

A intencionalidade do profano na poética hilstiana

PATRICIA MARIA DOS SANTOS SANTANA*

Resumo

O presente artigo mostra a poesia erótica de Hilda Hilst em seu vínculo íntimo com o sagrado, salientando a busca divina da autora como fator essencial em seu processo de criação. Hilst procurou dizer o que angustiava o seu interior através de suas poesias eróticas. Na sua procura por Deus, a autora exteriorizou o seu fazer criativo de maneira irreverente. A obra *Do Desejo* de Hilda permite estudar esteticamente a questão de gênero na sociedade brasileira, representando a forma que a mulher daquela época procurava mostrar o seu pensamento e ser vista como ser social independente.

Palavras-chave: Sagrado; Profano; Poesia; Hilst.

Abstract

This article shows Hilda Hilt's erotic poetry in its deep link to sacred matters emphasizing the author's search for the divine as presents as an essential factor in her creative process. Hilst always tried to express what was distressing her soul through her erotic poetry. In her search for God, she externalized her literary creativity in an irreverent way. The work *Of Desire* allows us to study aesthetically the issue of gender in Brazilian society, representing how women of Hilda's time used to show their thoughts to be seen as an independent social being.

Key words: Sacred; Profane; Poetry; Hilst.



* PATRICIA MARIA DOS SANTOS SANTANA é Doutoranda em Literatura Comparada da UFRJ. Bolsista CAPES.



Hilda Hilst (1930-2004) - Foto: Dario Castro

*Extasiada, fodo contigo
ao invés de ganhar diante do Nada.
Hilda Hilst, Do Desejo*

Introdução

Muitas vezes, Hilda é uma autora ilegível para o leitor distraído que se refugia nas obras à procura de respostas. Hilda Hilst não procurou dar respostas e sim questionar o que via e sentia. Quem mergulha em sua poética atrás de entendimentos, possivelmente, irá se enganar e, até mesmo, se decepcionar ao sentir que retornou de tais leituras com uma sensação incompreensível de vazio. Aí está o grande trunfo de Hilst através do seu modo peculiar de insinuar o indizível. Interessante, todavia, é que, mesmo não respondendo, Hilst acaba por dizer tudo ao que veio.

Hilda de Almeida Prado Hilst nasceu em 21 de abril de 1930, na cidade de Jaú, São Paulo e faleceu em Campinas, também em São Paulo, em 4 de fevereiro de 2004. Foi dramaturga, poeta e romancista. Formou-se em Direito pela Universidade de São Paulo em 1948, onde conheceu sua melhor amiga, a também escritora Lygia Fagundes Telles.

Ao mudar-se em 1966 para a sua nova residência, a chácara “A Casa do Sol”, localizada em Campinas, começou a dedicar seu tempo integralmente à produção artística. O local serviu como grande fonte de inspiração e abrigou muitos escritores e artistas durante diversos anos. Hilst teve uma produção literária instigante por quase cinquenta anos. Recebeu diversos prêmios literários no Brasil e suas obras foram traduzidas para diversos idiomas. Em 1995, o arquivo pessoal da autora foi comprado pelo Instituto de Linguagem da Unicamp, que disponibiliza o acervo a pesquisadores de todo o Brasil e de todo o mundo.

Do Desejo, o livro de poesias profanas que propomos discussão é, de fato, uma compilação de sete livros integrais que foram publicados em um intervalo de seis anos (1986-1992), sendo esses livros *Do Desejo*, *Da Noite*, *Amavisse*, *Via Espessa*, *Via Vazia*, *Alcoólicas* e *Sobre tua Grande Face*. Em *Do Desejo*, temos

a reunião desses sete livros em apenas um livro, mas tais livros não seguem a ordem cronológica original de publicação de cada um deles. Essa disposição mais solta e livre do livro prova que o grande filão de Hilst é mesmo a abordagem erótica, qualquer que seja o momento de sua vida. Desse erotismo é que representa a vivência da carne, do corpo como fonte e local de prazer, o aparente diálogo com Deus, com o Superior, Intocado e Todo-Poderoso, que parece quebrar a ordem natural das estruturas sociais no que tange à religião. Em sua poesia profana, Hilda Hilst age como se pudesse falar de igual para igual com o criador em tom de súplica, de raiva e de reivindicação. Dessa incomunicabilidade existente, uma vez que não mais estamos transitando em uma era mítica em que ocorria livremente a comunicação entre deuses e homens, cria-se uma erótica profana e desesperada, fruto de um diálogo que não se concretiza, gerando uma espécie de monólogo enraivecido. Contudo, Hilda Hilst tem suas razões para escrever desse jeito. Razões essas que começaram em tenra idade e talvez tenham gerado toda a força de expressão hilstiana. No ano de 1937, aos sete anos de vida, Hilst é matriculada como aluna interna do Colégio Santa Marcelina, em São Paulo. No mencionado colégio de formação católica rígida, a menina cursará o primário e o ginásial. Seu desempenho é muito bom, apesar de nessa fase da vida já ter presenciado e sofrido bastante com a separação dos pais, Bedecilda e Apolônio. Como é de se esperar de um colégio de forte formação católica, a presença do que se cataloga como bem *versus* mal, certo *versus* errado, santidade *versus* pecado torna-se muito latente em diversas posturas do comportamento da pequena aluna interna.

1. A presença de Deus e da profanação nas obras

A menina Hilda cresceu diante de preceitos doutrinários. Em fase tão tenra, muitas definições religiosas podem tolher e causar traumas irreparáveis para aqueles que as tentam seguir, ficando muito difícil manter-se integral, mesmo quando Deus coloca seus olhos em todos os lugares. Como diz Mircea Eliade:

Para o homem religioso, a Natureza nunca é exclusivamente “natural”: está sempre carregada de um valor religioso. Isto é facilmente compreensível, pois o Cosmos é uma criação divina: saindo das mãos dos deuses, o Mundo fica impregnado de sacralidade. Não se trata somente de uma sacralidade comunicada pelos deuses, como é o caso, por exemplo, de um lugar ou um objeto consagrado por uma presença divina. Os deuses fizeram mais: manifestaram as diferentes modalidades do sagrado na própria estrutura do Mundo e dos fenômenos cósmicos (ELIADE, 1992, p. 59).

É através da religiosidade que Hilda Hilst procura manter a sua relação com Deus e, ao mesmo tempo, burlar a obediência ao que lhe fora imposto como Sagrado. Ela amava justamente os temas controversos que envolviam tabus sociais. A homossexualidade, a pedofilia e o lesbianismo também foram algumas das temáticas abordadas pela escritora ao longo de sua criação artística. Todavia, Hilst opta claramente por uma conversa rica em blasfêmias, direta e certa com Deus. Assim, faz dessa heresia uma espécie de ponto instigante para que Deus se manifeste e lhe responda. Em entrevista concedida ao seu caderno especial lançado pelo Instituto Moreira Salles (1999), a poeta comenta sobre a sua busca pelo Sagrado:

Cadernos: Para nós, a questão do erotismo em sua obra pode ser

melhor explicada pela busca do Sublime, ou, melhor ainda, do Sagrado, que aqui deve ser garfado com S maiúsculo, para designar algo que é quase uma categoria perene da poesia. Mas não apenas da poesia, é claro, por ser também, enquanto sentimento, uma forma de experiência religiosa. A convivência entre o erótico e o sublime tem raízes profundas na tradição da literatura ocidental, a começar pela Grécia, e no mundo cristão pela poesia mística da Espanha quinhentista. Tomemos os exemplos de Sórora Juana Inés de la Cruz e Santa Teresa D'Ávila. Em ambos, o sentimento de perder-se em Deus, tão típico da ascese mística de língua espanhola, não significaria a renúncia do corpo. Ao contrário, muitas vezes o objeto erotizado era o corpo divino. A sra. reconhece essas presenças, embora remotas, na sua literatura chamada "pornográfica"?

Hilda Hilst: É verdade. É a busca de Deus. É por isso que A Obscena Senhora D pergunta: "Deus, você me entendeu?" A senhora D, aliás, foi a única mulher com quem eu tentei conviver – quer dizer, tentei conviver comigo mesma, não é? As mulheres não são assim tão impressionantes, essa coisa de uma busca ininterrupta de Deus, como eu tive. Eu tenho uma certa diferença com as mulheres, porque sinto que elas não são profundas. Eu tenho um preconceito mesmo em relação à mulher. Nunca conheci mulheres muito excepcionais como, por exemplo, Edith Stein. Ela era uma mulher deslumbrante e uma santa também. (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p.30)

O processo criativo de Hilst, tanto na prosa quanto na poesia, foi baseado numa espécie de inconformismo em não atingir na vida pessoal um estado de beatificação comum às mulheres

consideradas santas, que eram pessoas de sua inteira admiração. Como resultado, procurou atingir o nível do sagrado de outra forma, ou seja, em sua busca frenética por Deus. Sobre este ponto, vejamos a seguinte passagem:

Cadernos: E a vontade de ser santa em vez de escritora? Houve isso mesmo?

Hilda Hilst: Houve. Quando eu 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. Eu ouvia a história daquela Santa Margarida, que bebia a água dos leprosos, e ficava impressionadíssima. Vomitava todas as vezes que as freiras falavam disso. Elas diziam: "Não é pra vomitar!" Eu queria demais ser santa.

Cadernos: E o que ficou dessa sua formação religiosa?

Hilda Hilst: Ah, ficou toda a minha literatura. A minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus (*id. ibid.*).

Com a separação dos pais, Hilda pouco se encontra com seu pai. Entretanto, a figura dele sempre foi marcante à autora. Daí também podermos afirmar que muito de seus textos possuem certo "Complexo de Electra" e, ao, mesmo tempo, uma fusão tão grande entre o humano e o sagrado que torna-se impossível definir se o pai com quem entra em choque e questiona é realmente Deus, o pai celestial, ou Apolônio, seu pai terrestre. A esquizofrenia de Apolônio e a falta de contato com ele acentuaram sua imagística paterna, configurando um dos principais componentes de sua obra literária. Um dos poemas que mais

causam comoção é o que abre *Do Desejo*, aludindo ao ato de amor com o próprio Deus e, mais adiante, mostrando a figura divina como a de um mortal, momento em que torna possível concretizar, de fato, o seu ato de amor.

São muitas as tentativas de ter para si “Aquele Outro”, o Deus que se nega a aparecer para o eu lírico, permanecendo surdo ao latido humano que ela emite. No momento que deixa de pensar o cotidiano como algo somente possível nas alturas e abandonar a fixação dos penhascos para aceitar o jardim que estava sempre ao seu lado, o eu lírico vê-se realizado, deleita-se com o ato de prazer sem precisar mais “ganir diante do Nada”. Hilst associa esse Nada ao Deus que está presente, mas não pode ser visto, sendo sua presença uma não presença, um verdadeiro “nada”:

“Por que há desejo em mim, é tudo cintilância.

Antes, o cotidiano era um pensar alturas

Buscando Aquele Outro decantado

Surdo à minha humana ladradura.

Visgo e suor, pois nunca se faziam.

Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo

Tomas-me o corpo. E que descaso me dás

Depois das lidas. Sonhei penhascos

Quando havia o jardim aqui ao lado.

Pensei subidas onde não havia rastros.

Extasiada, fodo contigo

Ao invés de ganir diante do Nada”

(HILST, 2004, p. 17)

Sempre que pode, Hilst convoca Deus para diálogo, provoca-O como se Ele fosse um ser acessível, esquecendo-se da inferioridade determinada pelo cristianismo em relação ao ser humano perante o Criador. O eu lírico insiste na reclamação de que Deus se faz de surdo ao seu latido, mas mesmo assim, ela O deseja. Sua poética marca exatamente

essa construção de falar de igual para igual. Por referir-se a Deus em posição de igualdade, seu eu lírico se mostra tão supremo quanto o Todo-Poderoso, “esquecendo-se” dessa diferença de marcação de espaço, dessa delimitação sublimadora que há entre as coisas celestiais que não se confundem jamais com as terrenas. É o tom de atrevimento que marca a mensagem de sua poética, ignorando hierarquias e divisões religiosas entre o Céu e a Terra, entre Deus e os simples humanos, fazendo valer o pensamento crítico de Mircea Eliade:

Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. “Não te aproximes daqui, disse o Senhor a Moisés; tira as sandálias de teus pés, porque o lugar onde te encontras é uma terra santa.” (Êxodo, 3: 5) Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência “forte”, significativo, e há outros espaços não sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos. Mais ainda: para o homem religioso essa não homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é real, que existe realmente – e todo o resto, a extensão informe, que o cerca. É preciso dizer, desde já, que a experiência religiosa da não homogeneidade do espaço constitui uma experiência primordial, que corresponde a uma “fundação do mundo”. Não se trata de uma especulação teórica, mas de uma experiência religiosa primária, que precede toda a reflexão sobre o mundo. É a rotura operada no espaço que permite a constituição do mundo, porque é ela que descobre o “ponto fixo”, o eixo central de toda a orientação futura. (...) A manifestação do sagrado funda

ontologicamente o mundo (ELIADE, 1992, p.17).

Podemos, assim, dizer que a manifestação do sagrado é o princípio fundador do pensamento hilstiano, visto que para Hilda sexo, fé, desejo, amor, erotismo e religião se entrecruzam de forma natural e espontânea. Ela sentia um estranho prazer em ser obscena, em mostrar-se pornográfica, por mais que negasse o fato. Usava todos esses fatores juntos para causar comoção, para transgredir de forma muito particular os preceitos sociais, juntando temas que não admitem junção, principalmente quando percebeu, em definitivo, a não aceitação de sua obra por parte do público leitor. Costumava dizer que obscena não era ela e sim, a fome que assolava o país. Nomear o sexo e as partes do corpo de forma explícita forma a alma de sua poesia erótico-pornográfica que procura chocar e transgredir as normas sociais.

2. Transgressão como forma de libertação

Segundo Bataille (1987), a transgressão é uma desordem organizada, na medida em que introduz num mundo organizado algo que o ultrapassa. Este acordo é encontrado nas religiões arcaicas. O cristianismo inventou um caminho aberto à transgressão que permite falar da própria transgressão. A linguagem do prazer é uma negação da transgressão que gera a proibição.

Assim, Hilda Hilst foi incompreendida quanto a sua produção criativa. A recepção da crítica não foi feita de forma positiva por rotulá-la como exclusivamente pornográfica e erótica, como se sua obra nada tivesse a dizer como sujeito social, como mulher e como ser pensante. Todavia, não podemos nos esquecer de que quanto mais incompreendida através de seus textos, mais Hilst nos dá o seu manifesto interior.

A relação da autora com Deus parece um eterno prestar contas. A lembrança do Divino representa angústia e sofrimento. Para Hilda Hilst, Deus é Deus, Deus é o desejo, Deus é o Outro citado em diversos poemas. Uma mistura de procuras e entendimentos. No poema abaixo, até mesmo na tentativa de se relacionar sexualmente com um homem de carne e osso, a lembrança de Deus vem à mente do eu lírico da poeta:

E por que haveria de querer minha
alma
Na tua cama?
Disse palavras líquidas, deleitosas,
ásperas
Obscenas, porque era assim que
gostávamos.
Mas não menti gozo prazer lascívia
Nem omiti que a alma está além,
buscando
Aquele Outro. E te repito: por que
haverias
de querer minha alma na tua cama?
Jubila-te da memória de coitos e de
acertos.
Ou tenta-me de novo. Obrigá-me. (p.
25)

Essa forma de enfrentamento a Deus é o que Bataille classificou como “transgressão”. Tratar Deus de forma sexual e erótica é considerado socialmente como um interdito, uma proibição. Porém, “não existe interdito que não possa ser transgredido” (BATAILLE, 1987, p. 59). O sagrado é tabu, mas Hilst não se importa com isso. A subversão é o que realmente a toma por impulso, é o que interessa para ela no ato criador.

3. Os jogos simbólicos na poesia hilstiana

Parece que a intenção de Hilst também é nos confundir durante todo o tempo. Vejamos o seguinte poema:

Olhando o meu passeio
Há um louco sobre o muro
Balançando os pés.
Mostra-me o peito estufado de pêlos
E tem entre as coxas um lixo de papéis:
- Procura Deus, senhora? Procura Deus?
E simétrico de zelos, balouçante
Dobra-se num salto e desnuda o traseiro.
(*Id. Ibid.*)

O poema acima é muito interessante, pois expõe duas possibilidades de leitura: ao mesmo tempo que o louco se mostra como mais um personagem, interagindo com o eu lírico durante seu simples passeio na rua, ele se mostra um louco capaz de ler a poeta por dentro, descobrindo seu desejo íntimo de conhecer Deus, sem, de fato, conhecer a poeta pessoalmente. Em uma construção do absurdo, na voz do louco está a verdade da poeta. Outra leitura possível é a possibilidade de o louco ser o próprio Deus que observa o passeio da poeta e conhece intimamente seu interior. O final do poema traz um humor patético que traduz o caminhar da vida à procura do Todo-Poderoso como um grotesco exibir de nádegas.

Parece existir na poesia de Hilda Hilst uma necessidade de conscientizar o leitor que o processo poético de criação não foi feito para, efetivamente, revelar ideias ou sentimentos. Poemas representam o ato criador como um processo de velamento e/ou desvelamento. Aquilo que é desvelado no ato da criação pode ser velado na coisa-criada, isto é, no poema. É como se a criação poética fosse um desvelamento interior e um velamento

exterior simultâneo. Eni Orlandi nos aponta que o que é dito nas linhas de um texto está intimamente relacionado com o não dito nessas mesmas linhas. As novas maneiras de ler, inauguradas pelo dispositivo teórico da análise do discurso, nos indicam que o dizer tem relação com o não dizer. A autora alerta que ao longo do dizer devemos prestar muita atenção nos diversos não ditos que são igualmente significativos na mensagem. Há sempre no ato de dizer, um não dizer extremamente necessário (ORLANDI, 2005, p.82). Hilst se mostrou muito capaz de criar essa atmosfera poética do dito e do não dito, do velado e do desvelado. Luisa Destri e Cristiano Diniz afirmam que havia para a autora uma enorme diferença entre o processo de criação da poesia e o da prosa de ficção:

O primeiro era definido como um estado febril que inesperadamente a tomava por dias consecutivos. A autora começava anotando um verso aqui, uma frase ali. O processo se intensificava e os poemas tomavam forma. Sua mesa de trabalho começava a encher-se de papéis. Não importava o dia, a hora ou o que estivesse fazendo; poderia estar lendo, tomando banho ou assistindo à televisão (o que se tornaria um de seus passatempos favoritos, especialmente quando acompanhado de doses de uísque), os versos “vinham”, “eram recebidos” a qualquer momento enquanto ela se encontrava neste “estado poético”. Assim, em sua opinião, não adiantava se sentar e se propor a escrever um poema se não estivesse nesta condição. O “receber”, entretanto, não era obra apenas de centelhas divinas. Hilda reconhecia que leituras, estudos e, principalmente, questionamentos precediam esse momento “imprevisto” de criação poética. (DESTRI & DINIZ, 2010, p. 42-43)

São justamente os questionamentos em relação ao divino que fazem toda a diferença na escrita hilstiana. Como escritora de poemas, Hilda Hilst parecia receber o transe da criação artística poética que a tomava por completo, deixando de lado o que estivesse fazendo no momento da inspiração. Essa constatação nos leva a entender a sua criação poética como um específico momento de contato com algo superior que a inspirava e a dominava por completo.

Como mencionamos anteriormente, *Do Desejo* foi lançado em 1992, reunindo de sete livros de Hilda Hilst. É importante, ainda, mencionar que *Do Desejo* (obra que gerou o nome da coleção) e *Da Noite* eram, até então, obras inéditas ao público. *Amavisse*, *Via espessa*, *Via vazia*, *Alcoólicas* e *Sobre a tua grande face* já haviam sido editadas anteriormente e a ordenação dos poemas fora da cronologia seguiu a determinação da própria autora. Além disso, em *Do Desejo*, os poemas não são intitulados e apenas recebem uma numeração classificatória. Contudo, o primeiro poema que inicia a obra mostra-se sem numeração, mais parecendo uma epígrafe para o leitor desavisado:

Quem és? Perguntei ao desejo.
Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada. (p. 15)

Esse poema nos traz à mente a perspectiva abordada por Bataille (1987) de que a morte concentrada no erotismo se faz presente nas linhas desse poema inaugural. Mediante a efemeridade do desejo e de se desejar o objeto de desejo, a ideia de finitude se revela forma de destruição. O gozo e o desejo são fugazes, fato que nos remete outra vez a Bataille ao afirmar que “o erotismo é um aspecto da vida interior do homem”. Como sabemos, o erotismo é um tema abrangente para análise, requisitando não

apenas gozo e prazer, como muitos possam pensar, mas também a própria morte, a dor e o aniquilamento. Daí que, para Bataille, o erotismo é julgado também como um desequilíbrio no qual o indivíduo coloca a si mesmo em questão. Por isso,

é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, EU me perco. Não é, sem dúvida, uma situação privilegiada. Mas a perda voluntária implicada no erotismo é flagrante: ninguém pode duvidar disso (BATAILLE, 1987, p. 29).

Compreender essa perspectiva é fundamental para entendermos também o erotismo de Hilda Hilst, visto que em sua íntima relação com o erotismo profano, a poeta se eleva, mas também se pune e se perde, como no poema a seguir:

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: o desejo.
Sem dono, um adorar-te vívido mas livre.
E que escura me faço se abocanhas de mim
Palavras e resíduos. Me vêm fomes
Agonias de grandes espessuras, embaçadas luas
Facas, tempestade. Ver-te. Tocar-te. Cordura.
Crueldade. (p. 18)

O objeto de desejo, ou seja, o amado, em *Do Desejo* não só pode ser subentendido como um ser palpável, de carne e osso, dentro da concebível proporção humana como também um ser invisível,

inatingível e intocável. É exatamente nesse caso que podemos dizer que a literatura poética de Hilst se volta ao Deus Todo-Poderoso. Seu mencionado Deus entra nos versos como alguém de onde ela espera ver e tocar com atos de acordo e crueldade. Acordo, por Ele ouvir seus pedidos, e crueldade, por ela não ser merecedora de vê-Lo e tocá-Lo. Como bem menciona Alcir Pécora, “(...) nos escritos de Hilda Hilst, a expectativa mística não se realiza senão como estigma, dor e vazio. Maldade e vileza são os atributos divinos mais palpáveis” (PÉCORA, 2010, p. 29).

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

O paradoxo entre morrer e nascer se unem no poema como exemplos de uma grande desordem por parte da poeta. Todo o poema narra, de fato, o momento de um beijo esplendoroso (e até mesmo imaginado) que significa luz, loucura, desejo, morte e renascimento. Na ação do beijo estão presentes sensações descomedidas da parte da poeta, justamente por saber que é impossível ter para si o seu objeto de desejo.

Se eu disser que vi um pássaro
Sobre o teu sexo, deverias crer?
E se não for verdade, em nada
mudará o Universo.
Se eu disser que o desejo é
Eternidade
Porque o instante arde interminável
Deverias crer? E se não for verdade

Tantos o disseram que talvez possa
ser.

No desejo nos vêm sofomanias,
adornos

Impudência, pejo. E agora digo que
há um pássaro

Voando sobre o Tejo. Por que não
posso

Pontilhar de inocência e poesia

Osso, sangue, carne, o agora

E tudo isso em nós que se fará
disforme? (p. 20)

Como se pode perceber, a autora brinca com uma improvável definição sobre o desejo. Na dúvida, não ousa afirmar que desejo significa Eternidade, apesar de muitos já terem afirmado tal fato, como mesmo menciona. Sobre o desejo, a poeta nos diz que dele vêm a vontade de conhecer mais as coisas e querer se enfeitar. Também dele vêm o descaramento e o pudor. O desejo é tratado de maneira importante, pois não produz apenas sentimentos pelos quais o eu lírico possa se envergonhar. Tal desejo é capaz de despertar também o conhecimento e esta é uma característica bem vista socialmente.

Recorrendo, mais uma vez, aos pressupostos teóricos, Eni Puccinelli Orlandi nos diz que

não há sentidos “literais” guardados em algum lugar – seja o cérebro ou a língua – e que “aprendemos” a usar. Os sentidos e os sujeitos se constituem em processos em que há transferências, jogos simbólicos dos quais não temos o controle e nos quais o equívoco – o trabalho da ideologia e do inconsciente – estão largamente presentes (ORLANDI, 2005, p. 60).

Esses jogos simbólicos são constantes em nossa sociedade. Muitas vezes, um falante de determinada língua, um escritor ou mesmo um poeta não se dão conta de que estão trabalhando com um mundo complexo de informações

ideológicas ao utilizarem determinadas palavras e expressões. Pode ser que Hilda Hilst nem mesmo soubesse de suas intenções reais ao escrever seus poemas. A intencionalidade do falante é algo bastante difícil de definir. Durand (1997) nos explica que o sentido comum compartilhado em épocas diferentes por diversas sociedades possibilitam o surgimento de imagens como explicação dos temores e dúvidas que as pessoas vivenciam. O autor elege a imagem de Deus e o desconhecimento com que devemos encará-lo e entendê-lo como um dos arquétipos mais polêmicos no inconsciente coletivo de todos os indivíduos,

A crítica do imaginário propõe-se a estabelecer relações interpretativas baseadas na recorrência de imagens presentes em uma determinada obra literária ou em um conjunto de obras artísticas de determinada época. Seu suporte teórico são os regimes ou polaridades diurna e noturna sistematizadas por Gilbert Durand, considerando, também, várias ciências tais como História, Antropologia, Etnologia, Psicanálise, Filosofia, Sociologia entre outras, devido ao seu caráter interdisciplinar. O regime noturno da imagem estará constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo. Ao contrário do regime anterior, o noturno não antagoniza com o tempo, mas, sim, procura conciliar-se com ele e mesmo fazer parte dele. Nele vão gravitar os símbolos que remetem a imagens de inversão, de intimidade, bem como aos símbolos cíclicos. Os símbolos noturnos não chegam a libertar-se das expressões diurnas: a valorização faz-se muitas vezes em termos de iluminação. A poética noturna tolera as claridades do regime diurno. Ela transborda de riquezas, sendo, portanto, indulgente.

O próximo poema apresenta dois importantes tópicos de inspiração em Hilda e que se referem diretamente à literatura de apoio à nossa pesquisa, segundo Gilbert Durand. Ao diferenciar a 'noite' do 'breu', a poeta acaba tratando, de certa forma, a questão do diurno e do noturno detectados pelo autor acima citado:

Existe a noite, e existe o breu.

Noite é o velado coração de Deus

Esse que por pudor não mais procuro.

Breu é quando tu te afastas ou dizes

Que viajas, e um sol de gelo

Petrifica-me a cara e desobriga-me

De fidelidade e de conjura. O desejo

Este da carne, a mim não me faz medo.

Assim como me veio, também não me avassala.

Sabes por quê? Lutei com Aquele.

E dele também não fui lacaia. (p. 21)

A noite é aqui relatada como algo mais suave que o breu. Ela é um exemplo bíblico de criação divina que se opôs ao dia. O breu nos é retratado no poema como a definição de total escuridão e também como expressão de isolamento e da ausência. Para o eu lírico, o breu não é divino, pois se opõe à noite que significa o "velado coração de Deus". O eu lírico da poeta diz que, devido ao pudor, não mais procura por Deus. No breu, ou seja, no abandono é que a poeta se encontra desobrigada de fidelidade e de conjuração, ficando livre para encarar as idas e vindas do desejo, uma vez que este não lhe causa medo, sobretudo ao afirmar que nada mais teme por não ter se rendido e ter lutado com Aquele. A letra maiúscula nos leva a crer que "Aquele" seja o próprio Deus. Apesar de a poeta tentar diferenciar a noite do breu, ambas as palavras se mostram com o mesmo significado pejorativo de abandono e desolação. "Noite" e "breu" podem ser vistas como um único

símbolo, uma vez que estão semanticamente dentro do mesmo significado, ou seja, de escuridão.

Para Durand (1997), a noite opõem-se ao regime diurno. A noite recolhe na sua substância maléfica todas as valorizações negativas precedentes. O autor fala que a noite é o dia no mundo dos mortos, sendo o mundo invertido dos vivos; que ela é um prólogo do dia, sendo “inefável e misteriosa”, um símbolo do inconsciente que possibilita que sentimentos antigos emerjam para o coração, produzindo uma valorização do luto. A mulher, em sua visão social, não pertence ao regime diurno, mas, sim, ao regime noturno da imagem, um regime de trevas e morte por significar um ser dominado. O homem pertence à simbologia diurna, uma vez que é ser dominador. A mulher é o exemplo da dominação que a sociedade patriarcal exerce. Em um jogo eufêmico, o eu lírico de Hilst nos mostra que não adianta fugir da dominação. Não há saída, mas podemos encarar a verdade e lutar contra ela. Porém, o regime noturno é também uma doce forma de mostrar o outro lado, uma vez que não procura o embate agressivo e direto.

Torna-se realmente impossível dissociar a mulher Hilda Hilst desses dois fatores chamados língua e história. Polêmica como sempre foi, ela soube muito bem que a história social de cada indivíduo pode determinar o que somos. Através de tudo o que acredita é que a autora cria o sentido de seus poemas, descrevendo intimamente as intrincadas relações do discurso, da língua, do sujeito, dos sentidos subjacentes à ideologia e ao inconsciente. Também na “noite” e no “breu” mencionados no poema encontramos ligação com o regime noturno de Durand no imaginário popular. Encontraremos inversões de valores simbólicos no que concerne às

imagens da noite e da morte, o que possibilita ao conjunto de poemas trazerem as marcas do regime noturno da imagem em seu aspecto místico. Porém, tal observação não se traduz em classificação reducionista, pois verificamos que, em sua trajetória rumo a uma plena aceitação da morte, o eu lírico apresenta momentos de negação da finitude humana (simbolizada pela noite, conforme mencionado), comprometidos com o diurno desejo de viver, negando a morte através da súplica de um tempo maior para poder deleitar-se com prazeres vários. Vemos muito desse pensamento nos poemas que mencionam as águas, típicas representantes do regime diurno de Durand.

À carne, aos pêlos, à garganta, à língua

A tudo isto te assemelhas?

Mas e o depois da morte, Pai?

As centelhas que nascem da carne sob a terra

O estar ali cintilando de treva. Hen?

À treva te assemelhas? (p. 88)

Os versos apresentados interrogam a passagem bíblica que afirma que somos criados à imagem e semelhança de Deus. Com isso, o eu lírico subverte o tema ao perguntar se somos iguais ao criador também na morte, na putrefação dos corpos nas trevas, indagando onde estaria o lado divino nos momentos de escuridão. No imaginário da cultura ocidental, as trevas estão relacionadas ao mal, ao satanismo e não ao criador. Segundo Bataille (1987), tudo isso faz parte do erotismo que também é espaço do sagrado, uma vez que o sagrado concentra simultaneamente essa união de fatores antagônicos, como a santidade e o diabólico, a vida e a morte, o ocultamento e a revelação, a continuidade e a descontinuidade. Nelly Novaes Coelho nos relata que a poesia de Hilst segue “escavando cada vez mais fundo no mistério do sagrado,

procurando encontrá-lo em seus avessos” (COELHO, 1999, p. 77). Adiante, a pesquisadora conclui dizendo que “essa dupla problemática (a busca do *eu* e do *sagrado*) resulta na diluição de fronteiras entre Erotismo e Misticismo. Com a mesma avassaladora paixão com que a poeta se entregava ao “chamamento” do amado, ela agora desafia o Desejado, o verdadeiro Deus” (*id. ibid.*). Dentro de seu enfrentamento, Hilst acaba por colocar o Erotismo no mesmo patamar do Sagrado, desfazendo os limites que contornam cada um, fazendo, com isso, com que Deus seja colocado no mesmo patamar da criatura.

Considerações finais

A obra *Do Desejo* permite estudar esteticamente a questão de gênero na sociedade brasileira, representando a voz feminina local e a forma que a mulher daquela época procurava mostrar o seu pensamento e a sua posição de ser social independente. O erotismo da obra representa a vivência da carne como libertação e fonte de prazer. O erotismo permitiu, exatamente, a livre expressão da mulher outrora oprimida. Em termos éticos, a obra possibilitou tratar a questão do feminino e da erotização como caminhos possíveis para se construir uma visão nova e livre da mulher no seio da sociedade brasileira que na época da criação dos poemas, ou seja, final dos anos oitenta e início dos anos noventa, ainda se via amplamente controlada pelo poder patriarcal. A irreverência de Hilst em sua criação poética foi deveras marcante para ajudar a rever antigos conceitos sociais.

Queremos mencionar no fim desse olhar especial dado aos seus poemas, uma citação feita pela própria Hilda Hilst na crônica intitulada “Foi atingido?” que nos fala o seguinte:

É triste explicar um poema. É inútil também. Um poema não se explica. É como um soco. E, se for perfeito, te alimenta para toda a vida. Um soco geralmente te acorda, e se for em cheio, faz cair a tua máscara, essa frívola, repugnante, empolada máscara que tentamos manter para atrair ou assustar (HILST *apud* PÉCORA, 2010, p. 53).

Como uma verdadeira pugilista, Hilst distribui seus socos, nos acordando para a realidade. Damo-nos conta de que está longe de nós a triste e inútil tarefa de explicar qualquer um de seus poemas. Cabe-nos, apenas, a missão de contemplar o seu trabalho e deixar cair levemente as nossas máscaras.

Referências

- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- COELHO, Nelly Novaes. “Da poesia”. In: **Cadernos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, outubro de 1999.
- DESTRI, Luisa & DINIZ, Cristiano. “Um retrato da artista”. In: **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2010.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral**. SP: Martins Fontes, 1997.
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FRANCESCHI, Antonio Fernando de (org.). **Cadernos da Literatura Brasileira - Especial Hilda Hilst**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 8, outubro de 1999.
- HILST, Hilda. **Do Desejo**. São Paulo: Globo, 2004.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2005.
- PÉCORA, Alcir. **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2010.

Recebido em 2013-09-21
Publicado em 2014-02-10