

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**AGUDÍSSIMAS HORAS
IMAGENS DO TEMPO NA POESIA DE HILDA HILST**

ALESSANDRA RECH

ORIENTADORA: PROF(a). DR(a). JANE TUTIKIAN

**PORTO ALEGRE
2010**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**AGUDÍSSIMAS HORAS
IMAGENS DO TEMPO NA POESIA DE HILDA HILST**

ALESSANDRA RECH

ORIENTADORA: PROF(a). DR(a). JANE TUTIKIAN

Tese em Literatura Brasileira submetida à banca no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção do grau de doutor (a).

**PORTO ALEGRE
2011**

AGRADECIMENTO

A Jane Tutikian, sobretudo pela confiança.

RESUMO

A obra poética de Hilda Hilst é uma resposta ao tempo. A presente tese demonstra como o problema da finitude é fundamental nessa poesia. O amor, a morte, a busca do sagrado, a loucura e a obscenidade, todos temas recorrentes em Hilda Hilst, apontam para as “agudíssimas horas”: flagelo lírico-existencial da poeta. Com uma produção que se estende ao longo de 45 anos, Hilda Hilst deixou uma importante contribuição, principalmente pela complexidade das imagens que mobiliza, em que é possível identificar três formas distintas de temporalidade: a cronológica, o Eterno Retorno e o Tempo Antes do Tempo, as duas últimas, tentativas de fuga da irremediável fome de Chronos. A metodologia consiste na revisão da bibliografia a respeito da autora e dos temas que suscita e na análise da obra poética com ênfase às imagens que remetem ao tempo. Eliade, Bachelard, Durand e Paz estão entre os principais integrantes de um quadro teórico multidisciplinar.

Palavras-chave: Hilda Hilst, poesia, tempo, temporalidade, imaginário, sucessão, duração, amor, loucura, morte, Deus, mito, obscenidade.

RÉSUMÉ

La poésie de Hilda Hilst est une réponse à temps. Cette thèse montre comment le problème de la finitude est fondamental dans Hilda Hilst. Amour, la mort, la recherche du sacré, l'obscénité et la folie, tous les thèmes récurrents dans Hilda Hilst, pointent sur les «heures plus aigus», fléau du poète lyrique existentielle. Avec une production qui s'étend sur plus de 45 ans, Hilda Hilst a laissé une contribution importante, principalement en raison de la complexité des images qui mobilise, il est possible d'identifier trois formes distinctes de la temporalité: l'ordre chronologique, l'éternel retour et le temps avant le temps, les deux dernières, tentatives pour échapper à la faim incurable de Chronos. La méthodologie consiste à examiner la littérature sur l'auteur et des thèmes abordés et l'analyse de la poésie en mettant l'accent sur des images qui correspondent à temps. Eliade, Bachelard, Durand et Paz sont parmi les principaux membres d'un cadre théorique pluridisciplinaire.

Mots-clés: Hilda Hilst, poésie, temps, temporalité, imaginaire, succession, amour, folie, mort, Dieu, mythe, obscénité.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 – O TEMPO E SUA FOME	23
1.1 – Teu silêncio de facas: a via dolorosa da ausência	35
1.1.1 – Inversão, queda e redobramento.....	41
1.1.2 – Temporalidade.....	49
1.1.3 – Deus Pai.....	51
1.2 – E desde sempre te espio: a interlocução da morte	55
1.2.1 – Signos para o Nada.....	62
1.3 – Barcos no último vestido: a passageira de Caronte	67
1.3.1 – A travessia.....	72
1.3.2 – Memória e esquecimento.....	75
1.4 – Amor: degelo prendendo as águas	80
1.4.1 – Ódio-amor.....	82
1.4.2 – Desejo.....	86
1.4.3 – Recusa.....	88
2 – O ETERNO RETORNO	92

2.1 – Trança meu desamparo: exercício de permanência.....	99
2.1.1 – Simbologia vegetal.....	101
2.1.2 – Bestiário lunar.....	106
2.2 – Das madeiras da casa farei barcas côncavas: feminino, espaço e tempo.....	121
2.2.1 – Habitar o tempo parado.....	126
2.2.2 – Cronótopo	131
3 – O TEMPO ANTES DO TEMPO	136
3.1 – Entre a luz e o sem-nome: o tempo da poesia.....	140
3.2 – Um deus prenhe de amor: a fábula e o riso.....	146
3.2.1 – Paródia e subversão.....	150
3.2.2 – O riso ritual.....	155
3.3 – Dá-me a via do excesso: loucura, uma brecha no tempo	161
3.3.1 – O duplo.....	166
3.3.2 – Vida e embriaguez.....	170
3.4 – O poeta se fez água de fonte: a plenitude do começo.....	176
CONCLUSÃO.....	180
BIBLIOGRAFIA.....	188

*“O tempo como tal não é visível nem tangível,
donde não é observável, nem mensurável.
Também por essa razão, não pode dilatar-se
Nem se contrair.” (Norbert Elias)*

*“Não posso escrever enquanto estou ansiosa ou
espero soluções a problemas porque nessas situações faço
de tudo para que as horas passem – e escrever, pelo
contrário, aprofunda e alarga o tempo.” (Clarice Lispector)*

INTRODUÇÃO

COMO QUEM SOMA A VIDA INTEIRA A TODOS OS OUTONOS

Tomo emprestado alguns trechos da obra poética de Hilda Hilst para nomear esta Introdução e os capítulos que seguem. Selecionei-os por funcionarem como uma síntese lírica daquilo que será tratado. Explicam-se por si. A quem desconhece autora e obra, gostaria que servissem como um convite a descobrir o legado dessa poeta, que responde por uma produção consistente que versa sobre o tempo, este que é uma condição.

Das recorrências do tempo e suas distintas imagens no texto de Hilda Hilst, identifiquei uma tríade que dá base a cada um dos capítulos desse estudo. Em linhas gerais, na presente tese sustento que o tempo na poesia de Hilda Hilst contempla imagens que, interpretadas, podem ser divididas em três instâncias: da Sucessão; do Eterno Retorno e, por fim, de um Tempo Antes do Tempo, que corresponde à eternidade ou ao tempo anterior à Criação, conforme conceitua Eliade.

Pensar o tempo na obra de Hilda Hilst é partir de um aprisionamento. “Como quem soma a vida inteira a todos os outonos¹”, a poeta cruza seus grandes temas (amor, desejo, loucura, solidão, volúpia...) com a passagem do tempo, o declínio do corpo, o fim das paixões, a morte. Em quase todos os poemas, as ações e os anseios se apresentam atados a um tempo devorador, a um castigo existencial de se saber perecível. Há folhas caindo da mais frondosa sombra sob a qual possam repousar os amantes hilstianos. Há cabelos em queda na observação espantada e trágica da própria fragilidade.

¹ HILST, Hilda. “Do Desejo.” São Paulo. Editora Globo, 2004. p. 50

O peso de todos esses outonos emerge da primeira leitura – e é possível, na abertura aleatória de praticamente qualquer um dos seus livros de poesias, perceber esse cronômetro disparado:

Barcas
Carregando a vida
Descendo as águas.
Pesam pesadas
Distantes do poeta e de sua caminhada.

Barcas
Inundadas de afago
Nas águas da meiguice.
O fulgor dos cascos
Ilumina o dorso dos afogados:
Eu soterrada
Em aguaduras escuras de velhice.

Barca é o teu nome.
E passas.
Candente, clara
Navegas tua última viagem
Sobre o meu corpo molhado de palavras.²

Nesse poema, a barca funciona como uma metáfora do tempo – a passagem veloz é contemplada a certa distância pelo sujeito-lírico que vê, com a barca, os conteúdos de uma vida: as expectativas e os encontros, os pesos e os ultimatoss. O tempo é barca, a poeta é rio que se estende, leito para a passagem inexorável.

Mas a poesia vai muito além da contemplação do que é passageiro. Há uma dinâmica que se estabelece, na evolução dos três capítulos dessa tese. Ainda no primeiro, é possível identificar um imaginário ligado à crueldade de um tempo devorador que será eufemizado pela palavra e por imagens que remetem à ruptura temporal.

Em O Tempo e sua Fome, a dor pulsante, as “agudíssimas horas” de Hilda Hilst, reconstroem o mito de Chronos. Hilda Hilst encontra na imagem de um implacável devorador de vidas a possibilidade de uma interlocução metafísica. Assim será com a morte, a que irá chamar de Velhíssima-Pequenina, na continuidade desse intento de comunicação que é amparo na solidão de existir no tempo.

² HILST, Hilda. **Cantares**. São Paulo: Globo, 2004. p. 65

Outro mito, o de Caronte, percorre a poesia com suas imagens de embarcação, de água, de travessia, fluidez que toca a elaboração do amor na obra de Hilda Hilst: “degelo prendendo as águas.” Mais uma vez o tempo, mais uma vez o ímpeto suicida do amante que idealiza o fim do amor, antecipando-se ao desfecho previsível para dele não mais sofrer.

Prisioneira da sucessão, mas inconformada, Hilda Hilst ilustra boa parte de sua poesia com imagens de tramas, tranças, teias, conchas, palhas, todas elas passíveis de uma interpretação conjunta. Correspondem, em instâncias que serão analisadas ao longo da tese, à constelação de imagens lunares e, por isso, representativas de outra concepção de tempo: cíclico, ou o Eterno Retorno, tema do segundo capítulo.

Tal concepção mítica de tempo ilumina os versos de uma possibilidade de ruptura com o cronológico, ainda que seja uma saída pelo imaginário. Hilda Hilst evoca o tom de fábula para oferecer, pelo riso, o acalanto de “era uma vez”.

Nos versos de amor de Ariana para Dionísio, em que o sujeito lírico abandona o vertiginoso ritmo dos calendários e relógios da vida moderna, está uma personagem feminina que aguarda o amado fazendo a conta das luas, que vive a espera agasalhada na solidão da casa, paciente, inteira como quem tivesse muitas vidas para viver igualmente aquele estado de devoção.

A Casa aparece em letras maiúsculas como o Tempo, lembrando a Casa do Pai das escrituras, significativa para uma reflexão sobre o feminino, o espaço e o tempo nessa confortável redoma lunar que simula uma condição de permanência.

O terceiro e último capítulo contempla as imagens que remetem já não à sucessão irreversível ou à condição ainda aprisionante do Eterno Retorno, mas ao Tempo Antes do Tempo, outro lugar mítico para onde os versos parecem sinalizar um último escape de sua prisão temporal na recorrência de temas como o humor obsceno, a loucura e a embriaguez.

O estudo das imagens do tempo na obra poética de Hilda Hilst contempla o gênero a que a escritora dedicou maior atenção – de 1950 a 1995, ano da publicação de seu último volume só composto de inéditos, a cronista, dramaturga e autora de uma conceituada prosa de ficção fez poesia.

Exercida por esse longo período, a poesia de Hilda Hilst pode ser situada em fases, as mais recentes com o vigor que o trânsito pelos outros gêneros – e pela vida – lhe conferiram. O tempo é mais evidente em títulos como *Da morte. Odes mínimas, Do desejo e Cantares*. Mas é sobre o

conjunto da obra poética, no desafio que consiste um olhar também sobre os trabalhos em que o tempo aparece apenas no interstício, que essa tese se constrói.

A escolha de Hilda Hilst não é gratuita. Com uma obra que contempla a prosa, a dramaturgia e a poesia, a escritora paulista, de Jaú, nascida em abril de 1930 e morta em fevereiro de 2004, costuma ser identificada com a literatura obscena, reduzida até, a esse gênero que é, em uma análise mais cuidadosa, apenas uma de suas ferramentas expressivas.

A tais reducionismos, costumava questionar o que verdadeiramente é obsceno. E lembrava que ninguém sabe, até hoje, o que é obsceno. Obsceno, como disse Hilda Hilst certa vez, é a miséria, a fome, a crueldade. Obscena, ainda segundo a poeta, é a época em que viveu. A força das imagens na sua obra poética podem sugerir que obsceno é o tempo!

Os termos da anatomia que, aparentemente, apenas expõem as reentrâncias do corpo e os desatinos da mente expressam, em especial na prosa hilstiana, uma literatura existencial aguda. Já a elegante poesia, onde Hilda Hilst desfila um vocabulário de profunda conhecedora da língua e demonstra a erudição na diversidade de formas poéticas que emprega, com maestria, reserva quadros de um genuíno erotismo, sobre o qual muito pouco se comenta. Como no trecho que segue: “Eram azuis as paredes do prostíbulo./ Ela estendeu-se nua entre os arcos da sala./ E matou-se devassada de ternura.”³

Tal discussão, sobre o erotismo e o obsceno na produção da escritora, até pela relação inequívoca entre o tema do tempo e as pulsões, será assunto para uma investigação mais apurada ao longo desse estudo. Considero mais interessante, primeiramente, situar de forma breve a obra e a autora no início desse estudo.

Willer⁴ sustenta a importância e a complexidade das imagens poéticas na obra hilstiana:

O que a torna uma grande poeta é, em primeira instância, a capacidade de criar *imagens poéticas* através da aproximação de realidades distantes. Por exemplo, ao enxergar em *Amavisse Os ponteiros de anil no esguio das águas*. Ao dizer que uma mulher dentro dela *tinha o rosto de uns rios*, e a viu *no roxo das ciladas*. Ao criar títulos como *Rútilo Nada*. Ou ao falar de *Um peixe raro de asas/ As águas altas/ Um aguado de malva/ Sonhando o Nada*, em *Da Morte. Odes Mínimas*. E, no vertiginoso *Cantares*, ao descrever *Um cemitério de pombas/ Sob as águas/ E águas-vivas na cinza// Ósseas e lassas sobras/ Da minha e da tua vida*. Essas imagens rompem com o discursivo, com o prosaico. Seguem o pensamento analógico, a lógica do sonho que desconhece os princípios da identidade e não-contradição – *O que restou de nós decifrado nos*

³ HILST, Hilda. **Do desejo**. Op. Cit. p 79

⁴ WILLER, Claudio. Gnose, gnosticismo e a poesia e prosa de Hilda Hilst. **Revista Agulha**. São Paulo/Fortaleza, julho de 2005. Grifos do autor.

sonhos, como diz em Amavisse –, da alucinação e da loucura: estendi-me ao lado da loucura/ Porque quis ouvir o vermelho do bronze.

Grando⁵, que situa Hilda Hilst entre as maiores autoras brasileiras do século XX, lembra que a obra “retoma parte significativa da tradição literária, dialogando com várias formas fixas de poemas – ode, trova, soneto, balada, elegia, cantares e fábulas – às vezes aceitando-as, normalmente inovando-as.”

É sobre esse trabalho tão diverso quanto ainda enigmático que se desenvolve essa tese. A revisão da bibliografia sobre Hilda Hilst aponta para uma fortuna crítica ainda pequena. Um maior número de trabalhos na academia é posterior a sua morte (em 2004) e há uma clara tendência da crítica a se debruçar sobre a prosa, enquanto gênero, e sobre o erotismo, ou mais propriamente a obscenidade, enquanto tema.

Willer⁶, em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, sustentava à época:

Prevalece, no Brasil, o mau hábito de não se ler direito alguns de nossos melhores autores. Há um viés em favor do discursivo e transparente. Fortunas críticas como as de Guimarães Rosa e Clarice Lispector são exceções. A regra é a procura do codificado e a fuga do hermético. Um Jorge de Lima constaria como monumento literário, mundialmente, se fosse melhor lido aqui. O barroco moderno e o realismo fantástico poderiam ter outra cronologia e outra atribuição de origens. Quanto à obra de Hilda Hilst, salvo vozes isoladas, como a do crítico Léo Gilson Ribeiro, nosso meio literário ainda lhe deve discussões e estudos à altura de sua real importância.

Transcorridos 20 anos da manifestação transcrita acima, pouco mudou. Cabe em cerca de três páginas a relação dos trabalhos acadêmicos que contemplam a obra da poeta. Muitos deles conjugam sua obra com a de outros autores. Pesquisas com foco exclusivo na produção hilstiana são ainda menos numerosas.

A repercussão da obra literária de Hilda Hilst na imprensa das últimas décadas abarca um número considerável de escritos, mas a sua qualidade crítica é irregular e discutível, de acordo Duarte:

Este extenso material crítico, publicado na grande imprensa, deverá ser investigado criteriosamente, um dia, para que se possa estabelecer com mais precisão e clareza a procedência ou não das opiniões nele emitidas. Dando uma rápida visão de seu conjunto, de um modo geral, pode-se dizer que apenas uma pequena parcela dos textos são propriamente críticos, pois a maioria dos autores

⁵ GRANDO, Cristiane. **Amavisse de Hilda Hilst. Edição genética e crítica**. Mestrado em Língua e Literatura Francesa. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1998.

⁶ Willer, Cláudio. Amavisse de Hilda Hilst: Pacto com o Hermético. *Jornal do Brasil*, 17/02/1990, Caderno Ideias/Livros. Rio de Janeiro

contenta-se em fazer eco aos críticos mais reconhecidos. Além disto, a partir dos textos de Leo Gilson Ribeiro, com raríssimas exceções, os textos expressam o caminho do elogio incondicional.”⁷

O comentário de Duarte pode ser estendido aos escritores de modo geral, uma vez que a crítica literária na imprensa nacional, que teve períodos notáveis até os anos 80, cedeu lugar a resenhas breves, com finalidade restrita à divulgação. Em geral, os suplementos literários dos jornais deram lugar a cadernos que mesclam cultura e variedades, cabendo nesses espaços muito mais destaque para as celebridades televisivas, o horóscopo e o resumo de novelas... As sessões sobre livros costumam ser nomeadas como “Bazar”, ou “Vitrine”, para se ter um exemplo claro dessa transformação da crítica em catálogo de novidades.

Esse silêncio da crítica incomodava Hilda Hilst como demonstro adiante, ainda que a biografia não seja, de modo algum, o foco dessa tese.

O conhecimento da poesia de Hilda Hilst foi dificultado, ainda, pelo perfil de suas publicações, em geral com tiragens pequenas, em editoras de pouca expressão. Nos últimos anos, a crítica acadêmica tem se interessado mais por sua obra, embora ainda seja escasso o número de trabalhos produzidos.

Nelly Novaes Coelho, um dos mais expressivos nomes de sua crítica, aponta para “dois polos imantados que atraem a invenção da poética hilstiana: o mistério da poesia e do amor. Do interrogar atento e lírico (voltado para os seres e coisas), seus poemas vão radicalizando o interrogar e se concentrando mais no *eu*, no ser-que-interroga.”

É justamente sobre essa perspectiva pessoal, do ser subjugado pelo tempo, que pretendo me deter. Isso ocorre a partir da seleção das poesias que serão mais detidamente analisadas aqui. Embora contemple a obra poética como um todo, me detenho naquelas que parecem exemplares da dor das horas pela expressividade de suas imagens.

A conceituação de imagem é complexa. O tema foi abordado, ao longo da história, por filósofos como Descartes, Leibniz, Hume e Spinoza. Posteriormente, Sartre (1936) elaborou uma história crítica dos estudos desenvolvidos até então sobre a imaginação, em especial os que têm foco na natureza psíquica.

A revisão que Sartre faz do tema evidencia alguns equívocos:

⁷ DUARTE, Edson Costa. **Hilda Hilst: A poética da agonia e do gozo**. Disponível em www.revista.agulha.com.br/hilda_hilst_poetica_da_agonia.pdf. Acesso em 6 de dezembro de 2006.

Todo o mal surgiu do fato de se chegar à imagem com a idéia de síntese, em vez de se tirar uma certa concepção da síntese a partir de uma reflexão sobre a imagem. (...) A imagem, se continua sendo um conteúdo psíquico inerte, não poderia de forma alguma conciliar-se com as necessidades da síntese. Ela só pode entrar na corrente da consciência se ela mesma é síntese e não elemento. Não há, não poderia haver imagens *na consciência*. Mas a imagem é *um certo tipo de consciência*. A imagem é consciência *de* alguma coisa.⁸

Entendo que as particularidades dessa reflexão transcendem os objetivos dessa tese. Opto por apresentar, em linhas gerais, o que parece ser relevante para dimensionar a imagem no texto literário e, em especial, na poesia.

Bachelard, na introdução de *A poética do espaço*, relaciona imagem poética e arquétipo:

Quando tivermos que mencionar a relação de uma imagem poética nova com um arquétipo adormecido no inconsciente será necessário compreendermos que essa relação não é propriamente causal. A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Ela advém de uma ontologia direta. É com essa ontologia que se deseja trabalhar.⁹

Nesse sentido, considero importantes as contribuições de Dufrenne, que fez a crítica de Sartre no que tange a imaginação e mantém a discussão no âmbito mais estrito do interesse poético.

Já vimos que a literatura encerra antes um saber imaginante que um saber significante; a poesia por sua vez reclama a imagem. Não tão somente porque, como já acontece na leitura de um romance, “a esfera de significação objetiva torna-se um mundo irreal”, mas porque a palavra, tratada como uma coisa e não como um signo, só pode significar pela magia e não pela razão; seu poder significante deve ser-lhe conferido por uma livre opção da consciência de significação, mas que a visa em plenitude através da palavra, matéria de imagem, que a representa.¹⁰

Segundo Dufrenne, Sartre constata, a seu modo, a expressividade própria da linguagem poética, isto é, o poder de evocação que obriga o objeto a responder ao chamado de seu nome, e a mostrar uma aparência que se assemelhe de algum modo a esse nome e que não possa ser dita senão por ele. Mas contrapõe:

Doravante esta linguagem não pode mais servir-nos para falar, mas falar-nos ela própria, e o poeta é o homem que deixa falar a linguagem ou a coloca em estado de falar-nos, como nos fala a pintura, e por exemplo, estes

⁸ SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

⁹ BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

¹⁰ DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969. p 51.

“longos Arlequins desbotados de Picasso”... Para isso é preciso que as palavras sejam as coisas; pois as coisas também nos falam. (...) Parece-me, com efeito, que as palavras, como as coisas, podem ser a uma só vez coisas e signos, coisas que nos acenam, que trazem em si seu sentido e que no-lo propõem sem que tenhamos que imaginar. (...) Talvez a poesia, ao recusar-se a tratar a linguagem como utensílio, entre com ela numa nova relação de amizade, de confiança, e de abandono, como o escultor com a pedra ou o compositor com o instrumento, seja qual for o direito que ela tenha se arrogar sobre essa matéria ou o controle que exercer sobre sua própria atividade.¹¹

A importância das imagens na poesia é inequívoca. Utilizando uma metáfora, são como janelas que se sobrepõem, oferecendo ao leitor inúmeras possibilidades de entendimento. Pela riqueza das imagens se pode medir a grandeza ou, no mínimo, a universalidade de um autor, em especial o poeta.

Sobre a abrangência da imagem na linguagem poética, Antonio Candido não deixa dúvidas: “É um erro dizer que a poesia se faz apenas de imagens. Mas o fato é que a linguagem figurada e, sobretudo, a metáfora, representam um tipo muito mais condensado e carregado de sentido.”¹²

Abordar a imagem poética é conectar o universo simbólico, as questões mais profundas, muitas vezes inconscientes do sujeito; é articular tempos paralelos, adentrar o mítico, a memória e, nesta, a reinvenção que se faz por necessidade de ampliar e emprestar um sentido à existência humana.

Uma imagem pode, ainda, ter sido uma sugestão de um contexto coletivo, segundo Candido:

O homem forma imagens para dar vazão a necessidades profundas, e elas são carregadas de um valor simbólico que escapa ao seu elaborador. A importância do valor simbólico da palavra é um dos postulados da psicologia moderna, mostrando que a palavra é não apenas signo arbitrário (como ensina a lingüística), mas invólucro simbólico de um sentido que radica em camadas profundas do espírito (...) compreendemos que pode haver uma corrente entre o psiquismo individual e o psiquismo coletivo e que, quando uma pessoa cria uma imagem, ela pode ter sido sugerida pelo seu inconsciente ou pelo inconsciente do seu grupo, manifestando-se no seu. A imagem significa, então, um tipo de expressão simbólica condensada da experiência humana.¹³

A definição da imagem como expressão da experiência humana interessa-me especialmente. Creio que todo o sentido de estudar o tempo na obra poética de Hilda Hilst se

¹¹ Idem pgs. 51 e 52.

¹² Idem. p. 154

¹³ CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas. 2006. p.151

amplia ao considerar a imagem como uma revelação não apenas de perspectivas íntimas, mas de perspectivas coletivas.

O sujeito lírico angustiado pela passagem do tempo, que revisita o mito, reinventa as formas do retorno, intenta as saídas temporais passa, assim, a corresponder a um conjunto de uma sociedade que, talvez mais neste momento do que em outros, sente-se oprimida pelas questões da finitude, sob o peso de um possível “nada” como desfecho existencial.

O problema da “sustentabilidade”, palavra comum ao discurso de várias camadas da sociedade contemporânea a partir da consciência, tardia, de que o ritmo de consumo extrapolou a as reservas naturais do planeta, se insere no imaginário do tempo.

Ainda que pareça arbitrária, essa relação é possível, considerando-se que, há poucos anos, o esgotamento do planeta era entendido como um problema para as futuras gerações, o que o tornava ainda abstrato. Nas últimas décadas, percebeu-se como muito mais próxima, e ainda para este século, a ameaça à vida na Terra decorrente dos excessos do homem.

“Se a consciência das coisas é ao mesmo tempo consciência de si, o conhecimento de si passa pelo conhecimento das coisas. É desse modo, portanto, que a poesia diz o mundo”, define Dufrenne¹⁴.

A afirmação corresponde à visão de Paz sobre a poesia:

Cada imagem – ou cada poema feito de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, os quais abarca, ou reconcilia sem suprimi-los (...) A imagem é a cifra da condição humana. Épica, dramática ou lírica, condensada em uma frase ou desenvolva em mil páginas, toda imagem aproxima ou acopla realidades opostas, indiferentes ou distantes entre si. Isto é: submete à unidade a pluralidade do real.¹⁵

Caberia, como derivativo desta reflexão, uma abordagem sociológica sobre a temporalidade nos dias atuais que contemplasse as fugas vulgares do tempo que se intenta, seja com o consumismo, com o culto à aparência e os demais vícios modernos. A poesia de Hilda Hilst é um ponto de partida.

Ainda segundo Dufrenne:

Penetrar no mundo de um poeta não é descobrir certas imagens obsessivas, é aprofundar um sentido. Não há dúvida de que o sentido prende-se às imagens. Todavia, as transcende. Não como o conceito transcende o esquema, mas como a plenitude do vivido transcende o concebido. O sentido é uma experiência em que se insere profundamente uma existência, e o mundo é a

¹⁴ OP. cit. p. 91

¹⁵ PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. pgs. 98 e 99. Tradução da aluna.

ilustração dessa experiência. Experiência inefável? Não, pois que ela é dita; mas as palavras que a dizem não mais se restringem a uma significação uniforme, são propriamente símbolos. É todo o poema que encerra o sentido e descortina o mundo.¹⁶

No cruzamento da literatura com a filosofia, Xirau oferece uma contribuição interessante. Segundo o crítico, a imagem tem um ponto de referência preciso que costuma ser um dado dos sentidos.

Se imagino o mar, o ato imaginativo me remete a uma experiência sensível prévia. Naturalmente, o mesmo ponto de referência pode variar segundo os indivíduos ao associar-se à vida psíquica de quem o tenha percebido. Contudo, e apesar das matizes individuais, a imagem tem um ponto de referência comum. Assim entendida, a imagem tem a uma só vez a forma mais simples e talvez a mais completa de expressão poética. Não dizia Juan Maragall que a verdadeira linguagem era a daquela menina dos Pirineus que, em sua própria língua, indicando o céu, dizia simplesmente: “Lis esteles?” Isso porque na imagem vêm unir-se a consciência e seu objeto, o ideal e o real, a palavra e o ato.¹⁷

É interessante observar que a imagem comporta um trânsito temporal, definição particularmente importante para esse trabalho, oferecida por Xirau, que tece um comparativo entre metáfora e imagem. Para Xirau, a metáfora, em sua tentativa de analogia, em sua “perseguição da semelhança”, é fugaz:

Que se entende por metáfora? Alguns termos – transposição, analogia, metamorfose – são aqui quase-sinônimos de metáfora. A metáfora altera o significado natural das palavras; tenta reunir termos irreconciliáveis; em sua mudança perpétua é duração e variação de símbolos.

Temporal como a metáfora, a imagem, por sua vez, seria duradoura e “regressiva”, uma vez que “nos permite ver, com uma olhada total e retrospectiva, a rede completa dos significados do poema. Se a metáfora é um nó transitório de correspondências, a imagem é síntese de todas as correspondências.”¹⁸

Assim, prossegue Xirau:

Um poema parte de uma metáfora, desenvolve progressivas metamorfoses metafóricas, (temas, subtemas, variações), até alcançar a imago, a imagem que é “realidade de um mundo invisível.” De um lado a imagem é “natureza substituída”; por outro lado a imagem poética constitui-se em imagem e em cópia porque, platonicamente, o mundo é aqui imagem e imagem da história.

¹⁶ Idem pgs. 97 e 98

¹⁷ XIRAU, Ramón. **Ensaio críticos e filosóficos**. São Paulo: Perspectiva, 1975. pgs. 32 e 33.

¹⁸ Idem. pgs. 80 e 81

A intenção de investigar “imagens do tempo” coloca-me diante de um dos mais enigmáticos temas, para as mais variadas áreas do conhecimento. Não é por acaso que as frases selecionadas como epígrafe para esta tese (de Elias e de Lispector) são contraditórias.

Não é possível conceituar de forma fechada o tempo. Do lado da sociologia, Elias afirma que ele não existe em si. Não é um dado objetivo, como sustentava Newton, nem uma estrutura do espírito, como definia Kant. O tempo pressupõe aprendizado¹⁹:

É somente no nível do homem que os seres pertencentes à natureza adquirem o poder de síntese que lhes permite representar, através de seus símbolos sociais, tanto o devir do universo quanto o movimento aparente do Sol ao redor da Terra. Uma longa evolução social é necessária para que os homens aprendam a desenvolver símbolos relativos a representações complexas como essas, símbolos sem os quais eles não poderiam comunicar-se a propósito dessas representações, nem tampouco guiar-se por elas.

Entender o tempo como representação é relevante para esse estudo que tem como *corpus* uma obra poética, a de Hilda Hilst, e, em especial, as imagens do tempo identificáveis nessa obra. Enquanto a ciência tradicional tange uma caracterização, digamos assim, “fixa” do tempo, a literatura talvez seja a área do conhecimento humano mais apropriada para versar sobre as características “móveis” do tempo, esse que Lispector afirma que se “alarga e aprofunda” no exercício da escrita.

Em uma alegoria simples, a imagem é a ponta de um iceberg, ou a ínfima parte visível de um imenso bloco submerso: o símbolo. Assim, adentrar a imagem na poesia de Hilda Hilst, em especial aquela que é recorrente na obra, caracterizando a constelação imagética da poeta²⁰, é tatear o caminho possível até o símbolo, é penetrar uma superfície de gelo como a que a poeta referia: “Deus. Superfície de gelo ancorada no riso.”²¹

O tempo, como símbolo, remete a uma lacuna do conhecimento humano e, portanto, a um campo vasto para pesquisa, ainda segundo Elias:

(...) Uma das dificuldades com que deparamos em nossas investigações decorre do fato de os homens ainda não haverem adquirido uma consciência clara da natureza e do modo de funcionamento dos símbolos que eles mesmos aperfeiçoam e que constantemente utilizam. Assim, correm o risco de se perder na densa floresta de seus próprios simbolismos. O tempo é um exemplo deles. Os calendários estabelecidos pelos homens e os mostradores dos relógios

¹⁹ ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor. 1998. p 27

²⁰ Opto por utilizar poeta e não a forma tradicional, poetisa, porque esse termo abarca melhor o sentido atuante de Hilda Hilst que, publicamente refutava a forma feminina gramatical de poeta.

²¹ Hilst, Hilda. *Com os meus olhos de cão e outras novelas*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.13

atestam o caráter simbólico do tempo. E, a despeito de tudo, o tempo tem sido, muitas vezes, um enigma para os homens. Resta muito a ser feito para elucidar a natureza particular dos símbolos humanos.²²

Permanente “enigma”, o tempo é plurívoco na obra hilstiana, campo fértil de estudos para quem estiver disposto a tomar, como Hilda Hilst o fez, a interrogação pela mão:

Poderia, meu Deus, me aproximar?
 Tu, na montanha.
 Eu no meu sonho de estar
 No resíduo dos teus sonhos?²³

NOTA:

A fim de sistematizar a pesquisa, adoto as poesias reunidas de Hilda Hilst publicadas pela editora Globo a partir de 2001, em oito títulos: *Exercícios* (2002, reunião de seis livros – *Roteiro do silêncio*, de 1959, *Trovas de muito amor para um amado senhor*, de 1960, *Ode fragmentária*, de 1961, *Sete cantos do poeta para o anjo*, de 1962, além de *Trajectoria poética do ser*, *Exercícios para uma idéia* e *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo*, estes três publicados originalmente no volume *Poesia*, em 1967); *Bufólicas* (2002 – originalmente publicado em 1992); *Júbilo, memória, noviciado do paixão* (2003 – originalmente publicado em 1974); *Da morte. Odes mínimas* (2003, publicado originalmente em 1980); *Baladas* (2003, que reúne os três primeiros livros de poesia de Hilda Hilst, *Presságio, poemas primeiros*, de 1950, *Balada de Alzira*, de 1951, e *Balada do festival*, de 1955); *Cantares* (2004 – reunião dos livros *Cantares de Perda e Predileção*, de 1983, e *Cantares do sem nome e de partidas*, de 1995); *Do desejo* (2004, lançado em 1992 como reunião de sete livros, dois deles então inéditos *Do desejo* e *Da noite* e os já editados *Amavisse*, de 1989, que continha três livros, o homônimo *Amavisse*, *Via espessa* e *Via vazia*; *mais Alcoólicas*, de 1990, e *Sobre a tua grande face*, de 1986) e *Poemas malditos, gozosos e devotos* (2005 – originalmente publicado em 1984).

Segue um esquema das temáticas temporais, por ano de publicação, das obras principais da poesia de Hilda Hilst trabalhadas nesta tese, na tentativa de identificar as diferentes fases da sua produção. É válido observar, no entanto, que algumas publicações contêm vários cadernos e é possível que apresentem temáticas diferentes, ainda que reunidos, à época de seu lançamento, sob um só título.

²² ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Op.cit.

²³ HILST, Hilda. **Poemas malditos, gozosos e devotos**. São Paulo: Globo, 2005. p.35

Ano	Livro	Temática temporal dominante
1955	<i>Balada do festival</i>	Chronos
1959	<i>Roteiro do silêncio</i>	Chronos
1967	<i>Trajatória poética do ser</i>	Retorno/ Tempo Antes do Tempo
1974	<i>Júbilo, memória, noviciado do paixão</i>	Retorno/Tempo Antes doTempo
1980	<i>Da morte. Odes mínimas</i>	Chronos
1983	<i>Cantares de perda e predileção</i>	Retorno/ Tempo Antes do Tempo
1984	<i>Poemas malditos, gozosos e devotos</i>	Chronos
1989	<i>Amavisse/Via espessa/Via vazia</i>	Chronos/ Tempo Antes.../ Chronos
1990	<i>Alcoólicas</i>	Chronos/Tempo Antes do Tempo
1992	<i>Do desejo/Da noite</i>	Chronos/ Eterno Retorno
1995	<i>Cantares do sem nome e de partidas</i>	Chronos

Essa tentativa de esquematizar a produção considerando época e temática aponta para a circularidade das formas de tempo na obra de Hilda Hilst. Assim, alguns livros de início da sua produção, por volta de 1970, destacam imagens de retorno e de um tempo primordial (*Júbilo...*). Logo depois, desenvolve poesias caracterizadas pela imagem da fome do tempo (*Da morte...*, *Poemas malditos...*), nos anos de 1980.

É dessa época *Cantares de perda e de predileção*, com muitas imagens que sugerem circularidade e saída temporal; e 12 anos depois seriam publicados *Cantares do sem nome...*, que remete à fome de Chronos. Mas, praticamente coincidem com o lançamento de *Cantares do sem nome... Alcoólicas, Bufólicas e Do desejo*, essas três sinalizando para movimentos de saída temporal: pela loucura, pela embriaguez e pela obscenidade.

A dificuldade de marcar em fases mais delimitadas a produção poética de Hilda Hilst na perspectiva temporal pode ser considerada uma caracterização dentro desse estudo, já que é justamente da angústia do tempo que derivam as outras formas de temporalidade para a poeta, como demonstrarei a seguir.

Assim, parece-me coerente (porque dá conta da dimensão humana e da experiência do tempo) que obras marcantes da temática que sugere o Tempo Antes do Tempo tenham sido

lançadas em fase coincidente com a da temática da sucessão e da circularidade e, mesmo, que essas temáticas possam retornar após etapas de um aparente apaziguamento.

1. O TEMPO E SUA FOME

O tempo é onipresente na obra de Hilda Hilst: “Me fiz poeta/ Porque à minha volta/ Na humana idéia de um deus que não conheço/ A ti morte, minha irmã/ Te vejo.”²⁴). Embora esse tempo, muitas vezes em um mesmo verso, irá se transfigurar em imagens que representam ciclos do Eterno Retorno ou a sua completa negação, no Tempo Antes do Tempo, as “agudíssimas horas” que urgem, implacáveis, anunciando um fim próximo, seja na destruição da carne ou no esmorecimento do amor, são a questão temporal primeira para Hilda Hilst, considerando a sua obra poética, que tem no trecho que abre este capítulo uma síntese.

Imagens de voracidade, de deglutição, permeiam muitos dos versos no conjunto da obra poética. Todas as demais faces do tempo são uma derivação dessa condição primeira, parecem surgir em decorrência dessa angústia temporal, como uma tentativa de fuga da sucessão.

A fome do tempo remete diretamente ao mito de Chronos. Não por acaso, o mais jovem dos Titãs, filho de Urano na mitologia grega, se tornou a personificação de Chronos – o Tempo para os intérpretes antigos da mitologia. Embora não sejam um só, têm um mesmo papel, engendram e devoram.

Diz o mito que Chronos encerra a primeira geração dos deuses cortando fora os testículos do pai. Em seguida descobre que corre o risco de ser destronado pelos filhos que virão. Para garantir a sua permanência, devora-os logo que nascem.

O interessante é perceber a angústia temporal dentro do próprio deus – todo o seu movimento – e a razão de sua violência – se fundamentam no medo de ser precedido. Portanto Chronos é o mito do tempo por excelência não apenas pela imagem da aniquilação dos filhos, mas, antes, pela própria incapacidade de lidar com o problema da sucessão.

²⁴ HILST, Hilda. **Da morte. Odes mínimas**. São Paulo: Globo, 2003. p 60

Mas mesmo um deus tão cruel, cujo desejo de permanência é mais forte que qualquer laço, pode ser ludibriado. No mito, Réia, sua irmã e esposa, foge para Creta a fim de dar à luz Zeus e, em lugar do menino, dá uma pedra para Chronos comer. Adulto, Zeus ministra a Chronos uma droga que o faz vomitar todos os filhos que engolira e, com auxílio deles, acorrenta-o, mutila-o e abre a segunda geração dos deuses.

Toda a tragédia sintetiza em Chronos os conflitos relativos à mudança. Ele é o soberano incapaz de adaptar-se à evolução da vida e da sociedade. Para transformar-se, o mundo tem de se revoltar, e Chronos, ou é castrado pelos filhos, ou se retira para o céu.

Essa possibilidade de retirada é ilustrativa do que se pretende demonstrar na presente tese. Chronos cabe exatamente no imaginário da abolição do tempo, demonstrando como a angústia temporal ocorre em par com a subversão do tempo.

No movimento de revolta relatado por Plutarco (em *De defectu oraculorum*), Chronos vai aparecer adormecido e prisioneiro em uma ilha, um símbolo dessa saída temporal.

Em *Alcoólicas*, que adiante apresentarei mais detalhadamente, os primeiros versos são, nitidamente, do tempo que devora: “A vida é crua. Faminta como o bico dos corvos”²⁵. Mas a mesma poesia pode ser enquadrada, por força das imagens que se opõem ao tempo, no imaginário da sua libertação.

A primeira lembrança que “corvos” suscitam é a da voracidade, da fome que desconhece qualquer interdito com relação à exposição da morte. Os corvos devoram os corpos, dão continuidade ao processo de aniquilamento. Enquanto, sob a terra, a decomposição biológica fica distante dos olhos, a tarefa dos corvos se dá na superfície, sem eufemismos: expõe as estranhas, não deixa espaço para a subversão imaginária.

A refeição dos corvos escancara o horror da morte. Embora a simbologia assinale atribuições que avançam para o sentido de limpeza e de renovação, ligando os corvos ao imaginário solar, nesses versos de Hilda Hilst eles estão claramente relacionados à noite, à morte, ao fim.

A imagem do corvo permite um retorno ao mito de Chronos, já que o mesmo é representado em companhia de uma dessas aves. Chronos significa “gralha”, como no latim “cornix” e no grego “coroné”. Na simbologia, o corvo era uma ave oracular que se acreditava habitar a alma de um rei sagrado depois de ter sido esse rei sacrificado. Tal hipótese daria à

²⁵ HILST. Hilda. **Do desejo**. Op. cit. p. 99

castração de Chronos uma conotação sacrificial, e o deus mutilado, feito pássaro, simbolizaria, em consequência, a sublimação dos instintos.

Em *Amavisse*, também integrante da publicação *Do Desejo*, a barca, um expoente na constelação imagética de Hilda Hilst, remete novamente à fome do tempo:

As barcas afundadas. Cintilantes.
Sob o rio. E é assim o poema. Cintilante
E obscura barca ardendo sob as águas.

Palavras eu as fiz nascer
Dentro da tua garganta.
Úmidas algumas, de transparente raiz:
Um molhado de línguas e de dentes.
Outras de geometria. Finas, angulosas
Como são as tuas
Quando falam de poetas, de poesia.

As barcas afundadas. Minhas palavras.
Mas poderão arder luas de eternidade.
E douradas, de ironia as tuas
Só através da minha vida vão viver.²⁶

A imagem da barca afundada ilustra um movimento interrompido, de um tempo que se pretende brevar. No fundo do rio, a barca imóvel contraria o fluxo contínuo, contém um sentido preliminar de resistência ao tempo, persistindo, como o poema que sobrevive à poeta. Sugere desolação, “obscura ardendo sob as águas”, e carrega um jogo de oposições – noite/dia, frio/calor, recorrente na poesia de Hilda Hilst, que irá merecer maior atenção no desenvolvimento da tese.

Por enquanto, parece necessário entender que “arder sob as águas” é perder, pouco a pouco, a materialidade, é ser degradado. Há um tempo faminto presente também nesse quadro de resistência. A lenta degradação da barca submersa, ardendo como se em águas cálidas, remete a um processo digestivo – a barca, engolida, se dissolve.

A cena remete ao complexo de Jonas conceituado por Bachelard que cita, a respeito da água, a sua correspondência com o processo digestivo: “(...) é a água que possui a maior ‘profundidade inconsciente’. É ela que assimila, como o suco gástrico.”²⁷

²⁶ Op. cit. p.58

²⁷ BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.114

Contido nesse Chronos que sobressai no poema, uma outra forma de entendimento do tempo é suscitada, ainda voltando-se ao complexo de Jonas. É possível avançar mais um passo na leitura, percebendo uma projeção do sujeito lírico na cena que constrói.

Assim, a barca-Hilda é seu desejo de arder sob águas. A poeta está no lugar de Jonas: no interior de um grande ventre. Há um desejo de retorno, de entrega: a dissolução em Chronos pode ser uma porta para o tempo que vem antes do nascimento, nesse retorno a uma mãe cuja constelação imagética já não reporta diretamente à fecundidade, mas ao obscuro perecimento.

No imaginário que Hilda Hilst aciona está um traço comum de uma fase posterior do desenvolvimento da consciência. Enquanto as águas claras remetem à origem e à nutrição, a água que encobre a barca representa a etapa da ruptura com a mãe, como relatado por Meletínski: “Na fase do indivíduo desenvolvido, a figura da Grande Mãe passa a receber uma conotação negativa: é a natureza selvagem, a encantação, o sangue, a morte.”²⁸

Na obra de Edgar Allan Poe esse sentido obscuro da água é bastante evidente. É recorrente, na ambientação de seus contos, o lago escuro, puxando o olhar para o mistério de suas profundezas.

A boca/bico de um tempo faminto pode ser um portal para o não tempo primitivo. A poesia de Hilda Hilst coloca-se sobre o ponto nevrálgico dessa tensão entre tempos/estados opostos, porém não incompatíveis. À mercê do tempo que devora está o homem, assombrado pela consciência da duração.

O mito de Chronos é considerado inaugural, na transmissão da cultura, desse sentimento de duração, mais especificamente, de uma duração que se esgota, embora não seja possível conhecer o momento exato em que o homem, em sua evolução, se dá conta de sua finitude – inteligência que o distingue dos animais, esses libertos da angústia temporal, como Jorge Luis Borges apresenta no conto *O Sul*. “O homem vive no tempo, na sucessão; e o mágico animal, na atualidade do instante.”

São duras as palavras da poeta que expõe essa fragilidade com a imagem do porco à espera da fome de seu senhor, no primeiro poema de *Amavisse*²⁹:

Porco-poeta que me sei, na cegueira, no charco
À espera da Tua Fome, permita-me a pergunta
Senhor de porcos e de homens:
Ouviste acaso, ou te foi familiar

²⁸ MELETÍNSKI. E.M. Os arquétipos literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998. p.34

²⁹ Op.cit. p. 41

Um verbo que nos baixios daqui muito se ouve
O verbo amar?

À cegueira do desamparo existencial, com a figura trágica do porco no charco sem saber quando será a hora derradeira, surge mais uma imagem de voracidade. Além da fome do senhor, há a fome desmedida do porco, animal que por si é um símbolo da comilança. Em muitos mitos, faz papel de sorvedouro.

Sendo a criatura “imagem e semelhança do criador”, o senhor de porcos pode ser também um ser glutão. Hilda Hilst transpõe o sagrado quando expõe seu inconformismo com a perenidade, como veremos adiante.

Ainda reunidos em *Do desejo*, os poemas de Da noite reiteram uma imagem interessante para a alegoria do tempo devorador. É a imagem do poço, como neste trecho do poema I:

Vi as éguas da noite entre os escombros
Da paisagem que fui
Vi sombras, elfos e ciladas.
Laços de pedra e palha entre as alfombras
E vasto, um poço engolindo meu nome e meu retrato.
Vi-as tumultuadas. Intensas.
E numa delas, insone, a mim me vi.³⁰

E no terceiro poema:

Vem dos vales a voz. Do poço.
Dos penhascos. Vem funda e fria (...)
Vem com brilhos de dor e madreperla
Mas ressoa cruel e abjeta
Se me proponho a ouvir
Vem do Nada³¹

Na primeira citação, o sentido de deglutição é expresso. O poço, tal o tempo, engole nome e retrato, representando a desintegração do indivíduo, a perda de identidade. As éguas da noite, como um símbolo das pulsões, do inconsciente, testemunham as ruínas, neste cenário fantástico. O ambiente surreal se presta à duplicação do sujeito lírico, que se desdobra quando dos próprios vestígios flagra um “outro eu” em uma das éguas. Há uma permanência para além da voragem do tempo, da boca do poço, mas é nitidamente uma resistência noturna, dolorosa tal a insônia, confusa como um pesadelo.

³⁰ Op. cit. p.29

³¹ Idem p. 31

No poema III, a boca do poço emite uma voz, tal a dos penhascos e vales, funda e fria. A natureza dessa voz encontra ressonância na simbologia do poço. Em algumas culturas, o poço é considerado uma via de comunicação com a morada dos mortos. O eco cavernoso que sobe dele, os reflexos fugidios da água quando se agita, aumentam o mistério mais do que o esclarecem.

Considerado de baixo para cima, o poço é uma luneta astronômica gigante, apontada desde o fundo das entranhas da terra para o polo celeste. Nessa perspectiva, constituiria uma ponte ou um elo de ligação entre os vários níveis possíveis de uma evolução espiritual.

Mais uma vez se vê uma poesia assombrada pela finitude, desejanse de uma voz que anuncie algo além do fim, algo que contrarie o “nada”. Tal sentimento é inerente à condição humana.

Junto com a consciência de uma duração no tempo, da “posse” de um passado, está a noção da perda. No poema XX, de *Amavisse*, percebe-se uma dialética entre um futuro de suspeitado vazio e um passado que ecoa em fragmentos:

De grossos muros, de folhas machucadas
É que caminham as gentes pelas ruas.
De dolorido sumo e de duras frentes
É que são feitas as caras
Ai, Tempo.

Entardecido de sons que não compreendo.
Olhares que se fazem bofetadas, passos.
Cavacos, fundos, vindos de um alto poço
De um sinistro Nada
E bocas tortuosas
Sem palavras

E o que há de ser da minha boca de inventos
Neste entardecer. E do ouro que sai
Da garganta dos loucos, o que há de ser?³²

No próprio ato de rememorar, defende Bachelard, se estabelece um contato com as lacunas da memória, com o que não se pode retomar. Bocas tortuosas, sem palavras, sugerem o descontínuo. No passado que se perde está o germe de uma consciência do fim futuro, a origem do sentimento de duração:

O tempo é o que se sabe dele (...) A duração não pode tampouco nos ser ensinada por nosso passado tomando como um bloco uniforme (...) Não se ensina a recordação sem um apoio dialético no presente; não se pode reviver o

³² op. cit. p.61

passado sem o encadear num tema afetivo necessariamente presente. Em outras palavras, para ter a impressão de que duramos – impressão sempre singularmente imprecisa – precisamos substituir nossas recordações, como os acontecimentos reais, num meio de esperança ou de inquietação, numa ondulação dialética.³³

Bachelard atribui a esse mesmo sentimento de duração a profundidade das emoções humanas, sejam elas positivas ou negativas. A poesia, espaço privilegiado da emoção, não poderia, portanto, passar ao largo da questão temporal. Mesmo quando essa questão não surge como temática facilmente identificável, ela se faz presente.

A dialética das felicidades e das dores nunca é tão absorvente como quando está de acordo com a dialética temporal. Sabemos então que é o tempo que toma e que dá. Adquirimos subitamente consciência de que o tempo vai tomar ainda. Reviver o tempo desaparecido é assim aprender a inquietude de nossa morte. (...) Ensinando-nos tudo o que o tempo pode romper, tais mediações nos conduzem a definir o tempo como uma série de rupturas.³⁴

Com a conceituação do tempo como uma série de rupturas, fica mais fácil entender a dimensão do tema na poesia de Hilda Hilst. A falta permanente, a inquietude diante da morte, que aparecem de forma sistemática ao longo da sua obra poética, encontram espaços específicos em alguns momentos da sua trajetória.

Em *Da morte. Odes mínimas*, cinco poemas estão reunidos sob o título Tempo-Morte. Enquanto, na maior parte das poesias desse livro, há uma interlocução da morte no sentido da hora derradeira, com contornos míticos e uma personalização feminina, que apresentarei adiante, essa série em especial assinala o tempo que, embora seja evidência de morte, é um assombro presente; tempo que remete, antes, a pequenas inumeráveis perdas, sugestão condizente com a definição de Bachelard.

Corroendo
As grandes escadas
Da minha alma.
Água. Como te chamas?
Tempo.

Vívida antes
Revestida de laca
Minha alma tosca se desfazendo.
Como te chamas? Tempo.

³³ BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo. Ática: 1994. pgs. 37 e 38

³⁴ Idem p. 38

Águas corroendo
 Caras, coração
 Todas as cordas do sentimento.
 Como te chamas? Tempo.

Irreconhecível
 Me procuro lenta
 Nos teus escuros. Como te chamas, breu?
 Tempo.³⁵

A voracidade do tempo que torna a poeta “irreconhecível, lenta” remete primeiramente ao envelhecimento, à degradação física. Mas a cena é ainda mais trágica: há uma corrosão das “grandes escadas da alma”.

A simbologia da escada é bastante homogênea no sentido de uma ascensão espiritual. As escadas são o símbolo ascensional clássico, direto. Podem designar não apenas a subida para o conhecimento, mas uma elevação do homem.

O tempo que vai marcando a face também mitiga a alma que antes era vívida e agora é “tosca” e está “se desfazendo”. Na ideia de involução, com a escada degradada, está a de um ser perdido nos escuros do tempo. Nessa poesia não há a passagem para um além imaginário, para uma vida posterior nas asas da alma. Até mesmo a alma parece não resistir à fome de Chronos.

Na terceira poesia dessa série, há um jogo de opostos entre lentidão (calmoso, lerdo) e velocidade (furioso, assovio, seta):

Calmoso, longal e rês
 Tu não o sentes
 Nem vês.

Atravessa lerdo
 O adro do teu desgosto.

Na jubilância escorrega
 Mas depois passa
 Furioso. Passou. Assovio? Seta?

Teus dentes. Teu sapato novo.
 O branco da tua casa.
 Tua voz adolescente.
 Ele carrega memória e concretude.
 Vasto atravessa.³⁶

³⁵ Op. cit. p.71

³⁶ Idem. pgs 74 e 73, respectivamente.

As oposições funcionam como um retrato preciso da sensação dúbia que a passagem do tempo pode conferir subjetivamente. A poesia enfatiza, ainda, a invisibilidade, perseguindo os sinais sutis do tempo. Desenvolve uma espécie de inventário das características físicas e dos indícios materiais (sapato novo) que definem uma juventude anterior.

A imagem do sapato é interessante por sua relação simbólica com a identidade de um indivíduo (não é por acaso que se utiliza a expressão “serviu o sapato”).

A quarta poesia realiza uma busca semelhante. Nesta, fica mais evidente a caçada inútil do tempo.

Desde que nasci, comigo:
Tempo-Morte
Procurar-te
É estar montado sobre um leopardo
E tentar caçá-lo.

Minha tua garra.
Teu matiz de dentro.
Tua lanhada.
Nossa companhia.
Passo de luz e negro.
Dentes. Arcada.

Dois nítidos
À caça de um Nada.

Hora leopardo, em garras e dentes, hora rês, ruminando lerdo e calmo como quem repousa no imutável, o tempo acompanha a poeta. Nessa busca, Hilda Hilst tange o filosófico e o metafísico. Pela via das imagens, retrata a incapacidade humana de apreender o todo do fenômeno temporal e a tendência de tomá-lo como uma continuidade quando é, justamente, o oposto, uma questão também abordada por Bachelard:

Como as mudanças carecem de sincronismo, cremos poder encontrar em domínios diferentes os elementos intermediários que matizam a mudança. Por vezes esses elementos adicionados são, por assim dizer, fatores de fluidez. Assim, deitamos a melancolia sobre o outono para que, docemente, insensivelmente, ao morrer, a folhagem possa passar do verde ao dourado. Misturamos os gêneros para justificar os jogos de cena. Mas, na verdade, as transições transcendem sempre os domínios que se trata de interligar. A alma põe a confusão de seus sentimentos sob as determinações descontínuas do espírito.³⁷

³⁷ Op.cit. pgs. 46 e 47

Para o filósofo, a ideia de continuidade, de fluxo temporal, acontece por uma resistência natural à mudança, que representa para o ser humano, em todas as suas formas, o desaparecimento:

Assim, baseamos quase todos os acontecimentos de nossa vida no contínuo das nossas dores; traduzimos na linguagem emocionada da continuidade o que se exprimiria mais exatamente na narração seca e cortante dos acontecimentos objetivos. A continuidade é apenas nossa emoção, nosso tumulto, nossa melancolia, e o papel da emoção talvez seja apenas o de suavizar a novidade excessivamente hostil.

Objetos esparsos, cenas, fragmentos são os vestígios que ficam dessa sucessão de descontinuidades que é o tempo, dessa coleção de rupturas que forma os anos. Quando a poeta demonstra consciência de que tem como matéria apenas fragmentos, a arte se coloca como recurso filosófico, transcende o lirismo por articular imagens muito mais abrangentes e universais que a simples transposição de sentimentos em metáforas.

A memória é um exercício ficcional, como defende Bachelard. “(...) não nos recordamos por simples repetição, devemos compor o nosso passado³⁸.” Na poesia de Hilda Hilst, compor o passado é perceber dolorosamente a fome do tempo nos vestígios do que se viveu:

Que dor desses calendários
Sumidiços, fatos, datas
O tempo envolto em visgo
Minha cara buscando
Teu rosto reversivo.

Que dor no branco e negro
Desses negativos
Lisura congelada do papel
Fatos roídos
E teus dedos buscando
A carnação da vida.

Que dor de abraços
Que dor de transparência
E gestos nulos
Derretidos retratos
Fotos fitas

Que rolo sinistro nas gavetas

Que gosto esse do Tempo
De estancar o jorro de umas vidas.³⁹

³⁸ Idem. p.51

³⁹ HILST, Hilda. **Cantares**. op. cit. p.34

A percepção da vida como um jorro, ilusória para o filósofo, é real para a poeta quando comprometida unicamente com o seu devaneio. No exercício de imaginação, o jorro estancado é o do sangue, da seiva das veias humanas, da água que é origem, manancial de possibilidades. Para Bachelard, todo líquido é uma água e o símbolo de nascimento carrega sua oposição, a morte:

O ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal.⁴⁰

Com uma poesia repleta de referências míticas, de imagens arquetípicas, Hilda Hilst, ainda assim, é uma artista contemporânea. Embora eu esteja perseguindo nesta tese as imagens poéticas, pertencentes a um universo independente do historicismo, é inegável que a sua poesia será influenciada pela época em que se situa.

Arrisco afirmar, portanto, que todo o “sentimento de tempo” da poesia de Hilda Hilst se constrói na perspectiva atual, na instabilidade – e voracidade – do tempo moderno, como conceitua Berman:

Existe um tempo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhado por homens e mulheres de todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como ‘modernidade’. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e de angústia.⁴¹

Assim como o tempo, a modernidade, apresentada acima, é fundamental na obra de Hilda Hilst. A postura por vezes irônica, a afronta ao estabelecido, incluindo aí o tempo, ordem a princípio inquestionável, caracterizam a poesia hilstiana como produto de sua época. Ainda em Marshall:

⁴⁰ BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Id. ibid. p.7.

⁴¹ BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p 15.

Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e freqüentemente destruir comunidades, valores, vidas (...) Diria-se que para ser inteiramente moderno é preciso ser antimoderno: desde os tempos de Marx e Dostoievski até o nosso próprio tempo, tem sido impossível agarrar e envolver as potencialidades do mundo moderno sem abominação e luta contra algumas de suas realidades mais palpáveis (...) Não surpreende, pois, como afirmou Kierkegaard, esse grande modernista e antimodernista, que a mais profunda seriedade moderna deva expressar-se através da ironia.⁴²

Segundo Carvalho⁴³, no artigo *Pensando as margens: reflexões em torno da produção em prosa de Hilda Hilst nos anos 70 e 80*, (pensamento que cabe também a sua obra poética), a escrita hilstiana propõe novos paradigmas, que podem ser caracterizados da seguinte forma: paradigmas holísticos (em resposta às limitações da ciência mecanicista, baseada no paradigma cartesiano-newtoniano); ecológicos (em resposta ao modelo tecnológico e industrial derivado da perspectiva científica acima mencionada) e feministas, multiculturalistas (em resposta ao modelo patriarcal, etnocêntrico, com seu raciocínio binário e seu controle sobre o corpo e a consciência das mulheres e outras chamadas minorias, através da lógica da força ou através da força da lógica.

O eruditismo de Hilda Hilst, que a transporta para questões universais humanas e, portanto, atemporais no sentido histórico, não anula suas questões ligadas à produção poética contemporânea. Muito pelo contrário: expressiva parte de sua obra poética é um manifesto, como irá ocorrer, mais precisamente, na fase obscena, que apresento adiante.

No final da poesia IV de *Da morte. Odes mínimas*, acima⁴⁴, cabe ressaltar a imagem da nulidade, que se sobressai (À caça de um Nada).

Carvalho⁴⁵ aponta, ainda a respeito da prosa, a recorrência de imagens de dissolução, de nulidade, como um traço moderno na arte de Hilda Hilst, rompendo com a pauta da produção cultural no Ocidente. A reflexão, mais uma vez, parece cabível no que concerne à poesia de Hilda Hilst:

Sendo nada, ela é canal para as várias vozes presentes no drama anímico. Tal procedimento lembra também a técnica do defunto autor de Machado de Assis. O narrador perde substância para ser o vazio onde se deslocam personagens livres da autoridade e da lógica implacável do narrador

⁴² Idem. p14

⁴³ Disponível em www.geocities.com/ail_br/pensandoasmargens.htm, em agosto de 2007.

⁴⁴ Op. cit. p 74

⁴⁵ Op. cit.

externo onisciente realista. Livres ainda da subjetividade romântica da simples narrativa confessional em primeira pessoa.

A poesia de Hilda Hilst se universaliza justamente nesse espaço de transposição entre o sujeito lírico e o leitor, a quem empresta a voz para questões tão subjetivas quanto comuns aos homens de seu tempo.

1.1 – Teu silêncio de facas: a via dolorosa da ausência

Cantando o seu inconformismo com a sucessão, Hilda Hilst personifica em Deus uma das faces da fome do tempo. Tece uma interlocução, no mínimo, irreverente.

Mas há um peso, uma solenidade, nesta desconstrução, tão inconformada quanto temente. É o que se pode perceber da poesia que segue:

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 agora fúria
E descontrole.
Agito-me desordenada
Nos teus moles.

Sou façanha
Escuro pulsante
Fera doente.

À tua semelhança:
Homem.

Extremas, as palavras farão, por contraponto, um gesto de contrição. A estranheza que causa a afronta ao ser divino, interdito que se coloca acima de qualquer crença, permite a sua

preservação no imaginário da poesia. A sensação de ofensa que perpassa o ato insolente reforça a autoridade do deus “ofendido” e lhe confere, assim, uma certa possibilidade de existência.

É possível uma analogia com a obra de Lezama Lima em que, segundo Xirau, “tudo se encaminha para a unidade, para o semelhante, por meio da imagem, que se faz superabundância.”⁴⁶

Tratam-se de obras poéticas opostas em sua relação com a fé. Enquanto Hilda Hilst dialoga permanentemente com a dúvida, para Lima “o mundo é milagroso, memorioso e mágico”. Mas a ideia de semelhança, que passa a ser um vestígio da existência de Deus no texto de Hilda Hilst, surge como um ponto de aproximação entre a poesia desses dois autores, ainda que trabalhada de modo contrário.

Enquanto em Lezama a semelhança ocorre por um ideal de elevação do homem em direção ao modelo divino (porque, para Lezama, a poesia e o cristianismo são iluminação), Hilda Hilst promove uma humanização de Deus pela dessacralização, em diversos poemas que projetam na divindade os sentimentos humanos mais mesquinhos. Essa humanização, em tom característico da ironia peculiar a sua literatura, é uma forma de definir um perfil para a divindade e, assim, dar-lhe contornos que lhe permitam existir.

Ainda segundo Xirau: “O poeta, imagem capaz de semelhança, pode viver como o pescador de *Noche dichosa* (Lezama Lima), na Presença e na Participação. A poesia (veículo da imagem que leva ou pode levar à semelhança) é capaz de compreender a realidade; é também capaz de transformá-la”.⁴⁷

Enquanto a tradição religiosa oferece ao homem a possibilidade de ser feito à imagem e semelhança de Deus, Hilda Hilst entalha Deus como imagem do homem.

O título da obra, *Poemas malditos, gozosos e devotos*, remete à liturgia cristã, caracterizando um enfrentamento temente.

É rígido 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

⁴⁶ XIRAU, op. cit. p.86.

⁴⁷ Idem p. 88

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 assassino.
 É Deus⁴⁸

Cada uma das acusações dirigidas ao “deus-assassino” de “garras e estaca” é feita na transposição de um interdito. Esse desafio ao limite se justifica pela necessidade desesperada de comunicar a dor temporal. Conduz mais uma vez para o “nada”.

A violência com que a poeta se dirige a Deus remete ao tema do *dei otiosi*, fenômeno comum à religiosidade arcaica dos mais diversos povos. Eliade explica que os seres supremos de estrutura celeste têm tendência a desaparecer do culto:

Pode-se dizer que esses seres, depois de terem criado o Cosmos, a vida e o homem, sentem uma espécie de “fadiga”, como se o enorme empreendimento da Criação lhes tivessem esgotado os recursos. Retiram-se, pois, para o céu, deixando na Terra um filho ou demiurgo, para acabar ou aperfeiçoar a Criação.⁴⁹

Nesse espaço de ausência do divino superior, as religiões primitivas colocam divindades menores ligadas à fecundidade da terra e aos ritos orgiásticos. Ao mistério desse afastamento, segundo Eliade, corresponde a ausência quase completa de culto: nenhum sacrifício, nenhuma solicitação ou ação de graças, a não ser em casos extremos, calamidades coletivas ou situações em que pese o medo da morte.

O afastamento e a passividade do ser supremo são admiravelmente expressos num adágio dos gyriamas da África oriental, que descreve também o seu deus: ‘Mulugu está no alto, os manes estão embaixo.’ Os bantos dizem: ‘Deus, depois de ter criado o homem, já não se preocupa mais com ele’. (...) É inútil multiplicar os exemplos. Por toda a parte, entre essas religiões primitivas, o Ser supremo celeste parece ter perdido a atualidade religiosa; está ausente do culto e, no mito, afasta-se cada vez mais dos homens até se tornar um *deus otiosus*.⁵⁰

⁴⁸ Idem p. 29

⁴⁹ ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 103

⁵⁰ Op. cit. pgs. 105 e 106

Com Puluga, o ser supremo da tribo dos andamanais, verifica-se “apenas alguns costumes religiosos em que ainda sobrevive sua recordação, por exemplo, o ‘silêncio’ sagrado dos caçadores que regressam à aldeia depois de uma caçada feliz”.

Deus expresso em silêncio: é a constatação dessa instância de vazio que a poesia hilstiana afronta, sonda e, pelo seu avesso, venera.

Eliade associa o afastamento divino ao período de maior interesse do homem pelas próprias descobertas religiosas, culturais, econômicas. “Interessado pelas hierofanias da Vida, em descobrir o sagrado da fecundidade terrestre e sentir-se solicitado por experiências religiosas mais ‘concretas’, o homem primitivo afasta-se do deus celeste e transcendente”.⁵¹

Mas, toda a simbologia ligada aos mitos e ritos de ascensão irá conservar seu lugar na “economia do sagrado”, ainda segundo Eliade. Esse simbolismo celeste infunde e sustenta numerosos ritos de ascensão, escalada, iniciação, verticalidade...

Retirado da vida sagrada propriamente dita, o sagrado celeste permanece ativo por meio do simbolismo. Um símbolo religioso transmite sua mensagem mesmo quando deixa de ser compreendido, conscientemente, em sua totalidade, pois um símbolo dirige-se ao ser humano integral e não apenas a sua inteligência.⁵²

Parte dessa simbologia será abordada em seguida, na perspectiva de Durand, por sua recorrência na poesia hilstiana.

Entre as 21 poesias dessa obra, Hilda Hilst dedica boa parte à interlocução direta de Deus. No exemplo que segue, sobrepõem-se ironia e erotismo, na forma como procura por um corpo físico de Deus. Embora esteja fundamentada no vazio, a busca de Deus hilstiana vai encontrar semelhança, mais uma vez, com o seu oposto, a fé que leva ao êxtase místico.

Poderia ao menos tocar
as ataduras da tua boca?
Panos de linho luminescentes
Com que magoas
Os que te pedem palavras?

Poderia através
Sentir teus dentes?
Tocar-lhes o marfim
E o liso da saliva
O molhado que mata e ressuscita?

Me permitiria te sentir a língua

⁵¹ Idem

⁵² Ibidem pgs. 108 e 109

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, meus Deus, me aproximar?
Tu, na montanha
Eu no meu sonho de estar
No resíduo dos teus sonhos?⁵³

Esse aparente diálogo vai se revelando um pesaroso monólogo. Na vontade de conhecer aquele que governa o nascimento e a morte, aquele que tem poder de extinção sobre as criaturas, a poeta expressa a imperiosa necessidade de encontrar uma razão, um depois. Quer tocar a verdade para ser redimida do vazio da dúvida, mas a imagem que ela constrói é de uma boca atada, em silêncio, Deus insondável em suas tramas fechadas, pleno mistério.

Campbell discute a necessidade humana de construir um espaço imaginário para o mistério, aquilo que transcende a própria natureza no tempo e no espaço.

As formas da sensibilidade, do tempo e do espaço, condicionam todas as nossas percepções e é dentro desse campo de tempo e espaço que, o que Nietzsche então denominou *principium individuationis*, o princípio da individuação, é vivenciado. De onde segue que tudo o que subjaz ou antecede nossas experiências no interior desse campo deve ser a unidade, uma ‘unidade primordial’, ou talvez, de fato, algo ainda mais misterioso que a unidade, para além de todas as categorias do pensamento, sejam elas quais forem – sendo as categorias, tais como unidade e multiplicidade, apenas formas, por fim, de nosso pensamento.

Conforme Campbell, tais categorias do pensamento são acionadas pela necessidade humana de “se relacionar” com esse mistério que é, da mesma forma que uma condição, uma possibilidade para situar a própria existência, emprestando a ela algum sentido:

Subjacente a esse campo da multiplicidade, então, existe o mistério. E esse é o mistério do nosso ser, o mistério da existência do universo, o mistério da existência de todas as coisas. Ele está escondido. E o termo para escondido é oculto.⁵⁴

⁵³ Idem. pgs.34,35.

⁵⁴ CAMPBELL, Joseph. **Mitologia na vida moderna**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2002. p.88

O mistério, o mundo do sagrado, representa para o homem um estado completamente diverso ao real. Paz aborda a dicotomia entre o sagrado e o profano na história das religiões, explorada pelos antropólogos, para estabelecer a “outra margem”. O território do sagrado, segundo Paz, representa uma inversão completa do mundo do profano, o que se verifica nas narrativas orais primitivas e na produção literária que viria mais tarde.

Sem lei, sem moral, sem explicações ou motivos, o sagrado é um outro mundo para o homem, desestabiliza, inverte. Da mesma forma, se estabelece a relação humana com a divindade.

A mesma ambiguidade distingue nossos sentimentos e sensações frente ao divino. Diante dos deuses e suas imagens, sentimos, simultaneamente, asco e apetite, terror e amor, repulsão e fascinação. Fugimos daquilo que buscamos, como se vê nos místicos; gozamos ao sofrer, nos dizem os mártires.⁵⁵

Nessa outra margem cabem o tom sarcástico, as imagens violentas ou passionais que Hilda Hilst constrói para abordar esse Deus-tempo. “Sentir a língua” divina é súplica que comporta o desespero frente ao silêncio da outra margem e a confusão entre martírio e gozo místico.

A distância entre o martírio sagrado e as torturas profanas é tênue. Ao mesmo tempo que evoca a poesia católica de nomes como Quevedo ou Santa Terezinha, a interlocução violenta lembra Marquês de Sade. Em ambos os casos, trata-se de um gozo solitário, movido ora pela ira, ora pela incomunicabilidade.

Na poesia, a referência a um grão de milho é curiosa. Por que a poeta usaria a imagem de um grão de milho para sugerir uma fresta para o mistério? Tal citação aparece ligeiramente deslocada do conjunto.

Em diversas culturas, em especial na mexicana, o milho é tido como a “expressão do Sol, do Mundo e do Homem”. Há um mito sobre a Criação em que ocorrem três tentativas de construir o homem: na primeira, com argila, é destruído por uma inundação; na segunda, de madeira, é igualmente disperso pela água. O terceiro homem, de milho, é o que terá toda a descendência.

O milho, portanto, simboliza para esses povos a prosperidade da semente – e um além para o homem. Relacionado ao poema, o grão de milho retoma o sentido de uma ponte com o Criador, a semente original, para tentar desvendar a origem.

⁵⁵ PAZ. Op. cit. p.125

Durand destaca o valor da semente dentro da simbologia vegetal, ligada diretamente aos ciclos, ao tempo:

Há mesmo sempre no enterramento da semente um tempo morto, uma latência que corresponde semanticamente ao tempo morto das lunações (...) O simbolismo vegetal contamina toda a meditação sobre a duração e o envelhecimento, como testemunham os poetas de todos os tempos e de todos os países, de Horacio a Lamartine ou a Laforgue, cantores do retorno em que ‘a natureza expira’ e da renovação primaveril.⁵⁶

Outro termo significativo vem em seguida: “para te aspirar”. Quando o contexto parece levar a “espiar”, “aspirar” remonta à imaginação da Criação. O sopro tem, universalmente, o sentido de princípio de vida. Aspirar seria absorver esse sopro. Segundo o taoísmo, o espaço intermediário entre o céu e a terra (a atmosfera) é preenchido por um sopro (k’i), no qual vive o homem como um peixe na água.

1.1.1 – Inversão, queda e redobramento

“No resíduo dos sonhos de Deus”, a poeta é imagem de uma realidade divina, liga-se à Ordem superior. “No meu sonho de estar no resíduo dos teus sonhos” é uma inversão semelhante àquela referida por Pascal: “Se um artesão tivesse a certeza de sonhar todas as noites, durante 12 horas, que era o rei, creio que seria tão feliz quanto um rei que sonhasse todas as noites, durante 12 horas, que era um artesão.”⁵⁷ O homem que toca os resíduos de um sonho divino é menos mortal e mais “semelhança”.

Faz parte do pensamento mítico abordado por Campbell essa ideia de similitude. As representações infinitamente variáveis de Deus projetam o conhecimento que os homens têm de si mesmos, bem como os seus desejos e temores. Para os crentes, todos os seres aparentes e sensíveis da natureza participam do Ser.

A poesia XII desse livro expressa a solidão da fé, que é uma forma de expressar a solidão existencial.

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

⁵⁶ DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 296.

⁵⁷ Idem p.844

Naquelas não evidências
De matemática pura? É preciso conhecer
Com precisão para amar? Não te conheço.
Só sei que me desmereço se não sangro(...) ⁵⁸

O sentimento de solidão é uma experiência comum aos seres humanos (decorrente da individuação, citada anteriormente por Campbell), ainda que vivida de forma subjetiva, variável de indivíduo para indivíduo. Para Hilda Hilst, essa solidão bate à porta de Deus, busca reintegrar-se à totalidade, que não aceita simplesmente como um mistério.

Paz compara o sagrado ao conceito de alteridade. À medida que Deus é o desconhecido, o “Outro”, ele se apresenta como estranheza e, em um aprofundamento dessa perspectiva, como terror.

Eu sou Medo. Estertor.
Tu, meu Deus, um cavalo de ferro
Colado à futilidade das alturas. ⁵⁹

Esse ser terrível, absolutamente assustador que é o Outro, causa repulsa e fascinação na mesma medida. Tal fascinação, ainda segundo Paz, só é possível porque nos identificamos com o Outro. “Esse Outro também sou eu”.

A fascinação seria inexplicável se o horror ante à alteridade não estivesse, desde sua raiz, permeado da suspeita de nossa final identidade com aquilo que de tal maneira nos parece estranho e alheio. A imobilidade é também queda; a queda, ascensão; a presença, ausência; o temor, profunda e invencível atração. A experiência do Outro culmina na experiência da Unidade. ⁶⁰

Mas a procura será sempre sem resolução. Reafirmando a solidão incondicional (se penso que existes/ e igualmente sozinha se tu não existes) o sujeito-lírico se define como “busca”. A poesia em movimento inconcluso leva ao vazio e à despersonalização.

O alargamento dessa solidão passa a ser a própria possibilidade de existência, e a dor se torna algo próximo de um exercício de concretude que, sem o suplício, de dissolveria em “nada”, temor maior (me desmereço se não sangro).

Uma experiência especial do tempo explica essa indiferenciação permanente do eu e do mundo. A solidão é experiência de uma insegurança vital, que na poesia de Hilda Hilst se identifica pelas imagens de dissolução e de perda.

⁵⁸ Op. cit. p.41

⁵⁹ Op. cit p.85

⁶⁰ Op. cit p. 133

Pécora sinaliza a vulnerabilidade da imagem hilstiana de Deus que, mesmo assim, funciona como um interlocutor na poesia em questão:

Se é verdade que grande parte da poesia de Hilda Hilst é construída em torno de uma idéia de Deus, também o é que ela jamais toma a forma da fé, e especialmente jamais a forma do discurso do crente satisfeito com o que conhece ou intui de seu Deus. Nos poemas deste livro em particular (*Poemas malditos, gozosos e devotos*), Deus não é senão dúvida, dor e ameaça do vazio.⁶¹

Sangrar na busca, sangrar de ausência daquele que se pretende conhecer, parece ser uma possibilidade de encontrar um sentido. O “paradeiro” divino é um jogo de oposições: Hilda Hilst aponta para “sumidouros e cimos”, ou seja, a extrema descida e a elevação oposta.

Se os cimos remetem à verticalidade, à moralidade do alto, sumidouro, em uma primeira impressão, é a miséria humana, a imundície. Na simbologia, encontra-se uma ligação entre a imagem de excrementos e um imaginário de assimilação da força, recorrente em muitas culturas.

A escatologia revelada, em uma primeira leitura, como um sinal de irreverência diante do ser divino, como confronto e recusa ao enaltecimento desse ser superior, aciona um imaginário que irá retomar questões temporais.

Considera-se que o excremento esteja carregado de uma parte importante daquele – homem ou animal – que o tiver evacuado. Daí deriva o seu poder vitalizante, que explica a utilização frequente de excrementos na medicina tradicional de numerosos povos. (No Sul do Brasil, por exemplo, é comum a crença de empregar excrementos de cão para “tratamento” de doenças respiratórias como a asma).

A valorização noturna do excremento é abordada em maior profundidade no ensaio sobre o Regime Noturno da Imagem, de Durand⁶², que demonstra que a imaginação da descida conserva o “entusiasmo ascensional” para tocar o centro.

Esse caminho difícil – “porque a descida arrisca-se, todo momento, a se transformar em queda” – é um movimento de retorno, ou de aclimatação e consentimento da condição temporal, já referido a respeito do Complexo de Jonas⁶³:

Como descreve Bachelard, é por um movimento ‘involutivo’ que começa toda a exploração dos segredos do ‘devir’ (...) Trata-se de ‘desaprender o medo’ (...) O regresso imaginário é sempre um ‘ingresso’ mais ou menos sinestésico e visceral.⁶⁴

⁶¹ Prefácio a *Poemas malditos, gozosos e devotos*. Op. cit p.10

⁶² Op. cit

⁶³ P. 12

⁶⁴ Idem. pgs 200-201.

Seria um equívoco adentrar o Regime Noturno da imagem de Durand sem citar o problema do redobramento, segundo o antropólogo, característico desse imaginário marcado pela “antífrase” e pela “eufemização” das trevas em noite.

O redobramento, que toda a descida sugere, parece estar em todas as fantasias de encaixamento (...) Percebemos aqui, ao vivo, o processo de inversão que passa por uma relativização dos termos e que chega mesmo a inverter o bom senso e a lógica ao ‘fazer entrar o grande no pequeno’.⁶⁵

Diante do abismo da própria solidão, o ser em queda toca uma experiência original e originária; encontra, na poesia, a reconciliação. Como observa Xirau:

O que nos diz a experiência poética é que um é outro, que cessaram as oposições, que, graças a ela, estamos em comunicação aberta com nós mesmos e com o mundo que nos rodeia. Assim, a linguagem poética nos conduz a uma aventura total. Abertos a nós mesmos, vivemos, com a imagem, um instante de comunidade.⁶⁶

O poema aponta ainda para “nomenclaturas” e “não evidências de matemática pura”. Esses dois “esconderijos” divinos tangem imagens dissecadas pelas ciências do imaginário: o nome e o número.

Nomear é um ato sagrado: “a invocação do nome evoca o ser”. No silêncio e no vazio da busca que não se resolve, o nome é um caminho místico, uma pista – e uma construção. Na perspectiva simbólica, a invocação do nome está ligada ao simbolismo do som e da linguagem. Com efeito, no pensamento mítico, o nome de uma coisa é o som produzido pelas forças moventes que o constituem.

A pronúncia do nome pode ser considerada como criadora ou apresentadora da coisa. Nome e forma constituem substância da manifestação individual: esta é determinada por aquelas. Assim, nomear uma coisa ou um ser equivale a adquirir poder sobre ele.

Considerando-se que pronunciar é mobilizar os poderes de criação, toda a poética que sonda o divino em Hilda Hilst constrói uma possibilidade de existência de Deus para além do mistério e do vazio que emana o tempo todo das poesias.

Na evolução do pensamento religioso apontada por Cassirer, fica bem determinada a importância da palavra, que acompanha as sucessivas etapas, da multinomia à generalização, da indeterminação à “autêntica generalidade”.

⁶⁵ Idem p.210

⁶⁶ Op. cit. p. 94

Cassirer utiliza o conceito de Mana, poder que pode se manifestar nas mais diversas formas da natureza, ao mesmo tempo adorado e temido. Esse fenômeno foi observado em culturas de variadas partes, representando um nível primordial de religiosidade.

O termo Mana, essência e síntese de todos os poderes mágicos, tem, como oposto, Tabu, que, em linhas gerais, pode ser compreendido como o interdito religioso que, ao mesmo tempo em que atribui divindade a um ser, lugar, ou objeto, proíbe o contato com o mesmo. E o rompimento de um tabu (e não mera blasfêmia) parece ser a expressão que melhor classifica a poesia que questiona Deus, que o acusa e o condena ao mesmo tempo em que duvida que Ele exista.

Adiante, o pensamento de Cassirer, que parte dessa ideia de “imanência” divina, se aproxima da etapa da diferenciação:

Somente a partir desta presença inefável vai-se constituindo o fundo do qual irão se desprendendo figurações demoníacas ou divinas definidas, providas de nomes determinados. (...) Na separação entre o mundo do “sagrado” e o do “profano”, cria-se o pré-requisito para a formação de algumas configurações divinas definidas. O eu sente-se como que submerso em uma atmosfera mítico-religiosa, que quase sempre o rodeia e na qual vive e existe; doravante só lhe falta um impulso, um motivo especial, para que dela surja o deus ou o demônio.⁶⁷

Assim, segundo Cassirer, por mais vagos que pareçam os contornos de tais configurações demoníacas, elas marcam o primeiro passo dessa evolução, que chama a atenção pela importância que o nome adquire no processo. O mito passa de seu primeiro estágio, de modo geral anônimo, para o seu oposto, isto é, o da “polionímia”.

O filósofo aponta que nome e natureza de deus são a mesma coisa, portanto, a multinomia dos deuses constitui um traço de seu ser, determina a abundância de seus poderes. E Cassirer lembra que, nas inscrições egípcias e no Corão, há registros, entre tantos outros, da multiplicidade de nomes que cada deus recebe:

É assim que a representação de deus começa a receber, em certa medida, sua configuração concreta e sua plenitude interior graças à linguagem, através da palavra. Ao emergir à clara luz da linguagem, ela cessa de ser por si mesma um esquema e uma sombra.

Mas, o filósofo observa também a ocorrência de um processo inverso, de uma posterior generalização dessa natureza divina, então restringida pelo nome. Processo que, ainda segundo Cassirer, é resultado da própria essência da linguagem:

⁶⁷ CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2000. p.89

Assim como na linguagem há uma tendência para particularizar, determinar, definir, não lhe é menos própria a tendência para o geral. Assim, guiado por ela, o pensamento mítico-religioso chega a um ponto onde já não lhe basta a multiplicidade, variedade e plenitude completa dos atributos e nomes divinos, mas onde a unidade da palavra lhe serve de meio pelo qual procura alcançar a unidade do conceito de deus. Mas nem mesmo neste plano se detém este pensar; tende a ir além, até um Ser que, como não é circunscrito por nada de particular, tampouco pode ser designado por qualquer nome. Com isto se completa o círculo da consciência mítico-religiosa, pois, como no início, a consciência está agora diante do divino como em face de algo inefável, de um “sem-nome”.⁶⁸

A imaterialidade daquele que é sem-nome encontra em “Nada” um sinônimo. A palavra, com a primeira letra maiúscula, recorrente na obra poética de Hilda Hilst, vem a ser, nos *Poemas malditos, gozosos e devotos*, um “pseudônimo” de Deus.

Desenho o touro na seda.
Olhos de um ocre espelhado
O pêlo negro, faustoso
Seduzo meu Deus montado
Sobre este touro.

Desenhas Deus? Desenho o Nada
Sobre este 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.

Há um movimento circular que se inscreve no poema, calcado na busca e na negação, no redobramento, na duplicidade. O deus hilstiano, por vezes personificado como o Deus-Pai do catolicismo (Pés burilados/ Luz-alabastro/ Mandou seu filho/ Ser trespassado)⁶⁹ se dissolve em Nada.

⁶⁸ Idem. pgs. 90 e 91

⁶⁹ HILST, Hilda. Op. cit. p. 13

Cassirer situa também de modo circular o pensamento religioso. Mas, distingue o começo e o fim desse processo. Segundo ele, não se assemelham porque, da esfera da mera indeterminação, penetra-se na esfera da autêntica generalidade.

O divino, em vez de entrar na infinita multiplicidade das propriedades e dos nomes próprios, no mundo policrômico dos fenômenos, isola-se dele como algo desprovido de atributo, já que qualquer “propriedade” limitaria sua pura essência: *omnis determinatio est negatio*.

Já fundada pela palavra, a essência divina se liberta dela e adentra o silêncio, não uma condição do indiferenciado, mas do abrangente.

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 pensadas asas.
Meu verso cobrindo
Inocências passadas.
Tuas (...) ⁷⁰

Esse “silêncio de facas”, essas “nuas molduras”, imagens para a poesia de Hilda Hilst, são uma condição do pensamento religioso, ainda de acordo com Cassirer:

A mística de todos os tempos e povos volta sempre a debater-se com esta dupla tarefa espiritual: conceber o divino em sua totalidade e em sua máxima interioridade concreta e, ao mesmo tempo, mantê-lo à distância de qualquer particularidade do nome e da imagem. Assim, toda a mística aponta para um mundo além da linguagem, para um mundo do silêncio.

Tais percursos do mito, aparentemente tão amplos e contraditórios, podem caber em uma mesma poesia de Hilda Hilst. Diante do mistério como matéria-prima e da linguagem como ferramenta que tão bem domina, a poeta funda uma existência divina pela palavra e, depois,

⁷⁰HILST, Hilda. Op. Cit. p. 25

conclama a essa mesma existência a própria criação posta em questão, mais uma vez através do nome.

O poema XVII apresenta uma continuidade temática com o XII, à medida que segue a reflexão sobre o “pensar Deus” e a estrutura do redobramento.

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 Idéia.
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 tua boca. E grita este nome meu.⁷¹

O tema do redobramento aparece ao lado do problema da criação pelo nome, para pensar/fundar a própria existência. Na abertura, um redobramento pela redundância: “Penso que tu mesmo cresces/ quando te penso.” Tal estrutura retoma a ideia do poema IX: “Eu no meu sonho de estar/ no resíduo dos teus sonhos?”

A segunda metade merece especial atenção por sua imagem emblemática do encaixamento: “Come, de mim, a tua fome”⁷², remotamente invocando o complexo de Jonas e o esquema do “engolimento ao cubo”, cujo arquétipo é o peixe que engole o peixe, em uma sucessão. Durand aponta que: “Na simbologia cristã, Cristo é, ao mesmo tempo, o grande pescador e o peixe.”⁷³

Os versos fazem eco à simbologia que persigo no poema XII quanto ao nome, em especial na sua conclusão: “Abre a tua boca. E grita este nome meu.”

Das nomenclaturas, a poeta passa para a menção aos números. A referência à “matemática pura” evoca o número e toda a sua simbologia. O interessante é que existe uma solidariedade

⁷¹ Idem p. 53

⁷² Op. cit p.53

⁷³ Op. cit. p.208

imagética entre número, espaço e o tempo, objeto dessa investigação, como relaciona Cassirer em *A filosofia das formas simbólicas*:

Assim como é possível mostrar que espaço, tempo e número, do ponto de vista do conhecimento teórico, são meios fundamentais e etapas do processo de objetivação, assim também eles representam as três fases principais do processo de ‘apercepção’ mítica. (...) No sistema de conhecimento teórico, o número significa o grande meio de ligação, capaz também de abranger os mais diferentes conteúdos, a fim de transformá-los na unidade do conceito. Graças a essa redução de toda multiplicidade e diversidade à unidade do saber, o número aparece como expressão da verdade pura e simples.⁷⁴

Na simbologia católica, os números, segundo São Martinho, são os invólucros invisíveis dos seres: regulam, nestes, não só a harmonia física e as leis vitais, espaciais e temporais, mas também as relações com a divindade original. Números não se tratam de simples expressões aritméticas, mas de princípios “coeternos com a verdade”. São ideias, qualidades, e não meras quantidades.

1.1.2 – Temporalidade

Se nos números não há evidências, a poeta se serve do corpo, limitação, como um meio para tanger o divino, como demonstra o poema VIII: “(...) 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.”⁷⁵

A condição de possuir um corpo perecível, sujeito à fome do tempo, é também a possibilidade de experiência metafísica. A temporalidade é a própria essência do humano e a sua transcendência, de acordo com Merleau-Ponty:

Nós não somos temporais porque somos espontâneos e porque, como consciências, nos afastamos de nós mesmos, mas pelo contrário o tempo é o fundamento e a medida de nossa espontaneidade, a força de ultrapassar e de ‘anular’ quem habita em nós, que somos nós mesmos, nos é ela mesma dada com a temporalidade e com a vida.

Ainda segundo Merleau-Ponty, a existência do tempo está condicionada à existência humana.

Nosso nascimento, ou como diz Husserl em seus inéditos, nossa ‘generatividade’ fundamenta ao mesmo tempo nossa atividade ou nossa individualidade, nossa passividade ou nossa generalidade, esta fraqueza interna que nos impede de obter a densidade de um indivíduo absoluto. Nós não somos, de uma maneira incompreensível, uma atividade unida a uma passividade, um

⁷⁴ CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pgs.150 e 244

⁷⁵ Op. cit. p.31

automatismo dominado por uma vontade, uma percepção dominada por um julgamento, mas todo ativos e todo passivos, porque somos o surgimento do tempo.⁷⁶

Tal imagem evocada por Merleau-Ponty, com a habilidade científico-literária que faz desse extrato de filosofia um texto lírico, é aparentemente absurda, já que há um tempo na natureza (do desenvolvimento dos animais e das plantas, do movimento dos astros...). No entanto, a concepção de que “somos o surgimento do tempo” faz sentido se entendermos o tempo na perspectiva da consciência que se tem dele, atributo humano.

Merleau-Ponty destaca a respeito do tempo o exercício empreendido pela consciência humana que, ciente dessa condição, realiza uma permanente evasão do presente para percorrer as instâncias idealizadas de amanhã, ou de ontem:

Todas as nossas experiências, enquanto são nossas, se dispõem segundo o antes e o depois, porque a temporalidade, em linguagem kantiana, é a forma do sentido íntimo, e porque ela é a característica mais geral dos ‘fatos psíquicos’. (...) Não digamos mais que o tempo é um ‘dato da consciência’, digamos mais precisamente que a consciência desenvolve ou constitui o tempo. Pela idealidade do tempo ela deixa, enfim, de estar enfeixada no presente.⁷⁷

Assim, a temporalidade, condição de quem percebe a inevitável tragédia existencial, transporta o ser aos desdobramentos do tempo.

Adiante, abordarei o erotismo como “fuga” temporal. Mas, nesse contexto, parece mais relevante analisar o corpo como meio de percepção. Tal intento torna interessante tocar em aspectos da biografia de Hilda Hilst. Embora a vida da poeta não seja o objeto desse estudo, alguns depoimentos de quem conviveu com a escritora em seu refúgio, a Casa do Sol, um sítio próximo a Campinas (SP), demonstram que a preocupação com uma vida após a morte, com um além do tempo, era mais que uma questão lírica para ela.

Ávida por respostas, Hilda Hilst vivia a busca, como aponta Nina, no artigo *Em Casa com a Indomesticável Hilda*:⁷⁸

As questões sobrenaturais, pelas quais passou a se interessar, ajudaram a compor um perfil que, para muitos, parecia lunático: os experimentos com gravações de vozes de pessoas mortas através de ondas radiofônicas e as supostas visitas de discos voadores ao sítio.

⁷⁶ MERLEAU-PONTY Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Rio de Janeiro. Livraria Freitas Bastos, 1971. p.431

⁷⁷ Op. cit. pgs. 413 e 417

⁷⁸ Em http://www2.uol.com.br/entrelivros/reportagens/em_casa_com_a_indomesticavel_hilda_imprimir.html (disponível em nov.2009)

Hilda Hilst perscrutava, para além de todo o seu universo imagético, possibilidades concretas de negação da temporalidade, buscando, esperançosa, o que haveria além. Algumas vezes, afirmava realmente ter ouvido as “vozes”.

Mas a sua escrita reafirma o silêncio. No poema XIX, tal como uma amante, propõe a Deus:

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.⁷⁹

A recorrência do fogo nesse trecho pode funcionar como uma referência ao espírito, com base na simbologia desse elemento. Na Índia, Taijasa, condição do ser que corresponde ao sonho e ao estado sutil, deriva de tejas, o fogo. Queimar é uma forma simbólica de levar as coisas ao estado sutil pela combustão do invólucro.

Estender-se sobre as rosas mobiliza uma simbologia de ascese ligada a essa flor. Rosa é um “símbolo do regenerado” na mitologia de povos de diversas origens. É comum, por exemplo, a rosa aparecer para adornar sepulturas de heróis. Na mitologia, sobre o campo de batalha onde caíram numerosos heróis, crescem roseiras bravas. Rosas e anêmonas saíram do sangue de Adônis enquanto o jovem deus agonizava.

Mescla de vermelho e branco, a cor rosa tem, em sua formação, a junção do profano e do puro. A imagem da rosa comumente aparece na iconografia das catedrais, quando corresponde à da roda: transposição do homem do plano físico para o cósmico. É, ainda, um símbolo da paixão, nesse caso paixão sacrificial, entrega ao mistério.

1.1.3 – Deus Pai

Com os espinhos da poesia supracitada, o deus-interlocutor, Deus Pai, se transfigura no Filho, usando a coroa que é uma imagem da Paixão de Cristo, insinuada no título *Poemas malditos, gozosos e devotos*, uma referência aos mistérios dolorosos e gozosos que fazem parte da liturgia cristã.

⁷⁹ Op. cit. p.59

Parece-me interessante meditar sobre a imagem do espinho: agudo, vertical. Ligado ao simbolismo solar, que se opõe aos ciclos do Regime Noturno da Imagem, o espinho e as outras formas que ferem (garras, facas...) podem ser vistos como definição da fome do tempo na poesia de Hilda Hilst. A força dessas imagens fica explícita na expressão “agudíssimas horas”⁸⁰, selecionada para nomear essa tese justamente por sinalizar uma síntese da sua concepção de Chronos.

Posteriores, os poemas de *Via vazia*, reunidos na sua edição mais recente sob o título de *Do desejo*⁸¹, retomam o monólogo com Deus. Neles transparece a designação solar, masculina, que a agudez do espinho sinaliza. Assim como o tempo, o Deus de Hilda Hilst, supremo, nas alturas, é Pai, princípio masculino, como na expressão vista anteriormente na poesia I, “cavalo de ferro. Colado à futilidade das alturas”.⁸²

Já na primeira leitura, “cavalo de ferro” remete ao masculino, ao vigor, à dureza. Em uma entrada simbólica, evidencia-se a palavra “alturas”, inscrita no Regime Diurno da Imagem. Para Bachelard e, posteriormente, Durand, a ascensão e a verticalidade fundamentam um imaginário inerente ao próprio desenvolvimento humano. O impacto do aprendizado desse “eixo estável das coisas” irá repercutir na atribuição positiva, diurna, dos símbolos ascensionais.

Há ainda que se considerar sobre as alturas a potência. Durand destaca que a altura suscita mais que uma ascensão, remete, sobretudo, a um impulso: “elevação e potência são, de fato, sinônimos.”⁸³

Mesmo adentrando a simbologia do cavalo, que se divide em aspectos solares e ctônicos, parece acertado intuir que prevalece, aqui, o imaginário solar – masculino, portanto. O qualitativo “ferro”, que reforça essa idéia por denotar robustez, dureza, inflexibilidade, também apresenta ambiguidade no imaginário. Quando em oposição ao cobre, por exemplo, o ferro adquire característica noturna. Mas, se considerada a ação do ferreiro, que transforma o metal em ferramentas, como a enxada, e as armas de caça e guerra, volta à mítica solar.

O imaginário de um deus patriarcal se evidencia no poema II, quando Hilda Hilst contrapõe uma série de imagens femininas a este deus solar:

Movo-me no charco. Entre o junco e o lagarto.
E Tu, como Petrarca, deves cantar tua Laura:

⁸⁰ Vide capítulo 1.

⁸¹ Detalhes sobre as edições constam de Nota na Introdução.

⁸² Op. cit p.85

⁸³ Op. cit pgs 126-136.

‘Le Stelle, il cielo, caldi sospiri.’
 E nem há lua esta noite. Nascidas deste canto
 Das palavras, só há borbulhas n’água.⁸⁴

Nestes versos, impera a fome de um tempo masculino, vertical, agudo, oposto ao princípio do retorno. A ausência de lua é a supressão de um imaginário inegavelmente feminino. O charco, relacionado ao simbolismo noturno das águas, é o paradeiro da poeta, feito de mistério e desamparo.

As palavras se perdem entre forças masculinas: o junco, que, apesar de ser um vegetal, e todo o vegetal estar relacionado à simbologia lunar, no poema parece ser melhor entendido em função de sua forma vertical, pontuda; e o lagarto, animal comumente relacionado ao sol, à busca da luz, ao fogo e aos mitos civilizadores.⁸⁵

O deus patriarcal é o Chronos faminto de seus filhos, como segue no verso VI:

Que vertigem, Pai.
 Pueril e devasso
 No furor da tua víscera
 Trituras a cada dia
 Meu exíguo espaço.”⁸⁶

Ao confrontar o “patriarca”, Hilda Hilst também demarca uma oposição ao tempo. Constrói uma poética de transgressão, contra a linearidade e mesmo o historicismo, considerando que a própria noção de história coincide com a origem da tradição judaico-cristã. Eliade aborda a valorização do tempo histórico na cultura:

Visto que Deus encarnou, isto é, que assumiu uma existência humana historicamente condicionada, a História torna-se suscetível de ser santificada. (...) Para o cristão, também o calendário sagrado repete indefinidamente os mesmos acontecimentos da existência do Cristo, mas estes acontecimentos desenrolaram-se na História: já não são fatos que se passaram na origem do Tempo, no começo.⁸⁷

Para Paz, analisar o tempo na perspectiva do cristianismo supõe a existência de um paralelo entre história e eternidade:

O cristianismo impôs à visão do tempo cíclico da Antiguidade greco-romana um tempo linear, sucessivo e irreversível, com um começo, um fim, da queda de Adão e Eva ao Juízo Final. Diante desse tempo histórico e mortal houve outro sobrenatural, invulnerável diante da morte e da sucessão: a Eternidade. Por isso, o único episódio decisivo da história terrestre foi o da

⁸⁴ Idem p.86

⁸⁵ Op. cit. p.533

⁸⁶ Op. cit. p.90

⁸⁷ ELIADE, Mircea. Op.cit. p.98

Redenção: o descenso de Cristo e seu sacrifício representam a interseção entre a Eternidade e a temporalidade, o tempo sucessivo e moral dos homens e o tempo do mais além, que não muda nem sucede, idêntico a si próprio sempre.⁸⁸

Assim, ainda segundo Paz, é justamente na crítica a essa Eternidade que apaziguou, de certa forma, o espírito do homem, que nasce a Modernidade e, com ela, um outro tempo:

De um lado, o tempo finito do cristianismo, com um começo e um fim, se converte no tempo quase infinito da evolução natural e da história, aberto em direção ao futuro. De outro lado, a modernidade desvaloriza a Eternidade: a perfeição se traslada para o futuro, não no outro mundo, mas neste. (...) As mudanças e as revoluções foram encarnações do movimento dos homens em direção ao futuro e seus paraísos.⁸⁹

Tais mudanças, ainda de acordo com Paz, são perceptíveis a partir do Romantismo, que considera a grande negação da modernidade “dentro da modernidade”.

Paz defende que o Romantismo convive com a modernidade e a ela se funde só para, uma e outra vez, transgredi-la. Essas transgressões assumem muitas formas, mas se manifestam sempre de duas maneiras: a analogia e a ironia.

Por analogia, Paz entende a “visão do universo como um sistema de correspondências e a visão da linguagem como um duplo do universo”. Essa seria a tradição central, embora subterrânea, da poesia moderna, dos primeiros românticos até Yeats, Rilke (uma das influências de Hilda Hilst) e os surrealistas, seguindo até nossos dias. Na contrapartida, estaria a ironia, “furo no tecido das analogias”.

A ironia tem vários nomes: é a exceção, o irregular, o bizarro, como dizia Baudelaire, e, numa palavra, o grande acidente: a morte. A analogia se insere no mito; sua essência é o ritmo, quer dizer, o tempo cíclico feito de desaparecimentos, mortes e ressurreições; a ironia é a manifestação da crítica no reino da imaginação e da sensibilidade; sua essência é o tempo sucessivo que desemboca na morte. A dos homens e dos deuses.⁹⁰

Assim, de acordo com Paz, a poesia romântica apresenta uma dupla transgressão: a analogia opõe à sucessão o tempo cíclico enquanto, pela ironia, afasta o tempo mítico “ao afirmar a queda na contingência, na pluralidade de deuses e de mitos, na morte de Deus e de suas criaturas”.

⁸⁸ PAZ, Octavio. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993. p.36

⁸⁹ Idem p. 37

⁹⁰ Op. cit. p. 38

Adiante, o século XX, em que nasce a poesia de Hilda Hilst, se mostra o cenário para um sujeito-lírico não mais entregue às imagens da natureza, que povoavam a poesia do século XVII, nem às de um contexto urbano assombrado pela máquina, como na poesia do século XIX. É a solidão o grande tema de sua época.

As antigas imagens veneradas (o cavalo, o barco a vela...) já não aparecem como transporte possível para o homem, mas voltam à cena na poesia hilstiana como meios de condução imaginária. A perspectiva do espírito se sobrepõe à da matéria e a poeta que nasce no cerne de uma sociedade desenvolvida se volta para a própria finitude, recorrendo a essas imagens como formas de conduzir a “alma” às instâncias da permanência – agora.

Na tentativa de definir o que virá a ser o atual período de criação artística (tarefa para as gerações posteriores), Paz define: “A poesia que começa agora, sem começar, busca a intersecção dos tempos, o ponto de convergência. Diz que entre o passado esmaecido e o futuro desabitado, a poesia é o presente.”

Reside nesse presente livre para transitar por temporalidades diversas a poesia, ou a busca, de Hilda Hilst.

1.2 – E desde sempre te espio: a interlocução da morte

A busca do transcendental se constitui praticamente em um instinto humano, uma necessidade, uma função eufêmica da imaginação diante da própria finitude. Quando Hilda Hilst insulta um deus assassino para criar uma possibilidade de sentido pós-morte, abre-se, com o interlocutor imaginário, ainda que “em seu silêncio de facas”, um além. Da mesma forma, os poemas dedicados à morte, que ocupam destaque no conjunto da obra, vide a publicação *Da morte. Odes mínimas*, supracitada, entre outros, realizam esse movimento de negação de uma vida que se esgota em si.

A respeito do gênero poético, a ode, Pécora defende que Hilda Hilst trabalha com as odes privadas, ou de família, considerando a tripartição horaciana geralmente admitida⁹¹. Nestas odes familiares, no entanto, prevalece a particularidade: a autora não se dirige a amigos ou parentes para tecer considerações de ordem reflexiva ou moral, mas à própria morte.⁹²

⁹¹ A tripartição horaciana classifica as odes em outros dois tipos, ainda: as cívicas e as báquicas

⁹² Op. cit. pgs. 7 e 8

A morte é “desde sempre” uma questão para Hilda Hilst; questão temporal, movimento físico e independente como o dos ponteiros do relógio. Involuntária e compassada, como a respiração, a morte que a poeta carrega em si é, pelo lirismo, olhada de frente, argúida, insultada. Íntima, porque tão próxima, passa de opositora a uma quase aliada. Hilda Hilst corteja a própria morte, solicita-a:

Porque conheço dos humanos
 Cara, Cruenza,
 Te batizo Ventura
 Rosto de ninguém
 Morte-Ventura
 Quando é que vem?

Porque viver na Terra
 É sangrar sem conhecer
 Te batizo Prisma, Púrpura
 Rosto de ninguém
 Ungüento
 Duna
 Quando é que vem?

Porque o corpo
 É tão mais vivo quando morto
 Te batizo Riso
 Rosto de ninguém
 Sonido
 Altura
 Quando é que vem?⁹³

A insistência na pergunta, a impaciência em saber quando é que vem a morte, que se confunde com ansiedade, traduz a condição humana de perplexidade frente ao próprio insondável destino.

De visita temerariamente esperada, a morte é envolta na possessividade de uma particularização (morte minha). A poesia adquire função muito nítida: de redimir a poeta, no processo doloroso de meditar o fim, de uma parte da angústia que reside no mistério. Como no poema XVI:

Cavalo, búfalo, cavalinha
 Te amo amiga, morte minha,
 Se te aproximas, salto
 Como quem quer e não quer
 Ver a colina, o prado, o outeiro
 Do outro lado, como quem quer

⁹³ Op. cit. p.51

E não ousa
 Tocar teu pêlo
 o ouro

O coruscante vermelho do teu couro
 Como quem não quer.⁹⁴

O poema constrói, com a materialidade animal da morte, um cenário para o além, um outro lado que pode estar ao alcance dos olhos. A morte já não é um estado, mas um guia para uma nova condição que mantém os pressupostos da vida. Para ver é preciso olhos abertos. A paisagem do lado de lá figura uma continuidade imaginária da existência.

Durand relaciona o conjunto das representações humanas a uma resistência à perenidade, à morte:

É contra o nada do tempo que se levanta toda representação, e especialmente a representação em toda a sua pureza de antedestino: a função fantástica de que a memória não é mais que um incidente. A vocação do espírito é a insubordinação à existência e à morte (...) Todos aqueles que se debruçaram de maneira antropológica, quer dizer, simultaneamente com humildade científica e largueza de horizonte poético, sobre o domínio do imaginário estão de acordo com reconhecer à imaginação, em todas as suas manifestações (religiosas e míticas, literárias e estáticas), esse poder realmente metafísico de erguer as suas obras contra a ‘podridão’ da Morte e do Destino.⁹⁵

Erguem-se contra a escuridão da morte as cores que tingem a poesia. Em vermelho e ouro, a hora derradeira lembra um nascimento – do útero para a luz do sol. Mais uma vez, a morte aparece transmutada na condição oposta.

Os matizes quentes se evidenciam também nas aquarelas da autora que introduzem a obra⁹⁶. As gravuras reunidas sob o título de *Aquarelas* insistem nas figuras de duplicidade, em semblantes de serena alegria, que lembram as manifestações artísticas das religiões indianas, como a que é acompanhada do seguinte poema:

Sonhei que te cavalgava, leão-rei
 Em ouro e escarlata
 Te conduzia pela eternidade
 À minha casa.⁹⁷

⁹⁴ Op. cit p.44

⁹⁵ Op. cit. p.406

⁹⁶ (já faziam parte da primeira edição, pela Massao Ohno/Roswitha Kempf Editores, em 1980).

⁹⁷ Op. cit. p.22

Essa entrega cálida, surreal, exótica, ao condutor que ao mesmo tempo é conduzido (cavalgado) pode ser melhor compreendida com algumas reflexões extraídas de outro ensaio de Bachelard, *A psicanálise do fogo*.

Segundo o filósofo, nos devaneios sobre o fogo, o homem experimenta a possibilidade de uma morte sem vestígios, uma fusão:

A morte nas chamas é a menos solitária das mortes. É realmente uma morte cósmica, em que todo um universo se aniquila com o pensador (...) Como se percebe, nas circunstâncias mais diversas o apelo da fogueira permanece um tema poético fundamental.⁹⁸

A idealização da morte-amante, com possíveis relações com o imaginário do fogo, aparece mais uma vez no poema 19, de *Da morte. Odes mínimas*:

Se eu soubesse
Teu nome verdadeiro
Te tomaria
Úmida, tênue
E então descansarias.

Se sussurrases
Teu nome secreto
Nos meus caminhos
Entre a vida e o sono

Te prometo, morte,
A vida de um poeta: A minha
Palavras vivas: fogo, fonte.

Se me tocares
Amantíssima, branda
Como fui tocada pelos homens

Ao invés de Morte
Te chamo Poesia
Fogo, Fonte, Palavra viva
Sorte.⁹⁹

O desejo de aniquilamento, que aproxima a interlocução hilstiana da morte a um enamorar-se, reporta, em certa medida, aos mitos do redobrimento e do engolimento, porque há uma simultaneidade na extinção do corpo e da chama.

Bachelard, apropriadamente, cita um verso de D'Annunzio a respeito dessa qualidade do fogo: "Só é bom o que não morre, e para nós/ só não morre o que morre conosco."¹⁰⁰

⁹⁸ BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. pgs 29 e 30

⁹⁹ Op. cit. p.47

A respeito da morte, é interessante considerar que a finitude esbarra sempre em uma incompreensão, por mais que o pensamento religioso tenha buscado forma ou explicação para esse momento e o que o sucede.

Assim, em torno da morte, do envelhecimento, da agonia e do cadáver do homem, todos os grupos humanos, mesmo os mais arcaicos, se confrontam com um fenômeno impenetrável. Absurda, inexplicável, a morte suscita o aniquilamento irreversível do sujeito. Sobre o vazio que se impõe, uma rede de mitologias e de ritos intenta transfigurar e ocultar a crueldade desse evento.

Incompreensível, a morte é presença no 29º poema, que faz uma analogia às varias perdas, às despedidas, aos episódios da vida que dão conta do tempo e do fim, naquela dialética referida por Bachelard.

Te sei. Em vida.
Provei teu gosto. Perda, partidas.
Memória, pó.

Com a boca viva provei
Teu gosto, teu sumo grosso.
Em vida, morte, te sei.¹⁰¹

A duração é reconhecida pelos fragmentos da existência, pelos percursos realizados pela memória. O poema de número 37 é mais uma demonstração do peso-presença da morte:

Não compreendo. Apenas
Tento
Somar meu corpo
A teu corpo negro
Minhas águas
A teu remo
E cascos, os meus,
E luzes de um dia
E ânus, regaço
Somar
A teu matiz cobreado
Tua garra fria.

Não compreendo.
Apenas
Tento
(Suor, subida, cascalho/ Seca)
Somar teu corpo
A meu pensamento.¹⁰²

¹⁰⁰ Op cit. p. 322.

¹⁰¹ Op.cit. p.57

À espera da morte há um corpo que, dia a dia, se transforma. Se a morte está no ser que se degrada, nas minúcias e intimidades, a morte “é”, com a “garra fria” de Chronos faminto. Participa das imagens cotidianas.

Talvez resida nessa proposição, que desloca a morte de um amanhã insondável para o contínuo do tempo, um caminho para entender a característica de “um outro-eu” que a morte parece ter em algumas poesias de Hilda Hilst:

Um peixe lilás e malva
Num claro cubo
De sons e água.
Assim te mostrarás.

Um perfil curvo
Soma de asas.
Um quase escuro
Sobre as vidraças.

E fios e linhas
Trançando máscaras para a minha cara:
Rubra mandala
Para um perfil.

Então ajusto
Para o mergulho
Cores e máscara.
Sou eu. Um peixe rubro

E um outro lilás e malva.¹⁰³

A imagem de dois peixes, que revela o duplo poeta-morte, vai ao encontro de um símbolo recorrente na mitologia egípcia, com sentido de ambiguidade. Essa mesma designação se confere na astrologia, em que é tradicional a representação do signo de Peixes por duas dessas figuras, idênticas, em posições inversas, nadando uma sobre a outra.

Lilás e malva são cores que vão da carnalidade à volatilidade da alma. A imagem do barco, símbolo da travessia do mundo dos vivos para o mundo espiritual, será apresentada mais detidamente no próximo capítulo. Aqui, basta essa sugestão de sentido para os peixes dos versos acima. Símbolo de uma natureza ambígua, permeável, Peixes é arquétipo da dissolução e da integração universais, do limo original à fusão final.

¹⁰² Idem p.65

¹⁰³ Idem p.64

Outra imagem importante que aparece reiteradamente na poesia é a de máscara, sugestão de identidade construída. No poema 30, mais uma vez a duplicidade:

Juntas. Tu e eu.
 Duas adagas
 Cortando o mesmo céu.
 Dois cascos.
 Sofrendo as águas

E as mesmas perguntas.

Juntas. Duas naves.
 Números.
 Dois rumos.

À procura de um deus.

E as mesmas perguntas
 No sempre
 No pasmoso instante.

Ah, duas gargantas.
 Dois gritos
 O mesmo urro
 De vida, morte

Dois cortes.
 Duas façanhas.
 E uma só pessoa.¹⁰⁴

Assim como as religiões tradicionais concebem a alma como um duplo do homem vivo, Hilda Hilst propõe um duplo com a morte. No contexto de uma vida que transcorre em conflito com o tempo, com a precariedade da existência, consciente da perenidade de tudo, a cisão faz sentido como possibilidade de permanência.

O par com a morte pode assumir, ainda, o sentido de uma duplicidade entre consciente e inconsciente. O “eu das sombras” assume o papel de morte em vida. Como uma luta presente entre a lucidez e a loucura, a fé e a total descrença, o dia e a noite de um mesmo indivíduo.

Outra possibilidade de desdobramento deriva do romantismo alemão, em que o duplo pode ser um adversário que desafia ao combate, um lado perverso da própria personalidade: encontrar o seu duplo é, em tradições antigas, um acontecimento nefasto, até mesmo um sinal de morte, que será tema de uma considerável produção literária em diferentes épocas.

¹⁰⁴ Op. cit. p. 58

A morte em vida também demonstra o encerramento de uma etapa que é fundamental para o nascimento de outra. Viver “mortes” é uma possibilidade de evolução. Mas no poema, embora aberto às múltiplas interpretações (por ser um texto de valor literário, na transcendência e na universalidade de suas questões), prevalece um sentido literal de morte – a morte no tempo.

Do trecho “O mesmo urro/, de vida, morte//” é possível abstrair que a própria noção de morte é absolutamente atrelada à vida. Pensar a morte da perspectiva da vida é erguer as “mesmas perguntas”. Só se sabe a vida – e a morte, nesta limitação de ver além, pertence também ao lado de cá, é um produto, uma criação da vida.

Falar da morte é sempre um desafio ao real. Mas é na elaboração que se expressa por meio dessa ficção (imagens, cultos, referências ao pós-vida) que se produz, na imaginação dos sobreviventes, alguma coisa ou alguém que não seja esse concreto “nada”.

Os signos criam um mundo oculto e uma população do além insere-se no mundo dos vivos. O mito da reencarnação, por exemplo, transforma todo o ser vivo num morto reencarnado, tal a necessidade de encontrar, por aqui, uma existência concreta para o além completamente desconhecido.

1.2.1 – Signos para o Nada

Antes de tudo, a morte é, para o ser humano, o assombro do nada.

Teu nome é Nada.
Um sonhar o Universo
No pensamento do homem:
Diante do eterno, nada.

Morte, teu nome.
Um quase chegar perto.
Um pouco mais (me dizem)
E terias o Todo no teu gesto.
Um pouco mais, tu O terias visto.

Teu nome é Nada.
Haste, pata. Sem ponta, sem ronda.
Um pensar duas palavras diante da Graça:
Terias tido.¹⁰⁵

No poema acima, que descreve de forma quase coloquial, na segunda metade, o mistério e o vazio que rondam o momento-limite entre vida e morte (Um pouco mais, tu O terias visto), está posta a desorientação que cerca o assunto. O tênue instante e as conjecturas.

¹⁰⁵ Op. cit. p.48

Uma alternativa a esse universo de pensamentos e suposições, de “quase”, são as nomenclaturas ou características “físicas” que a Morte assume em troca do “nada” na poesia de Hilda Hilst. Quando não aparece simplesmente como um desdobramento do sujeito lírico, a morte ganha formas curiosas. São emblemáticas na poesia de Hilda Hilst as figuras que assume, tanto humanas, quanto animais.

A cavalinha, já citada na página 28, (poema XVI), talvez seja a mais recorrente – e impressionante. Com seu duro trote, pode ser lida como um simulacro do tiquetaquear do tempo, do ritmo das horas no relógio.

Os cascos enfaixados
 Para que eu não ouça
 Teu duro trote.
 É assim, cavalinha,
 Que me virás buscar?
 Ou porque te pensei
 Severa e silenciosa
 Virás criança
 Num estilhaço de louças?
 Amante
 Porque te desprezei?
 Ou com ares de rei
 Porque te fiz rainha?¹⁰⁶

Os signos substituem o “Nada”. Nessa compensação, ainda que ilusória, parece que quanto mais signos se constrói para a “morte”, para esse “além” absolutamente misterioso, mais verdadeira será a possibilidade de materializar uma situação que se diferencie de “Nada”.

Na sociedade, esse esforço é percebido nos ritos fúnebres e em todos os aparatos que cercam a morte. Reza, imagens sacras, construções similares à arquitetura residencial nos cemitérios operam uma tentativa de transformação do “Nada” em uma possibilidade mais concreta, como um lugar, um espaço.

De volta à poesia, Hilda Hilst constrói uma das suas imagens mais impressionantes para ilustrar o trágico instante em que a vida encontra a morte: a do “estilhaço de louças”, anúncio sonoro do irreparável.

Sobressai-se, ainda, uma figura feminina para a morte, como nas designações “Velhíssima-Pequenina” e “Menina-Morte”, que aparecem, por exemplo, no verso XII:

Por que não me esqueces

¹⁰⁶ Op. cit. p.37

Velhíssima-Pequenina?
 Nas escadas, nas quinas
 Trancada nos lacres
 No ocre das urnas
 Por que não me esqueces
 Menina-Morte?

Sempre à minha procura
 Tua rede de avencas
 Teu crivo, coágulo
 Tuas tranças negras

Por que não viajas
 No líquido cobre
 Da tua espessura?

E por que soberba
 Se te procuro
 Te fechas?¹⁰⁷

A morte é tão antiga quanto a vida. Pensar a morte como “velha” é, portanto, natural. Mas, na figura da Velhíssima-Pequenina, lê-se, ainda, uma referência mítica, um labor de detalhes que lembra as moiras terríveis, tecendo, esticando e cortando o fio do destino.

A ode se dirige, em seguida, a um outro nome para a mesma interlocutora: “Menina-Morte”. A aproximação de velha e menina coloca o leitor diante da questão temporal. O duplo-espectro imaginado por Hilda Hilst adensa um certo terror – reforça o mistério da fatalidade que é possível em qualquer etapa da vida; que se reveste de várias formas, mas se mantém feminina.

A morte se insere no Regime Noturno da Imagem, supracitado. Integra uma constelação de imagens que aproxima a obscuridade, a subjetividade, a intuição, o feminino. É possível, no entanto, avançar no problema de gênero feminino para “a” morte, que não é uma unanimidade nos idiomas, mas que aparece em muitas delas, como o italiano e o francês, em que mesmo o fim é feminino “la fin”.

Gaston Bachelard, em *A poética do devaneio*, oferece importantes contribuições a essa discussão quando cita Simone de Beauvoir¹⁰⁸, que já se referia à feminilidade das palavras da língua francesa:

Todos os linguistas concordam em reconhecer que a distribuição das palavras concretas em gêneros é puramente acidental. Contudo, em francês, a maioria das entidades são do gênero feminino: beleza, lealdade, etc. (...) A

¹⁰⁷ Idem p. 40

¹⁰⁸ BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe*. Gallimard. p 286. *apud* BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 33

mulher é o ideal da natureza humana, e o ideal que o homem põe diante de si como o Outro essencial ele o feminiliza, porque a mulher é a figura sensível da alteridade: eis porque quase todas as alegorias, na linguagem como na iconografia, são mulheres.

Bachelard aponta que a própria língua pode ser uma mitologia:

“(...)as palavras das grandes coisas, como a noite e o dia, o sono e a morte, o céu e a terra, só assumem o seu sentido designando-se como pares. Um par domina outro par, um par engendra outro par. Toda cosmologia é uma cosmologia falada.¹⁰⁹

Mesmo quando a morte é representada como “o” esqueleto, ele aparece armado com “a” foice. Em última instância, é “ela”, a foice, que ceifa. Na mitologia grega, a morte é Tântatos, de gênero masculino, mas esse é irmão do Sono e filho “da” Noite.

Nomenclaturas para a morte desviam da crueza da realidade que, em outros versos, é exposta pela poeta. Enquanto alguns poemas aproximam a morte de uma iniciação, de um momento de iluminação, outros se deixam ficar diante do problema da decomposição, da morte física.

Esboçava-se.
Escorria líquido.
Era vidro.

Amava torpe.
Mesquinho te amava.
Era um vivo.

Luzente ofuscava
De vermes e asas
Vivo, silente,
Alquimia de fogo:
De pedra fria.
A gozo.
Dirias morto?¹¹⁰

O paralelo construído na poesia acima conduz para uma imagem “viva” de uma degradação. No frio da carne, a ebulição dos vermes mescla o silêncio à continuidade devoradora. A pergunta final confronta a nova condição, que é um tabu para os homens das mais diversas sociedades.

¹⁰⁹ Idem p.34

¹¹⁰ Idem p. 61

Um mosaico de modos de imaginar a morte, de inúmeras fantasias sobre o além, é criado pelo motivo único de não confrontar com o inominável, contra essa mudança na natureza do corpo pela qual ele já não é sequer um cadáver, mas um “não sei quê”.

O espetáculo da decomposição inspira horror em toda a parte. É fundamental, para manter a funcionalidade das mitologias tranquilizadoras, esconder o que apavora por significar a perda da própria individualidade. Foram então concebidos processos para suprimir a imagem da decomposição no mundo dos vivos: destruir, dissimular ou conservar o cadáver.

A permanência do que é imaterial é uma das saídas para o “Nada” expressa na poesia de número XI.

Levarás contigo
Meus olhos tão velhos?
Ah, deixa-os comigo
De que te servirão?

Levarás contigo
Minha boca e ouvidos?
Ah, deixa-os comigo
Degustei, ouvi
Tudo o que conheces
Coisas tão antigas.

Levarás contigo
Meu exato nariz?
Ah, deixa-o comigo
Aspirou, torceu-se
Insignificante, mas meu.

E minha voz e cantiga?
Meu verso, meu dom
De poesia, sortilégio, vida?
Ah, leva-os contigo.
Por mim.¹¹¹

De modo inverso, a poesia XL, que encerra a obra, se detém sobre restos mortais. Há um tom de superação, de uma quase vingança no legado tão parco.

Lego-te os dentes.
Em ouro, esmalte e marfim.

Entre sarrafos e palha
O baço dos meus ossos.
Procura na tua balança.
Minha couraça

¹¹¹ Op. cit. p.39

Meu bandolim.
Escrita e torso.

Pesa-me a mim. Minhas funduras.
E o gume do meu desgosto.

Procura, na minha hora, entre sarrafos e palha

O que restou de mim
À tua procura.

Os versos finais, sem correrem o risco de uma aceitação calcada na fé, insinuam um movimento, uma contrapartida: a continuidade da busca. Nas duas poesias citadas, a resistência se dá pela arte, que se incorpora à poeta a ponto de constituir vestígios junto aos seus legados materiais – o ser do poeta é poesia.

1.3 – Barcos no último vestido: a passageira de Caronte

Em dado momento, a poesia de Hilda Hilst para a morte adere ao imaginário da travessia.

O poema que segue é exemplar:

Uns barcos bordados
No último vestido
Para que venham comigo
As confissões, o riso
Quietude e paixão
De meus amigos.

Porque guardei palavras
Numa grande arca
E as levarei comigo

Peço uns barcos bordados
No último vestido

E vagas
Finas, desenhadas
Manso friso

Como as crianças desenhavam
Em azul as águas

Uns barcos
para a minha volta à Terra
Este duro exercício:
Para o meu espírito.¹¹²

¹¹² Idem. p 67

A intenção de separar este do conjunto tratado anteriormente tem por base uma distinção entre as suas respectivas vozes. Enquanto, na interlocução da morte que predomina nas odes, Hilda Hilst provoca uma sorradeira “cavalinha”, seduz e conspira, sonda, perverte o fim dando-lhe nome e figura em tom sarcástico, nessa poesia há uma contemplação eufemística.

“Este duro exercício para o meu espírito” abandona a perspectiva de extinção em si, trabalhada no subcapítulo anterior, ao considerar a existência de um espírito. Mostra, ainda, uma disposição, ou prontidão, para uma etapa inevitável, enquanto a imagem dos barcos e seus supostos conteúdos na poesia (confissões, risos, quietude, paixão...) empresta sentido à vida e constitui a morte em passagem. A viagem pressupõe um além – o ponto de chegada do outro lado. Suprime a extinção em si.

Parece relevante para este estudo uma análise sobre os barcos, imagem que se pode relacionar facilmente ao tempo. Funcionam como um contraponto humano ao fluir (linear) da água. Um barco é um ponto de referência, permite demarcar um intervalo de início, meio e fim no movimento contínuo do rio que Heráclito relacionou à existência.

Pensando sob o aspecto da barca, o próprio tempo, em essência, está condicionado a um observador, ou seja, é a árvore plantada na margem ou o barco em movimento que evidenciam o movimento da água. Assim com o passar das horas: na trajetória do sol no arco celeste, no desenho contínuo das linhas no rosto de alguém é que se “vê” o movimento.

Seria arriscado abordar a relação entre tempo e movimento sem um retrospecto do pensamento filosófico sobre o tema. Cabe aqui uma pausa para marcar alguns posicionamentos clássicos que ainda contribuem para a noção de tempo nos dias atuais (muito mais no campo simbólico do que científico) e que parecem ser, de alguma forma, determinantes na poesia hilstiana.

Aristóteles analisava que “quando percebemos e determinamos os agoras segundo a sua anterioridade ou posterioridade (movimento dialético referido, posteriormente, por Bachelard), então dizemos que transcorreu um intervalo de tempo. Quando não distinguimos mudança alguma, é como se a alma permanecesse no mesmo e indivisível agora.”¹¹³

É interessante observar que a caracterização do tempo aristotélica, de um contínuo sucessivo, dado não ser, simplesmente, um movimento (que é contínuo), ou um número (que é

¹¹³ ARISTOTE. **Traité du Temps**. Introduction, Traduction et Commentaire. Éditions Kimé. Paris, 1994.

sucessivo), mas sim o número de um movimento – uma sucessão contínua, implica a existência de uma alma (observador). Mas essa alma precisa ser entendida de modo intelectual – a alma intelectual de um indivíduo.

Plotino oferece outras contribuições, diferenciando-se essencialmente de Aristóteles por não tratar o tempo isoladamente, mas partir do pressuposto de que esse só é compreensível a partir da eternidade, como destaca, em artigo, Puente¹¹⁴:

A sua aproximação à questão do tempo é, portanto, genética e não meramente descritiva, como ele julgava ser a de Aristóteles. Plotino quer saber, antes de mais nada, de onde provém o tempo. E essa resposta, para ele, já havia sido dada por Platão no *Timeu*, ao formular a definição do tempo como “imagem do eterno que procede segundo o número.

Plotino não vê necessidade de que preexista uma alma individual a fim de que ocorra a mensuração do tempo, pois, para ele, o tempo tem a mesma medida, independentemente de que alguém o measure ou não.

Puente retoma a explicação de Plotino para a origem do tempo, com uma formulação que contribui para o estudo da poesia de Hilda Hilst em alguns aspectos, como será possível entender a seguir:

Não podendo recorrer às Musas para narrar a genealogia do tempo, dado que elas ainda não teriam nascido, pois, segundo uma tradição grega, ao serem filhas de Zeus e de Mnemosyne, as Musas nascem no tempo, Plotino dá voz ao próprio tempo (...) No início, antes do anterior e do posterior, o tempo repousava consigo mesmo no Ser do Intelecto, ou seja, na eternidade. Mas, então, uma natureza inquieta, desejosa de comandar a si mesma e de pertencer a si mesma, “decidiu buscar mais do que o presente e moveu a si mesma e moveu também a ele.

Ainda segundo a leitura de Puente, esse relato mostra, com clareza, ser esse movimento da alma, que busca algo além do que ela já possui, que cria o tempo. Não por acaso, quando Plotino trata do movimento, ele afirma que o tempo é sempre diverso, porque é o próprio movimento que o produz. Obviamente, o movimento a que Plotino se refere nessa passagem é um movimento hipostático, que se manifesta, no plano do Intelecto, pelo pensar e, “no plano da alma, pelo desejo”.

A busca, a inquietude, como veremos mais detidamente nas páginas seguintes, quando analisaremos poemas de amor reunidos em especial em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*,

¹¹⁴ SOUZA, Draiton Gonzaga de (org). O tempo e a alma em Plotino e Aristóteles *in Amor Scientie – Festschrift em Homenagem a Reinholdo Aloysio Ullmann*. EdiPUCRS. Porto Alegre, 2002. pgs.251-270

estão na essência da poesia de Hilda Hilst, que, não por nada, deu a um dos cadernos dessa edição o título: O poeta inventa viagem, retorno e sofre de saudade.

A poesia funda tempos dentro do tempo que só existe em virtude da subjetividade. O filósofo observa que a eternidade é a vida do Intelecto, que é homogênea, plena e absolutamente inextensa. Primeiramente, a alma se “temporalizou”, produzindo no lugar da eternidade o tempo. Depois, impôs ao mundo criado servir ao tempo, na medida em que tudo fora criado no tempo e todos os processos do mundo foram circunscritos ao tempo.

Logo, se a eternidade é a caracterização da vida no estado de quietude, uniformidade e identidade consigo mesma, o tempo, por sua vez, será uma vida no estado de inquietude, diversidade e alteridade. A correspondência entre os atributos da eternidade e os do tempo deve ser perfeita, de modo que a cada atributo da eternidade corresponderá um do tempo.¹¹⁵

O tempo como imagem da eternidade é conceito germinal da filosofia do tempo. Na explanação que segue, se evidencia o instante, a sucessão e o *devenir*, portanto, as formas da experiência humana do tempo. É nessa perspectiva que se pode compreender as saídas temporais ou as suas dilatações:

O primeiro predicado da eternidade é a sua unidade e a esse predicado o tempo se refere ao ser uma imagem da unidade, a saber: a unidade na continuidade; a segunda propriedade da eternidade é a sua infinitude atual que o tempo imita, ao ser uma tendência ao infinito relacionada ao que será eternamente sucessivo e, por fim, a terceira e última característica da eternidade é ser uma totalidade concentrada, característica essa emulada pelo tempo ao este ser uma totalidade que se formará por partes e que será sempre futura.¹¹⁶

Plotino conclui que, do mesmo modo que não existem muitas almas, mas uma única que se manifesta na pluralidade, assim também não existem muitos tempos, mas apenas um, que se manifesta em cada alma como a sua própria vida. A prisão no tempo hilstiana, nessa perspectiva, corresponde à natureza da própria existência.

Sintonia maior será possível reconhecer ao compará-la com o trabalho de pensadores posteriores, como Agostinho e, além, Kant que, diferentemente de Plotino e Aristóteles, abarcam uma visão subjetiva dessa natureza.

A concepção de tempo como movimento é revigorada por Santo Agostinho: “imagem móvel da imóvel eternidade”. Em Agostinho está a síntese da imagem de Platão, com uma ênfase

¹¹⁵ Op. cit p. 260

¹¹⁶ Idem

intimista: aparece o entendimento do tempo como uma realidade propriamente psíquica e pessoal, embora seja possível detectar alguma influência de Plotino, em especial quando utiliza termos relacionados essencialmente à vida humana, como pensamento e desejo.

No século XX, Heidegger é pioneiro na cultura ocidental em desfazer a relação tempo e medida, com a introdução do conceito de *ser-no-mundo*, onde repousa o princípio do *ser-aí* como *cuidado*. Produz, assim, uma dimensão em que o tempo se converte em “temporalidade”, de acordo com Stein:

De agora em diante, o ser não é atributo essencial das coisas, das pessoas e dos eventos. O ser passa a transformar-se numa função da própria compreensão que o *ser-aí* tem de si. Em que proporções a subjetividade forte de Heidegger revolucionou a filosofia, no que nela se tinham constituído concepções de tempo, pode ser observado na transformação das categorias sujeitas ao tempo em existenciais sustentados pela temporalidade. Não era apenas o caráter físico de sucessão do tempo que era suplantado, mas se produzira uma desobjetificação do ser humano, na medida em que cada existencial é uma concentração de instantes de temporalidade.¹¹⁷

“Formador de mundo”, o ser humano está livre para viver não mais a cegueira da sucessão, mas uma temporalidade dialógica, como a que a poesia de Hilda Hilst oferece aos leitores, por vezes deslocada para o universo mítico, embora, muitas outras, aparentemente vinculada à crueldade de um tempo arrasador; esse tempo, na aparência, é um ser externo, que desconsidera o homem.

As coisas e os eventos passam a tomar um volume de tensão e um modo de ser que lhes tira a aparente neutralidade que lhes atribui a tradição metafísica. (...) Quando afirma que *A pedra é sem mundo, o animal é pobre em mundo e o ser humano é formador de mundo*, não é a sucessividade de um tempo físico que irá caracterizar a discussão dos três mundos. Pelo contrário, através do desmantelamento do mundo como conceito físico do seu tempo, que Heidegger se propõe como tarefa na destruição da metafísica, nos faz reconsiderar o movimento fundamental de compreensão da condição humana. Com sua temporalidade, o ser humano não é produto final de um tempo de evolução como as ciências podem estabelecer. Uma vez dado o fato humano e, aliás, somente porque se deu esse fato humano, tudo se inverte.

Entender a contribuição de Heidegger para a filosofia do tempo é tocar nas questões concernentes à poesia geral e, especificamente, naquela que pauta a dor característica dos versos de Hilda Hilst ao abordar a linearidade temporal.

Heidegger “muniu” o ser humano de dois existenciais decisivos:

¹¹⁷ Op. cit. In *O filósofo e o tempo*. pgs. 236-244

São as antenas pelas quais o *ser-aí* modaliza o tempo e o confirma na sua dimensão *ec-stática* e não linear. Trata-se do sentimento de situação e da tonalidade de ânimo. Essas características que determinam o modo de *ser-no-mundo* são os vetores que sustentam e alimentam a relação com o tempo e a temporalidade. Neles, por exemplo, se apóia o conceito de melancolia e tédio, modos reativos e de rejeição do tempo linear que não se suporta e que justamente nos levam para a atmosfera de um tempo que toma sua forma de temporalidade.¹¹⁸

Na poesia de Hilda Hilst, esse tempo insuportável encontra como reativo a poesia, caminho para percursos descomprometidos com a linearidade.

1.3.1 – Travessia

Entre as várias leituras possíveis para a imagem de barcos no último vestido, tão delicadamente construída, sobressai-se, primeiramente, a do mito de Caronte, o condutor das almas para o além. Os gregos e romanos da antiguidade acreditavam que as almas faziam a travessia do Aqueronte, rio que delimitava o inferno, em uma pequena barca. O nome desse rio faz menção a um dos filhos do Sol e da Terra que, por ter fornecido água aos titãs, inimigos de Zeus (Júpiter), foi por ele transformado em rio infernal.

Caronte era um barqueiro velho que só transportava as almas dos que tinham tido seus corpos devidamente sepultados, e cobrava pela travessia – daí o costume de colocar uma moeda com o morto. A mortalha (ornada de barcos) a que o poema se refere pressupõe um rito fúnebre, segundo a lenda, condição para o embarque das almas.

Os espíritos que não prestassem o devido tributo a Caronte, conforme a crença, estariam condenados a percorrer o Aqueronte por 100 anos para cima e para baixo, antes de finalmente descansarem.

A perspectiva de Caronte, que comporta a crença no além-túmulo, deixou testemunhos como as pinturas nos vasos mortuários greco-romanos, que mostram, além da barca, os vivos voltando ao túmulo para enfeitar a lápide com fitas, untá-la ou depositar oferendas, como frutas.

A imagem da barca, símbolo da travessia feita pelos vivos ou pelos mortos, é encontrada em todas as civilizações. Na Oceania, há a crença de que os mortos acompanham o Sol no Oceano transportados por barcas solares, enquanto os *cargo cults*, cultos proféticos e milenaristas, proclamam a iminência de uma era fabulosa de abundância e beatitude que virá das águas, como cita Eliade:

¹¹⁸ Ibidem

Os indígenas voltarão a ser senhores de suas ilhas e não mais trabalharão, pois os mortos retornarão em magníficos navios carregados de mercadorias, iguais às cargas prodigiosas que os brancos recebem em seus portos. Eis porque a maioria desses *cargo cults* exige, por um lado, a destruição de animais e utensílios domésticos e, por outro, a construção de amplos depósitos onde serão armazenadas as provisões trazidas pelos mortos. Um dos movimentos profetiza a chegada de Cristo a bordo de um cargueiro; outro aguarda a vinda da América. Uma nova era paradisíaca terá início e os membros do culto se tornarão imortais.¹¹⁹

Na arte e na literatura do antigo Egito, acreditava-se que o defunto descia para as 12 regiões do mundo inferior numa barca sagrada, que passava em meio a mil perigos. Na ampla iconografia fúnebre, às vezes se distingue um escaravelho erguido dentro da barca, ostentando um sol sobre as patas, como uma promessa de imortalidade.

A imaginação egípcia, de impressionante riqueza, assim como a mitologia grega, oferece um vasto terreno para a interpretação psicanalítica, partindo do princípio de que a viagem subterrânea da barca solar seria uma exploração do inconsciente. Para Bachelard, a barca que conduz a esse nascimento é o berço redescoberto.

Ao mesmo tempo que o símbolo da travessia reporta à ponte entre os mundos que a poeta pretende como fuga do “nada”, pode sugerir um mergulho individual, um retorno aos estágios anteriores do ser, lugar onde um outro tempo existe de fato – a memória, enquanto uma pós-existência será apenas mistério.

No mesmo sentido, evoca o seio ou o útero. Relacionando a barca de Caronte ao berço se pode perceber, na imagem das barcas bordadas, uma fuga simbólica da temporalidade pela perspectiva de começo que a nau representa. A entrega à viagem reproduz, em certa medida, o retorno ao útero, tema explorado por Freud que, diferentemente de outras abordagens científicas que denotam a precariedade da infância, defende a beatitude dos primórdios. Nessa inversão, a primeira barca pode ser o ataúde.

Tema bastante frequente nas religiões arcaicas, a perfeição da origem é um ponto de contato entre a mitologia e a psicanálise, como observa Eliade:

Eis a razão porque o inconsciente apresenta a estrutura de uma mitologia privada. Pode-se ir mais longe ainda e afirmar não somente que o inconsciente é mitológico, mas também que alguns de seus conteúdos estão carregados de valores cósmicos. (...) Pode-se mesmo dizer que o único contato real do homem moderno com a sacralidade cósmica é efetuado pelo inconsciente, quer se trate

¹¹⁹ ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Perspectiva: São Paulo, 2002.

de seus sonhos e da sua vida imaginária, quer das criações que surgem do inconsciente (poesia, jogos, espetáculos, etc.).¹²⁰

Considerar a poesia, mais que uma fuga, um autêntico contato do homem com a sacralidade cósmica é oferecer, no âmbito da ciência, dos estudos culturais, uma possibilidade de transcendência para as questões existenciais.

Eliade enfatiza, ainda, que o regresso ao útero, do ponto de vista da estrutura, corresponde à regressão do Universo ao estado caótico, ou embrionário. As trevas pré-natais correspondem à Noite anterior à Criação (Noite dos Tempos) e às trevas da cabana iniciatória.

Nos ritos de regresso no tempo das mais variadas épocas e origens, e nas manifestações artísticas que reproduzem esse mesmo ímpeto, Eliade identifica “uma certa continuidade de comportamento humano no que concerne ao Tempo. Esse comportamento pode ser definido do seguinte modo: para curar-se da obra do Tempo, é preciso voltar atrás e chegar ao princípio do Mundo.” E compara:

Enquanto nas culturas arcaicas e paleorientais a repetição do mito cosmogônico tinha como objetivo a abolição do Tempo decorrido e o reinício de uma nova existência com as forças vitais intactas, para os místicos chineses e hindus o objetivo não consistia em recomeçar uma nova existência aqui embaixo, na Terra, mas em volver atrás e reintegrar-se ao Grande-Um primordial.¹²¹

Assim, no limite da existência, o imaginário reconstrói o Eterno Retorno ou o regresso aos primórdios que antecedem o próprio tempo.

Bachelard define:

Se a Morte foi o primeiro navegador, o ataúde, na hipótese mitológica, não seria a última barca, seria a primeira. E a morte não seria a última viagem, seria a viagem inicial. Será, para alguns sonhadores profundos, a primeira verdadeira viagem.¹²²

Entretanto, observa Bachelard, a barca dos mortos desperta uma consciência do erro, assim como o naufrágio sugere a ideia de um castigo. “A barca de Caronte vai sempre para os infernos. Não existe barqueiro da felicidade. A barca de Caronte é, assim, um símbolo que permanecerá ligado à indestrutível infelicidade dos homens”.

Não obstante o esforço imaginário, o mistério da morte a mantém ligada à obscuridade, ao medo.

¹²⁰ Op. cit. p.73

¹²¹ Idem pgs. 81 e 82

¹²² BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.111

1.3.2 – Memória e esquecimento

A vida presente também é uma navegação perigosa. Sob esse aspecto, a imagem da barca é um símbolo de segurança. Favorece a travessia da (ou das) existência(s). Geralmente, uma auréola em forma de barca figura detrás do personagem Amida nas representações japonesas. Faz lembrar aos fiéis que Amida é um barqueiro-passador, e que sua compaixão conduzirá para além do Oceano das dores que são a vida neste mundo e o apego a esta vida. “Talvez esse, sim, tenha sido um barqueiro da felicidade”, compara Bachelard.

Como toda a imagem comporta a sua oposição, a barca da travessia para o além toma a forma, em versos de *Do desejo*, de uma possibilidade de retorno:

Que as barças do Tempo me devolvam
A primitiva urna de palavras.
Que me devolvam a ti e o teu rosto
Como desde sempre o conheci: pungente
Mas cintilando de vida, renovado
Como se o sol e o rosto caminhassem
Porque vinha de um a luz do outro

Que me devolvam a noite, o espaço
De me sentir tão vasta e pertencida
Como se águas e madeiras de todas as barças
Se fizessem matéria rediviva, adolescência e mito.

Que eu te devolva a fonte do meu primeiro grito.¹²³

Em uma mudança de perspectiva da análise da travessia da morte para a vida, surge o problema da memória e do esquecimento. Na origem do termo memória está a própria história da poesia. Convém retornar a análise para o princípio do pensamento grego, antes mesmo de Aristóteles e Plotino, já mencionados na presente análise.

Na mitologia, a deusa Mnemósine, personificação da memória, irmã de Chronos e de Oceanos, é a mãe das Musas, as cantoras divinas que tinham como função presidir as diversas formas do pensamento: como eloquência, sabedoria, persuasão, história, matemática, astronomia...

Os poetas irão guardar, através da palavra cantada, a visão de mundo e a consciência histórica do grupo social em que foram gerados. Pela audição do canto o homem comum podia romper seus limites de movimento e visão, transpor fronteiras geográficas e temporais. Assim, a

¹²³ Op.cit p. 47

atividade poética, presidida por Menmósine, orienta-se preponderantemente para o passado e, mais especificamente, para o “tempo original”.

Sobre o tema, são importantes as contribuições de Jean-Pierre Vernant: “O privilégio que Mnemósine confere ao aedo é o de um contato com o outro mundo, a possibilidade de nele entrar e dele sair livremente. O passado surge como uma dimensão do além.”¹²⁴

Ainda segundo Vernant, o par complementar de Mnemósine é Lethe, cujo nome será dado à fonte do esquecimento. O mito aponta que a fonte da memória e a fonte do esquecimento coexistem.

Antes de penetrar na boca do inferno o consultante (do oráculo de Lebadéia) era conduzido para perto das duas fontes, Lethe e Mnemósine. Ao beber da primeira, ele esquecia tudo da sua vida humana e, semelhante a um morto, entrava no domínio da Noite. Pela água da segunda, ele devia guardar a memória de tudo o que havia visto e ouvido no outro mundo.

Na travessia que a barca pressupõe, a fonte de Letes, a fonte do Esquecimento, integra o reino da Morte tornando-se a imagem de um dos terrores existenciais: a indiferenciação, a perda da própria identidade, o esquecimento amplo de si que provém da morte, conflitos presentes na obra poética de Hilda Hilst. “Precisamente porque a morte se define como o domínio do esquecimento, aquele que no Hades guarda a memória transcende a condição mortal.”¹²⁵

Eliade lembra que os defuntos são aqueles que perderam a memória, mas, algumas figuras mitológicas, como Tirésias, foram capazes de manter essa capacidade:

A fim de tornar seu filho Etalide imortal, Hermes lhe concede uma memória inalterável. Como escreveu Apolônio de Rodes, mesmo quando ele atravessou o Aqueronte o esquecimento não submergiu sua alma, e, embora ele habite o reino das sombras, ora da luz solar, sempre conserva a lembrança do que viu.¹²⁶

Posteriormente, a mitologia do esquecimento sofre uma inversão e passa a ser o centro das especulações filosóficas sobre o Tempo e Alma. A transposição de Menemósine do campo da cosmologia ao da escatologia, de acordo com Vernant, modifica todo o equilíbrio dos mitos da memória. O exílio da alma passa a ser o corpo e a alma é tão mais lúcida quanto consegue se libertar da prisão física.

¹²⁴ VERNANT, J.P. **Mito & pensamento entre os gregos**. Paz e Terra. São Paulo, 2003. pgs.135-144

¹²⁵ Idem p.145

¹²⁶ Ibidem p.109

Letes se torna a fonte que apaga a memória da vida celeste para um regresso à vida carnal. As imagens antes ligadas ao Hades aplicam-se agora à vida terrestre, lugar de provação e castigo.

O esquecimento é condição do retorno à vida. A alma que bebeu no Letes reencarna e é novamente projetada no ciclo do vir-a-ser, conforme Platão.

Arrastada no ciclo do devir, girando no círculo da necessidade, presa à roda da fatalidade e do renascimento, a vida daqueles cuja alma passa alternativamente de um corpo de homem ao de animal ou de uma planta realiza na terra a imagem dos supliciados tradicionais dos Infernos: Sísifo, empurrando interminavelmente uma rocha que torna a cair sempre; Ocnos, trançando uma corda de junco que uma jumenta rói a cada passo; as Danaides esforçando-se em vão para encher um tonel furado com a água que escorre de uma peneira – esta peneira, dirá Platão que é a alma desses infelizes incapazes, por esquecimento, de não deixar escapar seu conteúdo.¹²⁷

É a concepção do Eterno Retorno como prisão no tempo. Eliade relaciona à capacidade de recordar as vidas anteriores o sentido de evolução do espírito, sua condição libertadora do eterno ciclo:

O Dîghanikaya afirma que os deuses caem do Céu quando lhes falta a memória e sua memória se confunde; ao contrário, os deuses que não esquecem são imutáveis, eternos, de uma natureza que não conhece mudanças. Alguns deles praticaram a ascese e a meditação e, graças a sua disciplina iogue, conseguiram recordar-se de suas existências anteriores. De uma maneira ou de outra, como vimos, a recordação implica esquecimento e este equivale, na Índia, à ignorância, à escravidão, à morte.¹²⁸

Outra imagem equivalente à da morte merece atenção quando o tema é o esquecimento: a do sono. Na mitologia grega, sono e morte, Hipnos e Tânatos, são irmãos gêmeos. Assim como as tradições religiosas citadas, especialmente indianas, denotam a questão da ignorância na vida terrena, muitas correntes, inclusive a cristã, apresentam o sono como uma metáfora da vida que segue sem contato com as verdades superiores. Nessa perspectiva, a morte, quando passagem para uma iluminação, poderia ser um despertar. O esquecimento equivale ao sono, mas também à perda de si mesmo, ou seja, à desorientação, à cegueira (a venda sobre os olhos).

Para romper com o ciclo temporal, o pitagorismo constitui a ideia de *anámnesis*, que se esboçava em Hesíodo: a rememoração das vidas anteriores traz, enfim, seu termo. É a junção do começo ao fim que conquista a libertação do devir da morte.

¹²⁷ Op. cit p. 148

¹²⁸ Idem pgs.105-107

Semelhante a uma outra figura mítica, o rio Okeanós, que contém todo o universo com seu curso infatigável, Chronos tem o aspecto de uma serpente enrolada em círculo sobre si mesma, de um ciclo que, ligando e envolvendo o mundo, faz do cosmo, a despeito das aparências de multiplicidades e de mudança, uma esfera única e eterna.¹²⁹

Nos exercícios poéticos de Hilda Hilst, esse movimento aparece – o de uma especulação que aproxima o fim de um recomeço. É uma poesia que bebe na fonte das grandes questões míticas e filosóficas, seja pela razão, já que, sabidamente, a poeta foi uma intelectual, seja na forma de imagens arquetípicas intrínsecas.

Será que apreendo a morte
 Perdendo-me a cada dia
 No patamar sem fim do sentimento?
 Ou quem sabe apreendo a vida
 Escurecendo anárquica na tarde
 Ou se pudesse
 Tomar para o meu peito a vastidão
 O caminho dos ventos
 O desconhecimento da cantiga.

Será que apreendo a sorte
 Entrelaçando a cinza do morrer
 Ao sêmen da tua vida?¹³⁰

A filosofia sobre o tempo como a conhecemos, apresentada anteriormente a partir de Aristóteles, nasce quando a reflexão sobre a memória evolui para a rememoração como saída do ciclo temporal, como aponta Vernant:

Se a memória é exaltada, ela o é como força que realiza a saída do tempo e a volta ao divino. Uma observação permitirá ressaltar o elo que une a valorização da *anamnésis* e o desenvolvimento de uma reflexão crítica e negativa referente ao tempo. É no mesmo ambiente de seitas onde se origina a crença na metempsicose que aparece, paralelamente ao interesse pela memória, no sentido de uma rememoração das vidas anteriores, todo um trabalho de elaboração doutrinal, de forma mais ou menos mítica, tendo por objeto o tempo, considerado como noção cardinal.¹³¹

Tão mais aguda será a noção de finitude temporal quanto mais a sociedade evolui do modelo primitivo (ligado ao devir cíclico que se aplica à realidade na periodicidade das festas, no entendimento da sucessão das gerações humanas, na cosmogonia) para o domínio da experiência individual de tempo.

¹²⁹ Op. Cit. p. 156

¹³⁰ HILST, Hilda. Op. cit. p. 59

¹³¹ Op. Cit. p. 155

Essa crise aparece no mundo grego, de acordo com Vernant, no momento em que se exprime, com o nascimento da poesia lírica, uma nova imagem do homem.

O abandono do ideal heroico, o advento de valores ligados diretamente à vida afetiva do indivíduo e submetido a todas as vicissitudes da existência humana: prazeres, emoções, amor, beleza, juventude, tem por corolário uma experiência do tempo que não se enquadra mais no modelo de um devir circular. (...) Quando o indivíduo se volta para sua própria vida emocional e, entregue ao momento presente, com o que ele comporta de prazer e de dor, situa, no tempo que passa, os valores aos quais está desde então ligado, ele próprio se sente levado em um fluxo móvel, cambiante, irreversível. Dominado pela fatalidade da morte que orienta todo o seu curso, o tempo no qual se desenrola a sua existência aparece-lhe como uma força de destruição (...)¹³²

A poesia que expressa esse novo ser, esse indivíduo, acaba sendo, no decorrer dessa tomada de consciência, um veículo de permanência, uma possibilidade material de resistência pela voz.

No poema que abre a questão da barca na poesia de Hilda Hilst, aparece a imagem da arca como depositária das palavras além-travessia: “Porque guardei palavras/ Numa grande arca/ E as levarei comigo (...)”.

A arca, assim como o cofre, sob a perspectiva simbólica tem a função simultânea de guardar um tesouro, material ou espiritual, e de revelação, que se opera em sua abertura. A Arca de Noé prefigura a Igreja, essa também uma barca onde os crentes ocupam seus lugares para vencer as ciladas deste mundo.

No contexto, a obra literária é posta como passível de transpor o mundo da carne em direção ao do espírito, tema que reaparece no poema citado abaixo, entre outras recorrências:

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

¹³² Op.cit p. 157

Carrega-me contigo.
No Amanhã¹³³

Nessa travessia pela poesia, é oportuno observar a aparição de dois materiais que se constituem em imagens: o barro e a palha. O primeiro, que é compatível com o pó, é conhecidamente relacionado à criação e extinção da vida humana. Do barro de que Adão é feito ao profético “tu és pó e ao pó retornarás” a imagem é amplamente difundida na cultura Ocidental, em especial por meio da liturgia cristã. Tem a presença de um Chronos faminto na aniquilação humana, no limite da existência.

A palha, com seu sentido de renovação vegetal, participa de um conjunto de poemas ligados ao Eterno Retorno, aos ciclos, temas do próximo capítulo.

Entre barro e palha, é possível deduzir um diálogo entre o que é finito e linear e o que é renovável, cíclico. Tal aparição sinaliza para outra etapa do relacionamento da poesia de Hilda Hilst com o tempo, não mais como refém da sucessão, mas no exercício de uma resistência pelo regresso à mentalidade primitiva no que ela tem de reconfortante, como será analisado adiante. Por ora, para encerrar este primeiro capítulo sobre a fome do tempo, um conjunto de poesias de amor oferece um retrato da angústia hilstiana das horas.

1.4 Amor: degelo prendendo as águas

A poesia de amor de Hilda Hilst, em sua quase totalidade, está condicionada ao problema da passagem do tempo, da finitude. São poemas de dor, ansiedade, relutância, seja com referências diretas ao transcurso das horas que subjuga os amantes, ou em confronto com a completude impossível no outro e a extinção do desejo que equiparam o amor ao tempo, na sua fome.

Em *Cantares de perda e predileção*, de 1983, Hilda Hilst cria uma poética que inicialmente se configura uma dor partilhada: “(...) Cegos, não somos dois./ Apenas pretendemos./ Devorados e vastos/ Temos um nome: EFÊMERO.”

A última palavra é grafada em maiúsculas no poema, destacando o fantasma do tempo. A fragilidade une os amantes. A “cegueira” dá conta do imponderável do relacionamento, do embotamento dos sentidos quando há uma entrega amorosa e, ao mesmo tempo, da obscuridade da existência, de seus mistérios.

¹³³ Idem p.42

Toma para teu gozo
 Este rio de saudade.
 Nenhum recobrirá teu corpo
 Com tamanha leveza
 E com tal gosto.

Ainda que sejam muitos.
 Os largos rios da Terra.

Toma para teu gozo
 Minha dor e insanidade
 De nunca voltar a ver
 Meu próprio rosto.
 E aguarda uma tarde sem tempo
 Quando serei apenas retalhada

Um espelho molhado de umas águas.¹³⁴

Ao gozo já se imiscui a saudade, mais que uma possibilidade, uma dor vivida no presente que projeta a perda futura. De modo semelhante na segunda parte, nunca voltar a ver o próprio rosto é um sofrimento possível a partir da consciência de uma temporalidade que rivaliza com a própria identidade.

A poesia transporta para o instante vivido a soma das alterações físicas imperceptíveis no cotidiano, confrontando os espelhos de fases distantes para comunicar de forma trágica a “perda de si” que se dá sutilmente. Nessa perspectiva, o rio é claramente o tempo que se esvai, a linearidade, como apresentado anteriormente, a propósito de outras aparições dessa imagem, e inclusive, com exemplos da literatura universal.

O espelho nesse poema, a princípio, se relaciona naturalmente com a questão da imagem, mas, um olhar para a sua simbologia oferece alguma complementaridade. Entre os sentidos atribuídos ao espelho, está o de fonte de revelação, desde a origem do termo. *Speculum* (espelho) deu nome à especulação: originalmente, especular era observar o céu e o movimento das estrelas com auxílio de um espelho.

Esse sentido elevado se aplica, posteriormente, à reflexão sobre a própria imagem. O espelho sugere uma revelação tanto do exterior como do interior, supõe um certo temor em confrontar um sujeito com a sua face oculta.

¹³⁴ Op. Cit. p.55

No contexto de uma relação amorosa, um espelho pode lembrar a imagem que vem depois do desnudamento dos véus que encobrem o sujeito enamorado. A face de alguém que se revela, passado o arrebatamento.

Espelho lembra, também, a projeção inerente ao relacionamento, já que o parceiro, em geral, representa aspectos da personalidade, tanto os positivos quanto os negativos, daquele que o escolheu.

O interesse de fundo narcísico que o outro reflete já era identificado no *Fedro*: “Ele ama, portanto, mas não sabe o quê (...) não é capaz de dizer a causa do seu mal, e não percebe que se vê no seu amante como em um espelho (...) seu amor é o amor refletido do amor do seu amante.”

Outra relação é possível com as antigas tradições que se utilizam de espelhos nos ritos de noivado. Na Pérsia, no Afeganistão e no Paquistão ainda se realiza a cerimônia do “espelho dos noivos”. Os dois se aproximam por lados opostos e se olham, primeiramente, em um espelho ao fundo do ambiente, para assim verem “seus rostos corrigidos (o olho direito à direita) e não invertidos como neste mundo.” Essa faculdade do espelho de corrigir a imagem representa a visão da essência nesse rito.

No final da poesia, o sentido trágico dá lugar a uma saída para o “sem-tempo”. A água que molha o espelho é uma imagem interessante porque duplica o objeto, considerando que, com determinada incidência de luz, a água é também um espelho.

Esse redobramento remete aos símbolos da intimidade, da inversão de trevas em recolhimento. Na dimensão que extrapola a temporalidade, o espelho molhado, que fragmenta a imagem, toma o lugar da alma, o essencial que se mostra depois do “estilhaçamento” do indivíduo.

Nesse momento, a trajetória do sujeito-lírico se sobrepõe a da amante; o tempo da parceria está reduzido a um breve instante. O percurso solitário, com seus anseios de permanência, é a perspectiva principal.

1.4.1 – Ódio-amor

Embora próximos como reféns da sucessão, os amantes na poesia de Hilda Hilst protagonizam embates. O poema que segue é ilustrativo das duas questões: a impermanência e o amor que rivaliza, ódio-amor, denominação que se repete em vários poemas de *Cantares de perda e de predileção*.

Há este céu duro
Empedrado de ventos

Eternidade és tu, meu ódio-amor
Senhor do meu sentimento.

Há este Nunca-Mais
Ancorado no Tempo.
E uma só tarde num aroma de ruas
De mogorim, de aves.

E há refrões e ágatas
Nas praças
Daquele paraíso de ilusões
E barcas, pedras roladas
Extensos esgarçados
Eternidade de nós, meu ódio-amor
No SEMPRE NUNCA-MAIS.¹³⁵

No enfrentamento que a sedução pressupõe entre a caça e o caçador, o algoz e a vítima, alternadamente estão a entrega e a revolta. O tempo, na poesia, também surge em um par de oposições, se relativiza no jogo entre a eternidade e o “sempre nunca-mais”, que aparece em maiúsculas, destacando-se das demais palavras.

“Tu” e “nós” têm posições bem marcadas, assim como os possíveis cenários que contribuem para sinalizar novas oposições, como as “praças” e os “extensos esgarçados”, o primeiro, delimitado como são as praças no interior das cidades; o segundo, dando a entender o ilimitado na paisagem e no tempo.

Em cada êxtase dos amantes está uma pequena-morte, como se define a breve “saída do tempo” que o momento do clímax sexual sugere, no embotamento momentâneo dos sentidos. Essa perda do controle simula uma entrega derradeira. A fome dos amantes se confunde com a fome do tempo: voraz, cruel:

Tens a medida do imenso?
Contas o infinito?
E quantas gotas de sangue
Pretendes
Desta amorosa ferida
De tão dilatada fome.

Tens a medida do sonho? Tens o número do Tempo?
Como hei de saber do extenso
De um ódio-amor que percorre
Furioso
Passadas dentro do vento?

¹³⁵ Op. Cit p.122

Sabes ainda meu nome?
Fome. De mim na tua vida.¹³⁶

Construir a imagem da fome para o sentimento amoroso é evocar um processo de finitude. A fome, instintiva, relacionada às condições de sobrevivência de um indivíduo ou à hierarquia das cadeias alimentares, remete à deglutição egoísta (alimentar-se é cuidar de si); fome que, no contexto, é o aniquilamento do outro. A perspectiva se torna evidente no fim: “Fome. De mim na tua vida.”

A poesia que flerta com o problema externo da finitude recai, mais uma vez, na temporalidade e nas questões humanas mais íntimas. Em última instância, um relacionamento amoroso é a relação de um indivíduo com ele mesmo, com as próprias projeções, necessidades e angústias.

Será sempre assim o amor? Fome que devora a vida do outro para nela se reencontrar, em um movimento destrutivo? A lúdica caçada de um rato por um gato que testa, na simulação de desinteresse e lentidão, os limites da própria capacidade de capturar, mesmo depois de soltar (gato que devora para degustar a si mesmo)? A pergunta é apenas uma das que podem ser formuladas diante da poesia “amorosa” de Hilda Hilst.

E o poema seguinte reitera a evocação ao ódio-amor que, embora cause estranheza no cântico, tem a sua verdade na natureza da relação amorosa:

Se a tua vida se estender
Mais do que a minha
Lembra-te, meu ódio-amor,
Das cores que vivíamos
Quando o tempo do amor nos envolvia.
Do ouro. Do vermelho das carícias.
Das tintas de um ciúme antigo
Derramado (...)

A ambiguidade entre o sentimento que liberta e aprisiona; que acolhe e desampara, constrói um interlocutor ao mesmo tempo desejado e repellido, natural no enamoramento, conforme o ensaio de Dumoulié:

Mas o amor é sempre *hainamoration* (mistura de ódio e paixão amorosa), segundo um jogo de palavras de J. Lacan, em vista desse ódio que se soma aos bons sentimentos consagrados ao objeto amado. E assim, de novo, vamos encontrar a visão de Empédocles. A que se deve então esta ambivalência? Pode-se atribuí-la a um conflito entre a libido narcisíaca e a libido de objeto. O ego se defende contra o seu desinvestimento e pode surdamente odiar o senhor

¹³⁶ Op. cit. p. 100

que se deu a si mesmo (...) Mas a causa mais profunda dessa ambivalência reside no entrelaçamento das pulsões de vida com as pulsões de morte, Eros e Tânatos.¹³⁷

Refletir sobre as pulsões é tarefa de que a psicanálise se ocupa e que extrapola o objetivo geral dessa tese, que se detém, mais precisamente, sobre o imaginário. Assim, as considerações que seguem têm por finalidade possibilitar o trânsito multidisciplinar, no que podem ser elucidativas, sem adentrar em sua complexidade.

Em linhas gerais, Freud apresenta o dualismo pulsional, com o indivíduo fragmentado entre o fim em si (ego) e sua situação enquanto elo de uma cadeia (pulsões de autoconservação). Por fim, Freud irá sistematizar as pulsões em “de vida” e “de morte”, e colocar no plano de Eros as pulsões sexuais e de autoconservação. Em outras palavras, distingue uma libido puramente hedônica de um instinto de morte. E se refere ao mito de Aristófanes em *O Banquete* para ilustrar sua teoria: “O fim de Eros é estabelecer sempre maiores unidades, portanto, conservar: é a ligação. O fim da outra pulsão, pelo contrário, é romper as relações, portanto, destruir as coisas.”¹³⁸

Nesse contexto, a agressividade é a exteriorização da pulsão de morte, sempre a princípio voltada para si mesma, mas a proteção do narcisismo permite desviá-la para o exterior. “Embora mantenha o dualismo, Freud deve reconhecer que a pulsão de morte é a mais conforme à essência da pulsão cujo papel é reduzir todas as coisas a um estado anterior e cuja temporalidade é a repetição”.¹³⁹

Assim, o instinto de morte reside no desejo que cada ser vivo tem de regressar ao inorgânico, ao indiferenciado. Quando a poesia de Hilda Hilst toca a dualidade Eros e Tânatos, descortina-se, sob o ponto de vista do imaginário, um movimento de eufemização que transporta do regime diairético, da antítese, sob o domínio de Chronos, para o noturno, da constância cíclica.

Durand destaca que “a psicanálise evidenciou de forma genial que Chronos e Tânatos se conjugam a Eros”, ambivalência essencial em que ele insiste não por interesse na duplicidade da pulsão primitiva, mas por ser um marco da inversão do Regime Diurno para o Regime Noturno

¹³⁷ DUMOULIÉ, Camille. **O desejo**. Vozes: Petrópolis, 2005. p. 197

¹³⁸ FREUD, S. *Além do princípio do prazer*, in **Ensaio de psicanálise**. Petite Bibliothèque: Payot, 1973.

¹³⁹ Op cit. 115

da imagem (estrutura sob a qual o antropólogo organiza, por meio de conteúdos dinâmicos, sua investigação das bases míticas do pensamento humano):

A ambivalência Eros-Chronos-Thanatos, da pulsão e do destino mortal, marca o próprio limite a partir do qual os temas da simbólica que acabamos de estudar só podem inverter o seu valor. Se Eros tinge de desejo o próprio destino, então há meios para exorcizar, sem ser pela antítese polêmica e implacável, a face ameaçadora do tempo. Ao lado do processo metafísico que, pelos símbolos antitéticos, pela fuga ou pelo gládio, combate os monstros hiperbólicos engendrados pela angústia temporal, ao lado de uma atitude diairética, de uma ascese transcendente, a duplicidade, ao permitir a eufemização da própria morte, abre ao imaginário e às condutas que ele motiva uma via completamente diferente.¹⁴⁰

Assim, Durand, com Maria Bonaparte, defende uma “unidade ambígua” da libido, diferenciando-se de Freud. Caberiam nessa unidade as manifestações eróticas, sádicas, masoquistas e mortícolas. “A libido pode então ser assimilada a um impulso fundamental onde se confundem desejo de eternidade e processo temporal. Necessidade por vezes suportada e amada, outras detestada e combatida.”¹⁴¹

1.4.2 – Desejo

Iguais e rivais, os amantes são precários no tempo, no abismo das carências, na fome da completude impossível que volatiliza os limites entre a carícia e a agressão.

Soberbo
Libertas sobre o meu peito
Teu cavalo cego.
E pontas e patas
Tentam enlaçadas
Furtar-se às águas
do sentimento.

Suja de espadas
Golpeada em negro

Sou tua cara e medo

Teu cavaleiro
Teu corpo
Tua cruzada.¹⁴²

¹⁴⁰ Op. cit. p.194

¹⁴¹ Idem p. 196

¹⁴² Op. cit. p. 53

Não é preciso refletir muito para entender que a evocação ao cavalo comporta a impetuosidade do desejo. No par com o cavaleiro, em sua ambiguidade, o poema passa à instância do erotismo, com as várias imagens que se sobrepõem (suja, espadas, corpo, cruzada...) compondo a cena que encontra forte influência no simbolismo.

A interlocução por vezes irônica ou agressiva (soberbo, pontas e patas...) lembra os poemas que confrontam Deus em seu silêncio, na procura sem resposta que caracteriza a produção hilstiana, nesse caso, especialmente os reunidos em *Poemas malditos, gozosos e devotos*.

Aparentemente tão distantes, o amor carnal e o amor a Deus estão muito próximos. Nesse sentido, é ilustrativo um olhar para a filosofia ocidental do desejo, no panorama apresentado por Dumoulié:

Enquanto Platão definia o desejo pela saudade das ideias que a alma anseia rever, ele é, para Aristóteles, passagem da potência ao ato, em uma ascensão para Deus. A procura do prazer é o sinal da presença do divino no homem, como também do caráter divino da vida.¹⁴³

Outra importante contribuição é a de Plotino, decisiva para o pensamento posterior, presente tanto em Santo Agostinho como em Kant, de acordo com Dumoulié. Plotino teria sido original ao fazer de Eros um princípio regulador superior à razão e à ideia.

A unidade da síntese transcendental, como princípio de toda informação categorial, é a causa de o pensamento pensar que exista o impensável e se voltar em direção àquilo que a transcende considerando-o como sua origem. Daí ainda decorre a teoria kantiniana do sublime. Mas também se pode ver aí a origem da ontologia do desvelamento do Ser, desenvolvida por Heidegger. Enfim, este Não-Ser que determina o desejo como origem e como fim, cuja cifra é o zero do Uno, prefigura a função do significante puro ou primeiro na teoria de J. Lacan.¹⁴⁴

Pensar a morte na obra de Hilda Hilst, pensar Deus e pensar o amor é, por fim, traçar um mesmo caminho: o da busca.

Se o fogo não tragasse
Sua própria espessura
E a lucidez perfeita
Não fosse embriaguez
Do teu excesso
E da minha loucura
Um caminho adequado

¹⁴³ Idem. p. 56

¹⁴⁴ Op. cit p. 69

Em direção a Deus.”¹⁴⁵

A palavra desejo suscita um problema de definição. Parece necessário defender uma multiplicidade de entendimentos para um mesmo termo. Assim, desejo, que na alegoria platônica, é Eros (filho de Penia, a pobreza, e de Poros, o excesso) é carência, demanda, ao mesmo tempo em que é transbordamento.

Aparentemente opostos, a demanda e o excesso andam juntos quando se pensa no desejo físico. A busca da satisfação erótica é também torpor, ereção, ou seja, a negatividade e a positividade cabem na mesma concepção, uma no âmbito da necessidade e a outra no do impulso amoroso.

1.4.3 – Recusa

Parte da poesia de amor de Hilda Hilst está calcada na recusa, na fuga que parece ter como fim a preservação de um idílio amoroso que na saciedade se consumiria.

Em Lacan: “A ambivalência primeira, própria de toda a demanda, é que, em toda demanda está implícito que o sujeito não quer que ela seja satisfeita. O sujeito visa em si a salvaguarda do desejo e atesta a presença do desejo sem nome e cego.”¹⁴⁶

Na etimologia da palavra libido percebe-se, como apontado por Jung, que o latim enfraquece e racionaliza o sentido etimológico sânscrito, que significava experimentar um violento desejo. Assim, conforme Durand, “a libido tem, portanto, o sentido de desejar em geral e de sofrer todas as consequências desse desejo”¹⁴⁷. Mas essa entrega parece se dar de maneira surreal, muito mais no plano subjetivo do que no encontro de fato, como sugere a poesia abaixo:

E atravessamos portas trancadas.
Esteiras, pedras e cestos
Espreitam
Nossas passadas.
E amamos como quem sonha
Cancelas de sal e palha
Prendendo o sono.

Assim te amo. Sabendo.
Degelo prendendo as águas.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Op. cit p.39

¹⁴⁶ LACAN, J. **Le transfert**. Seuil: 1966. p.239

¹⁴⁷ Op. cit. p. 196

¹⁴⁸ Op. cit p.32

O gelo evoca a imagem de seu elemento oposto e curiosamente idêntico, o fogo, porque o gelo é capaz de queimar a pele, enquanto o degelo lembra a consumição do combustível. A imagem constrói um processo contínuo de degradação; aponta, em compasso com o tempo, para a finitude.

“Amar como quem sonha cancelas de sal e palha prendendo o sono” é uma alegoria ao mesmo tempo lírica e precisa: dá conta da fragilidade do amor que se quer manter, no limite impossível da sua duração.

A vida, em seus contornos temporais, tem mesmo a característica de um breve sonho, um instante menor em um espaço que se supõe infinitamente amplo na perspectiva do espírito na eternidade.

Em *Cantares do sem nome e de partidas* (de 1995), destaca-se a relutância do sujeito-lírico à entrega amorosa, como se elaborasse estratégias de defesa ante o que está condenado (o sentimento):

Que este amor só me faça descontente
E farta de fadigas. E de fragilidades tantas.
Eu me faça pequena
E diminuta e tenra.
Como só soem ser aranhas e formigas

Que este amor só me veja de partida.¹⁴⁹

A imagem do amor, nessa perspectiva, é a da chama que se esgota, se consome. Há uma possibilidade dupla de fim no amor, que estará sempre sujeito a padecer da finitude no tempo (a decrepitude física, a morte), assim como da extinção em si, o apagamento da chama que representa a realização do desejo. O gozo, a saciedade dos amantes são simulações da própria morte.

A salvaguarda se percebe quando o sujeito lírico antecipa uma despedida. De partida, a poesia demonstra o intento de perpetuar o enlevo por se saber que, de outra forma, ele estaria sujeito ao fim.

Isso de mim que anseia despedida
(Para perpetuar o que está sendo)
Não tem nome de amor.
Nem é celeste. Ou terreno.
Isso de mim é marulhoso.
E tenro. Dançarino também.

¹⁴⁹ Op. cit. p. 17

Isso de mim
 É novo: Como quem come o que nada contém.
 A impossível oquidão de um ovo.¹⁵⁰

De ocos, de avessos, as imagens dessa série de cantos versam sobre a impossibilidade, sobre a superexposição do ser que ama, ao mesmo tempo devassado e relutante. Mais uma vez a fome impossível (comer do oco, desejo de aniquilar o que não se pode possuir).

O poema aponta para a busca e a insatisfação, mas é inegável a positividade do desejo quando se relaciona com a força criadora, o que remete a discussão à origem. Em *O Banquete*, ainda hoje um fundamento para essa discussão, seja pelo elogio, pela crítica ou pelo entendimento da alegoria presente em algumas passagens, aparece uma relação interessante entre Eros e poesia:

Outro ponto digno de nota é o seguinte: para explicar a unidade do termo ‘amor’ e a diversidade de suas formas, Diotima toma como exemplo a palavra ‘poesia’. Esta significa ‘criação’ e designa toda atividade ‘pela qual uma coisa passa do não-ser à existência’.¹⁵¹

Sujeito ao tempo, o mesmo sujeito-lírico que canta a recusa na consciência de um “degelo” compõe um apelo à entrega do amante. A temporalidade que se fez antecipação do fim passa a ser urgência:

Lembra-te que morreremos
 Meu ódio-amor.
 De carne e de miséria
 Esta casa breve de matéria
 Corpo-campo de luta e de suor.

Lembra-te do anônimo da Terra
 Que meditando a sós com seus botões
 Gravou no relógio das quimeras:
 ‘É mais tarde do que supões’.
 Porisso (*sic*)/ Mata-me apenas em sonhos.
 Podes dormir em fúria pela eternidade
 Mas acordado, ama. Porque a meu lado
 Tudo se faz tarde: amor, gozo, ventura.¹⁵²

¹⁵⁰ Idem. pgs 18 e 19

¹⁵¹ Op. cit. p. 26

¹⁵² Idem p. 80

O poema acima, que opõe o convite onírico dos anteriores a uma realização “no tempo”, articula as várias manifestações da libido, da vida à morte, de modo particularmente interessante em seu permanente diálogo com a temporalidade.

De acordo com Durand, é justamente a ambiguidade da libido que lhe permite diversificar-se e até mesmo inverter as valorizações da conduta, quer se separe ou se una a Tânatos.

Parece apropriada à questão a seguinte análise de Durand, especialmente quando o sujeito-lírico convida a restringir o ímpeto de morte à inconsciência do sono, e entregar-se ao gozo no presente, urgentemente.

O antropólogo defende que, na origem dos regimes Diurno e Noturno da imagem, conforme a sua estruturação, está a própria divisão da libido em aspectos mais ou menos luminosos.

A libido aparece assim como intermediária entre a pulsão cega e vegetativa que submete o ser ao devir e o desejo de eternidade que quer suspender o destino mortal, reservatório de energia de que o desejo de eternidade se serve, ou contra o qual, pelo contrário, se revolta. Os dois regimes da imagem são, assim, os dois aspectos dos símbolos da libido.¹⁵³

Essa ambiguidade é um marco da valorização feminina e masculina das imagens, bem como das possibilidades de transfiguração de um impulso negativo em positivo. Os processos de eufemização do tempo, da morte, têm raiz nessa dicotomia:

Por vezes, com efeito, o desejo de eternidade liga-se à agressividade, à negatividade, transferida e objetivada, do instinto de morte para combater o Eros noturno e feminóide (...) A energia libidinosa põe-se então sob a autoridade de um monarca divino e paterno e da pulsão só tolera a sua agressividade masculina e a sua combatividade que tempera com purificações ascéticas e batismais. Outras vezes, pelo contrário, a libido ligar-se-á às coisas agradáveis do tempo, invertendo como que do interior o regime afetivo das imagens da morte, da carne e da noite, e é então que o aspecto feminino e materno da libido é valorizado, que os esquemas imaginários vão infletir para a regressão e a libido, sob esse regime, transfigurar-se-à num símbolo materno.¹⁵⁴

É contemplando a eufemização da dor temporal que a poesia propõe que será possível partir para a segunda etapa dessa tese, com foco nas imagens poéticas que traçam um caminho pelo imaginário do Eterno Retorno.

¹⁵³ Op. Cit pgs.196 e 197

¹⁵⁴ Idem

2. O ETERNO RETORNO

Como demonstrado até aqui, a poesia de Hilda Hilst, que nasce da dor temporal, transita, na perspectiva dessa temporalidade, por imagens que se enquadram nos regimes Diurno e Noturno, conforme a caracterização de Durand¹⁵⁵, ora oferecendo figuras de ascensão e ruptura, típicas da antítese, ora exercitando o eufemismo e a integração, no diálogo com a própria finitude. Nesse segundo grupo de imagens, com o qual trabalharei nesse capítulo, a poeta reproduz uma tendência inerente ao imaginário humano de, no seio da própria consciência de finitude, confrontar a linearidade do tempo com imagens que remetem a uma possibilidade de constância na inconstância:

Diante das faces do tempo, desenha-se, assim, uma outra atitude imaginativa, consistindo em captar as forças vitais do devir, em exorcizar os ídolos mortíferos de Chronos, em transmutá-los em talismãs benéficos e, por fim, em incorporar na inelutável mobilidade do tempo as seguras figuras de constantes, de ciclos que no próprio seio do devir parecem cumprir um desígnio eterno. O antídoto do tempo já não será procurado no sobre-humano da transcendência e da pureza das essências, mas na segura e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes.¹⁵⁶

É relevante observar a descontinuidade entre a abordagem trabalhada no capítulo anterior, especialmente no item quatro, marcada pela dicotomia (Eros/Tânatos; ódio-amor, e assim por diante...) e as imagens que irão prevalecer nesta segunda parte, de ligamento e pluralidade. Características do Regime Diurno, as relações antagônicas vistas anteriormente são coerentes com toda uma linha de pensamento com origens remotas, de acordo com Durand:

Ao Regime Diurno da imagem corresponde um regime de expressão e de raciocínio filosóficos a que se poderia chamar racionalismo espiritualista. No plano das ciências, a epistemologia descobre que desde Descartes esse racionalismo analítico serviu nos métodos físico-químicos e que se introduziu

¹⁵⁵ Ver cap. 1

¹⁵⁶ DURAND, Gilbert. Op. cit. pgs. 193 e 194

mesmo nas pesquisas científicas da biologia. Toda a inspiração de um sistema filosófico como o Sâmkhya parece ser orientada, como a etimologia do nome indica, pelo esforço de “discriminação”, de “dissociação” entre o espírito *purusa* e a matéria *prakriti*. (...) Não é muito difícil ver como este regime filosófico da separação, da dicotomia, da transcendência aparece na história do pensamento ocidental (...) Parece que a nossa compreensão de Platão e de Gnose vem de sermos platônicos e gnósticos antes de Platão e dos escritos mendeanos. A história e seus documentos vem deitar-se no leito eterno das estruturas mentais.¹⁵⁷

E nesse “leito das estruturas mentais”, uma constelação imagética muito específica, que participa do regime oposto, o Noturno, pode ser relacionada ao mito do Eterno Retorno. “Estamos em presença de um estilo ontológico oposto ao estilo eleático tal como à beatitude mística e onde permanência já só reside na constância da própria mudança e na repetição das fases”.¹⁵⁸

Para Eliade, o imaginário da repetição se divide em dois momentos cruciais. Primeiro, o do homem primitivo, que sacraliza o cotidiano por meio dos ritos que repetem a cosmogonia de tempos em tempos pela palavra, pelo uso de ervas ou outros elementos que consagram o profano e remetem à origem dos tempos. O segundo estágio seria o da ruptura, quando as elites de determinadas sociedades intelectualmente evoluídas se desligam progressivamente dos padrões da religião tradicional.

A santificação periódica do tempo cósmico revela-se então inútil e insignificante. Os deuses já não são acessíveis por meio dos ritos cósmicos. O significado religioso da repetição dos gestos cosmogônicos é esquecido. É quando a repetição esvaziada de seu conteúdo irá conduzir a uma visão pessimista da existência. “Dessacralizado, o Tempo cíclico torna-se terrífico: revela-se como um círculo girando indefinidamente sobre si mesmo, repetindo-se até o infinito.”

A Grécia também conheceu o Eterno Retorno e os filósofos da época tardia levaram a concepção desse tempo, segundo Eliade, a extremos:

Conseqüentemente, todo o devir cósmico, assim como a duração deste mundo de geração e corrupção que é o nosso, desenvolver-se-á em círculo ou segundo sucessão indefinida de ciclos, no decurso dos quais a mesma realidade se faz, se desfaz, se refaz, de acordo com uma lei e alternativas imutáveis. Não somente se conserva aí a mesma soma de ser, sem que nada se perca nem se crie, mas também, segundo alguns pensadores da Antiguidade – pitagóricos, estoicos e platônicos – admite-se que, no interior de cada um desses ciclos de duração, desses aiones, desses aeva, se reproduzem as mesmas situações que se

¹⁵⁷ Op. cit.

¹⁵⁸ Op. cit. p. 295

produziram já nos ciclos anteriores e que se reproduzirão nos ciclos subseqüentes – até o infinito.¹⁵⁹

Não é difícil encontrar na mais simples observação da natureza motivações para crer em uma renovação periódica da vida, seja no macro ou no microcosmo. As imagens de renovação estão intimamente ligadas ao primeiro desses arquétipos do retorno, a lua, conforme elucidada Durand:

A repetição temporal, o exorcismo do tempo, tornou-se possível pela mediação dos contrários, e é o mesmo esquema mítico que subentende o otimismo romântico e o ritual lunar das divindades andróginas. O simbolismo lunar aparece, assim, nas suas múltiplas epifanias, como estreitamente ligado à obsessão do tempo e da morte. Mas a lua não é só o primeiro morto, como também o primeiro morto que ressuscita. A lua é, assim, simultaneamente medida do tempo e promessa explícita do *eterno retorno*.¹⁶⁰

A lua, e as imagens relacionadas ao seu simbolismo, estão disseminadas pela poesia de Hilda Hilst. Abordarei de maneira geral algumas dessas imagens na introdução deste capítulo, para trabalhar mais especificamente sobre elas no decorrer do mesmo.

A lua sugere sempre um processo de repetição, e é por ela e pelos cultos lunares que um tão grande relevo é dado à aritmologia da história das religiões e dos mitos./ Poderíamos dizer que a lua é a mãe do plural. Reencontramos aqui a noção de divindade plural que já tínhamos assinalado a respeito dos símbolos da abundância.¹⁶¹

Não é preciso ir longe para encontrar o pensamento cíclico, mesmo dentro da sociedade contemporânea, ligada à pressa a que conclamam os relógios. Já a forma circular, tradicional do relógio, é um indicativo dessa perspectiva de retorno dentro da própria sucessão.

O calendário, percurso de 12 meses, tem reiniciada a contagem em janeiro, e, sucessivamente, as datas festivas se repetem, em um rito de renovação, embora poucos se atentem para isso em nível consciente.

Ainda em Durand:

O ano marca o ponto preciso onde a imaginação domina a contingente fluidez do tempo por uma figura espacial. A palavra *annus* é parente próxima da palavra *annulus*; pelo ano, o tempo toma uma figura especial circular. (...) No limite, este tempo cíclico parece desempenhar o papel de um ‘gigantesco princípio de identidade aplicado à redução do diverso da existência humana’.¹⁶²

¹⁵⁹ ELIADE, Mircea. Op. Cit. pgs. 95 e 96

¹⁶⁰ Idem p.294

¹⁶¹ Op. cit. p. 287

¹⁶² Idem p. 283

A “regeneração periódica do tempo”, como acentua Eliade, “pressupõe uma criação nova, a repetição do ato cosmogônico.”¹⁶³ Nesta abolição do destino como fatalidade, em que o novo ano é uma criação repetida, as festas licenciosas e carnavalescas, os ritos orgiásticos observados em diversas culturas submetidas ao calendário, mimetizam o caos primordial, a indistinção primeira.

Esse mesmo aspecto perturbador da ordem será observado na poesia de Hilda Hilst, neste e no próximo capítulo, quando partiremos das imagens de retorno para aquelas que ensaiam uma fuga no tempo. Seja através do riso, da volúpia ou da loucura, o embotamento dos sentidos configura-se em diálogo com o caos, simulacro de recomeço ou abolição do fim.

A poesia, de modo geral, é expressão de caos, desestabiliza, pode brincar com a ideologia, com as máscaras e mesmo com a noção limitadora de tempo.

De acordo com Bosi:¹⁶⁴

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, esta ‘coleção de objetos de não amor’ (Drummond). Resiste ao contínuo ‘harmonioso’ pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia./ Quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros); quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma liberação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes. (Ainda que nem sempre possa impedir de todo que um ou outro pseudovalor formal vigente – e, daí, obliquamente ideológico – venha a cruzar o seu jogo verbal).

Enquanto, no comportamento geral, as repetições rituais se dão de forma, em geral, inconsciente ou mascarada pelas práticas cotidianas “automáticas” ou racionais, chama a atenção na poesia de Hilda Hilst uma contemplação reverente das formas de tempo ritualizadas, um apelo às imagens lunares que se opõem a Chronos.

É da natureza da poesia um trânsito temporal diverso. A poesia, a qual estão atrelados o ritmo, a duração, é, em si, palavra solene, portanto, ritual. E a poesia de Hilda Hilst é, notoriamente, diálogo com as formas clássicas dessa arte, “interlocução com a tradição poética”, nas palavras de Pécora. “Apresenta um conjunto de trovas, cânticos, em um projeto confesso de elevação do nível em que se encontra a poesia de seu tempo, sem que se perca o tom maior da busca, da dissonância que a modernidade ressaltou”.

¹⁶³ ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. Lisboa: edições 70. Sd. p.44

¹⁶⁴ BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.169

A peculiaridade temporal da poesia como gênero encontra na obra de Bosi referências que podem contribuir com a reflexão:

O discurso poético, enquanto tecido de sons, vive um regime de ciclo. A sua estrutura é alternativa e recorrente: da sílaba forte para a sílaba fraca e desta para aquela (*ritmo*); da consoante para a vogal e desta para aquela (*subsistema fonético*); da sílaba grave para a sílaba aguda e desta para aquela (*entoação*); da vogal aberta para a vogal fechada e desta para aquela (*timbre*); da sílaba alongada para a sílaba abreviada e desta para aquela (*duração*); do segmento lento para o segmento rápido e deste para aquele (*andamento*)./ Assim a fisionomia do poema é sulcada sempre por diferenças e oposições que se alternam com maior ou menor regularidade, de tal modo que a figura do ciclo e a figura da onda parecem ser as que melhor se ajustam ao todo do poema e ao seu processo imanente. Pelo ciclo que se fecha e pelas ondas que vão e vêm, o poema abrevia e arredonda a linha temporal, sucessiva, do discurso.¹⁶⁵

Adiante demonstrarei, separadamente, os versos de *Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*, especialmente interessantes na perspectiva do retorno. Parece oportuno lembrar que este livro, integrante de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, foi musicado, por sugestão da própria autora, em 2003, seguindo a vocação que desde o título se fazia notar, e que sugere uma consciência de sua natureza temporal circular.

Anteriormente, em 1996, o maestro José Antônio de Almeida Prado, seu primo, compôs *Cantares do sem nome e de partidas para canto e piano* a partir de poesia homônima. Em 1960 ele já havia musicado com inspiração em *Trovas de muito amor para um amado senhor*. Nessa época, a poesia de Hilda Hilst também foi tema para Gilberto Mendes e Adoniran Barbosa.

No âmbito da musicalidade, o poema compactua, de algum modo, com o pensamento mítico primitivo, considerando que o mesmo advém das formas mais essenciais de expressão, de acordo, ainda, com Bosi:

A forma do poema, quando vista nas suas constantes (nomes concretos, figuras, recorrências de som...), talvez seja uma sobrevivência de esquemas corporais antiquíssimos. O que já exerceu uma função coesiva nas comunidades arcaicas reproduz-se, com funções análogas, no produto poético individual. Os cantos sagrados eram emissões da voz e do corpo inteiro em que se repetiam e alternavam expressões de encantamento, fusão afetiva com a comunidade, aleluia e esconjuro. A comunidade era possuída pela voz e pelo gesto com que impetrava as forças da Natureza. Na poesia, esse movimento sobrevive na dinâmica da forma que realiza exercícios de analogia entre os seres (pela metáfora) ou de contiguidade (pela metonímia). E a dança em círculo cumpre-se no eterno retorno do ritmo.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Op. cit. 136

¹⁶⁶ Op. cit. p.143

A música constitui, segundo Durand, um dominar do tempo, ao produzir algo que, na sua unidade, enquanto portadora de um sentido, é intemporal.

Há um claro antagonismo nas vozes. Enquanto uma parte da poesia de Hilda Hilst, a que se debruça sobre a dor temporal, enfatiza um diálogo com o sagrado voltado para a perspectiva histórica, onde se enquadra o cristianismo na caracterização do Deus com quem dialoga: “Pés burilados/ Luz-alabastro/ mandou seu filho/ ser trespassado”¹⁶⁷, outra “circula” em torno de imagens de retorno que contemplam um espírito primitivo e pagão.

Observando cronologicamente a obra de Hilda Hilst com a intenção de imprimir maior clareza a esse estudo, o percurso é diferente do que empreendo aqui, na tentativa de organizar, na perspectiva das imagens, as sugestões da sua poesia. Esquemáticamente, essa tese percorre do cronológico ao retorno para cogitar o Tempo Antes do Tempo. Na sua obra poética, pela ordem de publicação, o ponto de partida parece ser o mesmo (vide introdução), mas a contemplação do retorno não impede um regresso ao trágico da temporalidade em obras posteriores.

Assim, no primeiro livro, *Presságio*, de 1950, reunido mais recentemente em *Baladas*, se sobressai a dor das horas na perspectiva linear. É uma estreia: ainda muito aquém do que viriam a ser os demais trabalhos. Carece de imagens, soa autoexplicativo. Ainda uma voz em busca de si, experimentando as vozes de outros poetas, se aproximando e se distanciando da expressão mais autêntica, notável a partir de 1959, com *Roteiro do silêncio*, obra que é também testemunho de um momento político, do período da Guerra Fria, portanto atrelada a Chronos, por estar ligada à atualidade histórica:

Iniciei mil vezes o diálogo.
 Não há jeito.
 Tenho me fatigado tanto todos os dias
 Vestindo, despindo e arrastando amor
 Infância
 Sóis e sombras.¹⁶⁸

Com *Ode descontínua e remota para flauta e oboé*, de 1969, fica bem marcada a fuga do cronológico para a imaginação cíclica, como demonstrarei mais detidamente adiante. Já em *Da morte. Odes mínimas*, cuja primeira edição é bem mais recente, 1980, prevalece a imagem do Chronos faminto apresentada aqui no primeiro capítulo. Em 1992, as últimas publicações de inéditos, *Bufólicas* e *Do desejo*, contemplam saída do tempo e retorno, em linhas gerais.

¹⁶⁷ HILST, Hilda. Op. Cit. p. 13

¹⁶⁸ HILST, Hilda. *Exercícios*. Op.cit. p. 227

Nelly Novaes Coelho, em ensaio publicado na edição de outubro de 1999 dos *Cadernos de Literatura Brasileira*¹⁶⁹ vê neste percurso, que na perspectiva exclusivamente temporal executa um movimento circular, um aprofundamento das questões metafísicas condizentes com o percurso pessoal formativo da poeta.

Os títulos vão se sucedendo (*Ode Fragmentária*, 1961; *Sete Cantos do Poeta para o Anjo*, 1962) e vai-se aprofundando na poética hilstiana a função mediadora (ou demiúrgica) da poesia, religando o homem-século XX (prisioneiro da civilização tecnicista) aos impulsos primitivos/naturais do ser, e despertando nele a consciência terrestre, que tem raízes no misticismo existencial de Rilke e o avassalante sentimento-de-mundo do grego Nikos Kazantzakis. A poesia de HH ilumina-se contra o pano-de-fundo da tortuosa/luminosa/efêmera vida terrena, que se presente partícipe de algo incomensurável e eterno. Inicia-se uma nova experiência existencial que cabe à poesia nomear: a busca de Deus nas coisas terrestres.

Essa busca “nas coisas terrestres” corresponde, de certo modo, às questões cíclicas típicas do paganismo que esse capítulo contempla. À análise em questão, elucidativa em muitos aspectos, contempla a biografia de Hilda Hilst, ao citar os autores de sua mais devotada influência.

A leitura das últimas entrevistas da escritora, em especial o extenso material publicado nos *Cadernos de Literatura Brasileira*, supracitados, aponta para uma expressa crença no sobrenatural que se contrapõe à evidente descrença (com a compulsiva escuta de “vozes do além” por meio de aparelhos para captação de ondas radiofônicas, Hilda Hilst nivela a sua fé ao campo do tangível, o que aniquila por princípio o termo fé). Chama a atenção, ainda, o confesso medo da loucura, decorrente, em especial, da doença mental que aprisionou o pai, Apolonio de Almeida Prado Hilst, até a morte...

A tese que aqui desenvolvo contemplou essas informações, desestabilizadoras, a princípio, do foco no tempo, em que as imagens mais emblemáticas da poesia de Hilda Hilst direcionam o estudo para as várias formas de fuga ou transcendência da temporalidade por meio desse imaginário. Loucura, na perspectiva biográfica, pode ser diretamente compreendida dentro do esquema do real como “medo de repetir o pai”. Mas acredito ser reducionista uma análise literária que conflite o tempo inteiro os temas recorrentes na poesia com as informações factuais sobre a poeta.

¹⁶⁹ Publicação semestral do Instituto Moreira Salles, edição número 8, pgs 66-79.

Entre vida e obra, acredito ser importante uma opção: ao invés de realizar um cruzamento, manter o foco na análise da poesia, por entender que se trata de um tipo de comunicação muito peculiar, com raízes arquetípicas. Os temas, mesmo quando coincidem com problemáticas da experiência do real, percorrem caminhos diversos, abrangentes, próprios da natureza da imagem, da riqueza simbólica que caracteriza as grandes obras literárias, que, de certo modo, fogem até mesmo do domínio de seus autores, e, por isso mesmo podem oferecer ao leitor múltiplas camadas de entendimento.

2.1 – Trança meu desamparo: exercícios de permanência

Como demonstrei, na poesia de Hilda Hilst as imagens ligadas ao retorno não se restringem à determinada época de sua obra: aparecem em poesias de diferentes fases. Algumas delas, como se deslocadas, só encontram sentido dentro da perspectiva cíclica. Um exemplo pode ser encontrado neste poema de *Trajectoria poética do ser (Passeio)*, que participa da coleção *Exercícios*.

De delicadezas me construo. Trabalho umas rendas
 Uma casa de seda para uns olhos duros.
 Pudesse livrar-me da maior espiral
 Que me circunda e onde sem querer me reconstruo!
 Livrar-me de todo o olhar que quando espreita, sofre
 O grande desconforto de ver além dos outros.
 Tenho tido esse olhar. E uma treva de dor
 Perpetuamente.
 Do êxodo dos pássaros, do mais triste dos cães,
 De uns rios pequenos morrendo sobre um leito exausto.
 Livrar-me de mim mesma. E que para mim construam
 Aquelas delicadezas, umas rendas, uma casa de seda
 Para meus olhos duros.¹⁷⁰

O poema exercita um diálogo entre as imagens da linearidade, do tempo que escorre, (rios pequenos, leito exausto) apontando para uma saída nas imagens de trama (rendas, seda). Tais imagens remetem ao retorno, por sua ligação com a figura do tear, (o bicho-da-seda é o primeiro tecelão) que irá lembrar a cadência cíclica relatada por Durand:

Não devemos esquecer que o movimento circular contínuo do fuso é engendrado pelo movimento alternativo e rítmico produzido por um arco ou pelo pedal da roda. A fiandeira que utiliza este instrumento, ‘uma das mais belas máquinas’, é senhora do movimento circular e dos ritmos, tal como a deusa lunar é a senhora da lua e das fases.¹⁷¹

¹⁷⁰ HILST, Hilda. *Exercícios*. Op. cit. p. 61

¹⁷¹ Op. cit. p. 322

Outro poema, de *Cantares*, retoma com propriedade o imaginário do tear. A expressão “Trança meu desamparo” parece corresponder, precisamente, a uma trama contra o abandono do ser no tempo.

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.¹⁷²

Como destaca Durand, “o tecido é o que se opõe à descontinuidade, ao rasgo, à ruptura. É a trama e o que subentende.” O poema, na dialética que estabelece, da fissura e da garra (de Chronos?), do tensor e da lança, remonta ao destino. “Na Parca há conflito entre as intenções do fio e as da tesoura. Pode-se valorizar, quer a continuidade do fio, quer o corte da tesoura.”¹⁷³

Note-se que há, novamente, um diálogo com a ruptura, mas o predomínio é o de um imaginário de retorno: “E me deixa viver/ nessa que morre.”

Com o gesto sacrificial, “ritualiza a matança”, abre-se uma possibilidade de recomeço, ainda segundo Durand: “Pelo sacrifício o homem adquire ‘direitos’ sobre o destino e possui com isso uma força que obrigará o destino e, em consequência, modificará a ordem do universo segundo a vontade humana.”¹⁷⁴

É importante observar, a respeito desse olhar retrospectivo sobre a produção de Hilda Hilst, que os temas discutidos no presente estudo (temporalidade, morte, amor, busca, retorno...) já aparecem nos primeiros cadernos de poesia. Consta originalmente de *Passeio*, dos anos 60, o poema que segue:

¹⁷² Op. cit. p. 62

¹⁷³ Op. cit.

¹⁷⁴ Op. cit. p.311

Se a chuva continua, se nos ares
 Apodrece a romã e o mamoeiro
 Deita-te leve sobre os teus Linhares
 E na mulher semeia o teu herdeiro.
 Há de voltar o sol nos teus pomares.
 E assim terás a um tempo o sol e o filho.
 Deita-te. Nosso tempo de amar tem seus findares.
 E os frutos antecedem teu idílio.¹⁷⁵

Mais uma vez, imagens de um tempo voraz aparecem em diálogo com outras, indicativas da simbologia circular. Entre essas últimas, destaque para os linhares, mais um exemplo que cabe na interpretação sobre as tramas apresentada há pouco. “Penso linhos e unguentos/ Para o coração machucado de Tempo.”¹⁷⁶

2.1.1 – A simbologia vegetal

A analogia da permanência com a sementeira (semeia teu herdeiro/ frutos) faz parte da simbologia vegetal, tema sobre o qual Durand oferece importantes contribuições:

O simbolismo vegetal contamina toda a meditação sobre a duração e o envelhecimento, como o testemunham os poetas de todos os tempos e de todos os países, de Horácio a Lamartine ou a Laforgue, cantores do retorno ‘em que a natureza expira’, e da renovação primaveril, como o testemunha também todo o animismo pré-científico que muitas vezes não passa de um vegetalismo, como Bachelard bem mostrou (...) Há mesmo sempre no enterramento da semente um tempo morto, uma latência que corresponde semanticamente ao tempo morto das ‘lunações’, à lua negra.¹⁷⁷

Uma imagem vegetal específica e recorrente é a de avencas:

Extrema toco-te o rosto.
 De ti me vem
 À ponta dos meus dedos o ouro da volúpia
 E o encantado glabro das avencas.
 De ti me vem¹⁷⁸

A avenca parece indicar a sobreposição da simbologia vegetal à da trama (pela forma da planta, cujas folhas dão a impressão de se trançar). Ambas são indicativas do imaginário de retorno:

Se te ausentas há paredes em mim.
 Friez de ruas duras
 E um desvanecimento trêmulo de avencas.

¹⁷⁵ HILST, Hilda. **Exercícios**. Op. cit

¹⁷⁶ HILST, Hilda. **Do desejo**. Op.cit. pg. 37

¹⁷⁷ Op.cit. p. 296

¹⁷⁸ **Do Desejo**. Op.cit. p.54

Então me amas? te pões a perguntar.
 E eu repito que há paredes, friez
 Há molimentos, e nem por isso há chama.
 DESEJO é um Todo lustroso de carícias
 Uma boca sem forma, um Caracol de Fogo.
 DESEJO é uma palavra com a vivez do sangue
 E outra com a ferocidade de Um só Amante.
 DESEJO é o Outro. Voragem que me habita.¹⁷⁹

Na voragem do desejo é possível presentir o tempo. Presença e ausência, demanda e saciedade, preenchimento, pela vontade, e esvaziamento, inerente à satisfação, são instâncias. A saída da ferocidade de Chronos está nas imagens circulares: as mais notórias, a da avenca (trama) e a do caracol que, também pela forma da concha, espiralada, fala sobre circularidade.

Independentemente de uma reflexão mais detida sobre a simbologia que liga o caracol a todo o imaginário lunar – pela similaridade com a concha e sua relação com as marés e a renovação periódica do tempo, está posta uma imagem que antagoniza com a finitude.

O caracol indica a regeneração periódica: mostra e esconde seus chifres assim como a Lua, que aparece e desaparece. Nesse vaivém estão implícitos morte e renascimento, tema do Eterno Retorno. A forma helicoidal da concha do caracol terrestre ou marinho constitui um pictograma universal da temporalidade, da permanência do ser através das flutuações da modificação.

Eliade resgata a importância das conchas nos partos, bem como nos ritos fúnebres. Símbolo da fertilidade em todos os níveis cósmicos, graças à força criadora (enquanto emblema da matriz universal), são utilizadas tanto para facilitar o nascimento, quanto uma passagem para uma “vida posterior”.

A pintura da Vênus sobre a concha não é fortuita. Dos inúmeros monumentos fúnebres romanos, as conchas passaram à arte cristã. O símbolo também está ligado ao matrimônio, bem como a cerimônias iniciáticas.

Inspirada no ato de recordar, com intensidade que permita de fato “guardar” um instante, a poesia contempla imagens sugestivas de retorno:

Guardo-vos manhãs de terracota e azul
 Quando o meu peito tingido de vermelho
 Vivia a dissolvência da paixão.
 O capim calcinado das queimadas
 Tinha o cheiro da vida, e os atalhos.

¹⁷⁹ HILST, Hilda. **Do desejo**. Op. cit. p.24

Estreitos tinham tudo a ver com o desmedido.
 E as águas do universo se faziam parcas.
 Para afogar meu verso. Guardo-vos Iluminadas.
 Recedentes manhãs tão irreais no hoje.
 Como fazer nascer girassóis do topázio.
 E dos rubis, romãs.¹⁸⁰

O contraponto pedra (preciosa) e palha, que aparece aqui, é recorrente e, justamente por não ser fortuito, merece uma breve análise. O paralelo entre minerais e vegetais no contexto da uma poesia sobre o tempo parecem indicar a condição do que é imutável (portanto, sem retorno), em contraposição ao que pode suscitar o recomeço.

Nesse aspecto, o símbolo mais emblemático é o da romã, ligado ao simbolismo mais geral dos frutos que têm muitas sementes (cidra, abóbora, laranja). É, antes de mais nada, um símbolo da fertilidade, de uma descendência numerosa. Na Grécia antiga, a simbologia dá conta de que a romã era um atributo de Hera e de Afrodite; e de que, em Roma, o toucado das noivas era feito de ramos da romãzeira.

No mito de Perséfone, a simbologia da romã parece ganhar a dimensão mais apropriada à perspectiva da poesia em questão já que teria tido, na Grécia antiga, um simbolismo ligado ao pecado. Perséfone teria sido seduzida a contragosto ao receber um alimento doce e açucarado – uma semente de romã.

A semente da romã, que condena aos infernos, é um símbolo da sedução maléfica. Assim, Perséfone, por tê-la comido, passará uma terça parte do ano na escuridão e as outras duas terças partes junto aos imortais. No contexto do mito, a semente de romã poderia significar que Perséfone sucumbiu à sedução e merece, portanto, o castigo de passar um terço da sua vida no inferno.

No reino de Hades, quem quer que comesse qualquer coisa ficava impedido de voltar à terra dos vivos. Foi por um favor especial de Zeus que ela pôde dividir sua existência entre os dois lugares. Sua volta à superfície pode significar o reaquecimento e o reverdecimento da terra, a renovação primaveril e, por conseguinte, a fertilidade.

A imagem da primavera está entre as que melhor dão conta do sentido de ciclo. É síntese de recomeço, de regeneração, seja da natureza ou do tempo. Por outro lado, é inegável o peso obscuro conferido ao fruto, vetor do pecado e da descida aos infernos. Essa ambiguidade se

¹⁸⁰ Op. cit. p 49.

explica no cerne das imagens cíclicas, de acordo com Durand: “Todo símbolo ligado ao ciclo possui ao mesmo tempo a sua parte de trevas e a sua parte de luz.”¹⁸¹

O girassol, outra imagem da poesia, é, de modo similar, considerado “alimento da imortalidade” na China. O seu tropismo, que acompanha o movimento solar, evoca uma relação com o movimento do tempo, mas cabe aí um sentido de renovação.

Embora participe da temática do amor analisada no capítulo anterior, com todas as características do enlevo que coexiste com a expectativa da perda, o poema abaixo, de *Amavisse*, integrante da edição de *Do desejo*, é mais um exemplar da força das imagens de retorno na obra de Hilda Hilst:

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

Um arco-íris de ar em águas profundas

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

Como se te perdesse nos trens, nas estações
Ou contornando um círculo de águas
Removente ave, assim te somo a mim:
de rede e de anseios inundada.¹⁸²

A perda iminente, inevitável, é transfigurada em escolha que confere intensidade à paixão. A brevidade aparece em imagens de dissolução (arco-íris de ar/ nos trens, nas estações/ removente ave), a que se contrapõem imagens de permanência, ligadas ao mito do retorno. Nas favas douradas, que carregam a simbologia vegetal já vista, ressurgem o sentido de fertilidade da romã, bem como a sua ligação com o mundo do além.

Na simbologia, as favas constituem elemento essencial da comunhão com o mundo do invisível, no limiar dos ritos de primavera, pois remetem a um dom de fertilidade que o ser primitivo concebe como exterior à própria natureza.

Em resumo, as favas são símbolo de todas as benfeitorias provenientes dos entes que habitam debaixo, ou além, da terra. O campo de favas é uma denominação que os egípcios

¹⁸¹ Op.cit. 328

¹⁸² Op. cit. p. 43

usavam com sentido simbólico, tomando também o lugar de onde os defuntos aguardavam a reencarnação.

O gesto de fotografar, simulacro de uma retenção do tempo, ganha o reforço implícito dos “portões de ferro”, que sugerem na poesia, pela trama comum que orna esse tipo de utensílio, o emaranhado que se coloca mais explicitamente no final, com a “rede de anseios”. Ferro também se contrapõe à leveza do ar e à fluidez da água, nesse jogo de oposições que indica a necessidade de fixar aquilo que é móvel, provisório ou intangível.

Em prefácio a *Cantares*, Pécora agrupou imagens recorrentes na poesia de Hilda Hilst, algumas similares às tratadas no poema acima, considerando-as como um “*locus* metafórico”, seleção apropriada para dimensionar o tema do retorno:

Configurado por estes elementos básicos, um *locus* metafórico se oferta rico de árvores e frutos (ciprestes, cedros, abetos, lírios, gomos, cascas, pomos, mel, aroma); construções (moradas, muros, portas trancadas, paredões, casas, tijolos, pás, mó, cestos, esteiras, espelhos); animais (cães, garras, leopardos, tigres, cadelas, lobos, cavalos cegos e negros, pelos, aves, pombas). Ao mesmo tempo que se multiplica, o *locus* dos cantares também distorce e embaça a vista recoberto por véus (fibras, tecidos lençóis, sedas, cambraias, lãs, listras). No conjunto da invenção, o *locus* funciona como uma espécie de herói ativo e determinado.

Na apresentação de *Da morte. Odes mínimas*, de 2003, um ano antes de *Cantares*, portanto, Pécora já havia apontado um ordenamento similar de imagens, também importante para investigar o tempo na poética de Hilda Hilst:

A tendência de Hilda é construir tal vocabulário com base em áreas semânticas que referem o intrincado e o indiscernível: trançados, teias, avencas, feixes, passadiços, linhas caracóis, palhas. Tais elementos de forma variada, muitas vezes em movimento de torção, imprimem um tipo de deslocamento em negativo, no qual se insinuam a loucura e o vazio.¹⁸³

É possível inferir de uma leitura breve de todas, independentemente da divisão por categorias explicitada acima (construções, árvores, animais, tramas), uma similaridade metafórica sugestiva de ciclos e retornos. Uma parede de tijolos pode ser uma rede, por exemplo, assim como um lençol pode evocar a tecelagem. Tais imagens parecem falar mais a respeito de uma intencional permanência do que de um embaçamento momentâneo dos sentidos ou de imobilidade e vazio. Mais que levarem “ao nada”, na perspectiva que contemplo são embates “contra o nada”.

¹⁸³ Op. cit. pgs. 8 e 9

O poema em análise evoca, ainda, círculo de águas, que mescla a fragilidade e a finitude com o movimento irradiado que se sobrepõe, num contínuo: “O círculo, onde quer que apareça, será sempre símbolo da totalidade temporal e do recomeço.”¹⁸⁴

Já em *Exercícios para uma Ideia*, de 1967, integrante da edição *Exercícios*, a imagem de círculo se destaca no nº 7:

Vereis em cada círculo
Três dimensões de um todo
Aparentemente bipartido.

Alfa se refaz. É expansão.
E é cíclico. Ômega se contrai
Em nova direção. Em essência.
Alimenta-se
Daquela que é princípio.
Mas sempre é o mesmo Ser
Num movimento líquido
De inspiração-expiração.

Sem finitude ou arbítrio.”¹⁸⁵

A poesia parece bastante apropriada como ilustração da experiência de tempo hilstiana. “Aparentemente bipartido” (entre antes e depois?, entre começo e fim?) o círculo tem três dimensões, caberiam aqui a sucessão, o retorno e o tempo anterior ao tempo...

Alfa (claramente um sinônimo para começo) “se refaz”. O ômega (fim) parte em nova direção, em “movimento líquido sem finitude”.

Abstrata à primeira vista, a poesia traduz essa relação particular com o tempo que tanto angustia quanto liberta a poesia de Hilda Hilst. Nesse momento singular de sua produção, que remete aos primórdios de sua trajetória, o sujeito-lírico parece absolutamente reconciliado com as questões temporais, ciente da possibilidade de tripartição do tempo, que apresenta mais como uma revelação do que como um anseio).

2.1.2 Bestiário lunar

A poesia seguinte aborda o tema da memória, uma forma possível de retorno, como já visto no primeiro capítulo dessa tese (item 1.3.3, a partir da página 40). As imagens circulares

¹⁸⁴ DURAND, Gilbert. Op. cit. p. 323

¹⁸⁵ Op. cit. p.36

“até fechar um círculo; meus olhos deram volta à ilha...) se contrapõem à ideia de passagem, de finitude.

Há certos rios que é preciso rever.
 Por isso volto, Ricardo, àquelas margens
 Onde na sombra um verde descansava
 E um canteiro de limo sob os nossos pés
 Adiante desaguava. Volto, seguindo a viagem.
 De mim mesma e aos poucos convergindo
 Oculta, vária,
 Até fechar um círculo e entender
 Essa asa de fogo sobre as coisas.
 Talvez neste canto eu te direi
 Das estreitas passagens, do lodo
 Convulsivo dos ancoradouros, dos funerais
 Que vi, para chegar à luz da primeira paisagem.
 Meus olhos deram volta à ilha
 Sigo pelos caminhos, transfiguro-me
 Sei que um igual destino eu já cumpri
 E ao mesmo tempo em tudo me descubro
 Casta e incorpórea. Sou tantas,
 Tantos vivem em mim e pródiga descerro-me
 Pródiga me faço larva e asa.¹⁸⁶

O desfecho é de renovação. “Casta e incorpórea”, porque fez o caminho de volta, a voz que professa o retorno (sujeito lírico) conduz à metamorfose: larva e asa. Renascimento. É praticamente direto o sentido de vida que se renova, de ressurreição, atribuído pela observação da aparente morte da larva até o surgimento da borboleta. Adentrando a simbologia da borboleta, no entanto, há outras possíveis relações, como a proximidade entre a borboleta e o fogo, justamente uma imagem que aparece na poesia em questão.

“Essa asa de fogo sobre as coisas” lembra a impermanência, a velocidade com que tudo passa e se degrada. A borboleta é associada ao fogo em diversas culturas. Pode ser considerada, ainda, um símbolo de leveza e de inconstância.

A imagem de uma borboleta que se queima em um candeeiro, algo tão comum, faz refletir sobre a ânsia, por vezes precipitada, para a iluminação do ser. Para os equívocos que se comete em direção a uma desejada “iluminação”. Além da atração pela chama, que permite essa relação, a borboleta se liga à imagem do fogo pelo movimento. Todas essas interpretações decorrem, provavelmente, da associação analógica entre a borboleta e a chama. Pelas cores e pelo bater de

¹⁸⁶ Op. cit. p. 74

suas asas, “flamejantes” é possível inferir alguma irmandade simbólica entre essas naturezas tão diversas.

Há um percurso circular em desenvolvimento. Assim, é significativo observar a referência a “estreitas passagens”, ligadas aos rituais de renovação periódica da vida e toda a simbologia de retorno, conforme Eliade:

Esse tipo de passagem se enquadra num sistema mais complexo cujas principais articulações examinamos ao falar da Lua como arquétipo do devir cósmico, da vegetação como símbolo da renovação universal, e sobretudo das múltiplas maneiras de repetir ritualmente a cosmogonia, quer dizer, a “passagem” exemplar do virtual ao formal. Convém precisar que todos os rituais e simbolismos da “passagem” exprimem uma concepção específica da existência humana: uma vez nascido, o homem ainda não está acabado; deve nascer uma segunda vez, espiritualmente; torna-se homem completo passando de um estado imperfeito, embrionário, a um estado perfeito, de adulto. Numa palavra, pode-se dizer que a existência humana chega à plenitude ao longo de uma série de ritos de passagem, em suma, de iniciações sucessivas.¹⁸⁷

O adjetivo “estrito”, que remete primeiramente ao parto, se estende às situações-limite da existência humana, já que comporta o sentido de dificuldade e de busca de uma nova condição. Sintetiza esse movimento da poesia em que o sujeito-lírico está à procura da própria evolução, ciente de que ela é resultado de uma trajetória que se volta sobre si mesma, de que é preciso retorno para ressignificar a caminhada.

“Até fechar um círculo e entender” e “meus olhos deram volta à ilha” são duas imagens que demarcam a ideia de circularidade. Prossegue Eliade em sua análise sobre a passagem, que empresta à poesia uma amplidão de sentido.

O limiar concretiza tanto a delimitação entre o “fora” e o “dentro” como a possibilidade de passagem de uma zona a outra (do profano ao sagrado). Mas são sobretudo as imagens da ponte e da porta estreita que sugerem a ideia de passagem perigosa e que, por esta razão, abundam nos rituais e nas mitologias iniciáticas e funerárias. A iniciação, como a morte, o êxtase místico, o conhecimento absoluto, a fé (no judaísmo-cristianismo), equivale à passagem de um modo de ser a outro e opera uma verdadeira mutação ontológica.¹⁸⁸

“Do lodo convulsivo dos ancoradouros, dos funerais”, o sujeito-lírico vai em direção à “luz da primeira paisagem”:

¹⁸⁷ Op. cit. p. 146

¹⁸⁸ Idem p. 148

É de *Cantares* a poesia que segue, exemplar pela quantidade e intensidade de imagens que propõe, desenvolvendo uma clara oposição entre finitude e permanência, entre ciclos e linearidade:

Um cemitério de pombas
Sob as águas
E águas-vivas na cinza

Ósseas e lassas sobras
Da minha e da tua vida
Um pedaço de muro
Na enxurrada
Prumos soterrados, nascituros
No céu

Indecifráveis sobras
da minha e da tua vida

Um círculo sangrento
Uma lua ferida de umas garras
Assim de nós dois o escuro centro.

E no abismo de nós
Havia sol e mel.”¹⁸⁹

A lua, emblemática do retorno, “ferida pela garra” (de Chronos); o “círculo sangrento”, imagem pagã do ritual que no intento de permanência é morte... Há um percurso pelo desalento, como se o impacto do tempo sobrepujasse as parcas intenções de resistência.

Do “muro”, que é embate, um “pedaço levado pelas águas”. As imagens de retorno parecem insuficientes para contrapor o tempo. Mas é exatamente dentro desse desamparo, no abismo, que aparece, o desfecho luminoso da poesia: “sol e mel”.

Adentrar a simbologia do sol é tarefa complexa: pela sua importância, divide muitas culturas na atribuição de características essenciais. Pode ser princípio masculino, ou feminino, como a lua. Pode simbolizar tanto a morte, no poente, quanto o eterno recomeço, ainda que haja preponderância para esta segunda atribuição, dado o sentido mais amplo de vida e de calor a que o astro remete.

Assim, analiso o sol em dupla com o mel, no contexto da poesia, para um entendimento mais próximo da proposta, enfatizando os aspectos em comum entre essas duas imagens. De ambos, sobressai a cor dourada, luminosa. No tarô, cuja relevância simbólica (dentro da noção

¹⁸⁹ Op. cit. p 45

arquetípica junguiana é indiscutível), a carta do Sol tem um sentido de iluminação. Representa a verdade interior. O Sol aguça a consciência dos limites, é a luz do conhecimento e fonte de energia.

O mel, mais que um alimento, é igualmente promessa de esclarecimento, bem como de recomeço. As tradições mediterrâneas, e especialmente a grega, exprimem bem esse rico simbolismo. Alimento inspirador, o mel teria sido responsável pela dádiva da poesia a Píndaro. Quando a religião grega diz que mel é símbolo de morte e de vida, de entorpecimento (supõe-se que ele faz dormir um sono calmo e profundo), e de boa visão, relaciona esse elemento às fases emblemáticas do ritual iniciatório: trevas e luz, morte e renascimento, reiterando a importância simbólica do mel.

Relata-se que esse alimento era dado aos iniciados de um grau superior, como signo de uma vida nova (à imitação da abelha-rainha que é alimentada de modo especial na colmeia). O mel desempenha ainda papel no despertar primaveril iniciático. Está ligado à imortalidade de sua cor – amarelo ouro, representação do que é superior, iluminado, transcendente – ao ciclo eterno das mortes e renascimentos.

No bestiário lunar na obra de Hilda Hilst se evidenciam outras três imagens simbolicamente complexas: o cavalo, a serpente e aranha, sobre as quais farei as próximas considerações.

A “cavalinha” que representa a morte é uma das imagens mais marcantes entre as criações de Hilda Hilst. Mas a recorrência do cavalo em algumas poesias reunidas, especialmente em *Exercícios*, motiva um novo olhar sobre essa imagem complexa, considerada participante do imaginário diurno e noturno. O cavalo como símbolo ctônico é o que interessa especialmente nesse capítulo.

Quase sempre se confundem
sonhando reter no flanco
Exaltação e delírio,
Nas noites de grande lua
(Entre ciprestes e lírios)
O cavalo me acompanha às profundezas guardadas
Onde flutuam palavras
E lá mergulho e anoiteço.
E encontro coisas do medo
Mandalas de cor, rosáceas
E malmequeres antigos
Sobre algum livro encantado
De pergaminho e de prata

E de pensamentos idos.¹⁹⁰

Psicopompo, guia desse mergulho interior que desenha, pela memória, um retorno, o cavalo, com a lua, os ciprestes e lírios, compõe uma cena noturna, surreal. A multiplicidade de suas acepções simbólicas decorre dessa significação complexa das grandes figuras lunares. A imaginação associa a Terra, a Lua, a água e a sexualidade, o sonho e a divinação, o reino vegetal e sua renovação periódica a uma mesma constelação a que pertence o cavalo.

Na psicanálise, o cavalo aparece como um símbolo do inconsciente. Está relacionado, ainda, ao desejo. O cipreste é de menção obrigatória nesse contexto, por sua rica significação que o liga ao imaginário do retorno. Além de ser um vegetal, que por si já participa dessa simbologia, o cipreste é especificamente uma árvore associada aos ciclos de vida – tanto que é utilizado, em diversas culturas, para ornar os cemitérios. É uma árvore sagrada para numerosos povos. Graças a sua longevidade e a sua verdura persistente é chamada árvore da vida.

Sobre o lírio (lírio do vale), junto à acepção de pureza, encontra-se uma associação com Cristo (o vale seria a representação do mundo), enquanto o lírio restitui a vida pura, promessa de imortalidade e salvação.

A poesia abaixo avança por esse tema:

Entre cavalos e verdes pensei meu canto.
 Entre paredes, murais, lamentos, ais
 (Um cenário acanhado para o canto
 E triste
 Se o que dele se espera é até demais)
 Pretendi cantar mais alto que entre os verdes
 E encantar
 O meu sentir cansado
 Naquele melhor sentir de quando era menina (...)¹⁹¹

Mais uma vez o cavalo transporta no tempo. Essa relação entre o animal lunar e o regresso às imagens da memória aparece, na simbologia, atrelada a suas características naturais. Como animal que não hiberna, o cavalo, da mesma forma que o cipreste, mencionado, mostra-se inabalável na travessia das estações.

A velocidade do cavalo faz com que seja associado ao tempo. Assim, por sua simbologia atrelada ao inconsciente, considera-se que o cavalo atravessa incólume os redutos da morte e do

¹⁹⁰ Op. Cit. p.157

¹⁹¹ Idem

inverno. Para culturas agrícolas primitivas, o cavalo seria portador do espírito do trigo, preenchendo a lacuna invernal e assegurando uma renovação.

E essa poesia segue, em seu movimento de regresso:

Vontade de voltar às minhas fontes primeiras.
De colocar meus mitos outra vez
Nos lugares antigos e sorrir
Como a ti te sorri, minha mãe, a vez primeira
Vontade de esquecer o que aprendi:
Os castelos lendários são paisagens
Onde os homens se aquecem. Sós, sumários
Porque da condição do homem é o despojar-se.¹⁹²

Na contemplação do tempo e do que ele leva, aproximando o homem da condição mais frágil, solitária e desprovida, a poesia de Hilda Hilst flerta com a infância, época beatífica, como quer a psicanálise, anterior à ideia de separação e mesmo à noção de duração.

A passagem, que tem o cavalo como condutor, mostra a sua intensidade como um símbolo das forças do inconsciente. O cavalo pode representar a intuição esclarecendo a razão. Remete à inversão frequente dos papéis entre cavaleiro e cavalo no imaginário.

A construção magnífica do castelo serve, na poesia, para opor o esforço humano de permanência material à fragilidade de sua condição.

Em *Do desejo*:

Cavalo, halo de memória, guardo-te no peito
Sobre esta grande artéria
Fonte de vida e alento que sustenta
Amor de madurez e adolescência.

Cantando-te sou teu corpo e tua nudez.
E ombro a ombro seguimos a alameda
Casco de dor num caminho de sol
E labareda, indivisível água
Obrigando-me a ver o que tu vês.¹⁹³

Representante de uma etapa mais tardia da obra poética de Hilda Hilst, a poesia acima retorna ao cavalo como imagem de um condutor no tempo, reiterando a sua força arquetípica. No imaginário, o cavalo constitui um dos arquétipos fundamentais da humanidade. Seu simbolismo estende-se aos dois regimes (alto e baixo; dia e noite).

¹⁹² Op. cit. p.153

¹⁹³ Op. Cit p.11

No Partenon, são cavalos que puxam tanto o carro do sol como o carro da lua. O cavalo religa os opostos. É a manifestação da vida e da continuidade, ultrapassando os limites da morte. O cavalo é, portanto, um ser maravilhoso que, na poesia em análise, funciona como condutor para a memória, possibilidade concreta de um passeio temporal.

Pela memória é possível mesclar “dor e sol” em um mesmo caminho. A chama da lucidez e a água do sentimento (labareda/indivisível água) também são compatíveis na perspectiva do retorno que empreende a memória, percurso íntimo, aleatório, que contempla etapas diferentes de uma mesma vida.

O imaginário lunar fica explícito nesse poema de *Sobre a tua grande face*, também integrante de *Do desejo*:

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

Da égua que sorve a água pensando sorver a lua.
De te pensar me deito nas aguadas
E acredito luzir e estar atada
Ao fulgor do costado de um negro cavalo de cem luas.
De te sonhar, Sem Nome, tenho nada.
Mas acredito em mim o ouro e o mundo.
De te amar, possuída de ossos e de abismos
Acredito ter carne e vadiar
Ao redor dos teus cimos. De nunca te tocar
Tocando os outros
Acredito ter mãos, acredito ter boca
Quando só tenho patas e focinho. Do muito desejar altura e eternidade

Me vem a fantasia de que Existo e Sou
Quando sou nada, égua fantasmagórica
Sorvendo a lua n'água.”¹⁹⁴

Esse contraponto entre a água e a lua indica um diálogo entre a fluidez do tempo e a vontade de permanência; a dualidade entre a condição terrena, carnal/bestial, e a aspiração humana pelo que a transcende, jogo de opostos em que cabem paganismo (retorno) e cristianismo (historicismo).

Mostrando um movimento de retorno por meio de imagens de fugacidade (nunca te tocar/ a lua n'água), esse poema, de dimensão onírica, é um dos exemplares dessa temática que considero dominante em toda a obra de Hilda Hilst – as agudíssimas horas traduzidas em absoluto lirismo. Os “ossos e abismos” dão a dimensão do humano que anseia por eternidade, ao

¹⁹⁴ Op. cit. p.113

mesmo tempo em que tem consciência da limitação animal de sua existência. Há uma erótica que apela ao toque e funciona como ênfase à condição humana, na prisão do desejo.

Outro ser ligado à simbologia lunar, a serpente, se assemelha em amplitude no imaginário ao cavalo. A sutileza da serpente a torna um símbolo ainda mais complexo no bestiário. Como o cavalo, à imagem do tempo, a serpente percorre incessantemente – de baixo para cima e de cima para baixo – o caminho entre os infernos e os céus, segundo diversas simbologias.

A poesia que segue, de *Da noite* (publicada em *Do desejo*), marca a presença desse animal no imaginário da poesia de Hilda Hilst:

Vem dos vales a voz. Do poço.
 Dos penhascos. Vem funda e fria
 Amolecida e terna, anêmonas que vi:
 Corfu. No Mar Egeu. Em Creta.
 Vem revestida às vezes de aspereza
 Vem com brilhos de dor e madrepérola
 Mas ressoa cruel e abjeta
 Se me proponho ouvir. Vem do Nada.
 Dos vínculos desfeitos. Vem dos ressentimentos.
 E sibilante e lisa
 Se faz paixão, serpente, e nos habita.¹⁹⁵

A serpente na poesia de Hilda Hilst surge mimetizada, como sua figura. Algumas vezes, é apenas uma sugestão, por meio de imagens e de sonoridades sinuosas. Presta-se a explicações psicanalíticas. Encarna a psique inferior, o psiquismo obscuro, o que é raro, incompreensível, misterioso.

Por outro lado, a serpente é um animal simples. Talvez venha dessa simplicidade física a complexidade de sua imagem dinâmica; o terror que representa para a imaginação o seu movimento, uma vez que, como aponta Bachelard, “é um ser que não tem nadadeiras, pés, nem asas; não confiou sua capacidade motora a órgãos externos, a meios artificiais, mas que se fez o móvel íntimo de todo o seu movimento”.¹⁹⁶

Para Durand, “os insetos, os crustáceos, os batráquios e os répteis, com suas metamorfoses bem definidas ou as longas latências inverniais, são igualmente símbolos lunares privilegiados”. Entre esses, a “teofania lunar e cíclica mais célebre” é o simbolismo da serpente.

A serpente é um dos símbolos mais importantes da imaginação humana. Nos climas em que este réptil não existe é difícil para o inconsciente encontrar-lhe um substituto tão válido, tão cheio de variadas direções simbólicas. A

¹⁹⁵ Op.cit. p.31

¹⁹⁶ BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo. Martins Fontes, 2003.

mitologia universal põe em relevo a tenacidade e a polivalência do simbolismo ofídico. No Ocidente existem hoje sequelas do culto animal lunar: na muralha de Luco é, nos nossos dias, uma ‘Madonne delle Grazie’ que brinca com a serpente, e em Bolsene o dia de Santa Cristina é a festa das serpentes. Parece que a serpente, ‘sujeito animal do verbo enlaçar’, como diz finalmente Bachelard, é um verdadeiro nó de víboras arquetipológico e desliza para demasiadas significações diferentes, mesmo contraditórias. (...) A serpente é o triplo símbolo da transformação temporal, da fecundidade e, por fim, da perenidade ancestral.¹⁹⁷

A serpente está ligada ao terror de sua fugacidade (como o tempo). À luz diurna, esse animal surge repentino e facilmente se esconde, deslizando para refugiar-se no mundo de baixo, obscuro segredo de sua morada. “A emoção – esse arcaísmo – governa o mais sábio. Diante da serpente, toda uma linhagem de antepassados vem sentir medo em nossa alma perturbada”, destaca Bachelard.¹⁹⁸

Imaginamos, então, a serpente como um ser intemporal, permanente e imóvel. Rápida como o relâmpago, sempre surge de uma abertura, de uma fenda, e de forma ameaçadora, mortal, antes de retornar para os redutos invisíveis.

Na sexta poesia de *Do desejo*, a serpente está no subtexto:

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

O que é o osso? Este viço luzente
Desejoso de envoltório e terra.
Luzidio rosto.
Ossos. Carne. Dois Issos sem nome.”¹⁹⁹

Desejoso de envoltório e terra, o corpo humano, que se opõe em complexidade ao da serpente, assume idêntica condição. A carnalidade que recobre o homem se assemelha à pele transitória da serpente. O viço, o enovelamento, o atrito compõem um entorno semântico para essa imagem oculta e ao mesmo tempo tão aparente – rastro arquetípico para o leitor que se permitir a descida.

¹⁹⁷ Op. cit. p.316

¹⁹⁸ Op. cit. p. 203

¹⁹⁹ Op. cit. p.34

Comparando a carne humana à serpente, Hilda Hilst sugere o terror da condição. A denominação “Isso/ Issos” é sinônimo de estranhamento. “A cobra fria na terra do verão é uma mentira material”, prossegue Bachelard. O poema é uma alegoria do não saber, da dúvida. Ao mesmo tempo, o excesso de “s” soa como serpente.

Durand relaciona a imagem da serpente com o simbolismo da transformação temporal, que seria “sobredeterminado no réptil”.

Este último é ao mesmo tempo animal de muda, que muda de pele permanecendo ele mesmo, e liga-se por isso aos diferentes símbolos teriomórficos do bestiário lunar, mas é igualmente para a consciência mítica o grande símbolo do ciclo temporal, o uroboros. A serpente é, para a maior parte das culturas, a duplicação animal da lua, porque aparece e reaparece ao mesmo ritmo que o astro e teria tantos anéis quantos dias tem a luação.²⁰⁰

O uroboros é figura imaginária que se soma à significação positiva da serpente. Na alquimia, é acompanhado da enunciação *solve et coagula*, que identifica o ciclo permanente de dissolução e aglutinação, de fim e recomeço. A respeito desse ser imaginário, Borges é elucidativo:

Agora o Oceano é um mar ou um sistema de mares; para os gregos, era um rio circular que rodeava a Terra. Todas as águas fluíam dele e não tinha nem desembocadura nem nascentes (...) Heráclito dissera que na circunferência o início e o fim são um único ponto. Um amuleto grego do século III, conservado no Museu Britânico, dá-nos a imagem que melhor pode ilustrar essa infinidade: a serpente que morde a própria cauda ou, como primorosamente dirá Martinez Estrada, “que começa no fim de sua cauda”. Uroboros (o que devora a própria cauda) é o nome técnico desse monstro, que depois os alquimistas prodigalizaram.²⁰¹

Para Meletínski, o uroboros é um arquétipo primitivo: “A coesão primordial do inconsciente é simbolizada pelo círculo, pelo ovo, pelo oceano, pela serpente divina, pela mandala, pela essência primeira, pelo conceito alquímico de *uroboros*”.²⁰²

O poema que segue, também de *Do desejo*, oferece nas entrelinhas mais uma serpente: “frisada, veemente, sinuosa, vívida, escura, espessa, voraz, cruel”. Nesta, o sujeito lírico se transfigura, em exercício de sedução:

Ver-te. Tocar-te. Que fulgor de máscaras.
Que desenhos e rictus na tua cara.
Como os frisos veementes dos tapetes antigos.

²⁰⁰ Op. cit. p.316

²⁰¹ BORGES, Jorge Luis e GUERRERO, Margarita. **O livro dos seres imaginários**. São Paulo: Globo, 2000.

²⁰² Op. cit. p. 24

Que sombrio te tornas se repito
 O sinuoso caminho que persigo: um 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.²⁰³

Como relaciono acima, pelo menos oito palavras dispersas nessa poesia ajudam a compor a imagem subliminar da serpente. Enquanto algumas, como “sinuosa”, caracterizam mais claramente esse animal lunar, outras fazem parte dos atributos mais simbólicos do ofídio, como “vívida”.

É importante, com Bachelard, lembrar que a significação fálica da serpente é secundária. A imaginação pode evocar imagens mais profundas relacionadas a esse ser que, de relance, se confunde com uma raiz, fazendo a ligação entre os reinos animal e vegetal.

Faz sentido se considerarmos que os caldeus usavam a mesma palavra para vida e serpente. Em árabe, a serpente é *el-hayyah* e a vida, *el-hayat*; El-Hay, um dos principais nomes divinos, é o *vivificante*, aquele que dá a vida ou que é o próprio princípio da vida. No plano humano, é o princípio duplo da alma e da libido.

Embora a sutileza, o lirismo e a intrincada trama do imaginário, que se imiscui à arte de tal modo que não se distingue a comunicação proposital daquela que é camada arquetípica, a serpente, no contexto de algumas poesias de Hilda Hilst, assume a característica da libido. Será assim na abertura das poesias de *Do desejo*.

O ser desejante, que padece da própria tentação, é uma das faces da serpente de Hilda Hilst, tal a condição do ofídio valorizada pelo cristianismo, a do animal que rasteja. Na soma de cordura e crueldade, lê-se matéria e espírito. A serpente visível aparece, portanto, como breve encarnação de uma grande serpente invisível, atemporal, senhora do princípio vital.

De acordo com Durand:

Assim, o simbolismo ofídico contém o triplo segredo da morte, da fecundidade e do ciclo. Epifania por excelência do tempo e do devir agrolunar, ela é, no Bestiário da lua, o animal que mais se aproxima do simbolismo cíclico do vegetal. Em numerosas tradições, a serpente está, aliás, acoplada à árvore. Talvez se deva ver nesta união caduçaica a dialética de duas temporalidades,

²⁰³ Op. cit. p.18

uma, a animal, emblema de um eterno recomeço e de uma promessa bastante rude de perenidade na tribulação; outra – a vegetal, verticalizada na árvore-pau, emblema de um definitivo triunfo da flor e do fruto, de um retorno, para além das provas temporais e dos dramas do destino, à vertical transcendência.²⁰⁴

Igualmente demiúrgica para a simbologia, a aranha é outro integrante do bestiário lunar de Hilda Hilst que aparece nas tramas mais sutis da palavra. Reunidas na edição de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* estão diversas poesias exemplares desse imaginário da tecelã mitológica.

Como essa, de *Dez chamamentos ao amigo*:

Minha medida? Amor.
E tua boca na minha
Imerecida.

Minha vergonha? O verso
Ardente. E o meu rosto
Reverso de quem sonha.

Meu chamamento? Sagitário
Ao meu lado
Enlaçado ao Touro.

Minha riqueza? Procura
Obstinada, tua presença
Em tudo, julho, agosto
Zodíaco antevisto, página

Ilustrada de revista
Editorial, jornal
Teia cindida.

Em cada canto da Casa
Evidência veemente
Do teu rosto.”²⁰⁵

A aranha, epifania lunar cujo fio evoca o das Parcas e o destino, mencionado anteriormente no início desse capítulo a respeito das imagens de tramas, remete ainda aos ciclos e à fragilidade da vida, inspirada na sua morada tênue. Realidade de aparências ilusórias, enganadoras, o mundo da aranha se desfaz facilmente.

Por essa efemeridade, a aranha recebe, no imaginário, a conotação de tecelã do véu das ilusões. Assume o aspecto de onisciente de uma realidade maior que estaria por trás do véu. Essa dialética, de onde provém a ambiguidade simbólica da aranha, situando-a no centro da

²⁰⁴ Op. cit. p. 321

²⁰⁵ Op. Cit. p.20

problemática do hinduísmo e do budismo, é igualmente a dialética essência/existência que, na cultura mediterrânea, pode ser interpretada a partir da organização do mito de Aracne.

Da mesma edição, em *Prelúdios-intensos para os desmemoriados de amor*, encontra-se essa dualidade entre o ciclo e a perenidade.

Toma-me. A tua boca de linho sobre a minha boca.
Austera, toma-me AGORA, ANTES
Antes que a carnadura se desfaça em sangue, antes
Da morte, amor, da minha morte, toma-me
Crava 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 (...)"

Entre outras imagens sugestivas na poesia acima, destacam-se a cadência, simulacro do movimento da tecelagem; a lentidão, própria das aranhas. E o que viria a ser o sol de diamante, se não o aspecto comum da esfera clara no ventre que certas aranhas apresentam antes da deposição dos ovos?

Em um livre resumo do mito, Atena, filha de Zeus, é mestre na tecelagem a que se opõe à mortal Aracne, exímia nessa arte, ao bordar os amores dos deuses pelos mortais. Sentindo-se ultrajada, Atena golpeia a jovem com a sua lançadeira. Aracne resolve, então, enforcar-se; Atena poupa-lhe a vida, mas a transforma em aranha, “que para sempre há de balançar-se na ponta de seu fio. A aranha simboliza nessa lenda a derrota de um mortal que pretendeu rivalizar com Deus: é a ambição punida.

Em *Árias pequenas. Para bandolim*, V poesia da mesma publicação, o instrumento musical sugere o bordado que se desfia. Tempo, elaboração, encantamento, remetem mais uma vez ao mito. Aparece a figura da salamandra, uma imagem para o dia. Animal relacionado ao fogo, a salamandra (como a Fênix) tem sua simbologia ligada ao renascimento, o que torna a sua colocação representativa do Eterno Retorno:

Aprendo encantamento.

E a sós
 No bandolim do tempo
 Vou sorvendo a hora

Hora de amor, amigo
 Quando o teu rosto
 À minha frente e a gosto
 Se fizer consentido.
 Aprendo a tua demora
 Como a noite paciente
 Conhece a madrugada

E obscura elabora
 A salamandra rara:
 O dia.Tua figura

Aprendo encantamento
 E desfio encantada
 O bandolim do tempo.²⁰⁶

Mais uma vez, a espera é idealizada pela amante que “aprende a demora”, dentro dessa transfiguração do sujeito-lírico em aranha.

Nesse contexto de ambiguidade entre morte e vida, ausência e desejo, a teia do animal lunar, psicopompo, dialoga com outro possível viés interpretativo: o da sedução, como em mais um exemplo que segue, de Cantares de perda e predileção:

Atados os ramos
 Os fios de linho
 As fitas
 Teci para nós
 A coroa da vida.
 Depois fiz a canção:
 Gracejo, lascívia
 E leveza
 Foram primos irmãos
 E noivos da conquista.
 E de granito e sol
 Me parecia o tempo
 Dessas vidas.

Milênios no depois
 Me soube iluminura
 Entre os dedos dos mortos.
 Poeira e entendimento
 Sob a luz dos ossos.²⁰⁷

²⁰⁶ Op. cit. p.83

²⁰⁷ Op. cit. p.77

A aranha que se balança como um ioiô na extremidade do fio, no momento da tessitura, parece revelar um conteúdo sexual latente, em uma interpretação secundária desse símbolo. Por fim, uma perspectiva mística cabe na imagem da teia, fio que evoca o cordão umbilical ou a corrente sagrada que une a criatura a seu criador. Através da teia, o homem tenta içar-se até seu criador, em uma analogia platônica.

Tecendo a espera pelos cantos, pela casa, teia que é, ao mesmo tempo, uma moradia e o centro dessa consciência ligada à circularidade das lunações, a aranha-poeta vigia na ausência do amado. Para a psicanálise, a imagem da aranha remete à interioridade. A aranha ameaçadora no centro da sua teia pode ser um símbolo da introversão e do narcisismo, a absorção do ser pelo seu próprio centro, considerada, por vezes, perigosa.

Essa condenação, no entanto, parece denotar muito mais uma moral social, uma vez que a centralidade da aranha também pode representar a autonomia nem sempre desejável em condições de organização e dominação da sociedade.

Assim, a aranha que se presta ao imaginário do amor na poesia de Hilda Hislt pode assumir, no aprofundamento simbólico, uma condição transgressora. Um breve olhar para a vida da poeta endossa essa autonomia na teia, no caso, a Casa do Sol, sítio onde se isolou e permaneceu até a morte.

Fazem parte desse recorte simbólico, da solidão doméstica, as poesias de *Ode Descontínua e Remota para Flauta e Oboé. De Ariana para Dionísio*, sobre as quais é dedicado o próximo subcapítulo.

2.2 – Das madeiras da casa farei barcas côncavas: feminino, espaço e tempo

Ode descontínua... pode ser um recortada do conjunto da obra. Nos temas, não mais um diálogo com Deus ou com a morte, nem o amor que se recusa à entrega por antecipar-se ao fim. As odes dessa seleta partem de um sujeito lírico bem caracterizado, que leva um nome, Ariana, e se dirige a outro “personagem”: Dionísio.

Um terceiro elemento fornece pistas para a interpretação das imagens dessas poesias: a ambientação. A casa funciona como um centro imagético, de rica simbologia, intimamente ligado a essa mulher sujeito-lírico. A sucessão, como ocorre em toda a obra, é fundamental também nessa série, mas aparece, em essência, a perspectiva do Eterno Retorno. O tempo é regente/regido

dessa esfera à parte em que a mulher ocupa a casa e a casa é o centro de um universo lírico-existencial.

Ao visitante incauto, o título abre uma porta. É inevitável revisar a mitologia com a finalidade de encontrar Ariana e Dionísio. Ariana é uma corruptela de Ariadne, a hábil tecelã citada anteriormente, cujo destino se encontra com o de Dionísio em uma segunda etapa de sua vida amorosa, após ter sido abandonada por Teseu na ilha de Naxos.

Ainda como resumo da mitologia, vendo-se só, Ariadne invoca a deusa Afrodite, que lhe promete um amante imortal. Foi Dionísio, o deus do vinho e da festa popular, que se casou com ela e lhe ofereceu uma coroa de ouro, cravejada de pedras preciosas. Ariadne fez-lhe prometer que atiraria essa coroa ao céu quando ela morresse. Por isso, diz o mito, que se pode ver no céu, até hoje, uma constelação de estrelas brilhantes com a forma de coroa.

Evidencia-se no sujeito-lírico Ariana/Ariadne um ser mitológico, do qual deriva a simbologia da aranha analisada anteriormente. A evocação de Dionísio agrega-se ao imaginário do retorno. Divindade lunar que, semelhante a Perséfone, protagoniza uma descida ao inferno para resgatar a sua mãe, Sêmele, fulminada por Zeus, Dionísio passa a ser considerado um libertador dos infernos.

A descida simboliza a alternância das estações, do inverno e do verão, da morte e da ressurreição. Encontra-se aí a trama estrutural dos deuses mortos e ressuscitados, comum às religiões de mistérios, que florescerão no começo de nossa era em todo o mundo greco-romano.

Já na história de seu nascimento, Dionísio suscita o ciclo. A deusa-mãe de origem mortal, Sêmele, desejando receber seu amante divino, Zeus, em toda a sua majestade, teve a casa incendiada e foi, ela mesma, fulminada.

Retirado por Zeus do ventre materno, o deus nascituro acabou sua maturação na coxa do pai. Pode-se encontrar aí um mito elementar sobre a natureza: a Terra-Mãe, fecundada pelo raio do deus do céu, dá à luz um jovem deus cuja essência se confunde com a vida que surge das entranhas do solo (manifestação: tal a serpente que integra o Bestiário Lunar de Hilda Hilst).

A fabulação do duplo nascimento permite, por um lado, salvaguardar o raio que, outrora, simbolizava a união do céu e da terra e, por outro, realçar a situação excepcional do novo deus na

descendência de Zeus. Esse duplo nascimento, que quer dizer também dupla gestação, remete ao esquema clássico da iniciação: nascimento, morte e renascimento.²⁰⁸

O motivo de ser Dionísio, esse parceiro entregue a Ariadne, parece se explicar pelo “dom”. As habilidades de tecer, arte de Ariadne, a elevam à possibilidade de diálogo com o divino. Dionísio é a abertura de canais para essa manifestação. Sêmele, sua mãe, e Ariadne, sua mulher, são figuras da salvação pelo dom e pelo amor de Dionísio.

Poder-se-ia dizer, considerando as consequências sociais, e mesmo, as formas do seu culto, que Dionísio era o deus da libertação, da supressão das proibições e dos tabus, o deus das catarses e da exuberância. O propósito da purificação dionisíaca é levar ao paroxismo aquilo de que se quer livrar a alma.

O amor, a princípio o que move a *Ode descontínua e remota para flauta e oboé...*, se configura secundário diante de um cenário de solidão em que o sujeito lírico em seu palco, a casa, entrega-se à fruição estética da própria dor de amar, do próprio “estar” na casa, local onde a passagem do tempo se evidencia pela descrição dos movimentos lunares.

A poesia que segue é exemplar dessa colocação:

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 server 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.²⁰⁹

²⁰⁸ Note-se que o raio tem fraternidade simbólica com a serpente, e suas significações mencionadas anteriormente a partir da interpretação de Bachelard e Durand (em especial, a de vivificante).

²⁰⁹ Op. cit. p. 59

Pécora aborda esse movimento de pulsação criativa, resultado da expectativa, como se deduz da poesia:

A dialética amorosa e cerebral de Hilda prevê uma amante-poeta cuja voz é lamento e espera pela ausência do amado demasiado esquivo. Em seguida, esta espera se escuta a si, sereia encantada por seu próprio canto, e a poesia se torna elogio do amor, cuja essência é a pura idéia.²¹⁰

A figura da sereia encantada com o próprio canto é bastante ilustrativa desse amor do amor. O trecho acima é uma síntese do bastar-se a si, fechando na casa a redoma de um mundo que, na sua ruptura, na sua particularidade, é eterno.

Enquanto a sucessão se configura na voracidade das horas, a representação da escuta (das ramagens de fora) já parece suficiente corte na marcha temporal. Estar em espera, gestar, cultivar a terra são imagens participantes de uma temporalidade própria, noturna, que se constrói em oposição à fome do tempo.

Embora a casa não seja citada expressamente, a transposição dentro/fora do sujeito lírico que vigia dá conta da reclusão na intimidade.

A valoração da casa como reduto é dada por Bachelard:

E em nossos sonhos da noite, há sempre uma casa onde vivemos só. Assim o exigem certos poderes do arquétipo da casa no qual se juntam todas as seduções da vida recolhida. Todo sonhador tem necessidade de retornar à sua célula, é chamado por uma vida verdadeiramente celular.²¹¹

Esse recolhimento que a casa pressupõe passa por questões míticas e psicanalíticas, como a da centralidade, como a do eixo do mundo. A casa, segundo Bachelard, está enraizada, possui um sentido de ligação e permanência. Por outro lado, a imaginação da casa oferece uma dinâmica de oposição:

Contra o frio, contra o calor, contra a tempestade, contra a chuva, a casa é um abrigo evidente, e cada um de nós tem mil variantes em suas lembranças para animar um tema tão simples. Coordenando todas essas impressões e classificando todos esses *valores* de proteção, perceberíamos que a casa constitui, por assim dizer, um contra-universo, ou um universo do contra. Mas é talvez nas mais frágeis *proteções* que sentiremos a contribuição dos sonhos de intimidade. Basta pensar, por exemplo, na casa que se ilumina no crepúsculo e nos protege *contra a noite*.²¹²

²¹⁰ Op. cit. p.

²¹¹ Op. cit. p. 81

²¹² Idem p. 87

A simbologia da casa onírica repercute na imaginação primordial da caverna, como assinala Durand:

A caverna é, portanto, a cavidade geográfica perfeita, a cavidade arquetipo, ‘mundo fechado onde trabalha a própria matéria dos crepúsculos, ou seja, lugar mágico onde as trevas podem revalorizar-se em noite. Há apenas um pequeno cambiante entre a gruta e a *morada íntima*, não sendo esta última na maior parte dos casos senão uma caverna transposta.²¹³

Feitas para serem musicadas (o que se realizou de maneira brilhante pelo cantor maranhense Zeca Baleiro, que lançou CD homônimo em 2006), as 10 poesias integrantes do livro, denominadas, odes – fazem jus à origem do termo. “O vocábulo ode, de origem grega, significa primitivamente “canto”. Todavia, seu uso data da Renascença, quando os humanistas resolveram empregá-lo em lugar do termo latino *carmem*, sinônimo de canto ou canção.”²¹⁴

Para Dufrenne, em geral a música, por contar com ferramentas superiores a da palavra escrita, tende a subjugar a poesia. Mas pondera que, se a música se interessa pela poesia, mesmo que seja para exercer seu imperialismo, é porque a poesia já encerra, mais que uma promessa de música, uma música espontânea.

A palavra poética canta (...) Reconduzir a poesia às suas origens, aquém da escrita que faz dela um simbolismo visual, conseqüentemente, conceitual, voltar ao momento da fala, em que o eu se empenha inteiramente, porque a motricidade é um modo originário de intencionalidade, é exatamente restituir à poesia a música imanente de que ela é suscetível.²¹⁵

A segunda ode reforça a ideia de independência pela arte. A poesia liberta o sujeito-lírico, em seus desatinos amorosos (dionisíacos).

Porque tu sabes que é de poesia
 Minha vida secreta
 Tu sabes, Dionísio,
 Que a 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.²¹⁶

²¹³ Op. cit p. 243

²¹⁴ MASSAUD, Moisés. **A criação literária – Poesia**. São Paulo: Cultrix, 1967.

²¹⁵ Op. cit. pgs. 67 e 68

²¹⁶ Op. cit. p.60

Mais uma vez, a poesia reverencia a própria arte. O canto se coloca no lugar da falta e tece um laço, na perspectiva do sujeito-lírico em sua solidão. O amor (meu corpo é que move o teu) se torna invenção poética. E só sendo invenção é que pode estar livre das imitações do tempo.

Ainda segundo Pécora:

A síntese é uma verdadeira apologia ou encômio da poesia. Ela se define como ‘lugar’ que, fundado no desejo do amado que falta, atinge ou atende ao apelo do ser essencial por meio da descoberta de um movimento ao mesmo tempo íntimo, rítmico e metafísico que se dá no âmbito da palavra. É ela que, com inteligência rigorosa e sutil, penetra os afetos excessivos e qualifica os pesares na solidão do amante, já muito além do amado. Poder-se ia mesmo falar em poesia mística, na qual o amado é selo da participação numa esfera outra, sublime, mas capaz de resistir ao tempo e ao esquecimento (...) ²¹⁷

2.2.1 – Habitar o tempo parado

Na terceira ode, encontra-se a casa em plenitude (grafada em letra maiúscula, inclusive, reforçando esse sentido).

A minha Casa é guardiã do meu corpo
E protetora de todas as 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?

Enquanto a própria poesia se constitui em lugar, aos poucos, um espaço delimitado (a minha Casa), irá se destacar entre as odes. Como um “segundo eu”, a casa é tanto uma proteção, imagem primordial, como uma identidade, elaborada para criar para o outro, o amado, um mundo à parte, uma estrutura autônoma, repleta de referências que são a própria personalidade do sujeito-lírico (e que pode funcionar como uma teia imaginária para aprisionar o amante). Ao mesmo tempo em que seduz, a casa, cenário do encontro, é uma reserva de liberdade.

²¹⁷ HILST, Hilda Op. cit p. 13

Voltando-se para essa casa que abriga na espera e que se constitui na própria essência da amante solar, contemplar a biografia de Hilda Hilst parece inevitável, embora essa ótica seja, por opção, secundária.

A Casa do Sol, chácara onde a poeta se refugiou para produzir na maturidade, e que foi centro de efervescência cultural, local de encontro de amigos, paraíso particular aberto aos cães de rua (mais de 100 nos últimos anos de sua vida) é espaço de centramento artístico e afetivo que protege, ao mesmo tempo em que irradia a liberdade da poeta-aranha-Ariadne-Ariana.

A casa “espaço de iluminação” é uma imagem analisada por Durand, na linha de Bachelard, que pode contribuir para a aproximação com o universo hilstiano que se pretende empreender:

A casa constitui, portanto, entre o microcosmo do corpo humano e o cosmo, um microcosmo secundário, um meio-termo cuja configuração iconográfica é, por isso mesmo, muito importante no diagnóstico psicológico e psicossocial. (...) A casa é sempre a imagem da intimidade repousante, quer seja templo, palácio ou cabana. E a palavra ‘morada’ duplica-se, como nos Upanixades ou em Sta. Tereza, do sentido de parada, repouso, ‘centro’ definitivo na iluminação interior.²¹⁸

Embora considere o feminino enquanto gênero uma perspectiva superada, ou estreita para o entendimento de uma obra literária, parece-me inevitável tangenciar o feminino que se evidencia nas imagens da poesia de Hilda Hilst em *Ode descontínua e remota...* É importante que aqui se entenda como feminino o que emana da poesia no plano simbólico – das imagens noturnas que fazem parte de uma constelação que, por excelência, remete ao aspecto feminino da natureza. Nesse recorte, o poema que segue dá conta de uma perspectiva lunar, que coexiste com a da poeta que elegeu como “Casa do Sol”, aspecto complementarmente oposto, o nome de seu refúgio.

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

²¹⁸ Op. cit. pgs. 243 e 244

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.²¹⁹

A soma entre os aspectos solar e lunar confere força ao sujeito lírico, empresta-lhe um sentido de independência, mesmo na condição da espera. A marcação das lunações, reveladora desse feminino, é também significativa para a análise do tempo. As poesias desse livro se distinguem daquelas elaboradas sob a clara influência da dor da sucessão. A cada quatro luas o tempo se renova – tal o amor de Ariana por Dionísio, em Eterno Retorno.

Nesse universo feminino, o sujeito-lírico elabora uma imagem contraditória. Na ode que segue, as liberdades são mais uma sugestão que, de fato, um desapego:

É lícito me dizeres, que Manan, tua mulher
 Virá a 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 eloqüência da boca nos prazeres
 E plantar no teu peito, prodigiosa
 Um ciúme venenoso e derradeiro.²²⁰

A sentença recai sobre quem a profere – “canção e liberdade não se aprendem”. E o ciúme que pretende despertar é o mesmo sentimento de que o sujeito-lírico é vítima, aranha exposta na teia, instilando veneno. Mas, como entender o paradoxo liberdade-ciúme?

O conceito de propriedade com que se define o amor não pode ser, de fato, o primeiro. Porque eu havia querer apropriar-me de outros se não fosse pela razão de que outros me fazem existir? Mas isso implica uma certa forma de apropriação: na verdade, o que nós queremos é nos apossar da liberdade dos outros (...) Quem quer ser amado, não deseja sujeitar o amado. Não quer possuir um autômato (...) Por isso, o amante não deseja possuir a amada como se possui um objeto, pretende um tipo especial de apropriação. Quer possuir uma liberdade como liberdade.²²¹

²¹⁹ Op. cit. p.64

²²⁰ Op.cit p. 65

²²¹ SCHOEPFLIN, Maurizio (ed). Op. cit. in **O amor é conflito incurável – Jean-Paul Sartre**. São Paulo: Edusc, 2004, p. 174.

No entanto, a luxúria dos poetas, diz a ode seguinte, transcende o corpo. A poesia se inspira na biografia de Catulo, nascido por volta de 84 a.C em Verona, na Itália, cujo amor por Clódia ficou célebre em seus versos:

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.²²²

Centelha e âncora, a que inflama e a que pretende aprisionar, a que consome (como a sucessão) e a que pretende prender (o fluxo temporal?), Ariana, em enlevo, vive no Eterno Retorno de quem está no plenilúnio da entrega amorosa.

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.²²³

Ariana se transfigura em outra personagem mitológica, Pandora, ao oferecer para o amado uma “caixa de palavras”. Na simbologia desta que teria sido a primeira mulher, presente e castigo dos deuses para os homens, a caixa reporta ao que está oculto e que é temível acessar. Reforça a

²²² Op. cit p. 66

²²³ Idem p.68

ideia de que a mulher dissemina o mal, ao mesmo tempo em que demonstra a força (por vezes destruidora) do desejo.

Segundo a lenda de Pandora, o homem recebeu os benefícios do fogo, contra a vontade dos deuses, e os malefícios da mulher, contra a sua vontade. O fogo simboliza também o amor, que todo o ser humano deseja, mesmo que sofra em função dele. O homem, que arrebatou o fogo dos deuses, suportará a queimadura pelo fogo do seu desejo. Pandora simboliza o fogo dos desejos que causam a desgraça dos homens.

Para Dionísio “compór incendiado”, Ariana-Pandora lhe oferece o fogo da palavra, em troca de todos os dias do amado. Nesse cárcere, “o meu tempo lunar, transfigurado e rubro”, mais uma vez ilustrativo do recorte na sucessão desse conjunto de poesias, possibilita imaginar um tempo específico ao imaginário feminino.

Allegro de Magalhães oferece contribuições sobre as especificidades da escrita feminina²²⁴ (ressaltando que o foco, aqui, é o feminino enquanto imaginação e não como determinismo de gênero, ou seja, não interessa, nesse momento, a autoria, mas o percurso imagético que transforma *Ode Descontínua e Remota...* em um exemplar do tempo que se vai analisar a partir de agora). Já do nome, “descontínua e remota”, se pode deduzir uma ruptura alegórica com a sucessão, o que seria um aspecto peculiar do feminino, segundo o estudo de Magalhães.

Em uma distinção temporal entre o feminino e o masculino, “as mulheres habitam um tempo parado, simultaneamente, memória e expectativa, enquanto os homens vivem no presente, no tempo que flui”.

Nessa perspectiva, culturalmente confirmada, as mulheres são as que ficam, as que esperam, mas também as mediadoras entre o sagrado e o divino. Já o aspecto masculino do imaginário do tempo comporta os percursos mundanos.

O estudo tem uma dicotomia que atribui essas diferenças temporais à escrita masculina e feminina, o que, como assinalado, não cabe aplicar a essa reflexão em que a prioridade é a imagem poética, independentemente de estarmos tratando de “uma” poeta, até porque, em outros momentos de sua obra, como os analisados no primeiro capítulo, a temporalidade irá assumir a forma oposta, a da duração.

²²⁴ MAGALHÃES, Isabel Allegro. **O tempo das mulheres**. INCM: 1987.

Essa ligação íntima do feminino com o “tempo parado”, na poesia de Hilda Hilst tem uma relação muito estreita com a Casa, cenário da espera (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). O centramento na casa, nesse jogo paciencioso com o tempo, é uma característica marcante de *Ode Descontínua*.

2.2.2 – Cronótopo

As imagens poéticas que persigo nessas odes remetem à vinculação entre tempo e espaço, processo que está no princípio do pensamento mítico. Já assinalava Leibniz, o filósofo do “princípio da razão”, que o espaço é a condição ideal da ordem na adjacência, enquanto o tempo é a condição ideal da ordem na sucessão.

A proximidade entre essas duas naturezas “aproxima do ser espacial e temporal a sua antítese específica: a oposição entre sagrado e profano”, de acordo com Ernst Cassirer²²⁵. O tempo e espaço da Criação, “Tempo Antes do Tempo” e o lugar sagrado, podem ser reproduzidos, para o primitivo, por meio de ritos que reproduzem o sacro no profano. Algo similar se dá com a palavra (da poeta), que funda um espaço-tempo próprios.

Durand afirma a importância da arte no enfrentamento do tempo:

Todos aqueles que se debruçaram de maneira antropológica, quer dizer, simultaneamente com humildade científica e largueza de horizonte poético, sobre o domínio do imaginário estão de acordo em reconhecer à imaginação, em todas as suas manifestações (religiosas e míticas, literárias e estéticas) esse poder realmente metafísico de erguer as suas obras contra a ‘podridão’ da Morte e do Destino.²²⁶

Sob essa ótica, Durand questiona Bergson e Kant a respeito da “mais-valia psicológica do tempo sobre o espaço.” Para Durand, o tempo não é a “condição a priori de todos os fenômenos em geral”, porque é suplantada pelo imaginário, que possibilita relativizar ou eufemizar esse tempo:

Se a duração já não é o dado imediato da substância ontológica, se o tempo já não é a condição *a priori* de todos os fenômenos em geral – uma vez que o símbolo lhe escapa, apenas resta atribuir ao espaço o ser sensorium em geral da função fantástica. Essa fabulação, essa fonte inesgotável de ‘idéias e imagens’ não é, segundo confessa o próprio Bergson, simbolizada pelo espaço “símbolo da tendência fabricadora da inteligência humana? Decerto ‘visão do

²²⁵ CASSIRER, Ernst. Op. cit. p. 103

²²⁶ Op. Cit. p.405

espírito'. Mas quanto a nós, tomamos esta última expressão no sentido literal: só há intuição de imagens no seio do espaço, lugar da nossa imaginação.²²⁷

Enquanto, para Durand, o tempo é “um risco a correr, risco irremediável de erro e contradição”, o espaço é “fator de participação e ambivalência”:

O espaço é, constitucionalmente, convite à profundidade, à viagem longínqua. A criança que estende os braços para a lua tem, espontaneamente, consciência dessa profundidade ao alcance do braço, e só se espanta por não atingir imediatamente a lua: é a substância do tempo que a decepciona, não a profundidade do espaço.²²⁸

Outro poema reforça a ideia de espera. Tem início com a epígrafe: “*Conta-se que havia 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 deram
Esplêndida beleza
Deram-me a garganta
Esplandecida: a palavra de ouro
A canção imantada
O sumarento gozo de cantar
Iluminada, ungida.

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

Apenas tu, Dionísio, é que recusas
Ariana suspensa nas tuas águas.²²⁹

A amante em sua casa, a princípio uma imagem de liberdade, coloca-se no papel de mulher que pertence: “preexistida e exata.” Dionísio recusa Ariana “suspensa”, como o tempo desse conjunto de poemas. Um modo feminino de temporalidade, esse tempo vinculado a um espaço lembra a natureza comum entre tempo e espaço, como destacado por Ernst Cassirer:

“A consciência mítica logra articular o espaço e o tempo não ao fixar em pensamentos duradouros o instável e flutuante dos fenômenos sensíveis, mas

²²⁷ Idem p. 406

²²⁸ Idem pgs. 410-412

²²⁹ Op. cit. p.67

ao aproximar do ser temporal e espacial a sua antítese específica: a oposição entre ‘sagrado’ e ‘profano’.”²³⁰

O tempo e espaço primordiais no imaginário, aqueles que estão na Criação do mundo, originam uma experiência mítica que se busca retomar quando, sob influência da entrega amorosa, se reproduz a ideia de um tempo fora do tempo e de um lugar sagrado, no caso, o espaço da casa.

Elias enfatiza a relação entre os conceitos de tempo e espaço, ambos como instrumentos de orientação primordiais:

Tempo e espaço são símbolos conceituais de tipos específicos de atividades sociais e institucionais. Eles possibilitam uma orientação com referência às posições, ou aos intervalos entre essas posições, ocupadas pelos acontecimentos, seja qual for sua natureza, tanto em relação uns aos outros, no interior de uma única e mesma sequência, quanto em relação às posições homológicas dentro de uma outra sequência, tomada como escala de medida padronizada.²³¹

O sujeito lírico passa a impressão de que não se desloca em nenhum momento da casa – do espaço em que espera o amante, em uma atmosfera onírica que demonstra pertencer à temporalidade diversa da que se conhece na rotina urbana contemporânea.

Essa estagnação espacial reforça a imagem de um tempo parado, dada a vinculação entre ambos: “Toda a mudança no espaço é uma mudança no tempo, e toda mudança no tempo é uma mudança no espaço”, pontua Elias.

Essa estagnação não é, no entanto, indiferente à realidade do tempo que escoar. Embora o espaço possibilite a redoma da espera que parece suspender o tempo, a primeira parte da poesia lembra a consciência do movimento fluido da sucessão: (Tenho meditado e sofrido/ Irmanada com esse corpo/ E seu aquático jazigo).

Enquanto a casa enfrenta o tempo, persiste a consciência que lamenta o jazigo aquático, “irmanada” à condição temporal que é presença da morte no fluxo da vida. Um mesmo sujeito, portanto, vive uma temporalidade mutável e múltipla, simultaneamente, e seu sentido tende a ser insondável para o outro. Elias assinala a respeito da alteridade:

Para a fenomenologia, os outros homens não são menos “externos”, para um dado sujeito, do que os objetos inanimados. Por isso mesmo, qualquer juízo

²³⁰ CASSIRER, Ernst. Op. cit. p.149

²³¹ ELIAS, Norbert. Op.cit. p. 80

sobre os homens que seja de caráter geral e aspire a uma validade universal torna-se propriamente impossível.²³²

Nos domínios da subjetividade, o cruzamento de literatura e psicanálise pode contribuir para ampliar as imagens da poesia. Pankow tem um interessante ensaio que contempla textos da literatura mundial para abordar as relações do homem com o seu espaço vivido. Segundo a pesquisadora, “às vezes o homem pode escapar da psicose construindo para si um espaço que dá um sentido ao absurdo.”²³³

Na fragilidade da condição de ser atrelado à sucessão, o sujeito-lírico estabelece a casa como centro para a composição de uma série de cantos ao ser amado. Mulher-espaço-tempo passam a ser uma só engrenagem, que se volta contra a sucessão.

Pode-se admitir a hipótese de que o tempo vivido dependa da dinâmica do espaço? Em outros termos: existe uma ‘configuração do tempo’ que poderia ser colocada em relação com uma dinâmica do espaço? Certamente, minhas pesquisas foram inspiradas pelo vivido psicológico dos doentes mentais. Mas quantas vezes a falta não nos esclareceu mais do que a abundância? Um lago não é um rio: quando a água desliza, pode-se definir o tempo como caminho percorrido; no caso contrário, nada se passa sobre um lago tranqüilo, nada é mensurável. Um filósofo foi quem me encorajou a continuar na via da formulação do vivido dos doentes em função da dinâmica do espaço. ‘Você está, talvez, adiante dos filósofos’, disse-me ele um dia. Eu diria também que o acesso ao tempo vivido pode diferir segundo a dinâmica do espaço.²³⁴

Em um dos contos analisados por Pankow, *Uma história de amor*, de Carl Zuckmayer,²³⁵ decorre, igualmente, uma supressão do tempo em função da entrega amorosa:

Os amantes percorriam a eternidade desse encontro, uma noite, um dia e depois outra noite – como se não fosse mais existir um retorno no tempo esquecido – como se finalmente fossem encontrar também o fim de suas próprias existências nesse mundo. O estado de êxtase, o estado de um ser alienado no e pelo corpo do outro, cria o tempo esquecido. Reencontrar a noção do tempo deve conduzir à morte. Essas expressões do poeta, concernentes ao fim de suas próprias existências, são as únicas marcas que deixam presumir um fim brutal.²³⁶

²³² Op.cit p.101

²³³ PANKOW, Gisela. **O homem e seu espaço vivido**. Campinas: Papyrus, 1988. p.55

²³⁴ Idem. p.131-132.

²³⁵ ZUCKMAYER, Carl. *Eine Liebesgeschichte*. Fischer. Frankfurt, 1952 apud PANKOW, Gisela. Idem.

²³⁶ Op. Cit. p.111

Na poesia de Hilda Hilst, a figura da belíssima amante em seu jazigo aquático é uma imagem de morte colada à ruptura temporal dessa ode. É como se assinalasse o preço do tempo suspenso, o preço da entrega desmedida ao outro. Ainda de acordo com Pankow:

Deve necessariamente o ‘tempo esquecido’ implicar na morte? Será sempre necessário perecer quando nos damos ao corpo do outro, levados pelo desejo? O perigo existe, com efeito, se a realidade multidimensional da vida é reduzida a uma só realidade.²³⁷

²³⁷ Idem p. 112

3 – O TEMPO ANTES DO TEMPO

O conceito de Tempo Antes do Tempo (*illo tempore*), na abordagem de Eliade, parte da distinção entre os tempos sagrado e profano para o homem religioso. Partirei da conceituação breve desta temporalidade reversível no âmbito de um “tempo da Criação” para, adiante, refletir sobre uma experiência similar de saída do tempo para o homem contemporâneo (*a priori* não religioso, considerando que a própria modernidade – o conhecimento científico, a organização social urbana... aniquilam a possibilidade de uma religiosidade tal qual estudada pelo antropólogo no seio das sociedades primitivas).

O Tempo sagrado, periodicamente reatualizado nas religiões pré-cristãs (sobretudo nas religiões arcaicas), é um Tempo mítico, quer dizer, um tempo primordial, não identificável no passado histórico, um Tempo original, no sentido de que brotou “de repente”, de que não foi precedido por um outro Tempo, pois nenhum tempo poderia existir antes da aparição da realidade narrada pelo mito.²³⁸

Por meio dos ritos, das festas religiosas e mesmo pela narrativa das fábulas, o homem ligado a esse imaginário recupera o tempo sagrado, “tempo que não flui, mantém-se sempre igual a si mesmo, não muda, nem se esgota, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos.”

Eliade relata a crença de que o tempo profano, o da duração, é entendido como o tempo destruidor, que esgota o homem. Esse tempo é periodicamente abolido para devolver ao homem o tempo puro, forte, da Criação, o tempo sagrado. “A confusão social do tipo das Saturnais, a licença erótica, as orgias, etc. simbolizavam a regressão do Cosmos ao Caos.”²³⁹

Cosmos e tempo têm, para o homem religioso, a mesma natureza divina. Assim como o Cosmos pode ser renovado simbolicamente a cada novo ano, ritualmente se utilizam palavras que

²³⁸ ELIADE, Mircea. Op. cit p.66

²³⁹ Idem p. 71

teriam sido pronunciadas *ab origine* para sacralizar o cotidiano pelo poder que originou todas as coisas. “Os homens repetem-nas em múltiplas ocasiões: para fecundar uma matriz estéril, para curar, para se preparar para a guerra, e também na ocasião da morte ou para incitar a inspiração poética.”

Visto que a recitação ritual do mito cosmogônico implica a reatualização do acontecimento primordial, segue-se daí que aquele para quem se recita o mito é projetado magicamente *in illo tempore*, ao começo do mundo, tornando-se contemporâneo da cosmogonia. Trata-se, em suma, de um regresso ao Tempo de origem, cujo fim terapêutico é começar outra vez a existência, nascer (simbolicamente) de novo.²⁴⁰

Na mitologia indiana, entende-se que Buda está liberto do tempo porque “alcançou o cimo do mundo que, conforme Eliade, representa o ponto em que a Criação começou.

Contemporâneo do começo mundo, magicamente ele elimina o tempo e a criação e encontra-se no instante temporal que precede a cosmogonia. A irreversibilidade do tempo cósmico, lei terrível para quem vive na ilusão, não interessa mais a Buda.²⁴¹

Eliade aponta, ainda, o que é relevante considerando as reflexões anteriores a respeito de espaço e tempo, que “a ação de transcender o tempo é formulada por meio de um simbolismo ao mesmo tempo cosmológico e espacial. Na parábola do Buda, quebrar o ovo equivale a quebrar o samsâra, a roda das existências, ou seja, transcender tanto o espaço cósmico quanto o tempo cíclico.”²⁴²

Em linhas gerais, sair do tempo é, para a filosofia indiana, a única forma de chegar à realidade, uma vez que a sucessão é considerada uma ilusão a que está atado o homem que não evoluiu.

Para os budistas, o tempo é constituído por um fluxo contínuo e, pelo próprio fato da fluidez do tempo, toda forma que se manifesta no tempo não é apenas perecível, mas também ontologicamente irreal. Os filósofos do Mahâyâna discutiram abundantemente sobre o que se poderia chamar a instantaneidade do tempo, ou seja, sobre a fluidez e, em último lugar, a não-realidade do instante presente, que se transforma incessantemente em passado, em não-ser.²⁴³

Para atingir esse estado não-condicionado de Buda, os iogues e demais correntes budistas postulam a necessidade de supressão da atividade mental através da meditação, provocando a

²⁴⁰ ELIADE. Op. cit. p.74

²⁴¹ Op. cit p.73

²⁴² Idem

²⁴³ Ibidem p.76

desejada suspensão temporal. “Aquele cujo pensamento é estável e para quem o tempo não passa mais vive em um eterno presente, no *nunc stans*”. Prossegue Eliade:

Esse eterno presente não faz mais parte do tempo, da duração, ele é qualitativamente diferente do nosso “presente” profano, desse presente precário que surge fragilmente entre duas não-entidades – o passado e o futuro – e que terminará com a nossa morte. O “momento favorável” da iluminação pode ser comparado ao relâmpago que comunica a revelação ou com o êxtase místico, e que paradoxalmente se prolonga fora do tempo.²⁴⁴

Uma possibilidade de abolição do tempo para o misticismo oriental, ainda de acordo com Eliade, é a abolição da memória. Isso porque se considera que o Tempo impede o homem de conhecer Deus. “As sociedades arcaicas, como visto anteriormente, destroem periodicamente o mundo para poder refazê-lo, de modo a viver em um universo novo, sem pecado ou história, sem memória. Algo semelhante acontece em inúmeros rituais das grandes religiões históricas.”

Na poesia de Hilda Hilst o tema do esquecimento está presente, como nesse exemplo, de *Cantares* (Cantares de perda e predileção):

Se te pronuncio
Retomo um Paraíso
Onde a luz se faz dor
E gelo a claridade
Se te pronuncio
É esplendor a treva
E as sombras ao redor
São turquesas e sóis
Depois de um mar de perdas.

Vigio
Esta sonoridade dos avessos.
Que se desfaça o fascínio do poema
Que eu seja Esquecimento
E emudeça²⁴⁵

Adiante, Eliade demonstra a flexibilidade do pensamento indiano ao comportar possibilidades de saída do tempo paralelas à iluminação, que seria tão “especializada”, ou inalcançável para o domínio geral.

Segundo o pesquisador, há uma via intermediária, uma terceira situação nessa filosofia que comporta aqueles que, mesmo não alcançando a instância de iluminação instantânea com as

²⁴⁴ Op. cit. p. 79

²⁴⁵ Op. cit. p. 67

práticas meditativas e outras que implicariam na supressão temporária da respiração, se recusam à condenação à ignorância e à escravidão temporal:

Se o Tempo, enquanto Mâya, é também ele uma manifestação da divindade, viver no Tempo não é, em si, uma “má ação”: a “má ação” é acreditar que não existe nada fora do Tempo. Não somos devorados pelo Tempo porque vivemos no Tempo, mas porque acreditamos na realidade do Tempo e, assim, esquecemos ou desprezamos a Eternidade.(...) Como mostram os mitos de Indra e Nârada, basta conscientizar-se da irrealidade ontológica do Tempo e “realizar” os ritmos do Grande Tempo Cósmico para libertar-se da ilusão.²⁴⁶

Eliade conclui que essa última posição indiana “prolonga”, de certa forma, o comportamento do homem primitivo em relação ao tempo. Por outro lado, o comportamento não religioso, que se verifica em sua plenitude só a partir das sociedades europeias modernas, segundo Eliade (muito embora possa ter ocorrido de forma esparsa mesmo em tempos primordiais), pressupõe a negação da transcendência e de todo o sentido místico: “O homem faz-se a si próprio e só consegue fazer-se completamente à medida que se dessacraliza e dessacraliza o mundo. O sagrado é o obstáculo por excelência à sua liberdade. Tal postura implica assumir uma existência trágica, que não é desprovida de grandeza”.

É curioso identificar que esse movimento de ruptura com o sagrado sobre o qual fala Eliade, no macrocosmo da sociedade, tem, na instância do indivíduo, momento semelhante, com o desligamento da mãe para completar a individuação que prepara a maturidade.

Avançando nesse comparativo, talvez seja possível deduzir que a humanidade vive idades semelhantes ao desenvolvimento individual no que se refere ao seu relacionamento com o tempo, sendo os primórdios o tempo mítico, a maturidade o tempo do desengano, do abandono à noção cronológica que caracteriza a contemporaneidade... Haveria uma forma mais amena de relacionamento com o tempo ainda por vir?

Pelbart contribui significativamente a esse respeito ao longo desse capítulo, quando propõe uma nova economia do tempo. Suas considerações, que são mais perguntas que respostas, servem como provocação.

Entender o “tempo em sua doação”, multiplicar as horas na partilha... Refletir sobre saídas possíveis do tempo, a partir do imaginário literário pode levar a possibilidades concretas de, se não uma saída, uma vivência distendida.

²⁴⁶ Idem p. 88

A poesia de Hilda Hilst, que se coloca na perspectiva do homem contemporâneo, flerta, na trilha de suas imagens, com distintos tempos. Esse hibridismo de perspectivas, da solidão existencial moderna ao transcendental, é natural para Eliade, que vê no homem da atualidade ainda um descendente do *homo religiosus*:

O homem a-religioso no estado puro é um fenômeno muito raro, mesmo na mais dessacralizada das sociedades modernas. (...) Não pode abolir definitivamente seu passado porque ele próprio é produto desse passado. É constituído por uma série de negações e recusas, mas continua ainda a ser assediado pelas realidades que recusou e negou. (...) O homem moderno que se sente e se pretende a-religioso carrega ainda toda uma mitologia camuflada e numerosos ritualismos degradados.²⁴⁷

Situado o homem como herdeiro de uma mitologia que, em certa medida, ainda é reatualizada, a poesia se configura como uma ponte entre tempos absolutamente distintos. Esse é o tema para o subcapítulo que segue.

3.1 – Entre a luz e o sem-nome: o tempo da poesia

Eliade inclui a leitura entre as práticas que ainda persistem e que comportam uma função mitológica. O tempo da narrativa, o tempo da poesia, na perspectiva da leitura, promove uma “saída da instância cronológica”, especialmente por seu ritmo próprio:

Mas a “saída do Tempo” produzida pela leitura – particularmente pela leitura dos romances – é o que mais aproxima a função da literatura das mitologias. O tempo que se “vive” ao ler um romance não é, evidentemente, o tempo que o membro de uma sociedade tradicional reintegra ao escutar um mito. Em ambos os casos, porém, há a “saída” do tempo histórico e pessoal, e o mergulho num tempo fabuloso, trans-histórico.²⁴⁸

Assim como a palavra enquanto relato mítico reporta o homem à renovação, a literatura, em especial a poesia, flerta com um ideal de ruptura. O mesmo acontece para quem escreve, e experimenta, assim, um tempo próprio.

Boa parte das imagens da poesia de Hilda Hilst sinalizam para a ruptura com o tempo em várias instâncias (a do próprio ato de escrever, a da elaboração temática, a da imagem...) A expressão artística realiza um desejo atávico de contato com um estágio anterior ao próprio tempo, o da beatitude dos primórdios.

Ainda de acordo com Eliade:

²⁴⁷ Idem p. 166

²⁴⁸ ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Op. cit. pg. 164

De modo ainda mais intenso que nas outras artes, sentimos na literatura uma revolta contra o tempo histórico, o desejo de atingir outros ritmos temporais além daquele em que somos obrigados a viver e a trabalhar. Perguntamo-nos se esse anseio de transcender o nosso próprio tempo, pessoal e histórico, e de mergulhar num tempo “estranho”, seja ele extático ou imaginário, será jamais extirpado. Enquanto subsistir esse anseio pode-se dizer que o homem moderno ainda conserva pelo menos alguns resíduos de um “comportamento mitológico”.

A identificação desse “comportamento mitológico” faz sentido diante da obra poética de Hilda Hilst, marcada por imagens que sugerem o Eterno Retorno, outras ainda que passeiam pela memória ou cotejam o entorpecimento dos sentidos, sempre permeadas pela temática do fim, da degradação, da morte.

Prossegue Eliade:

Os traços de tal comportamento mitológico revelam-se igualmente no desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou conheceu, uma coisa pela primeira vez; de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do “princípio”. Como era de esperar, é sempre a mesma luta contra o Tempo, a mesma esperança de se libertar do peso do “Tempo morto”, do Tempo que destrói e que mata.²⁴⁹

Cassirer dá um passo importante na aproximação da filosofia com a literatura ao reconhecer a linguagem como forma *a priori* da organização da experiência. A partir dessa noção, que consta de *Linguagem e mito*, se torna possível a interpretação do real no mito, na arte e na ciência. O sentido mítico da palavra, então, passa a ser entendido em toda a sua dimensão. Cassirer aponta sua ambivalência original: a linguagem está tão intimamente ligada ao mito que já se origina dele:

A linguagem nunca designa simplesmente os objetos como tais, mas sempre conceitos formados pela atividade do espírito, razão pela qual a natureza dos referidos conceitos depende do rumo tomado por esse exame intelectual. Todavia, mesmo este conceito da forma interna da linguagem pressupõe, na realidade, aquilo que ele pretenderia demonstrar e deduzir. Com efeito, por um lado, a linguagem surge, aqui, como o veículo da conquista de qualquer perspectiva espiritual do mundo, como o meio que o pensamento deve cruzar antes de se achar a si mesmo e de poder conferir a si mesmo uma determinada forma teórica: mas, de outro lado, precisamente esta classe de forma, esta perspectiva especial do mundo, deve ser pressuposta para tornar inteligível a particularidade de uma dada linguagem, seu modo peculiar de denotar e denominar.²⁵⁰

²⁴⁹ Idem pg. 165

²⁵⁰ CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Op. cit. p.51

O sentimento da duração, por exemplo, é anterior à linguagem; o tempo, perfeitamente verificável nas experiências mais simples e cotidianas. O homem primitivo já “sofria” do tempo mesmo antes das formas primordiais de comunicação.

Cassirer acredita que a linguagem será sempre limitada diante das demandas do real. Por seu papel de mediadora entre o sensível e o que se manifesta, a linguagem é um movimento incompleto, feito mais de intenção:

Qualquer processo de enformação espiritual implica a mesma distorção violenta, o mesmo abandono da essência da realidade objetiva e das realidades imediatas da vivência. Isto porque nenhum processo desta ordem chega a captar a própria realidade, tendo que, para representá-la, poder retê-la de algum modo, recorrer ao signo, ao símbolo. E todo signo esconde em si o estigma da mediação, o que o obriga a encobrir aquilo que pretende manifestar. Assim, os sons da linguagem se esforçam para “expressar” o acontecer subjetivo e objetivo, o mundo “interno” e “externo”; mas o que retêm não são a vida e a plenitude individual da própria existência, mas apenas uma abreviatura morta. Toda essa denotação que se pretende dar às palavras faladas, não vai, na verdade, além da simples “alusão”, alusão que deve parecer mesquinha e vazia diante da concreta multiplicidade e totalidade da percepção real.²⁵¹

É justamente na limitação da linguagem que o fazer poético adquire toda a sua dimensão. Sempre desejante, sempre em estado de demanda pela palavra que mais se aproxime da comunicação pretendida, o escritor que sai em busca da expressão mobiliza interioridade e exterioridade, mito e realidade e o que constrói já não pertence a nenhuma dessas instâncias.

Para Paz, poetizar consiste, primeiramente, em nomear. Mas a palavra distingue a atividade poética de qualquer outra, uma vez que “o poético é uma possibilidade, não uma categoria *a priori*, nem uma faculdade inata”.

Ao nomear, ao criar com palavras, criamos isso mesmo que nomeamos e que antes não existia se não como ameaça, vazio e caos. Quando o poeta afirma que ignora o que é que vai escrever, quer dizer que ainda não sabe como se chama isso que seu poema vai nomear e que, até que seja nomeado, só se apresenta sob a forma do silêncio ininteligível. Leitor e poeta se criam ao criar o poema, que só existe por eles e para que eles verdadeiramente existam. Deriva disso que não há estados poéticos, como não há palavras poéticas. A poesia consiste em ser uma contínua criação e deste modo nos separa de nós mesmos, nos desloca e nos leva até nossas possibilidades mais extremas.²⁵²

Mas não se trata de tecer uma comparação ou valorização de uma manifestação em detrimento de outra. Cassirer, na linha kantiana, ressalta que “o mito, a arte, a linguagem, a

²⁵¹ Idem pgs. 20-21

²⁵² Op. cit. p. 167

ciência aparecem como símbolos: não no sentido de que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim no sentido de que cada uma gera e parteja seu próprio mundo significativo”.²⁵³

Na poesia, a realidade “nomeada com palavras” resulta nas imagens. E é justamente o caráter “transparente” da imagem poética que lhe confere um papel único desde a criação até a recepção do poema.

Ainda segundo Paz:

Nem a angústia, nem a exaltação amorosa, nem a alegria ou o entusiasmo são estados poéticos em si, porque o poético em si não existe. São situações que, por seu próprio caráter extremo, fazem com que o mundo, e tudo que nos rodeia, incluindo o morto linguajar cotidiano, caiam. Não nos resta se não o silêncio ou a imagem. E essa imagem é uma criação, algo que não estava no sentimento original, algo que nós criamos para nomear o inominável e dizer o indizível. Por isso tudo o poema vive às expensas de seu criador. Uma vez escrito o poema, aquilo que ele era antes do poema e que o levou à criação – esse indizível: amor, alegria, angústia, aborrecimento, nostalgia, solidão, ira – resultou na imagem, foi nomeado e é poema, palavra transparente.²⁵⁴

Sobre a temporalidade do discurso, Heidegger afirma que os tempos não surgem porque o discurso também se pronuncia a respeito de processos temporais, isto é, que vêm ao encontro “no tempo”, nem do fato de que a fala transcorre num tempo psíquico:

Na medida em que todo o discurso sobre... de... e para... se funda na unidade ekstática da temporalidade, o discurso já é, em si mesmo, temporal. Os tipos de ação estão enraizados na temporalidade originária da ocupação, quer esta se relacione ou não com o intratemporal.²⁵⁵

Para Heidegger, a temporalidade é um dado anterior à historicidade:

A análise da historicidade da presença busca mostrar que esse ente não é “temporal” porque “se encontra na história” mas, ao contrário, que ele só existe e só pode existir historicamente porque, no fundo de seu ser, é temporal. Todavia, a presença deve ser chamada de “temporal” também no sentido de ser e estar no “tempo”. Mesmo sem uma construção historiográfica dos fatos, a presença, de fato, precisa e se vale de calendário e de relógio. Ela faz a experiência do que “com ela” acontece, como acontecendo “no tempo”. Da mesma forma, os processos de natureza animada e inanimada vêm ao encontro “no tempo”. Eles são intratemporais.²⁵⁶

²⁵³ Ibidem p.22

²⁵⁴ Idem p. 168

²⁵⁵ Ibidem. p.148

²⁵⁶ HEIDEGGER. **Ser e tempo**. São Paulo: Vozes, 2006. p. 181.

Também a poesia pode ser entendida dessa forma: “palavra no tempo. Canta-se o que se perde.”²⁵⁷ Em Hilda Hilst, a elaboração lírica dessa sentença já foi feita, quando questionou: “Que canto há de cantar o que perdura?”

Embora a complexidade das questões filosóficas a respeito do tempo, os conceitos convergem para o que tange a poesia de Hilda Hilst: sendo a temporalidade subjetiva, o poeta pode se colocar em outra instância. A imaginação criadora abre espaço e tempo paralelos, mesmo diante de condições que se sobrepõem ao arbítrio humano.

Segundo Valverde, a palavra, “filha do tempo, nasce contra ele para remediar sua ação mortal”. Embora a luta da palavra contra o tempo possa assumir graus e desígnios bastante diversos, da matemática até a vulgar conversação, estaria na própria característica da lírica, “presente em sua fugacidade” o caráter de resistência ao tempo

A poesia, nisso consiste seu caráter lírico *sine qua non*, é, no terreno situado além da particularidade e que pode aspirar à validade universal, a palavra que menos rechaça o tempo, a que o admite mais plenamente em si mesma, e ainda mais, chega a dedicar-se a expressá-lo, a dizer o tempo, por paradoxal que pareça. Daí que a poesia, por ser lírica, seja a palavra que mais vence o tempo, justamente com o próprio tempo, e quanto mais lírica, isto é, mais temporal, mais se torna resistente ao tempo.²⁵⁸

Essa “presentificação” da lírica fica clara quando se toma por exemplo a memória. Ao devanear pelo passado em busca de uma expressão, o poeta não revisita esse tempo, mas o transforma em matéria atualizada. A poesia da memória não pertence ao passado, mas ao sentimento tal como se apresenta no momento presente.

É exemplar da poética que confronta o tempo a poesia seguinte:

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

Da carne de mulheres, querem nascer os homens.
E o poeta preexiste, entre a luz e o sem-nome.²⁵⁹

Neste trecho de *Do desejo*, as imagens ilustram o transcendental da poesia. Evocam o Eterno Retorno (lua), o extratemporal (loucura, preexistência...) e a sucessão (nascer da carne de

²⁵⁷ MACHADO, Antonio. **Obras**. México: Editorial Séneca. 1940.

²⁵⁸ VALVERDE, José Maria. **Estudios sobre la palabra poética**. Madrid. Rialp, 1952.

²⁵⁹ HILST, Hilda. **Do desejo**. Op. cit. p. 25.

mulheres). Essa coexistência de, no mínimo, três formas temporais justifica o esforço empreendido até aqui.

Além do tempo diferenciado em que acontece a leitura, e do tempo da escrita em seu ritmo e em sua temática, outro exercício que tem duração particular, específica, é aquele que vive o poeta (o artista) no instante que antecede a criação – e que é fundamental para o seu surgimento.

A respeito do momento predecessor da criação, “matriz distendida, intervalo”, Pelbart, que se dedica à questão da loucura e de como é tratado o doente mental na sociedade contemporânea, oferece contribuições interessantes:

Não é inútil lembrar que o tempo da criação artística ou do pensamento também exige algo dessa ordem. Do dar tempo e paciência para que o tempo e a forma brotem a partir do informe e do indecيدido. O desafio é propiciar as condições para o tempo não controlável, não programável, que possa trazer o acontecimento que nossas tecnologias insistem em neutralizar. Pois importa, tanto no caso do pensamento como no da criação, mas também no da loucura, guardadas as diferenças, de poder acolher o que não estamos preparados para acolher, porque este novo não pôde ser previsto nem programado, pois é da ordem do tempo em sua vinda, e não em sua antecipação.

Exercer uma temporalidade diversa em uma sociedade pautada pela pressa. Esse diálogo entre literatura e psicanálise contempla o cotidiano:

É quase o esforço inimaginável, não da abolição do tempo, mas de sua doação. Não libertar-se do tempo, como quer a tecnociência, mas libertar o tempo, devolver-lhe a potência do começo, a possibilidade do impossível, o surgimento do insurgente. Trata-se aí de um tempo que escaparia à presença, à presentificação, à continuidade, dando lugar a outras aventuras temporais.²⁶⁰

A aceitação do tempo vazio, embrionário, que cada um vivencia, em geral submetido à culpa nas sociedades que se obrigam à produtividade, pode ser libertadora, ainda segundo Pelbart:

Num artigo intitulado “O tempo, hoje”, Lyotard (1988) diz que para se pensar ou escrever hoje, é-se atirado a um gueto, um gueto temporal. Como o Gueto de Varsóvia, onde os alemães confinaram os judeus, e como todo gueto, é ambíguo: por um lado representa uma violência, por outro, retarda a morte, embora não evite a solução final. Esta é a situação dos pensadores e escritores: confinados a um gueto temporal, estão ameaçados pelo reinado do tempo controlado, mas ao menos tiveram a morte diferida.²⁶¹

²⁶⁰ PELBART, Peter Pál. **A nau do tempo-rei. Sete ensaios sobre o tempo da loucura**. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p.36

²⁶¹ Idem

Esse gueto é semelhante ao que sugere Paz quando define a poesia como “a outra margem”:

O homem se converte no ritmo, cifra de sua temporalidade; o ritmo, por sua vez, se declara na imagem; e a imagem volta ao homem assim que uns lábios repetem o poema. Por obra do ritmo, repetição criadora, a imagem faz de sentidos rebeldes a explicação – se abre à participação (...) O poema se realiza na participação, que nada mais é que recriação do instante original.²⁶²

3.2 – Um deus prenhe de humor: a fábula e o riso

O erotismo está presente ao longo de toda a obra poética de Hilda Hilst de forma mais ou menos evidente. No entanto, um período específico de sua produção foi marcado pela obscenidade, o que denota uma ruptura com a sua estética predominante, embora tal contraste não pareça implicar em uma alteração temática.

Deus, morte e amor, todos sob o manto da temporalidade, seguem interlocutores da sua poesia, mesmo quando a palavra escancara ou ridiculariza, mesmo quando a imagem dá lugar à anatomia descrita grosseiramente.

Bufólicas, com sua primeira edição em 1992, pela Massao Ohno, terá correspondência com o que é considerada uma trilogia ficcional da mesma época: *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Contos d’escárnio: textos grotescos*, ambos de 1990, e *Cartas de um sedutor*, de 1991. Neste livro, Hilda Hilst parodia a linguagem dos contos de fada para criar sete personagens satíricos que têm a sua sexualidade no centro dos breves enredos, todos eles com “moral da história” anunciada.

Aparecem figuras altamente sexualizadas, cujos instrumentos de prazer se constituem em anomalias. São poemas tragicômicos, como O Anão Triste:

De pau em riste
 O anão Cidão
 Vivia triste
 Além do chato de ser anão
 Nunca podia Meter o ganso na tia
 Nem na rodela do negrão.
 É que havia um problema
 O porongo era longo
 Feito um bastão.
 E quando ativado
 Virava... a terceira perna do anão.
 Um dia... sentou-se o anão triste

²⁶² Op. cit. p.117

Numa pedra preta e fria
 Fez então uma reza
 Que assim dizia:
 Se me livrasses Senhor
 Dessa estrovenga
 Prometo grana em penca
 Pras vossas igreja (sic).
 Foi atendido.
 No mesmo instante
 Evaporou-se-lhe
 O mastruço gigante.
 Nenhum tico de pau
 Nem bimba nem berimbau
 Pra contá (sic) o ocorrido.
 E agora/ Além do chato de ser anão
 Sem mastruço nem fole
 Foi-se-lhe todo o tesão.
 Um douto bradou: ó céus
 Por que no pedido que fizeste
 Não especificaste pras Alturas
 Que te deixasse um resto?
 Porque pra Deus
 O anão respondeu
 Qualquer dica é compreensão segura.
 Ah é, negão? então procura.

E até hoje
 Sentado na pedra preta
 O anão procura as partes pudentas...
 Olhando a manhã fria.

Moral da história:
 ao pedir, especifique tamanho
 grossura quantia.²⁶³

Não há como passar indiferente por esse texto, e pelo conjunto de *Bufólicas*. É possível divertir-se, mas impossível distanciar completamente a obra da trajetória da poeta, tomando-a apenas por uma brincadeira.

Percebe-se críticas diretas (a grana para as igrejas?), outras menos, como a presença de uma “moral da história”. Arredondar o final com a moral não seria ridicularizar a restrição intelectual que se faz à livre interpretação, em uma sociedade em que a produção cultural concentra seus investimentos nos produtos de mero entretenimento ou do didatismo?

O personagem que convive com o fantástico no próprio corpo sofre a perda dessa condição. Ao especificar tamanho, em seu pedido, faltou definir a “duração”. Há uma questão

²⁶³ Op. Cit. p.

temporal no desfecho triste. Cabe, nas entrelinhas, comparar a fase bem-dotada de Cidão à juventude (em que sobra potência e falta experiência), à decrepitude, com a imagem do anão solitário, lamentando o que se foi.

Os estudos do imaginário fornecem algumas pistas para o entendimento de figuras específicas da poesia acima, como a do anão (em geral, sua simbologia está ligada à sexualidade, aos desejos do inconsciente). Mas, no caso de *Bufólicas*, não é esse caminho, seguido até então com a análise das imagens, o mais elucidativo, uma vez que a obra realiza uma paródia das fábulas e os personagens envolvidos, dentro dessa proposta, repetem a estrutura, são construídos sobre a matriz dessas narrativas populares.

A opção, então, é refletir sobre esse trabalho no contexto dos demais, pensar sobre a ruptura no estilo, sobre a comunicação que essa diferenciação abrupta do conjunto demonstra empreender e qual a possível ligação com a temática temporal. Não parece útil neste momento a transcrição de vários poemas, justamente por funcionarem mais como ilustração do que como matéria para análise imagética. As características da paródia, a função da obscenidade na literatura: aspectos relacionados mais à forma que ao conteúdo podem ser os apropriados para refletir sobre *Bufólicas*.

Embora não seja o objetivo deste trabalho adentrar a biografia de Hilda Hilst, considero que algum depoimento da época desses lançamentos possa contribuir para desvendar o mistério que cerca esse momento peculiar de sua produção. Seguem trechos da entrevista concedida aos Cadernos de Literatura Brasileira, do Instituto Moreira Salles (1999):

Cadernos: A sra. costuma dizer que sua decisão de escrever literatura licenciosa foi uma resposta à pequena vendagem de seus livros. Teria ficado indignada ao saber que a escritora francesa Régine Deforges ganhara 10 milhões de dólares com o best-seller *A bicicleta azul*, uma espécie de ... E o vento levou açucarado. Então, a senhora resolveu escrever nas suas palavras “coisas que todo mundo entende”, e falar da problemática do sexo de um modo novo, sem véus, com toda a crueza. Mas nós perguntamos: isso não parece racionalização? Um modo psicológico de explicar um fenômeno de outra ordem que faz parte da dinâmica interna de sua obra? Em outras palavras, a pornografia já não estava inscrita, de algum modo, no corpo dos trabalhos mais precoces, aflorando depois em resultado do próprio amadurecimento de sua literatura?

Hilda Hilst: Eu estava muito atrapalhada, só recebia dinheiro da Universidade de Campinas. Não ganhava praticamente nada. De repente, leio sobre aquela mulher ganhando todo aquele dinheiro.

Millôr Fernandes: Você me pediu, através da Massao Ohno, que ilustrasse seu livro “pornográfico” (O caderno rosa...). Com exceção de uma ou duas ilustrações, não gostei do que fiz. Perdão, pois, tardio. Agora, me diz, o

livro foi uma tentativa de ser “popular”, pura sacanagem, ou uma real experiência em outro campo, outro gênero? E o resultado?

Hilda Hilst: O que eu posso te dizer? Eu quis me alegrar um pouco. Eu tinha uma certa alegria sabendo que escrevia bem, mesmo não sendo lida. Mas de repente eu quis me alegrar. Comecei a sentir um afastamento completo de todo mundo. Eles nunca me liam, nunca. Então decidi fazer o livro.²⁶⁴

Assim, a obscenidade na obra de Hilda Hilst é, segundo a própria, resposta a um público que não teria lhe dado a devida atenção, um fruto do desencanto na fase final de sua produção. Posteriormente, ainda seriam lançados títulos identificados com a estética predominante em seu trabalho, como *Do desejo*, de 1992, e *Do amor*, de 1995.

Mas a autora, mesmo sem expressar isso diretamente, parece admitir uma possível vinculação entre a obscenidade e a sua temática predominante, conforme outro trecho da entrevista:

Jorge Coli: Órgãos, vísceras, ossos e obscenidades são caminhos para o espiritual? Seja como for, o que a consciência poética das partes “baixas” do corpo pode trazer?

Hilda Hilst: Nós nos desprezamos, temos desprezo por nós mesmos. Quando eu penso nas “partes baixas do corpo”, como você diz, eu penso: como sou miserável, como eu sou ninguém, como eu não sou nada.

Quando as partes baixas são sinônimo da miséria humana, vê-se o sujeito-lírico de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, lamentando a fragilidade da carne. Ou seja, percebe-se certa solução de continuidade com o conjunto da obra.

Independentemente de uma concordância expressa por Hilda Hilst, ou não, uma análise mais detida demonstra que o texto “bufólico” é mais que uma mera reação à baixa vendagem – ou seja, acredito na visão de Coli, de que há motivações internas, além das externas (relacionadas à crise com a baixa resposta de mercado).

Em *Bufólicas*, percebo que há coerência com o conjunto da obra, ainda que de forma avessa. A poesia termina por chamar a atenção para o panorama geral da produção, onde a temática predominante é a temporalidade.

Em resumo, o obsceno escancara – impossibilita uma análise detida sobre as imagens; é uma linguagem específica, mas tem entrelinhas. *Bufólicas*, ao causar, no mínimo, estranheza, promove anarquia, desestabiliza, e essa provocação, que tangencia o político, em um plano

²⁶⁴ Op. cit. p. 29

histórico, subjetivamente toca questões do plano existencial, como a fragilidade da condição humana, a brevidade dos prazeres da vida.

Assim como a obra poética de Hilda Hilst mantém um diálogo com as formas clássicas da poesia, *Bufólicas* evoca os contos de fada e as fábulas. Ao reproduzir a estrutura dessas narrativas oferece a possibilidade de identificação com um imaginário que perdura mesmo nos dias atuais e que remonta ao Tempos Antes do Tempo.

3.2.1 – Paródia e subversão

Princesas, fadas, reis são, mais que personagens, referências. Esses seres que habitam a fantasia infantil se comunicam com uma instância de inocência ainda presente nos adultos. Ao promover uma atualização dessas narrativas, ainda que de forma satírica, Hilda Hilst provoca, pelo familiar evocado, um percurso temporal.

É como se esse universo, aparentemente imune às desilusões da maturidade, um último domínio de hierarquia, reduto de segurança sob a autoridade paterna de um rei, fosse abalado, enfim, pela poesia. O historicismo patriarcal dá lugar ao tempo original.

O conto folclórico, tal como o mito, consiste em uma narrativa fabulosa cuja divulgação é generalizada. Enquanto W. Propp²⁶⁵ não vê motivos consideráveis para isolar os contos folclóricos dos mitos, Fiker aponta diferenças, seja na perspectiva funcional, seja pelo enfoque estrutural.

Uma primeira diferenciação estaria no nível dos mitos sagrados, que só podem ser contados em locais e momentos específicos, por exemplo, ao contrário das narrativas desvinculadas de tais ritos.

No nível da autoridade e da função social, basicamente, os mitos colocam propósitos sérios que transcendem a história narrada, enquanto os contos folclóricos refletem situações sociais simples, cumprindo no mais das vezes uma função de fantasia a satisfazer desejos e aspirações.²⁶⁶

Embora se distingam dos mitos no sentido estrito do termo, em especial o que vincula o mito a uma consciência de sagrado, fora do tempo, os contos e fábulas infantis também constituem uma tessitura mítica, ainda que mais voltada à subjetividade.

A mobilidade entre os gêneros já foi apontada por etnólogos. A história de Perseu, por exemplo, de acordo com Fiker, é um mito com fortes componentes do conto folclórico, enquanto

²⁶⁵ PROPP, W. **Morfologia della fiaba**. Torino: Giulio Einaudi, 1966, p.4.

²⁶⁶ FIKER, Raul. **Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento**. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000. p.45

muitos contos americanos de *triksters* comportam algumas referências ou implicações míticas ocasionais.

Eliade chama a atenção para a persistência do mito (e de sua importância como iniciação) nos contos populares.

Poder-se ia quase dizer que o conto repete, em outro plano e através de outros meios, o enredo iniciatório exemplar. O conto reata e prolonga a iniciação ao nível do imaginário. Se ele representa um divertimento ou uma evasão é apenas para a consciência banalizada e, particularmente, para a consciência do homem moderno; na psique profunda, os enredos iniciatórios conservam sua seriedade e continuam a transmitir sua mensagem, a produzir mutações. Sem se dar conta e acreditando estar se divertindo ou se evadindo, o homem das sociedades modernas ainda se beneficia dessa iniciação imaginária proporcionada pelos contos.²⁶⁷

Ora, à medida que o conto tem caráter iniciatório, ele contempla as questões existenciais, cuja temporalidade é o cerne:

Caberia então indagar se o conto maravilhoso não se converteu muito cedo em um “duplo fácil” do mito e do rito iniciatórios, se ele não teve o papel de reatualizar as “provas iniciatórias” ao nível do imaginário e do onírico. Esse ponto de vista surpreenderá somente àqueles que consideram a iniciação um comportamento exclusivo do homem das sociedades tradicionais. Começamos hoje a compreender que o que se denomina “iniciação” coexiste com a condição humana, que toda existência é composta de uma série ininterrupta de “provas”, “mortes” e “ressurreições”, sejam quais forem os termos de que se serve a linguagem moderna para traduzir essas experiências (originalmente religiosas).²⁶⁸

Atestada a atualidade dos ritos iniciatórios (ainda que de formas diversas) na sociedade contemporânea, fica mais fácil se aproximar do eixo dessa análise, a importância subjetiva do que é aparentemente um excesso e uma resposta.

O termo “bufo” na língua portuguesa suscita comédia, é um ator com a função de fazer rir. As *Bufólicas* de Hilda Hilst, pelo humor e pela irreverência, “desmitologizam”, utilizando um conceito de Fiker:

O mito, como sistema de conhecimento, visão de mundo, assim como desempenho específico – através do rito – visando interferir numa realidade prenhe de possibilidades de significação, implica uma postura essencialmente vinculada à noção de sagrado. Enquanto a paródia, postura intrinsecamente crítica, vincula-se à noção de profano. Estas atitudes podem ser consideradas pólos opostos de um processo de abordagem do mundo colocado como horizonte de questionamento: o mito, enquanto movimento da instauração, de

²⁶⁷ ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Op. Cit. p.174

²⁶⁸ Idem p. 175

codificação de um mundo, a paródia enquanto momento de negação deste movimento e destruição de um mundo.

No ritmo de uma fábula, mas em sentido inverso, Hilda Hilst se vale do confronto para reinventar sua poética:

O confronto direto entre estes pólos opostos e aparentemente antagônicos, no entanto, praticamente não ocorre. Pois o requisito para que a paródia intervenha e corroa está justamente no processo de desmitologização, na substituição do mito original pelo seu sucedâneo ideológico, este sim antagonista daquela: é a permanência do mito, sua sobrevivência para além da morte de suas condições propiciatórias, que sofre a ação paródica.²⁶⁹

Paródia ou sátira? Embora a classificação de sátira pareça mais abrangente, há uma identificação com a paródia. *Bufólicas* não se prende a um texto específico, fidelidade que seria uma condição da paródia, mas dialoga com uma estrutura narrativa muito familiar – e a essa estrutura é fiel. Ainda conforme a definição de Fiker:

Enquanto a paródia se relaciona ao fenômeno literário, a sátira é muito mais geral e pode se servir de técnicas literárias – como a paródia – para seus fins; a sátira enquanto tal, portanto, é diferente da paródia, em primeiro lugar porque não depende de um texto ou obra de arte original, como o demonstra a frequência da sátira política, cujo alvo é a sociedade. E o uso estrutural do contraste que integra invariavelmente a paródia (e a ironia), não faz parte, necessariamente, da sátira.²⁷⁰

Parodiando contos, como *A Chapeuzinho Vermelho* (*A Chapéu*) ou inventando fábulas como *A Cantora Gritante*, Hilda Hilst irá confrontar o estabelecido, a moral e o poder vigentes. São poemas subversivos, considerando que é a ideologia a instância de perpetuação dos mitos, na perspectiva de Fiker:

A construção explicativa do mundo operada pelo mito, historicamente arcaica, ao ser deslocada por novos sistemas epistemológicos, sobrevive ao seu momento como força conservadora e, erigida essencialmente sobre elementos ideológicos, passa a constituir-se em postura não mais de explicação dos processos reais, mas de mistificação destes. A função da paródia neste segundo momento é intrinsecamente desmistificadora, consistindo, sobretudo, na exacerbação crítica dos aspectos da estrutura arcaica do mito em contraste com o contexto específico onde ele ocorre à maneira de um corpo estranho. Ou no deslocamento para fora de seu contexto adicional, espécie de carapaça camufladora, trazendo à luz seu verdadeiro contorno. Aqui, a paródia opera como um anticorpo no sentido de rejeitar o corpo estranho do interior do organismo. Se no primeiro momento a paródia, caso ocorresse, insuflaria caos no cosmos, ela agora introduz o caos como para reordenar o cosmos.²⁷¹

²⁶⁹ FIKER, Raul. Op. cit. p 9.

²⁷⁰ Idem p. 102

²⁷¹ Idem pgs. 9 e 10.

Ordem e desordem se alternam internamente na poesia de Hilda Hilst: a felicidade do reino é temporária, os encantos se desfazem.

Mudo, pintudão
O reizinho gay
Reinava soberano
Sobre toda nação.
Mas reinava...
APENAS...
Pela linda peroba
Que se lhe adivinhava
Entre as coxas grossas.
Quando os doutos do reino
Fizeram-lhe perguntas
Como por exemplo
Se um rei pintudo
Teria o direito
De somente por isso
Ficar sempre mudo
Pela primeira vez
Mostrou-lhes a bronha
Sem cerimônia.
Foi um Oh!!! Geral
E desmaios e ais
E doutos e senhoras
Despencaram nos braços
De seus aios.
E de muitos maridos
Sabichões e bispos
Escapou-se um grito.
Daí em diante
Sempre que a multidão
Se mostrava odiosa
Com a falta de palavras
Do chefe da Nação
O reizinho gay
Aparecia indômito
Na rampa ou na sacada
Com a bronha na mão.
E eram ós agudos
Dissidentes mudos
Que se ajoelhavam
Diante do mistério
Desse régio falo
Que de tão gigante
Parecia etéreo.
E foi assim que o reino
Embasbacado, mudo
Aquietou-se sonhando
Com seu rei pintudo.

Mas um dia...
 Acabou-se da turba a fantasia.
 O reizinho gritou
 Na rampa e na sacada
 Ao meio-dia
 Ando cansado
 De exhibir meu mastruço
 Pra quem nem é russo.
 E quero sem demora
 Um buraco negro
 Pra raspar meu ganso.
 Quero um cu cabeludo!
 E foi assim
 Que o reino inteiro
 Sucumbiu de susto.
 Diante de tal evento...
 Desse reino perdido
 Na memória dos tempos
 Só restaram cinzas
 Levadas pelo vento.

Moral da estória: a palavra é necessária
 diante do absurdo.”²⁷²

O poder mantido à custa de um atributo físico faz lembrar as barbaridades do período em que a obra se inscreve. Hilda Hilst admitia, na mesma entrevista citada, ter escolhido, equivocadamente, o presidente Fernando Collor de Melo encantada por sua aparência.

O reino que se confunde com a vida real, por vias tortas, pede a palavra que o livre do absurdo, ou pelo menos o denuncie – a palavra da poeta.

Para Pécora, esse fruto poético, que já encontrou precedentes na literatura brasileira, como Gregório de Matos, Bocage, Nicolau Tolentino é um exercício de estilo com desfechos hilariantes, além de uma provocação bem-vinda (a moral da história, mais uma vez, deixa isso bem claro):

A paródia, assim, ri da moral estreita, amplificada num mundo de absurdos, e proclama uma espécie de declaração dos direitos da livre-invenção e da autocriação, num tom cuja hilariedade destrambelhada, contudo, nunca chega a tornar-se triunfal. Desenganada, a moral das fábulas reinventadas é a de que, na crueza dos dias, a feliz liberdade de um é a certeza da vingança odiosa dos outros.²⁷³

²⁷² HILST, H. op. cit. pgs.11 a 14

²⁷³ Idem. p. 9

Pécora reitera a importância de separar na obra de Hilda Hilst o que é tomado por erotismo do que vem a ser obsceno. Ele ressalta que *Bufólicas* se enquadra seguramente na literatura obscena.

Não restam dúvidas, embora a perspectiva de Baudrillard sobre o erotismo seja bem ilustrativa para tecer um comparativo entre obsceno e erótico. Considerando que o erótico se inscreve na sedução e, portanto, está ligado ao imaginário, à sugestão, o antropólogo define: “a sedução nunca é da ordem da natureza, ela é da ordem do artifício; nunca da ordem da energia, mas é da ordem do signo e do ritual”.²⁷⁴ A obscenidade é um oposto do erotismo. Não sugere nada: expõe; não seduz: revela, escandaliza.

O mito dá suporte à paródia, possibilita a sua existência. No contexto de *Bufólicas*, pode ser tomado como um alibi na recusa à sucessão. É um exercício de negação do tempo, com sua característica de supratemporalidade. Esse tipo de narrativa escamoteia (mas não nega) a historicidade ao ocorrer em tempo indefinido e, por que não?, permanente.

3.2.2 – Riso ritual

Independentemente das razões expressas pela autora e do que pode haver de restritivo na temática, no que pese esta pesquisa ter foco nas imagens, já que a obscenidade se dá justamente no explícito, *Bufólicas* se constitui em interessante objeto pela perspectiva do tempo, como indica a função supratemporal do mito.

É possível extrair de *Bufólicas* algo além de uma brincadeira com o estabelecido que termina por se constituir em atitude política. Embora um livro à parte no conjunto da obra poética, é interessante se valer dessas poesias para entender que, na obscenidade, Hilda Hilst dialoga mais uma vez com a temática dominante em sua produção – não foge, absolutamente, de sua essência.

Se há um *status* a afrontar na instância íntima, está pautado nas questões principais para Hilda Hilst. Essas questões se resumem pela passagem do tempo, a decrepitude, o fim do amor, a morte. Como lidar com essas circunstâncias inevitáveis?

É possível tomar a escritura de *Bufólicas* como carnavalização na perspectiva de Bakhtine, no momento em que ocorre toda uma inversão dos paradigmas por conta da paródia e

²⁷⁴ BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. Papyrus Editora: São Paulo, 2001. p. 6

da obscenidade, e da alteração no próprio estilo de poesia de Hilda Hilst até então. Fora a questão da comicidade, que será possível desdobrar adiante.

Interessante, na perspectiva temporal, é que essa “carnavalização” em Bakhtine²⁷⁵ mostra a função libertadora do riso contemplando a morte e o renascimento. Na antiguidade, os solstícios, que marcavam uma “crise” na permanência solar, eram pontuados pelo riso ritual. Em outras palavras, ainda na origem dessa manifestação, antes do confronto ao estabelecido na hierarquia social, havia uma motivação temporal para o homem, que se sentia impelido a reagir aos ciclos da natureza e à própria finitude.

A partir daí, Bakhtine conclui que o riso carnavalizante se volta à quebra da ordem, à afronta ao estabelecido. Portanto, a perspectiva da inversão como anacronismo direto à morte, ao tempo, está na origem das folias.

Avançando na história, a inversão carnavalesca aparece associada a algumas manifestações populares de confronto com a temporalidade também na Idade Média. Período de excessos de comida e bebida, de orgias, de provocações entre as pessoas, algumas violentas, e, especialmente, um período de muitas brincadeiras ligadas à subversão das esferas de poder de então (o filho que bate no pai, a mulher que domina o homem, o patrão que obedece ao empregado), o Carnaval também motivava o imaginário sobre velhice e juventude, de acordo com Burke:

As oposições gêmeas entre Carnaval e Quaresma, o “mundo de ponta-cabeça” e o mundo cotidiano, não esgotam, evidentemente, os significados do Carnaval. Um outro tema, que surge particularmente nos carnavais de Nuremberg, é o da juventude. Em 1510, um carro alegórico representou a fonte da juventude; em 1514, representou uma velha a ser devorada por um demônio gigante. Talvez o “mundo de pernas para o ar” fosse, em si mesmo, um símbolo gigantesco de rejuvenescimento, de volta à liberdade dos anos anteriores à idade da razão.²⁷⁶

A comicidade é outra questão complexa que pode ser elucidativa para esta investigação. Assim como a paródia desmitologiza, a comicidade confronta o estabelecido, do existencial ao social. De acordo com Bergson:

O rígido, o estereótipo, o mecânico, por oposição ao flexível, ao mutável, ao vivo, a distração por oposição à atenção, enfim o automatismo por

²⁷⁵ BAKHTINE, Michael. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

²⁷⁶ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

oposição à atividade livre, eis em suma o que o riso ressalta e gostaria de corrigir.²⁷⁷

Mesmo quando reinventa a sua voz, a poeta é fiel a ela mesma. As suas mais íntimas preocupações não podem ser ocultadas. Mas a distinção entre a poesia de Hilda Hilst na lírica que a consagra e a comicidade que constitui *Bufólicas* está posta. Como entender essa bipartição? Bergson oferece uma contribuição interessante neste aspecto.

A princípio, estabelece a fonte da poesia, a matéria-prima da criação, como produto da própria multiplicidade do poeta:

É enganar-se estranhamente acerca do papel da imaginação poética acreditar que ela compõe seus heróis com pedaços colhidos a torto e a direito em torno de si, como para costurar uma fantasia de arlequim. Nada que fosse vivo sairia daí. A vida não se recompõe. Ela simplesmente se deixa olhar. A imaginação poética pode ser tão-somente uma visão mais completa da realidade. Se as personagens criadas pelo poeta nos dão a impressão de estarem vivas, é porque são o próprio poeta, o poeta multiplicado, o poeta a aprofundar-se a si mesmo num esforço de observação interior tão poderoso que ele capta o virtual no real e, para fazer dele uma obra completa, retoma o que a natureza nele deixou em estado de esboço ou de simples projeto.

Em contraponto, vê a comicidade como fruto da observação do mundo, uma vez que os próprios aspectos risíveis fugiriam ao alcance do artista:

Bem diferente é o gênero de observação do qual nasce a comédia. É uma observação exterior. Por mais curioso que o poeta cômico possa ser em relação aos aspectos ridículos da natureza humana, não acredito que ele vá ao ponto de buscar os seus próprios aspectos ridículos. Aliás, não os encontraria: só somos risíveis pelo lado de nossa personalidade que se furta à nossa consciência. Portanto, essa observação será exercida sobre os outros homens. Mas, por isso mesmo, a observação assumirá um caráter de generalidade que não pode ter quando a fazemos versar sobre nós mesmos. Pois, instalando-se na superfície, ela só atingirá o envoltório das pessoas, aquilo que faz várias delas tocar-se, ser capazes de assemelhar-se.²⁷⁸

Essa generalidade se aplica à questão cômica de *Bufólicas* em certa medida. O que Bergson entende por superficial, para o riso geral, é o lado facilmente ridículo do obsceno, que beira o tosco. Mas essa deve ser entendida como apenas uma das camadas de leitura de *Bufólicas*, a que coincide, especialmente, com a que desperta, no leitor habitual de Hilda Hilst, certa

²⁷⁷ BERGSON, Henri. **O riso – ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. pgs. 97-98

²⁷⁸ Idem pgs. 125 e 126

estranheza, a sensação de um prejuízo estilístico ou de uma ruptura com uma obra essencialmente lírica.

Mas a palavra que escancara, “necessária diante do absurdo”, sugere outras obscenidades que passam sem escândalo – a violência, a fome, as guerras. Como caracterizar o que realmente é obsceno, usando justamente um questionamento manifesto por Hilda Hilst?

Essa é uma segunda possível leitura, quem sabe de maior relevância, para o entendimento de *Bufólicas*. Mas é importante resguardá-la de qualquer reducionismo ao aspecto social, que poderia passar por uma tentativa artificial, quem sabe por motivação preconceituosa, de transmutar a palavra violentada em utilitária, o que seria um equívoco.

Melhor entender *Bufólicas* como uma expressão em diversas camadas, que mescla as motivações biográficas expressas com as inconscientes. Se menos rica em imagens, as poesias dessa obra são profundamente inquietantes por todas as questões que o seu surgimento suscita, ainda não completamente equacionadas (o que já é indicativo de seu valor literário, no momento em que coloca o leitor em estado de inquietação).

Adiante na definição de obsceno, Miller polemiza, em ensaio sobre o tema, com a debilidade da classificação usual:

Discutir a natureza e o sentido da obscenidade é quase tão difícil como falar de Deus (...) Basta se diga, antes de mais, que todos quantos tentaram, de maneira escrupulosa, descobrir o sentido da palavra, se viram obrigados a confessar que de maneira alguma tinham atingido seu objetivo. No livro por ambos escrito, *To the pure*, Ernst e Seagle são peremptórios em afirmar que “não há duas pessoas que estejam de acordo sobre a definição dos seis adjetivos mortais: obsceno, lúbrico, lascivo, sujo, indecente, vergonhoso. Até a própria Sociedade das Nações fracassou ao tentar definir o que constituía a obscenidade – e certamente que não escasseava a razão a D.H. Lawrence quando afirmava, pura e simplesmente, que ninguém sabe o que a palavra obscena quer significar. (...) Quanto a Theodore Schroeder, que consagrou a vida à luta pela liberdade de expressão, emitiu a opinião de que “a obscenidade não existe em nenhum livro ou quadro, mais não sendo que uma feição do espírito que lê ou que olha”. Acentuaria ainda Schroeder: “Nunca nenhum argumento a favor da supressão da literatura obscena foi apresentado sem que, por implicações inevitáveis, se não viesse a colorir de um tom impuro: o da limitação imposta à liberdade do espírito.”²⁷⁹

Para Miller, há uma deterioração social que não se quer ver, que beira a insanidade, enquanto culturalmente se persegue a ideia de obsceno ligada à sexualidade, muitas vezes

²⁷⁹ MILLER, Henry. **Obscenidade e reflexão**. Almada: Vega, 1991.

condenando ao esquecimento e mesmo censurando obras importantes por ignorância ou um temor injustificado:

Mas o que nos choca como “obsceno” e insensato, muito para lá da loucura, é o prodigioso aspecto mecanizado da guerra conduzida pelas grandes potências. É uma guerra de máquinas, de material, uma guerra com base na superioridade estatística, uma guerra em que a vitória é fria e pacientemente calculada a partir de recursos cada vez mais numerosos e aperfeiçoados. (...) Obsceno – é todo o edifício da vida tal como hoje a conhecemos. Falar unicamente do que se apresenta como indecente, repugnante, lúbrico, sujo, vergonhoso, etc., no que diz respeito à sexualidade, é dar-nos ao luxo de não recusar a repugnância e o supérfluo, em grande escala e em todos os sentidos, que a vida moderna nos proporciona.

Mais uma questão do olhar do que do objeto observado, a obscenidade, quando estendida ao social, evidencia estados patológicos de uma sociedade muitas vezes perversa, destrutiva, que se diz normal, ainda segundo Miller:

Qualquer ramo da árvore da vida encontra-se viciado, carcomido em conseqüência de tudo quanto podemos adjetivar, em verdade, de obsceno. Aqui se pergunta se os loucos não poderiam talvez inventar um termo mais apropriado ou mais abrangente para designar os elementos corruptores da vida que nós criamos, e da qual nos subtraímos no propósito de nunca a identificarmos com a nossa conduta.²⁸⁰

A loucura, problemática que será melhor explorada adiante, surge na citação de Miller como um alegórico contraponto do olhar, uma vez que o olhar seria o responsável pela identificação do obsceno. O que diriam os loucos de nós?

Autor de uma obra tratada como obscena, que tem entre outros títulos *Trópico de câncer* e *Trópico de capricórnio*, Miller reflete sobre a obscenidade na literatura.

Quando a obscenidade se revela na arte, e mais particularmente na literatura, manifesta-se, sempre ou quase, como um dispositivo técnico. Isto é: o elemento que deliberadamente aí figura nada tem a ver com a excitação sexual (o que já acontece, no entanto, e considerando o mesmo elemento, no campo da pornografia). Um elemento desse gênero, no espaço da literatura, ultrapassa em muito a sexualidade. O seu intento é o de estimular, ou melhor, o de apresentar um determinado sentido da realidade. Em certa medida, a sua utilização pelo escritor (artista na verdadeira acepção do termo) equipara-se ao milagre operado pelos Mestres desta ou daquela religião. Esta qualidade inerente ao último instante possível, tão entrelaçadamente ligada ao desespero, sempre se prestou de tema e matéria a debates intermináveis. De tudo quanto se refere à vida de

²⁸⁰ Op. cit. pgs. 41-48.

Cristo, por exemplo, são precisamente os milagres, a Ele atribuídos, o que sempre suscitou as análises e os exames mais aviltantes.²⁸¹

A concepção de Miller, de que se faz “um uso” do obsceno a fim de atingir algum propósito na comunicação, é coerente com o que se sabe sobre *Bufólicas*, segundo a própria Hilda Hilst, um desagravo.

Ainda de acordo com Miller, a obscenidade literária se configura em atividade messiânica:

A revolta experimentada contra a inércia predominante que o rodeia (o artista) transmuda-se e reconverte-se, enquanto que a sua visão se desenvolve tendente à aceitação e compreensão de uma ordem humana e de uma harmonia muito para além, uma e outra, da concepção humana, e só suscetíveis de serem alcançadas pela fé. Enriquece-se a visão do artista ao mesmo tempo que se desenvolvem os seus poderes, dado que a criação se encontra enraizada na visão e a um só domínio de obriga: o da imaginação. Por fim, temo-lo erguido, ufano, entre suas próprias obscenidades à semelhança do conquistador por entre as ruínas de uma cidade devastada. É nesse momento que se apercebe de que a verdadeira natureza do obsceno reside no desejo de converter. Feriu, bateu, impressionou com um único sentido: o de estimular, reanimar, despertar.²⁸²

O êxtase do artista que se vale da obscenidade para chocar, o exercício de comunicação que flerta com a perversidade para subvertê-la, faz pensar novamente na loucura, esse outro lado de todo o ser humano que pela arte é possível contactar. Prosseguindo na reflexão sobre a obscenidade, Miller questiona essas fronteiras da “normalidade”:

O obsceno tem todos os requisitos da pausa que nos é subtraída. É tão vasto como o Inconsciente e tão amorfo e fluido quanto a própria matéria desse mesmo Inconsciente. É o que vem à superfície de estranho, de excitante e de proibido – e que a um tempo se detém e paralisa quando, sob as aparências de Narciso, fazemos pender a nossa imagem sobre o espelho da nossa iniquidade. (...) Nós temos os loucos como que habitando um mundo completamente desligado da realidade, mas sucede que o nosso comportamento quotidiano, quer em tempo de paz, quer em tempo de guerra, e mesmo que o examinemos de um ponto de vista minimamente elevado, reveste-se de todos os sinais da loucura. “Estamos num mundo louco”, escreve um psicólogo conhecido, “e desde já afirmo que o homem é louco no decurso de grande parte do seu tempo. Creio também, em certa medida, que não é moralidade aquilo a que chamamos normalidade – antes sendo uma forma de loucura funcionalmente adaptada às circunstâncias presentes.”²⁸³

²⁸¹ Idem. pgs. 49-51.

²⁸² Ibidem p. 53.

²⁸³ Op. Cit. pgs. 57-59

Na poesia (e na vida) de Hilda Hilst, a loucura é fundamental, não apenas de forma sugerida, mas diretamente, através de um personagem que percorre algumas de suas poesias. Essa imagem será trabalhada, especificamente, no capítulo que segue.

3.3 – **Dá-me a via do excesso: loucura, uma brecha no tempo**

Uma série de poesias reunidas em *Do desejo* sob o título de Via Espessa tem o louco como “personagem” que estabelece diálogo com o sujeito-lírico. Será uma imagem recorrente na obra poética de Hilda Hilst – e de múltipla significação.

O louco pode ser uma metáfora do exílio em uma existência sobre a qual não se tem nenhum controle efetivo; também um duplo da poeta ou, ainda, a imagem de uma existência fora do tempo.

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.²⁸⁴

Essa primeira aparição do louco, no tom de uma revelação, ainda que com desfecho humorístico, lembra o confronto com a Medusa, ao mesmo tempo um duplo e uma guardiã (traíçoeira) do conhecimento místico.

Símbolo mesmo da ambigüidade, a cabeça de Medusa é também uma das mais arcaicas figuras míticas (talvez uma lembrança do demônio Humbaba decapitado por Gilgamesh). Tudo leva a crer, portanto, que ela seja uma representação do sagrado em seu aspecto mais significativo. Na medida em que o trato do sagrado compete à literatura, o estudo do mito literário deve permitir mostrar que cada época, confrontada com o mistério das “origens”, volta novamente a interrogar o fascinante olhar da cabeça de Medusa como uma peça que encerra o segredo do sagrado.²⁸⁵

O louco, em sua existência à parte, teria conhecido Deus? Ao ouvir o “chamado do louco”, Hilda Hilst se confronta com a sua prisão temporal – o Eterno Retorno, em sua circularidade, pode se constituir em castigo.

²⁸⁴ Ibidem. p.67

²⁸⁵ DUMOULIÉ, Camille in *Medusa (a cabeça de)*. **Dicionário de Mitos Literários**. BRUNEL, Pierre. Org. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005. p.620.

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

Pois aquilo que caminha em círculos
 É Samsara, senhora –
 E recheado de risos murmura uns indizíveis
 Colado ao meu ouvido.²⁸⁶

Em seu tom profético, o louco escancara a temporalidade do sujeito-lírico, que toma por Samsara, “aquilo que caminha em círculos”. Há um diagnóstico de um atrelamento ao Eterno Retorno no sentido de uma expiação sem fim²⁸⁷. O louco, denúncia da situação, convida para uma possível saída do tempo pela via da loucura.

Termo sânscrito que significa “fluir com”, Samsara indica o ciclo dos nascimentos e das mortes e é simbolizado, na arte hindu, por uma roda. O eixo representa o centro, para onde a consciência tem de voltar para descobrir a paz, via da sabedoria, possibilidade de escapar da roda das existências em suas infinitas reencarnações. Ao dominar o turbilhão das aparências, Buda escapa à existência e à não existência, como visto no início deste capítulo.

Hilda Hilst segue o louco, que oferece a possibilidade de encontro com o sagrado, uma obsessão em sua obra (e vida, como pode se verificar nos depoimentos da autora ao longo de sua trajetória, principalmente, nos últimos anos). A loucura vai se constituindo uma experiência de fuga do tempo e um alento:

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

E passar a língua sobre a tintura espessa
 De um açoite.

Um louco permitiu que eu juntasse a sua luz
 À minha dura noite.²⁸⁸

Mais uma vez, o sentido de travessia temporal se apresenta. O louco se estende sobre a ponte e “atravessa o instante”. É como se a loucura (no lugar das técnicas de meditação) servisse

²⁸⁶ HILST, Hilda. **Do desejo**. Op. cit. p. 70

²⁸⁷ Como apresentado na página 43, a respeito do devir cíclico.

²⁸⁸ Idem p. 70

de iluminação para uma passagem nos moldes da mitologia hindu, sobre a ruptura com o ciclo eterno das mortes e renascimentos.

O sujeito-lírico se aproxima cada vez mais desse louco, ao admitir que a sua “luz” se junta a sua “dura noite”. A loucura como panaceia para o cotidiano é tema recorrente na literatura. Na poesia, especificamente, entre os mais clássicos exemplos está a obra de Erasmo de Rotterdam.

No prefácio de *Elogio à Loucura*, Mioranza discorre sobre o tema – ao mesmo tempo síntese da desorientação humana, em um mundo em crise de valores, e uma possibilidade de redenção. É interessante observar que a loucura, no confronto com a realidade, tem função similar à da obscenidade – demonstra ser um contraponto ou amenidade a uma estrutura muito mais perversa, que é a organização social:

Loucura não é o mundo em que vivemos. Loucura é o próprio mundo que construímos. Loucura é tudo o que fazemos. Loucura é tudo o que maquinamos com tanta sabedoria, que é pura ignorância. Loucura é nossa deusa que moldamos e elegemos como nosso bem supremo. E ela exerce seu poder total, mas não tirânico, porque a Loucura não é ditadora, é a própria alegria, pilhéria, graça, facécia, enlevo, delírio, felicidade suprema.²⁸⁹

Na sátira de Erasmo, é interessante a apresentação que a loucura faz de si mesma. Vem das fontes mitológicas o conjunto de características que introduz a poesia satírica:

Nasci nas ilhas Afortunadas, onde as colheitas se realizam sem sementeira e sem trabalho. Nelas, trabalho, velhice e doença são desconhecidos. Em seus campos não se encontram asfódelos, malvas, cebolas, tremoços, favas, nem outras plantas comuns. Ao contrário, ali os olhos e as narinas se deleitam com o móli, a panacéia, o nepente, a manjerona, a ambrosia, o lótus, a rosa, a violeta, o jacinto, todo o jardim de Adônis. Nascida no meio de tantas delícias, não saudei a vida com prantos, mas logo desatei a rir para a minha mãe. Não invejo a cabra que amamentou o poderoso filho de Chronos, porquanto fui amamentada pelos seios de duas encantadoras ninfas: a Embriaguez, filha de Baco, e a Ignorância, filha de Pan.²⁹⁰

Entre a ignorância e a embriaguez está a felicidade própria dos loucos, segundo Erasmo. E o leite de que bebe a loucura é diferente do que recebeu o filho de Chronos. Esses dois ingredientes, a loucura e a embriaguez, comuns na poesia de Hilda Hilst, constituem-se um movimento de fuga do tempo.

O trecho é permeado de imagens – note-se que nos campos da loucura não há favas, apresentadas anteriormente como símbolo de fertilidade. Essas “plantas comuns”, talvez comuns

²⁸⁹ ROTTERDAM, Erasmo. **Elogio da loucura**. São Paulo: Editora Escala, 2006. p. 10

²⁹⁰ Idem. p.22.

porque “no tempo”, fazem oposição à manjerona, ao lótus, à rosa, que seriam símbolos do transcendente. O mesmo com a ambrosia, considerada alimento dos deuses na simbologia e, portanto, pertencente ao Tempo Antes do Tempo.

Ainda em Rotterdam:

Por acaso não acreditais que entre todas as outras espécies de animais, aquelas que vivem melhor são as menos instruídas, aquelas que só têm a natureza para instruí-las? Que há de mais feliz e admirável que as abelhas? Entretanto, elas não possuem todos os sentidos. Apesar disso, a arquitetura poderia encontrar meios de construir como elas? Algum filósofo já conseguiu instituir uma república semelhante? O cavalo, ao contrário, por estar mais próximo dos sentimentos do homem e vivendo na companhia deste, participa de suas misérias. Incapaz de tolerar ser ultrapassado na corrida, ele se extenua e, obstinando-se a vencer na batalha, acaba sendo atingido pelas armas, cai por terra e come poeira com o cavaleiro. Sequer falo do rude freio, das esporas agudas, da prisão que é o estábulo, do chicote, da vara, das rédeas, do cavaleiro, enfim de todo esse drama de uma escravidão que ele aceita de boa vontade, quando, movido por uma coragem como que humana, entrega-se totalmente à vingança.²⁹¹

Aí está o “elogio”. A loucura aparece como uma forma possível de felicidade. A “animalidade humana”, em sua sede de competição, é apontada como a causa dos próprios dramas existenciais.

No imaginário, a loucura, ou o embotamento dos sentidos pode se constituir em refúgio à sucessão. Experiência similar se verifica na psicanálise, na perspectiva de Pelbart, que demonstra que o caráter subversivo da loucura se dá, em especial, na forma como o demente vive a experiência temporal, completamente fora do ritmo ditado pelo progresso do lado de fora dos muros que o alienam:

Em nossas instituições de saúde mental assistimos a um outro regime de temporabilidade. São guetos lentificados. Seja um paciente que levanta os braços e de repente os imobiliza, suspensos no ar, seja um outro fazendo um gesto brusco para depois mergulhar numa lerdeza sonolenta, ou ainda aquelas falas entrecortadas por silêncios longos, ou os trajetos vagarosos em percursos cuja lógica nos escapa. Às vezes lembra um aquário onde cada um desliza a seu modo, no seu ritmo, a seu tempo. Agora em câmara lenta, desacelerada, dali a pouco numa rapidez inusitada. Uns estão estacionados num passado longínquo, outros jamais saberemos onde estão, em qual tempo; outros ainda, numa instantaneidade aflita, como se nada lhes garantisse a continuidade temporal.²⁹²

Por outro lado, esse exílio temporal dos “guetos lentificados” é uma forma de exclusão própria dos tempos modernos, que sofisticaram, apesar do discurso da inclusão, o antigo formato

²⁹¹ Idem. p.48

²⁹² PELBART, Peter. Op. cit. p.34.

de encarceramento. Por viverem seu ritmo temporal peculiar, mesmo quando reintegrados à vida social (tendência que se verifica desde os sistemas escolares inclusivos às medicações psicotrópicas que apaziguam a convivência, e cujo uso é cada vez mais amplo e indiscriminado) os loucos de hoje mantêm-se apartados, conforme Pelbart:

Para Virilio (1977), o campo de incidência do poder já não é prioritariamente o controle dos corpos no espaço (com seus dispositivos, por exemplo, de exclusão e reclusão), mas o controle do tempo. E aí tanto faz onde se está, num espaço aberto ou fechado, numa instituição tal ou qual, desde que se esteja submetido a um certo regime de temporalidade hegemônico.²⁹³

Nessa perspectiva, em que pesa o regime temporal como ferramenta de submissão social, a poesia que subverte o tempo é desestabilizadora. De contemplação e diálogo, a loucura passa a ser experiência própria na poesia que segue:

O louco (a minha sombra) escancarou a boca:
 – O que restou de nós decifrado nos sonhos
 Os arrozais, teu nome, tardes, juncos
 Tuas ruas que no meu caminho percorri
 Ai, sim, me lembro de um sentir de adornos
 Mas há uma luz sem nome
 que me queima
 E das coisas criadas me esqueci.²⁹⁴

O sujeito-lírico, antes observador, agora se confunde com o louco (sombra). O percurso pelo “que restou” indica uma lamentação temporal, sobre aquilo que Chronos leva. Mas o esquecimento surge como uma saída.

A questão já foi mencionada a respeito da mitologia indiana, uma vez que a memória é considerada uma amarra do homem aos ciclos de sua expiação terrena. Por esse ângulo, a “luz sem nome que queima” pode vir a ser o relâmpago, o grande instante de iluminação-saída temporal que faz parte da mesma mitologia. Em Eliade: “O momento favorável da iluminação pode ser comparado ao relâmpago que comunica a revelação ou com o êxtase místico, e que paradoxalmente se prolonga fora do tempo.”²⁹⁵

No esquecimento “das coisas criadas” é possível pressupor a construção de outras, uma via alternativa. Pelbart propõe:

Se queremos acabar com o manicômio e a reclusão, não deveríamos abrir mão daquilo que no trato com a loucura existe de específico em relação à temporalidade, e nós deveríamos poder bancá-la, mesmo que isso signifique – e

²⁹³ Idem p. 39.

²⁹⁵ Op. cit. p.79

necessariamente significa – um desafio à cronopolítica da tecniciência. A cronopolítica hegemônica visa à aceleração máxima, absoluta, ao passo que a loucura não só encarna uma desaceleração (ou uma velocidade de outra ordem), mas também solicita uma desaceleração.²⁹⁶

A poesia exercita a “barricada” no tempo, que na história tem como referencial mais concreto, no contexto produtivo e econômico da sociedade, a greve:

Ora, no século XIX passou-se da Idade do Freio à do Acelerador. O poder passou a investir na velocidade, a criar velocidade. A tal ponto que a grande arma inventada na Revolução Industrial para combater o império da velocidade foi a greve; e o que é a greve senão a parada, a interrupção, a barricada no tempo, como diz Virilio?²⁹⁷

3.3.1 – O duplo

Ao se referir ao louco como “a minha sombra”, na poesia acima, Hilda Hilst sugere novamente o “duplo”²⁹⁸. Símbolo da alienação individual numa sociedade que se massifica, pode ser também a condição de uma libertação social e política (temporal?), como se verifica na obra literária de Carlos Fuentes.

O homem plural, as ficções em níveis vários, a abertura para mundos possíveis (o duplo é uma figura privilegiada da ficção científica) são algumas das vertentes do duplo.

A ambiguidade, a incerteza, a indecisibilidade que fazem parte do refinado jogo de troca entre o eu e seu duplo confundem a referência, ao expressarem uma dúvida (construtiva) sobre o real, dúvida graças a qual é cabível imaginar que o individual poderá ser superado (utopia musiliana). Entretanto, ao mesmo tempo que o mito se lê como um trajeto dirigido à procura de um eu melhor, a ambivalência nele presente manifesta-se em sua relação privilegiada com a figura da circularidade (Borges).²⁹⁹

Resposta à fome do tempo, o duplo hilstiano é a parte que pode se entregar à loucura. O duplo tange, ainda a respeito da poesia acima, o estágio do esquecimento (extrapola o próprio tempo). A construção do duplo louco (oposto à lucidez do plano real) reflete a vontade, o desejo de realizar a passagem.

Seguindo a reflexão, mais uma vez a recusa à finitude, considerando-se que seria recorrente na literatura a relação entre o duplo e a imortalidade, ou a possibilidade de fluxo entre vida e morte:

²⁹⁶ PELBART, Peter. Op.cit. p. 39

²⁹⁷ Idem

²⁹⁸ Vide capítulo 1.

²⁹⁹ BRAVO, Nicole Fernandez, in **Dicionário de Mitos Literários** apud Brunel, Pierre (org). Rio de Janeiro. José Olympio Editora, 2005. p. 287

Mas o duplo renasce sempre das cinzas que marcam a relação com a morte. Mais que o círculo, é a imagem da espiral que viria ao acaso, símbolo da morte-renascimento. O duplo está apto a representar tudo o que nega a limitação do eu, a encenar o roteiro fantasmático do desejo.³⁰⁰

Hilda Hilst contempla a loucura e, adiante, se transmuta nela. As poesias de Via Espessa, embora passíveis de uma leitura independente, constituem, no conjunto, uma narrativa. É como se o sujeito-lírico se entregasse paulatinamente às imagens que só fazem sentido para o louco, até assumir, ou idealizar, a própria insanidade.

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

E enfeixando energia, cintilando
Fez de nós dois um único indivíduo³⁰¹

De acordo com Meletínski, no plano do indivíduo, a “sombra”, juntamente com a “mãe”, a “criança” e o *animus* estão entre os mais importantes arquétipos mitológicos. “A ‘sombra’ está à soleira da consciência e é a parte inconsciente da personalidade, podendo se apresentar como o duplo (sósia) demoníaco.”³⁰²

“Ipeidade” deriva do latim “ipsis”, que significa “o mesmo de si mesmo”. Tendo na loucura um duplo, Hilda Hilst subverte. A inversão do tempo que a poesia propõe dialoga com instâncias sociais:

O mito do duplo torna-se o meio de expressar o contato, para além do eu, entre duas vidas, entre duas culturas: o encontro do Oriente com o Ocidente (Nerval, Rimbaud, Hesse) e aquele do Novo Mundo com o Velho Mundo. Em cada ocasião, a viagem no espaço é também uma viagem no tempo (dualidade espaço-temporal). Essa negação da irreversibilidade do tempo aparece, no século XIX, nas histórias de metempsicose. (...) A coincidência de duas épocas num mesmo momento é acompanhada muitas vezes da coincidência de dois lugares, metáforas que visualizam a ideia do duplo, da identidade que junta duas vidas numa.³⁰³

³⁰⁰ Idem

³⁰¹ HILST, Hilda. Op. cit. p. 81

³⁰² Op. cit. p. 23

Negar a morte, a dissolução do “eu”, pela palavra: esse é o desejo que se traduz no duplo, que então se funde ao sujeito-lírico. O louco acena para o divino: é como se esse *alter ego* de Hilda Hilst pudesse ter a fé que ela almeja sem, no entanto, alcançar:

– É o olho copioso de Deus. É o olho cego
De quem quer ver. Vês? De tão aberto
Queimado de amarelo –
Assim me disse o louco (esguio e loiro)
Olhando o girassol que nasceu no meu teto

A imagem de um girassol no teto, surreal, é uma metáfora da fé: crer no Onisciente, entregar a Ele seus temores, não seria como aceitar a brotação desse olho?

Outra imagem interessante que o texto sugere é a do fogo: “queimado de amarelo”. O fogo, ou expressões a ele relacionadas, é recorrente nas poesias de Via Espessa. Funciona como uma metáfora da loucura, dos “ardores” da mente. A simbologia do fogo, ampla, tange a purificação (há um tanto de pureza na insanidade).

Temendo deste agosto o fogo e o vento
Caminho junto às cercas, cuidadosa
Na tarde de queimadas, tarde cega.
Há um velho mourão enegrecido de queimadas antigas.
E ali reencontro o louco:
– Temendo os teus limites, Samsara esvaecida?
Por que não deixas o fogo onividente
Lamber o corpo e a escrita?
E por que não arder
Casando o Onisciente à tua vida?³⁰⁴

A analogia do sentimento religioso com a consumição da chama é bíblica (o Espírito Santo é representado, na tradição cristã, por uma língua de fogo). É como se o fogo fosse o mais próximo, na vida terrena, do sobrenatural. A liberação da energia, a luz e o calor similares aos do sol, a imaterialidade, a um só tempo geradora de vida e de morte, fazem da chama (assim como do raio) um símbolo da transcendência de uma condição física precária, limitada, presa ao corpo e à temporalidade.

Bataille analisa esse imaginário:

O sagrado é precisamente comparável à chama que destrói a madeira ao consumi-la. Ele é este contrário de uma coisa, o incêndio ilimitado, que se propaga, irradia calor e luz, inflama e cega. O sacrifício abrasa como o sol que lentamente morre da pródiga irradiação cujo brilho nossos olhos não

³⁰⁴ HILST, Hilda. Op. cit. p.76

podem suportar, mas ele nunca está isolado e, num mundo de indivíduos, convida à negação geral dos indivíduos como tais.³⁰⁵

O imaginário que almeja ao sagrado encontra na realização cerimonial do sacrifício³⁰⁶ e, como uma evolução desse comportamento, na festa, uma possibilidade de diferenciação do mundo material e animal, uma forma de escapar do cotidiano.

Caso se abandonasse sem reservas à imanência, o homem faltaria à humanidade, só a realizaria para perdê-la; com o passar do tempo, a vida voltaria à intimidade adormecida dos animais. O problema incessante posto pela impossibilidade de ser humano sem ser coisa e de escapar aos limites das coisas sem retornar ao sono animal recebe a solução limitada da festa.³⁰⁷

A catarse festiva, que em grau acentuado de entrega pode ser tomada como uma forma de loucura, é outro tema importante na poesia de Hilda Hilst. Na essência, mais uma vez, está a angústia temporal.

Ainda conforme Bataille, é possível uma distinção entre dois momentos, o da festa ritual primitiva e o da festa que se dá em um espaço de organização social posterior e, portanto, ligado mais claramente à duração. No segundo momento, a festa pressupõe contradição, uma vez que há a impossibilidade da entrega inconsciente que estaria na raiz desse comportamento, o retorno ao caos:

Não há consciência clara do que é efetivamente a festa (do que é no instante de seu desencadeamento) e a festa só está situada distintamente na consciência quando integrada na duração da comunidade. É isso que a festa (o incendiário e o incêndio) é conscientemente (subordinada a essa duração da coisa comum, que impede que ela mesma dure), mas isso indica bem a impossibilidade própria da festa e o limite do homem, ligado à consciência clara. A festa se realiza para devolvê-lo à imanência, mas a condição do retorno é a obscuridade da consciência. Não é, portanto, a humanidade – na medida em que a consciência clara justamente a opõe à animalidade – que é devolvida à imanência. A virtude da festa não está integrada em sua natureza e, reciprocamente, o desencadeamento da festa só foi possível em razão dessa impotência da consciência de tomá-lo pelo que é. O problema fundamental da religião está dado nesse desconhecimento fatal da festa.³⁰⁸

Pensar as limitações humanas é ter presente a temporalidade. E mesmo a festa, espaço da inconsequência, se dá em uma determinada duração. Nos seus contornos, a fronteira entre o humano e o animal, o inconsciente e o fatalismo, se não desaparece, se atenua. É nesse contexto

³⁰⁵ BATAILLE, Georges. **Teoria da religião**. São Paulo: Editora Ática, 1993. p. 44

³⁰⁶ Tema já abordado na página 62.

³⁰⁷ Op. cit. p.44

³⁰⁸ Idem p. 46

que a presente análise chega ao tema da embriaguez, diálogo entre consciência e inconsciência, finitude e escape temporal.

3.4 – Vida e embriaguez

A embriaguez, uma nuance da festa que, na obra poética de Hilda Hilst, é uma forma de transcendência, merece um olhar mais detido na poesia enquanto temática. As imagens relacionadas retornam, inevitavelmente, a Dionísio, no plano mitológico. É importante distinguir a menção anterior ao deus do vinho³⁰⁹, da efetuada aqui.

Essa reaparição de Dionísio sob aspectos diferentes da análise do tempo pode ser justificada pela amplitude e complexidade simbólica desse mito. A trajetória de suplícios desse deus, que sofre, morre e renasce (é dilacerado, cozido e devorado pelos titãs e Deméter o devolve à vida; Hera, por vingança, enlouquece a irmã de Sêmele, Ino, primeira mãe adotiva do deus, e os piratas o raptam para vendê-lo...) é considerada um símbolo do renascimento vegetal – não é por acaso que as principais festas em honra ao deus eram realizadas entre o solstício do inverno e a entrada da primavera.

Por outro lado, o dionisismo enquanto representação da transgressão social, enquadra-se mais especificamente nessa abordagem sobre loucura e embriaguez. Em *Via Espessa*:

De canoas verdes de amargas oliveiras
De rios pastosos de cascalho e poeira
De tudo isso meu cantochão tecido de ervas negras.
Grita-me o louco:
– De amaras. De tintas rubras do instante
É que se tinge a vida. De embriaguez, Samsara.
E atravessou o riso a tarde fulva.³¹⁰

O louco-profeta anuncia uma vida que só é possível no instante, e enaltece a embriaguez, tema de *Alcoólicas*, que apresentarei a seguir, um dos mais emblemáticos poemas de Hilda Hilst a respeito da brevidade do tempo. Esse louco que conclama a ser seguido tem, em Dionísio, um referencial mitológico da transgressão como forma de transcendência, mito que pode contribuir neste passeio em busca do Tempo Antes do Tempo.

Dionísio, o deus do vinho, é celebrado através dessa bebida-símbolo, oferecida todos os anos durante as Lenaionas (janeiro-fevereiro), festas dedicadas ao deus entre os povos antigos da

³⁰⁹ Vide capítulo 2, sobre o Eterno Retorno.

³¹⁰ HILST. Op. cit. p. 75

Europa. Alegre, representado por uma máscara enfeitada de ramos, Dionísio tem a função de provocar o riso e acalmar as inquietações.

A embriaguez e o riso funcionam como alento, mas há mais do que simples torpor nas festas de Dionísio. Seu papel transgressor já está na sua origem: ele é o único deus nascido de uma mortal, o que lhe permite se aproximar dos humanos e esses, em contrapartida, se assemelham a Dionísio.

Se Dioniso é apresentado como um deus estrangeiro cujas epifanias são celebradas, esse exotismo traduz a estranheza de um deus sem lugar fixo, cujo culto prefere os espaços abertos e móveis aos templos. Da mesma forma, os tíasos, base da religião dionisíaca, fogem deliberadamente às normas sociais, pois o grupo de fiéis reúne sem distinção homens e mulheres, ricos ou pobres, cidadãos, metecos e escravos.³¹¹

O papel transgressor das festas dionisíacas aparece na poesia de Hilda Hilst que, de certo modo, confronta a ordem social ao afrontar o tempo.

O dionisismo é ao mesmo tempo destruição e equilíbrio; embora possa chegar à anarquia, não é em si anárquico, como acreditava Artaud, mas objeto de um “método”, como diz Rimbaud, que talvez corresponda à ordem das três etapas da orgia. Porém, equilíbrio aqui não significa estabilidade nem seriedade, ao contrário: o dionisismo é um equilíbrio enquanto contrapeso necessário à moderação do mundo “normal”, à ordem apolínea.³¹²

Publicado originalmente em 1990, com uma só e extensa poesia encomendada para uma casa de vinhos (Maison de Vins), o livro *Alcoólicas* participa da reunião intitulada como *Do desejo*, posteriormente. Até então, era considerado artigo de colecionador, com baixa tiragem esgotada.

É uma das poesias mais conhecidas de Hilda Hilst, talvez por certa linearidade que facilita a compreensão. *Alcoólicas* tem a vida (já não diretamente a morte) como interlocutora, embora seja sempre a ameaça da finitude a sua motivação.

No contexto da presente análise, talvez seja possível afirmar que *Alcoólicas* é um extrato da obra poética de Hilda Hilst por reunir as principais nuances temporais desenvolvidas ao longo dessa tese. A poesia contempla, de início, o tempo devorador, Chronos:

I
É crua a vida. Alça de tripa e metal.
Nela despenco: pedra mórula ferida.
É crua a vida. Como um naco de víbora.

³¹¹ LÉVY, Ann-Déborah, in *Dioniso: a evolução do mito literário*. **Dicionário de mitos literários**.op.cit. p.235

³¹² Idem p.237

Como-a no livor da língua
 Tinta, lavo-me os antebraços, Vida, lavo-me
 No estreito-pouco
 Do meu corpo, lavo as vigas dos ossos, minha vida
 Tua unha plúmbea, meu casaco *rosso*.
 E perambulamos de coturno pela rua
 Rubras, góticas, altas de corpo e copos.
 A vida é crua. Faminta como o bico dos corvos
 E pode ser tão generosa e mítica: arroio, lágrima
 Olho d'água, bebida. A vida é líquida.

Da alça metálica, fúnebre, à fome dos corvos, a primeira parte de *Alcoólicas* dá a medida de duas voracidades – se, de um lado, está o tempo, de outro (talvez justamente em função da consciência temporal) o sujeito-lírico vive a medida da própria fome de viver – voraz no desejo (com a língua) e na sede (da embriaguez).

Essa vida que flui como água pode ser olho d'água (nascente de vida, retorno...) ou lágrima, arroio que vai dar na morte, (um duplo), outro tema de especial relevância na poesia hilstiana. E em *Alcoólicas*, a morte aparece como nos versos de *Da morte. Odes mínimas* – nobre, solene, idealizada, embora, na embriaguez, talvez mais próxima, risível:

No trecho final da parte II:

(...) Aos poucos
 Somos duas senhoras, encharcadas de riso, rosadas
 De um amora, um que entrevi no teu hálito, amigo
 Quando me permitiste o paraíso. O sinistro das horas
 Vai se fazendo olvido. Depois deitadas, a morte
 É um rei que nos visita e nos cobre de mirra.
 Sussurras: ah, a vida é líquida.

A morte que cobre de mirra é a figuração (alento, disfarce), para o Nada. Mas o sinistro das horas é passível de esquecimento ante à embriaguez:

III
 (...)

 Que estilosa galhofa. Que desempenados
 Serafins. Nós duas nos vapores
 Lobotômicas líricas, e a gaivagem
 Se transforma em galarim, e é translúcida
 A lama e é extremoso o Nada.
 Descasco o dementado cotidiano
 E seu rito pastoso de parábolas.
 (...)

Embriaguez e loucura surgem no intento de saída desse tempo que aponta para um cotidiano por demais insano para se viver na sobriedade. Nem o mito, nem o rito (fantasias de Eterno Retorno?) contornam a angústia, que só se desfaz na embriaguez.

VII

(...)

Estou mais do que viva: embriagada.

Bêbados e loucos é que repensam a carne e corpo

Vastidão e cinzas. Conceito e palavras.

A entrega dionisíaca, ao afrontar o tempo, repensa o mundo. Mas *Alcoólicas*, que flerta com várias formas de percepção temporal é, sobretudo, um hino à vida. O apego à existência, que já não se resolve pelo retorno mítico, transporta o sujeito-lírico para uma última possibilidade de permanência: a arte.

O desejo de viver está representado pelos calçados (coturnos) e pelo casaco *rosso*, objetos pessoais do sujeito lírico (Tua unha plúmbea, meu casaco *rosso*. / E perambulamos de coturno pela ruas / Rubras, góticas, altas de corpo e copos).

De forma geral, o calçado está ligado à posse da terra (assim como, nas mesquitas, território divino, anda-se descalço). Na ambiguidade da palavra “alta” cabe essa elevação que o coturno, robusto, confere. (A Vida ressoa o coturno na calçada). É ainda uma imagem da caminhada, metáfora da vida. Já o casaco, da cor do desejo, vai se transfigurando no próprio sujeito-lírico:

O casaco *rosso* me espia. A lã

Desfazida por maus tratos

É gasta e rugosa nas axilas.

A frente revela nódoas vivas

Irregulares, distintas

O casaco gasto, desfeito, denuncia a ação do tempo. Mas “sobrevive” à dona, tal qual a sua imagem, os seus feitos, podem sobreviver ao corpo. Ter um casaco *rosso* é vestir uma identidade, é estabelecer uma referência de si mesmo, caracterizar uma existência que sirva de resistência à mudança permanente do próprio sujeito e à inexorável passagem.

O sétimo canto mostra um sujeito-lírico entre dois mundos. Entre a lucidez que se esvai, diante de “caras-paredes” e o sobrevoos da embriaguez, o casaco *rosso* passa a ser a imaginária proteção, casca, casa, refúgio temporal que é preciso recriar a cada noite.

(...)

Como convém a bêbados grito o inarticulado

A garganta candente, devassada.
 Alguns se ofendem. As caras são paredes. Deitam-me.
 A noite é um infinito que se afasta. Funil. Galáxia.
 Líquida e bem-aventurada, sobrevôo. Eu, e o casaco *rosso*
 Que não tenho, mas que a cada noite recrio
 Sobre a espádua.

A poesia sobrevivente “passeia o casaco”:

IX
 Se um dia te afastares de mim, Vida – o que não creio
 Porque algumas intensidades têm a aparência da bebida
 Bebe por mim paixão e turbulência, caminha
 Onde houver uvas e papoulas negras (inventa-as)
 Recorda-me, Vida: passeia meu casaco, deita-te
 Com aquele que sem mim há de sentir um prolongado vazio.

Empresta-lhe meu coturno e meu casaco *rosso*: compreenderá
 O porquê de buscar conhecimento na embriaguez da via manifesta.
 Pervaga. Deita-te comigo. Apreende a experiência lésbica:
 O êxtase de te deitares contigo. Beba.
 Estilhaça a tua medida.³¹³

Na perspectiva do estilhaçamento do indivíduo que é a morte, o sujeito-lírico propõe a embriaguez, a indiferenciação entre o masculino e o feminino (a experiência lésbica). Entre as imagens, as uvas remetem à videira que, assim como a hera, é um símbolo associado a Dionísio. As duas plantas têm no mito um papel salvador (uma ninfa transforma-se em videira para sufocar Licurgo, o inimigo).

Quando diz: “compreenderá/ O porquê de buscar conhecimento na embriaguez da via manifesta”, Hilda Hilst faz corresponder à embriaguez, a ciência, ou a sua arte. Para Claudel³¹⁴, o delírio provocado por Dionísio é também um símbolo da inspiração poética. “Assim como o raio, a mania reencontra uma ambiguidade original que traduz a união dos contrários: sabedoria e intemperança.”

A força de Dionísio na poesia hilstiana corresponde a um movimento de “reatualização” do mito que se verificou a partir do século XX. Os ritos ligados a Dionísio, originalmente vinculados a episódios de violência e orgia, que tinham, na Grécia antiga, a função de catarse, sofreram modificações com os tempos. Em Roma, a orgia degenerou-se em festa licenciosa e foi

³¹³ HILST. Op. cit. p.107

³¹⁴ CLAUDEL, Paul. *Cinq grandes odes* in **Oeuvre poétique** Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

proibida, mantendo-se como expressão artística. Dionísio deus do vinho, músico, foi tema recorrente de pinturas na época clássica europeia.

Por séculos, sobreviveu, primeiramente, a versão branda do dionisismo, até a sua redescoberta pelos filósofos e poetas na modernidade. A respeito dessa negação social da loucura e da embriaguez representadas por Dionísio, Levy, a partir da leitura de Nietzsche, defende o resgate da aceção dionisíaca integral, com suas amplitudes e contradições.

Quem vive sem loucura não é tão sábio como acredita ser”, escreveu La Rochefoucauld. O paradoxo da loucura sábia não deve, no entanto, fazer crer que a demência possa contentar-se com alguns incidentes, com algumas interrupções momentâneas. Mas a verdadeira sabedoria consiste em saber que a demência e a crueldade são inevitáveis. A verdadeira loucura seria institucionalizar esse deus fora das normas, sistematizar a consagração dos que são possuídos por ele, que Nietzsche chama de super-homens, ditadura que seria – ou foi – a própria negação da liberdade báquica, a morte de Dionísio.³¹⁵

Essa redescoberta de Dionísio em seus extremos, não se restringe aos componentes artísticos. Seu caráter subversivo é evidente:

Até o fim ele permanecerá inatingível, e não poderíamos concluir de outra forma senão citando os poetas que realçaram esse caráter de desligador, talvez sua marca essencial: “Mas os elos não o retinham, e de seus braços e pernas as hastes de vime caíam longe dele.” (Hino Homérico a Dioniso, I, 13-14).³¹⁶

Há, no campo da sociologia, um movimento de retomada do que Mafessoli denomina “orgiasmo”. A sua conceituação, tanto no aspecto da embriaguez, quando no da bissexualidade, parece responder ao movimento desesperado da poesia de Hilda Hilst.

A angústia do tempo que passa tende a produzir a mônada individual, nutrindo ainda o que se pode chamar de couraça caracterial. E os ritos das sociedades tradicionais, tal como os que estão a exigir análise em nossas sociedades modernas, têm exatamente a função de cortar e quebrar estas formas de ensimesmamento. O orgiasmo como fator de socialidade é uma iniciação para os jovens e um estilhaçamento no grande todo cósmico e no conjunto societal. Mircea Eliade vê na expressão simbólica dos ritos de puberdade uma referência à ideia de bissexualidade. Sem abordar diretamente esta delicada questão, observemos que o mito da bissexualidade é uma maneira de exprimir a totalidade (divina, cósmica, societal).³¹⁷

³¹⁵ LEVY. Op. cit. p.238

³¹⁶ MOREAU, Alain. **Dicionário de mitos literários**. Op. cit. p. 46

³¹⁷ MAFESSOLI, Michel. **A sombra de Dionísio. Contribuição a uma sociologia da orgia**. Rio de Janeiro. Graal, 1985. p. 20

Entre as imagens deixadas pelos antigos gregos, Dionísio aparece como um deus jovem: em geral, adolescente, às vezes quase uma criança. Em seu nome há um equivalente do grego Dioskouros, “o menino de Zeus”.

Infância remete à plenitude do começo, paraíso arquetípico. O percurso desenvolvido até aqui aponta para um “tempo privilegiado” na obra de Hilda Hilst, como tratarei no subcapítulo a seguir, que fecha essa análise.

3.4 – O poeta se fez água de fonte: a plenitude do começo

Algumas imagens poéticas que remetem à infância ou ao princípio podem ser lidas como uma possibilidade imaginária de Tempo Antes do Tempo na obra de Hilda Hilst. A poesia que contempla o encantamento e a inocência transforma o início idealizado em um emblema dos primórdios, de uma etapa em que se pode estar livre da angústia temporal.

Em *Trajectoria poética do ser* (1963-1966), parte da edição de *Exercícios*, o sujeito-lírico contempla a infância associando-a a um “tempo sem tempo”:

Brando, o tempo escorria nos vitrais.
 Brando meu passo, nos azulejos claros
 Do terraço. O pássaro.
 Ah, tempo de fúria sem tempo para contemplar!
 Tantas vezes na tarde caminhei nos terraços
 Nos pátios
 E havia sempre uma limpeza rara nas muradas, na terra.³¹⁸

A atribuição de limpeza tem sentido claro. A memória constrói um estado não maculado pelo tempo. O pássaro, em seu potencial de voo, é uma imagem da liberdade e da potencialidade do espírito. E o cenário remete, subjetivamente, à casa paterna – que surge ampla, iluminada, aberta. A proteção não aparece como aconchego, mas como estabilidade. A casa está ancorada em um tempo brando.

Um segundo exemplo, da mesma obra, religa os tempos de infância e maturidade. A rosa, símbolo de fertilidade e pureza, é tecida, em um imaginário que remete ao cíclico, encadeando-se às várias formas temporais. Dá conta da elaboração temporal que é o passeio pela memória:

E a que se fez criança tece a rosa.
 E criança, também, uma mulher
 Contida de silêncio e de memória

³¹⁸ HILST, Hilda. Op. cit. p.58

Espera o plenilúnio e elabora
Uma saga de sol.³¹⁹

Algo semelhante acontece com uma parte das poesias ligadas ao amor. Embora, como apresentei nos dois capítulos anteriores (O Tempo e sua Fome e o Eterno Retorno) o amor se configure em iminência de perda dentro do fluxo temporal, destacada pela imagem do “degelo”; ou em espera alienada do sujeito-lírico envolto pelas imagens de ciclo, como nas poesias de Ariana para Dionísio, há uma terceira vertente de poesias que parece passível de configurar uma nova relação temporal – são as dirigidas ao amante Túlio.

O retrato de um amor ainda nascente, a força da paixão (que age como a loucura ou a embriaguez), estado de encantamento anterior ao tempo da perda, se configura em um momento singular que perverte a condição temporal tão aflitiva na poesia hilstiana.

Apixonamento pode significar renascimento, com toda a força de um começo que parece livre até mesmo do medo. Essa ênfase que o encantamento pelo amor opera em dado momento na poesia de Hilda Hilst precisa ser entendida no contexto de sua obra poética.

Não se trata de ingenuidade ou de romantismo, mas de um contraponto possível diante do desengano presente em sua poética. Quando o além da morte se configura em signos para o Nada, quando o divino, dessacralizado, é pergunta sem resposta (violência, erotismo, ódio como respostas ao estranhamento e ao mistério), há uma reconstrução do amor como possibilidade de transcendência na potência de todos os começos.

Se é bom que o amado não venha, perpetuando o que no tempo se degrada, como acontece na poética a Dionísio, em dado momento essa defesa se desfaz para comportar o que transcende o controle. Nem que seja sob a sentença do “pela última vez”:

Pela última vez
Me vejo Moça, Túlio.
Pela última vez
Emana do meu rosto um brilho de ventura
Suspeitoso:
Véu redivivo
Cintilância de noiva

E a um tempo só
Também leve mortalha
Recobrando o morto

Pela última vez

³¹⁹ Idem p. 62

Te peço
Que tu escolhas

O que devo colocar
Diante do rosto:
Essa teia de fogo
Atrevimento
Ouro de te amar

Ou o tecido outro:
Recusa e contenção
De Túlio

Esse linho trevoso
Essa mortalha lunar
Sobre o meu rosto.

Porque me fiz
Cruz e ferida
Viva enormemente
Te suplico:

Que me permitas, Túlio,
A mim, ser moça,
Arder e colocar
Pela última vez

Minha teia de fogo
Sobre o rosto.”³²⁰

Esse tempo subjetivo que se define por “começo” é arbitrário, é saída temporal que se constitui ao retirar o foco da sucessão e suas perdas e transferir para o estado potencial.

Nesse “princípio” em que o sujeito-lírico se coloca, amor e infância estão ligados. Tal relação tem como ícone a imagem infantil de Eros, de acordo com Pe.Vieira:

Pinta-se o amor sempre menino, porque, ainda que passe dos sete anos, como o de Jacó, nunca chega à idade de uso da razão. Usar de razão e amar são duas coisas que não se ajuntam. A alma de um menino o que vem a ser? Uma vontade sem afetos, e um entendimento sem uso. Tal é o amor vulgar.³²¹

A teia de fogo é sugerida como uma venda, algo que permita amar novamente e deixar de lado imagens que remetem a outras formas de tempo (ainda que temporariamente): a mortalha lunar (onde cabe imaginário de retorno) e a cruz e ferida (emblemas do tempo devorador, histórico).

³²⁰ Op. cit. p.100

³²¹ VIEIRA, Pe. Antonio. **Sermões**. Porto Alegre: L&PM, 2006. p.364

O amor é uma invenção de quem ama: por isso a teia sobre o rosto, uma vez que não é externo esse exercício, mas projeção das imagens de dentro. É sobre si mesmo que o apaixonado se debruça quando assombrado pelo “outro”.

Outro exemplo, também dirigido a Túlio, mostra um momento de celebração – e talvez autêntico escape temporal, que se dá pelo enlevo amoroso. A poeta desenha um descolamento da sucessão, um recorte:

Soergo meu passado e meu futuro
E digo à boca do Tempo que os devore.
E degustando o êxito do Agora
A cada instante me vejo renascendo

E no teu rosto, Túlio, faz-se um Tempo

Imperecível, justo
Igual à hora primeira, nova, hora-menina
Quando se morde o fruto, faz-se o Presente.
Translúcida me vejo na tua vida
Sem olhar para trás nem para frente:
Indescritível, recortada, fixa.³²²

Renunciando ao medo que antecipa o fim, “degustando o êxito do Agora”, a poeta dissimula a inquietação temporal para encontrar apenas a vibração do seu desejo em forma de abertura.

³²² Idem p.56

CONCLUSÃO

O Tempo não roerá o verso da minha boca: arte e permanência

Abordar o tempo na obra poética de Hilda Hilst pressupõe o cruzamento, inevitável, entre Filosofia e Literatura. A primeira dificuldade, então, foi definir um quadro teórico que contemplasse essas duas áreas e pudesse oferecer uma contribuição que harmonizasse as contradições inerentes, sem correr o risco de aproximações arbitrárias.

A seleção da bibliografia dentro de tal amplitude não é tarefa fácil. Mas também não é, de forma alguma, inusitada. Uma linha de estudiosos das Letras já percorreu, com maestria, esse campo aberto do diálogo entre as várias áreas do conhecimento humano que, no fim, justamente pelo viés humanista, fazem parte de uma linha só – a que coloca o homem diante de suas questões cruciais.

Quando Freud apresentou ao mundo estudos que tinham nas grandes obras da literatura de épocas diversas a matéria-prima para entender o humano, estava reconhecendo a amplitude da criação literária como matriz do conhecimento não apenas psicanalítico, mas existencial, filosófico.

Entre a Literatura e a Filosofia enquanto ciências há uma fronteira, por vezes difícil de transpor, que é a da distância entre a intuição e a lógica, a criação e a racionalização. Mas, em algumas obras filosóficas, como a de Merleau-Ponty, cujas reflexões me pareceram tão apropriadas para abordar o tempo nessa tese, essa distância praticamente desaparece, se não no percurso até o conceito, no resultado, que é uma filosofia absolutamente lírica. Só um filósofo-poeta como Merleau-Ponty poderia afirmar que “nós somos o nascimento do tempo”.

Nunes, em artigo que pode auxiliar a entender melhor a metodologia aqui empregada, resgata a história da filosofia, regressando à ruptura com a poesia, que está na origem dessa ciência.

Em Platão, se estabelece “uma ontologia na qual a realidade está logicamente imunizada contra a arte”.³²³ O pesquisador sustenta que a expulsão platônica dos poetas é apenas a forma dramática de postular a supremacia da ciência da Verdade, também uma das denominações aristotélicas para a Metafísica.”

Mas, ainda segundo Nunes, em *Ética a Nicômaco* Aristóteles modaliza as exigências e admite a verdade poética das obras miméticas, sobretudo a tragédia. Antes expulso da República platônica, o *mimetes*, poeta trágico, imitador dos estados da alma desequilibrados e de mitos teogônicos e cosmogônicos, é resgatado. “Escreveria Aristóteles que a poesia é mais filosófica do que a História, porque, enquanto esta diz o que aconteceu, a outra trata do que poderia ter ocorrido. Consequentemente, se as obras poéticas não alcançam a verdade, alcançam o que a ela se assemelha, o *verossimilhante*.”³²⁴

A equivalência entre poesia e filosofia só viria com Kant, com o fundamento da Estética enquanto juízo reflexivo. Sobrevêm ideias que aproximam as duas áreas enquanto “formas de dizer o mundo”. À medida em que, já no século XX, a linguística assume importância e a filosofia passa a ser pensada como escrita, ainda segundo Nunes, abre-se o caminho para a reviravolta da destituição platônica: “a Literatura considerada como Filosofia e, inversamente, a Filosofia tratada como Literatura.”

Mas, estabelecida a possibilidade de diálogo, como de fato se realiza esse cruzamento? Nunes oferece uma solução que justifica o percurso desenvolvido até aqui, sobre o tempo em uma obra poética. “O diálogo se efetua no plano da Crítica, isto é, no plano do conhecimento interpretativo das obras. E a proximidade máxima ocorre sobretudo em relação àquelas obras de acentuada ‘disposição filosófica’³²⁵, frequentes na Literatura Moderna. Tal disposição é afirmativa na poesia de Hilda Hilst.

Na prática, a perseguição das imagens do tempo nessa poética demanda o que Nunes bem denomina de um “simpósio” entre diversas áreas do conhecimento. Apesar da multiplicidade, jamais o resultado é totalizante: “o objeto literário permanece inesgotável”.

A angústia temporal que marca a obra hilstiana é uma característica forte da literatura a partir do século XVIII, como assinala Mikhail Bakhtin: “O século XVIII se revela como uma época de potente despertar do sentimento do tempo.” No diálogo da poeta com o problema da

³²³ NUNES, Benedito. **No tempo do niilismo e outros ensaios**. São Paulo, Ática, 1993. p. 193

³²⁴ Op. cit. p. 193

³²⁵ Idem. p. 197

finitude, surgem as poesias que versam sobre a busca de Deus, o amor sempre na iminência do fim, a morte transformada em interlocutora... Mas a poesia em si exerce um grau de ruptura com o tempo. Universal, prescinde de uma contextualização histórica justamente pela força das imagens, que acessam conteúdos arquetípicos e fazem sentido, de formas diferentes, em diferentes épocas.

Na obra de Hilda Hilst, há a sobreposição dessa característica geral de atemporalidade da poesia, com o que lhe é peculiar como indivíduo e como sujeito de sua época: o tempo, identificado nesta análise como um eixo a partir do qual se desenvolvem os temas identificáveis na camada mais superficial da leitura.

As “formas de tempo” predominantes na poesia hilstiana, como demonstrei no desenvolvimento desta tese, desde o modo como dividi os capítulos, são três: a cronológica, a mítica (Eterno Retorno) e a extratemporal. A primeira é incondicional. Observável na transformação de cada indivíduo, ano a ano, a passagem do tempo é identificada como a motivação da obra poética.

O mito de Chronos, na sua concepção, denota um movimento do imaginário para nomear o tempo, dar uma dimensão alegórica à voracidade desse que é um tema para todo o homem, desde a tomada de consciência de sua finitude.

Essa figuração bestial, sanguinária, de Chronos, se evidencia na poética hilstiana, em imagens como a das “unhas púmbleas”, de Alcoólicas. Mas, mesmo quando as imagens não reportam diretamente à crueldade de Chronos, evocando, justamente, o contrário, como as imagens de tramas e lunações que sugerem o Retorno, no segundo capítulo; ou a da loucura como celebração de um tempo primordial, fora da sucessão, no terceiro; a passagem do tempo é o problema central, inexorável. É ela que motiva os movimentos de saída temporal.

Conceituar o tempo não é objetivo dessa tese. Os extratos de reflexões aqui inseridos dão conta da complexidade do tema e do quanto ainda é necessário investigar (ou imaginar) a esse respeito. Stein afirma que as questões sobre o tempo não são elaboradas na expectativa de uma resposta, como podem acreditar filósofos de “subjetividade fraca”. Pelo contrário, acredita que quando Santo Agostinho questiona “que é o tempo?” (questão retomada por Wittgenstein e Heidegger) põe-se a questão da existência, que não pode ser respondida objetivamente.

A pergunta sobre o tempo, ainda segundo Stein, representa o nascimento da filosofia e, por não ter resposta, dá prosseguimento à mesma. “O tempo convertido em experiência

existencial passa a disseminar-se em direções antagônicas que não podem ser eliminadas como fontes secretas de tensão, na travessia terrena”³²⁶.

“O tempo que a revolução das esferas celestes determina e mede é a imagem móvel da imóvel eternidade.” A definição clássica platônica é, para Eliade, o Eterno Retorno levado ao extremo na Grécia antiga, uma vez que a “imitação” do tempo pressupõe o desenrolar-se em círculos. Mas, faz especial sentido pelo viés subjetivo que caracteriza essa leitura da poesia hilstiana.

Enquanto esse tempo “fixo”, hipoteticamente externo à humanidade, permanece como um enigma, a mobilidade que dá conta da “experiência humana do tempo” é o viés possível nesta investigação de uma obra literária.

Para tanto, considero importante voltar ao conceito de duração, com a noção dialógica apresentada por Bachelard, que demonstra como a percepção do tempo pode ser, por vezes, acelerada, ou distendida, justamente porque ela se dá em uma dialética constante que perpassa a memória e as emoções. E haveria um avesso da angústia temporal: no cerne da própria noção de temporalidade, a possibilidade de fruição existencial.

O tempo é uma experiência e, como tal, pode ser sentido de diferentes formas, subjetivamente. O conceito de tempo relaciona-se, entre outras coisas, segundo Elias, com processos não repetíveis. “Um octogenário nunca mais terá quarenta anos. O ano de 1982 não voltará jamais. No entanto, a grande maioria dos filósofos não pára de procurar, incansavelmente, algo de imutável por trás do devir, como uma consciência humana do tempo ou do espaço que seja sempre idêntica a si mesma.”

Mutante e diverso, esse sentimento de tempo que se destaca nas imagens da poesia de Hilda Hilst não se resolve nem na trágica perspectiva de Chronos, nem nas imagens de Eterno Retorno (que não deixam de ser uma prisão temporal novamente), tampouco naquelas que contemplam um Tempo Antes do Tempo. São as três formas dessa “dialética temporal”, que não pode ser entendida como saída do tempo, mas um exercício imaginário, que, em si, realizam uma distensão da temporalidade, no cerne da finitude.

Assim, como conclusão desse percurso, entendo que é a poesia, a expressão artística, em seu tempo particular, que não é nenhum dos três, que se configura em eufemismo temporal, como exemplifica a poesia final de *Cantares de perda e predileção*:

³²⁶ Op. cit. p.233

Poeira, cinzas
 Ainda assim
 Amorosa de ti
 Hei de ser eu inteira.

Vazio o espaço
 Que me contornava
 Hei de estar ali.
 Como se um rio corresse
 Seu corpo de corredor
 E só tu o visses.
 Corpo de rio? Sou esse.

Fiandeira de versos
 Te legarei um tecido
 De poemas, um rútilo amarelo
 Te aquecendo.
 Amorosa de ti.
 VIDA é o meu nome. E poeta.
 Sem morte no sobrenome.³²⁷

Essa última citação da poesia de Hilda Hilst dialoga com a primeira, na Introdução da tese: (Navegas tua última viagem /Sobre o meu corpo molhado de palavras). Em ambas, há um corpo de rio – mas esse mesmo corpo que é sensação desesperada do fluxo temporal pode se transformar em imagem para o que transcende a sucessão. São exemplos que funcionam como um diagnóstico da dinâmica temporal que caracteriza a obra de Hilda Hilst.

Enquanto “poeira e cinzas” e “vazio” apontam para a fome do tempo, há uma tecelagem poética da “fiandeira de versos” que contempla o retorno e, finalmente, a saída do tempo possível pela poesia: “sem morte no sobrenome”.

Para entender essa temporalidade que compartilha formas distintas para se realizar na poesia, é interessante o pensamento de Bilén:

A narrativa mítica cosmogônica e o poema têm uma mesma função: permitir que o homem viva uma condição inviável. Essa condição, representada por deuses, heróis e poetas, assumida em favor de uma experiência iniciática singular, é uma manifestação da aspiração do homem a uma liberdade que subentende o desejo de se autocriar, isto é, de renascer segundo os seus desejos. É aí que, subjacente ao discurso do texto, se relata uma aventura vivida como uma graça portadora de salvação. É na legibilidade dessa aventura que se encontra a verdadeira leitura.³²⁵

³²⁷ Op. cit. p. 107

Bilen identifica três momentos cruciais no texto literário (afastamento, arrebatamento e renascimento), que afirma coincidirem com as narrativas míticas.

O mais curioso é descobrir, no texto literário, a tripla sequência – afastamento, arrebatamento, renascimento – que marcava as narrativas míticas, sequências que em nossos dias designam o percurso seguido na criação da obra de arte, a palavra “criação” em seu sentido pleno, pois se refere menos à produção da obra que a seu autor transformado em outro, modificado.³²⁸

O trinômio, no que se refere à obra de Hilda Hilst, corresponde, em linhas gerais, às três instâncias temporais desenvolvidas aqui a respeito de sua poesia. A garra de Chronos como ruptura, afastamento; o Eterno Retorno coincidindo com o arrebatamento, pela intensidade das imagens que marcam essa etapa da poesia e o Tempo Antes do Tempo funcionando como autêntico renascimento, na possibilidade de conectar com o “tempo original”.

Um ensaio de Xirau (1975) sobre o tempo na obra de Borges parece ilustrativo para entender essa conceituação de tempos paralelos. Segundo Xirau, “Santo Agostinho nega um tempo para dar vida ao tempo contagiado de divindade (por vias metafísicas ou teológicas); Borges nega o tempo para afirmar a realidade, ao mesmo tempo absoluta e quebradiça, da fantasia, das ficções.”

O mesmo acontece com a obra poética de Hilda Hilst, uma afirmação do sujeito lírico que, ao escrever, reescreve uma existência em múltiplas temporalidades. A arte é exercício de permanência (da palavra para além da finitude), bem como é uma forma paralela de existir, no estágio da criação, instante germinal, pleno, porque “potencial”.

Escrever é *devoir*. Barthes, sobre texto e prazer, reconhece a fragilidade da crítica diante da dimensão temporal que o texto (em sua fruição) pressupõe, justamente pela limitação de refletir sobre o *devoir*, fora das formas fixas que seriam arbitrárias.

Em outras palavras, retomando Willer na introdução dessa tese, quando se analisa uma obra poética da dimensão da que foi deixada por Hilda Hilst, se trabalha com “a lógica do sonho”:

Que relação pode haver entre o prazer do texto e as instituições do texto? Muito tênue. A teoria do texto, quanto a ela, postura a fruição, mas tem pouco futuro institucional: o que ela funda, sua realização exata, sua assunção, é uma prática (a do escritor), mas de modo algum uma ciência, um método, uma pesquisa, uma pedagogia; por seus próprios princípios, essa teoria não pode produzir se não teóricos ou práticos (escreventes), mas de modo algum

³²⁸ BILEN, Max, *apud* BRUNEL, Pierre (org). *Comportamento mítico-poético* in **Dicionário de Mitos Literários**. Op. cit.

especialistas (críticos, pesquisadores, professores, estudantes). Não é apenas o caráter fatalmente metalingüístico de toda a pesquisa institucional que cria obstáculo à escritura do prazer textual; é também o fato de sermos atualmente incapazes de conceber uma verdadeira ciência do devir (que seria a única a poder recolher nosso prazer sem o enfarpelar sob uma tutela moral).

Dentro dessa perspectiva, Barthes cita Nietzsche:

(...) não somos bastante sutis para nos apercebermos do escoamento provavelmente absoluto do *devir*; o permanente só existe graças a nossos órgãos grosseiros que resumem e reduzem as coisas a planos comuns, quando nada existe sob essa forma. A árvore é a cada instante uma coisa nova; nós afirmamos a forma porque não apreendemos a sutileza de um movimento absoluto.³²⁹

Pela arte da poesia, Hilda Hilst consegue romper essa ordem de percepção e conectar fragmentos de temporalidades que coexistem na sucessão. Como? Talvez porque, como afirmam os orientais, “a verdade é uma experiência”.

Neste ponto da reflexão me aproximo, perigosamente, da metafísica, ou, além, do tênue limite entre poesia e “revelação”. Mas creio que não há o que temer. Mais arriscado seria reduzir a poesia hilstiana a uma ou outra referência teórica, quando é justamente a sua amplitude, que beira o insondável, que motiva o desenvolvimento desse estudo.

Mesmo quando a ciência parece precária para compreender, por exemplo, a fruição de uma obra artística, há pensadores como Barthes, que conseguem religar os extremos da crítica literária. Nesse quadro, também está Paz, que oferece um caminho para elucidar de que modo, pela poesia, Hilda Hilst promove a reconciliação temporal.

Em um de seus ensaios sobre a imagem, Paz reflete sobre o conhecimento no Ocidente, que teria se construído a partir de equívocos, o maior deles o de padecer do horror ao outro, ao que “é e não é ao mesmo tempo.”

O mundo ocidental é o mundo do “isto ou aquilo”; o oriental é do “isto e aquilo” e também do “isto é aquilo”. Já no mais antigo Upanishad se afirma sem reticências o princípio de identidade dos contrários. (...) Toda a história do pensamento oriental parte desta antiquíssima afirmação, do mesmo modo que a do Ocidente parte da de Parmenides. Este é o tema constante da especulação dos grandes filósofos budistas e dos exegetas do hinduísmo. O taoísmo mostra as mesmas tendências. Todas essas doutrinas reiteram que a oposição entre isto e aquilo é, simultaneamente, relativa e necessária, mas há um momento em que cessa a inimizade entre os termos que nos pareciam excludentes.³³⁰

³²⁹ BARTHES, Op. cit. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 71

³³⁰ PAZ, Octavio. Op. cit. p. 102

Mas o que essas considerações teriam a ver com a poesia? O ponto que as aproxima da presente reflexão é a imagem, capaz confundir ou anular realidades opostas. Assim com o “peso da pena”, possível apenas no universo da poesia, e assim com o tempo na obra de Hilda Hilst, relativizado, ampliado, revertido pela imagem poética.

Segue Paz:

Há um ponto em que isto e aquilo, pedras e plumas, se fundem. E esse momento não está antes nem depois, no princípio ou no fim dos tempos. Não é paraíso natal ou pré-natal, nem céu ultraterrestre. Não vive no reino da sucessão, que é precisamente o dos contrários relativos, mas que está em cada momento. É o tempo misto engendrando-se, abrindo-se a um acabar que é um contínuo começar. Jorro, fonte. Ali, no cerne de existir, ou melhor, de existindo-se, pedras e plumas, o leve e o pesado, nascer e morrer serem só um e o mesmo.³³¹

³³¹ Op. cit. p.103

BIBLIOGRAFIA

DA AUTORA

Poesia:

(Obras reunidas)

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

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

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

_____ **Da morte. Odes mínimas**. São Paulo: Globo, 2001.

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

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

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

Prosa:

(Obras reunidas)

_____ **Fluxo-Floema**. São Paulo: Globo, 2003.

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

_____ **Tu não te moves de ti**. São Paulo: Globo, 2004.

_____ **O caderno rosa de Lory Lamby**. São Paulo: Globo, 2004.

_____ **Com os meus olhos e cão**. São Paulo: Globo, 2004.

_____ **Estar sendo. Ter sido**. São Paulo: Globo, 2005.

_____ **Cascos e carícias**. São Paulo: Globo, 2005.

Dramaturgia:

_____ **Teatro Reunido**. São Paulo: Nankin, 2000. vol I

Em parceria:

KATZ, Renina. **Serigrafias. Poema de Hilda Hilst.** São Paulo: César, 1970.

SOBRE A AUTORA

Dissertações e teses:

ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo dos Santos de. **Deus, amor, morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst.** (Doutorado em Literatura Brasileira). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

AMORIM, Bernardo Nascimento de. “O saber e o sentir. **Uma leitura de *Do Desejo*, de Hilda Hilst.** (Mestrado em Literatura Brasileira). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais: 2004.

AMORIM, Fabiana Brandão Silva. **Desejo e emancipação feminina: a inscrição do erotismo na poesia de Hilda Hilst e Teresa Calderón.** (Mestrado em Teoria da Literatura). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2002

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. **Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o Carmelo bufólico de Hilda Hilst.** (Mestrado em Teoria Literária). São Paulo: Unicamp, 1996.

BLUMBERG, Mechthild. **Spiritualität, Leidenschaft und obszöne Provokation. Zur Dialektik von Metaphysik und Körperlichkeit in Prosa und Lyrik der brasilianischen Autorin Hilda Hilst.** (Doutorado em romanística). Bremen.: Bremen Universität, 2002.

BORSERO, Cássia Rossana. **A mãe dos sarcasmos.** (Bacharelado em Comunicação Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. **Leituras malvadas.** (Doutorado em Literatura Brasileira). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1996.

FRANÇA, Giovane de Azevedo. **A caligrafia do gozo em *Estar Sendo. Ter Sido*, de Hilda Hilst.**” (Mestrado em Literatura Brasileira). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2003.

GHAZZAOUI, Fatima. **O passo, a carne e a posse. Ensaio sobre *Da Morte. Odes Mínimas*, de Hilda Hilst.** (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.

GRANDO, Cristiane. **Amavisse de Hilda HilstI. Edição genética e crítica.** (Mestrado em Língua e Literatura Francesa). São Paulo: USP, 1998.

_____ **A Obscena Senhora Morte: Odes Mínimas dos Processos Criativos de Hilda Hilst.**

(Doutorado em Língua e Literatura Francesa). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998.

KULAWIK, Chris. **Travestismo Lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa neobarroca de Severo Sarduy, Diamela Eltit, Hilda Hilst y Osvaldo Lamborghini.** Gainesville: University of Florida. (Doutorado em Língua e Literatura Hispânica), 2002.

MACHADO, Clara Silveira. **A escritura delirante em Hilda Hilst.** (Doutorado em Comunicação Semiótica). São Paulo: PUC-SP, 1993.

MAFRA, Inês da Silva. **Paixões e máscaras: interpretação de três narrativas de Hilda Hilst.** (Mestrado em Literatura Brasileira e Teoria Literária). Florianópolis: UFSC, 1993.

MIRANDA, Sueli de Melo. **Frente à ruivez da vida: letra e transmissão na poesia de Hilda Hilst.** (Mestrado em Literatura Brasileira). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

TODESCHINI, Maria Thereza. **O mito em jogo: um estudo do romance A obscena senhora D, de Hilda Hilst.** (Mestrado em Literatura Brasileira e Teoria Literária). Florianópolis: UFSC, 1989.

YONAMINE, Marco Antonio. **Arabescos das pulsões: as configurações da sexualidade em 'A obscena senhora D', de Hilda Hilst.** (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). São Paulo: USP, 1991.

Ensaaios, capítulos de livros, artigos em sites:

CASTELLO, José. **Hilda Hilst - a Maldição de Portlach.** In: _____. **Inventário dos sonhos.** Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 91-108.

COELHO, Nelly Novaes. **A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a 'metamorfose' de nossa época.** In: HILST, Hilda. **Poesia (1959-1979).** São Paulo: Edições Quíron/INL, 1980, p. 275-325.

_____. Um diálogo com Hilda Hilst. In: **Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea.** São Paulo: GRD/ Rio Claro, Arquivo Municipal, 1989, p. 136-60.

_____. *Da poesia.* In: **Cadernos de Literatura Brasileira.** São Paulo: Instituto Moreira Salles. N.8.

UARTE, Edson Costa e MACHADO, Clara Silveira. **A vida: uma aventura obscena de tão lúcida.** In: HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido.* São Paulo: Nankin Editorial, 1997, p. 119-24.

_____. **A poesia amorosa de Hilda Hilst.** In: HILST, Hilda. *Do amor.* São Paulo: Edith Arnhold/Massao Ohno, 1999, p.89-95.

MEDINA, Cremilda. **Hilda Hilst - a palavra, braço do abismo**. In: *A posse da terra: escritor brasileiro hoje*. Lisboa. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, São Paulo: Sec. da Cultura do Estado de SP, 1985, p.237-48.

MILLIET, Sérgio. "1955-1956". In: **Diário crítico**, v. 10. São Paulo: Martins, s/d, p.57-60.

MUZART, Zahidé L. **Notas marginais sobre o erotismo em O Caderno rosa de Lori Lamby Travessia** nº 22, Florianópolis, UFSC, 1991 e Anais do IV Seminário Nacional Mulher e Literatura. Org. Lúcia Helena Vianna, Niterói: 1991, p. 267-272.

_____. **Hilda Hilst pirou de vez? (estudo do erotismo na Trilogia)**. In: Susana Bornéo Funck. *Trocando idéias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis: EDEME; UFSC. 1994, p. 365-373.

QUEIROZ, Vera. **Hilda Hilst: três leituras**. Florianópolis: Editora Mulheres: 2000.

_____. **Hilda Hilst e Raduan Nassar: reflexões sobre o cânone**. Anais do VIII Seminário Nacional Mulher e Literatura." Salvador: UFBA.

RIBEIRO, Léo Gilson. Apresentação. In: HILST, Hilda. **Ficções**. São Paulo: Quíron, 1977, p. IX-XII.

_____. *Hilda, encantamento místico inigualável*. In: HILST, Hilda. **Poema malditos, gozosos e devotos**. São Paulo: Massao Ohno/ Ismael Guarnelli Editores, 1954, p. 9-16.

ROSENFELD, Anatol. *Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga*. In: HILST, Hilda. **Fluxo-Floema**. São Paulo: Perspectiva, 1970, p.10-7.

_____. O teatro brasileiro atual. In: _____. **Prismas do teatro**. São Paulo, Perspectiva / EDUSP, Campinas, Edit. Univ. Est. Campinas, 1993, p.167-8.

RUSCHEL, Rita. Hilda Hilst. In: **Meus tesouros da juventude**. São Paulo: Summus, p. 51-63.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Ferocidade das fêmeas. In: **Tais superfícies. Estética e semiologia**. Rio de Janeiro: Otti Editor, 1998, p.49-52.

VINCENZO, Elza Cunha de. *O teatro de Hilda Hilst*. In: **Um teatro de mulher**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.33-80

WILLER, Claudio. *Gnose, Gnosticismo e a Poesia e Prosa de Hilda Hilst*. **Revista Agulha**. São Paulo/Fortaleza, julho de 2005. Grifos do autor.

Artigos em jornais e periódicos:

ABREU, Caio Fernando. *Um pouco acima do insensato mundo*. **Leia Livros**. São Paulo,

fevereiro de 1986.

_____ *A festa erótica de Hilda Hilst. A-Z*, São Paulo, n. 126, 1990.

_____ *Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja. Leia Livros*. São Paulo, janeiro 1987.

_____ *Estrela de Aldebarã. Istoé*. Edição 1.792. *Artes e Espetáculos*.

ALBUQUERQUE, Gabriel. *Os nomes de Deus. Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte. Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais., n. 70., abril de 2001. p-25-28.

BARROS, André Luiz. *Obscena Senhora. Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 de setembro de 1995.

BARROS, Benedito Ferri. *Para o filisteu ler escondido. Jornal da Tarde*. São Paulo, 2 de fevereiro de 1991.

CARVALHO, Cláudio. **Pensando as margens: reflexões em torno da produção em prosa de Hilda Hilst nos anos 70 e 80**. Julho de 1999. Disponível em http://www.geocities.com/ail_Br/pensandoasmargens.htm.

CECHELERO, Vicente. *Hilda Hilst explora as alegorias em texto sobre a morte. O Estado de São Paulo*. São Paulo, agosto de 1998.

COELHO, Nelly Novaes. *Qadós: a busca e a espera. O Estado de São Paulo*. São Paulo: 24 de março de 1974.

DUARTE, Edson Costa. **Hilda Hilst: a poética da agonia e do gozo**. Disponível em www.revistaagulha.com.br. Acesso em 6 de dezembro de 2006.

FARIA, Álvaro Alves de. *Poesia Iluminada de Hilda Hilst. Jornal da Tarde*. São Paulo, 29 de novembro de 1986.

FRAGATA, Cláudio. *Entre a física e a metafísica – Hilda Hilst. Globo Ciência*. São Paulo, agosto de 1996.

FUENTES, José Luís Mora. Entre a rameira e a santa. *Cult*. São Paulo, n. 12, julho de 1998.

GIRON, Luís Antônio. *Hilda Hilst: Ela foi uma boa menina. O Estado de São Paulo*. São Paulo, 24 de abril de 1988.

GRANDO, Cristiane. *A morte e seu duplo. O Escritor* n.107. São Paulo, União Brasileira de Escritores, março de 2004, p-6.

JUNQUEIRA, Ivan. *Sete faces da embriaguez. Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 de junho de

1992.

LEMBO, José Antônio. *Um pouco além da sexualidade. Rumo ao obscuro*. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 27 de outubro de 1990.

MASCARO, Sônia de Amorim. *Hilda Hilst. Uma conversa emocionada sobre a vida, a morte, o amor e o ato de escrever*. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 21 de junho de 1986.

PÉCORA, Alcir. *Não é pornográfica a pornografia de Hilda Hilst*. **Correio Popular**. Campinas, 7 de novembro de 1991.

SUSSEKIND, Flora. *Corpo e Palavra*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 de junho de 1977.

WEINTRAUB, Fabio. *Poeta se mantém fiel a temas e imagens*. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17 de agosto de 1996.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E BIBLIOGRAFIA DE APOIO

ALLEAU, René. **A ciência dos símbolos**. Lisboa: Ed. 70, 1982 (Esfinge:44)

ARAÚJO, Adalberto Filipe & BAPTISTA, Fernando Paulo. (coord) **Variações sobre o imaginário. Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas**. Lisboa: Piaget, 2003.

ARISTOTE. **Traité du Temps**. Introduction, Traduction et Commentaire. Éditions Kimé. Paris, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

___ **A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

___ **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

___ **O ar e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

___ **A Psicanálise do Fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

___ **A terra e os devaneios do repouso**. Ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

___ **A terra e os devaneios da vontade**. Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

___ **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

___ **O direito de sonhar**. São Paulo: Difel, 1986.

- ___ **A dialética da duração.** São Paulo: Ática, 1994.
- BAKTHIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Op. cit. **O prazer do texto.** São Paulo: Perspectiva, 2008
- BATAILLE, Georges. **Teoria da religião.** São Paulo: Editora Ática, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução.** Papirus Editora: São Paulo, 2001.
- BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERGSON, Henri. **O riso – Ensaio sobre a significação da comicidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERRIO, Antonio García. **Teoría de la literatura** (La construcción del significado poético). Madrid: Catedra, 1994.
- BESSIS, Henriette et alii. **A ciência e o imaginário.** Brasília: EdUnb, 1994
- BLANCH, Antonio. **El hombre imaginario.** Madrid: Editorial PPC/Universidad Pontificia Comillas, 1995.
- BONARDEL, F. et alii. **Le retour du mythe.** Grenoble: PUG, 1980.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BORGES, Jorge Luis e GUERRERO, Margarita. **O livro dos seres imaginários.** São Paulo: Globo, 2000.
- BOYER, Régis. *L'expérience du sacré.* In: RIES, Julien. (Org.) **Traité d'anthropologie du sacré.** Aix-en-provence: ÉDISUD, 1995. vol I.p. 55-72.
- BRUNEL, Pierre (org). **Dicionário de Mitos Literários.** Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005.
- BURGOS, Jean. (org.) *Methodologie de l'imaginaire.* In: **Circé: Cahiers de recherche sur l'imaginaire.** Paris: Lettres modernes; Chambéry: Centre de recherche sur l'imaginaire, nº 1, 1969.
___ **Pour une poétique de l'imaginaire.** Paris: Seuil, 1982.
- CAILLOIS, Roger. **O mito e o homem.** Lisboa: Ed. 70, s.d.
___ **Approches de l'imaginaire.** Paris: Gallimard: 1974. (Bibliothèque des Sciences Humaines)
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito.** São Paulo: Palas Athena, 1990.
___ **O herói de mil faces.** São Paulo: Círculo do Livro, s.d.. (Há nova edição pela Cultrix/pensamento)

- ___ **As transformações do mito através do tempo.** São Paulo: Cultrix, 1992.
- ___ **A imagem mítica.** Campinas (SP): Papyrus, 1994.
- ___ **As máscaras de Deus.** São Paulo: Palas Athena, 1992. vol. 1; 199 vol.2.
- ___ **O voo do pássaro selvagem. Ensaio sobre a universalidade dos mitos.** Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.
- ___ **Mitologia na vida moderna.** Rio de Janeiro. Editora Rosa dos Ventos, 2002
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas.** São Paulo. Editora Martins Fontes, 2004
- ___ **O mito do estado.** Rio de Janeiro: Zahar editores, 1976.
- ___ **Antropologia filosófica 1.** São Paulo: Mestre Jou, 1977.
- ___ CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito.** São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CENTENO, Yvette Kace. **Literatura e alquimia.** Ensaio. Lisboa: Editorial Presença, 1987.
- ___ **A arte de jardinar** (Do símbolo no texto literário). Lisboa: Editorial Presença, 1991.
- ___ **Hermetismo e utopia.** Lisboa: Salamandra, 1995. (Memória da cultura)
- CENTENO, Y.K. & LIMA DE FREITAS (Coord.) **A simbólica do espaço: cidades, ilhas, jardins.** Lisboa: Estampa, 1991.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** Rio de Janeiro. José Olympio Editora, 2005.
- COLLOQUE DE CERISY. **Le mythe et le mythique.** Paris: Albin Michel, 1987. (Cahiers de L'Hermetisme)
- CRIPPA, Adolpho. **Mito e cultura.** São Paulo: Convívio, 1975.
- DUBOIS, Claude-Gilbert. **O imaginário da Renascença.** Brasília: Ed.UnB, 1995.
- ___ (Org) **L'imaginaire du changement: conversions, modifications, métamorphoses.** Bordeaux: presses Universitaire de Bordeaux, 1985.
- DUBUISSON, Daniel. **Mythologies du XX ème siècle.** Lille (France): Presses Universitaires de Lille, 1993.

DUMOULIÉ, Camille. **O Desejo**. Editora Vozes: Petrópolis, 2005

DUFRENNE, Mikel. **O Poético**. Globo: 1969.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica** São Paulo:Cultrix, 1988. (Em fr.: L' imagination symbolique.Ed. P.U.F)

___ **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2002

___ **Mito e sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas**. Tradução de Nuno Júdice. Lisboa: Regra do Jogo, 1983.

___ **Imagens e reflexos do imaginário português**. Lisboa: Hugin, 1997. (Biblioteca Hermética)

___ **Campos do imaginário**. Lisboa : Instituto Piaget, 1998

___ **O imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. SP : Difel, 1998

DURAND, Yves. **L'exploration de l'imaginaire**:introduction à la modélisation des univers mythiques. Paris:L'espace bleu, 1988. (Bibliothèque de l'imaginaire)

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo:Perspectiva, 1972. (Debates; 52)

___ **Tratado de história da religiões**. Pref. de Dumézil. Lisboa:Cosmos; Santos:Martins Fontes, 1977. (Coordenadas

___ **O mito do eterno retorno**. Lisboa:Edições 70, s.d.

___ **Mitos, sonhos et mistérios**. Lisboa:Edições 70, s.d

___ **Origens**. Lisboa:Edições 70, s.d

___ **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2001

___ **Images et symboles**. Essais sur le symbolisme magico-religieux. Paris:Gallimard, 1979

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FELICIO, Vera Lucia. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994. (Ensaio de cultura;5) OBS: estudo sobre a obra de Bachelard

FREUD. S. *Além do Princípio do Prazer*, in **Ensaio de Psicanálise**. Petite Bibliothèque. Payot, 1973.

FIKER, Raul. **Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000.

GARAGALZA, Luis. **La interpretación de los símbolos: hermenéutica y lenguaje en la Filosofía actual.** Barcelona: Anthropos: 1990. (Autores, texto y temas/ hermeneusis)

GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem .** Petrópolis: Vozes, 1978.

GUÉNON, René. **Formes traditionnelles et cycles cosmiques.** Paris: Gallimard, 1970. (Tradition)

GUSDORF, Georges. **Mito e metafísica: introdução à filosofia.** São Paulo: Ed. Convívio, 1980.

GOLGRUB, Franklin. **Mito e fantasia: o imaginário segundo Lévi-Strauss e Freud.** São Paulo: àtica, 1995. (Fundamentos, 102)

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo.** São Paulo: Vozes, 2006.

JABOUILLE, Victor. **Do Mythos do mito: uma introdução à problemática da mitologia.** Lisboa: Cosmos, 1993.

___ et alii. **Mito e literatura.** Portugal: Editorial Inquérito, (1993).

JESI, Furio. **O mito.** Lisboa: Editorial presença, 1977.

JOURDE, Pierre. **Géographies imaginaires: quelques inventeurs de mondes au XX ème siècle.** Paris; Corti, 1991.

KERÉNYI, K. et alii. **Arquétipos y símbolos coletivos. Circulo Eranos I** (Cuadernos de Eranos-Cahiers d' Eranos). Barcelona: Anthropos, 1994. (Autores, textos temas/ Hermeneusis; 7)

KOLAKOWSKI, Leszek. **A presença do mito.** Brasília: EdUnb, 1981

LACAN, J. **Le Transfert.** Seuil: 1966.

LANGER, Susanne K. **Filosofia em nova chave.** 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Debates; 33)

___ **Ensaio filosóficos.** São Paulo: Cultrix, 1971.

___ **Sentimento e forma.** 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1980 (Estudos; 44)

MACHADO, Antonio. **Obras.** México: Editorial Séneca, 1940.

MAFFESOLI et alii. **Espaces et imaginaires.** Grenoble: ELLUG, 1979. (Bibliothèque de l'imaginaire)

___ (dir) **La galaxie de l'imaginaire: dérives autour de l' œuvre de G. Durand.** Paris: Berg International, 1980.

___ **A sombra de Dionísio. Contribuição a uma sociologia da orgia.** Rio de Janeiro: Graal, 1985

- MAGALHÃES, Isabel Allegro. **O Tempo das Mulheres**, INCM: 1987.
- MASSAUD, Moisés. **A criação literária – Poesia**. São Paulo: Cultrix, 1967.
- MERLEAU-PONTY Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1971
- MELETINSKI, E. M. **Arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- ____ **A poética do mito**. São Paulo: Forense-Universitária, 1987.
- MILLER, Henry. **Obscenidade e reflexão**. Almada: Vega, 1991
- NUNES, Benedito. **No tempo do niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1993.
- PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- PANKOW, Gisela. **O homem e seu espaço vivido**. Campinas: Papyrus, 1988.
- PAZ, Octavio. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- ____. **El arco y la lyra**. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- PELBART, Peter Pál. **A nau do tempo-rei. Sete ensaios sobre o tempo da loucura**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- PROPP, W. **Morfologia dela fiaba**. Torino: Giullio Einaudi, 1966.
- RICOEUR, Paul. **Da interpretação: ensaios sobre Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- ____. **La métaphore vive**. Paris: Seuil, 1975.
- ____. **O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica**. Rio de Janeiro: Imago, 1978.
- ____. **Metáfora e símbolo**. In: ____ . **Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- ROTTERDAM, Erasmo. **Elogio da loucura**. São Paulo: Editora Escala, 2006.
- ROSS, Waldo. **Nuestro imaginario cultural: simbólica literária hispanoamericana**. Barcelona: Anthropos, 1992. (Autores, textos y temas/Hermeneusis; 11)
- RUDHARDT, Jean. **Image et structure dans la language mythique**. In: **Cahiers internationaux de symbolisme**. Mons: CIEPHUM, 17/18 : 87-109.
- RUTHVEN, K.K. **O mito**. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Debates, 270)

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SCHWARZ, Fernand et alii. **Mircea Eliade: o reencontro com o sagrado**. Lisboa: Ed. Nova Acrópole, 1993.

SOUZA, Draiton Gonzaga de (org). **Amor Scientie – Festschrift em Homenagem a Reinhold Aloysio Ullmann**.EdiPUCRS: Porto Alegre, 2002

SCHOEPFLIN, Maurizio (ed). in **O amor é conflito incurável – Jean-Paul Sartre**. São Paulo: Edusc, 2004.

VALVERDE, José Maria. **Estudios sobre la palabra poética**. Madrid: Rialp, 1952.

VERNANT, J.P. **Mito & Pensamento entre os Gregos**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

VIEIRA, Pe. Antonio. **Sermões**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

VIERNE, Simone. **Mythe, roman et initiation**. Grenoble:ELLUG, 1987.

___ (org.) **Itinéraires imaginaires**. Grenoble: Ellug/Centre de Recherches sur l'imaginaire, 1986.

XIRAU, Ramón. **Ensaaios críticos e filosóficos**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

WHITMONT, Edward C. **A busca do símbolo**. São Paulo:Cultrix, 1990.

WUNENBURGER. **L'imagination**. Paris:PUF, 1991 (Que sais-je?; 649)

___**La vie des images**. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1995.

___**. Philosophie des images**. Paris: PUF, 1997.