



Para uma economia estética dos afetos em Hilda Hilst

Edson Costa Duarte¹

Resumo: Este texto se ocupa dos livros de poesia de Hilda Hilst sobre o amor e suas derivações, o que chamo “economia dos afetos”. Veremos a evolução da poesia da escritora, que nos primeiros livros analisados utiliza referências a um amor e desejo humanos, que ao longo dos livros de poesia vão se transformando em alegorias do afeto.

Palavras-chaves: Poesia, Hilda Hilst, economia dos afetos, alegoria.

Abstract: This text deals with books of poetry of Hilda Hilst about love and its derivations, what I call “economy of affection”. We will see the evolution of her poetry, which, in the first analyzed books, uses references to love and human desire that over the poetry books are transformed into allegories of affection.

Keywords: Poetry, Hilda Hilst, economy of affect, allegory.

Embora hoje, geralmente os poemas sejam lidos em voz baixa, numa leitura solitária, a recepção da poesia oral a ligava a um caráter cerimonial e encantatório da palavra. A declamação dos aedos, dos trovadores, as representações teatrais dos gregos antigos eram manifestações culturais vinculadas à festa e à celebração, portanto, a um ritual coletivo de representação.

Sendo assim, pode ser proposta uma hipótese de leitura e interpretação da poesia que revele algumas marcas discursivas do traçado de uma teia textual, o que permite encontrar, no texto impresso em papel, traços de uma voz que se põe em cena, que traz em si ecos de um passado em que a palavra, atada ao canto, figurava a composição de uma máscara (*persona*) sob a qual o declamador fiava seu discurso.

1 Da poesia lírica

As origens da poesia (seja épica, dramática ou lírica) são obscuras. Passamos a comentar algumas ideias de um texto de Eric Gans,² que levanta uma hipótese de leitura, quando afirma que essas formas literárias convergem para algum lugar de origem: o rito. Para

¹ Pós-Doutor sobre a prosa de Hilda Hilst (IFHC/Unicamp)

² GANS, Eric. Naissance du Moi lyrique. Du féminin au masculin. *Poétique*. Paris: Seuil, n. 46, avril 1981. p. 129-139.

o estudioso, a situação lírico-ritual tem sua origem na prece ou invocação dirigida a uma divindade. A comunidade se reúne na presença de todos os seus membros; mas esta presença, cujo centro primitivo é a refeição sacrificial compartilhada por todos, é também um lugar de falta, não falta um ser real cujo aparecimento poderia preencher, mas um ser transcendental que não pode estar presente a não ser pela reapresentação.

Gans continua seu raciocínio afirmando que a presença comunitária na qual o rito acontece não pode subsistir no caso dos membros da comunidade, que sob a égide do referente original da representação, tornou-se garantia sagrada da possibilidade de toda representação futura.

Os momentos "líricos" (com aspas no ensaio de Gans) do rito expressam e combatem simultaneamente o afastamento absoluto, formal dessa garantia sagrada. Sem dúvida, a comunidade se apresenta em cada repetição do rito, mas se essa presença não fosse frágil, o rito não seria necessário. O princípio da presença comunitária é a designação/sacralização do objeto sagrado (humano, animal ou vegetal) do sacrifício. No entanto, o ser que garante o sucesso da operação não existe em cada um senão que em imaginação. O ritual lírico é uma tentativa para estimular essa imaginação que sempre sofre o risco de fracassar.

Ora, o que aqui está em jogo é a repetição ritual necessária para que algo se faça novamente presente pela imaginação. A representação, assim, é o que permite que se guarde a memória da presença, sendo esta uma ausência de algo que por meio dela figura ou se faz presente. Pensado assim, o lírico está estreitamente vinculado à manutenção renovada de uma lembrança, ou seja, ele é uma figuração de algo que deve ser sustentado na memória.

Esse caráter de repetição ritualística se atualizará, na lírica, pela recordação que o poema pode proporcionar, quando o entendemos como uma figuração de uma experiência recordada (seja ela real ou ficcional), uma revisitação do tempo, uma encenação dramática na qual se desenha uma cena ou quadros que se desenrolam num tempo dramático.

Tomemos a poesia de Safo como exemplar da poesia lírica, enquanto um gênero nascente. Segundo Luis Krausz, se a poesia épica se detém nos feitos gloriosos de deuses e de heróis do passado, a poesia lírica, por sua vez, centra-se nas emoções e experiências pessoais dos poetas. O autor afirma que a poesia de Safo

(...) é a poesia lírica por excelência. As chamas de suas paixões, cristalizadas em sua obra, tornaram-se tão imortais quanto os deuses e heróis. (...) Sua poética e as emoções registradas por Safo pertencem ao âmbito da deusa Afrodite e de Eros, a quem essa poetisa, pela primeira vez, deu o epônimo *glykypikron*, isto é, literalmente, amargo-doce (...) Eros, que em grego significa "desejo", é ao mesmo tempo um deus – um dos mais poderosos entre eles – e os sentimentos e emoções que esta divindade provoca em todas as criaturas. A experiência de Eros, segundo Safo, é ao mesmo tempo doce e amarga. A expressão *glykypikron* designa a

simultaneidade – a não-diacronicidade – desses dois sabores. Safo não narra histórias - cronologia de seus amores. Traça instantâneos de sua opulenta vida emocional, fixando, como numa fotografia, a ação de Eros. (...) A dramaticidade de Safo reside no momento, e não no desenrolar de uma narrativa. E por isso mesmo os seus fragmentos mais diminutos preservam sua força expressiva, apesar de muitas vezes amputados de seu contexto.³

Na poesia lírica, os quadros estáticos, de que falamos, servem para que se fotografe um momento, que fica congelado no instante. Quando se entra no trânsito da cadeia discursiva, na própria experiência da linguagem, vê-se como se movimenta essa estrutura de quadros que não comunga com nenhuma síntese duradoura.

2 O poema como uma cena dramática

Ora, a poesia lírica recobre o momento (o veste com palavras) e no mesmo momento se assenta a tensão gerada pelo congelamento do tempo. Embora muitas vezes tudo seja figurado como se fosse presente, é preciso que haja uma sucessão das fotografias, feitas de palavras, para que assim se ganhe o tempo. Por isto, a importância da ideia de que há um *trânsito discursivo do sujeito*, que faz com que ele se dilua na trama do tecido textual, por meio de um processo de encenação ou figuração dramática.

Assim, a constituição do sujeito na cena dramática do poema se dá pelo trânsito discursivo que cria uma sobreposição de vozes num mesmo texto poético. Pensado desse modo, o poema pode ser lido como um embate (*agon*, em grego) discursivo-conceitual, que se elabora no próprio ato de enunciação.

Essa metáfora será de extrema importância para a leitura da poesia hilstiana. O embate, que se instala nas fendas da cadeia discursiva, se faz entre a proliferação de objetos potencialmente significantes que não escapam da agonística geral presente na própria linguagem.

Do mesmo modo, um poema é um enunciado/enunciação que nos permite pensar o texto, como a cadeia discursiva, se desenrolando no tempo entre a continuidade e descontinuidade, não sendo, portanto, como pode parecer a uma primeira vista, algo compacto, sequencial e homogêneo.

Entre as cadeias sonoras há quebras, que levam a uma descontinuidade momentânea, que marcam o ritmo, e, além disso, a possibilidade do aparecimento de vozes outras a tecerem o texto/poema.

³ Idem, pp. 12-13.

Assim, o sujeito do discurso poético pode ser entendido como uma marcação cênica, uma máscara que pode derivar outras. O trânsito entre continuidade e descontinuidade é uma metáfora da respiração textual, do poema como um corpo vivo que se metamorfoseia dependendo da voz que nele se manifesta.

Esse trânsito metafórico será fundamental para se entender como se dão as trocas simbólicas na poesia hilstiana, e para a descrição de um roteiro de excessos e intensidade, de recordação e (com)paixão, que pode ser nomeado como uma “poética da agonia e do gozo”.⁴

Um último alinhave que farei é pensar a agonia/gozo, representados como manifestação do erótico no texto, mas primariamente vinculadas à experiência do tempo. Para tanto, recorro a Georges Bataille,⁵ que fala da reprodução assexuada, da continuidade e da descontinuidade, da ligação entre o erotismo e a morte.

Ao aproximar o gozo e a morte/agonia, Bataille fala da experiência da continuidade/descontinuidade do erotismo, e também da experiência do corpo que ganha o tempo, a partir da qual podemos pensar o fechamento de um círculo da experiência estética de uma possível representação do tempo, cujas ramificações irão sendo tecidas no decurso deste ensaio.

Quero pensar, portanto, os poemas dos livros que elenco na economia dos afetos, no âmbito das questões até aqui levantadas. Na figuração do tempo, que se fende em vários, quando o corpo, tomado pelo afeto, entra no trânsito da experiência vivencial.

O corpo-pensamento, mergulhado na experiência do afeto, revisitará o tempo, dando a ele as várias figurações que o reinscrevem na cena lírico-dramática enquanto voz cindida e múltipla, voz que ecoa de um lugar discursivo que se faz do amálgama de opostos: a consciência de se saber amando, inserido num tempo da intensidade, da potencialização dos afetos, o que daria um lugar para o corpo, o que daria um sentido para o corpo; mas num mesmo lance discursivo, a consciência da impermanência do sentimento, do discurso, do corpo nesse mesmo tempo que nos encaminha para a morte.

Esse é o roteiro, que se faz de vários trânsitos (com idas e vindas) discursivos que refletem e refratam o corpo tomado pelo afeto. Esse é o roteiro que será descrito nos livros da economia dos afetos: da figuração do corpo como fonte, como depositário da intensidade do afeto, para a figuração do corpo (pensado num recuo racionalizante do sujeito) como matéria efêmera, mas intensa.

⁴ As duas palavras devem ser assim compreendidas: *agonia*, do grego, “luta contra a morte”; *gozo*, na acepção, usada por Bataille, de *petite mort* (pequena morte).

⁵ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

Daí o salto que se percebe na poesia hilstiana: quando o corpo “falta” enquanto lugar de acontecimento, de realização do afeto, Hilst busca no Outro, na conversa dramática com o além-humano, uma possível solução para o vazio da falta.

3 *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974)

O tempo “real”, cronológico, é re-formado pelos afetos, de modo a que nele caiba a ilusão da eternidade do instante. Pensar o corpo, tomado pelo afeto, é pensar na diluição da experiência do tempo no dilatar-se do agora. Aqui encontramos um dos motes principais de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*.

Já no título do livro, Hilda Hilst nos presenteia com um breve tratado poético sobre os afetos. O núcleo semântico do título é a *paixão*, palavra que soma em si significados ambíguos. A paixão pode ser entendida em acepções distintas, opostas e contraditórias, embora ligadas.

A paixão pode ter o significado de um sentimento ou emoção levados a um alto grau de intensidade, sobrepondo-se à lucidez e à razão. Amor ardente. Afeto dominador e cego. Obsessão. Desgosto ou mágoa, sofrimento. Paixão também é o arrebatamento, a cólera; e, por fim, a disposição contrária ou favorável a alguma coisa, e que ultrapassa os limites da lógica, fanatismo, cegueira.

A Paixão, com maiúscula alegorizante, refere-se ao martírio de Cristo e dos santos, e também à parte do evangelho que trata do martírio de Cristo. É, portanto, a narração do sofrimento e da dor sobre-humanos. Também, com um sentido semelhante, no teatro, a Paixão é a composição dramática baseada na vida de Cristo.

Dois outros significados: paixão é a expressão de sensibilidade ou entusiasmos do artista que se manifesta numa obra de arte; na música, a paixão é um gênero de cantata ou oratório religioso cujos temas são os acontecimentos que precederam e acompanharam a morte de Cristo, tal como se acham descritos nos evangelhos. Estes são alguns dos significados dicionarizados da palavra.

Volto ao título do livro: *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. O trabalho do tempo no corpo, tomado pelo afeto, se conforma numa confusão contraditória de sentidos. O júbilo inicial, que nos remete a um grande contentamento, a uma alegria intensa, é reafirmado e ao mesmo tempo negado, no seu duplo sintático da frase, a paixão. O trabalho do tempo se perfaz nas duas palavras que separam estas extremidades semânticas, que abrem e fecham a

estória que se conta no título. O trabalho de espelhamento e recorte sintático será um dos recursos utilizados por Hilst nos poemas do livro. O mesmo se diga a respeito da música (e da repetição), que é aludida no título do livro e das partes que o compõem e no corpo dos poemas.

Resumo de tudo: que os poemas sejam, assim, lidos como uma estória que se conta, não uma estória silenciosa em monólogo, mas que ela seja ouvida como um canto, lamento, com música que a acompanha. Que haja uma voz em *off*, diálogo implícito, acompanhando a disseminação dos afetos presente nos poemas.

Por ora, voltemos ao noviciado da memória. O tempo, nestas duas palavras, funde todos os tempos. A memória se constrói entre aquilo que se retém e que se esquece, o que volta como lembrança, reminiscência, recordação, podendo ser também entendida como um relato ou narração. Para ressaltar as marcas religiosas (do latim, *religere*, religar, retornar à raiz) do título do livro, a memória remete ao *memento*, de que se constitui cada uma das duas preces do cânon da missa, ao “lembra-te de que és pó, e ao pó retornarás”, e, portanto, à consciência da perecibilidade da matéria de que somos feitos. A memória, então, nos remete ao passado e ao futuro. O presente se atualiza no noviciado, que é o momento em que ainda se é noviço, rebento, momento de aprendizado a que se submetem aqueles que entram numa ordem religiosa.

Completa-se, assim, um possível traçado da estória contada no título. *Júbilo, memória, noviciado da paixão* pode ser entendido como uma narrativa poética, acompanhada de música, na qual são contadas as contas de um rosário, de um tempo de maturação e rompimento em que a duração do aprendizado, o noviciado, é relatada como lembrança, recordação jubilosa, embora a paixão (o afeto) possa ter sido, e ainda ser uma experiência intensa e dolorosa.

4 Metapoesia avessa

Por fim, é preciso anotar que em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* a paixão exaltada é tanto o afeto pelo amado, como também um verdadeiro tratado metapoético. Estas duas faces da palavra permeiam os poemas do livro, ecoando neles como uma voz em surdina. Este traço da metalinguagem ecoa em toda a poesia de Hilst escrita depois desse livro.

Em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* há uma tensão entre da “ideia” e a “concepção desta ideia em palavras”, assim é que a metalinguagem aflora em muitos poemas. Aliadas estas duas constantes discursivas – a tensão conceitual e a metalinguagem – vemos surgir uma visada racional no texto poético hilstiano. Instalado definitivamente no discurso, o voltar-se a si mesmo da ideia marca a intensa dramaticidade dos poemas.

O voltar-se da ideia sobre si mesma, ligado a uma constante reflexão, a um ruminar sobre o tempo, representa a experiência ao mesmo tempo que dá um contorno, um remate à linguagem poética hilstiana. Na terceira parte do livro, “Moderato cantabile”, vemos desfilar diante de nossos olhos a expressão não mais do afeto em si, mas da ideia do afeto.

Aqui, a economia das trocas simbólicas deixa de ter como parâmetro uma possível referencialidade “par a par”, uma palavra remetendo a uma imagem/coisa real. À relação de paridade binária do signo ou equivalência referencial da linguagem, Hilst antepõe mais uma terceira variável cujo direcionamento é justamente o trânsito conceitual.

O fim de tudo é a incessante e obsedante volta, redemoinho, voluta do próprio pensamento. O racional como ideia do excesso de se pensar matéria, ossatura, e o desejo de pertencer, pela palavra poética, ao absurdo do infinito. Uma das faces da visada racional encontrada na poesia de Hilst é esta: uma voracidade vertiginosa de transcender-se pela palavra, de vencer o tempo.

Momento da poesia de Hilst em que encontramos a visada racionalizante em seu texto, de que já falamos anteriormente. A poesia passa, assim, a ser eminentemente controlada, direta, econômica em palavras e conceitos. É uma poesia que flui naturalmente, sem tantas revoluções do pensamento, uma poesia direta, objetiva e extremamente concisa.

Os poemas de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* correspondem a cenas sucessivas que compõem um quadro mais geral de uma possível estória de afeto. São uma série de estórias curtas, cujas cenas e imagens que se formam, desenrolam-se num tempo da leitura, o que permite ler os poemas como se fossem quadros de uma mesma estória.

O caráter narrativo que liga os poemas uns aos outros, possibilita a leitura dos poemas do livro como um único grande poema, o que dá profundidade, perspectiva ao “assunto”, sobrepõe camadas de imagens, quadros dramáticos uns aos outros. E é justamente da intercambiação entre a significação destas imagens que o significado geral toma um “contorno”.

Assim, a poeta cria um multiperspectivismo simbólico (em que cada poema ocupa um centro gravitacional significativo) que “dialoga”, que entra numa dinâmica metafórico-conceitual de trocas simbólicas cujo centro, de onde emana o discurso, está sempre em

constante mudança. Assim, ao instalar o movimento, o tempo, na “voz” que diz o discurso, Hilst prolifera os possíveis sentidos, e só nos dá sínteses provisórias, no aparente tempo estático, de decantação de significados, de cada poema.

Para além da arquitetura geral descrita, contudo, o que se percebe é que mesmo em cada poema Hilst procede a uma “montagem”, a um corte temporal que aprofunda a superfície simbólica do poema, o que lhe dá uma espécie de horizonte de perspectiva simbólica, o que nos impossibilita, portanto, encontrar um centro de decantação, de assentamento conceitual.

Para finalizar esta parte do ensaio, de modo a que se tenha uma noção do que falo, retomando o fio que tece a economia dos afetos, farei a análise de um poema⁶ da sexta parte de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, intitulada “Árias pequenas. Para bandolim”:

II

Meu corpo no mar
E o peixe movendo
A barbatana tensa
No ar.

Meu corpo de terra
Mergulha no gozo

E te pensa

Em líquida quimera.
O corpo do peixe
Olho abismado
Hiato
Guelra sem grito

Morrendo.

Este poema é construído como se cada estrofe fosse um quadro que se grudou na memória. Embora não fale explicitamente do tempo, aqui, fala-se do movimento, do trânsito do corpo entre dois estados dos afetos: a agonia (luta contra a morte, em grego) e o gozo (*petite mort*, pequena morte). A estrutura de montagem cinematográfica é que nos permite refazer, acompanhar o percurso conceitual feito no poema.

A primeira estrofe opõe dois pares de sintagmas: meu corpo/mar – barbatana do peixe/ar. Aqui, encontramos dois seres “fora” de seu habitat natural. A segunda estrofe repõe o corpo de terra que, agora metaforicamente “mergulha no gozo”, e pensa o objeto do desejo “em líquida quimera”.

Entendamos assim: a terra se dilui na água. Mergulhar no gozo, então, é perder-se, é desfazer-se, é perder o próprio “eu”. Desfazimento do “eu”. A terceira estrofe volta a falar,

⁶ HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo. 2001. p. 80.

fotografar o “corpo do peixe”, agora no fim de sua agonia. O que se percebe é que subjacente a o quadro descrito está o *tempo*. Ou melhor, um quiasmo conceitual que une num só passo, na economia dos afetos, a morte e o gozo.

O corpo mergulha no gozo e pensa o outro (o objeto do afeto) em líquida quimera. Pensar o outro é pensar-se a si mesmo, pois a terra dilui-se na água. Então o corpo de terra não se diferencia do pensar o outro e do pensar-se a si mesmo. O líquido, a “líquida quimera” pode ser metáfora da própria ejaculação, da água como símbolo da passagem do tempo, da coisa que é informe, ou toma qualquer forma (quando é colocada num recipiente).

O *pensar* é o que dá forma ao desejo, ao gozo, à agonia. O “olho abismado do peixe” é muito mais um espelho da consciência do sujeito da sua finitude que propriamente um atributo do possível horror/medo diante da morte que o próprio peixe sente. O olho, metonimicamente, primeiro contato com o desejo, transforma-se em abismo. A ideia que ressalta do conjunto, talvez, seja a de que mergulhar no gozo é mergulhar-se em si mesmo, observando-se ao mesmo tempo.

Hilst desenvolve, no poema, a ideia da indiferenciação (diluição), da despersonalização do sujeito, quando este é tomado pelo afeto. Ele é terra, tem corpo de terra, enquanto o ser amado é água, mar. O afeto só se completa quando há contato, diluição, entre estes dois estados da matéria.

A representação das trocas simbólicas relacionadas aos afetos no poema nos leva a pensar que a soma muitas vezes pode gerar a indiferenciação, de modo que podemos dizer que o pensar(-se) é o que ainda resguarda ao sujeito o lugar discursivo de sua fala. Embora este mesmo pensar(-se) possa fazer aflorar contradições nas peles das palavras.

As derivações dessas contradições, as proliferações imagético-conceituais que Hilst dará ao pensar do/o corpo tomado pelo afeto, é o que lhe permitirá o contínuo e constante rearranjo de temas já visitados pela escritora. O uso do encadeamento, da proliferação das camadas imagéticas é que dará cada vez mais profundidade à cena dramática do poema, sendo uma das constantes estilísticas na poesia hilstiana posterior ao livro em questão.

Embora o coração seja o centro metafórico simbólico do afeto, para que este se efetue é preciso que ele dissemine no “eu” a intensidade do “outro”; é preciso, portanto, que este “eu” se descentre, de seu coração e de si mesmo, e se alargue rumo ao afeto ao outro.

A estrutura de espelhamento e de disseminação simbólicos pode emergir marcada pelo descontrole, pela exponenciação da intensidade do desejo – a paixão – e determinar uma (con)fusão entre o “eu” e aquilo que ele ama/deseja; ou pode aparecer tingido de cores mais sóbrias, mais racionalizadas.

O que se pode pensar é justamente como as várias metamorfoses dos afetos podem determinar no sujeito o controle/descontrole da emoção que se instala neste centro simbólico, o coração, enquanto horizontalização/verticalização das equações dos afetos. Assim, metaforicamente falando, podemos dizer que quando somos tomados de afeto nosso corpo pode pertencer a um “outro alguém”, sendo assim, não é nosso o nosso corpo.

No poema, o contorno diluído do corpo que se expande e se alastra é uma metáfora que representa a ideia de um tempo que é informe. A imagem da água retorna, ajustada à descoberta da brevidade do tempo no qual a vida e o sentimento escorrem inexoravelmente. Consciência da passagem irremediável do tempo, a imagem da água e dos rios que correm, que sempre estão num contínuo fluxo do movimento, sintetiza a inconstância dos caminhos desconhecidos dos afetos que nós percorremos. Sendo assim, estar tomado pelo afeto é entregar-se ao desconhecido, é entrar na correnteza dos sentimentos.

Seguindo a imagem do correr/fluir das águas do tempo, entraremos num outro trânsito discursivo, cujo aparecimento marca um momento de maior densidade dramática, de desespero e luta, de agonia e combate; de desconforto e diluição da voz poética num canto que é um lamento doloroso e angustiante, intenso e desesperado. Este cenário de devastação que aparece nos poemas espelha o sofrimento da poeta, que tece seu discurso com os fios às vezes paradoxais do sentimento. Esta é a visão geral do próximo livro de poesia de Hilst que comentaremos.

5 *Cantares de perda e predileção* (1983)

O ódio-amor é o principal personagem em *Cantares de perda e predileção*, sendo um duplo dramático que acompanha e faz contraponto a todas as falas da voz lírica.

Dúplice, o corpo torna-se estranho a si mesmo, quando deságua no sentimento, condensando nele próprio a estranheza de seu oposto. Aos poucos, essa poesia, que funde prazer e dor, terá, no estranhamento do sujeito de si próprio, o descentramento da “consciência”, o desmembramento do “eu” diluído na intensidade do tempo.

Ao concentrar-se num *agora*, que presentifica todos os tempos, a consciência que fala se esfacela em imagens de si mesma: a água corrente, as correntes do tempo aprisionam o afeto na tensão e na intensidade do instante. Tensionados assim, feito arco e flecha, os espelhamentos entre o eu e o outro constroem a vertigem do corpo tomado pelo afeto.

Os poemas de *Cantares de perda e predileção* se figuram como exercício da duplicação e multiplicação do próprio tempo, investido agora de seu caráter de perda e desinvestimento, de envenenamento do presente pela falta, pela carência do outro. A paixão/desejo, aqui, amalgama os opostos, e o sentimento que perpassa o livro – o ódio-amor – determina o tom, o tônus dos poemas.

Trata-se agora, não só do sentimento ambíguo e contraditório da paixão, visto quase sempre de fora, com certo recuo, como em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, mas um mergulhar do sujeito no próprio fluxo irracional do sentir, numa estranha perspectiva afetiva em que se indiferenciam a dor, o sofrimento e o prazer. Momento intenso e dilacerante em que a poeta se sabe inteiramente presa do outro. Estranha e paradoxal porque a voz lírica vê justamente na sua própria anulação e apagamento a sua inconfortável identidade.

O mote principal de *Cantares de perda e predileção* é um duplo caminhar: para o espaço exterior pretérito que se dobra sobre um caminhar para dentro, intensificando a memória do presente. Recordar, neste sentido, é fazer parte desta cisão amorosa do afeto, na qual se encontram diluídas as imagens de momento anterior, perdido no tempo, de uma casa-corpo repleta de objetos cheios de significação. Gestos da memória, sombras e sobras de um passado que se estende até o presente, e o toma completamente, ao mesmo tempo inflacionando e dilapidando sua significação.

A leitura dos poemas do livro é um acompanhamento do canto da escritora, cuja voz, tensionada e embargada pela recordação, nos remete aos vestígios dos afetos disseminados nas lembranças estilhaçadas de emoções quando se pensa o ser amado.

O que se percebe, pouco a pouco, no entanto, é que embora a dor e o ressentimento contaminem os poemas, que se sucedem como uma estória que nos é contada, temos um paradoxal e contraditório sentimento de que o relembrar, o trazer de novo para o presente, como que decanta o sentimento de perda e de vazio deixado pela ausência do amado.

Podemos dizer, neste sentido, que a condição de vítima vivida pela amada/poeta é amainada/matizada porque o passado, emergindo no presente, ganha não só o estatuto de atualização do afeto, de revivê-lo, mas também da própria racionalização deste afeto, o que torna o desconforto da paixão vivida uma coisa um pouco menos amarga e dura.

Por isso é que as imagens da morte, de si mesmo e das coisas, dos gestos, das lembranças, toma muitos poemas, aparecem como imagens nos aparecem no susto, completando o trabalho seletivo da memória, que imprime sentidos outros ao sentimento vivido.

“Morrer apeteçada” significa exatamente isto: retomar as “promessas da memória”, as ilusões intensificadoras da vida. Só assim o tempo presente se abre, projetando um futuro menos machucado, menos pesado por tantos “objetos” da memória. O tempo, a re-vivência da experiência, a revisitação do tempo, metaforicamente o tempo é o senhor dos afetos, é o que nos devolve uma voz ainda cindida (pelo fato de ser presente a mistura da dor e do amor), mas menos tomada pela mágoa e pelo ressentimento.

Para que isto aconteça, contudo, primeiro é preciso que se complete, verbalmente, a batalha dos afetos. Metáfora privilegiada deste embate, um bestiário sem fim passeia diante de nós. A luta animal é a forma mais direta que Hilst usa para representar o corpo tomado pela paixão, pelo afeto.

O tigre, por exemplo, que passeia pela poesia hilstiana, é um dos animais que aparecem aqui, simbolizando tanto a possível violência primitiva, que nos toma quando nós estamos tomados de afeto, e também a intensidade, a voracidade da fome do desejo do outro, passando pelo nosso corpo. O mesmo par caça/caçador que aparece em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* e em *Cantares do sem nome e de partidas*, reaparece aqui. Um dos poemas de *Cantares de perda e predileção* diz:

Ronda tua crueldade.
Esconde, avança

Até que me descubras
Fissura rigorosa
Na tua garra
Ajustado tensor
Para tua lança.

Ronda meu abandono
Persegue
Trança meu desamparo
Sono e tua iniquidade.
Ritualiza a matança
De quem só te deu vida.

E me deixa viver
Nessa que morre.⁷

Algumas figurações dos afetos presentes no livro podem ser resumidas desta forma concisa. A voz poética determina e amplia a dimensão do sentimento poético do paradoxal ódio-amor, do amor e seu avesso, valendo-se de uma linguagem limpa, num ritmo breve e sinuoso, que determina o conflito e a violência do encontro com a lembrança do desejo do

⁷ HILST, Hilda. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2002. p. 62.

outro. Uma linguagem marcada pela conjunção dos contrários, que nos apresenta as sombras e as imagens de um sujeito, que progressivamente torna-se ruínas do eu-que-ama.

O corpo como matéria de passagem do ódio-amor transmuta-se em imagens dilaceradas. Nesse trânsito estranho entre o querer e o sofrer que este mesmo querer determina é que o sujeito poético fia seu discurso e ganha o tempo, cuja metáfora-mãe é o líquido, o que escorre e é informe.

A água, e vários outros elementos a ela relacionados, instaura a possível união dos corpos amantes. A água mistura-se à terra, dilui o corpo além dos limites do corpo, e traz o vivido, o imaginado, o sonhado, para a roda do tempo.

Esse tempo que dilui a distância entre o que é, o que poderia ter sido e o que foi. Ele instala uma distância possível entre os corpos tomados pelo desejo, quando projeta o mesmo desejo para além dos corpos, para além do tempo cronológico, para um fora do tempo, para um fora discursivo: um olhar que nos conduz para a despedida e para a intensidade de um instante recordado.

Um último retorno seria o retorno para o próprio discurso poético. Que é justamente aquele que marca um distanciamento da poeta de si mesma. Este pequeno deslocamento possibilita um olhar-se um pouco de “fora”, sendo justamente o que permite à poeta resgatar um pouco de sua própria identidade (antes confundida com a identidade do outro), de sua voz que aos poucos determina um novo destino.

Um livro feito de poemas-fragmentos, ruínas. Cortes sobre cortes, imagens em movimento. Os poemas de *Cantares de perda e predileção* (1983) anunciam um estranho desconforto que já é nitidamente aparente no próprio título do livro.

Se a música acompanha o *Júbilo*, aqui é o corte cinematográfico que opera a lógica das imagens moventes. Assim, o microcosmo de cada poema pode também se multiplicar em outros, em histórias que correm lado a lado numa montagem em paralelo da linguagem. Ao que me parece, a imagem em movimento, ou o movimento da imagem, é o recurso estilístico mais presente nestes poemas.

Eles refazem um caminho, um percurso de agonia, de luta contra a morte anunciada pela paixão. Aqui, ao contrário de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, Hilst trabalha no limite do corpo da escrita, numa tensão ríspida e rascante, dilacerada e doída, uma inflexão da voz até a potencialidade do grito. Trata-se (mesmo que o título não o diga) da exposição crua de um afeto/sofrimento. Falo do grito, como falo das múltiplas metáforas do acasalamento, do jogo amoroso animal, que traçam a figuração da paixão como algo além do racional.

Esse jogo que se realiza pela “dança animal” acompanha não só as imagens, as metáforas, mas todo o traçado rítmico dos poemas isolados e em seu conjunto. A sinuosidade, as quebras abruptas, os versos curtos, o jogo das antinomias, tudo contribui para que a leitura destes poemas nos dê certo desconforto.

O amálgama ódio-amor, palavra que percorre o livro, ecoa em cada poema como uma marca, um traço que atualiza a ideia da paixão como sofrimento, contamina cada palavra proferida. Sentimento paradoxal que é, o ódio-amor carrega a dor entranhada em tudo o que é dito, mas inesperadamente é essa mesma dor o que justamente comove, sendo o motor da ação humana dos afetos.

O ódio-amor, nesse livro, se expande e se metamorfoseia, agregando sentidos a ele estranhos. Tem-se, aqui, o desenvolvimento da *paixão* como sofrimento, como caminho no qual o sujeito se estranha. Há uma profunda e doída reflexão sobre o desespero de se saber inteiramente presa do outro.

No trânsito da voz poética entre a paixão, a impossibilidade do afeto (o amor não-realizado) e o sofrimento do amor extremado, vemos passar diante de nossos olhos uma infinidade de imagens que nos mostram o caráter doentio, ambíguo e desesperado da luta contra o próprio sentimento de amor, de dor, de perda, o que marca a impossibilidade de concretizar o afeto sem que se sofra.

Dedicado à memória de Ernest Becker, *Cantares de perda e predileção* inicia com um passeio imaginário a uma geografia pretérita, mas ainda intensamente presente. Na tentativa/busca de reconstruir uma estória, o percurso da vida, a poeta se detém na minúcia de cada detalhe do espaço da mente. E nessa busca o único indício da existência é o trabalho inexorável do tempo, que a tudo arruína, e o que antes talvez reverberasse de vida, no rever do agora, é apenas um sonho escuro e inútil. Por isso, o primeiro poema finaliza como uma referência a um demiurgo cego e tosco (Deus?).

Embora esse seja um percurso de dor, a solução possível, a busca do além-outro já é anunciada no primeiro poema do livro. Assim, tem-se de certa forma o desenho de um percurso invertido, pois o primeiro poema já é uma antevisão do depois da luta agônica com a paixão.

Desenhada essa paisagem primeira, os poemas subsequentes tratarão da descrição disso que pode determinar a constituição do sujeito/da subjetividade no tempo. Aliada a estas marcas temporais do antes e do agora (calendários, fatos, datas), a dor aos poucos se transfigura.

6 *Amavisse* (1989)

Há, em *Amavisse*, uma declaração de princípios e uma poética, baseada na adoção da linguagem transgressora para recuperar outro tempo, realizar simbolicamente o paraíso na Terra. Sua obra, lida à luz dessa poética, apresenta uma cosmovisão, e uma visão coerente da situação do poeta no mundo.⁸

Composto por três partes, três vias de acesso ao conhecer-se, ao conhecimento, *Amavisse*, “ter (um dia) amado”, forma nominal do perfeito ativo em latim, nos remete à nostalgia, à rememoração de um estado passional fixado no tempo enquanto matéria de vida e reconhecimento.

A primeira parte, que tem título homônimo ao do livro, trata propriamente dos afetos em relação ao humano. Na segunda parte, “Via espessa”, se desenrola o amoroso enlace com o louco, duplo ou sombra da voz poética, consciência privilegiada, como os bufões/parvos das peças de Shakespeare ou de Gil Vicente. Na terceira parte, “Via vazia”, se desenrola um ríspido embate carregado de sentimento com a figuração do divino.

O livro se desprende, portanto, em três feixes temáticos, três grandes poemas. Os poemas de cada parte podem ser lidos como um quadro, que faz parte de um tríptico, figurando-se, numa estrutura tripartite, a própria passagem do tempo: o passado, o presente e o futuro. São três “estados” do tempo dobram-se sobre si mesmos, são círculos que se desfiam no tempo dramático da poesia.

Trataremos apenas da primeira parte do livro, porque é nela que aparece o tema dos afetos. Se em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974) e *Cantares de perda e predileção* (1983) Hilst trabalha com a ideia da presentificação dos afetos, e se o objeto desse afeto é transparente, em *Amavisse* (1989) esse afeto já é passado, e se trata propriamente da recuperação de sua lembrança, da ideia de que se guarda, no corpo, a nostalgia do amor. Sendo assim, Hilst abre o livro com a epígrafe, de Vladimir Jankélévitch, que escreveu, em um de seus textos, a frase que a escritora usou como título de seu livro:

...ter um dia amado (*amavisse*)
Vladimir Jankelevitch

Ao se tratar, portanto, de resgatar, de re-memorar uma “cena primitiva”, do recordar ou da recordação como lugar discursivo para se falar dos afetos, penso ser possível relacionar esses poemas ao caráter cerimonial e encantatório da palavra presente na poesia oral, que já foi comentado anteriormente.

⁸ WILLER, Cláudio. *Amavisse*, de Hilda Hilst: pacto com o hermético. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag43hilst.htm> - Acesso 4 de julho de 2005.

Os vinte primeiros poemas, que compõem a primeira parte do livro, seguirão um roteiro preciso que oscila entre a metalinguagem e a fala sobre os afetos em si. Pode-se dizer, então, que nesse momento, Hilst assenta a disseminação dos afetos não mais no corpo em si, no corpo da amante e do amado, mas sim na ideia, na imagem potencial do afeto, agora despossuído de corpo.

Esse registro discursivo, que alterna em si dois movimentos contraditórios num mesmo plano discursivo, o dizer a emoção e ao mesmo tempo o afastar-se dela, possibilita a racionalização do afeto. A poesia posterior de Hilst que trata dos afetos se fará de desdobramentos dessa tensão citada, até que se prolongue o pensar-se na intensidade do afeto rumo ao desconhecer-se.

Real e imaginário, real/potencial se alternarão de modo a se indiferenciarem, do mesmo modo que se atinge o beco sem saída do pensamento: o pensar-se até o limite nos leva ao impasse de se indefinir pela impossibilidade/falta de se encontrar palavras que definam o que sentimos.

A racionalização do sentimento, do afeto, em vez de nos levar a uma solução, ao conhecimento, ao entendimento, leva-nos, ao contrário do esperado, para zonas discursivas cada vez mais opacas: entropia do pensar-se até o limite, ultrapassar esse limite do racional é cair no abismo do inexplicável, do que não se pode mais dizer, pela falta/pela queda da própria linguagem, explodida em seu limite de clareza, de referencialidade: as trocas simbólicas, nesse terreno, se dão ao avesso, pelo derruir, pelo arruinamento da lógica da razão, seguindo-se o caminho que vai do *logos* (lugar discursivo da suposta razão) ao *mitos* (narrativa “mágica”), que retém não mais a lógica binária, mas sim a lógica do não-sentido.

O segundo poema do livro *Amavisse* (1989) apresenta uma constante rinação de imagens presente em muitos dos poemas de Hilst feitos na época e depois de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. No poema, encontramos e também a obsessão do tempo. As três estrofes do poema começam com um “como se”, remetendo-nos ao tempo da potencialidade (o irreal, o possível) que se confronta com o tempo da realidade (o certo, o efetivo).

A esta oscilação temporal (presente em grande número de poemas da autora), Hilst amarra uma intrincada dinâmica metafórica, sugando o leitor para um mundo construído em camadas imagéticas que se chocam e se reconstroem:

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

Um arco-íris de ar em águas profundas.

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

Como se te perdesse nos trens, nas estações
Ou contornando um círculo de águas
Removente ave, assim te somo a mim:
De redes e de anseios inundada.⁹

Camada por camada, a poeta descasca o sentimento, ao cortar o discurso, mergulhando-nos no fluxo da potencialidade-realidade. Quando interpõe a imagem *favas douradas sob um amarelo* na passagem de um tempo a outro¹⁰ e de uma negação a uma afirmação do enunciado, a escritora reitera o gosto pela “espiral do pensamento”, pelo fluxo-refluxo conceitual entre o “real” concreto e o abstrato. Esse poema representa uma síntese estética da poesia amorosa de Hilst. As idas-vindas do olho que lê, que percorre palavra-sentido-metáfora-tempo e vice-versa, nos empurram para o mundo escorregadio dos conceitos grudados ao corpo das palavras que se acumulam.

O que faz grande essa poesia é justamente o fato de ela reverter o contingente numa lírica amorosa que sem cansar volta-se sobre si mesma, mostrando o direito-avesso do sentido sentimento:

Ama-me. Embora eu te pareça
Demasiado intensa. E de aspereza.
E transitória se tu me repensas.¹¹

O voltar-se sobre si mesmo da ideia configura o racional no texto da poeta. Aparentemente fluido, escorregadio, móvel e impalpável, o texto de Hilst é fruto de um pensar-se até o extremo. A poesia de Hilst parece ser intuitiva. Hipótese reforçada pelas declarações da escritora que sempre afirma que a poesia, para ela, é uma dádiva divina, que incompreensivelmente germina em sua mente. Mesmo que tudo o que foi comentado seja a favor de uma leitura da poesia hilstiana como fruto de “inspiração”, pensamos ser possível outra forma de interpretá-la.

O “pensar”, o perguntar-se a respeito do sentido do mundo das aparências, sempre é recoberto com uma sucessão de imagens geradas na camada mais inconsciente da mente humana. O que pode parecer fruto de um “sentir o mundo das sensações” de maneira intuitiva

⁹ *Amavisse*. São Paulo: Massao Ohno, 1989.

¹⁰ *Não te visse* (pretérito imperfeito do subjuntivo negativo); *apreendo e respiro* (presente do indicativo afirmativo)

¹¹ HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Op. cit., p. 18.

é, muitas vezes (quando a contradição aflora), um exercício do mais alto raciocínio lógico. Racionalidade entendida como o ponto de apoio, o “fio da navalha” que se interpõe entre o pensar e o sentir. Para trazer esse diáfano e escorregadio do conceito-ideia à materialidade da palavra, o artista usa a linguagem e a explora além ou aquém de sua lógica. Quando Hilst, por exemplo, subverte a norma (cria palavras, imagens, sintaxes e ritmos únicos em sua língua), faz uma espécie de curto-circuito imagético altamente complexo. Fruto deste pensar-sentir-pensar-se que se amolda, aparentemente desatento, numa linguagem-corpo da palavra, essa poesia transborda de si mesma, buscando tingir-se de outras matérias mais terrenas:

A ideia, Túlio, vai se fazendo rubra
À medida que vou te refazendo.¹²

Para finalizar, cito um poema de *Amavisse*, em que a imagem da água, mais uma vez, aparece, retomando-se a ideia do tempo cíclico, e das várias facetas que esse elemento pode tomar: matar a sede real e simbólica; o batismo; o correr do tempo metaforizados na água que lava o recém-nascido e também o morto, enfim, a possibilidade do “desregramento de todos os sentidos”.

Águas de grande sombra, água de espinhos:
O Tempo não roerá o verso da minha boca.
Águas manchadas de um torpor de vinhos:
Hei de tragá-las todas. E líbrico, descontínuo
O TEMPO NÃO VIVERÁ SE TOCAR A MINHA BOCA.¹³

7 Do desejo (1992): da negatização do afeto

O trânsito entre o desejo entendido como apetite sexual, fome do gozo, e do desejo como busca da transcendência, é o que Hilda Hilst descreve nos dois ciclos de poemas, “Do desejo” e “Da noite”, do livro *Do desejo* (1992). Trânsito que já é antevisto na epígrafe do livro, na qual a escritora nos dá um breve instantâneo do roteiro que seguiremos com a leitura dos poemas:

Quem és? Perguntei ao desejo.
Respondeu: lava, Depois pó. Depois Nada.¹⁴

¹² Idem, p. 53.

¹³ HILST, Hilda. *Amavisse*. Op. cit, p. 37.

¹⁴ HILST, Hilda. *Do desejo*. Op. cit, p. 15.

No livro *Do desejo*, composto por duas partes intituladas “Da noite” e “Do desejo”, encontramos o itinerário da busca de conhecer corpo e alma; a possibilidade de concretização do desejo e a impossibilidade de suprimir a pulsão da alma, que quer alçar outros voos, rumo ao que não se pode nomear.

O que permeia os poemas de *Do desejo* é a tensão da busca do desejo inconsciente e da impossibilidade de sua nomeação com palavras. O que encontramos, nestes poemas, é o itinerário da experimentação temporal e intemporal do desejo e a dupla face desta experimentação. O prolongamento do instante que tende a se tornar imensurável, devido à intensidade da experiência do desejo. Concomitantemente há a consciência de que acima do desejo paira o Tempo, última instância de toda experimentação humana, que só pode ser suplantado por meio da consciência de que há algo a mais que o corpo, a alma.

Neste sentido é que encontramos, nos poemas, momentos de tentativa de afirmação de que o desejo pode transcender o Tempo (no sentido de que por sua intensidade pode nos dar a ilusão de prolongar o instante ao infinito); ao mesmo tempo há a consciência de que o objeto que possibilita o desejo é perecível. Este movimento descrito pode ser sentido nos dois trechos que se seguem:

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.¹⁵

O que tu pensas gozo é tão finito
E o que tu pensas amor é muito mais.
Como cobrir-te de pássaros e plumas
E ao mesmo tempo te dizer adeus
Porque imperfeito és carne e perecível...¹⁶

O que se percebe é que o objeto do desejo (o que possibilita sua materialidade) está aquém das possibilidades de compreensão do próprio desejo enquanto ideia imaterial.

A comunhão com o desejo do corpo é uma das formas mais diretas de compreensão do desejo, é apenas a materialização do que está em nossa mente, e que nunca alcançaremos em sua pureza de estado se não estivermos abertos para outras experimentações mais profundas:

Para pensar o Outro, eu deliro e versejo.
Pensá-Lo é gozo. Então não sabes? INCORPÓREO É O DESEJO.
(*Do desejo*; p. 18)

É essa a contradição vivida pelo ser humano: o contato com o mundo, com a consciência do corpo, lhe é fundamental, mas pode ser também ilusório no sentido de lhe dar a falsa ideia de que é a única forma de realização de seus sentimentos.

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 12.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 22.

Para fugir desta ilusão, que muitas vezes atormenta o homem, é que ele deve tomar consciência de que o objeto do desejo em si é, então, quando visto e sentido ao alcance das mãos, nada mais do que uma clara *subtração* da possibilidade de uma experiência mais intensa e densa do próprio desejo enquanto desgarrado das amarras da matéria. Por isso é que a poeta escreve:

Ver-te. Tocar-te. Que fulgor de máscaras.
Que desenhos e rictus na tua cara
Como os frisos veementes dos tapetes antigos.
Que sombrio te tornas se repito
O sinuoso caminho que persigo: um desejo
Sem dono, um adorar-te vívido mas livre.
(*Do desejo*; p. 10)

Esse estar “aquém” da possibilidade de compreensão do próprio desejo ressoa no uso intenso de palavras que tendem à indeterminação (os pronomes e artigos indefinidos, os artigos, os demonstrativos etc.) e da própria indefinição do que venha a ser o desejo:

Desejo é Outro. Voragem que me habita. (*Do desejo*; p. 16)

Os poemas são uma espécie de itinerário, de rito de passagem do que poderíamos chamar de um contato mais direto com a materialidade do desejo (a consciência do corpo, a existência do objeto desejado, o contato físico com este objeto) para a *abstração* do desejo, a busca do entendimento de sua forma imaterial, para a sua libertação das amarras do objeto que lhe possibilita uma existência mais palpável:

O que tu pensas gozo é tão finito
E o que tu pensas amor é muito mais...
E o que eu desejo é luz e imaterial.
(*Do desejo*; p. 22)

Precisamente neste momento em que a consciência da poeta é levada às suas máximas conseqüências, ao paroxismo, é que as palavras para nomear o intenso sentimento do desejo lhe fogem. É também o momento em que mesmo a nomeação do que mais superficialmente, materialmente poderia constituir a experiência do desejo se torna impossível.

Assim se finda um possível ciclo da experimentação do desejo, com a volta ao corpo, possibilitador da materialidade do sentimento antevisto, como um espelhamento da alma, incompreensível, na sua própria constituição orgânica:

Ossos. Carne. Dois Issos sem nome.
(*Do desejo*; p. 26)

Referências

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

GANS, Eric. Naissance du Moi lyrique. Du féminin au masculin. *Poétique*. Paris: Seuil, n. 46, avril 1981. pp. 129-139.

HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Amavisse*. São Paulo: Massao Ohno, 1989.

_____. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Do desejo*. Campinas: Pontes, 1992.

KRAUSZ, Luis S. Prefacio. In: SAFO. *Safo de Lesbos*. São Paulo: Ars Poética, 1992. pp. 9-13.

WILLER, Cláudio. *Amavisse*, de Hilda Hilst: pacto com o hermético. Disponível em:

<<http://www.revista.agulha.nom.br/ag43hilst.htm>> - Acesso 4 de julho de 2005.