qualquer outro poema do livro, vem em tom lamentoso, lacrimoso. Gabriel Albuquerque afirma que o percurso da morte nos poemas de Hilda Hilst reveste-se de angústia e criatividade; angústia pelo fato de ser evento temerário, mas que, ao mesmo tempo, conforme Becker defende, nos impulsiona heroicamente em direção à resistência. No poema, esse conhecimento *proibido*, pronunciado nas estrofes que mencionamos, quando associado à posse, gera uma série de conflitos – lidos amplamente na quarta estrofe.

A morte, como um germe, atravessa o corpo do Eu-lírico, irremediável posse, pois torna-se um com esse corpo, contaminando-lhe tudo. Esse movimento ganha relevo no momento da posse: a morte *caminha, tarda, arrasta-se*. Na última estrofe, de forma imperativa, o Sujeito lírico manda à morte que *morra*, e, para isso, é necessário que sua operação seja feita sem tardar: *Aquieta-te, afunda-te / morre, pequenina*. O contraste operado semanticamente é claro, pois o poema trabalha o campo semântico do escuro como fonte de dor e desprazer, tão díspar em relação às cores fortes, vibrantes das aquarelas.

A cadência e as rimas nos lembram as quadras e baladas portuguesas. Os versos finais exprimem rimas, verbo a verbo, e a única estrofe que não segue o restante do poema é a quarta. O tom é o de quem resiste à dimensão da morte, onde antes era

entrega, de quem lamenta a posse inevitável. Embora o livro nos desautorize a ler os textos sob a ordem da culpa, esse poema caminha dentro desse pensamento, como se examina na segunda estrofe *Que já não sei / De onde me veio ou vinha / Vontade minha de te conhecer*.

O suicídio é o ato que finaliza a Vontade, mas pode ser também uma vontade de findar as situações desestruturadoras, como a perda de alguém que se ama, para estar lá com ela, ou a cessação de qualquer sentimento de felicidade para readquiri-la. Segundo A. Alvarez:

O indivíduo *se mata porque, bom ou ruim, o mundo ao qual estava acostumado foi destruído e ele se sente perdido*. T. S. Eliot certa vez falou em *'desarticular a linguagem para articular sentidos'*. Mas um processo que, com palavras, pode produzir poesia, (porém) quando aplicado a hábitos de uma vida inteira pode resultar em caos e morte¹³³.

O poema pode ser entendido sob essa perspectiva quando o Eu-lírico dá uma nova articulação aos versos, cadenciando todo o poema sob um novo prisma, moldando-o a formas mais tradicionais. Os versos iniciais não afirmam realidade alguma, antes carregam tom vacilante, residual dessa vontade. Assim como *Que já não sei* se repete duas vezes, os vocábulos do campo semântico da culpa e do desamparo percorrem todo o texto: *beira-mágoa, alheamento, mágoa, meu sofrer*.

A idéia de “pensar a morte”, de querê-la perto ou dentro, contrasta, no texto, com o gesto de repeti-la tão logo a posse que surpreende o Eu-lírico se faça sentir: a quarta estrofe dá bem essa dimensão e é de lá que depreendemos duas realidades, ambas envoltas nesse ideário: primeiro, pensar a morte, ainda que essa representação, como se lê nos trabalhos de Freud, não pode se dar de forma direta. Como diz Labaki, do ponto de vista da representação, (Freud) faz a noção de morte equivaler a uma ausência ou negatividade, que, como tal, não pode ser revelada no equipamento inconsciente, “já que lá é a morada das positivities, da presença e do desejo”¹³⁴. Em segundo lugar, há uma mágoa profundamente arraigada no Eu-lírico *para inda mais ferir / minha própria*

¹³³ Alvarez. *O deus selvagem*, Op. Cit., p. 102.

¹³⁴ LABAKI, Maria Elisa P. *Morte*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001, p. 59.

mágoa, masoquismo indisfarçado, força do conteúdo desse pensamento carregado de negatividade?

O elemento recursivo de que se utiliza Hilda Hilst assemelha-se muito à idéia que Freud tinha do suicídio, como compondo uma “grande paixão”, já que nessas “duas situações (a paixão e o suicídio) mais diametralmente opostas (...) o ego é assoberbado para o objeto, ainda que de maneiras totalmente diferentes”¹³⁵. A posse se dá aqui no horizonte da aniquilação e não do ego propriamente dito, como os outros poemas foram lidos, ela vai antes na direção de pôr um fim ao sofrimento, à mágoa do Eu-lírico – campos que apontam disjunção ou deslocamento entre o Eu (como instância que vocaliza a forma e o mundo) e o mundo, vasto alheamento que (lhe) percorre o ser.

¹³⁵ Alvarez, Op. Cit., p. 128.

Capítulo 4 – O tempo

“Eu te digo: estou tentando captar
a quarta dimensão do instante-já
que de tão fugidio não é mais
porque agora tornou-se um novo
instante-já que também não é mais.
(...) Quero apossar-me do *é* da coisa.”

(Clarice Lispector)

O percurso hilstiano até aqui estudado, perfaz um caminho bastante coeso e coerente no corpo escrito de *Da morte* e, em uma visão global, no contexto de sua obra. Três foram as preocupações precípua de Hilda Hilst ao situar o leitor como contemplador, junto a si, da morte. Primeiro, a nomeação da morte, no que foi possível chancelarmos sua essência. Segundo, a aproximação da morte, tomada como uma forma de sedução, de eroticidade arraigada na *persona* de duas mulheres em combate, ou seja, a posse do corpo. Estes os dois objetos dos capítulos precedentes.

O conceito de tempo, a terceira das preocupações, impresso no fim do livro, é diferente de nosso conceito comum, pois não se trata de qualquer tempo, mas de um **Tempo-Morte**. Este pequeno capítulo visa a estudar o papel do tempo nos poemas que pensam a morte. Podemos visualizá-lo de duas maneiras distintas, mas inextricavelmente ligadas: o tempo visto como matéria da história pessoal do Eu-lírico, e o tempo dado como dimensão existencial, e, portanto, fenomênica, ou, como Bosí ilustra: o “tempo órfico, revivido, em que o domínio e o cálculo ficam suspensos enquanto duram o encanto”¹³⁶. Ao tempo Hilda Hilst dedica uma sessão inteira de seu livro, compreendendo cinco poemas. A essa dimensão ela chama **Tempo-Morte**, daí não podermos licenciar nossa análise dessa instância filosófica dissociada do Eu-lírico que a projeta.

Esse é o espaço onde o sujeito lírico se coloca, sofrendo ele mesmo sua ação, e o mais importante, *ao mesmo tempo que o cria*, dado que a dimensão do tempo é um dos itens compósitos do poema. Devemos observar, na análise, como a linguagem molda o conceito de tempo nesses cinco poemas, e também dizer se Hilst consegue avançar nesse mesmo conceito para além dos poemas já estudados, que não por acaso tangenciam esse tema, quando não o tocam de frente. O fato de ela enquadrá-los em lugar à parte na constituição do livro evidencia a importância atribuída pela poeta a esses textos. Há ainda uma sessão que não vamos estudar chamada **À tua frente em vaidade**, com poemets de três a seis versos, todos pontuados por interrogações, como se o Eu-lírico estivesse em espelho.

Por lidar com tema difícil e controverso, tão analisado por qualquer área do conhecimento humano, o conceito ‘tempo’ recebeu as mais diversas formulações nesses 2600 anos de antropodiceia. Destarte, o entendimento do tempo vai desde as

¹³⁶ BOSI, *O ser e o tempo da poesia*, Op. Cit., p. 181.

proposições enigmáticas dos filósofos pré-socráticos até as mais recentes descobertas da física – e os poetas não deixaram também de incrementá-lo. Eles ainda perquirem um *modus poetandi* que responda ao homem sobre o seu lugar na ordem do tempo.

Com essas considerações, fica fácil perceber que lidamos com um ente cuja compreensão escapa às mais finas definições, algo que é até lugar comum afirmar. Por ser sutil e complexo, ele se enquadra em tudo quanto o homem faz e é. É famosa a passagem em que Santo Agostinho diz saber do tempo quando não pensa nele, mas, ao mesmo tempo, perde todo esse conhecimento quando mira ali sua reflexão. Isto no século IV. Hoje, há que saber se nossa ciência e nossas máquinas construtivas nos deram novos horizontes nesta área, se aumentaram o círculo onde nosso saber circunscreve o conceito ‘tempo’.

O dito de Agostinho tem uma explicação fenomenológica muito interessante em Paul Ricoeur. Ele diz em *Finitud y culpabilidad*:

*mi finitud sólo se convierte en problema cuando siento cuetarse, ante el ataque de la duda o de la contradicción, mi fe en la aparición verdadera de una cosa; entonces es cuando yo desplazo mi atención, apartándolo de lo que aparece para fijarla en aquel a quien aparece*¹³⁷.

No caso do tempo e, por conseguinte, da morte, os objetos dirigidos à consciência tornam-se mais e mais voláteis. assim e o caso da morte, pensada no âmbito da psicanálise freudiana, por exemplo, torna-se impensável, como já mencionamos.

Conforme lemos em *Gramáticas da criação*, a concepção de tempo desenvolvida pela “física do *big bang* e da transição possível através de buracos negros por universos paralelos” é, assegura George Steiner, “agostiniana”¹³⁸. E Steiner, em consonância com o Bispo de Hipona, apresenta um problema ainda mais paradoxal quando afirma “o nada exclui a temporalidade. (ou seja) o tempo e o nascimento do ser são quintessencialmente idênticos”. Se a morte é o encontro da ‘nadidade’ com a ‘seidade’, devemos pelo menos conjecturar, já que talvez não haja ainda resposta para isso, o problema.

O Tomismo tinha como prova da existência de Deus a idéia da infinitude, pois, como essa teoria explica, pensar a finitude é superar nossas contingências e alcançar a amplitude que nos supera. As noções que temos da criação do mundo, especialmente a mosaica, por ser a mais difundida, é que Deus passeia pelas profundezas de um enorme

¹³⁷ RICOEUR, Paul. *Finitud y culpabilidad*. (Trad. Cecilio Sanches Gil). _ España: Taurus, 1982, p. 41.

¹³⁸ Steiner, 2003. Op. Cit., p. 20.

abismo de deformidade e trevas e, junto com o Logos-Cristo, na teologia cristã¹³⁹, tudo fazendo. Esse é o começo. Mas e o antes disso, como pensá-lo? Não havia o tempo porque não havia o ser que não fosse o próprio Deus, cujo atributo, dentre outros, é exatamente sua própria supra-temporalidade.

Certamente Hilda Hilst conhece esse imaginário já que para ela a literatura é a *procura de um deus*, como se lê no poema XXX.

Até agora tratamos o tempo como ente abstrato e independente do sujeito, mas várias pesquisas mostram relação intrínseca entre sujeito e tempo. Segundo Ponty “o tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar. Ele nasce de minha relação com as coisas”¹⁴⁰. É aqui que começamos a nuançar os poemas hilstianos, pois essa noção estabelece relação fortemente causal entre Eu-lírico e Tempo, Tempo-Morte, pois a ação efetiva de um leva ao acontecimento real e imediato do outro.

O fato de Hilda Hilst abrir um espaço à parte, dentro do *corpus* de seu texto, para o caso específico dessa temática, demonstra como o assunto se faz importante do ponto de vista de quem lida com temas com os temas que lida, demonstrando ainda seu forte pendimento filosófico e a alta carga de reflexão que traz *Da morte*. Nos poemas anteriores lidamos normalmente com o tempo quando tratamos com o tema da morte, visto obsessivamente ao longo da análise dos poemas. Observamos desde lá como a escritura poética visa à retenção da ação do tempo, sua tentativa algo frustrada de que esses poemas sirvam como entes *a-temporais*. Ao atravessar o tempo e carregar consigo a memória *leva* (o dom, a poesia) *contigo, por mim*, diz o Eu-lírico no poema XI.

A poeta encampa a possibilidade de atingir as altas regiões com sua escrita, mas essa ascensão sentida pelo corpo, é atingida pelo tempo que o derrui. Dado que as obras humanas, como tais, não fazem frente à santificação, elas podem até complementá-la, elas configuram, como o poema aponta, o esforço malogrado de atingir esse ‘deus’ referido, embora acabem sintonizando o homem com o excelso. Notemos como a dicção elevada conflitua e tensiona os poemas que se nutrem também da dicção baixa, dando-nos, portanto, aquilo que Eliane Robert afirma sobre sua poesia: “o recato da investida

¹³⁹ Ambas as referências, na Bíblia de Jerusalém, Gên. 1e ss. e Jo. 1: 1.

¹⁴⁰ MERLAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes. p. 551.

primeira em direção ao ideal amoroso ou divino é substituído pela violência de um desafio lançado contra uma alteridade”¹⁴¹.

Bosi afirma que “o tempo em que se dizem os mitos e o tempo em que se cultuam os mortos também se caracterizam por ser uma *com*-posição de recorrências e analogias. A sua nota principal é a reversibilidade que é estrutural, pois abraça retornos internos (...) é uma lógica que parece reproduzir os movimentos cíclicos do corpo e da natureza”¹⁴². A reiteração de que trata o autor de *Céu, inferno* é marcada ritmicamente no poema, pelo refrão nos versos finais de cada estrofe, e a obsessão com a palavra ‘tempo’, presente no poema I por quatro vezes isoladamente, volta-se sempre como resposta à inquirição que não se cala e que não se resolve. As falas no poema V originam-se como *gorda eloqüência*. Com um pouco de criatividade lê-se nesse poema o termo *figura de eloqüência*, bastando que se inverta o verso oitavo com o sétimo. É isso um sinal de que o poema é inútil?

O poema IV se estrutura na impossibilidade que a definição de tempo instaura, um simulacro pois é algo que não se deixa ser visto: *Tua matiz de dentro*, os passos que damos em companhia de nós mesmos *à caça de um nada*, nada este presenciado pela própria sintomática da vã procura. Assim, a poeta se volta mais uma vez à página em branco para, a partir dela, circunscrever o verso na busca do Todo-Tempo. Contudo, é *Sempre a rasura do texto seco*, texto paralelo àquilo que tateia. A segunda estrofe do poema V inverte essa noção para dizer o tempo *Ou gorda eloqüência / Sobre a tua figura*.

Diante do poema que se diz no tempo, o Eu-lírico cria a imagem constituindo também “o tempo, o modo, a pessoa, o aspecto (que são) faces todas que a *predicação* verbal configura”¹⁴³. Essas conformações se instauram enquanto aspectos do Eu-escrevente e do mundo em volta que passa a ser nosso também, à medida em que nos apossamos desse tempo rítmico contido nos versos que originam uma parede estrófica, sólido material de concreção das verdades expressivas e semânticas da artista.

A poeta retorna *Coagulada aos Arrozais da página* – semelhança flagrada na metáfora de João Cabral de Melo Neto quando inscreve o poetar com o catar feijão – porquanto é nos arrozais da página que se dá a transmissão do legado poético. O

¹⁴¹ Moraes, *Da medida estilhaçada*. Op. Cit. p. 117.

¹⁴² BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos in: NOVAES, Eduardo (Org.). *Tempo e história*. _ São Paulo: Secretaria municipal de cultura, Cia das Letras, 1992, p. 27.

¹⁴³ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. Op. Cit. p. 134.

coágulo é exatamente isto: reunião das substâncias dispersas no líquido formando outra mais substancial, dura. Nesse mesmo poema o Eu-lírico defronta-se consigo *Fatia, tonsura, pinça*, três elementos do mesmo campo semântico de cortar. *Tonsura*, porém, evoca religiosidade, pois significa o corte arredondado feito na cabeça do clérigo, demarcando a sua separação do convívio social e a sua inserção no reino do serviço religioso. A poeta se submete ao mesmo fenômeno, pois a comparação se dá no mesmo patamar. Seu afastamento antes se volta para o reino dos homens, enquanto poeta, e se faz pela *rasura do texto seco*, comparando-se a um Iniciado. O Eu-lírico tateia o mundo e se mostra *opaco*, pois se esvaziou, e seu tateio está cheio da substância do tempo: *Fiapos de palha, sobras*.

O tempo, *Chronos*, engole todos os seus filhos, iguala-os na medida em que tentam suplantar o pai. De acordo com René Menard: “quando o Tempo expulsou seu pai, este lhe predisse que seria, por sua vez, destronado e expulso pelos filhos”¹⁴⁴. *Chronos*, sabedor da possibilidade da profecia, comia seus filhos com fome voraz, e Réia, sua esposa, chorava ao dar à luz inúmeras vezes sem, contudo, ser mãe de fato. Ela deu-lhe uma pedra, em lugar do filho, Júpiter, e ele, inconsciente do fato, come-a. Quando cresce, Júpiter toma o lugar do pai.

Um dos corolários do tempo na poesia, tratados por Bosi, é que o “discurso poético, enquanto tecido de sons, vive um regime de ciclo”¹⁴⁵. *Tempo, tempo, tempo*, reiteração que corrobora esse conceito. No poema II, três são as formas do verbo *passar*, o futuro, o presente e o particípio *tem passado*, que demarcam a ação sem fim do tempo. A estrofe final destila o mesmo significado, com função predicativa, pois a poeta põe na mão do tempo a *fina faca*, e o verso reverbera a labiodental surda /f/, o corte da faca de dois gumes: o tempo apazigua a dor *Fecha feridas. É unguento, mas pode abrir sua mágoa*.

Hilda Hilst usa uma imagem de grande poder metafórico *No corpo da tua água passará*. O corte invisível, impronunciável, do tempo ecoando /f/, /f/, /f/ movimento do corpo de águas que se transmitem, como onda, simbolizando o toque do tempo. O(s)

¹⁴⁴ MENARD, René. *Mitologia greco-romana*. São Paulo: Fitipaldi, s/ data, pp. 35-38. Vol. 1. Ver também *Teogonia: a origem dos deuses* 4ed. (Trad. Jaa Torrano). _ São Paulo: Iluminuras, 2004, versos 154-210. Este livro, que apresenta substancial estudo sobre o tempo e as musas e sua função no poema hesiódico, foi localizado muito tardiamente para que seus conhecimentos fossem aplicados ao nosso estudo. Os textos de Jaa Torrano podem com certeza melhorar as mesmas noções sobre o tempo no poema hilstiano, dado que *Da morte* dialoga incessantemente com os temas de Hesíodo, bem como tocam fortemente nas questões propostas por Torrano em seu estudo.

¹⁴⁵ Bosi. Op. Cit., p. 136.

poema(s) aqui são “máquinas de abolir o tempo”¹⁴⁶, como vimos a esse respeito, nos metapoemas. O poeta-bardo canta os tempos do humano e tateia o mundo às cegas retorna aos *arrozais da página*.

A concepção de tempo nos cinco poemas que compõem essa seção não é certamente a de um tempo homogêneo, newtoniano. Trata-se notoriamente de um evento ruinoso, *ferruginoso* e *descontínuo*, para recorrer à definição coetânea aos termos de Bataille, no sentido de imprimir sua ação sem que se note. Tempo medido a partir da finitude do Eu-lírico, e sua definição parte da descrição seguinte: *Calmoso, longal e rês*. O sentido deste último termo pode ser lido em sua etimologia, como alguma coisa que está no limite de outra, longal significando de grande extensão.

Percebe-se então que o tempo está difuso nas coisas abarcando todas as suas dimensões simultaneamente em que, por conta do sujeito – *sujeito* ele, pois em relação a – constituinte que o vê, que o sente, o tempo é subjetivado, daí ter seu valor reescalado por *tempos* sucedâneos, tantos quantos são os sujeitos. Ele não tem medida nem dimensão quantificável, é longal e, portanto, virtualmente infinito. É nodoso, deixa suas manchas, manchas espirradas de modos diferentes em cada um que sofre sua ação, perfazendo o tempo como descontínuo, e passa *furioso*; *Vasto atravessa*, leva consigo o único aspecto que pode determinar-lhe a existência, ou seja, a ‘memória’. “Se o tempo encontra o seu sentido na eternidade, é preciso então que seja compreendido nela”¹⁴⁷. Opera-se, porém, uma mudança de perspectiva, o paradigma é outro, porque o tempo é pensado não a partir de uma eternidade estática, mas da finitude móvel da poeta: é sua antena sonora, plástica, imagética, que redimensiona o conceito constituinte do tempo apresentando-o em seus sucedâneos.

O tempo é poroso ao toque da mão, sua heterogeneidade se esparge deduzindo-se a figura dos arrozais da página e assumindo aparência de homogeneidade, mas que de perto, apresenta descontinuidade. Como o tempo é pouco tátil ao efeito da mão e sua viscosidade é de difícil determinação, a poeta se instaura à cata de palavras, o cesto, a página como metáfora, está vazio. Ela só encontra, para substrato de seu poema, a concretude da memória que o tempo nos traz, pois o invólucro da memória, o mito a que o poema retorna, é o que fica. O Eu-lírico é colocado cego (Poema V) à cata de substantivos, adjetivos, verbos que dêem conta dessa difícil dimensão. No entanto, é

¹⁴⁶BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto. *Tempo e história*. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p. 27.

¹⁴⁷ Citado por NUNES, Benedito. Experiências do tempo in: *Tempo e história*, Op. Cit., p. 131.

“sempre a rasura no texto seco” porque a poeta jamais tem o seu ‘todo’, ela “nunca (o) sabe por inteiro”, subjetivação que impõe como fator principal a própria finitude, “minha alma tosca se desfazendo”.

O poema desobnubila o trote, poroso, rígido, da morte. No momento em que é lido ele revive a memória, reinventa o sentido, dá-nos elementos para que a jornada seja menos pedregosa, menos rarefeita. Expõe-nos frente o reflexo do espelho, como nos poemas da sessão seguinte. El também põe-nos sobre nosso próprio fundo histórico, reatualizando o humano em nós. “A poesia, ensina Heidegger, é a fundação do ser *pela* palavra e *na* palavra, pois ao fundar aquilo que *permanece* a poesia revela a essência humana, ou seja, a concreta finitude do homem como ser-no-mundo”¹⁴⁸.

¹⁴⁸ BUCIOLI, Cleri A. *Entretecer e tramar uma teia poética: a poesia de Orides Fontela*. _ São Paulo: Annablume, FAPESP, 2003, p. 30.

Considerações finais

“Não havia portanto tranqüilidade,
Nem mesmo na própria morte.
Pois no declínio, que é também, movimento,
estava ainda a morte
subordinada à vida”
(Rilke)

O percurso agônico, como assim Fátima Ghazzaoui intitula a estrutura de *Da morte*, inclui muitas nuances outras que ainda não foram abordados pelos pesquisadores. Há ainda alguns poemas que não foram devidamente analisados, bem como os recursos semânticos do livro.

No 1º capítulo concluímos que Hilda Hilst transmuta seu discurso, apropriando-se de alguns temas que não haviam sido desenvolvidos por ela. O caráter ideal de sua primeira poesia, cujos pontos principais esperamos ter demonstrado, está voltado para a materialidade do homem, que, na busca por sua salvação se esforça por apegar-se a instantes de epifania. cremos ser desnecessário observar o quão importante foram os escritos de Nikos Kazantzákis nesse processo, o desencadeador do recolhimento voluntário de Hilda Hilst à literatura, cuja guinada se fará sentir sensivelmente. Os livros¹⁴⁹ *Carta a El Greco* e *Ascese* configuram a base dessa virada, e quem os leu percebe como a filosofia hilstiana ganha contornos distintos que conferiram à sua obra enorme coerência nos três gêneros por ela praticados, como observa Anatol Rosenfeld¹⁵⁰.

É possível afirmar que, em sua poesia, esse caminho se fazia previsível resultando na assunção de outras instâncias que a afligiam e que formariam sua obsessão temática, não à toa muitas vezes associada à figura do autor. Prova disso é que muitos desses poemas assumiram uma ironia e um ceticismo que punham as certezas proferidas em cheque. Os poemas da segunda fase, em especial, são bastante diferentes tematicamente, embora guardem elementos afins àqueles tempos.

Da morte ocupa lugar de destaque nesse contexto pela coerência, beleza e precisão. A reflexão proposta pelo livro tem uma abrangência multiforme, elenca vários pontos de contato com sua prosa, especialmente *Fluxo-Floema*, *A obscena Senhora De Kadosh*, livros cuja dimensão metafísica do sagrado, atravessado por sua antípoda profana, resiste dialeticamente. O diálogo aqui com outras tradições e autores de sua predileção é extremado e é nesse diálogo que a ficção hilstiana, considerada como hermética por muitos, ganha flexibilidade e, mesmo, liberdade, possibilitando leituras as mais variadas.

¹⁴⁹ A reiterância em citar essa referência (bem como a de Bataille) é da própria Hilda Hilst, conforme os *Cadernos de literatura brasileira*, p. 26-31.

¹⁵⁰ ROSENFELD, Anatol. *Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga* in: Prefácio a *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. pp. 10-17.

São muitas as vozes em seus textos. São essas vozes que compõem quadro do humano que essa ficção comporta e dilata.

Também em *Da morte* a figura do escritor se faz sentir sensivelmente. Em vários poemas, o Eu-lírico canta sua arte, em um combate no qual vida e morte se alinham à instância da criação. Fica-nos a bela imagem de um demiurgo cujo cosmo é manipulável, cuja massa ainda precisa de seu sopro para vir à existência. *Por que me fiz poeta?* É a sua pergunta. Sua resposta se volta no sentido de achar a morte no centro de tudo que a rodeia movimentando seus versos demiúrgicos em um horizonte outro, o da criação, planificando o sentido da vida que, ironicamente, vive para criar a sua morte.

Essa morte é o nosso horizonte de meditação e por vezes de nosso descanso. Bem morrer: assim pensou Platão sobre o fim da filosofia. Os poemas em *Da morte* não nos encaminham para o bem morrer, embora suas instâncias não nos neguem essa dimensão. O ponto, a meu ver, é condensar no papel, uma *forma mentis* que Hilda Hilst viu ausente de nossa ficção, não esquecendo que há muitos e bons poetas cuja poética apresenta, no seu conjunto, síntese similar. Como exemplo, Manuel Bandeira e Carlos Drummond.

A morte é meditada e a poeta não se exime de intitular suas Odes de *mínimas*, indicando que elas são pequenos passos rumo a um macrocosmo que as engloba e que seus versos teimam desenvolver. Esse universo pode ser a obra da autora ou mesmo a nossa vida, isso varia de perspectiva. É o caso do papel do autor/escritor, para os quais *O caderno rosa de Lory Lambi* e *Cadernos de um sedutor* se fazem emblemáticos. Ou ainda o argumento da morte visto desde dentro, como em *A obscena senhora D e Fluxo-Floema*. Ou mesmo a dimensão do tempo corrosivo e imponderável como *Estar sendo, ter sido* pronuncia.

No segundo capítulo desta dissertação, o poema alimenta e enfrenta o nome da morte, nomeando-a, enquanto a morte é lida como instância receptora deste canto que retroalimenta o poema. Pode-se elocubrar como as Odes estão embebidas do conceito de arte trágica, no sentido de que o grande poema que elas constituem prenunciam o destino final a que o Eu-lírico, a despeito de todas as suas possíveis vitórias arquitetadas, está submetido. Embora isso não passe de uma constatação que não foi desenvolvida aqui, ela pode ser pensada nos termos do salto epistemológico operado pela poética hilstiana, como vimos no capítulo I.

Steiner, no fim de seu livro, *A morte da tragédia*, afirma que “a tragédia é a forma de arte que requer o peso intolerável da presença de Deus”¹⁵¹. O peso desse eixo, na obra hilstiana é alto, na medida em que o Eu-lírico, para nomear e para representar o imponderável, submetendo-se a ele, ameaça sua própria desintegração ao contato. Não se trata apenas de uma ameaça. Trata-se do fato de esse mesmo Eu-lírico conhecer seu trágico destino a *hybris*, e, mesmo assim, lutar *contra ele*, munido de sua única arma: a arte.

É onde o percurso agônico se transmuta em percurso trágico. O mundo hilstiano, lido em conjunto, permite que a discussão do trágico se torne fecunda. Sobre a discussão em torno da possibilidade de haver ou não conciliação entre a visão de mundo cristã e a aposta no universo trágico, Albin Lesky afirma que “em circunstância alguma é possível coadunar uma visão de mundo trágica do mundo com a cristã, sendo ambas mesmo diametralmente opostas”¹⁵². Embora no prosseguimento de seu texto, ele não exclua a possibilidade de convívio entre essas duas visões, lembramos que Hilda Hilst tem o mundo cristão como hipótese de “leitura forte”, nos termos de Harold Bloom, embora a autora se movimente em um horizonte pós-cristão.

Seu questionamento da morte de Deus, ou de sua inação exclui essa salvação que o cristianismo aventa. Por que não um deus palpável, presente? Por que a figura impassível, negligente *mesmo* desse deus? E como conciliar tanto mal a tanta bondade que este mundo inegavelmente tem? A resposta do poema XXXII, lacônica como não poderia deixar de ser, é que a morte existe e o ato criador cimenta sua existência, duvidando dela, e que nossa consciência de morte move-se *na humana idéia de um deus que não conheço*¹⁵³.

A finitude do corpo, degradada no *corpus* de alguns poemas, é louvada em muitos outros momentos de sua poética. Mas não se pode negar que a instância da criação medeia todos eles. Com a exceção possível aos poemas do Prelúdio, conforme a primeira parte da tese de Ghazzaoui indica, seus versos insistem na persistência da memória. Como no quadro de Dalí, com esse mesmo título, tematiza, trata-se da matéria plena de tempo, tão duro quanto flexível, com seus relógios sobre o mundo. Em que sentido a história passeia nas paragens de todos esses poemas? Não desenvolvemos nenhuma teoria a respeito, mas pensamos que uma das chaves possíveis para essa leitura

¹⁵¹ STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 200.

¹⁵² LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 33.

¹⁵³ Ode XXXII.

é o fato de a escrita almejar exatamente essa permanência no tempo cujo horizonte é histórico. Como na Ode VIII, adereçado de *cor local – nos meus cinqüenta* – e cuja imagem mais premente ao longo de seus versos é não por acaso, justamente a casa, espaço de familiaridade, no qual o rastro de história íntima se alastra por todo o texto.

Assim pensada, a poética hilstiana amalgama várias matérias a serem estudadas e desenvolvidas. O peso que a história cimenta nesses versos, a idéia de tragédia, por nós somente indicada, o papel do “autor” nas Odes circunscrito na idéia de metapoema, conforme notação de Ghazzaoui ilustram a rica gama semântica presente no livro, são modelos dessas matérias.

A nomeação da morte é um exemplo de como a autora percorre o caminho para uma aproximação mais familiar, para entrar nos domínios do inominável e do imponderável. Nomeando-se a morte os elementos que nos distanciam de seu domínio são quebrados passando a prevalecer certa intimidade que permite pensar o contato entre morte e Eu-lírico como sendo menos difícil. Como a Ode I atesta.

Os modos como a desintegração da carne e do Eu se operam nos poemas também mostram como a temática hilstiana se move em uma teia limitada de temas, presentes em vários de seus livros. A velhice é uma das constantes que rondam essas Odes, e nosso olhar, panorâmico em seu alcance dada nossa disposição temática, só pôde contemplar esse aspecto de relance. O alcance das Odes está ainda mais reverberado no sentido de que essa dissolução se reveste de uma sexualidade que absorve o corpo em um contato de prazer e angústia. Como está ilustrado na Ode II.

Tudo isso está mediado pelo tempo que apressa a posse e torna irremediável o destino fatal do corpo. Quando nomeamos a dissertação de “As Amantes”, nosso propósito é o de defender que o diálogo entre morte e Eu-lírico no *corpus* do poema apresenta as dimensões que esse convívio normalmente comporta, flagrante na idéia de fatalidade e de ilegitimidade. São amantes *apesar de*, isto pensado nas mais variadas possibilidades.

O perfil assumido pela lírica de Hilda Hilst foi o de se nutrir de elementos espirituais como partes de leituras e culturas, seja mimetizando interiormente e externando essa vivência pela escrita. Não creio ser à toa dizer que sua obra ser carregada de temas tão radicais e as formas poéticas ostentarem tamanho tom de desolação, mas, ao mesmo tempo, serem tão iluminados. Fatos estes que resumem uma visão dilacerante do ser humano. A crítica no caso de Hilda Hilst não escapou incólume,

não havendo silêncio diante do estranhamento e alumbramento diante de Hilst, tendo merecido estudos acadêmicos aprofundados já a partir de 1991.

Tal visão consubstanciada acatava os mais diversos gêneros e autores, o que resultou em um magma ficcional matizado de matéria tão heteróclita. Daí também seus temas-tabu, como o caso da morte, do Inominável, de Deus não à toa parte de nossos medos mais recônditos. Toda a obra de Hilda Hilst se constituiu no empenho de superar nossos horizontes (estreitos?) ou, como ela mesma diria, de direcioná-la para um (possível) diálogo com Deus, como nesses versos tirados de *Poemas malditos, gozosos e devotos*:

Dirás que o humano desejo

Não te percebe as fomes. Sim, meu Senhor,

Te percebo. Mas deixa-me amar a ti, neste texto

Com os enlevos

De uma mulher que só sabe o homem.

Bibliografia de Hilda Hilst

HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas.* _ São Paulo: Massao Ohno / Rosita Kempf Ed. 1980.

_____. *Da morte. Odes mínimas.* _ São Paulo: Globo, 2003.

_____. *De la mort. Odes minimes – Da morte. Odes mínimas.* (Trad. Álvaro Faleiros). São Paulo: Nankin, Montréal, Le Noroît, 1998.

_____. *Fluxo-Floema.* _ São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Tu não te moves de ti.* _ São Paulo: Cultura, 1980. (São Paulo: Globo, 2004).

_____. *Com meus olhos de cão e outras novelas.* _ São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Contos d'escárnio, textos grotescos.* 2ed. _ São Paulo: Siciliano, 1990. (São Paulo: Globo, 2002).

_____. *O caderno rosa de Lori Lambi.* _ São Paulo: Massao Ohno, 1990. (São Paulo: Globo, 2005).

_____. *Cartas de um sedutor.* _ São Paulo: Perosa, 1991. (São Paulo: Globo, 2002).

_____. *Estar sendo, ter sido.* _ São Paulo: Nankin, 1997.

_____. *Cascos e carícias.* _ São Paulo: Nankin, 1998.

_____. *Teatro reunido, (vol. 1).* _ São Paulo: Nankin, 2000.

_____. *A obscena senhora D.* _ São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Júbilo, memória, noviciado da paixão.* _ São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Bufôlicas.* _ São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Exercícios.* _ São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Kadosh.* _ São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Rútilos.* _ São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Baladas.* _ São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Cantares.* _ São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Do desejo.* _ São Paulo: Globo, 2004.

_____. *Poemas malditos, gozosos e devotos.* _ São Paulo: Globo, 2005.

Bibliografia consultada

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte* (Um seminário sobre o lugar da negatividade). Trad. Henrique Burigo: Belo Horizonte, UFMG, 2006.

ALBUQUERQUE, Gabriel. *Deus, amor e morte: as atitudes líricas de Hilda Hilst*. São Paulo USP. (Tese inédita).

ALI, Manuel Said. *Versificação portuguesa*. _ São Paulo: EDUSP, 1999.

ALIGHIÈRE, Dante. *A divina comédia* (Trad. Cristiano Martins) 5ed. _ Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

ALVAREZ, A. *Noite*. (Trad. Luis Bernardo P. e Bernardo P. Neto). _ São Paulo: Cia das Letras, 1996.

_____. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. (Trad. Sonia Moreira). _ São Paulo: 1999.

_____. *A voz do escritor*. (Trad. Luis Antonio Aguiar). _ Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

ALVIM, Francisco. *Poesias reunidas*. _ São Paulo: Duas Cidades, 1988.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. _ Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte* (Trad. Luisa Ribeiro). _ Rio de Janeiro: F. Alves, 1981 (vol. 1); 1990 (vol. 2).

_____. *História da morte no Ocidente*. (Trad. Priscila Viana de Siqueira). _ Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARRIGUCCI JR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental* (Trad. Samuel Titan Jr et José Marcos M. de Macedo). _ São Paulo: 34, Duas Cidades, 2007.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. _ Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

BARROS, Manuel. *Gramática expositiva do chão: (poesia quase toda)*. 3ed. _ Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos* (Trad. Antonio de Padua Danesi). _ São Paulo: Martins Fontes, 1989.

- _____. *O ar e os sonhos* (Trad. Paulo Neves). _ São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *A terra e os devaneios do repouso* (Trad. Paulo Neves da Silva). _ São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BATAILLE**, Georges. *O erotismo*. (Trad. Antonio Carlos Viana) _ Porto Alegre: L&PM, 1987.
- _____. *A experiência interior*. (Trad. Celso Libâneo, Magali Montagné, Antonio Ceschin). _ São Paulo: Ática, 1992.
- BECKER**, Ernest. *A negação da morte*. (Trad. Otávio Alves Filho). – São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- BÍBLIA de Jerusalém** (VV Tradutores). _ São Paulo: Paulus, 2004.
- BLANCHOT**, Maurice. *O espaço literário*. (Trad. Álvaro Cabral). _ Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLUMBERG**, Mechthild. Hilda Hilst: paixão e perversão no texto feminino in: *D. O. Leitura*. _ São Paulo, ano 21, No 05 maio / 2003.
- BOSI**, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. O tempo e os tempos in: *Tempo e história*. _ São Paulo: Cia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1992. pp. 19-32.
- BRITO**, Paulo Henriques. *Mínima lírica*. _ São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA** (Número dedicado a Hilda Hilst). _ São Paulo, SP: Instituto Moreira Salles, 1996-#. Semestral. nº 8. 10/99.
- CANDIDO**, Antonio. *O estudo analítico do poema* 4ed. _ São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.
- CARUSO**, Igor. *A separação dos amantes: uma fenomenologia da morte*. (Trad. João Silvério Trevisan). _ São Paulo: Diadorim: Cortez, 1981.
- CHOCIAY**, Rogério. *Teoria do verso*. _ São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- COELHO**, Nelly Novaes. Fluxo-Floema e Qadós: a busca e a espera in: *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. _ São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. Hilda Hilst in: *Feminino singular*. _ São Paulo: GRD; Rio Branco: Arquivo Municipal, 1989.
- CORBIÈRE**, Tristan. *Os amores amarelos*. (Trad. Marcos Siscar). _ São Paulo: Iluminuras, 1996.

- CORBIN**, Alain. *O território do vazio*. (Trad. Paulo Neves). _ São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- CRUZ**, San Juan de La. *Obras completas*. (VV tradutores). _ Rio de Janeiro: Vozes, 1991.
- DAMATTA**, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: JZE, 1980.
- _____. *O que faz o brasil, Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. *Conta de mentiroso. Sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. Morte: a morte nas sociedades relacionais: reflexões a partir do caso brasileiro in: *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. pp. 133-159.
- _____. Espaço: casa, rua e outro mundo: o caso do Brasil in: *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. pp. 29-65.
- DASTUR**, François. *A morte, ensaio sobre a finitude*. (Trad. Maria Teresa Pontes). _ Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- DONNE**, John. *Poesia completa*. (Trad. E. Caracciolo-Trejo). _ Barcelona: Ediciones 29, 1998 (2vol.)
- DURKHEIM**, Émile. *O suicídio* (Trad. Monica Stahel). _ São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ELIADE**, Mircea. *O sagrado e o profano* (Trad. Rogério Fernandes). _ São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *Tratado de história das religiões* (Trad. Natália Nunes e Fernando Tomás). _ São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ELIOT**, T. S. *Poesia*. (Trad. Ivan Junqueira). _ São Paulo: Arx, 2004.
- FALEIROS**, Álvaro. Nota à segunda edição à tradução de *De la mort. Odes minimes*. São Paulo: Nankin, Montreal: Le Noroît, 1998.
- FAUSTINO**, Mário. *O homem e sua hora*. _ São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- FILHO**, Deneval S. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena eo Carmelo bufólico de Hilda Hilst*. _ São Paulo: Annablume, Edufes, 2002.
- FONTELA**, Orides. *Poesia reunida*. _ São Paulo: cosac & naify. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

- FRAGATA**, Cláudia. Entre a física e a metafísica in: *Globo Ciência*, ano 6 – agosto 1996 – No 61.
- FREUD**, Sigmund. El ‘Yo’ y el ‘ello’ in: *Obras completas*. 1ed. _ Buenos Aires: El Ateneo, 2003.
- GARDNER**, Helen (Org.). *The metaphysical poets*. Great Britain: Penguin Books, 1982.
- GHAZZAOUI**, Fátima. *O passo, a carne e a posse: ensaio sobre Da morte. Odes mínimas* de Hilda Hilst. São Paulo, FFLCH- USP: Junho 2003. (Dissertação inédita).
- GOMES**, Aíla de Oliveira (Trad.). *Poesia metafísica*. _ São Paulo: Cia das Letras, 1991.
- GRANDO**, Cristiane. *A obscena senhora morte: odes mínimas dos processos criativos de Hilda Hilst*. FFLCH-USP 2003, (tese inédita).
- GUIMARÃES**, Júlio Castañon. *Poemas*. São Paulo: cosac & naify: Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.
- HEGEL**, J. W. F. *O belo nas artes*; (Trad. Orlando Vitorino). São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- HESÍODO**. *Teogonia*. (Trad. e Estudo Jaa Torrano). _ São Paulo: Iluminuras, 2004.
- HOMENA**, Sonia Maria Coquillard Ayres. O gozo abissal da mulher avesso in: (XAVIER, Elodia org.) *Seminário nacional mulher e literatura* (anais). _ Rio de Janeiro: UFRJ, 1995. pp. 182-193.
- HOPKINS**, Gerard Manley. *Poemas* (Trad. Aíla de Oliveira Gomes). _ São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- KASTENBAUM**, Robert. et. **AISENBERG**, Ruth. *Psicologia da morte* (Trad. Adelaide Petters Lessa). _ São Paulo: Pioneira, EDUSP, 1983.
- KAZANTZÁKIS**, Nikos. *Ascese* (Trad. José Paulo Paes). _ São Paulo: Ática, 1997.
- KOVÁCS**, Maria Julia. *Educação para a morte*. _ São Paulo: Casa do Psicólogo: FAPESP, 2003.
- LABAKI**, Maria Elisa P. *Morte*. _ São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.
- LESKY**, Albin. *A tragédia grega*. (Trad. Alberto Guzik). _ São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LIMA**, Jorge de. *Poesia completa*. _ Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- JOYCE**, James. *Ulisses*. (Trad. Antonio Houaiss). _ São Paulo: Abril Cultural, 1983.

- JUNQUEIRA**, Ivan (Org.). *Escolas literárias no Brasil*. _ Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004. (Tomo II).
- MACHADO**, Clara S. et **DUARTE**, Edson Costa. *A vida: uma aventura obscena de tão lúcida*, posfácio a *Estar sendo, ter sido*. São Paulo: Nankin, 1997, pp. 119-124.
- MAN**, Paul de. Blindness and insight in: *Rethoric of contemporary criticism* 2ed. Minnesota, 1986, pp. 166-186.
- MARTINS**, Wilson. *Pontos de vista*. (Vols. 4 e 5). São Paulo: Queirós. Ed. 1991.
- MARTINS**, Nilce Sant'anna. *Introdução à estilística*. 3ed. São Paulo: T. A. Queirós. 2000.
- MARTINS**, Gilberto. Um passeio pelas ruas do rio: o espaço do perigo in: **PONTIERE**, Regina (Org.). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004. pp. 21-35.
- MONTANES**, Amanda Peres. A Obscena senhora D: um sujeito para filosofar. Da imanência dos homens à transcendência de Deus in: *Revista de literatura brasileira*. _ Florianópolis: UFSC, 1990, pp. 120-132.
- MONTENEGRO**, Maria A. de P. *Pulsão de morte e racionalidade no pensamento freudiano*. _ Fortaleza: EdUFC, 2002.
- MENARD**, René. *Mitologia Greco-Romana*. São Paulo: Fitipaldi, s/d. 3 vol.
- MENDES**, Murilo. *Obra completa*. _ Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- MOISÉS**, Massaud. *Literatura: mundo e forma*. _ São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1982.
- MONTALE**, Eugenio. *Ossos de sépia*. (Trad. Renato Xavier). _ São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- MORAES**, Eliane Robert. *O corpo impossível*. _ São Paulo: Iluminuras, 2002.
- NETO**, João Cabral de Melo. *Obra completa*. _ Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.
- OLIVEIRA**, Teresa Marques. *O psicanalista diante da morte*. _ São Paulo: Mackenzie, 2001.
- PAES**, José Paulo. *Prosas seguidas de odes mínimas*. _ São Paulo: Cia Das Letras, 1992.
- PAZ**, Octavio; (Trad. Olga Savari). *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Coleção Logos).

PÉCORA, Alcir. *Nota do organizador* à recente publicação das obras reunidas de Hilda Hilst pela Editora Globo. Compreende os livros *Exercícios, Baladas, Cantares, Do desejo, Poemas malditos, gozosos e devotos, Júbilo, memória, noviciato da paixão, Bufólicas, Kadosh, A obscena senhora D, Rútilos, Da morte. Odes mínimas, Cartas de um sedutor, O caderno rosa de Lory Lambi, Contos d'escárnio, textos grotescos.*

PEREIRA, Ana Paula. *A escrita desejante de Hilda Hilst*. Dissertação inédita. PUC, São Paulo: 2006.

PLATÃO. *Fedão*. (Trad. Carlos Alberto Nunes). 2ed. Pará, EDUFPA, 2002.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. _ São Paulo: Siciliano, 1991.

PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. (Trad. José Paulo Paes). São Paulo, Cultrix / EDUSP, 1982.

RIBEIRO, Leo Gilson. Apresentação a *Ficções*. _ São Paulo: Quíron, 1977.

RILKE, Rainer Maria. *Poemas* (Trad. Paulo Quintela). _ Lisboa: Oiro do Dia, 1983.

RUFINONI, Simone Rossinetti. Lírica da morte in: Rodapé, *Revista de crítica de literatura brasileira contemporânea*. _ São Paulo: Nankin, No 2. Agosto 2002.

ROSENFELD. Anatol. *O teatro de Hilda Hilst*. Suplemento Literário de O Estado de São Paulo (21 / 01 / 1969).

_____. *Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga*. Prefácio a *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. pp. 10-17.

SANTOS, Wellington de A. Hilda Hilst e a consciência pornográfica in: *Seminário nacional mulher e literatura* (anais). _ Faculdade de Letras / UFRJ Elódia Xavier (et al). 1995. pp. 194-199.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética* 3ed. (Trad. Celeste Aída Galeão). _ Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

SPITZER, Leo. *Três poemas do êxtase*. (Trad. Samuel Titan Jr.). _ São Paulo: cosac & naify, 2003.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. (Trad. Júlio C. Guimarães). _ São Paulo: Cia das Letras, 1988.

_____. *Extraterritorial*. (Trad. Júlio C. Guimarães). _ São Paulo: Cia das Letras, 1990.

_____. *Depois de Babel*. (Trad. Carlos A. Faraco). _ Curitiba: EdUFPR, 1998.

_____. *A morte da tragédia*. (Trad. Isa Kopelman). _ São Paulo: Perspectiva, 2006.

TOLENTINO, Bruno. *Anulação e outros reparos*. 2ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

UNAMUNO, Miguel. *Do sentimento trágico da vida*. (Trad. Eduardo Brandão). _ São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VERNANT, Jean Pierre. *A morte nos olhos: a figuração do outro na Grécia antiga* (Trad. Clóvis Marques). 2ed. _ Rio de Janeiro: JZE, 1991

VICENZO, Elza Cunha de. O teatro de Hilda Hilst in: *Um teatro de mulher*. _ São Paulo: Perspectiva, 1992.