

UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA – UEPB
CENTRO DE EDUCAÇÃO – CEDUC
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE – MLI

**A POÉTICA DA PROVOCAÇÃO: O DIVINO
ERÓTICO EM HILDÁ HILST**

**Campina Grande
Fevereiro - 2011**

ANNA GIOVANNA ROCHA BEZERRA

**A POÉTICA DA PROVOCAÇÃO: O DIVINO ERÓTICO EM HILDA
HILST**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Literatura e Interculturalidades da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães

**Campina Grande – Paraíba
2011**

Reinvenção

*A vida só é possível
reinventada.*

*Anda o sol pelas campinas
e passeia a mão dourada
pelas águas, pelas folhas...
Ah! Tudo bolhas
que vem de fundas piscinas
de ilusionismo... - mais nada.*

*Mas a vida, a vida, a vida,
a vida só é possível
reinventada.*

*Vem a lua, vem, retira
as algemas dos meus braços.
Projeto-me por espaços
cheios da tua Figura.
Tudo mentira! Mentira
da lua, na noite escura.*

*Não te encontro, não te
alcanço...
Só - no tempo equilibrada,
desprendo-me do balanço
que além do tempo me leva.
Só - na treva,
fico: recebida e dada.*

*Porque a vida, a vida, a vida,
a vida só é possível
reinventada.*

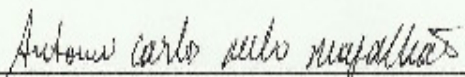
Cecília Meireles

ANNA GIOVANNA ROCHA BEZERRA

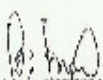
**A POÉTICA DA PROVOCAÇÃO: O DIVINO ERÓTICO EM HILDA
HILST**

Aprovada em 14 de Março de 2011


BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães
Universidade Estadual da Paraíba - UEPB
Orientador



Prof. Dr. Eli Brandão da Silva
Universidade Estadual da Paraíba - UEPB
Examinador



Prof. Dr. Douglas Rodrigues da Conceição
Universidade Estadual do Pará - UEPA
Examinador

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

B574p Bezerra, Anna Giovanna Rocha.
A poética da provocação [manuscrito]: O divino erótico em Hilda Hilst / Anna Giovanna Rocha Bezerra – 2011.
126 f.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2011.
“Orientação: Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães, Departamento de Filosofia”.

1. Análise Literária. 2. Erotismo. 3. Literatura Brasileira.
I. Título. II. Hilst, Hilda.

21. ed. CDD 801.95

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela sabedoria concedida,

Ao meu filho Caio Victor, pela inocente compreensão nos incontáveis dias – e noites! - sem “chiringar”,

A Jota, meu companheiro, meu amigo, meu amor, pelos sorrisos em meio a tanto abuso e irritação,

Aos meus pais, Dora e Dedé, pela força no dia-a-dia,

Aos meus sogros, Anésio e Jane Eyre, pela presença constante em minha vida e pela fé que em mim depositam,

À minha avó Maria, linda vozinha, por ter me transmitido a enorme coragem de enfrentar a vida,

À Janaína, cunhada-irmã, por... ah, por tanta coisa...

À minha família “Rocha”, que tanto amo,

A Fábio Rolim, pela “irmandade” que nos interliga e pela ideia inicial do projeto,
À Ediliane, pela verdadeira amizade com a qual nos presentecemos,

Ao professor Antonio Carlos - cuja provocativa inteligência me fascina - pela excelente orientação e pelos agradabilíssimos momentos de conversa,

Aos professores e colegas do MLI,
Aos funcionários da UEPB

DEDICATÓRIA

*Ao meu filho, Caio Victor, criança
bela e voluntariosa, que desperta
em mim os mais incríveis
sentimentos de amor.*

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo analisar duas obras poéticas da escritora brasileira Hilda Hilst, a saber: *Júbilo Memória Noviciado da Paixão*, 1974, e *Poemas Malditos, gozosos e devotos*, 1984, à luz de teorias que envolvem a presença do elemento divino associada ao impulso erótico. Procuraremos apresentar uma leitura analítica de trinta e um poemas, de ambas as obras citadas, a fim de perceber como a autora mescla os conceitos de Deus e de ser humano numa busca intensa pela desmistificação do divino, no caso de *Poemas Malditos*, e pela deificação do homem, em *Júbilo Memória*. Para tanto, nos fundamentamos, entre outros autores, em Eliade (2008), Bataille (1987), Otto (2007), Baudrillard (1991), Kazantzákis (1959).

PALAVRAS-CHAVE: Hilda Hilst. Poesia. Sagrado. Erótico. *Júbilo Memória Noviciado da paixão*. *Poemas Malditos, gozosos e devotos*.

RÉSUMÉ

Cette recherche vise à analyser les deux œuvres poétiques de l'écrivain brésilien Hilda Hilst, à savoir: *Júbilo Memória Noviciado da Paixão*, 1974, *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*, 1984, à la lumière des théories impliquant la présence de l'élément divin associé à pulsion érotique. Essayez de présenter une lecture analytique du trente et un poèmes, les deux œuvres citées, afin de comprendre comment l'auteur mêle les notions de Dieu et l'être humain dans une recherche massive en démystifiant le divin, dans le cas de *Poemas Malditos*, et la déification Man, dans *Júbilo Memória*. Pour cela, nous avons considéré, entre autres, dans Eliade (2008), Bataille (1987), Otto (2007), Baudrillard (1991), Kazantzakis (1959).

MOTS-CLÉS: Hilda Hilst. Poésie. Sacré. Érotique. *Júbilo Memória Noviciado da Paixão*. *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*.

SUMÁRIO

RESUMO.....	p.08
RÉSUMÉ.....	p.09
APRESENTAÇÃO	p.12
1. POESIA, EROTISMO E DEUS	p. 17
1.1 <i>O amor e sua fome: pelas vias de um sagrado literário.....</i>	p. 18
1.2 <i>Mulher Vate Trovador: encontro entre a poeta e a persona.....</i>	p. 27
1.3 <i>Extrema toco-te o rosto: o erotismo sagrado de Hilda Hilst</i>	p. 34
1.4 <i>Uma mulher suspensa entre as linhas e os dentes: a escrita desejan- te.....</i>	p. 39
2. JÚBILO MEMÓRIA NOVICIADO DA PAIXÃO: UM REFLUXO INTENSO NA BUSCA PELO HOMEM/DEUS	p. 46
2.1 <i>Esquivança, amigo, é o que se faz em ti: Modernos cantos líricos</i>	p. 47
2.2 <i>Soergo meu passado e meu futuro/ E digo à boca do Tempo que os devore: a transmutação do homem em Deus</i>	p. 50
2.3 <i>Se o corpo pede à alma que respirem juntos tu dirias, dúbio, que se trata de um pedido singular? A permanência no espaço sagrado.....</i>	p. 58
2.4 <i>Se te pertença, separo-me de mim. Perco meu passo nos caminhos de terra e de Dionísio sigo a carne, a ebriedade: O erotismo como dupla face do sagrado e da poesia.....</i>	p. 67
3. POEMAS MALDITOS, GOZOSOS E DEVOTOS: A ANTROPOMORFIZAÇÃO DO DIVINO.....	p. 76

3.1 <i>Que canto há de cantar o que perdura? A procura pela face divina</i>	p.77
3.2 <i>Teus passos somem quando começam as armadilhas: Provação em forma de erotismo</i>	p. 78
3.3 <i>Move-te. Desperta. Há homens à Tua procura: Deus como reflexo do pensamento humano</i>	p.93
3.4 <i>Penso que tu mesmo cresces quando te penso: Deus enquanto consolidação da dúvida</i>	p. 107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICASp. 124
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	p. 127

APRESENTAÇÃO

*Como se te perdesse, assim te quero.
Como se não te visse (favas douradas
Sob um amarelo) assim te apreendo brusco
Inamovível, e te respiro inteiro.*
(Hilda Hilst, Do desejo, 1992, p. 43)

Esta pesquisa surge a partir de uma singular vertente para a qual, nos últimos anos, os estudos que envolvem o fenômeno literário têm voltado os seus olhares: a multiplicidade de interrelações possíveis entre a literatura e os mais variados campos do saber humano.

Nessa perspectiva, escolhemos a autora Hilda Hilst para objeto de nossa análise, por esta se tratar de uma das mais representativas escritoras brasileiras e também pela polifonia expressa através de suas obras, que nos permitem estabelecermos elos essenciais entre a literatura e a existência.

De acordo com o escritor e crítico literário Umberto Eco,

A leitura das obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade da interpretação. Há uma perigosa heresia crítica, típica de nossos dias, para a qual de uma obra literária pode-se fazer o que se queira, nelas lendo aquilo que nossos mais incontroláveis impulsos nos sugerirem. Não é verdade. As obras literárias nos convidam à liberdade da interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades e da linguagem e da vida. (ECO, 2003, p. 12)

O texto literário nos oferta amplas possibilidades de interpretação, e o texto hilstiano, particularmente, abre diversas janelas pelas quais se descortinam as principais indagações que povoam o imaginário do homem contemporâneo. Expressando, através da poesia, anseios típicos da modernidade, as obras aqui analisadas nos colocam diante de dois grandes impasses, a saber:

- I. A busca pelo amor;
- II. A (in)existência de Deus.

A escolha das duas obras de Hilda Hilst em estudo, dentre um universo de mais de trinta que a autora publicou, se deveu, primeiramente ao encantamento suscitado pela poesia, pela beleza inerente ao texto, em

segundo lugar, por se tratar de dois textos elucidativos do processo criativo da escritora, como veremos mais adiante.

No primeiro capítulo, procuramos situar esteticamente e temporalmente os dois trabalhos poéticos da autora, *Júbilo Memória Noviciado da Paixão*, 1974 e *Poemas Malditos, gozosos e devotos*, 1984, como sendo não duas obras cujas temáticas aparecem de forma isolada no conjunto estético-filosófico hilstiano. Entendemos ser essas duas obras complementares uma à outra, uma vez que a busca incansável, ora pelo homem, ora pelo Deus ideal, perpassa todos os poemas como que um pólo norteador em torno do qual surgem as principais inquietações da poeta e são o mote fundamental da provocação a qual a autora engendra na sua procura.

Ainda no primeiro capítulo, procuramos esclarecer que, longe de ser fragmentada, praticamente toda a ficção de Hilda Hilst é una, ou seja, reflete a mentalidade de um ser humano que, como tantos outros, sente-se deslocado, sozinho, simbolicamente afastado de seus semelhantes, mas, no entanto, a eles indissociavelmente preso. Essa ambiguidade se processa praticamente em toda a produção ficcional da autora, contudo, como iremos apresentar, se corporifica de maneira mais elevada nos livros aqui analisados.

Subdividimos o primeiro capítulo em quatro subitens, em que o primeiro **“O amor e sua fome: pelas vias de um sagrado literário”** procura apresentar a visão místico-religiosa da autora intrinsecamente relacionada à energia erótica que se desprende de sua obra, no segundo, **“Mulher Vate Trovador: encontro entre a poeta e a persona”** buscamos associar a *mulher* Hilda Hilst e seus desdobramentos no fazer poético, por acreditarmos ser de fundamental importância para a nossa análise o conhecimento de alguns aspectos de sua vida, como, essencialmente, o seu isolamento na Casa do Sol, em Campinas. O terceiro subitem, **“Extrema toco-te o rosto: o erotismo sagrado de Hilda Hilst”** busca reforçar a visão mística da poeta amalgamada à sua consciência de mulher enquanto fonte intensa de provocação, não apenas em relação ao homem, o masculino, sobretudo, direcionada para o outro. Um *outro* que se desdobra na figura dupla da divindade. No quarto e último subitem que compõe o primeiro capítulo, **“Uma mulher suspensa entre as linhas e os dentes: a escrita desejanse”** procuramos apresentar como as inquietações da poeta se corporificam não apenas nas imagens e temáticas por ela abordadas, mas,

sobretudo, na sua peculiar escrita que se caracteriza pela agudeza de ideias e palavras, muitas vezes aparentando uma singular caoticidade na qual aflora todo o sentido de sua poesia.

Dedicado a analisar dez poemas que compõem um dos mais densos e bem elaborados trabalhos poéticos de Hilst, o segundo capítulo de nossa análise, **“Júbilo Memória Noviciado da paixão: um refluxo intenso na busca pelo homem/Deus”** se atém ao livro *Júbilo Memória Noviciado da Paixão*, 1974, no qual a autora mescla estruturas de uma lírica trovadoresca a um intenso desejo pelo amado imaterial, alçado à condição de entidade, e que suscita uma relação tipicamente platônica. *“Ode descontínua e remota para flauta e oboé: de Ariana para Dionísio”* traz dez poemas dirigidos ao amado, nomeado semelhante ao deus mitológico Dionísio. Os poemas de *Júbilo Memória* dirigem-se a um humano ausente, corporificado nas falas da poeta como o amado idealizado e refletem a fusão do duplo – a poeta e o seu amado – através do embate, da espera e da linguagem. Ao mesmo tempo em que todos os poemas que compõem o livro são dirigidos a um amado ausente, a reiteração da falta não se limita a um discurso em que se corrobore a aceitação da voz lírica, embora haja traços de submissão, há uma clara marca irônica, provocativa, nas palavras dirigidas ao amado.

No primeiro subitem do segundo capítulo **“Esquivança, amigo, é o que se faz em ti: modernos cantos líricos”** procuramos apresentar a figura do amado manifestada através da ausência física, porém reiterado pela deificação do eu lírico. Por sua vez, no segundo subitem deste capítulo, **“Soergo meu passado e meu futuro/ E digo à boca do Tempo que os devore: a transmutação do homem em deus”** tentamos mostrar, através da análise dos poemas, como a autora se apropria da simbologia da Casa, da moradia, como significado de santuário no qual o ser amado, pode ser cultuado ou abrigado. E, por último, em **“Se o corpo pede à alma que respirem juntos tu dirias, dúbio, que se trata de um pedido singular? A permanência no espaço sagrado”** procedemos à leitura analítica dos poemas considerando a intrínseca relação amplamente abordada pela autora no que concerne à visão do erotismo a partir de duas vertentes complementares, como expressão do sagrado e como materialização poética.

Estruturado em forma de apóstrofes dirigidas tão somente a Deus, o Deus cristão do Novo Testamento, que envia seu único filho para sofrer as penas do calvário na esfera terrestre, *Poemas Malditos, gozosos e devotos, 1984*, engendra uma forma diversa de pensar Deus. O Deus hilstiano é um desdobramento do Deus de Nikos Kazantzákis, filósofo grego da modernidade que influenciou sobremaneira o pensamento hilstiano. Essa abordagem divina que realoca Deus não como criador, porém como criação do pensamento humano, se reflete nos vinte e um poemas que compõem o livro em estudo. Para melhor direcionarmos nossa análise, compomos o terceiro e último capítulo de nosso estudo subdividindo os vinte e um poemas em três esferas temáticas as quais consideramos pertinentes. A primeira, **“Que canto há de cantar o que perdura? A procura pela face divina”** procura situar como os poemas de *Poemas Malditos* se reconfiguram na forma de um apelo/provocação em direção ao divino. No segundo subitem **“Teus passos somem quando começam as armadilhas: provocação em forma de erotismo”** apresenta a leitura analítica de sete poemas nos quais se presentifica a provocação suscitada pelo eu lírico, em direção à divindade. Em tom apelativo-oracional, a poeta conduz a sua lírica incitando Deus a se manifestar materialmente. Por sua vez, o terceiro subitem, **“Move-te. Desperta. Há homens à tua procura: Deus como reflexo do pensamento humano”** observamos uma subversão do pensamento tradicionalmente difundido que propaga a crença comum de que Deus, enquanto Criador, deu origem a tudo que há no universo. Nos sete poemas que são aqui analisados, a subversão do eu lírico se manifesta tomando como principal fundamento o pensamento do já citado filósofo grego Kazantzákis, no qual este afirma ser Deus uma criação humana e que dela necessita para poder existir. No quarto e último subitem que encerra o terceiro capítulo **“Penso que tu mesmo cresces quando te penso: Deus enquanto consolidação da dúvida”** se desenvolve uma intensa interpelação direcionada a um interlocutor ausente: a poeta busca Deus que simplesmente se nega a responder aos seus questionamentos. Consolida-se, assim, o sacrifício de toda a existência humana, que se propaga pelo sofrimento, dor e morte, que, por sua vez também conduzem à finitude de Deus, uma vez que, de acordo com a poeta, este não é senão um reflexo do homem.

Dessa forma, um estudo que possibilite a aproximação de duas vertentes essenciais à condição humana, tais como o erotismo e o sagrado, despontam nas duas obras hiltianas aqui analisadas com o intuito de aproximar ainda mais, duas instâncias basilares: a vida e a arte.

CAPÍTULO 1

Hilda Hilst: poesia, erotismo e Deus

A poesia nos faz tocar o impalpável e escutar a maré do silêncio cobrindo uma paisagem devastada pela insônia.

Octavio Paz

1.1 *O amor e sua fome: pelas vias de um sagrado literário*¹

É por meio da literatura que temos a possibilidade de recriar o real ou até mesmo de modificá-lo de acordo com aquilo que melhor nos satisfaça. A arte literária trilha caminhos diversificados e, com a sua inerente força persuasiva, com seu poder encantatório, através da palavra, permite ao homem compreender, pela ficção, aspectos comuns da existência, uma vez que é justamente nesse “comum”, no âmbito das coisas simples, que surgem as grandes questões que fomentam o imaginário humano. Sendo uma realização cultural, produzida por seres sociais que compartilham gostos, saberes, costumes, práticas interpessoais, a arte literária dissemina e reproduz os mais recôntidos desejos humanos os quais atravessaram épocas, ou seja, é pelas vias da “ars poetica” que o escritor, artista da palavra, deixar emergir no texto aquilo que, comumente, principalmente em virtude de interditos sociais, opta por “ocultar”, como ocorre com as representações, bem como com as manifestações do desejo.

Moisés indaga:

O texto literário? O texto literário encerra um tipo de conhecimento da realidade, diverso dos outros à medida que, como sabemos, exprime os conteúdos da imaginação ou da ficção. Se o processo de captura da realidade se inicia com a percepção sensorial e se esta pressupõe um pensamento, a imaginação, no sentido de faculdade de representação (“imagem”) e de multiplicação de imagens, trabalha não só com o real determinado, mas também, e, sobretudo, com os possíveis do real. (MOISÉS, 1982, p. 24)

A literatura busca apreender o real através de sua manifestação mais plausível e encantadora para o ser humano: a fantasia. As possibilidades de ilusão promovidas pelo texto ficcional enredam a mente humana e torna a realidade cotidiana menos dura e mais aceitável; nesse sentido, a literatura assemelha-se a um bálsamo, um paliativo para a vida de fato. Toda a gama mítica que envolve o texto literário parece criar uma idolatria – ou culto – a uma abstração.

¹ Todos os títulos que compõem os subitens, em itálico, desta pesquisa são versos de autoria de Hilda Hilst.

Enquanto produto da imaginação, o texto literário atravessa o senso comum e possibilita ao ser humano, pelo menos no terreno fecundo da criatividade, alcançar o efêmero mundo dos sonhos e das ilusões impossíveis.

Dentre as inúmeras manifestações apresentadas através da literatura, uma, a poesia, assume caráter peculiar e se destaca das demais pela irreverente maneira de desafiar/ seduzir o homem. Pela poesia, pelo signo imagético, é que o homem concretiza as sensações mais abstratas e, conectado ao universo paralelo do encantamento, se entrega ao reino inexplicável do poético.

Sendo assim, é que podemos falar de uma intensa e íntima relação entre a poesia e o que comumente denominamos de sagrado, uma vez que inexplicavelmente arrebatador e fascinante, o sagrado, assim como a poesia, se apropria da razão e subjuga-a; tornando-a vulnerável e permanentemente dispensável. Diante do elemento sagrado, a sensação mais latente que o ser humano experimenta é a de pequenez, de nulidade. Semelhante sensação provoca a poesia: diante do texto poético, da imagem reveladora, da combinação sonora e/ou significativa das palavras, o ser humano se percebe momentaneamente tomado por uma aura de sedução.

A palavra atrai e seduz, assim como afasta e renega. O poeta, brincando, percebe-se repentinamente preso às armadilhas verbais por ele criadas. A procura do poeta pela palavra adequada, pelo verso lapidado, pela rima perfeita que consiga transmutar em palavras a imagem mental que ele tem da ideia, nos reporta à busca do homem pelo amor. Amor que através dos tempos é fonte do desejo humano. O homem, para se manter vivo, necessita amar e muito embora alguns reafirmem o contrário, esse mesmo homem almeja a reciprocidade. O eu recortado, incompleto e falho busca a si próprio no outro. Esse impulso, ao qual denominamos de erotismo, é a força vital que propulsiona a humanidade.

Trazendo para o âmbito da literatura, percebemos como esse desejo de fusão se projeta na relação ambivalente entre o poeta e a poesia. Semelhante aos andróginos bipartidos do mito platoniano, esses dois pólos imantados se atraem, se procuram e, raramente, encontram um no outro a satisfação plena, o amor eterno. O poeta lapida a palavra, como disse Olavo Bilac, e se fixa na ideia que ela poderá transmitir. Muitas vezes a angústia constitui-se na sua

principal característica, ou pelo menos a mais evidente, uma vez que, inamovível e dinâmica a palavra existe.

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
(...)
Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
"Trouxeste a chave?"
(Carlos Drummond de Andrade)

A palavra precisa ser (des)encantada, caso contrário o propósito do poeta não se efetiva. A incomunicabilidade sígnica é, ao mesmo tempo, aterradora e fascinante. No movediço terreno no qual se interpenetram a poesia e o sagrado, a ausência, a falta de sentido lógico e a explicação não apenas ampliam o anseio humano; antes, seduzem.

Que a poesia é a arte da palavra, muitos já disseram. Aqui, tentaremos apresentar, através da poética de Hilda Hilst, que poesia assemelha-se a entrega e devoção. É uma das formas mais complexas de renúncia e religião. É fervor erótico e busca do outro inapreensível, divino e volátil que nunca se faz presente, mas que atormenta com sua pensada ausência, que ilude e apavora no mesmo instante em que se faz vital.

A poesia é o Deus hilstiano. É a religião no sentido original da palavra: *re-ligare*. Ligação esta que se estabelece com o cosmos, com o desconhecido do qual somos originariamente parte. A autora sofregamente tenta tocar Deus e atingi-lo através de sua obra mais perfeita, o ser humano. Perplexa, nessa tentativa extenuante, encontra a poesia.

Ainda sob o ardor da juventude compõe *Júbilo Memória Noviciado da paixão*, 1974, obra de uma beleza extremada, estranha e confusa onde os versos conclamam o homem deificado, inacessível e altivo, revelando-se para a mulher apenas para ainda mais aguçar-lhe o desejo.

Em *Júbilo Memória Noviciado da Paixão*, o homem se faz Deus. Hilst propositalmente os mescla e confunde. É um homem sem cor, sem cheiro, plenamente destituído de semblante, rompendo assim o pressuposto fundamental de que o desejo erótico se manifesta primeiramente através dos sentidos. O Deus hilstiano seduz justamente pela sua misteriosa inacessibilidade. "E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem e

semelhança” (Gênesis 1:26). Dessa forma, Deus é todos os homens. Daí advém a necessidade platônica revelada por Hilst pela forma física de Deus.

Hilda tentava encontrar nos seres com os quais manteve estreitos laços de convivência, traços que os identificassem com Deus. Aparentemente o encontra na placidez indômita de sua chácara em companhia de seus inúmeros cães. Para Rosendahl,

O espaço sagrado é um campo de forças e de valores que eleva o homem religioso acima de si mesmo, que o transporta para um meio distinto daquele no qual transcorre a sua existência. É por meio de símbolos, dos mitos e dos ritos que o sagrado exerce sua função de mediação entre o homem e a divindade. E é o espaço sagrado, enquanto expressão do sagrado, que possibilita ao homem entrar em contato com a realidade transcendente chamada deuses, nas religiões politeístas, e Deus, nas monoteístas. (ROSENDAHL, 2002 p. 30)

No intuito de se dedicar, de corpo e alma, ao fazer poético, a autora foge do espaço comum no qual habitava e sente necessidade de um espaço no qual possa reconhecer elementos – símbolos, ritos – que a sintonizem com uma dimensão superior, sagrada.

Em *Poemas Malditos Gozosos e Devotos*, 1984, já se presentifica mais o desafio e a decepção. Não há Deus tal qual imaginamos. Há o homem. O Deus apresentado nesse conjunto poético maltrata e desdenha como um amante caprichoso; mais uma vez não tem corpo, apesar de impor Sua presença.

Nos versos de *Poemas Malditos Gozosos e Devotos* gotejam desejo e dor. Latência, lamento e abandono. O jorro vocabular agressivo de Hilda Hilst assemelha-se ao choro de uma criança, desprezada, que pleiteia a atenção do pai. Hilst quer o Pai. Um pai real e ambivalente que, em meio à esquizofrenia, a desejou como mulher. No mesmo instante busca um Pai divino, ideal. Por isso extrapola seu desejo e sua ânsia e os metamorfoseia em versos.

Hilda Hilst (1930-2004) é considerada pela crítica como uma das mais versáteis vozes femininas da literatura brasileira contemporânea, uma vez que sua criação literária contempla, com o mesmo vigor estético, os três gêneros da literatura: a poesia, a narrativa e a dramaturgia. Dotada de um lirismo pungente e de uma beleza física comparável a de musas universais, Hilda rompe o preconceito de uma época em que escrever era uma atividade típica (ou pelo

menos era senso comum acreditar) do universo masculino. Muitos críticos renomados de sua época chegaram a afirmar que a autora só escrevia quando apaixonada.

Destri e Diniz comenta que

Hilda Hilst aos poucos surgia ao lado da amiga Lygia Fagundes Telles, como prova de que mulheres, contrariando a opinião geral, poderiam ser literariamente competentes – tese levada ao extremo em reportagem publicada por A Última hora no ano de 1959, sob título bastante direto (e pouco discreto em relação ao preconceito do qual surge): ‘Hilda e Lygia arrasam uma velha teoria: nem sempre beleza e talento são incompatíveis,’ (DESTRI e DINIZ In: Pécora, 2010, p. 35-36)

Por ser mulher, bonita, com uma situação financeira bastante confortável, Hilst é recebida no meio literário da época – formado quase que exclusivamente de escritores homens – como se a sua literatura fosse mais um de seus excêntricos caprichos, como se a sua poesia fosse fruto de “paixões” avassaladoras. Mesmo ela defendendo que o ato poético “é basicamente intuição. A poesia não vem daqui, você recebe a poesia – ela vem de alguma coisa que você não conhece.” (Hilst, in: Cadernos de literatura brasileira, p. 36). Percebemos, contudo, que a extensa obra hilstiana, longe de se constituir de “rompantes” espaçados de uma mulher apaixonada, prossegue, por todas as vias do fazer literário. Souza afirma que

Inquieta, eclética e multifacetada, Hilst tomou de sua pena para enveredar, com maestria, por gêneros diversos, e a poesia foi o que rendeu aos seus admiradores maior quantidade de livros. São ao todo 14 volumes, que vão de Presságio (1950) até Cantares do Sem Nome e de Partidas (1995). (SOUZA, 2003, p. 35)

Mesmo ao longo de toda a sua vasta produção literária, criando contos, novelas, romances, teatro, a obra de Hilda Hilst é indiscutivelmente poética. A própria autora afirma: “*Toda a minha ficção é poesia. No teatro, em tudo, é sempre o texto poético, sempre.*” (Hilst, 1993, p. 39) Por todos os gêneros literários que trilha não há como não perceber o caráter poético que permeia os seus escritos.

“*Lutar com palavras é luta mais vã. Entanto lutamos mal rompe a manhã.*”. Os versos de um dos maiores nomes da poesia brasileira, Carlos

Drummond de Andrade, célebre admirador de Hilda², traduzem a constante inquietação que atravessa o ser poético: a busca pela palavra ideal, pela palavra que consiga transpor para o nível da comunicabilidade aquilo que reside na especificidade do ser, ou seja, habita o incognoscível e dificilmente se ajusta à linguagem humana. “A incomunicabilidade humana é um fato. Em parte pela nossa natural dificuldade, em parte porque a ‘alma do outro é uma floresta escura’, como disse o poeta Rainer Maria Rilke”. (LUFT, 2010, p. 69)

Não apenas os poetas são acometidos dessa “ausência” verbal. O homem comum também encontra altíssimos muros – muitas vezes intransponíveis – ao tentar estabelecer teias de contatos com seus semelhantes através da linguagem.

E é na poesia, na arte verbal da palavra e pela palavra, que se encontra, em muitos casos, o preenchimento daquilo que se fez lacunar: o ser humano, pelos caminhos, ora áridos ora suaves, do fazer literário, se depara com as mais inusitadas respostas aos seus dilemas existenciais. Para Bakhtin,

O autor acentua cada particularidade da sua personagem (...) da mesma forma como na vida, nós respondemos axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam; na vida, porém, essas respostas são de natureza dispersa, são precisamente respostas a manifestações particulares e não ao todo do homem, a ele inteiro. (BAKHTIN, 2010, p. 3)

Eis uma maneira de compreender o fazer poético hilstiano: uma permanente busca de si mesma, do outro e da essência divina que a autora acredita habitar/ não habitar o homem. Atravessada pelo viés do erotismo e do sagrado, a poesia de Hilda Hilst se faz ao mesmo tempo medieval e moderna: através de uma linguagem que muitas vezes remete à época trovadoresca, sua estrutura, bem como temática, em nada escapa à poesia moderna. Versos livres, desarraigados de uma métrica específica, porém, uns dotados de musicalidade, outros necessitando da materialidade da página em branco para acentuar seu significado e ainda os que são apenas compreensíveis diante do leitor, ou seja, no contato direto com a palavra escrita, como conseguimos perceber no poema que segue:

² Em 1952 Carlos Drummond de Andrade escreve a Hilda Hilst, e, junto da carta, anexa um poema dedicado à escritora. Drummond tinha 50 anos. Hilda tinha 22. Quatro décadas depois, a escritora reencontra a carta entre seus guardados.

O ouro do mais fundo está em ti.
Em mim, as coisas breves tomam corpo
E uma saga de bronze em meu ombro
A cada dia se transforma em chaga.
Um sol que se contrai sobre o meu rosto.
Aves de que não sei sombra, vi-as
Na manhã quando o amor era sombra
Mas num sopro perdi-as
E é grande agonia o que era gozo
Guia-me em complacência. Que o instante
Não se afaste de mim, antes padeça
Desse meu existir e eu não me perca.(HILST, 2002, p. 101)

A angústia provocada pela efemeridade do sentimento, a dualidade expressa pelo eu lírico, todos esses elementos convergem para que vislumbremos ecos de uma poesia primitiva, visceral e também repleta de aspectos modernos, os quais se fazem mais presentes na inquietação de um eu lírico diante da certeza/incerteza de uma sensação que a torna plena ao mesmo tempo em que a anula. A noção de permanência, de fixidez e inviolabilidade perdura no *Outro* (“*O ouro do mais fundo está em ti*”); ao eu lírico, cabe o ser vulnerável, susceptível ao escoar do tempo, marcado pela ruptura/quebra da constância pretendida (“*Na manhã quando o amor era sombra/ Mas num sopro perdi-as*”). O conflito desencadeado, no ser poético, é delimitado através do apelo “*Guia-me*”. Embora se circunscreva no âmbito da interpelação, a quem caberia a tarefa de guiar? A forma verbal no imperativo não traduz apenas a ordem, o clamor, mas também evoca o tom oracional do poema. O chamamento se faz dúbio: o outro ou o eu? Percebe-se que a certeza da temporalidade que se esvai marca o todo singular do poema. A poeta sabe que tudo é vão e passageiro. Deseja, no entanto, descobrir – ou ser descoberta – pelo *outro* que a angustia e atormenta antes que o tempo final – A morte – se deflagre.

É perceptível, na produção de Hilst, um vasto grau de erudição que atravessa toda a sua obra, quando a autora opta por premissas filosóficas, religiosas e míticas, apresentando ao leitor uma forma inusitada e criativa na elaboração de seus textos. Sobre a sua escrita, Bomfim (2008, p. 89) ressalta que “o narrador (**eu lírico**³) hilstiano é implacável e muitas vezes cruel, ele nos

³ Grifo meu.

ameaça com suas questões herméticas, filosóficas e de alta erudição, como uma esfinge pós-moderna.”

Basicamente toda a obra de Hilda Hilst gira em torno de dois eixos temáticos, que no aflorar de sua maturidade literária, adquire nuances diversos: o Sagrado e o amor. Compreendendo-se Sagrado aqui como uma tensa procura pelo que não há; complementaridade de um vazio primordial, latente e intrínseco ao ser humano, bem como uma busca insistente por um Deus que a própria poeta confere status humanificado:

Caio sobre teu colo.
Me retalhas.
Quem sou?
Tralhas, do teu divino humor. (HILST, 1995, p. 34)

A temática do amor, ou do erotismo divinizado, como vamos abordar de agora em diante, também é uma constante no fazer literário da autora:

(...) Te olhei. E há tanto tempo
Entendo que sou terra. Há tanto tempo
Espero
Que o teu corpo de água mais fraterno
Se estenda sobre o meu. Pastor e nauta (...) (HILST, 1997, p. 17)

Em sua lírica, a presença de temas instigantes e, ao mesmo tempo, desconcertantes, além dos já citados, merecem atenção a relação vida/morte, a elaboração lingüística, assim como temas de ordem metafísico-filosófica os quais transitam no imaginário do homem moderno, fato este que justifica a tradução das obras da referida autora para diversos idiomas. Hilda tinha consciência da grandeza de sua literatura, que sem modéstia, afirmava ser produto de um intenso e meticuloso trabalho com a linguagem e sua principal preocupação era com o ser humano, na sua essência e na sua incompletude.

Tomando por base os Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Sales, Hilda Hilst nasce a 21 de abril de 1930 em Jaú, interior de São Paulo. Filha única de Apolônio de Almeida Prado Hilst – de quem provavelmente herdou o amor às letras – e Bedecilda Vaz Cardoso. Poucos anos após seu nascimento, o pai, aos 35 anos de idade e sofrendo de esquizofrenia, é internado num sanatório em Campinas e Hilda se muda com a mãe para Santos. Por ser de classe média alta, Hilda estuda em bons colégios da capital paulista e, aconselhada pela mãe, cursa Direito na Faculdade do

Largo São Francisco. A partir de então, entrega-se a uma vida boêmia, escandalizando a sociedade paulista.

Hilda Hilst estréia na carreira literária em 1950, aos vinte anos, com a obra *Presságio*, e daí, só pararia em 1995 com a antologia poética *Do amor*.

Entretanto, em 1963, Hilda Hilst abandona as altas rodas da sociedade, as pomposas festas que frequentava, o glamour que girava em torno de sua pessoa, prende os cabelos num despretenso coque, e, trajando batas larguíssimas, passa a morar na Fazenda São José, a 11 km da cidade de Campinas. Uma das principais razões que fez com que a escritora optasse por um estilo de vida tão diferente do que levava até então, foi a leitura de *Carta a El Greco*, de Nikos Kazantzakis. Tal obra teria influenciado sobremaneira todo o pensamento hilstiano, a ponto de fazer com que ela percebesse que só o isolamento completo a conduziria à descoberta de uma poesia intensa e verdadeira.

Em 1966, Hilda muda-se para a Casa do Sol, na mesma fazenda, porém meticulosamente reformada segundo critérios ligados a crenças da autora, e lá passa a receber artistas, escritores e amigos. Praticamente toda a parte mais relevante e significativa de sua produção literária se desenvolve nesse ambiente rescendendo à boemia e misticismo, arquitetado de acordo com as ideologias místicas da escritora.

Atualmente, após a morte da autora, a Casa do Sol tornou-se um espaço cultural que tem por objetivo promover a arte em suas mais diversificadas instâncias.

A autora de *Amavisse* conquistou vários prêmios, inclusive os maiores prêmios literários do Brasil: o Prêmio Pen Clube de São Paulo em 1962, o Prêmio Anchieta de Teatro em 1969, o APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) em 1977 e 1981, o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, em 1984 e 1993, o Prêmio Cassiano Ricardo, do Clube de Poesia de São Paulo, em 1985, o Prêmio Moinho Santista, da Fundação Bunge, pelo conjunto de sua obra poética, em 2002 e uma indicação para o Prêmio Intelectual do Ano, da União Brasileira dos Escritores, em 1990. (GRANDO, 1999) O maior desejo de Hilda era ser lida por um grande público, especialmente o público brasileiro, desejo este que de certa forma foi parcialmente realizado quando da

publicação, pela Editora Globo, de suas Obras Reunidas, sob a organização do professor e crítico de literatura da UNICAMP, Alcir Pécora em 2002.

1.2 *Mulher Vate Trovador*: encontro entre a poeta e a persona

A incansável busca pela literatura que conduza o indivíduo por uma vertente que vai da busca pelo elemento sagrado e, no outro extremo, mas que a todo instante se cruzam, ao erotismo, permite que se faça uma leitura singular da poética de Hilst. Considerada como escritora “hermética e de difícil compreensão” Hilda se considerava vítima de uma maldição. De acordo com José Castello:

Hilda, sem nenhum receio de parecer exagerada ou ressentida, reafirma que é a vítima infeliz de uma condenação. Maldição, ela prefere dizer, e a seguir fornece um nome para seu infortúnio: a “maldição de Potlatch⁴”. A escritora não está falando só de um sentimento mórbido, ou fazendo uma metáfora, ainda que excessiva, para sua solidão; ao contrário, diz estar segura de que existe uma energia nefasta que age sobre ela e seus livros, impedindo-a de ser reconhecida pelo que é. (...) Sua vasta obra permanece, no quase absoluto esquecimento e que o meio literário brasileiro, por ignorância, inveja ou outro motivo mais obscuro, se empenha em renegar. Foi por entender que sua literatura é sempre ignorada, e mais que isso, destruída, que Hilda adotou pra si a ideia do Potlatch. (CASTELLO, 1999, p.93)

Considerando o contexto temporal em que grande parte de sua obra foi produzida, entre 1940 e 1977, hoje podemos dizer que a questão não se restringe à maldição e sim a uma possível incompreensão, para os leitores da época, no sentido literal da palavra, já que a linguagem bem como as temáticas hilstianas – em destaque a peculiar maneira de abordá-las – muito se coadunam com a contemporaneidade. Hilda, em sua época, não se filia a nenhuma escola literária e, assim, forçosa ou intencionalmente, cria a sua própria linguagem. Uma linguagem extremada, autêntica e muitas vezes erudita demais para aqueles que pretendiam lê-la. A força da escrita de Hilst revela as inquietudes mais presentes em nossa época atual e traduz às

⁴ Ritual ameríndio no qual os índios tinham o costume de pegar a parte mais valiosa de sua riqueza e simplesmente destruí-la. (José Castello cf. Referências bibliográficas)

transformações e as contradições de uma época ainda por se definir. Para o crítico literário Terry Eagleton, a literatura atual expressa

uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a noção de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas, ou os fundamentos definitivos de explicação. O mundo torna-se um contingente gratuito, diverso, instável, imprevisível, (...) fenômeno tão híbrido que qualquer afirmação sobre um aspecto dele, quase com certeza, não se aplicará a outro. (EAGLETON, 1998, P.35).

Basta adentrar um pouco na fortuna crítica de Hilda Hilst para perceber que o século XXI “descobriu” a escrita delirante da autora, por assim dizer. Diversos artigos, dissertações e teses passaram a ser publicados com mais frequência nos dez últimos anos. Um levantamento feito em 2001, quando a Editora Globo adquire os direitos autorais de Hilda Hilst e relança sua obra completa, cita apenas oito publicações acadêmicas, num período que vai de 1991 a 1998.

A ênfase nos estudos que interligam literatura e contexto sócio-cultural foi de fundamental importância para que a produção literária de Hilda Hilst penetrasse nas academias. Seria o caso de imaginar que a maldição do Potlatch chegou ao fim? Não é exatamente o que ocorre. Na verdade, tal maldição nunca existiu – mesmo para uma mística como Hilda. O que se processa na atualidade é que sua obra, a qual sempre foi rechaçada em sua época, agora desponta menos hermética – em virtude da ampliação dos olhares de um novo público leitor - e assim passa a ser lida, difundida e apreciada por leitores um pouco mais em sintonia com o universo poético-sacro-erótico-filosófico-carnavalizante da autora, que assimilam a sua literatura sem demonstrarem perplexidade ou sem parecerem escandalizados com as suas ousadias literárias. Até porque estas refletem a conjuntura da nossa atual sociedade.

Para Borges,

O processo criador de Hilst constituiu-se de um caráter intimista, voltado às questões mais recôntidas do ser humano, através de uma linguagem inovadora, visceral, de extremado desejo e de busca incontida – que lançou a escritora numa paixão literária feita de riscos e paradoxos, onde mundos diferentes se tocam, a prosa e a poesia, o imanente e o transcendente, o alto e o baixo. A escrita de Hilda segue a via do excesso, do abuso, numa incursão especular e abrasadora,

que une o visível ao invisível, o macrocosmo ao microcosmo, oferecendo ao leitor uma experiência superlativa. (BORGES, 2008, p.12)

Esse dualismo controverso é perceptível em praticamente toda a sua obra. É o que podemos perceber no canto primeiro, poema do livro *Sete cantos do poeta para o anjo*, 1969, que se segue:

Se algum irmão de sangue (de poesia)
Mago de duplas cores no seu manto
Testemunhou seu anjo em muitos cantos
Eu, de alma tão sofrida de inocências
O meu não cantaria?

E antes desse amor
Que passeio entre sombras!
Tantas luas ausentes
E veladas fontes.
Que aspereza de tato descobri
Nas coisas de contexto delicado
Andei

Em direção oposta aos grandes ventos.
Nos pássaros mais altos, meu olhar
De novo incandescia. Ah fui sempre
A das visões tardias!
Desde sempre caminho entre dois mundos

Mas tua face é aquela onde me via
Onde me sei agora desdobrada. (HILST, 1969, p. 119)

A certeza do ofício de ser poeta se corporifica no poema - “*Se algum irmão de sangue (de poesia)*” – e o eu lírico, através de alegorias, alusões e metáforas se percebe dupla, ambígua, recortada. Em outros poemas a voz do “anjo” – que podemos interpretar como a *inspiração* ou o Divino – se faz ouvir. Para a poeta, não; muito embora ela se perceba pura, inocente, sem a mácula do conhecimento (“*Eu, de alma tão sofrida de inocências*”). Como se buscasse algo inevitavelmente inalcançável; como se estivesse em permanente “dissonância” com o real. Sonhando, o eu lírico oscila entre o que é real ou ilusão e, embebida de incertezas, se encontra no ser amado: “*Mas tua face é aquela onde me via/ onde me sei agora desdobrada.*” Através de elaborada linguagem, a poesia revela um ser que não sabe exatamente lidar com sua própria condição e, necessariamente, se torna insatisfeito. O não-conhecer ao

mesmo tempo que inquieta, seduz o eu lírico. Alude, ainda que sutilmente, ao dilema de Adão e Eva diante da árvore do saber: conhecer ou não conhecer?

Hilst tornou-se mais conhecida, ainda que equivocadamente, pelas suas publicações propositalmente pornográficas⁵, entretanto, até mesmo nessas obras a busca pelo elemento sagrado, parte essencial que, como já observamos, desponta em quase todos os seus escritos, também se presentifica na tetralogia obscena, como bem observa a própria autora em entrevista aos Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles: *“Minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus.”*

A busca pelo *Sublime*, pelo *Sagrado*, se confunde na poética de Hilst com o erotismo. Ainda que tanto a literatura erótica quanto a pornográfica girem em torno do mesmo objeto, o erotismo, a literatura hilstiana foi equivocadamente rotulada de pornográfica em virtude de alguns de seus textos apresentarem uma forma literária escatológica e pela própria divulgação da autora, que se ressentia do público leitor brasileiro só gostar de “bandalheiras”.

A literatura pornográfica brasileira, segundo Eliane Robert Moraes e Sandra Maria Laipez surge desde a carta de Pero Vaz de Caminha e nos dias atuais se esconde nas prateleiras inferiores das bancas de jornais, ou, mais acessível, em sites na internet. O propósito desse tipo de literatura é muito específico: a busca pelo prazer. Nesses textos, muito raramente se percebe um trabalho com a linguagem, já que seus leitores não podem perder tempo em decodificar estruturas mais complexas que porventura venham a se manifestar através de metáforas ou alusões filosóficas. É o que acontece com a pretensa literatura pornográfica de Hilst. A polifonia filosófica, vocabular e temática que permeia os escritos da autora, se constitui como “ruídos” para o objetivo da literatura obscena. Ou seja, o leitor que almeja instantes de prazer através da leitura, não o encontra em passagens como:

(...) Fiquei radiante. Desejei sim que morresse. Aos trancos vieram-me frases surpreendentes. E comecei:
Houve uma efusão farturosa de bocetas

⁵ Denomina-se tetralogia obscena o conjunto de quatro obras escritas pela autora entre 1990 e 1992. Fazem parte desse conjunto *O caderno Rosa de Lori Lamby, 1990, Cartas de um Sedutor, 1991, Contos D'escárnio – textos grotescos, 1992 e Bufólicas, 1992.*

E naquela efusão... a boceta na cama... a
fatura na mesa...
Bocetas claras. De pêlos fartas, efusões sinceras
Bocetas sobre a mesa, fatura de ninfetas, efusão de picas
Faturo-te a boceta em efusão (...) (HILST, 1992, p. 84)

No máximo, se for um conhecedor superficial do simbolismo brasileiro, esboçará um breve sorriso ao constatar a semelhança desses trechos com alguns poemas de Cruz e Souza. O real objetivo da literatura pornográfica não se efetiva. Para Goulemot (2000, p. 56), o risível no citado trecho de Hilda Hilst não podem anular a crença bem enraizada de que o livro obsceno obriga à passagem ao ato.

Nada pode interromper ou restringir seus efeitos: nem o corpo, nem o coração, nem a moral, nem o fisiológico. (...) Tudo se passa como se bastasse uma simples leitura para fazer reacender o desejo que a realização sexual deveria ter satisfeito. (...) A leitura licenciosa é descrita como 'uma tempestade terrificante no meio do bom tempo, um sonho terrível numa noite suave e calma'. (GOULEMOT, 2000, P. 62.)

Dessa maneira, os escritos de Hilda mais se aproximam de um erotismo fervoroso, no qual escatologia e linguagem vulgar muitas vezes se misturam como se buscassem agredir – ou chamar a atenção – do elemento divino que se faz mais presente no todo de sua obra. Assim, numa linguagem dotada de expressividade ao mesmo tempo em que permeada de imagens efusivas, a poeta procura apreender, através de seus versos, o *deus* que julga desmistificar.

Toma-me. A tua boca de linho sobre a minha boca
Austera. Toma-me AGORA, ANTES
Antes que tua carnadura se desfaça em sangue, antes
Da morte, amor, minha morte, toma-me
Crava a tua mão, respira meu sopro, deglute
Em cadência minha escura agonia.

Tempo do corpo este tempo, da fome
Do de dentro. Corpo se conhecendo, lento
Um sol de diamante alimentando o ventre,
O leite da tua carne, a minha
Fugidia.
E sobre nós este tempo futuro urdindo
Urdindo a grande teia. Sobre nós a vida
A vida se derramando. Cíclica. Escorrendo.

Te descobres vivo sob um jugo novo.
Te ordenas. E eu deliquescida: amor, amor,

Antes do muro, antes da terra, devo
Devo gritar a minha palavra, uma encantada
Ilharga
Na cálida textura de um rochedo. Devo gritar
Digo para mim mesma. Mas ao teu lado me estendo
Imensa. De púrpura. De prata. De delicadeza. (HILST, 1995, p. 71)

O Sublime, neste poema, assume características de antropomorfização. O eu lírico busca a fusão com o Divino através da materialização corpórea do outro, com elementos que reportam ao sensorial humano, como toques, odores, sabores, visões, etc. Entregando-se ao deus/homem, ela lança-lhe o desafio: “*Toma-me*”. Nesse mesmo instante o conflito basilar da existência humana se descortina no texto: vida e morte. Fundir-se com o outro é continuar a viver na unicidade, é driblar a morte, única certeza inexorável e fatal para o eu lírico. Dessa forma, a autora conclama, interpela o outro – esboçado na difusa figura que progressivamente se imbrica (deus/homem) à união, seja carnal e/ou espiritual, pois bem sabe que “*sobre nós este tempo futuro (está) urdindo a grande teia*”. A consciência da efemeridade da vida atravessa, fulminante como um raio, toda a composição textual, por sua vez, feito de entrega, doação, devoção ao mesmo tempo em que de certeza da morte e medo.

De acordo com Bataille (1980, p. 17) “é fácil compreender o que quer dizer erotismo dos corpos ou dos corações, mas a ideia de erotismo sagrado é menos familiar.” A questão do erotismo como algo sagrado pode estar relacionada à ideia de continuidade, de progressão que se forma em torno de um objeto erotizado. Mais precisamente o que ocorre entre os religiosos e seus objetos de fé, como se o homem, através do canal da religiosidade, procurasse um permanente contato com Deus. Francesco Alberoni, em seu livro, *O Erotismo*, (1988) define o *enamoramento* da mulher como uma busca pelo que há de contínuo em uma relação. Ou seja, para o elemento feminino o que interessa é a sequenciação, em detrimento da fragmentação, que seria típica do elemento masculino, da relação amorosa. No poema em questão, o elemento feminino que busca a continuidade seria a própria autora e o masculino, a entidade divinizada, o ser supremo.

A poética de Hilda atravessa alguns momentos que, embora distintos, mantém estreita ligação entre si. Para Nelly Novaes Coelho, grande estudiosa da autora,

O mistério da poesia e do amor foram os pólos imantados que atraíram a invenção de sua palavra. Mas o interrogar tal mistério vai-se alterando ou se ampliando em círculos cada vez mais largos, à medida que a poeta verticaliza e aprofunda a sondagem de sua palavra. Do interrogar atento e lírico (voltado para os seres e as coisas), seus poemas vão radicalizando o interrogar e se concentrando mais no eu, no ser que interroga. (COELHO, 1999, p. 67-68)

Talvez por ter tido uma educação religiosa, e, em determinado momento de sua existência, tais preceitos filosóficos não mais conseguissem fazê-la encontrar respostas adequadas ao que pretendia, Hilda volta a sua verve literária em busca de elementos que descortinem o Sagrado no cerne de uma sociedade progressivamente tecnicista. Claber Borges, em artigo de 2007 sobre a obra *Rútilo Nada*, afirma:

Atualmente, o grande tema da prosa brasileira é a ficção urbana. Isso é um reflexo da industrialização brasileira, que passou a ocorrer em meados dos anos sessenta. Com isso, a ficção passou a focar a solidão e a angústia, que estão conectadas a uma gama de impasses sociais e existenciais, característicos dos grandes centros urbanos. (BORGES, 2007, P. 8)

A todas essas inquietações demonstradas pela autora soma-se também a que se refere à condição feminina, não somente no âmbito da produção literária feita por mulheres, sobretudo, quando a autora envereda por um viés erótico/sexual. É singular perceber como a poética de Hilda Hilst resvala de uma sexualidade primeira, primitiva para o erotismo.

Se Clódia desprezou Catulo
E teve Rufus, Quintius, Gelius
Inacius e Ravidus

Tu podes muito bem, Dionísio
Ter mais cinco mulheres
E desprezar Ariana
Que é centelha e âncora

E refrescar tuas noites
Com teus amores breves.
Ariana e Catulo, luxuriantes

Pretendem a eternidade, e a coisa breve
A alma dos poetas não inflama.
Nem é justo, Dionísio, pedires ao poeta

Que seja sempre terra o que é celeste
E que terrestre não seja o que é só terra. (HILST, 1974, p. 8)

Nessa composição, a autora estabelece uma relação intertextual com um dos maiores poetas líricos da antiguidade, Catulo, e evoca o seu amor por Clódia, a cruel musa Catuliana. Equiparando-se a Catulo, Ariana enxerga em Dionísio, Clódia. A mulher se submete aos caprichos masculinos e propõe ao amado “reparti-lo” com mais outras cinco mulheres – à semelhança das traições de Clódia. Finalmente, com essa mostra de “desapego” em relação ao ser amado, Ariana reafirma a necessidade de continuação. Assim como Catulo, Ariana quer o infinito no amor, pois a brevidade assusta aos poetas. Dessa forma, inquieta o outro – Dionísio – pois não considera justo se “moldar” sozinha aos caprichos do amado.

No presente estudo voltaremos nossos olhares para dois dos principais trabalhos da autora -“*Eu nem falo ‘minha obra’ porque acho pedante. Prefiro falar ‘meu trabalho’*”. (Hilst, 1999, p. 37) – *Júbilo Memória Noviciado da Paixão*, 1974, livro de poemas contendo 82 composições subdivididas em sete subitens: a) Dez chamamentos ao amigo; b) O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade; c) Moderato Cantábile; d) Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio; e) Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor; f) Árias pequenas. Para bandolim; e g) Poemas aos homens de nosso tempo e *Poemas Malditos Gozosos e Devotos*, 1984, que reúne 21 poemas, todos voltados para a temática do Sagrado erotizado.

1.3 Extrema toco-te o rosto: o erotismo sagrado de Hilda Hilst

Grande parte da poética hilstiana é voltada para um questionamento da existência de Deus enquanto entidade capaz de suprir a quem lhe busca com amor, compreensão e, sobretudo, compaixão e perdão, tentaremos aqui, através de teorias que se debruçam sobre o estudo da relação entre Sagrado e erótico, elucidar um pouco mais sobre esses dois aspectos tão instigantes e presentes na poesia moderna. De acordo com Clément e Kristeva (2001, p.

32), “aquilo que nos retorna como ‘sagrado’ é a ligação do impossível, e, no entanto mantida, entre a vida e o sentido.”

As representações da ausência, uma sôfrega busca por delinear o nada, a ânsia que se revela à medida que cresce a tentativa de registrar o “como dizer” em contrapartida ao “dito”, todas essas implicações conduzem a pensar a escrita hilstiana como tarefa impossível, irrealizável.

Nesse momento, as semelhanças entre a poética de Hilda Hilst e o texto místico se fazem notar: o que buscam aqueles que se dedicam a algum caminho místico ou religioso, através da literatura, senão “tocar” a face do divino, do inominável e, conseqüentemente, do que de fato não existe, no plano concreto, senão como representação? Muitas vezes essa busca também traz à tona a revelação de um erotismo, quando entendemos que os impulsos eróticos são geradores de vida. A prosa poética de Hilst, num período que vai de 1970 a 1997, une o sagrado e o profano assim como amalgama temas metafísicos e de caráter sexual.

O texto místico, a escrita hilstiana e o erotismo possuem aspectos que se mesclam e se confundem, e a poesia de Hilst, nesse cenário, torna-se o elo que concretiza, através da linguagem, o erotismo sagrado.

Como a poeta iguala Deus à condição de homem e tenta materializá-lo através da exaltação de certos aspectos eróticos, assim como seu movimento inversamente contrário, elevar o homem à condição divina, será objeto de nossa investigação.

A presença do erotismo na poética de Hilda Hilst atinge pontos diversificados. Num primeiro momento, especialmente na prosa, a autora recorre mais a aspectos da sexualidade minimamente vinculada ao objeto sacralizado, como podemos observar em sua primeira obra em prosa, *Fluxo-floema* (1970):

As crianças são de uma crueldade nojenta. As crianças são nojentas. Você nunca foi criança? Fui sim, mas não fiz uma só crueldade. Ah, deixa disso, não fica fazendo a Terezinha de Lisieux. Mas é verdade, será que preciso dizer que sangrava as tetas de minha mãe para que você acredite em mim? Será que ser bom não é ser? É antigo ser bom. A época é de violência, de assassinato, de crianças delinqüentes, de sexo. (Hilst, 1970, p. 155)

E no *Caderno Rosa de Lori Lamby*, 1990, um dos textos mais polêmicos da autora.

Depois eu entendi só um pedaço, que sexo é uma coisa simples, então eu acho que o sexo deve ser bem isso de lamber, porque lamber é simples mesmo. Depois eles falavam que a Lorinha gosta de fazer sexo, não é uma vítima, ela acha muito bom. Eles riam muito também. O homem disse que me trazia de volta à tardezinha e que ia trazer um peixe lindo pra papai e mamãe. Então eu fui com o tio Abel. Ele se chama assim. Foi lindo desde o começo. No carro eu sentei do lado dele e ele pediu que eu ficasse com as perninhas um pouco abertas. Eu fiquei. Então ele guiava o carro com uma mão, e com a outra ele beliscava gostoso a minha coisinha (...) (HILST, 1990, p. 28)

Essa abordagem erótica, marcadamente mais explícita, nas obras de Hilst – especialmente em *Caderno Rosa de Lori Lamby* - como afirmamos anteriormente, não é constante nem linear. Apenas com o intuito de se aproximar de um público que a considerava incompreensível é que Hilst envereda pelo viés da escrita pornográfica. Mesmo sua pretensa literatura pornográfica é desprovida de determinadas características que a incluam como tal. Sobre a pornografia hilstiana, Azevedo Filho afirma:

O projeto de Hilda Hilst muito se distancia dessas características (pornografia)⁶. Via obscenidade (situações, palavras, temas), a autora cria personagens que têm, de saída, pontos em comum com aquilo que a pornochanchada criou e cristalizou como sendo típico das personagens de suas fitas: um machão irresponsável e incestuoso, a virgem um tanto quanto permissiva, o homoerótico ou bioerótico cheio de fetiches e taras, a mulher grotesca sem proporções do seu ridículo, a menina pueril e ingênua que se envolve em situações eróticas e escabrosas. Só que em Hilda, essa assim chamada sacanagem não se encaixa absolutamente nessa esfera, pois é mostrada não somente pelo ângulo da paródia, mas essencialmente pela identificação com a farsa. (Azevedo Filho, 2002, p. 59)

Para Eliane Robert Moraes,

Durante quase vinte anos – isto é, desde a publicação de *Presságio*, em 1950 – a poesia de Hilda Hilst perseguiu o sublime. Valendo-se de uma dicção elevada, marcada pela celebração do poder encantatório da poesia, ela cultivou uma lírica que se alimentava sobretudo de modelos idealizados. Daí a eleição do amor como tema privilegiado que, concebido como expressão da plenitude humana, obrigava a autora a obedecer

⁶ Grifo meu

às exigências de uma poética de formas puras e sublimadas.
(MORAES, 1999, p. 116)

A procura constante do eu lírico hilstiano se deflagra na intensa relação que se estabelece entre o fazer poético e o desejo. A escrita “desejante” de Hilda deixa entrever a intrínseca relação que se estabelece entre o fazer literário e o sagrado. Ao buscar “Deus” através de sua linguagem poética, a autora envereda por caminhos tortuosos, o que lhe confere o título de “tábua etrusca”⁷, de incompreensível. Mas o que é o sagrado se não algo que escapa à compreensão do homem comum? A base da literatura de Hilda Hilst, sem dúvida é o elemento sagrado. A influência que recebeu da filosofia, da psicanálise, do gnosticismo, só veio respaldar ainda mais esse “ardor” pelo elemento sacralizado.

Falar de erotismo na obra de Hilst é falar de Sagrado, uma vez que a poesia, assim como a religião são formas de renúncias. Basta, para tanto, observar a reclusão da escritora na Casa do Sol a fim de perseguir a escrita sublime, ideal, pura. Boris Vian, numa conferência chamada “A utilidade de uma literatura erótica” afirma: “*Ler livros eróticos ou escrevê-los são uma maneira de preparar o mundo de amanhã e de abrir caminho para uma verdadeira revolução*” Questionada a respeito desse ponto de vista, Hilst responde: “*Não. Não acho assim. O erótico não é a verdadeira revolução. O erótico, pra mim, é quase uma santidade. A verdadeira revolução é a santidade*”.

Ao reorganizar o seu ambiente – a Casa do sol – e formatá-lo segundo a sua perspectiva religiosa, Hilda busca a organização do caos que se instalava dentro de si própria. Mircea Eliade nos diz que “é importante compreender que a cosmização dos territórios desconhecidos é sempre uma consagração: organizando um espaço, reitera-se a obra exemplar dos deuses.” (Eliade, 2008, p. 35)

Octávio Paz diz que “a relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal.” (Paz, 1994, p. 12). Neste sentido, a poesia elaborada por Hilst abrange essa relação de maneira plena e criativa, uma vez que além da

⁷ A própria autora assim se referia à sua literatura no sentido de que os leitores a consideravam incompreensível.

incorporação de uma linguagem que traduz o ser desejante, pulsante e ávido do *Outro*, a lírica de Hilst decanta o sagrado, interrelacionando essas duas formas, unívocas e convergentes para um *Outro* que se materializa ora através do homem, ora através da divindade.

Inicialmente, Georges Bataille em seu livro *O Erotismo*, percebe as dimensões paradoxais que a temática do erótico assume. Interligando diversas áreas do saber, como a filosofia e a antropologia, Bataille percebe no erotismo uma negação ao isolamento ao qual estão indissociavelmente fadados todos os seres. Moraes, parafraseando Bataille diz:

Três formas de erotismo são percebidas – o erotismo dos corpos, o dos corações e o do sagrado – define-se, em poucas palavras, como a nostalgia de um estado de continuidade, perdida a partir do nascimento do ser e só retomada com sua morte, pois, recuperar essa continuidade significaria, portanto, o aniquilamento do indivíduo. É na união de um indivíduo com outro que eles vislumbram, na embriaguez erótica, essa continuidade, sem contudo, dissolver-se completa e irrevogavelmente nela. A dimensão erótica que nos é mostrada por Bataille compreende uma satisfação reiteradamente buscada por se fundar numa irrealização, numa posse apenas ilusória e fugaz do objeto do desejo, uma vez que não se pode alcançar o estado de continuidade com o outro sem sacrificar a particularidade do ser: a sua individualidade. Portanto ‘o erotismo é o desequilíbrio no qual o ser coloca a si mesmo em questão, conscientemente’ (Bataille, 2004:38) (MORAES, 2007, p. 45)

Em seu livro sobre o amor e o erotismo, Octavio Paz (1994, p. 67) percebe que a linguagem poética se desvia de seu objetivo primeiro, que é a comunicação, assim como o erotismo desvincula-se da sexualidade por estar como fim último a reprodução. De fato, ao observarmos atentamente o processo criativo de Hilst, notamos que não há um interesse em comunicar. É no sentir, no despertar para uma sensação diversa, através do poema e para a ele retornar que se faz o dizer da poeta. Diante de poemas herméticos como os de Hilda, não é difícil que nos questionemos sobre os seus possíveis significados.

É especificamente nessa tênue fronteira de entender/ não entender os abissais fossos criados pela autora que se percebe a tensa relação entre o erótico e o sagrado. Paz afirma:

Várias vezes se tentou explicar essa enigmática afinidade entre mística e erotismo, mas nunca se conseguiu, na minha opinião,

elucidar completamente essa questão. Mais ainda, faço uma observação que talvez possa ajudar um pouco a esclarecer o fenômeno. O ato em que culmina a experiência erótica, o orgasmo, é indizível. (...) A experiência mística é igualmente indizível: instantânea fusão de opostos, a tensão e a distensão, a afirmação e a negação, o estar fora de si e o reunir-se a si próprio no seio de uma natureza reconciliada. (PAZ, 1994, p. 100)

1.4 *Uma mulher suspensa entre as linhas e os dentes: a escrita desejan*

A intrínseca relação que se estabelece entre o erótico e o sagrado na poesia hilstiana é um desdobramento da escrita da autora. O texto de Hilda não é um texto sedutor, o que, de certo modo a desvincularia do âmbito do erotismo. Ao contrário, diante da escrita hilstiana, é necessário que o leitor, sempre insistente, busque emoldurar as suas próprias significações com o material de que disponibiliza, ou seja, a intrincada e labiríntica voz dissonante da poeta. Vencidas as primeiras páginas, o leitor torna-se “seduzido” pela, aparentemente caótica, poética de Hilda.

Por muito tempo circunscrita no ambiente doméstico, limitada às ocupações com o universo restrito da própria casa e tendo como preocupação central o marido e os filhos, a mulher, especialmente a mulher escritora, imprime aos seus textos muitos temas que lhe povoam o cotidiano, trazendo, assim, para as linhas do texto sua própria experiência; teia urdida com elementos vivenciados e forjada a partir do vislumbre onírico, esfera muitas vezes sublimizadora do desejo reprimido.

Fundamentalmente memorialística, a escrita de Hilda Hilst assume caráter nostálgico, pontuado de evasivas e subterfúgios nos quais habita o conceito mesmo do que é “mulher” assim, despontam reflexos de uma escrita intimista, como podemos perceber em diversos autores. “Estão aí os textos de Lispector, Guimarães Rosa, João Silvério Trevisan, Raduan Nassar (...) Proust e tantos outros falando-nos desse impossível.” (Brandão, p. 79)

Contudo, quando adentramos no terreno propriamente dito da escrita hilstiana percebemos que esses textos assumem uma voz peculiar, um determinado matiz que se destaca uma pulsação intensa. Hilst fez de seu texto uma clara representação da escrita com “respiração própria” (Brandão, p. 81) ainda que não intencionalmente. Considerados obscuros, herméticos, quando

não confusos, impossíveis de agradar ao senso comum – diga-se de passagem, ao cânone. – justamente por priorizar, em seus temas, a angústia da busca, do nunca enquadrar-se no “padrão”, do irreparavelmente perdido.

Se eu disser que vi um pássaro
Sobre o teu sexo, deverias crer?
E se não for verdade, em nada mudará o Universo.
Se eu disser que o desejo é Eternidade
Porque o instante arde interminável
Deverias crer? E se não for verdade
Tantos o disseram que talvez possa ser.
No desejo nos vêm sofomanias, adornos
Impudência, pejo. E agora digo que há um pássaro
Voando sob o Tejo. Por que não posso
Pontilhar de inocência e poesia
Ossos, sangue, carne, o agora
E tudo isso em nós se fará disforme? (HILST, 1992, p. 20)

Nesse poema, o surgimento do desejo acontece por meio de algo semelhante a uma chama que nunca se apaga, ou seja, a “chama eterna”; Deus. O eu lírico lança um questionamento: acaso não poderá “tocar”, dando materialidade ao seu desejo, corporificando-o? O desejo já não se reconfigura nem está direcionado para o *outro*. Mas pura e simplesmente presença física enquanto sensação. Desejo, ânsia, êxtase por si mesmo. Uma dúvida perpassa: pode-se desejar o desejo? Eis uma questão que oscila dependendo do ponto de vista que se adote para sua observação. No nosso estudo, voltamos para um dos pontos fundantes na escrita hilstiana; o que afirma ser o feminino uma busca, em círculos, pelo que não existe.

Para Elisa Angotti Kossovich, o texto sedutor é don-juanesco, diabólico e desviante, havendo, entretanto, entre ele e seu leitor um possível jogo de cumplicidade, que se faz no campo da linguagem:

Além de intransitiva, a sedução é atópica e indefinida. Ao desejo de seduzir não corresponde, necessariamente, o desejo do leitor que pode muito bem, ficar-lhe indiferente. Não existirá, pois, escritura de sedução sem desejo de seduzir, do mesmo modo que inexistirá recepção de texto se esta não for, no mínimo, desejante. Por sua vez, a recepção desejante não tem rosto. O leitor seduzível será alguém que virá ajustar-se ao desejo do sedutor ou, como se disse atrás, alguém passível de se tornar, se não sedutor, pelo menos cúmplice. Ali, do outro lado do texto, pode estar esse outro incerto e cúmplice. A contradição da escritura de sedução está exatamente aí, na intransitividade, no funcionamento desfuncional, no engate do

desejo do outro. Ambivalente ou plural, o texto sedutor é paquerador, disponível. (KOSSOVITCH, 1987, p. 80)

O texto hilstiano foge à perspectiva da sedução intencional. Embora a própria autora tenha perseguido durante praticamente toda a sua vida um público leitor para sua vasta e “magnífica” obra, a complexa teia formada por vocabulário erudito, excessivas referências filosóficas e um experimentalismo estrutural notadamente premeditado, impediu o grande público leitor de compreender a autora. Para Castello “A literatura de Hilda mexe com as duas últimas fronteiras da modernidade: paixão e morte. A paixão desorganiza; a morte fulmina.” (Castello, p. 103).

Nesse sentido, a intenção literária de Hilda Hilst une o leitor ao escritor; a vida real e a sugerida através da poesia. Nesse exato instante, percebemos que a literatura assume dois poderes divergentes: o de salvadora e de assassina. Hilda, embora tenha publicado mais de trinta livros em quase trinta anos de carreira literária, não “seduziu” o meio literário brasileiro que se mostrava, em sua maioria, mais afeito a uma literatura menos ácida, contudo, através do seu sagrado erotizado, especificamente quando trata do seu principal personagem, Deus, singulariza-se pela autenticidade e beleza, condições *sine qua non* da boa literatura.

Hilda, através de sua lírica, cria sua própria religião, seu sacerdócio, ao optar pela reclusão a fim de se dedicar inteiramente à incansável perseguição da poesia sublime. Tal entrega psíquico-corpórea alude ao retiro voluntário de monges, freiras e tantas outras figuras religiosas e míticas, que renunciam a vida mundana buscando assim uma maior aproximação de Deus. A entrega hilstiana também é a Deus. É daí que se percebe uma clara necessidade de permanente contato com o Sagrado: através da busca/descoberta da divindade criadora ela espera descobrir-se a si mesma e ao outro.

Ao dessacralizar a figura deificada por ela própria, como bem transparece em *Poemas Malditos Gozosos e Devotos*, Hilda Hilst horizontaliza uma relação primordialmente vertical. Nesse sentido, Deus “desce” do degrau elevado no qual habita e, só dessa maneira, ela pode então interpelá-lo de igual para igual. Olhos nos olhos. De criatura para criador. De mulher para homem. De filha para pai. E aqui se evidencia, de forma relativizada, a transferência do “desejo” alimentado pela persona/poeta Hilda em direção ao

próprio pai biológico. Uma frase dita por seu pai, acometido pela loucura e confundindo a filha com a mãe, quando a autora estava então na adolescência “Só três noites de amor, só três noites de amor” (cadernos p. 5), se projeta em uma de suas mais inusitadas obras “Kadosh” de 1973.

(...) Tocaram-me sim, meu pai tu me tocaste, a ponta dos dedos sobre as linhas da mão, o dedo médio sobre a linha da vida, dizias Agda, três noites de amor apenas, três noites de amor tu me darás e depois apertaste o meu pulso e depois olhaste para o muro e ao nosso lado as velhas cochichavam filha dele sim, a cabeça é igual, os olhinhos também, bonita filha tão branca... (HILST, 1973, p. 20)

Falar de uma escrita que se pretende sedutora é conquistar espaço através das palavras e tocando, desvendando com o olhar, acariciando o texto, penetrá-lo (“*penetra no reino surdo das palavras*” Drummond”). Ao leitor, cabe à tarefa de por a nu o corpo textual e, sabiamente, nele reconhecer o que ele pode e está disposto a revelar. A escritura hilstiana não se pretende primordialmente sedutora, como já dissemos anteriormente. Os caminhos percorridos por Hilst não possuem pontes nem atalhos, ao contrário. São caminhos difíceis, áridos, imbricados de veredas que resvalam ao passo em falso do leitor desatento, caminhos tais que convidam a todo instante a um desvio, a uma parada inesperada e um possível regresso, quando não um abandono no meio da estrada inóspita. Hilda não se preocupa com o leitor, assim como o Deus exposto na obra da autora também não se preocupa com seus “filhos”. Daí, esse apelo que se presentifica nos escritos de Hilst, como mulher, como feminina, na ânsia de chamar a atenção do Divino, ela toda se reveste de sedução, de desejo, expressos e corporificados, através da linguagem poética. Nesse sentido, a escrita poética mimetiza o feminino.

Sobre este aspecto, Ruth Silviano Brandão nos diz:

Se se pode falar em corpo textual como corpo erótico, podemos afirmar que ele marca seu ritmo pulsional, por sua respiração, suas ausências e presenças, palavras e silêncios. É no corpo-a-corpo com o livro que se faz a leitura, ela também erótica, deixando marcas impressas nas páginas lidas, como as que acontecem com o corpo amado; seja ele o próprio corpo ou o de um outro. (BRANDÃO, 2006, p. 13)

O erotismo sagrado nos inquieta. Confunde-nos. Como enxergar desejo, eroticidade, ardor, paixão naquilo que é divino? Os santos perceberam. Alguns poetas também e a poesia que exalta esses aspectos nos imobiliza, nos seduz.

IV

E por que, também não doloso e penitente?
Dolo pode ser punhal. E astúcia, logro.
E isso tem nome, o despedir-se sempre
Tem muito de sedução armadilhas, minúcias
Isso sem nome fere e faz feridas.
Penitente e algoz:
Como se só na morte abraçasses a vida.

É pomposo e pungente. Com ares de santidade
Odores de cortesã, pode ser carmelita
Ou Catarina, ser menina ou malsã.

Penitente e doloso
Pode ser o sumo de um instante.
Pode ser tu-outro pretendido, teu adeus, tua sorte.
Fêmea-rapaz, ISSO sem nome pode ser um todo
Que só se ajusta ao Nunca. Ao Nunca Mais. (HILST, 1983, p. 20)

Nesse poema, do livro *Cantares de perda e predileção*, 1983, Hilda mais uma vez nos coloca diante de uma divindade que assume características de ser humano: é aquele que fere, que reduz o homem à sua própria condição de mortal, que se faz ao mesmo tempo orgulho e sacrifício (“é pomposo e pungente”). A dubiedade atravessa todo o poema e coloca ao leitor a possibilidade de enxergar Deus de duas formas: o ferido e o que fere. A vítima e o algoz.

A fascinação do texto literário está justamente em possibilitar uma recriação do real. Através dos versos, palavras, metáforas e metonímias, escapuliram de uma esfera que muitas vezes não corresponde ao que desejamos e, pela via da literatura, mergulhamos num plano extrarreal.

Brandão afirma:

Sabemos que o texto literário é fascinante e deseja mesmo seduzir fazendo passar por verdadeiro e natural o que está na ordem do fingido e do maquinado. Esse poder de sedução é que sustenta o ato de ler, já que o olho que lê e a mão que toca o livro podem fechar-se e fechá-lo. (BRANDÃO, 2006, p. 14)

Observemos esse outro poema do livro *Cantares*:

I

Vida da minha alma:
Recaminhei casas e paisagens
Buscando-me a mim, minha tua cara.
Recaminhei os escombros da tarde
Folhas enegrecidas, gomos, cascas
Papéis de terra e tinta sob as árvores
Nichos onde nos confessamos, praças

Revi os cães. Não os mesmos. Outros
De igual destino, loucos, tristes,
Nós dois, meu ódio-amor, atravessando
Cinzas e paredões, o percurso da vida.

Busquei a luz e o amor, Humana, atenta
Como quem busca a boca nos confins da sede.
Recaminhei as nossas construções, tijolos
Pás, a areia dos dias

E tudo que encontrei te digo agora:
Um outro alguém sem cara. Tosco. Cego.
O arquiteto dessas armadilhas. (HILST, 1983, p. 33)

Nesse poema a autora inicia uma perseguição a ela própria explicitada no outro e ao divino: quem criou a armadilha? O eu lírico ou Deus? Percebemos que o eu que fala no poema se depara com a ideia de Deus e pensa desvendá-la desaguando na decepção. Um jogo de espelhos se insinua quando ambos se defrontam no corpo textual, o que nos recorda o mito grego de Narciso, jovem que procurava freneticamente a si mesmo. “*Buscando-me a mim, minha tua cara*”. Nesses versos, percebe-se a fusão do eu e do outro confundidos numa só pessoa, que pode ser humana ou divina.

Ávido de amor, o eu lírico prossegue pelos (des)caminhos do poema em busca de sua/outra face. Como nos sugere o texto bíblico, o homem é feito à imagem e semelhança de Deus.

Considerar o elemento divinizado (homem/deus) como “*arquiteto dessas armadilhas*” é outorgar-lhe a culpa pelo desejo explicitado e não satisfeito, pela sôfrega busca sem, no entanto, alcançar o objetivo pretendido.

Construída como objeto do desejo, é como se, de alguma forma, a arte literária o tornasse possível, sabendo-o impossível: o desejo não tem ponto definitivo, mas se ancora em provisórios objetos. A produção artística é um desses pontos onde o impossível se torna possível, na materialidade mesma do discurso, com sua capacidade de evocar resíduos

fônicos e arcaicos, que se ligam em redes e aí engendram efeitos de sentido. (BRANDÃO, 2006, p. 20)

Pelas vias da literatura é que o contato com o divino erotizado se realiza, talvez da maneira mais plena e significativa. Na esfera do imaginário, o eu lírico esvazia-se de si, ao mesmo tempo em que se torna repleto da matéria sagrada.

Como afirmamos anteriormente, poética hilstiana une, de maneira singular, o sagrado e o erótico, quer através de subtendidos, quer através de uma maneira peculiar de ver o mundo que nos rodeia. Hilda Hilst procura unir duas instâncias aparentemente inconciliáveis:

a) Divinizar o homem,

e assim percebê-lo como se percebe um deus, prostrando-se aos seus pés, revelando a entrega total e a submissão, no caso em estudo, a entrega feminina;

b) Humanizar Deus,

através de interpelações eróticas e/ou agressivas, estratificar a divindade e reconfigurá-la num plano terrestre, humano.

Esses dois traslados poéticos hilstianos, em busca de si e do outro, são mais perceptíveis em duas de suas obras as quais analisaremos nos capítulos que se seguem.

No próximo capítulo, analisaremos a obra *Júbilo, Memória Noviciado da paixão* a fim de perceber como o eu lírico diviniza o humano e realoca o homem, objeto de paixão, desejo, ardor, no patamar de um Deus.

CAPÍTULO 2

JÚBILO MEMÓRIA NOVICIADO DA PAIXÃO: UM REFLUXO INTENSO NA BUSCA PELO HOMEM/DEUS

*O descrédito simbólico é sempre muito mais grave que o déficit ou a
infelicidade reais.*
Jean Baudrillard

2.1. *Esquivança, amigo, é o que se faz em ti: Modernos cantos líricos*

Uma das obras que ressaltam o trabalho literário de Hilda Hilst com maior vigor estético, sem dúvida é o livro de poemas *Júbilo Memória Noviciado da paixão*, publicado em 1974 e dedicado a Julio de Mesquita Neto, por quem a autora se declarava platonicamente apaixonada. Ao tentarmos nos despojar da ideia de amor tal qual se evoca na atualidade, ou seja, como compreendemos o amor entre dois seres humanos considerando as suas vivências e trocas de experiências, talvez compreendamos melhor como a autora recria o fluxo intenso de paixão, ligados por um fio invisível que a recorta e a faz projetar no outro, especificamente no ser amado, ressaltando não um sentimento recíproco, porém uma ideia, uma ambivalência, que ora se revela à medida que o sujeito lírico deseja, ama, quer o outro, ora se percebe inevitavelmente distante desse outro que se faz progressivamente mais arredoio.

Hilda Hilst ao se retirar da vida de agitações em que vivia, o faz em busca de uma total devoção ao fazer poético. Acreditando ser o isolamento uma maneira mais eficaz de entrega ao fazer literário, a autora se retira em sua chácara e é nesse período de dedicação extremada que consegue compor a parte mais significativa de sua obra. *Júbilo, Memória Noviciado da Paixão* se destaca dos livros anteriores da autora, por apresentar mais do que seu típico jorro poético e arrebatador. Não que essas características, que marcam o todo literário da Hilda, não apareçam na mencionada obra, mas percebe-se aqui um apuro formal, uma preocupação com o dizer, como se houvesse um debruçar-se mais amadurecido diante do poema.

Semelhantes à lírica trovadoresca, entretanto difíceis de serem rotulados como tal, os poemas que dão forma a *Júbilo, Memória Noviciado da Paixão* possuem a singular característica de serem antigos e modernos ao mesmo tempo. A leitura dos poemas conduz a um universo paralelo no qual não se vislumbra senão a força sedutora da palavra embriagada de tensão, desejo, medo e devoção pelo outro, que às vezes se entrega, junto com o eu lírico, aos poderosos apelos do amor, outras se distancia, revelando um determinado refluxo de medo; medo da intensidade que lhe é devotada; medo – tão comum nas sociedades contemporâneas - de se expor em demasia ao arrebatamento da paixão.

Neste capítulo, privilegiaremos os dez poemas que compõem “*Ode descontínua e remota para flauta e oboé: de Ariana para Dionísio*”⁸, parte do livro *Júbilo, Memória...* por entendermos que esses poemas traduzem de maneira mais clara e significativa o propósito de nosso estudo, que é perceber na estrutura textual, nas composições das metáforas, como a autora elabora, em sua poética, a feição de um homem deificado, pelo qual ela nutre um desmedido amor e, no entanto, parece-nos intocável, sobre-humano, projetado para além da realidade.

De início, ao fazermos uma leitura atenta do subtítulo “*Ode descontínua e remota para flauta e oboé: de Ariana para Dionísio*” percebemos que, segundo o dicionário Houaiss de Língua portuguesa, Ode se caracteriza por ser um poema lírico, normalmente destinado ao canto, além de possuir estrofação regular, apresenta temas de caráter alegre e entusiástico. Os vocábulos “descontínua” e “remota”, empregados por Hilst, imprimem uma ruptura com o significado do dicionário: Aqui se processa uma desconstrução da forma tradicional da ode que teve como cultores Catulo, Horácio, Vitor Hugo entre outros. Hilda compõe suas odes de forma inversa: não se presentifica nelas aquilo que mais as caracterizam, o tom festivo; ao contrário, há um lamento profundo, uma exaltação à dor advinda do mais interior da poeta: do seu próprio ar. O fato das odes hilstianas serem acompanhadas por flauta e oboé também descaracterizam as odes tradicionais: as primeiras eram acompanhadas por lira, instrumento de corda, as de Hilda são por instrumentos de sopro, consolidando assim a nítida associação entre o ar e a vida.

A flauta, instrumento mais comum, é muito antigo e sua execução consiste no ato de soprar no interior do tubo, ao mesmo tempo em que se tapam/destapam os orifícios destes. Por sua vez, o oboé é considerado um dos instrumentos de sopro de técnica mais difícil, pois o oboísta (nome dado ao músico que o executa) precisa desenvolver a respiração diafragmática, o que requer um controle do ar para produzir a nota adequada. O instrumentista deve manter um sopro contínuo entre as palhetas do instrumento para que o som vibre.

⁸ Em 2000, o cantor e compositor maranhense Zeca Baleiro musicou os dez poemas que compõem *Ode descontínua e remota para flauta e Oboé*.

No instante em que lemos os dez poemas que fazem parte do livro, construímos um elo entre conceito tradicional de ode ao sentido pretendido pela autora: Nesses poemas, não há uma exaltação, um tom entusiástico, há uma quebra, um ruptura, uma descontinuidade promovida especificamente pelo outro, que na maioria das vezes, não corresponde aos apelos do eu lírico. Essa figura, repleta de uma alteridade significativa, desafia os limites de compreensão do eu lírico na medida em que se esquivava e seduz simultaneamente. Nesse aspecto, reportamos ao que Eliade denomina de “fenômeno do afastamento do Deus supremo”. Ao nivelar o homem desejado à condição divina, o eu lírico assim procede tendo em vista a necessidade premente de desvendar-Lhe o mistério. Ela quer diante de si, descortinado, vivo e atuante o homem/Deus. Entretanto, esse ser agora divinizado, parece negar-se a fazer parte da ligação proposta pelo eu lírico e simplesmente se afasta, desaparece da cena amorosa como que se fosse “grande demais para as coisas terrestres”. (Eliade, 2008, p. 105)

A clara menção à mitologia grega, em particular a paixão entre o deus Dionísio e a mortal Ariana, faz-se basilar para a compreensão mais clara dos poemas hilstianos. Considerado como sendo um deus de difícil definição, Dionísio simboliza a complexidade e a metamorfose: ao mesmo tempo fugidivo e inatingível, torna-se praticamente impossível traçar um retrato tanto físico quanto psicológico dessa divindade. Normalmente, os escultores optam por retratá-lo como uma criança ou como um adolescente afeminado, e são conhecidas mais de cento e trinta denominações que a ele se referem.

De acordo com o dicionário de mitos literários de Pierre Brunel, Dionísio é o amante de Ariadne a quem, nas versões mais antigas, se une num **hieros gamos**, um matrimônio sagrado; já nas versões mais recentes, o herói Teseu intervém nos amores deles, seja como consolador de Ariadne abandonada em Naxos, seja como amante preterido e ciumento, que manda matar a amada infiel com as flechas de Ártemis (Brunel, p. 242).

A intertextualidade criada por Hilda Hilst se dá através da nomeação do eu lírico – Ariana – que interpela o amado, Dionísio. Tal referenciação alude aos amores tumultuados do deus e do eu lírico. Sendo fugidivo, evanescente e impermeável, o Dionísio hilstiano nunca se corporifica perante Ariana. Ele nunca está, nem nunca permanece, porém sua presença é sentida, muitas

vezes palpável, para a amada que o aguarda em aguda ansiedade. Ao refazer, nos poemas que dão forma a *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, a divindade dionisíaca, Hilda recupera os traços marcantes do deus mitológico mais misterioso: a sua fugacidade, a sua diversidade, a sua capacidade de não se deixar prender pelas interpretações do senso comum. Assim como o Dioniso mitológico, o Dionísio hilstiano, oscilando entre a aura sagrada e o aspecto humanizado, escapa das cadeias que Ariana gostaria de prendê-lo.

A seguir, procederemos à leitura dos dez poemas que compõem o subtítulo “*Ode descontínua e remota para flauta e oboé: de Ariana para Dionísio*”, tomando como ponto de partida uma tríplice divisão que consideramos pertinente para o estudo neste capítulo, a saber:

- I. a não-permanência do ser amado e sua consequente deificação manifestada pela reiterada ausência;
- II. a simbologia da Casa, da moradia, como significado de santuário e, portanto, de permanência para o amado;
- III. O erotismo como dupla face do sagrado e da poesia.

2.2 *Soergo meu passado e meu futuro/ E digo à boca do Tempo que os devore: a transmutação do homem em Deus*

É antiga a busca humana pela sua cara metade, pela sua outra face, por algo ou alguém que complete o sentido de nossa existência, tema que faz parte das mitologias antigas. Nessa perspectiva, a literatura nos coloca diante de amplas possibilidades de encontro, desde os mais simples aos mais complexos. Compreendendo-se por simples, as convergências que estabelecemos entre episódios de nossa vida real e a obra literária, com as suas teias e conexões com a realidade palpável e, as mais complexas, com as indagações filosóficas e metafísicas, que nós, enquanto humanos questionadores, fazemos face ao divino, sobre nossa origem e permanência no cosmos.

Em grande parte dos poemas hilstianos, se deflagra o tema da ausência, do silêncio diante do divino, da completa escuridão quando o assunto é a tempestuosa existência de Deus concomitantemente ao homem. Para a poeta, Deus cria e abandona o homem a sua própria sorte, e, enquanto criatura, o ser

humano se debate em busca de respostas para o grande dilema que é a vida despojada de elementos sagrados. Nesse aspecto, os versos de Hilda Hilst interpelam Deus, expõem dúvidas e engendram questionamentos como que para incitar a divindade a se manifestar corporeamente.

Por vezes, vamos perceber que a intensa provocação a que se entrega a poeta é demasiado feroz, principalmente em relação ao ser divino, que ela mesma tende a ceder, a cair em sua própria armadilha de “fisgar” o inefável, o sublime. À incitação hilstiana, o ser sagrado parece escapar, ileso, e ainda mais provocativo e misterioso do que primordialmente seria. Literalmente fugidio, o deus delineado pela pena de Hilda, sumariamente vestido e pintado com cores humanas, foge, deixando-a a mercê de suas próprias dúvidas.

De agora em diante, realizaremos a leitura dos poemas de “*Ode descontínua...*” a fim de verificar como os elementos que compõem a cena da ausência, se corporificam. Para tal, adotaremos o conceito de poesia como uma das mais intensas manifestações do sagrado proposto por Octávio Paz em seu livro “*Amor e erotismo: a dupla chama*”.

Os poemas I, II e IV apresentam um apelo do eu lírico em direção ao amado. Tal apelo se reconfigura na marcada ausência, por parte do amado, e na ânsia de capturá-lo por parte do eu lírico.

I

É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.
Voz e vento apenas
Das coisas do lá fora

E sozinha supor
Que se estivesses dentro

Essa voz importante e esse vento
Das ramagens de fora

Eu jamais ouviria. Atento
Meu ouvido escutaria
O sumo do teu canto. Que não venhas, Dionísio.
Porque é melhor sonhar tua rudeza
E sorver reconquista a cada noite
Pensando: amanhã sim, virá.
E o tempo de amanhã será riqueza:
A cada noite, eu Ariana, preparando
Aroma e corpo. E o verso a cada noite
Se fazendo de tua sábia ausência. (HILST, 1974, p. 59)

Estabelecendo um paralelo entre Dionísio e a visão deificada apresentada pelo eu lírico, pode-se perceber a marca instável que se instaura através da recorrente ausência imposta por Dionísio. Ariana não apenas espera, ansiosamente, pelo amado, mas “sente” sua presença de forma quase táctil.

Em geral, tal fenômeno – a taticidade da presença pensada – ocorre com as pessoas religiosas em relação a Deus: a crença ilimitada na divindade faz com que Sua presença, outrora volatilizada e metafísica, projetada apenas na credulidade e no desejo, assuma contornos físicos semelhantes ao homem intensamente desejado pela poeta. Assim como nas escrituras sagradas, Deus fez o homem a sua imagem e semelhança. “E disse Deus: façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança.” (Gênesis, 1:26). Portanto, deliberadamente, Ariana entroniza a imagem dionisíaca como a de um deus supremo e, num movimento de ascendência vertical, ela enquanto mulher, enquanto mortal, coloca-se na posição de espera da manifestação do Deus.

Diante dessa espera que se frustra, corroborada pelo verso “*É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas*”, o eu lírico não demonstra angústia ou ansiedade. Ao contrário. Cônsua da ausência física de Dionísio, ela se compraz no esperar. A natureza mimetiza os sons do amado e sua voz é traduzida em vento. “*Voz e vento apenas*”. O eu lírico sonha/imagina a presença do amado, porém, tem plena convicção de que sua presença física não se efetivará. É fundamentalmente o sentimento daqueles que creem em Deus: apesar da não corporificação, o Deus existe. Há.

Como afirma Becker,

Desde que a pessoa começa a olhar para a finitude, para seu relacionamento com o Poder Máximo, e passa a refazer seus elos, transferindo-os daqueles que o cercam para aquele Poder Máximo, ela abre para si mesma o horizonte da possibilidade ilimitada, da verdadeira liberdade. (Becker, 2010, p. 119)

Nesse poema, o ser humano, na figura do homem amado, apresenta contornos nitidamente divinizados e sua relação com o eu lírico processa-se em um nível de consciente submissão do eu lírico para com a divindade. Através da mimetização com elementos da natureza, seja na manifestada presença/ausência, mas, sobretudo no inerente poder conferido à figura

corporificada no homem. Como humano, ele pode optar pelo bem e/ou pelo mal. Pode vir ou deixar de vir. A espera do eu lírico por quem deseja ardentemente lhe possibilita o júbilo do prazer antevisto, porém, nunca realizado. Esperar, para Ariana, transubstancia-se em fonte de prazer.

A negação de Dionísio seduz Ariana, mantém-na sob controle intenso através da recusa, da impossibilidade da concretização visual de sua presença. Mas, como bem coloca Baudrillard:

Omissões, recusas, supressões, desvios, decepções, derivações, tudo isso visa a provocar esse segundo estágio, segredo de uma verdadeira sedução. Enquanto a sedução vulgar age por insistência, essa procede pela ausência, ou melhor, inventa uma espécie de espaço curvo em que os signos são desviados de sua trajetória e devolvidos à sua origem. (BAUDRILLARD, 1991, p. 123)

Uma vez que a espera se adensa, o eu lírico adquire a consciência de que presta atenção aos fenômenos da natureza, no poema representado por vocábulos como vento, noite, ramagens, apenas porque acredita que através desses elementos o ser divino e amado se manifesta. Há aqui uma relação entre o deus de Ariana e o homem desejado: ambos se mesclam numa única figura despojada de traços fisionômicos que normalmente atrai e seduz o outro. Ariana está seduzida pela ideia de um deus antropomorfizado.

A angústia ressignificada parece ceder lugar ao verdadeiro propósito de Ariana: transformar a sólida e palpável ausência em poesia. A espera torna-se fonte do fazer poético. Ao iniciar a sua preparação física (*“a cada noite, eu Ariana, preparando aroma e corpo.”*) e psíquica (*“e o verso a cada noite se fazendo”*), o eu lírico compreende que a espera material é vã. A convicção de que Dionísio não aparecerá lhe imputa a sábia certeza de que, somente submersa no esperar, realocada no cerne do desejo, mas agora com toda a energia direcionada para a composição do poema, ela poderá então compor incendiada o seu verso.

Percebe-se, nesse poema, uma intensa deificação estabelecida pelo eu lírico em direção ao homem amado. O tom devocional expresso pelos versos carregados de submissão ativa (*“Atento/ Meu ouvido escutaria / O sumo do teu canto./ Que não venhas, Dionísio”*), mais uma vez reforça a imagem verticalizada da mulher apaixonada que se predispõe, arrebatada, a aguardar a tão almejada presença física do amado, sem que isso a torne diminuta ou

inferiorizada; pelo contrário: Ariana se deleita com a ausência de Dionísio, pois na realidade o que ela deseja de fato é a força do jorro poético.

Ao se revelar esquivo e distante, remetemos a imagem de Deus que atravessa praticamente toda a obra de Hilda Hilst: um Deus que pratica o sofrimento exercendo a dor e infligindo castigo aos seus filhos. O tão desejado Deus/homem hilstiano lança Ariana ao infortúnio da eterna espera. Nesse sentido, podemos corroborar a afirmação de Pécora quando este diz que a poesia de *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* é mística e o amado participa sim da cena amorosa, mas sob uma outra esfera “sublime, mais capaz de resistir ao tempo e ao esquecimento.” (PÉCORA, 2001, p. 13).

A temática da ausência também se presentifica no segundo poema de “*Ode Descontínua e remota para flauta e oboé: de Ariana para Dionísio*”;

II

Porque tu sabes que é de poesia
Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,
Que ao teu lado te amando,
Antes de ser mulher sou inteira poeta.
E que teu corpo existe porque o meu
Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio,
É que move o grande corpo teu

Ainda que tu me vejas extrema e suplicante
Quando amanhece e me dizes adeus. (Hilst, 2001, p. 60)

Octavio Paz (p. 49) ressalta as muitas afinidades entre o erotismo e a poesia. Sendo o primeiro “uma metáfora da sexualidade, a segunda uma erotização da linguagem.” Nesse segundo poema, Hilda Hilst consolida uma certeza forjada na e pela ausência, prefigurada no poema anterior: Dionísio conhece o real propósito de Ariana que é o ofício de ser poeta. Essa entrega lírica compara-se à devoção religiosa, a uma espécie de fervor perceptível, por exemplo, em Santa Tereza D’Ávila, ou em trechos bíblicos, como o “Cânticos dos Cânticos”. Completamente envolvida no sacerdócio poético, Ariana perde suas características de persona sexuada (“*antes de ser mulher sou inteira poeta*”) e conduz mais uma vez o homem amado a uma elevação sagrada, ou seja, à condição de um deus. Nesse poema, a relação metafísica entre Ariana e Dionísio supera a barreira física a alcança um nível transcendental. Assim, é

correto insistir com segurança na consolidação de um erotismo metafísico, no erotismo que busca a realização do prazer através da subjetividade.

Baudrillard em seu livro “Da sedução” (1991 p. 98) afirma que o ser humano associa à sedução, o desejo na maioria das vezes ao ato de provocar, sem, no entanto, haver concretização física dessa vontade. O desejo como forma indefinida, subjetiva, fugaz torna-se muito mais provocativo e atraente.

Ao examinarmos mais detidamente os dez poemas constitutivos do eixo “*Ode descontínua...*” percebemos que todos eles conclamam uma especificidade do erótico: aquela na qual o ser humano abdica da concretude do desejo para desfrutar do abstrato, da ideia, do conceito que subjaz ao texto e que o delinea. Praticamente o erotismo que se descortina no interior do Sagrado.

Ao afirmar que “*o teu corpo existe porque o meu/ Sempre existiu cantando/ Meu corpo, Dionísio, é que move o grande corpo teu*” Hilda Hilst remete a concepção de Deus proposta por Kazantzakis em “*Ascese: os salvadores de Deus*”, 1997, quando o filósofo grego afirma que Deus necessita dos homens para consolidar a sua existência. Ariana, embora não mencione a sua pequenez de forma explícita no poema, a deflagra no instante em que, verticalizada, menor, reconhece a magnitude deificada de Dionísio: “*Grande corpo teu*”. Ou seja, para que o Grande corpo exista, faz-se fundamental a presença de um corpo menor, no caso o de Ariana submisso e impotente face à grandeza divina do homem/ deus. Entretanto, como parte desse “Grande corpo”, ela imprime-lhe movimentos, imputa-lhe vida, status de existência.

A consciência da entrega e do abandono adquire contornos mais intensos na finalização do poema, pois mesmo “suplicante” Ariana não consegue a fixação da permanência física de Dionísio. Permanência tão almejada. Ainda em consonância com as ideias de Kazantzakis, essa ausência divina se efetiva porque Deus costuma abandonar seus filhos nas horas mais extremadas.

Outra confirmação da ausência de Deus/Dionísio/homem se dá pela aura de sonho que perpassa toda a composição poética. No último verso “*Quando amanhece e me dizes adeus*” ocorre uma cena ambivalente: não se sabe se a presença física de Dionísio ocorreu de fato ou se foi produto onírico de Ariana. A situação fragmentada, a ausência de elementos textuais

comprobatórios da presença corpórea conduz a uma interpretação também fragmentada em que a reiteração da ausência se confirma. Dionísio, o homem, o deus, é fruto do desejo pela ideia de desejo de Ariana. Ela, submersa em sonho, cria a perspectiva ilusória da presença fundamentada tão somente na ausência.

Composto de versos brancos e metrificação livre – como quase toda a produção poética hilstiana, o poema IV, terceiro analisado nesta pesquisa, enaltece o homem deificado e conduz um intenso apelo ao deus antropomorfizado.

IV

Porque te amo
Deverias ao menos te deter
Um instante

Como as pessoas fazem
Quando vêm a petúnia
Ou a chuva de granizo.

Porque te amo
Deveria a teus olhos parecer
Uma outra Ariana

Não essa que te louva

A cada verso
Mas outra

Reverso de sua própria placidez
Escudo e crueldade a cada gesto

Porque te amo, Dionísio
É que me faço assim tão simultânea

Madura, adolescente

E por isso talvez
Te aborreças de mim. (HILST, 2001, p. 62)

Delicada, frágil, de postura submissa, a mulher representada nesse poema por Ariana não impõe sua vontade; apenas, de forma quase mendicante, ela requisita ao amado a sua presença, embora certa de que ele não virá.

Em tom de súplica, Ariana tenta transfigurar-se em outra “*reverso de si mesma*”, numa tentativa de provocar Dionísio e assim atrair sua atenção. Ela passa a supor que sem ser “*aquela que te louva*”, se metamorfoseando em outra menos passiva e mais agressiva, no sentido de impor mais a sua presença, Dionísio, o deus movediço e arredo, a enxergará.

Estabelecendo uma relação entre os pares Ariana/ Dionísio e mulher/ Deus percebemos que o eu lírico hilstiano começa a dar os primeiros indícios de uma velada indignação que passa a adquirir mais intensidade à medida que o amado se esquivava, se retrai e reforça a sua ausência.

A relação que se constrói entre o eu lírico (ou a persona hilstiana, uma vez que os poemas apresentam evidentes traços autobiográficos) e o deus (ou Deus?) começa a se desintegrar e perder paulatinamente a característica primordial para a presentificação do sagrado, que é crença inabalável sem que a presença corporificada seja fundamental.

Ariana provoca e quer o físico, o palpável, o material. Ao negar “*a que te louva*”, associando aqui a forma verbal “louva” ao elemento sagrado, intocável e inapreensível, ela também se propõe a perceber o deus como homem. A relação inicialmente verticalizada, com a mulher na posição inferior e o homem na superior, começa a se horizontalizar.

Ao se propor reverso de si mesma, Ariana assimila os traços do deus que exalta e esboça um princípio de insatisfação em direção ao amado: “*reverso de sua própria placidez/ escudo e crueldade a cada gesto.*” É como se ela passasse a agir com as mesmas características de Dionísio, daí advém a horizontalização, uma vez que agora os dois, homem/ mulher, Ariana/ Dionísio se igualam. Nivelada a Deus, contemplando-o não de baixo para cima, mas de igual para igual, ela o provoca, o incita, para logo em seguida buscar justificativas, através do amor, para esta ambivalência: “*Porque te amo, Dionísio, é que me faço assim, tão simultânea.*”

Ariana tem consciência de que a sua simultaneidade aborrece Dionísio, uma vez que ele, o homem/ deus, não admite oscilações, prefere constância e linearidade. A partir desse poema, considerando o conjunto dos dez aqui em estudo, a presença do elemento Sagrado passa a apresentar sinais em que a motivação erótica desponta. Os dez poemas *de Ariana para Dionísio* vão mesclando o Sagrado e o erótico ao mesmo tempo em que se efetiva a

horizontalização entre os dois. Se antes o fervor místico era a mola propulsora do desejo de Ariana, a devoção ao homem/deus imbricada de erotismo, de agora em diante, passa a ser a tônica constante de sua poética.

Ariana demonstra conhecer a dimensão sagrada que a circunda através da figura mítica e divinizada de Dionísio, contudo, em busca de seu ideal de amor, ela segue em frente, fazendo uso consciente de uma pensada provocação, ora erótica ora espiritual. A esse respeito, Del Pichia e Balieiro tecem um comentário que se coaduna com a busca de Ariana pelo o que acredita ser o amor:

Descobrimos que a busca da autenticidade traz, em seu bojo, um mistério. A lealdade ao mais profundo de si e a experiência pessoal da dimensão espiritual da vida se mesclam. Quase como um paradoxo, no processo de tornar-se única, a pessoa encontra o todo, conecta-se à grande rede da vida e defronta o sagrado. Sagrado como significado: aquilo que dá à vida intenção ou propósito. Sagrado como êxtase: a expansão das fronteiras do próprio ego, ou dissolução de limites. A intuição de que, em nós, algo muito grande pulsa sem que possa ser colocado numa linguagem conhecida. Sagrado como experiência pessoal, sem ter relação necessária com nenhuma religião ou manifestação socialmente reconhecida de espiritualidade. (DEL PICHIA e BALIEIRO, 2010, p. 17)

Ao deificar o homem, expresso pela figura mítica de Dionísio, Ariana estabelece sua própria busca: o homem desejado adquire status de um deus e para isso precisa ser-lhe devotado todo o amor da mulher. Entretanto, o signo da ausência, do afastamento, da vulnerabilidade não mais satisfazem Ariana. Nos três poemas que se seguem iremos perceber como se processa a transição da temática da ausência para o convite à permanência, através da exaltação da morada como espaço sagrado.

2.3. Se o corpo pede à alma que respirem juntos tu dirias, dúbio, que se trata de um pedido singular? A permanência no espaço sagrado

Já mencionamos anteriormente o caráter volátil de Dionísio, deus mitológico, bem como os variados nomes pelos quais ele é conhecido. Um dos mais famosos é Baco, deus do vinho. De acordo com Bulfinch (2006 p. 34), após ajudar Teseu a fugir do labirinto, Ariadne (outro nome para Ariana) foi por ele levada à ilha de Naxos e ali abandonada, enquanto dormia, pelo ingrato

Teseu. Vendo Ariadne desesperada, Vênus consolou-a com a promessa de que teria um amante imortal, em lugar do mortal que tivera. É exatamente esse ponto do mito grego que vem a despertar nosso interesse e se interligar de forma sutil aos poemas hilstianos. A busca pela constância, pela fixidez e pela segurança que constitui a busca de Ariana tem sua raiz no mito grego. Obviamente, por se tratar de literatura, Hilda Hilst se apropria de alguns aspectos do mito que lhe convém e associa-lhe elementos próprios.

Ofertando seu amor, Ariana mescla-o à ideia de permanência e, para isso, tenta seduzir Dionísio através da alusão a Casa. Ao seu espaço sagrado.

É de conhecimento geral a mudança de Hilda Hilst, aos 36 anos, para um sítio de sua família situado nas proximidades de Campinas. Tal mudança não se deu apenas de ordem física, porém, sobretudo, psicológica. A construção de uma casa seguindo preceitos espirituais, a decisão de se entregar completamente ao ofício de ser escritora, todos esses aspectos se fundiram e surgiram, com o passar do tempo, expostos em seus escritos. Sendo um dos mais bem recebidos livros de poesia da autora, *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* traz, imanente em sua pele textual, toda a síntese do pensar poético hilstiano: a fusão do sublime e do sagrado. Ou melhor, a expressão do sagrado como parte intrínseca da poesia.

Nesse sentido, Moraes afirma:

Durante quase vinte anos – isto é, desde a publicação de *Presságio*, em 1950 – a poesia de Hilda Hilst perseguiu o sublime. Valendo-se de uma dicção elevada, marcada pela celebração do poder encantatório da poesia, ela cultivou uma lírica que se alimentava sobretudo de modelos idealizados. Daí a eleição do amor como tema privilegiado que, concebido como expressão da plenitude humana, obrigava a autora a obedecer às exigências de uma poética de formas puras e sublimadas. (MORAES, 1998, p. 78)

Não nos causa espanto que, perseguindo o sublime, a autora tenha encontrado uma ideia de Deus que em sua mais completa abstração, simbioticamente tenha atraído a sua atenção.

No poema que analisaremos a partir de agora, vamos observar como a autora compõe um retrato metafísico de sua própria existência.

III
A minha Casa é guardiã do meu corpo

E protetora de minhas ardências.
E transmuta em palavra
Paixão e veemência

E minha boca se faz fonte de prata
Ainda que eu grite à Casa que só existo
Para sorver a água da tua boca.

A minha Casa, Dionísio, te lamenta
E manda que eu te pergunte assim de frente:
À uma mulher que canta ensolarada
E que é sonora, múltipla, argonauta

Por que recusas amor e permanência? (HILST, 2001, p. 61)

Em tom autobiográfico – como quase todos os poemas de *Júbilo Memória Noviciado da Paixão* – a autora faz uma explícita alusão à Casa do Sol (também grafada com letra maiúscula no poema) e, mediante um olhar mais perscrutador, a Casa, para Hilst, é um templo sagrado, um espaço de meditação e refúgio. Conforme Eliade (2008, p. 25) “para o homem religioso o espaço não é homogêneo”, ou seja, o ambiente físico, sua composição e seus elementos se comunicam entre si e o todo que o compõe se relaciona estreitamente com o deus primordial.

Embora não sendo exatamente religiosa, no sentido de praticante, Hilda erige um tempo particular e nele passa a habitar. A Casa do Sol vai despontar em diversificados momentos de sua literatura e, algumas vezes, ela é inclusive personificada: “*A minha Casa, Dionísio, te lamenta*”. O ato de lamentar, tipicamente humano, nesse poema é atribuído a um ser imaterial, constituindo, dessa forma, uma figura de linguagem denominada prosopopéia.

Hilda projeta-se e protege-se em seu limiar sagrado. Fundando seu mundo pessoal, ela consegue sacralizar o ambiente a sua volta. Na sua Casa, hierofanicamente, Hilda afirma ter visto Deus: “*Eu vi Deus em algum lugar. É isso que eu quero dizer*” (Cadernos, 1998, p. 37)

A ansiedade ou angustia motivada pela constante negação do amado implica numa intensa e árdua busca por “sinais”. Tais sinais são revelados ao eu lírico ora por elementos da natureza, ora pela massiva presença de seus inúmeros cães.

Desejante de Dionísio, Ariana transfere para o amado os aspectos peculiares a um deus. Ao ser preterida por Dionísio, ela sente (pressente) a

sua presença através da Casa que, ao mesmo tempo em que a guarda, revela indícios do Deus.

O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado. (...) No interior do recinto sagrado, o mundo profano é transcendido. Nos níveis mais arcaicos de cultura, essa possibilidade de transcendência exprime-se pelas diferentes imagens de uma abertura: lá, no recinto sagrado, torna-se possível a comunicação com os deuses; conseqüentemente, deve existir uma ‘porta’ para o alto, por onde os deuses podem descer à Terra e o homem pode subir simbolicamente ao céu. (ELIADE, 2008, p. 29)

O eu lírico hilstiano busca a comunicabilidade com Deus, personificado no homem desejado. O espaço sacralizado é o ideal para uma possível “materialização” desse deus.

Para Ariana, sua Casa não é uma “máquina para habitar” (Eliade, p.43); é a organização sem a qual se torna praticamente impossível existir sem a presença – física ou metafísica – do amado. A Casa estabelece com Ariana uma intensa relação sagrada. Através dela – da Casa – Ariana, atenta aos sinais busca perceber Deus, uma vez que nesse espaço sacro a comunicação entre as duas dimensões, a sagrada e a profana, torna-se viabilizada.

A espera de Ariana por Dionísio na Casa – que guarda o corpo e a protege de seus próprios desejos – já aponta para uma hierofania: Ariana anseia por Dionísio, entretanto, por se tratar de uma relação metafísica, nesse poema especificamente, ainda não se vislumbram traços relevantes de eroticidade. A casa é a reconstituição do seu mundo sacralizado e Dionísio, o deus norteador desse micro universo.

Ariana, impossibilitada – pela ausência corpórea de Dionísio - de se entregar materialmente ao amado, “*transmuta em palavra paixão e veemência*”. Ou seja, transforma o desejo físico em realização metafísica calcado na poesia, no apelo verbal. A escolha lexical feita por Hilst torna o poema ambivalente, pois não há nenhum traço linguístico que remeta ao erotismo propriamente. Bastante erudito, o poema, assim como praticamente toda a escrita hilstiana, se estrutura através de vocábulos muitas vezes de raro uso na língua.

Uma inversão sintática marca a personificação da Casa quando esta questiona Dionísio: “Por que recusas amor e permanência?” Se a mulher que

se lhe oferece tem inúmeros atrativos – *sonora, múltipla, argonauta*? Ainda nessa 3ª estrofe há uma fusão entre o eu lírico – Ariana – e a Casa, como se uma refletisse a outra e ambas exaltassem um único deus: Dionísio.

‘Situá-lo’ num lugar, organizá-lo, habitá-lo – são ações que pressupõem uma escolha existencial: a escolha do Universo que se está pronto a assumir ao ‘criá-lo’. Ora, esse ‘Universo’ é sempre a réplica do Universo exemplar criado e habitado pelos deuses: participa, portanto, da santidade da obra dos deuses. (ELIADE, 2008, p. 36)

A Casa para Hilda Hilst constitui-se como centro do mundo; ainda citando Eliade “acredita-se que as habitações situavam-se de fato no centro do mundo, em escala microcósmica” (Eliade, p. 43). Constituindo-se no seu universo particular, a habitação sagrada prescinde de diversificados elementos também sagrados. Apenas para pontuar, o principal deles é o deus que será cultuado, daí a ânsia de Ariana em fixar Dionísio e garantir a sua permanência na Casa.

Considerando que a autora ergue a Casa do Sol para se dedicar, de forma religiosa, ao ofício de ser poeta, está também passa a assumir características de claustro: “*A minha Casa é guardiã de meu corpo e protetora de todas minhas ardências*”. É como se as paredes da Casa do Sol, espaço sagrado de Hilst, adquirissem o poder sobrenatural de reverter seus desejos, ânsias, vontades mundanas, e, portanto, profanas, em volátil matéria poética: “*E transmuta em palavra paixão e veemência*”.

Na segunda estrofe, o eu lírico atrela a sua existência à do amado e, como já foi observado, personifica a Casa. Aqui, surge o elemento água – indicativo de mudança, de movimento – simbolizando a vida e nitidamente associado ao masculino: “*Para sorver a água de tua boca*”. O ato de sorver, sugar, beber a água do outro implica necessariamente em simbiose das duas vidas. É o desejo mais contínuo de Ariana: confundir-se com seu deus. Ao dialogar com a Casa, Ariana se confunde intencionalmente a esta e, num jogo de ambivalências, não se consegue mais separar Ariana e a Casa. Nesse instante, impõe-se um questionamento ao homem/deus ausente: “*Por que recusas amor e permanência?*”.

Dionísio inspira Ariana com sua forma brusca de recusa e abandono. Ela é terra, elemento feminino gerador de vida e consolida a constância. Como já

mencionamos anteriormente, a Casa é personagem mítica e sagrada, quase humana e exerce influência crucial nas movimentações internas e externas do eu lírico. A Casa possui força propulsora própria e pode perfeitamente metamorfosear-se com o elemento feminino para seduzir Dionísio, não mais em termos de oposição masculino/feminino, mas num universo onde o feminino é já não o que se opõe ao masculino, mas o que o seduz.

Consolidando o processo de horizontalização sobre o qual já tecemos algumas explicações anteriormente, o poema V já instaura uma relação física entre o eu lírico e o amado, o que evidencia um afastamento do sublime e amplia mais a presença do elemento erótico. O poema que se segue se apresenta mais em forma física que metafísica.

V

Quando Beatriz e Caiana te perguntarem, Dionísio,
Se me amas, podes dizer que não. Pouco me importa
Ser nada à tua volta, sombra, coisa esgarçada
No entendimento de tua mãe e irmã. A mim me importa,
Dionísio, o que dizes deitado, ao meu ouvido
E o que tu dizes nem pode ser cantado
Porque é palavra de luta e despudor.
E no meu verso se faria injúria

E no meu quarto se faz verbo de amor. (Hilst, 2001, p. 63)

Nesse poema o eu lírico revela a presença física do amado e sua proximidade em relação a ela: “*A mim me importa, Dionísio, o que dizes deitado ao meu ouvido*” e a marca que ressalta o erotismo fica mais evidenciada. Como bem observa Coelho,

em metáforas quase transparentes, aí fala a mulher dividida entre o desejo de ser “esposa” (presença estável, refúgio, proteção) e o impulso amoroso de ser a “outra” (a mobilidade da paixão, a aventura existencial, a voragem do prazer, onde o eu como que explode em plenitude e, por instantes, o momento se identifica com a eternidade. (COELHO, 1998, p. 71)

Uma evidente marca que promove ainda mais a consolidação interrelacional entre a mulher e o homem é a presença do ciúme. Enquanto as outras mulheres, Beatriz e Caiana, que fazem parte da vida do amado – a mãe e a irmã – parecem manifestar ciúmes em relação a Dionísio, o eu lírico,

Ariana, cônica do amor dele em relação a ela, opta por se manter no anonimato, distante da realidade cotidiana do amado.

Mais uma ambivalência se concretiza na medida em que lemos o verso “*Porque é palavra de luta e despudor*”. Dois vocábulos, em particular, contribuem para o duplo significado: “luta” e “despudor”. Com relação ao primeiro, pode-se associar ao encontro corporal durante o ato amoroso ou apenas uma disputa verbal entre os amantes; “Despudor”, mais óbvio, numa relação hiponímica, centra-se no plano da eroticidade de maneira mais sólida e perceptível.

Esse poema, exatamente a metade do conjunto que compõe as *Odes descontínuas*, marca a passagem do sagrado ao erótico, relação que analisaremos mais detidamente no item subsequente. Entretanto, é importante ressaltar que é nesse texto que Dionísio perde um pouco de sua aura mística e recebe contornos mais humanos, ou seja, é a partir desse poema que se processa a antropomorfização do deus. Contudo, um traço evidente da marca erótica, a visibilidade, a imagem reproduzida, o aspecto fisionômico propriamente dito, ainda não se manifesta. Dionísio permanece sem rosto, sem cor, sem cheiro, mas, em contrapartida, profundamente atraente aos olhos de Ariana. Tal atração pode advir da intrínseca relação entre o erótico e o desconhecido, o misterioso, o sublime: Ariana anseia por aquele que se faz a imagem e semelhança de Deus.

A exploração temática da moradia como espaço sagrado ainda se delinea, de maneira menos explícita que no poema anteriormente analisado, porém, com uma sutil manifestação no último verso, que também constitui a segunda e última estrofe do poema: “*E no meu quarto se faz verbo de amor*”. Aqui, o eu lírico além de delimitar seu espaço enquanto amante, enquanto mulher, reforçando ainda mais a noção de espaço sagrado, ainda sublinha a força poética que a interliga a Dionísio. Ambos estão imbricados na teia do amor e da poesia, que segundo Paz, aludindo à história de Eros e Psique, afirma:

A presença da uma alma em uma história de amor é de fato um eco platônico, e o mesmo devo dizer da busca da imortalidade, conseguida por Psique ao se unir com uma divindade. Seja como for, trata-se de uma inesperada transformação do platonismo: a história é um conto de amor realista – há até a

presença de uma sogra cruel, Vênus -, não o relato de uma aventura filosófica solitária. (PAZ, 1994, p. 31)

Ariana, assim como Psiquê, também deseja uma união física com uma entidade abstrata, divina, sagrada, no caso um deus. Consideramos esse desejo de sublimação como um anseio por vezes feminino, uma vez que aquilo que nos retorna como “sagrado” na experiência de uma mulher é a ligação impossível, e, no entanto mantida, entre a vida e o sentido.

No poema VI, Hilda Hilst ainda se prende à abordagem temática da Casa do Sol, reforçando uma perspectiva explícita no que diz respeito à relações autobiográficas.

VI

Três luas, Dionísio, não te vejo.
Três luas percorro a Casa, a minha,
E entre o pátio e a figueira
Converso e passeio com meus cães

E fingindo altivez digo à minha estrela
Essa que é inteira prata, dez mil sóis
Sírius pressaga

Que Ariana pode estar sozinha
Sem Dionísio, sem riqueza ou fama
Porque há dentro dela um sol maior:

Amor que se alimenta de uma chama
Movediça e lunada, mais luzente e alta

Quando tu, Dionísio, não estás. (HILST, 2001, p. 64)

A referência à Casa do Sol, à figueira e ao pátio com os inúmeros cães criados pela autora, compõe o mosaico que formam o cenário da espera pelo amado. “*Três luas*”, considerando a passagem do tempo para os indígenas, constituem aproximadamente um mês. Ariana aguarda Dionísio contando o tempo de acordo com a marcação temporal de povos antigos, o que a situa numa dimensão diversa, atemporal, livre das amarras sociais e culturais.

A Casa do Sol onde viveu a autora é cercada de sombras e circundada pelos cães, que de acordo com a mitologia grega, são *psicopompos*, ou seja, aqueles que conduzem as almas depois da morte. Após a leitura de “Carta a El Greco, de Nikos Kazantzakis Hilda decide pela mudança e, como já dissemos

anteriormente, modifica quase que por completo seu estilo de vida. De dama da sociedade, cortejada por artistas, empresários, políticos, participante ativa de uma vida social agitada, ela passa a viver numa casa praticamente sem infraestrutura – nos primeiros anos, não havia sequer luz elétrica – sem sair, recebendo apenas a visita de amigos próximos, permanentemente vestida numa longa bata branca com os cabelos loiros presos por um coque.

Essa entrega não apenas física, sobretudo espiritual, fazia parte do projeto de vida da autora, que consistia em uma plena dedicação à literatura. Entretanto, apesar de respeitada pela crítica literária da época, dos inúmeros títulos que publicou e dos diversos prêmios literários que recebeu, Hilda Hilst não alcançou aquilo que mais desejou: o reconhecimento do grande público leitor brasileiro.

O poema VI revela, imanente em sua composição metafórica, essa desilusão da autora: “*Ariana pode estar sozinha, sem Dionísio, sem riqueza ou fama*”. Hilda esperava poder viver de seu ofício como escritora, o único que ela sabia e do qual poderia esperar algum retorno financeiro, contudo, por ter sido considerada uma escritora bastante erudita e hermética, seus livros agradavam os intelectuais da época, porém não eram assimilados pelo grande público leitor de um modo geral. Entretanto, tal ausência de leitores não se constitui num obstáculo para que a autora interrompa seu processo de criação. Na realidade, Hilda escreve ininterruptamente por quase cinquenta anos consecutivos.

Outra interessante associação feita no poema VI aqui analisado, diz respeito à estrela Sírius. Estrela binária que sofreu uma misteriosa alteração de cor – do vermelho para o prata – e que faz parte da constelação de Canis Major (o Grande Cão) e faz par com a constelação Canis Minor (O Pequeno Cão) ambos os cães pertencem e servem ao caçador celeste Orion. Mais uma vez a autora retoma traços de sua própria vida e os incorpora ao poema, ela imprime em Ariana detalhes de seus anseios e vontades, assim como solidão, dor e frustrações.

Outro marcante elemento autobiográfico que exige um comentário mais minucioso é a questão vivenciada por Hilda que se reflete em seu eu lírico Ariana que é a solidão. Não apenas a solidão intencional provocada pelo isolamento voluntário, mas, sobretudo, a solidão de ser preterida pelos leitores.

Mas, mesmo assim Hilda Hilst tem plena convicção e consciência da grandeza inabalável de sua literatura: “*Porque há dentro dela um sol maior*”.

Em entrevista aos Cadernos de Literatura Brasileira do instituto Moreira Salles, Hilda comenta acerca de seu trabalho:

Não, não. Eu terminei de escrever. É deslumbrante tudo o que escrevi, mas já escrevi tudo que deveria. (...) Mas agora não vem mais. E não vem porque eu não quero mais. Como eu disse antes, eu já escrevi coisas deslumbrantes. Quem não entender, que se dane! Não tenho mais nada a ver com isso. Eu não sinto que esteja num mundo que seja *meu* mundo. Devo ter caído aqui por acaso. Não entendo por que fui nascer aqui na Terra. Com raríssimas exceções, não tenho nada a ver com esse mundo. (HILST In: Cadernos, 1998, p. 32)

O sentimento de deslocamento sentido pela autora também permeia o seu eu lírico e Ariana, mesmo sabendo que não faz parte dessa esfera, que se encontra na mais completa e absoluta solidão, ainda disso se utiliza para compor seu verso: “*Amor que se alimenta de uma chama/ Movediça e lunada, mais luzente e alta/ Quando tu, Dionísio, não estás.*” Não há mais dúvidas para Ariana do distanciamento de Dionísio, ser movediço – que não lhe dá segurança - e arredio. Contudo, é no interior desse desprezo, desse abandono, desse culto à solidão, que Ariana se nutre para a composição de sua sublime poesia. Seria pertinente afirmar que se de outra maneira fosse, se acaso acontecesse a tão requisitada presença dionisíaca, seria possível que a poesia, num nível metafísico e sagrado não surgisse.

2.4. *Se te pertença, separo-me de mim. Percorrei meu passo nos caminhos de terra e de Dionísio sigo a carne, a ebriedade: O erotismo como dupla face do sagrado e da poesia*

Assim como em toda grande literatura, a poética hilstiana busca refletir as transformações contemporâneas e reproduz as principais interrogações de nossa época. De agora em diante, iremos centrar nossa análise mais aprofundadamente no aspecto físico, de natureza psíquico-erótica, bem mais direcionada para a representação do feminino cujo eixo norteador é a interrelação amorosa, a fusão com o homem/deus procurando, no outro, no além si mesma, a verdadeira identidade e, conseqüentemente, uma nova posição no mundo.

Acerca do fazer poético, Bosi, afirma:

Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. E aproximando o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres. Outro alvo não tem na mira ação mais enérgica e mais ousada. A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar. (Bosi, 2000, p. 227)

A fusão expressa por Hilda Hilst em sua poesia, entre o sagrado e o erótico, se apresenta em *Júbilo Memória Noviciado da Paixão* com uma intensidade que remete à busca do poema por dizer o indizível, o não dito, como se quisesse promover o encontro de duas metades separadas. No poema que analisaremos a seguir, procuraremos perceber como a autora ultrapassa em certa medida a perspectiva adotada nos poemas anteriores e materializa, através da relação estabelecida entre ela e o amado, uma das mais peculiares manifestações da natureza humana: o ciúme.

VII

É lícito me dizeres, que Manan, tua mulher
Virá à minha Casa, para aprender comigo
Minha extensa e difícil dialética lírica?
Canção e liberdade não se aprendem

Mas posso, encantada, se quiseres

Deitar-me com o amigo que escolheres
E ensinar à mulher e a ti, Dionísio,

A eloquência da boca nos prazeres
E plantar no teu peito, prodígio
Um ciúme venenoso e derradeiro. (HILST, 2001, p. 65)

Inicialmente perplexa “*É lícito me dizeres, que Manan, tua mulher/ virá à minha Casa, para aprender comigo/ Minha extensa e difícil dialética lírica?*” diante da sugestão de Dionísio de ensinar a Manan, sua esposa, o ofício de ser poeta, Ariana consegue subverter essa sensação de supresa e angústia e canaliza-a para o próprio Dionísio, uma vez que não se propõe a “ensinar” a “*difícil dialética lírica*”, mas se dispõe a se utilizar da boca, órgão que adquire nesse poema uma conotação ambivalente – ora canal de expressão poética,

ora órgão que remete ao prazer erótico – não para ensinar a Manan a compor poesia, mas para mostrar-lhe outro tipo de transcendência através da boca.

O jogo semântico elaborado por Hilst em busca de uma associação amalgamada entre o sagrado e o erótico é corroborado pela teoria proposta por Bataille em seu livro “Erotismo” quando ele afirma ser o erotismo um impulso que conduz os seres humanos ao contínuo desejo de permanecer, através da fusão com o outro, o desejo de continuar, de superar a morte. Entretanto, essa fusão com o outro é sempre momentânea e fugidia, e está condenada a desaparecer, a morrer, para que os indivíduos continuem existindo como seres distintos. A fusão total, duradoura, eterna só seria possível através da morte do indivíduo. (Branco, 2004, p. 43)

Tomando como um ícone central a boca, ao mesmo tempo responsável pela comunicação e um dos mais intensos símbolos ligados ao erotismo, percebemos uma negativa, por parte do eu lírico, em revelar aquilo que possui e que considera sagrado – sua arte poética – através da boca, ao mesmo tempo em que disponibiliza este órgão, de maneira erótica, para apresentar outro tipo de deleite cujo domínio também é do eu lírico.

Ariana compreende que exerce um fascínio sobre Dionísio porque este se sente atraído pela sua poesia. Considerando o processo de horizontalização que permeia a relação entre o eu lírico e o seu amado, constatamos que nesse poema Ariana e Dionísio estão agora num mesmo nível: no plano metafísico da poesia, o humano, representado pela figura de Ariana, e o divinizado, expresso por Dionísio, superam as diferenças.

Inicialmente perplexa com a proposta do amado em ensinar o difícil ofício de ser poeta, Ariana afirma que “*canção e liberdade não se aprendem*”, revelando através desse verso, ser uma conquista personificada o status alcançado por ela, contudo, nas estrofes seguintes ela reverte o estado de perplexidade ao “plantar” no peito de Dionísio o ciúme, ao se propor ensinar, através da boca, um tipo mais eloquente e físico de prazer: Ariana sugere deitar-se com qualquer amigo de Dionísio para que ele e sua mulher aprendam um dos mais complexos e fascinantes ofícios da boca.

No poema VIII Hilda Hilst demonstra uma de suas mais fortes influências líricas ao fazer uma clara referência ao poeta Catulo.

VIII

Se Clódia desprezou Catulo
E teve Rufus, Quintius, Gelius
Inacius e Ravidus

Tu podes muito bem, Dionísio
Ter mais cinco mulheres
E desprezar Ariana que é centelha e âncora

E refrescar tuas noites
Com teus amores breves.
Ariana e Catulo, luxuriantes

Pretendem eternidade, e a coisa breve
A alma dos poetas não inflama.
Nem é justo, Dionísio, pedires ao poeta

Que seja sempre terra o que é celeste
E que terrestre não seja o que é só terra. (HILST, 2001, p. 66)

A poética de Hilda Hilst repercute em muitas passagens a voz de grandes poetas latinos, entre eles Catulo, que, apesar de cultivar o ócio, nutriam uma apetência voraz pela vida. (Cadernos, 1998, p. 39). Admiradora de Catulo, nesse poema Hilda entrelaça os turbulentos amores de Catulo e sua musa Clódia, também conhecida por Lésbia, à sua relação com Dionísio. Apaixonada, Ariana cede aos caprichos dionisíacos e se propõe a dividi-lo com quantas mulheres ele assim desejar, remetendo exatamente ao que Catulo fez em relação à Clódia.

Entretanto, uma leitura mais atenta do poema nos conduz a certeza de que Ariana “*que é centelha e âncora*” se sabe indispensável para Dionísio. Comparada a Catulo, Ariana lamenta a frugalidade de Dionísio que é, ao mesmo tempo, a de Clódia. Assim como o poeta latino, Ariana almeja o amor eterno e duradouro, seguro, único e supremo, praticamente uma doação submersa no tempo sublime do sagrado, uma união mística que supere todas as barreiras físicas e metafísicas.

Tal visão romanesca do amor se coaduna com a imagem deificada que Ariana projeta em Dionísio: sendo um deus, ele não poderia se afastar da perfeição. Dessa maneira, Ariana confundindo-se no poema com Catulo, demonstra perturbação em relação à forma como o amor é conduzido.

O binômio formado através dos vocábulos “centelha” e “âncora” se contradizem no que diz respeito à carga semântica que transmitem: *centelha*

caracteriza-se pela rapidez, pela efemeridade, sobretudo pelo brilho e pela fascinação que exerce. *Âncora*, em contrapartida, é a metaforização da firmeza, da segurança, do apoio.

Ao justapor as duas palavras, o significado pretendido pela poeta seria o de mesclar e confundir as duas polaridades – a efemeridade e a permanência – e revelar-se enquanto receptáculo das duas vertentes: Ariana mostra-se para o amado segundo a forma desejada por ele. Ela metamorfoseia-se de acordo com a vontade de Dionísio, muito embora ela tenha convicção de que o que busca é muito além do que Dionísio pode lhe ofertar. Assim como Catulo sofreu, mas aceitou a volubilidade de Clódia, Ariana aceita a inconstância do amado, porém, ainda à maneira catuliana, não se sente impelida à descontinuidade proposta por Dionísio.

Apresentando certa conformação mediante a constatação da inquietude do ser amado, nos últimos versos do poema o eu lírico deixa prevalecer a sua imutabilidade face ao amado. Através da paradoxal metáfora “*Que seja sempre terra o que é celeste/ e que terrestre não seja o que é só terra.*”, o eu lírico deixa explícito que não há como escapar de sua natureza imutável, fixa, sólida, desejante de constância amorosa e permanência, nem como Dionísio se despojar de sua aura mística, volátil e mutante. Sendo assim, o poema aponta para um inevitável desencontro entre os seres: desfazem-se os laços nunca então atados. O erotismo se configura no interior do poema à medida que a descontinuidade é levada a efeito. Realocados num mesmo patamar igualitário – Ariana semideusa e Dionísio antropomórfico – adquirem inevitável distanciamento, semelhantes ao sol e lua: embora se complementem, um surge enquanto o outro desaparece.

Aparentando possuir uma forte melodia mística e assumindo nítidos contornos oníricos, o poema IX se desenvolve tendo como espinha dorsal a fantasmagórica presença de Ariana que se descobre sedutora sem fisionomia.

IX

*“Conta-se que havia na China uma mulher
belíssima que enlouquecia de amor todos
os homens, Mas certa vez caiu nas
profundezas de um lago e assustou os
peixes.”*

Tenho meditado e sofrido
Irmanada com esse corpo
E seu aquático jazigo

Pensando

Que se a mim não me deram
Esplêndida beleza
Deram-me a garganta
Esplandecida: a palavra de ouro
A canção imantada
O sumarento gozo de cantar
Iluminada, ungida.

E te assustas do meu canto.
Tendo-me a mim
Preexistida e exata

Apenas tu, Dionísio, é que recusas
Ariana suspensa em tuas águas. (HILST, 2001, p. 67)

Para Baudrillard (1991, p. 81) o elemento feminino é o detentor da sedução, uma vez que esta representa o domínio do universo simbólico, ao passo que o poder – elemento ligado ao masculino – representa apenas o domínio do universo real. Ainda de acordo com o pensamento de Baudrillard, “o feminino nunca foi dominado, sempre foi dominante”. Sendo assim, o poema acima se constrói tendo como eixo norteador a figura da mulher que se sente presa em seu próprio invólucro corporal e se reconhece como algo que ultrapassa as aparências, necessitando da “libertação” física para alcançar o amado inatingível.

Uma nítida sensação de deslocamento se descortina através dos versos do poema IX. Envolto num tom que toca o universo surrealista, praticamente o poema não se firma. À semelhança de um quadro impressionista, o leitor necessita se distanciar do texto, como se adentrasse numa dimensão outra capaz de conduzi-lo à teia de sentidos expressos no poema.

Contrariando o tom autobiográfico presente em todo o corpo textual de “*Júbilo, Memória...*” a poeta sugere não ser possuidora de encantos físicos, entretanto é plenamente consciente de sua força poética. A leitura do poema se processa como se estivesse envolvida em uma tênue névoa e o canto de Ariana se desenvolve como se nascido de fontes celestiais, tocado pelo divino.

Consequentemente impressiona Dionísio, uma vez que este passa a perceber Ariana como igual, como um ser divinizado.

O canto de Ariana, uma vez ungida, plena de aura sagrada, assusta o amado que, representado mais uma vez pelo elemento água – símbolo de mutabilidade – recusa-a; afasta o eu lírico de si. O processo de negação se efetiva na medida em que Dionísio reconhece em Ariana a potência divinizada que até então surge ligado apenas à sua representação. É como se a horizontalização que progressivamente se constrói entre os dois sofresse uma quase imperceptível alteração – tornando Ariana levemente maior e mais sedutora – e esse fenômeno perturbasse Dionísio em sua imanente natureza divina.

De acordo com Baudrillard :

A verdadeira sedutora deve estar somente em estado de sedução; fora dele ela já não é mulher, nem objeto, nem sujeito de desejo; não tem rosto ou atrativos, pois sua única paixão está lá. A sedução é soberana, é o único ritual que eclipsa todos os outros (...). Assim, na sedução, a mulher não tem corpo próprio, nem desejo próprio. Mas que é o corpo e o que é o desejo? Ela não acredita neles, joga. Não tendo corpo próprio, ela se faz pura aparência, construção artificial a que se vem prender o desejo do outro. Toda a sedução consiste em deixar o outro acreditar que é e continua como o sujeito do desejo, sem que ela mesma se prenda nessa armadilha.” (Baudrillard, 1991, p. 98)

Construído em tom de chamamento, como todos os poemas de *Júbilo, Memória...*, o poema X encerra o segmento de “*Ode Descontínua...*” assumindo a forma de uma proposta.

X

Se todas as tuas noites fossem minhas
Eu te daria, Dionísio, a cada dia
Uma pequena caixa de palavras
Coisa que me foi dada, sigilosa

E com a dádiva nas mãos tu poderias
Compor incendiado a tua canção
E fazer de mim mesma, melodia.

Se todos os teus dias fossem meus
Eu te daria, Dionísio, a cada noite
O meu tempo lunar transfigurado e rubro
E agudo se faria o gozo teu.
(HILST, 2001, p. 68)

Mais uma vez a poeta reitera a temática da fusão entre o eu lírico e o amado mediante uma perspectiva menos transcendental e mais física, exortando o amado a permanecer fisicamente ao seu lado.

Em troca da permanência do amado, Ariana propõe ceder aquilo que possui, que é inerente à sua condição de poeta, qualidade mais valiosa, a sua eloquência poética. Aspecto que ao mesmo tempo atrai e encanta o amado também se faz o grande motivo da recusa. A poesia de Ariana parece amedrontar Dionísio que se sente impelido a surgir fisicamente no mesmo instante em que se desenvolve a recusa.

Mas, uma vez fixada a presença de Dionísio, Ariana despojar-se de sua arma mais poderosa: sua poesia, seu dom divino de cantar e entregaria ao amado. *“Eu te daria, Dionísio, a cada dia uma pequena caixa de palavras/ coisa que me foi dada sigilosa.”* Essa troca imagética e subjetiva emana um forte teor erótico e se configura como um apelo do desejo físico que Ariana sente em relação a Dionísio.

Nos dois versos que iniciam o poema, Ariana, em troca das noites de Dionísio, lhe propõe a entrega de sua poética, sua arte encantatória da palavra. E, uma vez em sua companhia durante o dia, as noites de Dionísio seriam atemporais, pois submersas em uma dimensão diferenciada, seriam repletas de prazer.

Diante das possibilidades de leitura apresentadas com relação aos dez poemas que dão corpo a uma das mais intensas e fecundas fases da poética hilstiana, torna-se plausível estabelecer uma visão do que a autora entende como interrelação entre o elemento literário e o sagrado. Através da busca do eu, deflagrada pela poeta, evidencia-se um mergulho profundo no que seria o cerne da literatura enquanto expressão sagrada.

Ao atribuir traços divinizados ao homem, ao amado, o eu lírico nada mais faz que buscar em si mesma, aspectos que a denotem também como algo constitutivo de uma esfera sobrenatural, supra terrena. A visão mística da poeta, associada a sua incessante busca por explicações que parecem não existir, deságuam na sua literatura encantatória, na sua ansiedade de perceber o elemento divino como uma presença sólida e reconhecível. *Júbilo, Memória Noviciado da Paixão* por exprimir uma relação com o sagrado considerando

intrinsecamente as suas manifestações direcionadas ao erotismo, coloca a mulher, a poeta, o eu lírico, num aparente nível de submissão. Entretanto, apenas aparente. A mulher apresentada por Hilda Hilst na nomeação de Ariana desvela uma mulher submissa ao encanto exercido pelo amado que é, para ela, ao mesmo tempo homem e Deus.

Durante toda a sua carreira literária, Hilda Hilst persegue o sublime. Tal fixação se presentifica, com densidade lírica incomum, como pudemos observar nesse livro de poemas mais maduro, *Júbilo, Memória, Noviciado da paixão*.

CAPÍTULO 3

POEMAS MALDITOS GOZOSOS E DEVOTOS: A ANTROPOMORFIZAÇÃO DO DIVINO

*Non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere. (Não rir, não lamentar,
nem amaldiçoar, mas compreender.)*
Spinoza

3.1 Que canto há de cantar o que perdura? A procura pela face divina

Poemas Malditos, Gozosos e Devotos, publicado pela primeira vez em 1984 pelo editor Massao Ohno é o segundo livro de poesia de Hilda Hilst produzido após o excelente nível atingido pela sua prosa com a publicação de *A obscena senhora D*, em 1982.

Os vinte e um poemas que compõem o livro em estudo podem ser observados como uma interpelação a Deus; como se Deus fosse o único interlocutor privilegiado, ainda que surdo ao chamamento do eu lírico. Entretanto, apesar de claramente invocar a divindade, Hilda Hilst não o faz no sentido da fé, muito menos como uma fervorosa diante de um santo pelo qual nutre devoção. Hilst mescla o conceito de Deus ao que conhece do que seja o masculino, o homem, e, na trajetória linear que traça no livro, conduz o leitor a não fragmentar esse binômio: muito pelo contrário, a fusão, a mistura de Deus/homem é o que vai dar o “tom” à obra. Em muitos poemas desse livro, Deus, por ser equiparado ao homem – ao masculino - é senão uma descontinuidade. Uma quebra do arquétipo buscado pela poeta, como se fosse um grande e inexorável abismo. Observa-se que a temática do livro gira basicamente em torno da busca de uma progressão que a poeta acredita não encontrar – ou apenas encontrar parcialmente – através de Deus. Busca esta que se assemelha a da mulher, pela continuidade em oposição à descontinuidade – representada na figura de Deus – do masculino.

Já dissemos anteriormente que a poesia hilstiana é perpassada pelo viés do erotismo. Nos poemas aqui analisados, há uma transcendência do divino para o humano no sentido do eu lírico antropomorfizar a divindade com o objetivo de torná-la mais “real”, mais sensível às dores, bem como às percepções humanas.

Ao observarmos mais atentamente os poemas que compõe o livro, subdividimos, para estudo, três aspectos que se fazem pertinentes para a nossa análise.

Primeiramente, observaremos como a autora mescla a noção de erotismo com a noção da divindade e a aplica na composição de seus poemas, que, pelo menos de início, aludem à ideia de um Deus que se confunde com

uma ideia mais específica de homem, ou seja, é em busca de um Deus que se mostre, que se presentifique, que a poeta segue.

Num segundo momento, tomando por base a ideia de Kazantzákis, especificamente apresentada em *Ascese, os Salvadores de Deus*, 1997, na qual o filósofo grego defende que Deus é uma invenção humana, a autora elabora alguns poemas que fazem parte do livro em estudo, e, por último, adquirindo a forma de interrogações lançadas à divindade, Hilda Hilst formata a imagem de Deus enquanto dúvida e ameaça constante do inatingível e do vazio ao qual, inevitavelmente, o ser humano está fadado.

3.2 *Teus passos somem quando começam as armadilhas: provocação em forma de erotismo*

Considerando o pensar na existência de Deus como sendo um exercício ou um ato fundamentalmente solitário, ou seja, unilateral, uma vez que não há constatações manifestas do pensar divino em relação ao homem, bem como Sua aceitação conduz, praticamente, à solidão, Hilda Hilst, embora consciente da “ausência” da divindade, compõe e constrói seus poemas imprimindo-lhes uma nota provocativa; na ânsia por um deus presente, a poeta cria palavras e imagens intensas.

É no intuito de interpelar, de conduzir um questionamento, que o eu lírico hilstiano se edifica. Frente a um Deus ansiosamente perseguido, a autora vislumbra a possibilidade de Sua materialização. A insubstância divina provoca a *persona* lírica e, em contrapartida, ela condiciona sua aceitação na divindade à manifestação física da presença de Deus. Semelhante a uma mulher voluntariosa, que, mesmo tendo provas cabais do amor de seu homem, a poeta incita-o; subjuga-o e tenta provocá-lo utilizando seu mais poderoso e avassalador artifício: a palavra. Contudo, o Deus/homem buscado permanece impassível, inalcançável e inamovível, aguçando ainda mais o desespero do eu lírico que, paulatinamente, compreende não poder atingi-lo.

É justamente nesse ponto fulcral, nessa encruzilhada da existência movimentada pelo binômio “crer/ não crer” que se fundamenta e se cristaliza a temática erótica de *Poemas Malditos*. Uma poesia interpelativa – cujo único interlocutor pretendido é Deus – centrada na dúvida que acompanha o ser

humano através dos tempos: Quem somos? De onde viemos? Para onde vamos?

Para verificarmos a presença do erotismo sacralizado, passemos à leitura de alguns poemas, a saber:

II

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

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

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

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

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

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

Estruturado através de antíteses (*branco/ escuro; água/tocha/rocha; negro/ouro*), o poema possui uma melodia quase em tom oracional; os versos curtos imprimem um “quê” de prece à leitura. A convivência do erótico e do sublime remete ao mundo cristão através de elementos em comum com a poesia barroca, também presentes no poema. Contudo, o que chama atenção é o modo como a poeta conduz o olhar do leitor para a construção do conceito final de Deus. “*É Deus. Um sedutor nato*”.

O emprego do vocábulo “sedutor” remete ao universo erótico das relações afetivas. Nesse poema, em especial, a poeta reconhece o papel divino do Criador e o de criatura do homem: “*Um construtor de finitudes gastas*”. Nesse contexto, Deus – *um construtor* - aparece como o elemento masculino erotizado cuja preocupação é unicamente “criar”, compelir os seres humanos – *finitudes gastas* - à vida, sem gerar nenhum tipo de continuidade, que poderia se manifestar através da Sua preocupação, Sua atenção, ou até mesmo Sua materialidade para com o eu lírico. Seduzir e deixar à deriva seriam, então, o papel da divindade. Dito de outra maneira, Deus cria o homem e lança-o à própria sorte.

Ressignificado como forma de exaltação ambivalente que comporta elementos positivos e negativos, Deus figura nesse poema como a personificação da principal antagonia humana: a vida e a morte. Marcadamente ambíguo, o poema, como já foi dito, remete à dualidade barroca não somente em sua composição, sobretudo em sua essência temática: Deus é amor ou medo? É vida ou morte?

Nos versos hilstianos, Ele assume ambas as características e atrai, ao mesmo tempo em que amedronta, o eu lírico. “*É branco e escuro*” e tem aspectos que conduzem, invariavelmente, à morte: “*tem muito de foice*”. O vocábulo “foice” representa aqui não somente a morte, porém a vida, quando o associamos a ideia de instrumento bastante utilizado na terra, no cultivo de alimentos, nas plantações. A força divina é compelida a destruir os mais fracos “*Se tu és vidro/ é punho. Estilhaça*”, ou seja, os fracos de espírito serão “esmagados” pela força divina.

Da forma como a autora recria em sua poética a imagem do divino, através de paradoxos e antíteses, Ele surge como uma típica manifestação do aspecto *tremendum* proposto por Otto:

Essa sensação pode ser uma suave maré a invadir nosso ânimo, num estado de espírito a pairar em profunda devoção meditativa. Pode passar para um estado d’alma a fluir continuamente, em duradouro frêmito, até desvanecer, deixando a alma novamente no profano. (...) Pode vir a ser o estremecimento e emudecimento da criatura a se humilhar perante – bem, perante o quê? Perante o que está contido no inefável mistério acima de toda criatura. (OTTO, 2007, p. 44-45)

A criatura, mediante a força poderosa que emana do criador petrifica-se, num misto de medo e sedução. Compelida a provocar a divindade, no intuito mesmo de seduzi-lo – valendo-se para isso de sua arma mais natural, a feminilidade – o eu lírico percebe-se ela própria seduzida, presa nas armadilhas expostas do divino.

De acordo com Baudrillard:

Amar, porém, nada tem a ver com uma pulsão, senão no design libidinal da nossa cultura – amar é um desafio e uma aposta: desafio ao outro de amar de volta – ser seduzido é desafiar o outro a sê-lo (nenhum argumento é mais sutil que acusar uma mulher de incapaz de ser seduzida). A perversão, nesse aspecto, assume um outro sentido: o de parecer ser seduzido mas sem o ser e sendo incapaz de sê-lo. (BAUDRILLARD, 1991 p. 29)

A poeta (in)conscientemente ama a Deus. O grande desafio a que ela se lança, em especial nesse livro, é fazer com que esse sentimento torne-se recíproco. A ela não basta uma magra promessa de plenitude após a morte; ela sente a urgente necessidade da realização dessa prova de amor ainda nesse plano de vida terrena.

A aura erótica que envolve o eu lírico e a divindade também circula no poema que se segue:

VI

Se mil anos vivesse

Mil anos te tomaria

Tu.

E tua cara fria.

Teu recesso.

Teu encostar-se

Às duras paredes

De tua sede.

Teu vício de palavras

Teu silêncio de facas

As nuas molduras

De tua alma.

Teu magro corpo

De asas pensadas
Meu verso cobrindo
Inocências passadas.
Tuas.

Imagina-te a mim
A teu lado inocente.
A mim, e a essa mistura
De piedosa, erudita, vadia
E tão indiferente.

Tu sabes.

Poeta buscando altura
Nas tuas coxas frias.
Se eu vivesse mil anos
Suportaria
Teu a ti procurar-se.
Te tomaria, Meu Deus,
Tuas luzes. Teu contraste. (HILST, 2005, p. 25)

Sempre buscando desafiar Deus – a palavra é desafiar mesmo, uma vez que a poeta se utiliza de termos pejorativos (*cara fria, vadia*) como que para “sacudir” algo ou alguém – no sexto poema do livro, Hilst engendra uma declaração de amor, quase um apelo erótico a Deus. Nesse poema, deflagra-se a sensualidade feminina como principal meio provocativo cujo objetivo, ou objeto de sedução, é o próprio Deus. A divindade assume características de um homem – especificamente Jesus “*Magro corpo de asas pensadas*” – pelo qual a poeta nutre um intenso desejo espiritual e físico. Há um clamor, um chamamento velado e suplicante que se traduz através dos versos. Pela poesia, a poeta acredita conquistar Deus. Ela insiste na busca do Deus “*Se mil anos vivesse mil anos te tomaria. Tu e tua cara fria*” que se mantém inacessível.

Para Bosi,

A poesia (...) é linguagem da suplência. Primeiro coral, depois ressoante no peito do vate que se irmana com a comunidade, enfim reclusa e posta à margem da luta, a sua voz procura ministrar aos que ouvem o consolo do velho canto litúrgico,

aquele sentimento de comunhão do homem com os outros, consigo, com Deus. (BOSI, 2000, p. 144)

Nesse sentido, a poesia hilstiana busca uma comunhão com Deus, com aquele que ela acredita ser o seu objetivo temático a ser revelado.

Chama a atenção também o emprego do pronome “teu”, possessivo de 2ª pessoa, em detrimento do pronome “vós” comumente associado a Deus, o que permite uma relativa aproximação entre a poeta e o ser divino, apontando para uma interpretação na qual haveria, de fato, uma relação mais íntima entre os dois.

Deus figura nesse poema como o ser onisciente que conhece a fundo a personalidade, o desejo e o verdadeiro propósito do eu lírico, que consiste basicamente em provocá-lo. Semelhante a um amante frio, esquivo e distante, propositalmente maquiavélico, a divindade recusa-se a quem o busca, contudo, seduzida pela constante negação, a poeta reitera sua ansiedade. “*Se eu vivesse mil anos suportaria teu a ti procurar-se/ te tomaria, meu Deus/ Tuas luzes. Teus contrastes*”.

Sobre a construção do desejo no pensamento humano, Rosolato afirma:

Compreender, interpretar, implica um duplo movimento da mente: saber que sabemos e saber que não sabemos; a pesquisa e o conhecimento devem permitir uma passagem dialética entre estas duas vertentes, ora para duvidar de uma convicção e ora para assegurar-se de uma evidência. (...) O desconhecido pode ser esquecido, inclusive ignorado, mas pode também surgir da reflexão para ativar o pensamento explorador. (ROSOLATO, 2000, p. 124)

É o constante desaparecer da divindade que aguça e intensifica o desejo que lhe descobrir da poeta.

Ainda corroborando a temática erótica traçada por Hilst, observemos o poema VIII:

VIII

É neste mundo que te quero sentir

É o único que sei. O que me resta.

Dizer que vou te conhecer a fundo

Sem as bênçãos da carne, no depois,

Me parece a mim magra promessa.

Sentires da alma? Sim. Podem ser prodigiosos.

Mas tu sabes da delícia da carne
Dos encaixes que inventaste. De toques.
Do formoso das hastes. Das corolas.
Vês como fico pequena e pouco inventiva?
Haste. Corola. São palavras róseas. Mas sangram.

Se feitas de carne.

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

A nosso ver, esse é o poema com a mais forte carga erótica de toda a obra. Aqui, Hilda contrapõe os dois planos: o terreno e o celestial; o primeiro como núcleo base do eu lírico que não acredita no segundo, ou seja, não crê que exista outro mundo além do real, do palpável, do que existe e que, como tal, pode ser tocado, experienciado e experimentado. Platão, em *O Banquete* - diálogos apologéticos ao deus do amor - traduz, através do discurso de Aristófanes, a criação do mito de Eros, que a priori está implantado na natureza humana a fim de reconduzi-la novamente à união, já que na antiguidade acreditavam-se nos andróginos míticos, seres dotados de múltiplas habilidades que detinham em si a duplicidade sexual, mas que, punidos pela fúria dos deuses foram separados e desde então, impulsionados pela força erótica, buscam uns aos outros.

O que percebemos, nesse oitavo poema, é a busca pela fusão carnal e não apenas espiritual com o divino. Para Branco,

“O mito grego nos diz que Eros é o deus do amor que aproxima, que mescla, une, multiplica e varia as espécies vivas. A ideia de união não se restringe aqui apenas à noção corriqueira de união sexual ou amorosa, que se efetua entre dois seres, mas se estende à ideia de conexão, implícita na palavra *religare* (da qual deriva religião)”. (BRANCO, 2004, p. 9)

A poeta, através da força de sua persuasão, ao mesmo tempo leve e suave, procura “tocar” na face do divino. E para isso apela para as sensações que Ele mesmo criou: “*Mas tu sabes da delícia da carne/ Dos encaixes que*

inventastes". Aqui, a referência ao ato sexual se faz de maneira subliminar, mais uma vez em tom de prece silenciosa, profunda. A escolha lexical confere musicalidade ao poema (encaixes/ toques/ hastes/ corolas), ao mesmo tempo em que remete aos movimentos rítmicos dos corpos humanos durante o ato amoroso, bem como o eleva a um nível metafórico que, longe de tornar o texto grotesco, obsceno, torna-o quase confessional.

Mesmo diante de tanto desejo explicitado, tanta devoção, o elemento divinizado permanece inalterado como em praticamente todos os outros poemas; oferta apenas o seu silêncio e a sua sacra indiferença: "*Dirás que o desejo humano/ Não te percebe as fomes*". Entretanto, por mais que pese as negativas de Deus/homem, a poeta insiste em seu propósito: se realizar eroticamente ao menos no plano poético, "*com os enlevos de uma mulher que só sabe o homem.*"

Citando Eliade, Magalhães e Portela afirmam que "o sagrado é um elemento da estrutura da consciência e não uma fase na história dessa consciência". Ainda de acordo com esses autores,

o profano é comumente considerado o corriqueiro, atos que são triviais e que não carregam significado especial. O sagrado, por sua vez, é o elemento que transcende o profano e se opõe a ele, pois se mostra como incomum, com caráter de significação definitiva absoluta. À manifestação do sagrado Eliade dá o nome de hierofania, ou seja, momentos especiais em que, em meio ao profano, ou num momento de suspensão do profano, o sagrado surge." (Magalhães e Portela 2008 p. 62)

Ao perceber-se diante de Deus, a poeta acredita também estar diante do homem, amplamente desejado. Portanto, notadamente marcado pela exploração mais explícita do desejo esse poema inverte a ideia de Deus inicialmente apresentada por Hilst. Uma densa carga erótica emana do poema e a comunhão "Deus/ homem" se manifesta de maneira bem mais óbvia. Aqui, o sujeito lírico não aceita a ideia – difundida por inúmeras religiões – de que só após a morte encontrará, de fato, a divindade e, por conseguinte, a salvação na forma do paraíso.

Num misto de súplica e provocação, a poeta procura ressaltar o aspecto "humano" de Deus – enquanto complemento da fêmea. "*Dizer que vou te*

conhecer a fundo/ Sem as bênçãos da carne, no depois, me parece a mim magra promessa”.

Ora, como “criador” das mais sublimes sensações, Deus conhece melhor que os mortais que as voluptuosidades da carne superam, em prazer, a prodigalidade da alma. *“Mas tu sabes da delícia da carne/ dos encaixes que inventaste. De toques”.*

Na terceira estrofe mais uma vez o sujeito lírico assume a voz/ pensamento de Deus: Num refluxo de consciência – deixando transparecer índicos de onisciência “Dirás que o humano desejo não te percebe as fomes” – a poeta afirma, reiteradamente, que ao ser humano não cabe a dimensão conceitual do divino. Contudo, ela, a poeta, a quase- deusa clama de desejo pela porção humana, masculina, que faz parte integral da divindade.

Esse poema se coaduna com a visão de Baudrillard no que diz respeito a supremacia da sedução sobre a sexualidade.

A sedução é mais forte que a produção. É mais forte que a sexualidade, com a qual não se deve nunca confundi-la. Não é um processo interno à sexualidade, ao que geralmente tem sido rebaixada. É um processo circular, reversível, de desafio, de lances e de morte. É o sexual contrário a sua forma reduzida, circunscrita em termos energéticos de desejo. (BAUBRILLARD, 1991, p. 58)

A utilização de um léxico – hastes, corolas, encaixes – sutilmente remetendo ao universo das relações íntimas apenas insinuam o ato sexual, sem, no entanto, explicitá-lo de maneira latente. Há toda uma rede de conexões cuja função primordial se traduz na ânsia em “capturar” o indizível que representa a figura de Deus. E é especificamente essa sôfrega luta travada entre a poeta e o Nada/Deus que a compele no sentido de provocar/seduzir o elemento sagrado. Semelhante à mulher, que, revestida de desejo, luta para conquistar o homem amado.

De acordo com Eliade, hierofania consiste na sensação de presença do Divino. Quando o ser humano “percebe”, em variadas instâncias e situações, o sopro sagrado:

IX

Poderia ao menos tocar

As ataduras de tua boca?

Panos de linho luminescentes
Com que magoas
Os que te pedem palavras?

Poderia através
Sentir teus dentes?
Tocar-lhe o marfim
E o liso da saliva

O molhado que mata e ressuscita?

Me permitirias te sentir a língua
Essa peça que alisa nossas nuças
E fere rubra
Nossas humanas delicadas espessuras?

Poderia ao menos tocar uma fibra desses linhos
Com repetidos cuidados
Abrir
Apenas um espaço, um grão de milho
Para te aspirar?

Poderia, meu Deus, me aproximar?
Tu, na montanha
Eu no meu sonho de estar
No resíduo dos teus sonhos? (HILST, 2005, p. 33)

Ao lançar uma sequenciação de questionamentos a Deus, a poeta mais uma vez segue impávida em seu desejo de fundir-se ao elemento divino. A referência às vestes de Jesus Cristo morto (*ataduras; panos de linho*) demonstra que o eu lírico quer realmente comprovar (*“poderia ao menos tocar”*) a materialidade de Deus. E essa comprovação, para a poeta, soa como uma espécie de revelação, como se ao tocar no divino, como se ao “aspirar” o ser sobrenatural, só então ela pudesse ter a sua ânsia, a sua fome de Deus, saciada. Para Magalhães e Portella, “a partir de uma visão do espaço profano como impuro para o contato com o espaço sagrado, o ser humano passa a carecer de purificação ou, ainda, de consagração. Assim, pessoas e lugares

profanos podem ser tornados sagrados, incorporados pela força da divindade.” (p.63).

Dessa maneira, a necessidade de aproximação que se reitera a cada estrofe do poema, surge praticamente em tom de súplica na última estrofe, quando o eu lírico reconhece a distância abissal que o separa de Deus (“*Tu, na montanha/ eu no meu sonho de estar no resíduo dos teus sonhos?*”). Aqui, o profano, corporificado na imagem do eu lírico torna-se ávido de consagração, mas tem plena consciência de que isso só seria possível a partir de um desejo do próprio Deus.

Retomando o paralelo estabelecido entre Deus e seu filho, Jesus Cristo, a poeta recupera elementos relativos ao imaginário cristão, como ataduras, linhos, montanha e os insere no poema.

Ávida pelo toque, pela concretude de sensações, pela saciedade física e espiritual, o eu lírico segue o seu curso poético elaborando uma intrincada teia de questões todas posicionadas assumindo um tom de provocante súplica: “*Poderia ao menos tocar/ As ataduras de tua boca?*”. A poeta força um contato físico com Deus, mesmo que isso implique numa espécie de “profanação” daquilo que, para muitos, é tido como sagrado, como o corpo de Cristo.

“*Poderia ao menos tocar uma fibra desses linhos (...) para te aspirar?*” Através da sacrílega invasão do corpo de Deus, o eu lírico insurge-se numa obstinada aproximação e, como na passagem bíblica (Mateus 5:1) em que Jesus, na montanha, fala aos discípulos, a poeta também se faz discípula.

Em toda a poética hilstiana aqui representada pelo livro *Poemas Malditos, gozosos e devotos* desprende-se um halo místico que, ao mesmo instante em que sublima os seus versos também os remetem a um tempo primitivo, visceral, como afirma Bastide:

O misticismo, porém, é duplo: compreende estados de desapropriação, de despojamento intelectual e físico, um caminhar rumo ao nada; e, em paralelo, estados de enriquecimento espiritual. O ser se esvazia do seu antigo eu para preencher-se com um novo eu. (BASTIDE, 2006, p. 22)

O eu lírico anseia pela fusão entre si e o sagrado, para que dessa maneira ela possa compreender mais claramente a divindade.

No poema XIV, Hilst compara o amor de Deus ao amor de um homem, e as dúvidas comumente associadas às relações humanas vão se projetar na

suposta relação entre o eu lírico e o Divino. Será que uma vez saciada a sede de conhecimento de Deus ela também se enfadaria assim como se enfada quando se percebe não mais envolvida emocionalmente por um homem?

XVI

Se te ganhasse, meu Deus, minh'alma se esvaziaria?
Se a mim me aconteceu com os homens, por que não com Deus?

De início as lavas do desejo, e rouxinóis no peito.
E aos poucos lassidão, um desgosto de beijos, um esfriar-se

Um pedir que se fosse, fartada de carícias.
Se te ganhasse, que coisas ainda desejaria minh'alma
Se ficasses? Que luz seria em mim mais luminosa?
Que negrume mais negro?

Não haveria mais nem sedução, nem ânsias.
E partirias. Em vazia de ti porque tão cheia.
Tu, em abastanças do sentir humano, de novo dormirias. (HILST, 2005, p. 49)

Uma dúvida muito comum ao universo humano é o constante questionamento da carga de veracidade existente nas relações afetivas. O ser humano, uma vez satisfeito o desejo erótico tem uma tendência ao fastio, ao desinteresse pelo objeto outrora desejado. Basicamente é o que a poeta propõe nesse poema: É como se conquistasse Deus, se desvendasse os seus insondáveis mistérios, a Sua ideia passasse a não atraí-la mais, ou seja, é justamente o desprezo, o silêncio, a incompletude que a impele para o divino.

Uma vez revelado o segredo, desfeito o mistério, a aura luminosa que reveste o eu lírico perderia o sentido. Também com Deus ocorreria o mesmo: mais uma vez recorrendo às estruturas antitéticas do estilo barroco (*“Em vazia de ti porque tão cheia”*), a poeta intui que o divino também se cansaria da “descoberta” humana e, sem encontrar mais encanto algum, dormiria.

Tecendo um indissociável retrato no qual a face do homem se confunde com o semblante divino, a poeta transfere para Deus as sensações que compartilha no plano terrestre.

Num misto de dúvida e ansiedade, ela lança um questionamento: “*se te ganhasses, meu Deus, minh’alma se esvaziaria?*” Como se, num átimo de clarividência, ela compreendesse que é justamente no cerne do desejo que mais nitidamente se lhe afigura a presença de Deus. Uma vez concretizado o contato físico, o encontro, realizada a materialidade física, o “encanto” tenderia, naturalmente, a desvanecer, como é comum nas relações afetivas interpessoais.

Deus figura na poesia de Hilda Hilst como elemento central sem o qual todo o sentido de vida, de criação da poeta parece vão, inútil. “*Se te ganhasse, que coisas ainda desejaria minh’alma/ se ficasses? Que luz em mim mais luminosa?*”

Plena de Deus, porque o mistério se diluiria no conhecimento do sagrado, a poeta antevê a solidão e o vazio existencial no qual invariavelmente recairia. Semelhante a uma bipartição seguida da fusão inicial, na qual a poeta se encontraria repleta do Divino, por sua vez, o elemento sagrado, inundado pelo humano, ambos retornariam ao seu estado inicial: o eu lírico, antiteticamente cheio/vazio da presença de Deus e Deus repleto de mais uma conquista humana, retornaria ao repouso.

Ainda observando a manifestação de um erotismo divino, passemos à análise do poema XV:

XV

Desenho um touro na seda
Olhos de um ocre espelhado
O pelo negro, faustoso
Seduzo meu Deus montado
Sobre esse touro.

Desenhas Deus? Desenho o Nada
Sobre esse grande costado.
Um rio de cobre deságua
Sobre essas patas.
Uma mulher tem nas mãos
Uma bacia de águas

Buscando matar a sede
Daquele divino Nada.

O touro e a mulher sou eu.
Tu és, meu Deus,
A Vida não desenhada
Da minha sede de céus. (HILST, 2005, p. 47)

Nesse poema, o eu lírico faz a sua própria descrição associada à imagem lúbrica de um touro. Reforçando a ideia de sensualidade associada à angústia e à volúpia. A intensa imagem de um touro desenhado na seda, cujos olhos espelham um estranho e fascinante brilho ocre, ressaltam a angústia da espera pelo Deus que não se deixa seduzir nem amar.

A estratégia da sedução é a do engano. Assim, ela espreita todas as coisas que tendem a se confundir com sua própria realidade. Existem aí recursos de um fabuloso poder. Pois, se a produção sabe apenas produzir objetos, signos reais, deles obtendo algum poder, a sedução produz apenas engano e dele obtém todos os poderes, dentre os quais o de remeter a produção e a realidade ao seu engano fundamental. (BAUDRILLARD, 1991, p. 80)

Tendo a própria imagem fundida com a de um animal forte, bravo, sinônimo de voluntarismo, a poeta por alguns instantes acredita ter domínio da situação, por ela mesma entretecida. Contudo, atribuindo mais uma vez “voz” a Deus, enquanto ela cria a imagem ou/ideia de Deus, este se projeta no homem: “*Desenhas Deus? Desenho o Nada*”. O vocábulo Nada, praticamente utilizado em todo o livro grafado com iniciais maiúsculas alude claramente ao ser humano.

A imagem da mulher tendo nas mãos uma bacia de águas alude à subserviência do eu lírico em relação à divindade. Embora ativa, frente ao ser sagrado, a poeta se retrai mediante o divino.

Nos versos “*Buscando matar a sede/ Daquele divino Nada*” a poeta nivela o elemento sagrado à condição humana e segue desvelando-se para a entidade divina numa forma zoomorfa e humana: “*o touro e a mulher sou eu*”. A presença do divino compele o eu lírico à desestruturação e gera uma intensa e confusa percepção de Deus, que se presentifica na forma singular como a poeta elabora a sua poesia.

Para finalizar a perspectiva de associação entre o divino e o erótico adotada nesse subitem, passemos à leitura analítica do poema seguinte:

XIX

Teus passos somem
Onde começam as armadilhas.
Curvo-me sobre a treva que me espia.

Ninguém ali. Nem humanos, nem feras.
De escuro e terra tua moradia?

Pegadas finas
Feitas a fogo e a espinho.
Teu passo queima se me aproximo.
Então me deito sobre as roseiras.
Hei de saber o amor à tua maneira.

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

De acordo com Paz:

A experiência mística vai além da piedade. Os poetas místicos comparavam suas penas e seus desfalecimentos com os do amor. Fizeram-no com tons de estremecedora sinceridade e com imagens apaixonadamente sensuais. Por seu lado, os poetas eróticos também se servem de termos religiosos. Nossa poesia mística está impregnada de erotismo e nossa poesia amorosa de religiosidade. (PAZ, 1994, p. 100)

Dirigido a Deus – mas também perfeitamente aplicado ao homem – esse poema XIX reitera a fusão entre o misticismo e a força erótica que sublinham a obra em estudo.

Seduzida, a poeta segue em busca da ideia tão sofregamente perseguida: Deus, o criador, o homem, o duplo. E, por alguns instantes demonstra receio em encontrar o que busca: “Curvo-me sobre a treva que me espia”, reforçando o que Otto (p. 51) denomina de aspecto “majesta” presente na divindade.

Como apelo final, o eu lírico se entrega, numa mistura de encanto e dor “*então me deito sobre as roseiras*” ao Deus/homem e permite que a predominância do elemento divino se sobreponha ao seu pensar humano. Num enlevo erótico, se processa um êxtase, semelhante ao de Santa Tereza

D'Ávila: um ardor que confunde erotismo e força mística na busca pelo sentido da vida.

3.3 *Move-te. Desperta. Há homens à Tua procura: Deus como reflexo do pensamento humano*

No auge de uma vida repleta de festividades e circundada por inúmeras pessoas, incluindo-se amigos, amantes e admiradores, Hilda Hilst, então com 36 anos, despede-se da intensa convivência social que mantinha e retira-se para a chácara de sua família, no município de Campinas, interior de São Paulo, aonde viria a se dedicar, com fervor religioso, apenas ao ofício de escritora. A autora dizia que era imprescindível isolar-se do contato social em detrimento de um aprendizado humano bem mais significativo, uma vez que a renúncia social seria condição necessária ao crescimento intelectual.

De acordo com ela própria, uma das muitas influências que recebeu, nesse período de transição, foi a do filósofo grego Nikos Kazantzákis, cujas ideias a respeito da existência divina podemos vislumbrar recriadas em inúmeros textos da autora.

Assumindo a adjetivação “devotos”, tomada aqui como uma ironia hermética e velada, os poemas hilstianos, assim como Kazantzákis, colocam o leitor diante de uma figura divina que não se predispõe a ajudar, nem socorrer, nem a amar o ser humano. Processa-se exatamente o inverso: ao invés de Criador, Deus surge na poética hilstiana como dependente do homem, de nosso amor, de nossa adoração, já que somente assim ele viveria. O ser humano figura na poesia de *Poemas Malditos* como responsável pela existência divina, que progressivamente de nós se utiliza para ascender em sua jornada.

Dessa maneira, Hilda Hilst ressignifica as concepções do filósofo grego e, semelhante a este, se esforça não somente pelo “engrandecimento” do divino, mas buscam defender a própria existência já que Deus, como criador, engendra o ser humano e Sua existência a eles se atrela. Hilda Hilst, em seus poemas percebe que, no decurso de nossas vidas, a figura do divino está completamente amalgamada a nossa, e, uma vez vazia dos mistérios que O envolvem, fatalmente estaria fadada ao vazio existencial absoluto.

Diante do exposto, observemos o poema:

I

Pés burilados
Luz-alabastro
Mandou seu filho
Ser trespassado

Nos pés de carne
Nas mãos de carne
No peito vivo. De carne.
Pés burilados
Fino formão
Dedo alongado agarrando homens
Galáxias. Corpo de homem?
Não sei. Cuidado.

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

E do martírio de homens
E mulheres santas.

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

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

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

Se faz nos meus ossos velhos.

Cantando e dançando digo:

Meu Deus, por tamanho esquecimento

Desta que sou, fiapo, da terra um cisco

Beijo-te pés e artelhos.

Pés burilados

Luz-alabrastro

Mandou seu filho

Ser trespassado

Nos pés de carne

Nas mãos de carne

No peito vivo. De carne. Cuidado. (HILST, 2005, p. 13)

Composto por versos curtos, algumas estrofes ritmadas, o poema se assemelha a uma oração, a uma prece dirigida a Deus, especificamente a imagem mais comum que temos de Jesus Cristo, que nesse poema desponta como uma imagem lavrada em pedra, esquivo e friamente distante.

Aqui, Deus é figurativamente o pai malévolos que envia o único filho para que este pereça sob o sofrimento terreno *“Mandou seu filho ser trespassado”* revelando toda a Sua indiferença para com os homens, considerando aqui que Jesus assumiu a forma humana.

A poeta compõe seus versos como se diante da imagem crucificada de Cristo ela constatasse que Deus reserva apenas dor, sofrimento e angústia aos homens, seus filhos. Mediante uma contemplação da estátua de Jesus Cristo ela se pergunta: *“Corpo de homem?”* dissociando, por uns instantes a imagem de Jesus crucificado e a suposta imagem de Deus suscitada pela do filho.

Contemplando a agonia e o sofrimento de Jesus – o filho enviado à terra – a poeta conclui ser a divindade suprema alimentada pelo próprio homem, ou seja, fruto direto da mente humana. Ele existe porque o homem e as demais criaturas sofrem e Dele necessitam para viver.

A influência de Nikos Kazantzákis, filósofo grego, não só na obra mas também na vida da poeta se reflete na escolha temática, bem como nos seus assuntos e personagens por ela criados. A obra *Ascese – Os salvadores de*

Deus, publicado originalmente em 1959, do citado autor grego está deflagrada em quase todos os poemas hilstianos que tem como tema o Sagrado.

As concepções de Kazantzákis aparecem na lírica da poeta na medida em que esta apresenta uma figura divina destituída de amor pelo ser humano, ao mesmo tempo que do homem necessita para concretizar sua existência. Em *Poemas Malditos* a temática oscila entre o questionamento de Deus e a atração que ele exerce, enquanto elemento masculino, no imaginário do eu lírico feminino.

Hilda remete a situação de Jesus na cruz em decorrência de seu pai impiedoso que submete seu filho unigênito a tais condições de abandono e sofrimento. Contudo, o mesmo verso que dissocia Cristo da imagem de Deus “*corpo de homem?*” também o interliga ao divino. Uma vez santificado, tendo expiado e sofrido pelos homens, Jesus se redime de sua condição humana. Sua dor no calvário, seu sofrimento, transmutam-se na grande culpa humana daqueles em que Nele acreditam. A dor humana, a devoção de poetas, de místicos religiosos, a entrega espiritual de inúmeros santos e santas, reforçam a submissão dos homens em relação a Deus, o que sustenta Sua força e poder.

Corroborando o pensamento do filósofo grego Kazantzákis, Hilda Hilst entende que o ser divino depende de nós, de nossa adoração e de nossa força e, ao mesmo tempo em que teme a sua submissão, por entender que ela alimenta a divindade, também a assusta o fato de Deus “perceber” que a poeta é consciente do propósito divino de perpetuar a culpa. É como se a sensibilidade do eu lírico desafiasse o divino. O conhecimento, a consciência do eu lírico “alguns neurônios que tenho” assume a forma de uma afronta a Deus e, mesmo negando-o ela pretende a aproximação.

Essa necessidade de aproximação parece se contradizer quando o sujeito lírico “agradece” pela distância estabelecida por Deus: o esquecimento da divindade em relação à poeta confere-lhe proteção. Esquecida, distante, ela torna-se menos vulnerável à intempestiva fúria divina.

A liberdade criadora flui de maneira mais intensa quanto mais esquecida e obliterada por Deus a poeta se coloca. Ao invés de lamento, uma insólita provocação: se a relega ao esquecimento, ao vazio e ao nada, Deus a libera

para suas recalcitrâncias poéticas; quanto maior o desprezo divino, mais intensamente provocado – pela poesia – Ele será.

Considerando aqui o pensamento de Rudolf Otto de que a criatura nutre um sentimento de dependência em relação ao Criador, notamos que tal submissão também se processa no poema em estudo. “*Desta que sou, fiapo, da terra um cisco/ Beijo-te pés e artelhos*”.

Para Otto,

Trata-se de um sentimento confesso de dependência que, além de ser muito mais do que todos os sentimentos naturais de dependência, é ao mesmo tempo algo qualitativamente diferente. Ao procurar um nome para isso, deparo-me com sentimento de criatura – o sentimento que afunda e desvanece em sua nulidade perante o que está acima de toda criatura. (OTTO, 2007,p. 41)

Consciente desse sentimento de criatura, o eu lírico finaliza o poema retomando o iniciático tom oracional: repete – marca das preces dirigidas à Deus – como que reforçando a implacável fúria divina que castiga, impiedosamente os seus filhos. Aos homens, filhos mortais, o aviso: “*Cuidado.*” Deus é fúria.

Dando continuidade à poética “devota”, de forte inquisição divina, observemos o poema seguinte:

V

Para um Deus, que singular prazer.

Ser o dono de ossos, ser o dono de carnes

Ser o senhor de um breve Nada: o homem:

Equação sinistra

Tentando parença contigo, Executor.

O Senhor do meu canto, dizem? Sim.

Mas apenas enquanto dormes.

Enquanto dormes, eu tento meu destino.

Do teu sono

Depende meu verso minha vida minha cabeça.

Dorme, inventado imprudente menino.

Dorme. Para que o poema aconteça. (HILST, 2005, p. 23)

Nesse poema, o homem – a criatura – surge como um brinquedo nas mãos de um Deus caprichoso que se diverte ao constatar que sua “obra” tenta a Ele se assemelhar. Entretanto, a poeta ironiza essa suposta supremacia divina quando, mais uma vez iguala o homem ao a um Nada. “*Ser Senhor de um breve Nada*”. Para Hilda Hilst, Deus não deveria ter tanto orgulho do homem, já que este não passa de um sopro, cuja vida se desvanecerá com o implacável passar do tempo. Para que tanto orgulho quando o fim do homem – por conseqüência o Seu próprio – é a morte? Quando se tem consciência da finitude?

Parafrazeando Becker (2010, p. 31) o medo da morte surge como impulso motor vital para o homem, sendo assim, consciente de seu papel enquanto demiurga, a poeta assimila para si, o poder da criação. “*Tentando parecerça contigo, Executor*”. O eu lírico se percebe ao mesmo tempo imortal, por ser semelhante a Deus, e efêmero, como o homem.

Para Becker ,

Poderíamos chamar esse paradoxo existencial de condição de *individualidade dentro da finitude*. O homem tem uma identidade simbólica que o destaca nitidamente da natureza. Ele é um eu simbólico, uma criatura com um nome, uma história de vida. É um criador com uma mente que voa alto para especular sobre o átomo e o infinito, que com imaginação pode colocar-se em um ponto no espaço e, extasiado, contemplar o seu próprio planeta. Essa imensa expansão, essa sagacidade, essa capacidade de abstração, essa consciência de si mesmo dão literalmente ao homem a posição de um pequeno deus na natureza, como o sabiam os pensadores da Renascença. (BECKER, 2010, p. 48)

Uma vertente metalingüística se processa como fio temático do poema quando a autora volta-se para ser próprio fazer poético dissociando-o da concepção mais usual: crer que a própria poesia é um “dom divino”. Nos versos “*o senhor do meu canto, dizem? Sim/ Mas apenas enquanto dormes*” reflete a ambivalência do Deus hilstiano: a divindade adquire papel preponderante na poesia de Hilda Hilst, porém, não como aquele cuja inspiração se reflete no poema, muito menos como ser essencial, sobretudo como temática constante, como ator principal, como centro em torno do qual gravitam, perplexos, os contraditórios sentimentos da autora.

“*Enquanto dormes, eu tento o meu destino*”. Esses versos traduzem com ampla nitidez de raciocínio, a consciência da autora em relação, não apenas à

sua poética, mas em relação à vida, vista aqui de maneira ampla, sob o prisma da interdependência do elemento divino. Só quando “obliterada” pelo Deus que dorme, é que ela sente-se senhora de si mesma. Essa necessidade de afastamento do ser sagrado condicionada à produção poética, de certa forma é contraditória: uma vez negada a influência divina em sua poesia, por que então tanta obsessão em vê-lo “dormindo”, ausente, “*para que o poema aconteça*” ?

Mais uma vez se evidencia o pensamento de Kazantzákis na poética hilstiana quando esta afirma ser Deus um “*inventado impudente menino*”. De acordo com o grego, a ideia, o conceito de Deus são meras invenções da mente humana.

Entre todos os impulsos de Deus, qual o que o homem pode perceber? Somente este distinguimos: uma linha rubra sobre a terra, uma rubra linha de sangue que luta por ascender, da matéria inanimada às plantas, das plantas aos animais, dos animais ao homem. Esse indestrutível ritmo pré-humano é o único curso visível, sobre esta terra, do Invisível. Plantas, animais e homens são os degraus que Deus criou para poder pisar e ascender. (KAZANTZÁKIS, 1997, p. 103)

A autora recupera a ideia de que Deus necessita do homem para poder empreender sua jornada na mente humana e associa à sua criação poética a um “descuido” de Deus. Também se percebe o pensamento de Kazantzákis no sétimo poema do livro:

VII

É rívido e mata
Com seu corpo-estaca
Ama mas crucifica.

O texto é sangue
E hidromel.
É sedoso e tem garra
E lambe teu esforço

Mastiga teu gozo
Se tens sede, é fel.

Tem tríplices caninos
Te trespassa o rosto

E chora menino
Enquanto agonizas.

É pai filho e passarinho.

Ama. Pode ser fino
Como um inglês.
É genuíno. Piedoso.

Quase sempre um assassino.
É Deus. (HILST, 2005, 29)

A composição poética em estudo sugere a representação de um Deus antitético, composto por ambigüidades e dotado de características que ora pendem para o amor, ora para a perpetuação do sofrimento. Também percebemos a figura de Jesus Cristo crucificado como representante de Deus. *“é rígido e mata/ com seu corpo-estaca.”*

A dualidade divina é explorada por meio de antíteses que aludem ao aspecto benevolente e cruel de Deus. Com a mesma intensidade que ama, Deus também é capaz de odiar.

É nítida a influência de Kazantzákis também nesse poema. A filosofia do autor de *Ascese* nos versos hilstianos se manifesta quando a poeta procura ressaltar o aspecto negativo da divindade.

Diante de Deus, o homem torna-se vulnerável, pequenino, à mercê da vontade suprema. Imbricado a essas sensações tipicamente humanas – amar, odiar, sofrer, mastigar. – O Deus da autora adquire características que, de acordo com Otto são próprias de um deus “filosófico”, ou seja, antropomorfizado.

Trata-se daquele aspecto do nume que, ao ser experimentado, aciona a psique da pessoa, nela desperta o zelo, ela é tomada de assombrosa tensão e dinamismo: na prática ascética, no empenho contra o mundo e a carne, na excitação a eclodir em atuação heróica. Essas características constituem aquele aspecto irracional da ideia de Deus que sempre foi o mais forte motivo para se contestar o Deus “filosófico” de especulação e definição meramente racionais. Sempre que se argumentou com este aspecto, os “filósofos” o condenaram como “antropomorfismo”. (OTTO, 2005, p. 55)

Ao observarmos a explícita referência à Santíssima Trindade “*Tem tríplexes caninos*” percebemos que, segundo a visão mítica da autora, o seu Deus possui múltiplas formas sem, no entanto, nenhuma que seja realmente capaz de suprir seus anseios.

“*É pai filho e passarinho*”, refere-se à imagem comumente associada ao Espírito Santo e denota, irônica e/ou pejorativamente o propalado ceticismo de Hilda Hilst.

A finalização do poema se processa apontando mais uma vez para a paradoxal energia divina: “*É genuíno. Piedoso. Quase sempre assassino. É Deus.*”

Meu Deus não é todo bondade. Está cheio de aspereza, de selvagem retidão, e é sem piedade alguma que escolhe sempre o melhor. Não se compadece, não se importa nem com seres humanos nem com animais, muito menos com virtudes ou ideias. Ama-os por um instante, esmaga-os para sempre e segue adiante. (KAZANTZÁKIS, 1997, p. 115)

O Deus apresentado pelos versos de *Poemas Malditos* é o mesmo Deus quase humano – porque criado a partir do homem – de Kazantzákis. E é provocando, instigando esse Deus, essa força soberana e inatingível, que se ergue o grito da poeta. Como se, nos deslindes do texto poético, na sedução engendrada por Ele, absorto e entregue, Deus não resistisse e respondesse aos apelos a ele dirigidos.

Outro momento no qual se deflagra a forma devotamente irônica de interpelar Deus é no poema XII:

XII

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

Aquilo, que se não é, não existe
Ou se existe, então se esconde
Em sumidouros e cimos, nomenclaturas

Naquelas não evidências

Da matemática pura? É preciso conhecer
Com precisão para amar? Não te conheço.

Só sei que me desmereço se não sangro.
Só sei que fico afastada
De uns fios de conhecimento, se não tento.

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

A noção ambivalente de que a divindade é fruto da mente humana ou que o ser humano é resultado da criação de Deus assume, nesses poemas que constituem o eixo temático em estudo, uma conotação progressivamente mais densa e complexa.

“Estou sozinha se penso que tu existes (...) e igualmente sozinha se tu não existes.” Na confusa necessidade de percepção que atormenta um eu lírico cuja perturbação é centrada no binômio “crer/ não crer” parece se erigir a espinha dorsal desse poema.

A poeta percebe que o indizível, o supra-humano, o propositadamente recusado não cederá. De nada valem súplicas, estratégias de sedução ou mesmo impropérios poéticos que lhe são dirigidos. Como negar, ou recusar o que sequer existe?

Entretanto, embora não consiga vislumbrar a obtusa face do sagrado, a poeta prossegue amando, tomada pela arrepiante sensação do misterioso. *“É preciso conhecer com precisão para amar?”* O que atrai seu pensamento e seu fascínio, ao mesmo tempo em que a assusta, exatamente por não se revelar, por ser desconhecido. Pode vir a ser o estremecimento e o emudecimento da criatura a se humilhar perante – bem, perante o quê? Perante o que está contido no inefável mistério acima de toda criatura. (OTTO p. 45)

A insistência em entender o que não se mostra engendra a extremada solidão na qual a poeta mergulha ao reconhecer sua condição de vazio *“Estou sozinha, meu Deus, se te penso.”*

Tal sensação perdura também no poema seguinte:

XIII

Vou pelos atalhos te sentindo à frente.

Volto porque penso que voltaste.
Alguns me dizem que passaste
Rente a alguém que gritava:

Tateia-me, Senhor,
Estás tão perto
E só te percebo os ocos
Moitas estufadas de serpentes.

Alguém me diz que esse alguém
Que gritava, a mim se parecia.
Mas era mais menina, percebes?
De certo modo mais velha

Como alguém voltando de guerrilhas
Mulher das matas, filha das Ideias.

Não eras tu, vadia. Porque o Senhor
Lhe disse: Poeira: estou dentro de ti.
Sou tudo isso, oco moita
E a serpente de versos da tua boca. (HILST, 2005, p. 42)

Insistentemente farejando o sangue oriundo da dor e do desespero humano, Deus é seguido pelo atroz fascínio e obstinação do eu lírico: “*vou pelos atalhos te sentindo à frente*”.

A presença divina confunde-se, na percepção do eu lírico, como o perigo venenoso das serpentes, equivalendo à morte, caso uma maior proximidade se efetive entre a poeta e a divindade.

Contudo, é paulatinamente mais forte a necessidade de aproximação. Na medida em que parece amadurecer, a poeta progressivamente se apercebe mais da distância que se evidencia entre ela e a divindade e a ideia de Deus parece esgotá-la “*como alguém voltando de guerrilhas*”.

Semelhante a um assomo de lucidez, a poeta percebe que o divino é quem a domina e a conduz: falando através do eu lírico, numa representação dual na qual se intensifica o imbricamento de Deus e da poeta, o elemento sagrado se apresenta como se fosse ela própria, inclusive através daquilo que o eu lírico mais soergue como arma: o seu verso.

A forte carga de tensão parece se adensar a medida que avançam os poemas que dão forma à obra em estudo, como podemos perceber nesse poema:

XVI

Se já soubesse quem sou
Te saberia. Como não sei
Planto couves e cravos
E espero ver uma cara
Em tudo que semeiei.

Pois não dizem que te mostras
Por vias tortas, nos mínimos?
Te mostrarás na minha horta
Talvez mudando o destino
Dessa de mim que só vive

Tentando sementeira

Dessa de mim que envelhece
Buscando sua própria cara
E muito através, a tua
Que a mim me apeteceria
Ver frente a frente.

Há luas luzindo o verde
E luas luzindo os cravos.
Couves de tal estatura
E camesins dilatados

Que os que passam me perguntam:
São os canteiros de Deus?
Digo que sim por vaidade
Sabendo dos infinitos
De uma infinita procura
De *tu* e *eu*. (HILST, 2005, p. 49)

Num misto de dúvida e identificação, o eu lírico se perde em abstrações a respeito de sua origem ao mesmo tempo em que se percebe como próprio reflexo divino.

Uma vez solucionada a questão de seus próprios mistérios, a poeta acredita que também compreenderia os mistérios divinos. Como se conhecendo a si mesma também conhecesse a Deus.

Nos diversos elementos na natureza, a poeta procura ver a face do elemento sagrado. *“e espero ver uma cara em tudo que semeel”*, compartilhando a crença mais difundida de que Deus se reflete em todos os elementos dos mais grandiosos aos mais ínfimos, da natureza.

No decálogo (Ascese, p. 134) proposto por Kazantzákis, o segundo “mandamento” é constituído pela seguinte ordem: “Ama o homem porque é tu mesmo” demonstrando uma indissociável relação entre o ser humano e a presença do sagrado.

Na incansável procura por Deus na diversidade de elementos que a circundam, ciente de que o encontrando também se encontraria, a autora finaliza o poema interrelacionando as noções de Deus e de se mesma, consciente de que os impenetráveis mistérios da divindade e da existência humana são infinitos, insolúveis. *“Sabendo dos infinitos/ de uma infinita procura/ De tu e eu.”*

Ainda trilhando os mesmos caminhos filosóficos proposto por Nikos Kazantzákis, Hilda Hilst apresenta, no poema XX, um alerta a Deus:

XX

Move-te. Desperta.
Há homens à tua procura.
Há uma mulher, que sou eu.
A terra mora na Via-Láctea
Eu moro à beira de estradas
Não sou pequena nem alta.

Sou muito pálida
Porque muito caminhei
Nas escuras, no vício
De perseguir uns falares

Teus indícios.

Move-te. Tua aliança com os homens
Teu atar-se comigo
Tem muito de quebra e dessemelhança.
Muitos de nós agonizam.
A terra toda. Há de ser quase
Brinquedo adivinhares
Onde reside o pó, onde reside o medo.

Não te demores.

Eu tenho nome: Poeira.

Move-te se te queres vivo. (HILST, 2005, p. 61)

Uma forma de alerta se presentifica nesse poema: um alerta a Deus, para que a divindade reaja às provocações da poeta sob pena de esta – representando a humanidade de modo geral – não conseguir mais dar forma a seus pensamentos e, por conseguinte, não alimentar mais o conceito, a ideia de Deus em seu pensamento.

Como forma de justificar a sua aparência pouco humana “*sou muito pálida*”, a poeta encontra na sua infrutífera perseguição pelo Sagrado elementos pelos quais dedicou praticamente toda a sua literatura.

Poemas Malditos se encaminha para o fim. A poeta, como que se despede da poesia, da procura infrutífera, da vida. Se não reagir a essa última provocação, a esse último apelo, Deus corre o risco de desaparecer. A poeta surge então como intermediadora da divindade e de sua suposta salvação: “*Tua aliança com os homens/ Teu atar-se comigo/ tem muito de quebra e dessemelhança*”. Através da poeta, e dos que pensam como ela, Deus pode perdurar na mente humana. Mas, para tal, faz-se necessário a reação divina. O aceitar e ceder mediante a provocação do eu lírico. É fácil para Deus perceber quem irá perpetuá-lo na ideia: basta ver os poucos “*muitos de nós agonizam*” que ainda nutrem a pálida certeza de sua existência. Contudo, a poeta faz um apelo final “*Não te demores/ eu tenho nome: Poeira*” no qual revela a sua vulnerabilidade perante o divino.

O termo “poeira” associado à poeta dimensiona a sua dispersão iminente frente à força que a avassala. E, como num vaticínio, num último aviso, ela retoma: “*Move-te se te queres vivo*”, consolidando em definitivo a noção de interdependência entre Deus e a sua criação, o homem.

De onde viemos? Para onde vamos? Que sentido tem esta vida? É o que gritam os corações e o que perguntam as cabeças batendo-se contra o caos. (Kazantzákis, p. 146) Ou bem Deus esclarece a questão fundante do tormento da poeta ou bem estará fadado a desaparecer do seu pensamento.

3.4 *Penso que tu mesmo cresces quando te penso: Deus enquanto consolidação da dúvida*

Tomando como referência o ponto de vista expresso por Kazantzákis em *Ascese*, os salvadores Deus, no qual Deus, contrariando as expectativas que lhe são dirigidas em relação à compreensão, bondade e amor, O Deus que nos apresenta Hilda Hilst especialmente em *Poemas Malditos, gozosos e devotos* é uma entidade que povoa de interrogações o imaginário humano.

Para a autora, um dos grandes dilemas existenciais no qual ela submerge tem exatamente intrínseca relação com as inúmeras questões lançadas à divindade e que permanecem sem respostas, seja porque tais respostas não satisfazem a sua inquieta mente poética, seja porque simplesmente Deus se recusa a respondê-las.

Nos poemas que analisaremos de agora em diante, percebe-se a insistência da dúvida, da interrogação ao divino, como se, interpelado, questionado, o ser sagrado apenas se deleitasse mediante a agonia metafísica do eu lírico.

III

Caio sobre teu colo.

Me retalhas.

Quem sou?

Tralhas, do teu divino humor.

Coronhadas exatas

De tuas mãos sagradas.
Me queres esbatida, gasta

E antegozas o gosto
De um trêmulo Nada.

Me devoras
Com teus dentes ocos.
A ti me incorporo
A contragosto.

Sou fúria
E descontrolo.
Agito-me desordenada
Nos teus moles.

Sou façanha
Escuro pulsante
Fera doente.

À tua semelhança:
Homem. (HILST, 2005, p. 19)

Nesse poema, o eu lírico confunde-se com a própria divindade. Como criatura que questiona a sua origem, ela se prostra mediante o criador e indaga: “*Quem sou?*” Mais uma vez reiterando uma das questões basilares da existência humana.

Aqui, o ser humano assemelha-se a um fruto engendrado a partir da fúria, da dor e da violência que compõem a face do sagrado. É como se a ideia de Deus se perpetuasse no assombro e na submissão.

Sobre essa perspectiva afirma Otto:

O assombro deixou de confundir a mente, porém não perdeu seu caráter extremamente inibidor. Continua sendo um arrepio místico, desencadeando como efeito colateral, na autopercepção, o sentimento de criatura, a sensação da própria nulidade, de submergir diante do formidável e arrepiante, objetivamente experimentado no “receio”. (OTTO, 2007, p. 49)

Quanto mais próxima de Deus a poeta se coloca, mais nítida torna-se a semelhança entre o que é sagrado e o que é profano e, conseqüentemente, mais desperta a cólera divina. “Acontece que essa *ira* é nada menos que o próprio ‘*tremendum*’, que, totalmente irracional em si mesmo, ali é concebido e expresso mediante ingênua correspondência com algo do âmbito natural”. (OTTO, p. 50)

Diante da ira divina, criado à semelhança de Deus, o homem – O Nada – a ele se incorpora e, mesmo possuidor de uma óbvia nulidade – aqui representada pela inicial maiúscula – trata-se de um nada que é tudo: que contém em sua ausência avassaladora a essência divina. “Do fundo de nossa maior virtude, alguém assoma desesperado e grita: ‘a virtude sufoca, não consigo respirar; é exíguo, estreito, o Paraíso, não me pode conter; teu Deus me parece um homem, não quero nada disso!’” (KAZANTZÁKIS, p. 62)

Negando o divino pela sua semelhança com o homem, o eu lírico também nega o homem pela mesma analogia. E ambos se colocam frente a frente, como num espelho, no qual uma ideia não engendra a outra, mas simplesmente reflete-a. Deus necessita do homem para existir e o homem não encontra explicações existenciais a não ser pela ideia acalentadora de Deus. O movimento é contínuo e circular, voltando sempre ao ponto de partida.

Embora a contragosto do ser divino, Deus incorpora a criatura “*a ti me incorporo/ a contragosto*”. A expressão “a contragosto” inicialmente levanta uma interpretação ambivalente: a contragosto de quem? Da criatura ou do criador? Essa ambivalência se desfaz, contudo, no início da quinta estrofe. “*Agora sou fúria e descontrole*”, assumindo então aspectos do criador, a criatura a ele se assimila e a ira divina passa a ser a sua ira também.

Na fusão do humano com o divino, o eu lírico reflete a face – humana – de Deus ao mesmo tempo em que Deus torna-se vulnerável “*sou façanha/ escuro pulsante/ Fera doente*.”

A expressão “Fera doente” revela ainda a incompletude humana frente ao divino: mesmo feita à imagem e semelhança de Deus, o sentimento de criatura prevalece: o homem ainda é imperfeito se comparado a Deus.

Mais uma sequência de interrogações se presentifica no IV poema do livro:

IV

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

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

Dirias que sou demente
Louca?
Assim fizeste aos homens.

Me deste vida e morte.
Não te dói o peito?
Eu preferia
A grande noite negra
A esta luz irracional da Vida. (HILST, 2005, p. 210

Provocado a responder se se arrepende ou não de ter criado o homem, a divindade segue pelas linhas do poema como que alimentando o desespero da poeta.

Um breve incurso pelo desenvolvimento intelectual humano se realiza e a poeta interpela a Deus se essa “independência” e/ou inteligência não O incomoda. Como se o conhecimento do homem não fosse dádiva divina e sim, consequência natural do processo evolutivo da natureza humana.

Diante das façanhas humanas, da progressão contínua do saber e do desenvolvimento, o eu lírico se vê como louca e demente face ao divino: “*Dirias que sou demente/ Louca?*” tornando plausível uma leitura de que só há o questionamento da divindade pelo homem porque Ele assim o permite. “*Assim fizeste aos homens*”.

Dessa forma, observamos não uma negação, mas antes uma exaltação do grande poder divino uma vez que este confere ao homem até mesmo o irresistível poder de questioná-lo.

Assim, consciente da própria finitude, a poeta mais uma vez interpela Deus (dessa vez culpando-o pela criação da morte) e diz preferi-la ao assombroso e incompreensível espetáculo da Vida, propositalmente grafado com inicial maiúscula, misturando, assim as noções de homem, Deus e existência.

A busca de completude tanto física quanto espiritual parece ser a grande busca humana. A necessidade de fusão com o outro se coloca como uma espécie de substituto da ideia de vazio engendrada pela morte.

Especificamente no poema que se segue, a temática do amor não correspondido aflora através da metaforização da desventura na qual mergulha o fracasso amoroso.

X

Atada a múltiplas cordas
Vou caminhando tuas costas.
Palmas feridas, vou contornando
Pontas de gelo, luzes de espinho
E degredo, tuas omoplatas.

Busco tua boca de veios
Adentro-me nas emboscadas
Vazia te busco os meios.
Te fechas, teia de sombras
Meu Deus, te guardas.

A quem te procura, calas.
A mim que pergunto escondes
Tua casa e tuas estradas.
Depois trituras. Corpo de amantes
E amadas.

E buscas
A quem nunca te procura. (HILST, 2005, p. 37)

É na finitude física e mental que se processa na morte que o ser humano tem a possibilidade de novamente ser conduzido ao todo inicial do qual acredita fazer parte.

A respeito da quebra da continuidade provocada pela morte, assim se posiciona Bataille:

(...) Na morte o ser é conduzido à sua continuidade, à ausência de particularidade. Essa ação violenta – que priva a vítima de seu caráter ilimitado e lhe dá o ilimitado e o infinito que pertencem à esfera sagrada – é desejada em sua em sua consequência maior. Ela é desejada como a ação daquele que desnuda a vítima que deseja e que quer penetrar. (BATAILLE, S/D, p. 84)

Sempre sugerindo um possível contato físico com a divindade, a poeta transubstancia ou exorta tal contato e o insere no patamar mítico, contudo, progressivamente tecendo relações que condizem com a ideia ambivalente do divino.

Numa explícita referência ao sofrimento de Cristo durante o calvário, o sujeito lírico metamorfoseia-se em cruz e nos objetos, tais como coroa, espinho, que impingiram sofrimento físico ao filho de Deus. “*atada a múltiplas cordas...*”. Ao manifestar-se enquanto cruz, a poeta consolida a ideia de que a cruz que Jesus carrega na realidade é o fruto mais ambíguo da criação divina, o ser humano.

Insistindo no aspecto hermético sobre o qual paira a energia divinizada, o eu lírico prossegue em sua contínua e obstinada busca: “busco tua boca”. Inamovível, Deus não atende, nem sequer responde, aos seus provocativos apelos.

No *mysterium tremendum* ressoa a natureza inacessível do numinoso, confirma-se o sentimento de desconforto de criatura e se experimenta o espanto místico. Diante da divina ilimitação, ficam justificados na consciência o temor de Deus e o sagrado que aterroriza. Em contraposição a este sentimento, o *fascinans* seduz, atrai e cativa. (BAZÁN, 2002, p. 61)

Seguindo a conceituação proposta por Eliade, ao mesclar os aspectos do numinoso na consciência, o eu lírico hilstiano experimenta os dois lados manifestos de Deus: o amor e o medo. Sendo assim, a partir do enfrentamento desse “pavor divino” associado à expectativa oriunda do desejo de “conhecer”

é que se movimenta e se consolida a provocativa poesia de Hilda Hilst. “*Te fechas, teia de sombras/ Meu Deus, te guardas*”.

Outro aspecto a ser ressaltado é o jogo do “esconde/procura” que a autora realiza com Deus. Nitidamente relacionado ao sofrimento humano, Deus não parece estar onde mais se busca. Ou seja, em momentos de angústia, de desespero, Deus, de acordo com a autora, não se presentifica. Sendo assim, quanto mais o eu lírico o procura, mais o ser sagrado se esquia e se retrai.

Os questionamentos da existência direcionados à divindade continuam, através dos poemas, a provocar – pelo menos tentar provocar – Deus:

XI

Sobem-me as águas. Sobem-te as fúrias.
Fartas me sobem dor e palavras.
De vidro, nozes, de vinhas, me sobem dores
Tão tardas, tão carecentes.

Por que te fazes amigo, se nunca te demoraste
Na terra que preparei, nem nas calçadas
Da casa? Me vês e me pensa caça?
Ai, não. Não me pensas. Eu sim, nas noites

Que caminhadas. Que sangramento de passos.
Que cegueira pretendendo
Seguir teu próprio cansaço. Olha-me a mim.
Antes que eu morra de águas, aguada do que inventei. (HILST, 2005, p. 39)

No poema em estudo, como num misto de dor e dúvida, o eu lírico insiste em alcançar o divino no nível da materialidade física. “*Sobem-me as águas. Sobem-te as fúrias.*”

A indiferença do elemento divino continua a se presentificar mesmo diante da suplicante busca da poeta. “*por que te fazes amigo, se nunca te demoraste*”. O sofrimento do eu lírico parece estar intimamente relacionado à profunda necessidade – visceral, primitiva – de ser percebida pelo Deus por quem tanto anseia.

Se tomarmos como ponto central a simbiose entre Deus e o homem, poderemos apontar como elo o desejo de presença, a necessidade física da poeta, como elemento que interliga os dois planos: o sagrado e o profano.

A recorrência do termo “água”, bem como suas variações (aguada) sugere a manifestação do que Eliade denomina de Simbolismo aquático. Através da simbologia, a poeta remete, ao mesmo tempo, à noção de começo e fim.

As águas simbolizam a soma universal das virtualidades: são fons e origo, o reservatório de todas as possibilidades de existência; precedem toda forma e sustentam toda a criação. (...) É por isso que o simbolismo das Águas implica tanto a morte como o renascimento. (...) Mas, tanto no plano cosmológico como no plano antropológico, a imersão nas Águas equivale não a uma extinção definitiva, e sim a uma reintegração passageira no indistinto, seguida de uma criação, de uma nova vida ou de um “homem novo”, conforme se trate de um momento cósmico, biológico ou soteriológico. (ELIADE, 2008, p. 110)

Submersa em águas, o eu lírico fenece e ressurgue como que liberta da fixação que a persegue, cuja origem é Deus e Sua ideia. *“Antes que eu morra de águas, aguada do que inventei.”*

Em consonância com a filosofia acerca da condição divina proposta por Kazantzákis na qual Deus existe em virtude do homem e não o contrário, como é comum associarmos, Hilst reforça essa ideia nesse poema que segue:

XVII

Penso que tu mesmo cresces
Quando te penso. E digo sem cerimônias
Que vives porque te penso.
Se acaso não te pensasse
Que fogo se avivaria não havendo lenha?
E se não houvesse boca
Por que o trigo cresceria?

Penso que o coração
Tem alimento na ideia.
Teu alimento é uma serva
Que bem te serve à mão cheia.
Se tu dormes ela escreve
Acordes que te nomeiam.

Abre teus olhos, meu Deus,
Come de mim a tua fome.

Abre a tua boca. E grita este nome meu. (HILST, 2005, p. 53)

No verso *“penso que tu mesmo cresce/ quando te penso”* refletem o pensamento do filósofo grego em Ascese, quando este afirma que “não é Deus que nos irá salvar; nós é que o salvaremos lutando, criando, transfigurando a matéria em espírito.” (Kazantzákis, p. 119)

A poeta busca, em certa medida, um alento para seu apelo: ao corroborar a ideia de que Deus é fruto da imaginação humana, ela usufrui de uma certa esperança de que não há mistério algum a ser desvendado, portanto, sua mente se tranquiliza.

“Penso que o coração tem alimento na Ideia/ teu alimento é uma serva/ que bem te serve à mão cheia.” Ao situar-se como alimento para Deus, o eu lírico se coloca numa posição de completa dependência em relação ao divino. Uma prostração frente a quem ela considera supremo e magnânimo.

Uma forma mais completa de se reproduzir o aspecto tremendum do numinoso, então, é tremenda majestas. O aspecto majestas pode ficar vivamente preservado quando o primeiro aspecto, da inacessibilidade, passa para o segundo plano, desaparecendo por completo, como pode ocorrer, por exemplo, na mística. (OTTO, 2007, p. 51)

Reforçando a sua condição de devota, submissa, o sujeito lírico confessa que nada pode enquanto a divindade observa como que paralandando-a e subjugando-a à Sua suprema vontade. Contudo, ao “adormecer” Deus libera a poeta da condição de criatura e esta passa a assumir o papel de criador ao elaborar seus versos que constituem a própria essência ao buscar a Deus.

Em toda a obra perdura a estranha sensação de que a autora gira em círculos e não encontra explicações plausíveis quando tenta denominar ou desvendar o enigma da divindade, levando o leitor a crer na indissolubilidade das duas instâncias, a divina e a humana. Sendo o divino reflexo do humano e vice-versa não há criador e criatura. Há instâncias que necessitam de complementaridade e não de hierarquias.

Em tom apelativo, a poeta conclama a Deus que a perceba “*Abre teus olhos, meu Deus*”, e sacie a sua fome de conhecimento saciando a si mesmo: “*come de mim a tua fome*”.

Ainda citando Kazantzákis, autor fundamental para a compreensão da poética mística de Hilda Hilst, Deus surge para a poeta assim como surgiu para o filósofo, como ímpeto que os impele à vida.

Não deixes nada para depois. Agrada-me o perigo. Podemos nos perder ou nos salvar. Não perguntes! A cada momento, entrega o mundo todo às mãos do perigo! Eu, a semente do incriado, devoro as entranhas de tua raça e grito! (Kazantzákis, 1997, p. 77)

Elaborado tomando como eixo central a relação paradoxal entre a ausência e a presença, o ser ou o não ser da divindade, o poema XVIII reflete, a partir de sua constituição composicional, o pólo ambivalente no qual se debate o eu lírico.

XVIII

Se some, tem cuidado.
Se não some é fardo.
Cuida que ele não suma

Pois ficará mais pesado
Se sumir de tua alma.

É de uma Ideia de Deus que te falo.
Pesa mais se ausente
Pesa menos se te toma

Ainda que descontente
Te vejas pensando sempre
Num alguém que está aí dentro
De quem não conheces rosto
Nem gosto nem pensamento.

Cuida que tal ideia
Te tome. Melhor um cheio de dentro
Que um nada conhecimento

Do que um vazio de luto
Um casca sem os frutos
Pele sem corpo, ou ossos
Sem matéria que os sustente.

Toma contento
Se te sabes pesado
Dessa ideia de Nada.
É um pensar para sempre.

E não sentes verdade
Que a vida vale em extenso
Altura e profundidade
Se vives do pensamento? (HILST, 2005, p. 53)

Uma problemática se instaura: o crer em Deus configura-se numa permanente dúvida, uma vez que não se presentifica materialmente nem cede aos apelos, por outro lado, a descrença conduz invariavelmente ao vazio, ao nada. E, no fim e ao cabo, só a ideia de nulidade, de ausência, permanece.

Entretanto, a poeta sustenta a verdade na qual acredita, de que é melhor acreditar num Deus que não se manifesta do que tão somente não ter crença em absolutamente nada.

Composto à maneira dos poemas barrocos, nos quais prevalece a angústia, esse poema reflete todas as interrogações que atormentam a poeta. Porque, de acordo com o pensamento do sujeito lírico, a ideia de Deus é a essência intrínseca e necessária à matéria, mesmo sendo ela – a ideia – vazia de sentido profundo. *“Melhor um cheio de dentro/ que não conheces, um fartar-se/ de um nada conhecimento”*.

Como se fosse o próprio Deus, a poeta afirma que a ideia de Deus, mesmo carente de sentido lógico é uma forma de suprir a necessidade humana de conhecimento.

O simples ato de pensar, de raciocinar, vale, para a autora, o consolo de crer num Deus que, pelo menos para ela equivale ao vazio.

Para finalizar o livro, a autora propositalmente escolheu elementos para o poema XXI, que remetem à despedida.

XXI

Não te machuque a minha ausência, meu Deus,
Quando eu não mais estiver na Terra
Onde agora canto amor e heresia.
Outros hão de ferir e amar
Teu coração e corpo. Tuas bifrontes
Valias, mandarim e ovelha, soberba timidez

Não temas.
Meus pares e outros homens
Te farão viver destas duas voragens:
Matança e amanhecer, sangue e poesia.

Chora por mim. Pela poeira que fui
Serei, e sou agora. Pelo esquecimento
Que virá de ti e dos amigos.
Pelas palavras que te deram vida
E hoje me dão morte. Punhal, cegueira

Sorri, meu Deus, por mim. De cedro
De mil abelhas tu és. Cavalo-d'água
Rondando o ego. Sorri. Te amei sonâmbula
Esdrúxula, mas te amei inteira. (HILST, 2005, p. 63)

A poeta se despede de Deus antecipando a sua falta em decorrência da morte. Ela presume que a divindade irá lamentar a sua ausência e sofrer. Entretanto, já prepara Deus para os que, assim como ela, “*hãõ de ferir e amar teu coração e corpo*”.

Num eterno e cíclico movimento de constante retorno e renovação, Deus perdurará nos homens e nos demais seres que compõe a natureza. “O mais humilde dos insetos e a mais simples das ideias são fortalezas de Deus. Dentro deles, Deus está preparado para a batalha decisiva”. (Kazantzákis, p. 136)

Segundo a poeta, Deus continuará sua missão de destruir e continuar a construir progressiva e infinitamente e, para isso, ainda povoará o imaginário de muitos seres humanos.

O esquecimento em decorrência da morte surge como uma espécie de vingança divina. A poeta lutou sofregamente para compreender e desvendar o

mistério divino e as palavras, instrumento de luta que serviram de questionamento, agora dão a sua sentença final: a morte.

Reiterando a nulidade e pequenez frente a Deus, a poeta reforça o seu supremo amor a um Deus que, para ela foi elaborado tão somente a partir da ideia de mistério e fascinação. Um amor engendrado por vias tortas, periféricas, porém amor.

A obra termina insinuando também o término da vida da poeta. Como durante todo o percurso temático Hilda Hilst sedimentou a ideia de Deus como criação do homem, não seria forçoso afirmar que o seu fim, a sua morte contempla também a morte de Deus, o fim da angústia, mas também do mistério.

Nesse sentido, é pertinente retomar o fim do livro *Ascese* de Kazantzákis quando ele afirma:

Bem-aventurados os que ouvem e correm a libertar-te, senhor, dizendo: “só tu e eu existimos”. Bem-aventurados os que te libertam, unem-se a ti e dizem: “eu e tu somos um”. E três vezes bem-aventurados os que carregam nos ombros, sem vergar ao seu peso, o grande, o extraordinário, o terrível segredo: sequer este um existe! (Kazantzákis, 1997, p. 150)

Deus brinca, entretanto a sua mais perfeita criação o ilude com o advento terrível e inevitável da morte. Finda a humanidade, fim de Deus. A poeta faz uso desse raciocínio no intuito de ter a palavra final, o troféu que a circunda e para que não se afigure indefesa perante o divino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poética hilstiana, bem como ocorre basicamente com toda poética, prescinde – muitas vezes nega – uma interpretação. Parafraseando Octavio Paz, a poesia é uma erótica verbal que ultrapassa sua materialidade – a palavra – e nos conecta ao indizível. Portanto, penetrar no reino verbal hilstiano é se dispor a escutar o silêncio e compreender o absurdo, muitas vezes hermeticamente encerrado em si mesmo.

Dessa maneira, procuramos, no primeiro capítulo, demonstrar que a busca empreendida por Hilst se direciona quase que exclusivamente a Deus. Todo o seu trabalho literário é uma tentativa de estabelecer um elo, um fio condutor que a coloque frente a frente com o mistério divino. Nesse sentido, não apenas a poesia, mas também as novelas, os romances, o teatro e, inclusive, sua pretensa produção pornográfica aponta para a procura pelo sagrado.

No desenrolar da pesquisa, um aspecto chamou a atenção: Em um de seus mais bem sucedidos trabalhos poéticos, *Júbilo Memória Noviciado da Paixão*, composto à maneira da lírica trovadoresca, porém bem mais poeticamente denso que este, a escritora conclama e canta ao homem físico, porém, destituído de semblante – à maneira de Deus – e o exalta como senhor de si mesma. O aspecto erótico torna-se basilar nesta obra, uma vez que o imbricamento da figura divina e do homem conduzem o olhar do leitor para uma relação ambivalente no que concerne ao desejo físico. Afinal, o que se coloca, diante das possibilidades de leitura é: a ânsia se deve ao aspecto sagrado ou ao aspecto físico? A Deus ou ao homem?

O isolamento de Hilda Hilst na Casa do Sol contribui para o apuro estético e conceitual de sua poética. A confessa influência de Carta a El Greco, De Nikos Kazantzakis, é decisiva na vida da escritora e a introspecção a conduz à um nível de reflexão e, a partir de então, sua poética, já metafísica e intimista adquire contornos místicos e passam a exigir materialidade física de Deus, como uma espécie de troca simbólica, pelo seu afastamento do mundo real.

Nos poemas aqui analisados percebemos uma mulher, submissa, subserviente, mas que de forma consciente busca seduzir e conquistar o Deus

que julga humano. O canto obliterado de *Ode Descontínua* sugere uma figura feminina cuja opacidade e submissão se desfaz a medida que o homem/ Deus reitera a sua indiferença; cada vez mais adquirindo vagos contornos sobrenaturais.

As cores de que Hilst se apropria para desenhar o homem deificado carecem de pigmentação, embora esbanjem um traço definido que se delinea na procura incessante pela face de Deus.

Os poemas de *Júbilo Memória* dão sustentam uma movimentação ascendente no qual a mulher, situada num plano inferior, “olha” para o homem enaltecido; figura mística e volátil que personifica a distância e o inatingível.

No terceiro e último capítulo desta pesquisa, analisamos todos os poemas que compõem o livro *Poemas Malditos Gozosos e Devotos* com a finalidade de perceber como se processa a mudança de perspectiva, em relação ao homem e a Deus, delineada pela poeta.

Nitidamente refletindo as ideias de Kazantzakis, *Poemas Malditos* possui características nas quais os poemas se constituem como uma interpelação a Deus. Agora, a movimentação poética se inverte. Deus e a poeta se nivelam e, por alguns instantes, esta surge mais ativa que Ele. Os olhares se encontram e, à maneira do autor de *Ascese*, Hilst engendra Deus como uma criação humana, ou, muitas vezes como a fonte responsável pelos sofrimentos humanos.

A poeta grita, através de seus poemas, para um Deus antropomórfico que permanece progressivamente mais arredo e distante. Adentrar no universo sacro-poético-erótico-filosófico cuja demiurga se mune de versos – facas afiadas para, ora imolar-se ora atacar aquele que mais ama – nos permite visualizarmos que a Literatura além d deleite estético, permite ao homem vislumbrar ecos próximos e distantes da condição humana.

Questionar a existência divina atravessa os tempos e é dúvida inerente ao homem. A poesia, por alguns instantes versificados nos entrega as respostas.

O valor de Hilda Hilst enquanto escritora está longe de ser superficial e distante do público o qual ela sempre perseguiu. A visceral literatura hilstiana toca em pontos fulcrais e fundantes da literatura universal, que é a existência humana e, arraigados a sua estrutura única e personalíssima, trazem uma

filosofia questionadora, inquietante e inquisidora que, ao fim e ao cabo, nos embriaga com sua força poética arrebatadora, ao mesmo tempo que nutre a semente da existência do homem no cosmos. A poesia que, mesmo intimista, hermética e subjetiva, se insere no contexto cultural contemporâneo, constituindo-se assim, plenamente atual, refletindo, dessa forma, as transformações sócio-culturais-filosóficas de nossa época.

Ler Hilda Hilst é confrontar-se com o passado imagético povoado de subjetivismos, ao mesmo tempo em que hospedar no nervo central do poema, o futuro. Pouco compreendida em sua época, aliás, como a maioria dos grandes pensadores, a contemporaneidade finalmente “enxerga” Hilda.

Sendo assim, encaramos a literatura como um terreno extremamente fértil para a abordagem das mais variadas temáticas. Sendo assim, entrelaçar elementos sacralizados, buscar a ocorrência do divino através da poesia, antes de ser considerado como uma prática profana deve ser encarada como mais uma busca humana de descobrir qual é seu verdadeiro papel na esfera terrestre.

Questionar Deus não é um ato de rebeldia. Num primeiro momento, a poética de Hilda Hilst pode conduzir a essa interpretação, contudo, mergulhando nas metáforas e nas antíteses criadas pela autora, fruto de sua vasta erudição e do olhar privilegiado que só os poetas possuem, é que capturamos o real sentido da busca hilstiana: demonstrando incredulidade, ela tece apelos indiscutíveis a Deus. E como interpelar alguém que não se imagina existir?

A angústia da poeta se traduz na incomunicabilidade com o divino. Como é de se esperar de qualquer ser humano dotado de fé, que creia e não conteste; que mesmo sem tocar, perceba a existência, que em face dos mais tenebrosos acontecimentos a crença se mantenha inalterada. Com Hilda isso não acontece. A sua poesia talvez reflita uma guerra particular travada com o sagrado desde a sua infância, quando ela mesma afirma *“quando tinha oito anos, minha maior vontade era ser santa. Eu estudava em colégio de freiras, rezava demais, vivia na capela. Sabia de cor a vida das santas.”*

A base da literatura hilstiana, sem dúvida, é o elemento sagrado. A influência que recebeu da filosofia, da psicanálise, do gnosticismo, só veio respaldar ainda mais esse “ardor” pelo elemento sacralizado. Assim, ao buscar

a corporificação da divindade, a poética hilstiana conclama indiscutivelmente ao homem, ao seres humanos com os quais ela teve de conviver.

Ressentida de ter tido sua literatura de certa forma “esquecida” pelos leitores brasileiros, a autora direciona para Deus, para o elemento sagrado, toda a sua fúria: não apenas a causada pela incompreensão, mas, sobretudo, sua força erótica. É nesse ponto que a figura de Deus encontra uma simbiose perfeita com o ser humano: dirigindo-se a Ele, a poeta acaba por atingir a Sua criação ambivalente: o homem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos Drummond de Andrade/ Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico** por Rita de Cássia Barbosa. – 2.ed. – São Paulo: Nova Cultural, 1998.
- ALBERONI, Francesco. **O Erotismo**. Trad. Elia Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira. **Holocausto das fadas. A trilogia obscena e o Carmelo bufólico de Hilda Hilst**. São Paulo: Annablume, 2002.
- BASTIDE, Roger. **O sagrado selvagem e outros ensaios**. Trad. Dorothé de Bruchard. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. Trad. Tânia Pelegrini. 2ª ed. Campinas/SP: Papyrus, 1991.
- BATAILLE, Georges. **Erotismo**. Trad. João Benard da Costa. Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 5ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BAZÁN, Francisco Garcia. **Aspectos incomuns do sagrado**. São Paulo: Paulus, 2002.
- BECKER, Ernest. **A negação da morte**. Trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. 4ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Editora SBTB, São Paulo, 1994.
- BOMFIM, Renata. **O beijo de sangue: a pós-modernidade do corpus hilstiano em Rútilo nada**. (artigo sem data)
- BORGES, Claber. **Rútilo nada, de Hilda Hilst: Uma narrativa pós-moderna?** (artigo sem data)
- BORGES, Gisele do Rocio. **A via transcendente percorrida na escrita de Hilda Hilst**. Curitiba, 2008. (dissertação de mestrado)
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRANCO, Lucia Castello. BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

- BRANCO, Lucia Castello. **O que é escrita feminina?** Coleção primeiros passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra.** A personagem feminina na literatura. 2ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários.** 4ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia:** histórias de deuses e heróis. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- Cadernos de Literatura Brasileira.* **Hilda Hilst.** São Paulo: Instituto Moreira Sales, nº 8, outubro de 1999.
- CASTELLO, José. **Inventário das sombras.** Rio de Janeiro. Record: 1999.
- CLÉMENT, Catherine; KRISTEVA, Julia. **O feminino e o sagrado.** Tradução de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- COELHO, Nelly Novaes. **A poesia de Hilda Hilst e os avessos do sagrado.** *Diário do Grande ABC*, São Paulo, 1.º mar. 1987.
- DEL PICCHIA, Beatriz. BALIEIRO, Cristina. **O feminino e o sagrado: mulheres na jornada do herói.** São Paulo, Ágora, 2010.
- ECO, Umberto. **Sobre a literatura.** 2ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões.** Trad. Rogério Fernandes. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FELINTO, Erick. **Silêncio de Deus, silêncio dos homens:** Babel e a sobrevivência do sagrado na literatura moderna. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- GOULEMOT, Jean-Marie. **Esses livros que se lêem com uma mão só:** leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII. Trad. Maria Aparecida Corrêa. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.
- GRANDO, Cristiane. **Amavisse de Hilda Hilst. Edição genética e crítica.** (Mestrado em Língua e Literatura Francesa). São Paulo, Universidade de São Paulo, 1998.
- HILST, Hilda. **Poemas Malditos, gozosos e devotos.** São Paulo: Globo, 2005.
- _____. **Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão.** São Paulo: Globo, 2004.
- _____. **O caderno Rosa de Lori Lambi.** São Paulo: Globo, 2005.
- _____. **Fluxo-Floema.** São Paulo: Globo, 2003.
- _____. **Do Desejo.** São Paulo: Globo, 2004.

- _____. **Cantares**. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. **Exercícios**. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. **Rútilos**. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. **Kadosh**. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. **Cartas de um sedutor**. São Paulo: Globo, 2000.
- KAZANTZAKIS, Nikos. **Ascese: Os Salvadores de Deus**. Rio de Janeiro: Record, 1959.
- KOSSOVITCH, Elisa Angotti. **Os cúmplices da sedução**. Folha de São Paulo, São Paulo, 29 de maio de 1987. Folhetim n. 538, p. B-4, B-5.
- LUFT, Lya. **Múltipla Escolha**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- MAGALHÃES, Antonio. PORTELLA, Rodrigo. **Expressões do Sagrado: reflexões sobre o fenômeno religioso**. Aparecida, SP. Editora Santuário, 2008
- MOISÉS, Massaud. **Literatura: mundo e forma**. São Paulo: Cultrix: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1982.
- MORAES, Eliane Robert. LAPEIZ, Sandra Maria. **O que é pornografia**. Col. Primeiros passos. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MORAIS, João Batista Martins de. **Transtextualidade e erotismo na trilogia de Hilda Hilst**. Recife, 2007. (dissertação de mestrado)
- OTTO, Rudolf. **O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional**. Trad. Walter O. Schlupp. Petrópolis: Vozes, 2007
- PAZ, Octávio. **A dupla chama. Amor e erotismo**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PÉCORA, Alcir (org.) Por que ler Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2010.
- PLATÃO. **O banquete**. Trad. Donald Schüller. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, v. 711, 2009.
- ROSENDAHL, Zeny. **Espaço e religião: uma abordagem geográfica**. Rio de Janeiro: UERJ, NEPEC, 1996.
- ROSOLATO, Guy. **A força do desejo: o âmago da psicanálise**. Trad. Procópio Abreu. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 1999.
- SOUZA, Goimar Dantas de. **O sagrado e o profano nas poéticas de Hilda Hilst e Adélia Prado**. São Paulo, 2003. (dissertação de mestrado)

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALEXANDRIAN. **História da literatura erótica**. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

AMORIM, Bernardo Nascimento de. **O saber e o sentir: uma leitura de Do desejo, de Hilda Hilst**. (Mestrado em Letras, Estudos Literários). Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.

AMORIM, Fabiana Brandão Silva. **Desejo e emancipação feminina: a inscrição do erotismo na poesia de Hilda Hilst e de Teresa Calderón**. (Mestrado em Letras – Estudos Literários). Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

ARAÚJO, Celso. **Lírica cavada na mais pessoal solidão**. *Jornal de Brasília*, Brasília, 27 jun. 1992.

_____. Haja poesia. *Jornal de Brasília*, Brasília, 3 jan. 1990.

ARAÚJO, Celso; FRANCISCO, Severino. **Nossa mais sublime galáxia**. *Jornal de Brasília*, Brasília, 23 abr. 1989.

ARÊAS, Vilma; WALDMAN, Berta. **Hilda Hilst - o excesso em dois registros**. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 out. 1989.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BOJUNGA, Cláudio. **Quatro conversas com o mistério Hilda Hilst**. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 24 jun. 1972.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BRANDÃO, Eli (org.) *Litteratheos*. Campina Grande: Ed. da Livro Rápido, 2007.

BRITO, José Carlos A. **Eros e Psique no encontro de si mesmo na poesia de Hilda Hilst**. *Revista de Cultura Agulha*, nº 45. Fortaleza / São Paulo, maio 2005. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag45hilst.htm>>. Acesso em: 4 julho 2010.

BUARQUE DE HOLANDA, Sergio. **O fruto proibido**. *Folha da Manhã*, São Paulo, 2 set. 1952.

- BUENO, Maria Aparecida. Hilda Hilst. In: _____. **Quatro mulheres e um destino: Hilda Hilst, Fernanda Torres, Fernanda Montenegro, Eliane Duarte**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1996, pp. 19-52. Entrevista.
- CAILLOIS, Roger. **O homem e o sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CATULO. **O cancionero de Lésbia** (Edição bilingüe; introdução, tradução e notas Paulo Sérgio Vasconcellos). São Paulo, Hucitec, 1991.
- COELHO, Nelly Novaes. **A poesia de Hilda Hilst e os avessos do sagrado**. *Diário do Grande ABC*, São Paulo, 1º mar. 1987.
- _____. Hilda Hilst entre o sagrado e o efêmero. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 jul. 1984.
- _____. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a “metamorfose” de nossa época. In: HILST, Hilda. *Poesia (1959-1979)*. São Paulo: Quíron / INL, 1980. pp. 275-325.
- _____. Da poesia. In: INSTITUTO Moreira Salles. *HILDA HILST. Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, n. 8, out. 1999. pp. 66-79.
- _____. Da morte. Odes mínimas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 fev. 1981.
- COELHO, Nelson. Nota sobre a temática de Balada do Festival. *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 nov. 1955.
- COLI, Jorge. Meditação em imagens. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 jun. 1996.
- FARIA, Álvaro Alves de. **Poesia iluminada de Hilda Hilst**. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 29 nov. 1986.
- GHAZZAOUI, Fátima. **O passo, a carne e a posse - Ensaio sobre Da morte. Odes mínimas de Hilda Hilst**. (Mestrado em Teoria Literária). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2003.
- GIACOMO, Arnaldo Magalhães de. **Poesia quase reflexiva**. *Gazeta do Rio Pardo*, Rio Pardo, s/d. (Texto sobre *Presságio*, 1950, primeiro livro publicado por Hilst.)
- GRAIEB, Carlos. **Hilda Hilst expõe roteiro do amor sonhado**. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 ago. 1995. Entrevista.
- MAGALHÃES, Antonio. **Deus no espelho das palavras: teologia e literatura em diálogo**. São Paulo: Paulinas, 2000.

- PIRES, Paulo Roberto. **A enigmática senhora Hilst**. In: *Revista Época*, São Paulo, 14 jan. 2002.
- PY, Fernando. **A grande incógnita**. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1981.
- QUEIROZ, Vera. **Hilda Hilst: três leituras**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.
- RIAUDEL, Michel. **A leitura no quiasmo da sua sedução**. In: *Leitura: teoria e prática*. Campinas. Associação de Leitura do Brasil – Faculdade de Educação da Unicamp, junho de 1999. pp. 49-60.
- RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. *Leituras filosóficas*, 2 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- RIBEIRO, Leo Gilson. **A morte, saudada em versos iluminados. Por Hilda Hilst**. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 out. 1980.
- _____ Hilda Hilst - Palavra por palavra, que poucos leram, ela criou um universo de abismos, angústias e beleza. *Revista Goodyear*, São Paulo, 1989, pp. 46-51.
- _____ O vermelho da vida. *Revista Veja*, São Paulo, 24 abr. 1974.
- _____ Os versos de Hilda Hilst integrando a nossa realidade. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 fev. 1981.
- _____ Hilda, encantamento místico inigualável. In: HILST, Hilda. *Poema malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Massao Ohno / Ismael Guarnelli, 1984.
- ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo, Perspectiva, 1970, pp. 10-17.