

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA  
FACULDADE DE LETRAS

BRUNO FELLIPE PEDROSA COUTINHO

**HILDA HILST: A POÉTICA DA INCOMPLETUDE**

MACEIÓ  
2013

BRUNO FELLIPE PEDROSA COUTINHO

**HILDA HILST: A POÉTICA DA INCOMPLETUDE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientação: Profa. Dra. Jerzuí Mendes Tôrres Tomaz.

MACEIÓ

2013

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**  
**Bibliotecária Responsável: Fabiana Camargo dos Santos**

C871h      Coutinho, Bruno Fellipe Pedrosa.  
              Hilda Hilst : a poética da incompletude / Bruno Fellipe Pedrosa  
Coutinho. – 2013.  
              147 f.

Orientador: Jerzuí Mendes Tôrres Tomaz.

Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística : Estudos literários) –  
Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-  
Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2013.

Bibliografia: f. 142-147.

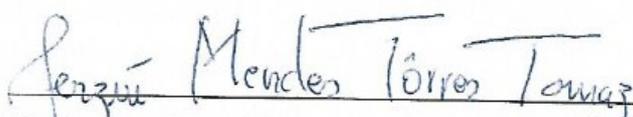
1. Literatura brasileira. 2. Poética. 3. Deidade. 4. Dialética negativa.  
5. Real psicanalítico. I. Título.

CDU: 82-1(81)

## HILDA HILST: A POÉTICA DA INCOMPLETUDE

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística (Estudos Literários), Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Alagoas – Ufal, como requisito essencial à obtenção do título de Mestre.

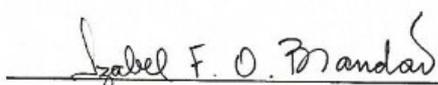
Orientadora:



Profa. Dra. Jerzui Mendes Tôrres Tomaz

Universidade Federal de Alagoas – UFAL

Banca examinadora:



Profa. Dra. Izabel de Fátima de Oliveira Brandão

Universidade Federal de Alagoas – UFAL



Prof. Dr. Lincoln Braga Villas Boas

Academia de Política Militar do Estado de Alagoas – APMAL

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe, Maria Pedrosa, incentivadora, dentre tantas outras coisas, das leituras e escritas, obras minhas que passaram por minhas mãos, obras dela.

À Jerzuí Tomaz, pela paciência e zelo com os quais recebeu minhas ideias, pela presença constante e por encaminhar meus passos.

Aos professores Lincoln Villas-Boas, Heloisa Melo, Izabel Brandão, pelas contribuições durante o percurso e pela disposição com que me receberam sempre.

À Marina Verçosa, irmã e companheira dos aflitos.

À Carol Malta, pelos telefonemas.

À Luciana de Andrade, que surgida no fim foi fôlego e calma.

## RESUMO

A pesquisa efetuada tem como objetivo analisar em *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), de Hilda Hilst, a noção de incompletude representada pelo eu lírico. Sustenta-se a hipótese de que Deus surge como um significante, marcado pela falta. Utilizando-se de um referencial teórico calcado na Crítica Literária, na Psicanálise e na Filosofia, intenta-se demonstrar que o desejo da persona poética de encontrar o divino encobre, na verdade, a categoria filosófica do não-ser, o que identifica a deidade com o Real psicanalítico, com o espaço de não-escrita infindável. Acredita-se que o espaço da não-escrita é marcado pela morte, que surge com o descobrimento da finitude do ser. A partir da visão religiosa do eu lírico, pretende-se demonstrar que a morte pode ser compreendida como aquilo que gera a dialética negativa hegeliana. Por meio do estudo da poética, centrada, principalmente, nos textos de Octavio Paz, Gaston Bachelard e Heloisa Moraes, busca-se identificar os procedimentos literários utilizados pela poeta para representar o não-ser, entendendo-se como fundamentais para a análise dos poemas hilstianos, o estudo da imagem e do ritmo poéticos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hilda Hilst. Poética. Deidade. Dialética negativa. Real psicanalítico.

## ABSTRACT

The research realized aims to analyse on *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), from Hilda Hilst, the notion of incompleteness represented by the lyric self. Supports the hypothesis that God appears as a significant, marked by lack. Utilizing a theoretical framework grounded in Literary Criticism, Psychoanalysis and Philosophy, attempts to demonstrate that the desire of poetic persona to encounter the divine covers, in fact, the philosophical category of non-being, which identifies the deity with the Real psychoanalytic, with the space of the unwritten endless. It is believed that the space of unwritten is marked by death, that comes with the discovery of the finiteness of being. From the religious view of the lyric self, we intend to demonstrate that death can be understood as that which generates the negative dialectic hegelian. Through the study of poetics, focused, mainly, on texts of Octavio Paz, Gaston Bachelard and Heloisa Mello, seeks to identify the literary procedures used by the poet to represent the non-being, understood to be fundamental to the analysis of poems hilstians, the study of image and poetic rhythm.

KEYWORDS: Hilda Hilst. Poetic. Deity. Negative dialectics. Psychoanalytic Real.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
 <b>1 TEMPO DE PROCURA: A POESIA DE BUSCA HILSTIANA</b>	
<b>1.1 O ser, o não-ser e as máscaras hilstianas .....</b>	<b>12</b>
<b>1.2 O risco das palavras .....</b>	<b>40</b>
 <b>2 ARTIFÍCIOS DE UM (EN)CANTO</b>	
<b>2.1 O trabalho da escrava-poeta .....</b>	<b>65</b>
<b>2.2 A poesia e suas imagens .....</b>	<b>77</b>
 <b>3 DESEJO INSCRITO NAS PALAVRAS</b>	
<b>3.1 A letra que se transmuta em corpo .....</b>	<b>101</b>
<b>3.2 O ritmo poético invocatório .....</b>	<b>125</b>
 <b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>140</b>
 <b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>143</b>

## INTRODUÇÃO

Hilda Hilst nasce em Jaú, interior de São Paulo, em 1930. O ingresso na carreira literária ocorre cedo, aos 20 anos, com o livro de poesia *Presságio* ([1950] 2013)<sup>1</sup>. Quatro anos depois, após ter escrito mais dois livros, Hilst abandona permanentemente a carreira jurídica para ser escritora, declarando-se completamente incapaz de exercer a advocacia.

A produção literária da autora, durante quase duas décadas, gira em torno de poemas, com a publicação de mais sete livros desde sua estreia. Só em 1967, com *A empresa (a possessa)* ([1967] 2008) e *O rato no muro* ([1967] 2008)<sup>2</sup> começa a escrever teatro e, três anos mais tarde, lança *Fluxo-floema* (1970), sua primeira obra em prosa. No entanto, a presença da poesia como escolha principal de gênero literário da escritora é claramente perceptível. Não apenas no intervalo entre obras de teatro ou prosa ela lançava outro livro de poemas, bem como realizava uma mistura de gêneros em suas novelas, unindo, por vezes, prosa, poesia e teatro em único livro. A preferência pela poesia não terminava na união de gêneros, mas incluía no fato de suas novelas serem escritas em prosa poética. Além disso, era comum que poesias presentes em obras em prosa de Hilst fossem creditadas a personagens dos livros.

Se as personagens hilstianas escrevem poemas, é porque a palavra escrita surge como instrumento propício para organizar o mundo. A necessidade de organização, por sua vez, advém após uma “epifania desestabilizadora”, geralmente representada pelo vislumbre de Deus, mascarado de diversas formas, como o sol primordial em *Com meus olhos de cão* (2006a). A deidade, portanto, é passível de ser representada pelos mais diversos nomes e aspectos, pois a ausência da presença corporal divina possibilita a descrição e procura no nível da palavra, do significante como lastro material possível da própria configuração da busca.

A escrita de Hilst aparentemente se torna herdeira do estilo religioso que recebeu no Colégio de Freiras Santa Marcelina, onde ficou interna por cinco anos; herdeira, porque em grande parte, a obra hilstiana aponta para a procura do divino.

---

<sup>1</sup> Os livros de poesia de Hilda Hilst que forem referenciados com a data original, seguida da data da publicação utilizada, podem ser encontrados na *Obra poética reunida* (2013).

<sup>2</sup> As obras de teatro de Hilda Hilst podem ser encontradas em *Teatro completo* (2008), coletânea organizada por Alcir Pécora.

No entanto, apesar de claramente influenciada pela tradição cristã, a escritora se desenlaça dos dogmas religiosos para tecer o pensamento sobre uma deidade flutuante, nunca completamente vista, encontrada, parcialmente, em manifestações sutis e breves, percebida nos cantos de uma casa, no corpo de uma porca, como em *A obscena senhora D* (2005a). Se a deidade não é encontrada, mas apenas, quando muito, vislumbrada, o humano pode, com maior liberdade, pensar as características divinas. Um dos mais importantes traços do divino hilstiano será, portanto, a construção da ideia de Deus pelo humano.

A constante temática do divino nos diversos livros de Hilst denota, justamente, o aspecto indissolúvel e não conhecido do ser humano, o não-ser. Deus é aquilo que precisa ser procurado mesmo que se saiba que sua existência não é verificável.

Hilst parece negar Deus como manifestação física e rejeitar a divindade católica que estaria localizada, primordialmente, em uma instância inalcançável, transmudana, detentora da unicidade perpétua na positividade do ser em-si. O espaço deixado em aberto pela ausência de Deus revela a incompletude como marca do sujeito, espaço que poderá ser ocupado pela criação da ideia poética.

Essa pesquisa procura analisar, portanto, na atividade poética do eu lírico em *Poemas malditos, gozosos e devotos* (2005b) – pois o próprio eu lírico se diz poeta – os recursos literários utilizados para a realização da busca de Deus, em nível poético, o que revela o sentimento de incompletude da persona poética e a motivação para a escrita.

Diante da existência de uma lacuna na fortuna crítica hilstiana quanto ao estudo da incompletude, evidencia-se a necessidade de serem trilhados outros percursos teórico-críticos que não estejam alicerçados na observação do erotismo ou que compreendam a atividade do eu lírico pela via da religiosidade, comuns nas análises das obras de Hilda Hilst.

Assim, para empreender a procura por Deus, por parte do eu lírico, faz-se necessário compreender a disposição e utilização do significante como estudado por Jacques Lacan, pois o eu lírico, apoiado na corporeidade da letra, debruçar-se-á sobre o trabalho poético da linguagem como caminho a ser traçado. Vê-se, assim, a noção da escritura como linhas que se encaminham para algo, para algum lugar, como linhas de busca nas quais a procura em si, não o encontro, é estruturada como a principal motivação poética.

O movimento da escrita é o movimento da procura por uma resposta que só pode se desdobrar, no projeto literário hilstiano, por meio da palavra. Escrever, nos diversos gêneros nos quais se inseriu a escritora, pode ser entendido como criar um casulo onde será gestada a larva daquilo que é o humano, o que indica que o próprio *ser* do humano depende de um esforço pessoal para ser descoberto. E digo “larva” porque, no imaginário de Hilda Hilst, tal figura é recorrente como metáfora da positividade, da mudança, da dialética que aponta para a reestruturação do ser. É assim que, além de imagem do amanhecer, “larva” também pode ser vista como a atividade metafórica de Hilst que não separa o abjeto, o sujo, as representações negativas como distintas do sagrado ou do ser humano, mas, pelo contrário, sinalizam para a interpretação e a vivência em tais espaços do caminho para o divino.

Esse espaço de construção do ser é aquele gerado pela ausência divina, o não-ser. Para compreender o não-ser na poesia hilstiana, utilizo a dialética negativa, trabalhada por Hegel, Kojève e Adorno, como um dos principais referenciais teóricos. A dialética negativa surge aqui como a transição inacabável do ser para o não-ser e vice-versa, perpetuada pelos poemas como ponto de encontro de dois momentos inseparáveis: o ser se desfazendo no não-ser pela mudança e o não-ser se fazendo ser, pela escrita de novos poemas.

Na dialética negativa um dos princípios basilares é a contradição, que estará apoiada e representada pela imagem poética como entendida por Gaston Bachelard e por Octavio Paz. A imagem, como estrutura linguística, consegue tornar experimentável a ausência, transformando-a em concretude exposta na palavra. Assim, a ausência encontra no *logos* um corpo para se presentificar, apoiando-se ainda no ritmo, na sonoridade dos versos para a exposição do poema como carne.

Dessa maneira, o referencial teórico com o qual irei trabalhar os poemas hilstianos pode ser visto nessa breve apresentação da temática de *Poemas malditos, gozosos e devotos* (2005b). Assim, podemos ver utilização da palavra no livro de Hilst como direcionada a criar uma poesia de invocação da incompletude, para que a falta que existe no ser não seja esquecida, mas sempre invocada num fluxo de poemas que inscreve o desejo humano como transição de palavra à palavra. Para isso, procurarei transitar em uma base interdisciplinar, filosófica, psicanalítica e de teoria poética, com o intuito de interpretar o pensamento do eu lírico.

O primeiro capítulo da dissertação intenta analisar como o desejo e a incompletude têm relação com a criação poética. Percebe-se, a princípio, que a escrita do eu lírico hilstiano é baseada na falta mobilizada pelo desejo. A necessidade de escrita nasce porque há um espaço aberto, indefinido, que pode ser denominado de “não-ser”, que é em si dialético. Para isso, procura-se analisar como o desejo humano, entendido psicanaliticamente, abre a instância do não-ser para, enfim, verificar a aparição da morte no pensamento hilstiano.

O segundo capítulo trabalha com a noção de subversão da deidade cósmica como entidade inatingível, extraterrena, para situá-la ao alcance humano. Tal subversão se justifica devido a “escolha” da poeta de privilegiar a escrita como meio de busca da deidade. Procura-se demonstrar que as características especiais da poesia, especialmente a imagem poética, possibilitam a representação da negatividade da procura. Na tentativa de apreensão da ideia do divino, a poeta acaba por criar um novo corpo: o da linguagem.

Por fim, o foco do terceiro capítulo é investigar como a ficcionalidade da escrita, baseada nos artifícios poéticos, consegue possibilitar a leitura, por parte do eu lírico, dos *fantômes*, transformando-os em imagens traduzíveis. O que quer dizer tentar descobrir como o fantasma, substituto do recaiado, se manifesta na criação literária. A partir disto, intenta-se observar o ritmo poético como construtor da materialidade da letra no poema, sustentáculo do “desenvolvimento” do fantasma que habita a persona poética.

O recorte temático realizado pela pesquisa é, obviamente, apenas um dos muitos possíveis de serem efetuados. Longe de esgotar a questão sobre a incompletude em Hilst, o estudo de *Poemas malditos, gozosos e devotos* (2005b) abre novos caminhos de análise a cada descoberta realizada.

## 1 Tempo de procura: a poesia de busca hilstiana

### 1.1 O ser, o não-ser e as máscaras hilstianas

Dentre os poetas malditos, Hilda Hilst tem um lugar especial na crítica literária brasileira. Na década de noventa, o lançamento de sua trilogia erótica *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio. Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991) atrai a atenção para uma perspectiva mais pornográfica de sua obra.

Muitos teóricos, então, escreveram sobre a poética erótica hilstiana interpretando-a como uma literatura de cunho político, cujo intento era construir uma visão crítica sobre o mercado editorial, vendo-o como fonte de lançamento e divulgação de obras com pouca qualidade estética que se enquadram na lógica do consumo: o que choca tem mais vendagem. Se estudiosas como Zahidé Muzart e Vera Queiroz tiveram o mérito de mostrar que a escrita “suja”, marcada por palavrões, cenas eróticas e desconstrução da sintaxe continha uma extraordinária “voltagem lírica” (QUEIROZ, 2000, p. 12), para utilizarmos expressões das autoras citadas, elas se mantiveram quase que apenas no campo tido como mais obscuro, erótico, e, por isso mesmo, chamativo da literatura hilstiana, o que comprova que o intento da escritora de atrair atenção foi cumprido; intenção essa que tem princípio na irritação da escritora por não haver alcançado um grande público leitor (STYCER, 2010).

É possível perceber que, desde então, a crítica brasileira, centrada nas universidades, cada vez mais se debruça sobre os escritos da autora. No entanto, a grande maioria desses trabalhos<sup>3</sup> ainda se volta para questões do erotismo, deixando de lado aspectos literários ou filosóficos ainda não observados ou pouco estudados da obra de Hilst. Apesar de não desmerecer a pesquisa efetuada por tais críticos literários, pesquisa na qual me apoiarei quando necessário, o presente trabalho tem como intuito abordar por um prisma diferenciado a literatura hilstiana. Assim, procuro dar atenção a um importante sentimento ou estado do ser presente nos textos de Hilst: a incompletude, tema carente ainda de investigação.

---

<sup>3</sup> Cito como exemplo Andrade (2011) e Souza (2009).

Hilda Hilst inicia, assim, os *Sete contos do poeta para o anjo* ([1962] 2013) com os versos de Jorge de Lima: “Nunca fui senão uma coisa híbrida/ Metade céu, metade terra...” ([1962] 2013, p. 322).

Ser coisa híbrida, como nos versos de Lima, é a experiência que marcará boa parte das personagens hilstianas, inclusive do eu lírico de *Poemas malditos, gozosos e devotos*. Tais versos exprimem a inquietação de pensar a natureza humana como inevitavelmente cindida entre o céu e a terra. A cisão que as personagens hilstianas encaram é a experiência da incompletude, de enxergarem em si mesmas um espaço em aberto, uma falta de unicidade no próprio eu, o que as leva a uma busca inesgotável pela unidade perdida.

Ambos, céu e terra ([1962] 2013, p. 322), demarcam também a movimentação do pensamento do eu lírico no livro de poemas de Hilda Hilst, *Poemas malditos, gozosos e devotos* (2005b), objeto de estudo do presente trabalho. O estar dividido entre o céu a terra acontece para as personagens após terem vivido um momento fugidio de comunhão com aquilo que dizem ser Deus. Após esse instante, em que se enxergam completas e por não poderem recuperar o momento vivido, a divisão do eu passa a ser o sinal da incompletude: as personagens se mantêm pensando o estar incompleto representado pelas metáforas *céu* e *terra*, representadas respectivamente por Deus e pelo mundo físico.

A vivência do instante de plenitude acontece, por exemplo, com Amós Kéres, personagem de *Com meus olhos de cão*, livro lançado em 1986:

*Compreendera apenas aquele instante. E agora não mais? [...] Poesia e matemática. Rompe-se a negra estrutura de pedra e te vê num molhado de luzes, um nítido inesperado. Um nítido inesperado foi o que sentiu e compreendeu no topo daquela colina. Mas não viu formas nem linhas, não viu contornos nem luzes, foi invadido de cores, vida, um fulgor sem clarão, espesso, formoso, um sol-origem sem ser fogo. Foi invadido de significado incomensurável. Podia dizer apenas isso. Invadido de significado incomensurável. (HILST, 2006a, p. 21-22 - grifos meus).*

Ou a vivência da incompletude, desde sempre constante na vida de Hillé, personagem principal de *A obscena Senhora D.* (2005a):

*VI-ME AFASTADA DO CENTRO*<sup>4</sup> de alguma coisa que não sei dar nome, nem por isso irei à sacristia, teófana incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, *eu Nada*, em Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa [...] *Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez*, buscava nomes, tateava cantos [...] (HILST, 2005a, p. 17 - grifos meus).

Assim, a incompletude, quando vislumbrada por Hillé, Amós Kéres, ou demais personagens hilstianas se torna fonte disruptiva, coloca fora de foco um mundo onde vagam pessoas de olhos cegos, o mundo do cotidiano, com os afazeres diários, com o senso comum ou ainda a necessidade de ganhar dinheiro. O mundo aparece como um lugar onde as personagens só conseguem enxergar comportamentos inúteis que as exarcebam, que não têm a ver, para elas, com questões de importância verdadeira.

Em um movimento idêntico, o mundo revelado cru e pulsante, “vivo” em última instância, acaba voltando os olhos das personagens para elas mesmas, posto que lhes retorna em cada experiência quase tátil o ser partido destas, tornando as personagens, para as pessoas que as encontram, para seus familiares, irreconhecíveis em sua estranheza lúcida contemplativa. “Isso se dá em razão de que as tramas hilstianas organizam-se em torno de *estados agônicos do ser* dos personagens”, estados que encontram como “ser catalisador dos abismos: - Deus” (QUEIROZ, 2000, p. 20 - grifos no original).

Pode-se afirmar que o estado de plenitude perdida é o que move grande parte da escrita hilstiana, inscrita em um delírio de revivência do inefável, entendido como momento de despertar irrepitível. De acordo com o dicionário, *inefável* é tudo aquilo “[...] que não se pode exprimir com palavras; inexprimível; indescritível” (LUFT, 1998, p. 388), seria “[...] aquilo que se revela no ponto culminante da experiência mística, o entusiasmo ou êxtase” (ABBAGNANO, 2007, p. 561).

Apesar disso, as personagens hilstianas ainda procuram, por meio da linguagem, dar sentido a uma vivência que por si só é insignificável, caso de utilização da literatura para falar do que não se pode falar – inefável –, que não acontece apenas com o poeta-matemático Amós Kéres, mas também com Ruiska, em *Fluxo-floema* (1970), com Vittorio em *Estar sendo. Ter sido* (2006b) ou o próprio eu lírico de *Poemas malditos* (2005b).

---

<sup>4</sup> O trecho em caixa alta encontra-se no original para pôr em evidência, provavelmente, o caráter marginal da vida da personagem.

A pesquisa efetuada busca entender, por meio da poesia, a incompletude no eu, como divisada pelo eu lírico de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, entendendo a imagem poética como veículo propício para transmissão do sentimento de se estar incompleto, que acontece diante da descoberta do não-ser no eu, do qual falaremos apropriadamente no decorrer do capítulo.

O livro contém vinte e um poemas que trazem Deus como temática principal. No entanto, antes de investigar a poesia na obra e sua relação com a incompletude é preciso verificar como a deidade é transformada em metáfora do *não-ser*, sendo deslocada do complexo religioso como entidade cósmica para uma representação da dialética do eu, que veremos adiante na primeira análise de um poema do livro.

Uma busca feita de palavras, poemas, prosa, teatro – único material do qual dispõe o eu lírico e personagens hilstianas para construir um caminho – erigiu uma rede de personagens e livros pensando Deus, um pensamento quase que completamente realizado na prosa poética, posto que em grande parte das obras em prosa da escritora vez ou outra é mencionado o divino. Em nenhuma das novelas hilstianas a divindade é tema principal, mas sempre tema marginal, mantém constante presença na mente das personagens principais como Amós Kéres, o poeta-matemático de *Com meus olhos de cão* (2006a), que enxerga um irrepetível sol que diz ser Deus e escreve poemas estupefato por esse encontro; Hillé, de *A obscena Senhora D.* (2005a), criadora de uma porca cuja essência é divina; Vittorio, *Estar sendo. Ter sido* (2006b), o moribundo que encontra Deus nas portas da morte, ou ainda Ruiska, *Fluxo-floema* (1970), o escritor com o qual a própria divindade fala.

Perfilando-se como fio condutor ou “ponto de choque” que desvia o curso normal das vidas das personagens, a presença de Deus, marginal nos livros da escritora, se dá muitas vezes por vias tortuosas, como a porca que surge na casa de Hillé como representação do divino, em *A obscena Senhora D.* (2005a). Se a deidade não é o tema principal dos livros, tampouco deixa de estar presente. A marginalidade divina na obra hilstiana diz respeito, portanto, à presença de Deus como margem do pensamento: as margens colocam a perspectiva do plano em vista, desenham a configuração que rege os limites da composição, ou seja, elas conferem um sentido mais completo do arranjo.

Essa marginalidade é muito significativa: a constância é ela mesma propriedade das margens, da composição que esbarra com o próprio término, sendo a margem o abismo do que existe *para-lá*, o indizível onde a palavra não toca

porque não risca, ou seja, o abismo onde o silêncio não é possível porque a palavra nele é incompreensível, porque simplesmente não há capacidade de articulação da palavra para possibilitar sequer a existência do silêncio. Às margens é garantido o direito da permanência e do perigo com o encontro do limite da composição, vista a possibilidade de derrelição<sup>5</sup>, como diria a Senhora D. (2005a), derrelição mais completa ainda que a experimentada por ela, enquanto queda no mais pleno que é o divino nada. Dessa maneira, Deus surge como o abismo, o sentimento de abandono que ronda as personagens.

Assim, o perigo que circunda a proximidade das margens é também o perigo que se aproxima no toque com o divino, para as personagens, no esbarrar com a brusquidão do precipício aberto sob os pés. Esse precipício é o buraco aberto adiante, quando o humano, ao visualizar brevemente Deus, que o margeia, adquire também uma visão do arranjo que até então não possuía quando localizado no centro, sem divisar qualquer das margens, os limites. A mão que tateia a margem e o *para-lá* da margem, porém, só conhece uma linha do abismo, não todo o arranjo e isso é suficiente para criar a angústia<sup>6</sup>. Essa angústia é o que move a escrita, aquilo que dá origem aos poemas das personagens e de todo o livro *Poemas malditos, gozosos e devotos*.

O abismo que surge diante da poeta<sup>7</sup>, a tentativa de falar sobre algo ao qual não se pode dar qualquer significado, expõe que a deidade, no livro em questão, é da ordem do Real psicanalítico. A tentativa angustiada de escrita é a tentativa de superação da angústia que nasce quando alguma personagem hilstiana se depara com o Real. O poema indicará, assim, a presença do simbólico, aquilo que insere o ser humano na linguagem e está invariavelmente ligado tanto ao consciente quanto ao inconsciente. É pelo simbólico que é estabelecida uma relação entre a falta e o significante<sup>8</sup>, posto que a palavra, como duplo do objeto ausente, representa-o na

---

<sup>5</sup> “Derrelição quer dizer desamparo, abandono” (HILST, 2005a, p. 17). Em Heidegger (*Ser e tempo*, 2007), do qual Hilst parece se apropriar, tem-se o ser lançado no mundo e o inerente sentimento angustiante que isso provoca, pois não há uma força superior – a deidade, no caso hilstiano – que justifique a presença no mundo ou o futuro, levando o ser a se encontrar em desamparo completo.

<sup>6</sup> Lacan pensa em termos de uma fenomenologia da angústia, na qual existe uma indeterminação subjetiva. Esta indeterminação é uma “ereção”, nas palavras do autor, do sujeito diante do perigo que se constrói no registro do fantasma e que, portanto, está ligado à relação do sujeito com o outro (2002, p. 142-3).

<sup>7</sup> Sempre que for mencionada a palavra *poeta* sem mais indicações, estará se referindo à persona poética do livro pesquisado.

<sup>8</sup> Termo advindo da linguística saussuriana que designa o signo como elemento que representa o objeto, vinculando-se ao significado, e ainda a imagem acústica da palavra. Lacan se apropriará da

linguagem. Assim, é por meio do *logos* que se tentará dar significação a um espaço que por si não pode realmente ser interpretado, o espaço onde a palavra não toca. E o que é o Real, senão “[...] aquilo que, para um sujeito, é expulso da realidade pela intervenção do simbólico” (CHEMAMA, 1995, p. 182)? Assim, o Real é o que não pode “[...] ser simbolizado totalmente na palavra ou na escrita e, por consequência, *não cessa de não se escrever*” (CHEMAMA, 1995, p. 182 - grifos meus).

A presença de Deus, de forma idêntica à visão do Real para o sujeito, desperta-o de sua condição ordinária e põe em movimento a simbolização, a escrita. Isso porque a deidade surge como o elemento por excelência que invoca a própria constituição do Real, posto que ambos, o divino e o Real, são algo que está lá antes mesmo do sujeito do inconsciente advir e antes da simbolização. Vejamos um poema:

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 cimios, nomenclaturas [...] (HILST, 2005b, XII, p. 41).<sup>9</sup>

Este poema ilustra com clareza a exposição do eu lírico ao Real. A extensão de seus versos, principalmente os três primeiros, chegando o segundo a catorze sílabas, identifica um pensamento que procura por meio da lógica descrever a ausência divina. A “repetibilidade” do (verbo) existir é a repetição do ser que se decompõe em múltiplas frações e vai se constituindo aos pedaços, em camadas, de acordo com as identificações do sujeito, sem formar uma estrutura coesa: a dialética do eu anteriormente mencionada. Por isso, o verbo “existir” ganha em significância sua repetição, porque mimetiza a mobilidade do ser. Não é à toa que aparece nas duas primeiras estrofes quatro vezes. O ser é entendido aqui como um complexo mutável, nunca estático, o que significa dizer que o ser não está nunca plenamente

---

idéia de Saussure para desvincular a palavra sonora da sua referencialidade, afirmando que o significante representa o sujeito para outro significante, o que direciona a importância do som proferido na linguagem como produtor de sentidos (CHEMAMA, 1985, p. 198).

<sup>9</sup> A partir de agora, as demais citações de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, serão indicadas apenas pelo número do poema seguido do número da página, situando-se a referência completa na bibliografia final.

formatado, mas em constante mudança. Isto o leva à dialética<sup>10</sup>; é o espaço negativo do não-ser, o espaço indefinido que permite a transformação contínua. Por isso o poema é organizado de maneira a mimetizar a dialética, uma variação contínua de estado por via da percepção da poeta. Assim é que o eu lírico está sozinho se pensa na existência divina ou sozinho se pensa na não existência divina; procedimento que também se encontra nos versos: “Aquilo, que se não é, não existe/ Ou se existe, então se esconde” (XII, p. 41 - grifos meus). A importância da condicional “se” diz respeito a tal dialética, uma transposição do primeiro momento perceptivo para o segundo ou também se poderia dizer, uma mudança do primeiro estado do ser para o segundo via temporalidade do verso, pois apesar de parecerem semelhantes os estados de solidão do eu lírico em: “Estou sozinha se penso que tu existes./ [...] E igualmente sozinha se tu não existes”, encarar a percepção da ausência divina transforma as possibilidades do ser do eu lírico.

Se a poeta não tem dados de Deus, quando afirma: “Não tenho dados de ti, nem tenho tua vizinhança” é porque não possui meios de falar sobre aquilo que é incomunicável, o que leva o poema a remeter à solidão do sujeito diante do texto como tentativa de dar significado ao que está permanentemente ausente: o seu próprio ser, em vista de que é apenas pela palavra que o eu pode tentar entrar em contato com o ser perdido, posto que o ser somente se realiza como fenômeno para a consciência pela supressão da presença do ser enquanto substituído pela palavra, além de que este ser encontra-se em perpétua mudança, imerso no futuro que é trazido à tona pelo não-ser, espaço de indefinição do ser que o leva a sempre apontar para o futuro, para a transformação, ou seja, nunca há plena apropriação de do ser na totalidade, posto que parte inerente desse ser está permanentemente presa ao futuro, está ainda se fazendo, nunca pode se encontrar estático e igual a si mesmo no tempo estando em movimento dialético. Por conseguinte, pela palavra o ser atualiza a presença de si mesmo ao suprimir a simples existência do ser em-si e, ao mesmo tempo, pelo *logos* abre a temporalidade do ser imersa em uma relação primária com o não-ser: para existir no tempo o ser deve negar a si mesmo no

---

<sup>10</sup> Nicola Abbagnano atesta que o termo dialética não foi empregado, na história da filosofia, de forma unívoca. No entanto, três significados principais se destacam. Dentre estes o que mais nos interessa é aquele desenvolvido pelo idealismo romântico, especialmente por Hegel, que compreende a dialética como síntese dos opostos. Assim, a dialética pode ser compreendida como a natureza do pensamento, estruturado por meio de uma rede de negações na qual aquilo que é finito suprime a si mesmo (2007, p. 269-273).

presente, o que impede uma apropriação da totalidade do ser que está inserido em um contínuo deslizar entre o que é e será.

Percebe-se, então, que Deus pode ser entendido pela via psicanalítica como um significante cuja maleabilidade exhibe uma fratura no centro do ser, dando origem a um complexo metafórico que transita entre o ser, o simbólico, o Real e o não-ser, demonstrando a relação estrutural que o Real mantém com o simbólico (CHEMAMA, 1995, p. 182).

É assim que o poema parece transmitir uma ordem cronológica da percepção do Real, da solidão angustiada que advém desse encontro e da tentativa de simbolização, na qual desemboca a sempre exclusão do Real que se tentou apreender, posto que a intervenção do simbólico leva a que o Real recaia novamente na impossibilidade de cessação de não se escrever: Deus se esconde “Em sumidouros e cimos, *nomenclaturas*” (XII, p. 41), dando a perceber a importância do movimento divino, em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, como aquilo que se esconde por trás do significante, ao qual darei atenção no próximo capítulo. Antes disso falemos mais sobre a questão do ser e do não-ser e de sua dialética inerente.

Qual a relação, então, de Deus com o não-ser na poesia hilstiana? A epígrafe de Simone Weil aparece como código matriz para auxiliar a interpretação dos poemas que vêm a seguir: “Pensar Deus é apenas uma certa maneira de pensar o mundo” (WEIL apud HILST, 2005b, p. 7). Sendo Deus, em *Poemas malditos, gozosos e devotos* o limite da configuração possível da vida bem vivida, o ponto de choque do qual falava há pouco que descortina a vida banal, toda a interpretação cabível a ele tem de se conformar, imediatamente, ao plano material estrito, sem divisas com o espaço metafísico transcendental, pois exige uma transformação na condução da forma de viver, impossível alteração para o sujeito quando morto. Dessa forma, a leitura da deidade realizada pelo eu lírico leva à leitura do mundo no qual se situa, único lugar onde a poesia pode se fazer como linguagem e, portanto, dependente do meio físico para manifestação. Interpretar Deus não se torna uma questão de lidar com a entidade cósmica, mas está ligado, por uma ótica mais terrena, à interpretação do mundo, visto que a interpretação humana para o eu lírico não consegue ir além do mundo, mas é realizada nele. Como no poema VIII, no qual o eu lírico desconhece a existência divina em um pós-morte que não tenha a carne, o sensorial como veículo de conhecimento:

[...] É neste mundo que te quero sentir  
 É o único que sei. O que me resta.  
 Dizer que vou te conhecer a fundo  
 Sem as bênçãos da carne, no depois,  
 Me parece a mim magra promessa (VIII, p. 31)

O divino passa a ser encarado sob uma ótica mundana, cujo risco de trespassá-la é o indefectível nada, a morte da possibilidade do poema. O nada não se apresenta como o silêncio ainda significativo, mas sim como o nada da supressão dessa mesma instância de significação, o poema no caso específico, onde está alojado o humano. Portanto, Deus, a entidade cósmica, está interdito ao eu lírico que o busca, não somente pela ausência com a qual se cobre, mas pela capacidade do eu lírico de entendê-lo apenas estando baseado no mundano. Seguindo a lógica de leitura proporcionada pela epígrafe de Weil (p. 7) em *Poemas malditos, gozosos e devotos* e pela poesia, como demonstrado acima, a investigação em andamento, neste trabalho, não se preocupa, assim, com uma possível definição metafísica de Deus, mas sim com os múltiplos significados que a metáfora da deidade adquire na poesia hilstiana. Dessa maneira, a busca das personagens e do eu lírico, e suas consequências, mudam de figura. Se o eu lírico ainda se insere em uma ótica cristã é por meio de um caminho dessacralizado que leva à ressignificação do espaço religioso através da fé profana manifesta nos poemas, com a utilização do significante *Deus* para criar uma obra que trate do não-ser. Continuemos para entender melhor a proposição.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant, o estudo da ontologia se imbricou com o estudo de Deus, fazendo com que o estudo desse último fosse o estudo do ser, e vice-versa. No entanto, “O nome de Deus seria, apenas, um símbolo para recobrir o desconhecido do ser: e o ser, um outro símbolo, que remete ao Deus ignoto” (1991, p. 332).

A presença, em diversas culturas, de representações de deuses que não poderiam ser nomeados permitiu aos estudiosos suporem que “O deus *não-ser* e *não-conhecido* poderia designar o que seria sem medida comum com o ser tal como nós o conhecemos e tal como o exprime a nossa linguagem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 333 - grifos no original), levando à imediata conclusão de que Deus se situaria, então, no ponto extremo onde o ser se desfaz no não-ser. E isto situado dentro do plano da linguagem, o que eleva a discussão a outro plano, visto que a questão teológico-ontológica platônica e aristotélica, em que Deus

estaria posto como o determinante do ser, iluminando a categoria do espírito, nunca o contrário, se desfaria na linguagem, por excelência estrutura organizadora e construtora do mundo visto pelo ser humano.

Essa mudança de Deus, o criador da linguagem para Deus criado pela linguagem é a mesma realizada pelo eu lírico em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, posto que Deus é claramente uma ideia criada pelo humano: “É de uma ideia de Deus que te falo” (XVIII, p. 55). Isso implica a inversão da lógica metafísica, eliminando Deus como um ente pré-determinado e determinante, nunca determinado na linguagem, por um construto desenvolvido culturalmente e dentro da linguagem e, por conseguinte, assumindo formas ligadas às culturas específicas. O próprio ser humano só alcançaria qualquer definição de si dentro da linguagem, posto que “Não só as minhas significações, na verdade, mas também *eu*: [...] sou feito de linguagem, não sendo esta apenas um instrumento cômodo que uso [...]” (EAGLETON, 2003, p. 179).

Reitero que a discussão em questão sobre a relação de Deus com o estudo do ser, não importa para o estudo metafísico da deidade enquanto ente primordial, mas, sim, para situar os escritos hilstianos dentro do quadro terreno da linguagem, especificamente a poesia. Dessa maneira, como o conhecimento de Deus está tão imbricado ao conhecimento do ser (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 333), tornando-se os dois, ser e Deus, símbolos para recobrir o desconhecimento que perpassa a categoria do negativo<sup>11</sup>, daquilo tudo que não-é, mas é, torna-se usual tomar o Deus hilstiano como essa metaforização de um espaço humano a ser descoberto, procurado, desejado, mas, situado na negatividade, nunca plenamente alcançado:

E porque o estudo de Deus (teologia) está ligado ao do ser (ontologia), esses dois termos foram, muitas vezes, confundidos, e cada um deles foi tomado por símbolo do outro, no sentido de que um remete ao outro no conhecimento imperfeito que podemos obter dos dois (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 332).

Ora, para o eu lírico de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, o *locus* privilegiado para esse conhecimento, tanto da deidade quanto de si, se dá dentro da

---

<sup>11</sup> A negatividade suprime a dialética original platônica, na qual algo de positivo se originava somente com a negação da negação. A dialética da negatividade, como pensada por Adorno em *Dialética negativa* (1978) procura estabelecer que o positivo também pode advir do negativo.

linguagem, estabelecendo relação com a impossibilidade da palavra de alcançar completamente o alvo, posto que a costura verbal que a linguagem faz dentro das orações, tanto sintática quanto semântica, é imperfeita, sempre existe uma brecha nela que permite o vazamento, visto que “O uso dos signos sempre implica alguma dispersão das minhas significações, implica sua divisão, e o fato de que jamais serão idênticas a si mesmas em todas as ocasiões” (EAGLETON, 2003, p. 179). Assim, o eu lírico nunca é capaz de encontrar Deus:

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

Ninguém ali. Nem humanos, nem feras.  
De escuro e terra tua moradia? (XIX, p. 59)

De escuro e terra parece ser a morada do ser. Se, para Lacan, a instância do ego é um ovo vazio que só se diferencia do mundo pela atividade perceptiva e na possibilidade de na linguagem o sujeito dizer “eu” ou “não” (1994, p. 11), é porque o eu é um demarcatório espacial que se estrutura na linguagem. Quando o eu lírico se curva na observação de si próprio, pois está sozinho quando escreve o poema, ele recebe de volta unicamente o olhar das trevas, olhar do vazio do ego que descobre dentro de si: “Curvo-me sobre a treva que me espia”. Apesar da terra ser uma das características da morada, símbolo de estabilidade do ser, ainda assim o escuro permeia o sujeito ainda não constituído, pois o que se observa é o antes da linguagem, o ser puro e inexistente antes da palavra.

A prerrogativa do sujeito poder dizer “não”, no entanto, abre uma segunda via interpretativa. Tudo o que o eu é, é aquilo que se efetiva no contrário, na contraposição do que lhe é alteridade, ou seja, na contraposição a uma indiferenciação com o mundo que advém do poder de se afirmar por meio da negação, dessa maneira, o eu só pode ser considerado diante de uma distinção com o mundo que o envolve. O eu, portanto, só pode se exprimir na fala que nega, que estabelece uma ruptura entre a superfície do eu e a superfície do mundo, ponto de contato intransponível. Por conseguinte, qualquer positividade do eu só pode ser secundária a um primeiro ato negativo estabelecido na linguagem.

Dessa maneira, pode-se supor que o eu lírico escolhe a poesia como gênero literário mais próprio a receber com perfeição a sua condição de expropriado, de

representar o desalinho ensandecido com que procura a deidade sempre escondida por trás do mundo e das palavras. Podemos pensar que a escolha do eu lírico de escrever poesia abre espaço para investigações, a dizer: por que seria a poesia, em contraste com a prosa, o gênero capaz de suportar a ausência divina e retratá-la, visto a deidade haver estado presente marginalmente em diversas obras da escritora? O que existe de diferente na poesia, em contraste com a prosa, que se descobre na imagem? Consegue o poema alcançar a ausência, retratando-a na ficcionalidade da palavra como substituto do objeto Deus?

Uma primeira busca pela definição de poesia se depara com uma discussão secular, por vezes de posições contraditórias, sobre aquilo que se conforma ou não ao poético. O estudo de diversos teóricos durante séculos sobre o tema provou que a matéria poética resistiu duramente à análise definitiva, que apontasse sem dúvidas onde residiria por fim o conteúdo da poesia, o que seria a poesia. No entanto, um vetor em comum em muitas pesquisas é a comparação entre a prosa e a poesia, a prosa e o poema, como forma de descobrir as características da poesia pela instituição de um lugar e funções específicas para ambas, algo que concerne ao estudo sobre *Poemas malditos, gozosos e devotos* devido à tematização de Deus na obra de Hilst. Analisemos, então, as características da poesia a começar por Aristóteles:

[...] não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem em verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular (1984, p. 249).

Para o grego, o fato de Empédocles escrever em verso não fazia dele poeta, mas antes um naturalista em comparação com Homero (ARISTÓTELES, 1984, p. 241), o que significa dizer que a poeticidade de um texto não se encontra na forma em que foi escrito. Sendo assim, a versificação não seria dado suficiente para dizer se uma obra é ou não poética. A verificação da condição de poesia de um texto não se encontra simplesmente na forma, poderia ser visualizada na junção do conteúdo poético com a forma de retratá-lo. Aqui, o conteúdo poético é que daria o tom de

poeticidade, como se pode observar na diferenciação feita por Aristóteles entre a poesia e a história (1984, p. 249).

Moraes entende, desse modo, que a poesia só pode ser encontrada no próprio texto, como construção de linguagem (2001, p. 65). O trabalho do poeta é realizado com as palavras e, por isso, a organização da estrutura textual, com todas as suas variações semânticas, morfossintáticas, é aquilo que ele modelará de maneira a extrair da linguagem cotidiana uma nova forma de agrupamento linguístico, de onde pode advir a poesia. Seguindo esse pensamento, Moraes desemboca na teoria do estruturalismo e encontra na maneira diferencial de tratamento da linguagem por parte do poeta a origem do desvio linguístico que gera o estranhamento e, conseqüentemente, a poeticidade (MORAES, 2001, p. 66).

Octavio Paz fala desse desvio como uma violência original sobre a linguagem, uma desestruturação do cotidiano dentro da palavra que a desenraiza do comum, para que possa assomar à visão como signo linguístico dotado de materialidade, para retornar posteriormente à linguagem de onde foi elevada com o estranhamento (1982, p. 135). A virulência que Paz enxerga no ato do criar poético é, para ele, uma fonte de rebelião indispensável à poesia; virulência porque a poesia nasce indo de encontro à ordem dada, posto que o poeta não fala a linguagem comum da sociedade, mas precisa se dissociar dela pela via do estranhamento (1982, p. 237). A violência original sobre a linguagem é o trabalho que exerce o poeta com a intenção de se utilizar dos artifícios linguísticos em busca de fazer poesia, separando-se da linguagem fática, encontrada no dia a dia, para realizar a arte literária.

Percebe-se que no fazer poético há o ato de intencionalidade de criar a poesia, algo que tem origem etimológica na própria palavra, “[...] *poiein*, que significa criar, fazer, no sentido de imaginar” (MORAES, 2001, p. 71). Entender o poeta como aquele que cria o estado poético é dissociar o encontro da poesia da verificação simples da forma textual, o poema. Como vimos um texto não contém imediatamente poesia somente porque foi escrito em versos e disposto em estrofes. A poesia passa a ser encontrada na subjetividade do escritor e realizada na concretude da forma verbal. Para se verificar o estatuto poético de um texto não é preciso, porém, estudar a intencionalidade do autor, posto que ela se concretiza na obra como um tratamento da linguagem. Octavio Paz deixa muito claro a união da

subjetividade poética com a forma textual, quando diz que “A palavra do poeta se confunde com ele próprio. Ele é a sua palavra” (1982, p. 39).

Seguindo essa lógica, Moraes chega à conclusão de que

[...] só se alcança o poético quando ao poema, na sua acepção de *forma* – exteriorização visível através da construção em versos, estrofes, etc. – se une a poesia, elemento que, embora abstrato, se traduz em emotividade, percepção sensorial, enfim, prazer estético (2001, p. 79 - grifo no original).

Quanto ao trabalho do poeta sobre a linguagem, Paz o aproxima da conjuração do mago, a começar pela semelhança de ambos extraírem seus poderes de si mesmos (1982, p. 64). Para que realizem seus trabalhos, a retenção de conhecimentos não lhes basta, mas antes precisam canalizar a força interior para a objetividade da forma: no caso do mago, os feitiços, no do poeta, o poema. O poeta, absolutamente solitário, mergulha em seu interior para dele extrair a matéria que dará origem às imagens: “A linguagem do poema está nele [no poeta] e só nele se revela” (PAZ, 1982, p. 65).

Partindo de Hegel, Massaud Moisés enxerga a atividade do poeta como uma transmutação de sua identidade em um *eu* fictício, organizador da expressão linguística, “[...] um ‘eu’ que é, afinal de contas, a imagem do ‘eu do poeta’ no espelho da página” (2003, p. 138). O poema cumpre o papel do espelho, aquilo que está entre o *eu do poeta* e o *eu lírico*, projeção do autor sobre a obra de arte. A projeção do poeta sobre o *eu lírico* é realizar o mesmo procedimento afirmado por Paz (1982, p. 64), a atividade psíquica de mergulhar no próprio interior para transferir para a linguagem um sentimento pessoal.

O mergulho no interior é um movimento de mudança, como anuncia a violência do fazer poesia (PAZ, 1982, p. 135). Paz detecta nesse movimento o recobrar da nossa verdadeira identidade, que está encoberta pela vida prosaica, o que torna a poesia, da mesma forma que a religião, uma revelação (1982, p. 166). A partir dessa posição, deduz-se que todo poema guarda em si uma questão sobre o ser, independente do assunto do qual venha a tratar. Se o poema traz à tona nossa verdadeira identidade, escrever poesia é uma forma radical de rememorar, por meio da imagem, a identidade perdida no modo de vida prosaico. Para tanto, ela não necessita mais do que a ação do próprio humano se descobrindo, pois “A imagem é

sustentada em si mesma, sem que seja necessário recorrer nem à demonstração racional nem à instância de um poder sobrenatural” (PAZ, 1982, p. 166).

Quando o eu lírico realiza um mergulho, por meio da poesia, em si mesmo ele atualiza a revelação poética para ir de encontro ao ser. Com o pensamento de Paz de que a poesia é conjuração de um poder interno ao ser, pode-se continuar a questão que vinha se desenrolando sobre o não-ser e o divino.

Alexandre Kojève insere-se entre os filósofos que compreendem o eu como revelação pela palavra (2010, p. 11), nada de dessemelhante ao procedimento realizado pelo eu lírico hilstiano. Tal revelação está contida na articulação do “eu” como palavra, reconhecimento linguístico do sujeito; pode estar contida também na negação da realidade, via aberta para a transformação do mundo pelo trabalho. Do primeiro passo, dizer “eu” ou “não”, que o sujeito cognoscente toma para compreensão de si mesmo e da estrutura do ser, Kojève retira que o indivíduo antes de pronunciar a negação original, quando contempla o mundo, perde-se no objeto contemplado e só pode voltar a si pelo desejo (2010, p. 11). Quando o sujeito deseja algo ele procede a um reconhecimento de si mesmo em seu desejo, podendo falar “eu” apenas porque reconhece em si um desejo consciente em relação ao mundo, momento a partir do qual o sujeito se descola da contemplação do objeto para criar uma distinção entre si e o mundo. “Em relação ao mundo”, implica uma separação lógica entre o indivíduo e o que lhe cerca: “É o desejo que transforma o Ser revelado a si mesmo por si mesmo no conhecimento (verdadeiro) em um objeto revelado a um sujeito por um sujeito diferente do objeto e oposto a ele” (KOJÈVE, 2010, p. 11). Sendo assim, seria o desejo que provocaria o desenvolvimento da consciência de que se deseja algo, levando, conseqüentemente, ao desvelamento do ser “a si mesmo por si mesmo” como objeto de estudo da consciência recém adquirida, observadora e avaliadora do desejo que se sente e distante de si mesmo por ser uma dupla instância: o ser natural, dado, e a consciência advinda deste ser que se observa a si mesma como objeto, ação não-natural e não-dada, sendo o desejo também não-natural e não-dado.

Assim como Lacan iguala o ego a uma instância vazia, Kojève também irá comparar o desejo a uma ação negativa, equiparando o “Eu do desejo” a “[...] um vazio que só recebe um conteúdo positivo real pela ação negadora que satisfaz o

desejo ao destruir, transformar e assimilar o não-Eu desejado”<sup>12</sup> (2010, p. 12), pensamento a partir do qual se pode dizer que uma negatividade pura é o reino do desejo.

Por que esse longo percurso? Para mostrar que o desejo é “[...] *a falta inscrita na palavra* e efeito da marca do significante sobre o ser falante”, falta que inicia com um objeto perdido (CHEMAMA, 1995, p. 42 - grifos meus). A falta que se encontra alojada no ser – o não-ser –, a incompletude que se encontra em todo o livro *Poemas malditos, gozosos e devotos*, pode estar ligada à movimentação do desejo da poeta de encontrar a deidade. Ora, se de acordo com Moustapha Safouan, “O desejo é a representação da Coisa, ele é o testemunho de que a pulsão alcançou se significar. Por isso desejo é a assunção simbólica, é o dito da Coisa” (1987, p. 13), equivale a dizer que é pelo desejo que o vazio vai se escancarar nos poemas que escreve o eu lírico, pois o vazio que parece assolar o eu lírico poderá vir à tona simbolizado pelo desejo de encontro com o divino. Articular a poesia com o dito da Coisa, ou seja, com a manifestação do desejo, é fazer com que o próprio desejo alcance se significar no simbólico, via construção do poema, o que equivale a trazer para dentro do próprio texto o vazio que foi a justificativa para a criação da própria obra.

O eu lírico está lidando, ininterruptamente, com a constituição de vazio que descobre dentro de si e parece ser incapaz de dar fim, de fechar completamente a significação desse vazio. Não ser capaz de significar completamente o vazio, pode estar ligado ao fato de que o eu lírico se encontra inserido em um processo de introdução do desejo através do símbolo, da linguagem, que possibilita tratar do que está ausente pela palavra enquanto substituto do objeto. Ao falar do que está ausente, a palavra inverte as posições de ausência e presença e faz com que, de acordo com Lacan, a ausência seja evocada na presença e a presença na ausência, “Porque é na medida em que o símbolo permite essa inversão, quer dizer, anula a coisa existente, que *ele abre o mundo da negatividade*” (1994, p. 201 - grifos meus). Analisemos um poema para verificar a atuação da palavra:

---

<sup>12</sup> O “não-Eu”, do qual fala Kojève, é a instância oposta ao sujeito, aquilo que lhe é externo. É claro que tratando de uma negativização, o não-Eu poderia também ser considerado o que faz parte do Eu, possibilitando ao sujeito que a ação de seu desejo incida também sobre si próprio, como reação a uma falta original que permeia o ser.

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

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

Tentando semeadura

Dessa mim que envelhece  
 Buscando sua própria cara  
 E muito através, a tua  
 Que a mim me apeteceria  
 Ver frente a frente (XVI, p. 49).

Percebe-se que o poema é escrito em uma suspensão de expectativa: espera-se, graças ao ritmo que se impõe à leitura, que o final de cada verso desemboque em uma sonoridade semelhante ao verso anterior, criando uma homofonia, como nos versos: “Pois não dizem que te mostras/ Por vias tortas, nos mínimos?/ Te mostrarás na minha horta/ Talvez mudando o destino”. Quando a leitura alcança o verbo “viver”: “Dessa mim que só vive// Tentando semeadura”, encontra-se aí já no fôlego máximo da espera pela repetição sonora que não acontece, a homofonia é suspensa em “semeadura”, da mesma forma que o eu lírico encontra-se no limite sempre da busca por Deus. O poema desconstrói a própria tentativa de encontro, porque ainda é tempo de semeadura. A suspensão da expectativa acontece justamente porque há sempre uma quebra sonora para causar a suspensão da aparição do objeto desejado, dentro do poema. O que seria essa “falibilidade” do encontro, senão, justamente, a movimentação do desejo da poeta? O desejo se encontra simbolizado pelo poema, mas sua própria inserção em símbolo delimita a impossibilidade do encontro, porque o eu lírico está lidando não com o Deus cósmico, mas, sim, consigo mesmo diante do espelho que é o poema: “Se já soubesse quem sou/ Te saberia”. O trabalho do eu lírico parece ser sempre plenamente literário. Quando ele estabelece a proposição de que pode encontrar Deus em sua horta, não é nada mais que a própria construção poemática em obra de busca pelo não-ser. A horta da poeta são os poemas, são os versos, a linguagem

onde ela pode lograr que a pulsão<sup>13</sup> alcance se significar via desejo. O que se mostra para a poeta na horta plantada não é a face de Deus, mas o desejo do próprio eu lírico inscrito na palavra: “Te mostrarás na minha horta”.

Assim, o divino pode ser entendido não como uma entidade procurada fora do texto, mas na verdade, é uma busca interior da poeta: “Dessa mim que envelhece/ Buscando sua própria cara/ E muito através, a tua”, que faz com que aquilo que está ausente, a deidade, manifeste-se simbolicamente. A manifestação do desejo, a busca interna que realiza o eu, está mimetizada nas rimas quase sempre internas, esconsas, por serem sutis, para conjurar internamente o poder rítmico que dará uma união a um ser que é em si partido pelo próprio desejo: “Pois não dizes que te MOStras/ Por vias TORtas, nos mínimos?/ Te mostrarás na minha HORta”<sup>14</sup>.

O poema, finalmente, é arrematado com uma demonstração do surgimento do desejo. A horta do eu lírico fica bela, ao que os passantes próximos perguntam se são os canteiros de Deus. O eu lírico responde: “Digo que sim, por vaidade/ Sabendo dos infinitos/ De uma procura/ De *tu e eu*” (XVI, p. 51 - grifos no original). O eu lírico parece remeter, então, à constituição do desejo, quando o eu só pode nascer em contraste com o tu (LACAN, 1994, p. 193), por meio de uma articulação na linguagem, uma rememoração da experiência primordial do desejo enquanto criado na relação com o outro. O eu lírico permite escapar na escrita, então, àquilo que ele nunca menciona diretamente, sua procura narcísica. Tal busca por Deus, por parte da poeta, apesar de se enraizar na ausência e no desejo, é uma busca de ser, “[...] porque a *ausência* também revela o ser” (SARTRE, 2005, p. 19 - grifo no original). O que aparentemente está em jogo no poema em questão é que

O desejo como revelação de um vazio, *como presença da ausência de uma realidade*, é essencialmente diferente da coisa desejada, diferente de uma coisa, diferente de um *Ser real estático* e dado que se mantém eternamente na identidade consigo mesmo. O desejo que se dirige a um outro desejo, considerado como desejo, vai criar pela ação negadora e assimiladora que o satisfaz, um Eu essencialmente diferente do ‘Eu’ animal. *Esse Eu, que se alimenta de desejos, será ele mesmo desejo em seu próprio Ser*, criado na e pela satisfação de seu desejo” (KOJÈVE, 2010, p. 12 - grifos meus).

<sup>13</sup> Na teoria psicanalítica, a pulsão é definida como a energia fundamental que move o aparelho psíquico. Contendo um caráter parcial e fragmentário, esta energia, na verdade, é compreendida como uma pluralidade das pulsões em vez de simplesmente de uma pulsão (TOMAZ, 2001, p. 78).

<sup>14</sup> Os trechos em caixa alta identificam as rimas internas do poema.

A descoberta do desejo no humano marcará para sempre o ser como fragmentado, inaugurando o espaço do não-ser como contíguo ao ser. O vazio, marca do desejo, será parte constituinte do ser que se opõe à realidade dada através desse desejo, pois o eu deseja algo que não encontra na realidade, ou seja, o desejo deseja o vazio, deseja aquilo que está ausente da realidade, o que provoca uma presentificação da ausência no ser quando o indivíduo realiza uma ação negadora, ação que nega o que se encontra na realidade. O vazio do desejo que cria o eu por meio da consciência do sujeito de ser incompleto é, segundo Kojève, o *desejo do desejo*, pois desejar, para o humano, é desejar sempre um outro desejo na tentativa de preencher o nada que o sujeito encontra em si pela satisfação do desejo (2010, p. 13). Portanto, “Manter-se na existência significará pois para esse Eu: ‘não ser o que ele é (Ser estático e dado, Ser natural, caráter inato) e ser (isto é, devir) o que ele não é” (KOJÈVE, 2010, p. 12), estar permanentemente em transformação. É por isso que o ser aponta para o futuro, porque não está atrelado à unicidade consigo mesmo, pelo contrário, o ser está vinculado ao não-ser, o que, conseqüentemente, leva à consideração de que para haver transformação, deve existir uma negação do ser do humano, nadificação que faz parte da própria constituição do ser imbuído de devir. Dessa maneira, “O homem deve ser um vazio, um nada, que não é puro nada (*reines Nichts*), mas algo que é na medida em que ele *aniquila* o Ser, para realizar-se a suas custas e nadificar no Ser” (KOJÈVE, 2010, p. 162 - grifos no original).

A ação do desejo se dirigirá, portanto, à incorporação da estrutura de outro ser, na tentativa de transformação do eu em um outro eu por meio da negação de si, atitude possibilitada pelo não-ser para o qual se volta o desejo. A gênese do humano é um perpétuo deslizar do ser na intenção de *tornar-se*, por isso a estrutura humana se encontra alicerçada na temporalidade de um futuro a se dizer, afinal, a consciência de si implica na virtualidade da visualização do próprio ser, ou seja, a consciência é um para-si que encara a si mesma e o ser como que distanciada, e da intencionalidade negadora que tende para a mudança, conseqüentemente, para o futuro na medida em que o eu se desgarrá de seu ser para que haja a transposição interpretativa do eu para a consciência, dito de outra forma, para que haja a interpretação distanciada da consciência. Assim, a ação do desejo está vinculada à categoria do negativo, pois “[...] a negatividade é puro nada: ela não é, ela não existe, ela não aparece. Ela só é como negação da identidade, isto é, como

diferença” (KOJÈVE, 2010, p. 462 - grifo no original) dentro do próprio ser. Por isso a impossibilidade do ser se encontrar estático e idêntico a si mesmo, guardando como parte complementar, indissociável, o não-ser, a incompletude.

O que induzirá o texto hilstiano à dialética negativa não é somente a percepção da dialética no humano como conteúdo poético, mas a tentativa de dizer o que não pode ser dito, a tentativa de dar significação à invocação do Real, pois, para Adorno, precisar dizer o que não pode ser dito (2009, p. 16) é justamente o ato que imerge a filosofia na dialética, compreensão que pode ser estendida para a poesia. Não nos esqueçamos que pode ser no entrelace entre a poesia e o ser que surge a questão das personagens hilstianas, especialmente do eu lírico de *Poemas malditos, gozosos e devotos*.

Ainda segundo Adorno, “O pensamento não-ingênuo sabe o quão pouco alcança o que é pensado, e, no entanto, sempre precisa falar como se o possuísse inteiramente” (2009, p. 21). A poesia hilstiana pode ser entendida, portanto, como uma filosofia da esperança, pois na tese adorniana, o pensamento não pode, apesar de não conseguir alcançar definitivamente a coisa pensada, recusar seus traços, porquanto somente a aceitação dos atributos que lhe condizem – não ser capaz de abarcar a totalidade – abre uma possibilidade de esperança quanto ao que lhe é recusado dominar (2009, p. 21). Isso implica que a poética hilstiana não poderia mergulhar cegamente em uma dialética idealista que se assumiria, por meio do conceito, capaz de subsumir plenamente na totalidade. A particularidade do objeto, assim sendo, não poderia transportar o dado empírico encontrado na realidade, o particular para a palavra, o conceito, ou seja, a representação do particular na linguagem. A vitalidade da poesia de Hist viria de se aproximar da cena *clown*, citada por Adorno, como o fingimento de uma posse na palavra de algo que está além, de algo que é permanente recusa: Deus ou o ser do eu lírico. A poesia, em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, pode ser interpretada como aquilo que dá a entender que o ser não pode ser idêntico a si mesmo, não apenas na realidade, mas também no conceito, justificando a angústia sentida pelo eu lírico e demais personagens hilstianas com a permanente visão do real e indicando que no cerne do conceito reside também a contradição, o não-ser.

É assim que “[...] mesmo junto ao empenho extremo por expressar linguisticamente uma tal história coagulada nas coisas, as palavras empregadas permanecem conceitos. Sua precisão substitui a ipseidade da coisa, sem a tornar

totalmente presente; *um espaço vazio se abre entre elas e aquilo que evocam*” (ADORNO, 2009, p. 52 - grifos meus). Portanto, o vazio entre a coisa e a palavra é o que pode ser observado nos versos hilstianos: “Aquilo, que se não é, não existe/ Ou se existe, então se esconde/ Em sumidouros e cimios, nomenclaturas” (XII, p. 41)

Como vimos, na poesia hilstiana é possível interpretar Deus como a metaforização do ser e do não-ser (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 333), como entidade que, indemonstrável, inverificável, reside na própria negatividade, isto é, de sua ausência faz-se o positivo: Deus só é quando não é. Se a religião é a esfera do pensamento que procura revelar para o humano um mistério alheio a ele em oposição à poesia, explicação do humano de si para si, o fato de um livro de poemas ser escrito com o tema “Deus” e sua respectiva significação de não-ser demonstra a inversão terrena anteriormente mencionada, na qual Deus passa não a ser um mistério religioso, mas sim a representação da dúvida premente de o sujeito se saber incompleto. Deus, em *Poemas malditos, gozosos e devotos* parece ser, assim, dependente da poesia que o circunscreve, nasce porque o poema foi escrito. O sentimento original do sagrado está imerso no mundano da linguagem, já que está anulada a anterioridade divina ao poema, na apreensão da poeticidade, o que leva à conclusão de que falar da deidade é falar do ser. É por criar Deus que Deus vive: “[...] E digo sem cerimônias/ Que vives porque te penso” (p. 53).

Na experiência de angústia vivida pelo eu lírico por não encontrar a divindade faz-se a poesia. A poeta encontra em si um vazio gerado pela ausência divina, posto que sabe somente da “ideia” de Deus, a ideia criada por si mesmo no ato da criação poética. Esse espaço da ausência é onde pode se construir o poema. Assim, esse pensamento sobre o divino que nasce no indivíduo, que não é motivado por uma presença externa – a presença de Deus –, se enraíza no papel em literariedade. Os

[...] diálogos com um Deus, cuja marca se dá exatamente no eco de uma voz narrativa que não cessa de chamar, e cuja inteligibilidade deflagra o mecanismo mesmo de construção do texto: *aos vazios de respostas, ele aspira-se obsessivamente em torno de si*, formulando perguntas acerca do inominável das constrições humanas, em busca de sentidos para a radicalidade da existência (QUEIROZ, 2000, p. 12 - grifos meus).

No entanto, por ter realizado a experiência do sagrado, mesmo que alterada em vista da presença da poética como fim primeiro do exercício da escrita e da

busca, a poeta pode se apropriar do vazio que encontra em si. Ora, o vazio não surge, então, apenas do próprio poema, mas do manejo da divindade, do sagrado transformando-se na experiência da incompletude. Somente a partir da vivência da “[...] experiência do sagrado – que vem da vertigem ante seu próprio vazio –, o homem consegue se aceitar tal como é: contingência e finitude” (PAZ, 1982, p. 175). A vivência do sagrado se dá, portanto, no reconhecimento do vazio que existe dentro do humano, ao enxergar esse aspecto do não-ser que faz parte do eu, pois “[...] a falta é nossa condição original porque originariamente somos carência de ser” (PAZ, 1982, p. 181). Quando o eu lírico faz poesia, ele está revelando a própria maneira do humano de ser, objetivando encontrar por meio da criação, ou seja, por meio do ser, o não-ser. A lógica inversa também é possível: dando ao não-ser o nome *Deus*, o eu lírico faz da falta original que existe em seu ser, a fonte de criação literária que origina os poemas. Buscando Deus, o poeta busca a si mesmo:

Dessa mim que envelhece  
 Buscando sua própria cara  
 E muito através, a tua  
 Que a mim me apeteceria  
 Ver frente a frente (XVI, p. 49).

Paz chega, então, ao cerne da questão sobre a relação da incompletude e Deus quando afirma que “[...] se o fazer poesia descobre realmente nossa condição original e permanente, afirma a falta” (1982, p. 181). Assim, “[...] vida e morte, ser ou nada, não constituem substâncias ou coisas separadas. Negação e afirmação, falta e plenitude coexistem em nós. São nós. O ser implica o não ser; e vice-versa. [...] o ser emerge ou brota da experiência do nada” (PAZ, 1982, p. 182). A revelação poética referida por Paz (1982, p. 166) sustenta, então, a expressão do não-ser por via da imagem e a realiza textualmente. Antes de enveredarmos por esse caminho, ao qual me dedicarei no seguinte capítulo, vejamos, porém, como a prosa se conforma à expressão de Deus. Como mencionei anteriormente, a produção de Hilda Hilst na área de novelas é extensa e em diversas delas a deidade surge no pensamento das personagens. Por conseguinte, a análise das formas poética e prosaica confere um interessante confronto teórico em relação ao tema da incompletude.

A prosa se configura de maneira a retratar mais objetivamente a estrutura *rodeante*, o *não-eu*<sup>15</sup> – o mundo exterior –, tudo aquilo que existe no entorno do *eu* que escreve o texto literário. Este *eu* não é o autor que produz a obra, mas sim, o *eu* que está inserido no texto, o narrador ou eu lírico. O ponto de observação do *eu*, que escreve o mundo de acordo com sua visão, anuncia a clareza na narração, a exposição que se desenrola linha após linha no conteúdo narrado. Muito embora o narrador transmute o mundo em escrita por meio de sua visão, existe uma aparentemente automática separação entre ele e a coisa narrada, uma exteriorização do objeto em relação ao indivíduo. Diferentemente da poesia, portanto, que é um mergulho na interioridade, a prosa se conforma à narração da coisa observada, de onde advém a exteriorização do objeto, como que distanciado do indivíduo que o narra.

Moisés, no entanto, destaca que, muito embora a prosa tenha seu enfoque principal no delinear o objeto, não na interiorização da paisagem mental e sentimental do sujeito, ela ainda assim permanece essencialmente subjetivista posto que “[...] o ‘eu’ é que vê a realidade; a visão do mundo continua egocêntrica” (2003, p. 94). Assim, esse *eu* que se quer intocado, é ele mesmo a estrutura organizadora do conteúdo, afinal, quem olha, olha de certo ponto, a partir de um ponto de vista que assume em relação ao objeto.

A percepção de separação “automática” entre o eu e o objeto narrado na prosa, desembocaria na necessidade prosaica de cercar teoricamente a deidade para destrinchar suas características e transcrevê-las, colocando Deus como objeto exterior ao eu que o observa e narra, ou seja, a deidade seria vista como um objeto a ser transcrito para o texto, não teria nenhuma dependência imediata com o eu que escreve. Como vimos, a deidade nasce, paradoxalmente, dentro do sujeito, fruto da própria ausência. Na poesia hilstiana, o divino está amarrado a poeta, surge na angústia e não na razão.

A vinculação da prosa à razão, à inteligibilidade, levaria a um enrijecimento da configuração textual – necessidade descritiva por meio da razão – que ocultaria, outrossim, a deidade na pretensa clareza da descrição, pois se a divindade assume, desde o começo, o comportamento furtivo, se a ausência seria a marca de sua presença, a objetividade da prosa eliminaria a flexibilidade metafórica da palavra

---

<sup>15</sup> O *não-eu* em questão é aquele referido por Massaud Moisés, como tudo aquilo que não é o *eu*, a interioridade do indivíduo, o mundo no qual ele está inserido (2003, p. 94).

para conseguir retratar o desaparecimento dos rastros de Deus. Essa falsa objetividade eliminaria o caráter desejoso que se visualiza na escrita, lascivo até, do eu lírico que se contorce entre os versos escritos, desejante do toque com o divino, como nos versos a seguir:

Poderia ao menos tocar  
As ataduras da tua boca? [...]

Poderia através sentir teus dentes?  
Tocar-lhes o marfim  
E o liso da saliva (IX, p. 33).

Em se tratando a prosa da descrição do *não-eu*, mas sendo ela ainda uma visão egocêntrica da realidade, baseada no eu que escreve o texto, Deus estaria descrito por um humano que estabelecerias suas características por meio de seu pensamento e, ao mesmo tempo, pelo próprio ato da escrita. Assim, estas características deveriam ser tomadas – dentro do livro *Poemas malditos, gozosos e devotos* – como verdadeiras, ao menos para o eu que as enxerga. Sendo a prosa egocêntrica, na acepção de Moisés (2003, p. 94), tal pressuposição permanece falsa. Limitado estruturalmente por seu lastreamento no eu, o texto prosaico não se acercaria verdadeiramente da deidade – e, não esqueçamos, do não-ser por ela representado – para descrever suas características, como se Deus fosse um objeto real diante do narrador, mas teria ainda uma visão subjetivista.

O traçado que delinea o contorno do divino e do não-ser, em *Poemas malditos, gozosos e devotos* é traçado no escuro de quem não tem um caminho exato para seguir, tampouco um ponto de chegada, mas que se desenvolve na solidão de uma poeta, o eu lírico que, sem saber exatamente onde encontrar Deus, fala dessa ausência, algo que apareceria, na prosa, como um tratado da “forma” divina. Caso o texto prosístico assumisse a ausência divina, as palavras seriam direcionadas para a análise da solidão que é o estar permanentemente na ausência de Deus e, ainda assim, não tocariam o divino graças à marca da exterioridade. A busca por Deus que se estabelecerias na prosa, visto ela admitir, graças à sua *objetividade*, “[...] o influxo da razão ordenadora e equilibradora” (MOISÉS, 2003, p. 95), nada teria de perigoso para o humano. A metáfora que toca Deus dentro da prosa não desestabiliza o texto em si, não o empurra para o contraditório, enlaçando presença e ausência, ser e não ser, como o faz a imagem:

Compreende-se assim que a metáfora [na prosa] permaneça como o meio de mundividência do escritor. Todavia, trata-se duma metáfora de efeito retardado, uma vez *que sua polivalência tão-somente se manifesta quando a leitura atinge o epílogo do texto*. Encarada isoladamente, ou ao longo do fluxo da leitura, semelha ostentar univalência, que se origina do fato de a metáfora prosística decorrer da observação do mundo objetivo, *cujos componentes não admitiriam expressões ambíguas, sob pena de perder seu caráter 'preciso'*. [...] Desse modo, *a metáfora prosística, quando destacada do contexto, designaria o objeto visando a não deformá-lo*, pois 'a representação prosaica está submetida às leis da precisão e da inteligibilidade' (MOISÉS, 2003, p. 95 - grifos meus).

Evidencia-se que a potência da metáfora na prosa permanece no trilho colocado pelo *influxo da razão ordenadora e equilibradora*. Se a sintaxe estabelece dominância dentro da prosa no que se refere aos aspectos sonoros e visuais, a metáfora cerceada pela necessidade de sentido, sem possibilidade de assumir seus diversos significados, não tem elasticidade suficiente para seguir o divino em suas breves aparições. Submetida que está à leitura final do texto, de acordo com Moisés (2003, p. 95), a busca perde-se por entre as diversas velas pelas quais se insinua Deus, pois ele, em *Poemas Malditos, gozosos e devotos*, mantém sempre resguardada a sua ausência. A deidade mantém um movimento incessante de afastamento do humano, e a prosa, com a sua necessidade explanatória, com o seu alongar de linhas, não pode acompanhá-lo. O eu lírico persegue os passos de Deus, mas nunca o encontra:

Vou pelos atalhos te sentindo à frente.  
Volto porque penso que voltaste.  
Alguns me dizem que passaste  
Rente a alguém que gritava:

Tateia-me, Senhor,  
Estás tão perto  
E só percebo ocos  
Moitas estufadas de serpentes (XIII, p. 43).

A metáfora na prosa (MOISÉS, 2003, p. 95), limitada que está ao complexo significativo, quando a obra se descortina por completo ao término da leitura, não é detalhista o suficiente para captar os traços divinos fugidios. Essa precisão a que se submete o gênero prosaico, juntamente com suas metáforas, precisão que busca a verossimilhança, é justamente o ponto de cegueira que não permite alcançar Deus,

a deformação de um divino que só poderia ser relanceado com o embaçar da visão, com uma metáfora que adquiriria diversos significados distintos para quebrar, romper e até entrar em contradição consigo mesma quando o divino também se estilhaça para não ser visto, mantendo sempre um ponto de contato com sua ausência.

A metáfora polivalente, com seus múltiplos significados, mimetiza a essência divina esquiva, difícil de ser capturada para uma análise mais objetiva, pois Deus aparece como aquilo que é secreto, o nunca visto. Se a poesia lança um olhar oblíquo, se busca encontrar Deus somente nas esquinas do verso, ela também pode impedir que haja uma tentativa de apreender as características da deidade, como a dissecação analítica que se daria na prosa, protege a própria poeta de um encontro que ditaria o fim de todo o mistério subjacente à procura, dessa incompletude que, no humano, transmuta-se em desejo lançado sempre adiante.

Antônio Cândido trabalha com a proposição de Giambattista Vico de que existe um tipo de organização poética do pensamento, automaticamente também da linguagem, chamada *razão poética*, e que é encontrada principalmente nas primeiras etapas evolutivas da linguagem humana (2009, p. 146). Antes de fundamentar seus conhecimentos por meio da racionalização intelectual, o ser humano, para Cândido, criou, a partir da fantasia, as causas dos fatos cotidianos, aquilo que Hegel diz ser a inseparabilidade do universal e do particular<sup>16</sup> (HEGEL apud CÂNDIDO, 2004, p. 24), como se ambos fossem unos. A linguagem poética antecederia a linguagem prosaica e seria a responsável pela organização da forma como os primeiros humanos viram o mundo. A determinação das singularidades não se daria pela universalidade de um gênero, como acontece na lógica da prosa – estando o singular submetido ao universal –, o que quer dizer que cada aparição individual, na poesia, é ela mesma representativa de um universal, ou seja, a aparição individual é única, como um verso é um complexo imagético insubstituível. Dessa maneira, o universal se manifesta imediatamente no particular, não se separando, na razão poética, a aparição singular da generalidade, sendo tanto o singular como o geral pensados como unos. É por isso que a generalização do pensamento, estabelecimento de gêneros – grandes grupos que reuniriam e de

---

<sup>16</sup> O universal em questão se daria na forma da lei que rege uma determinada aparição singular. O universal é a generalização de todo um complexo de aparições e o singular é cada uma dessas aparições em separado, estando dentro do universal.

onde partiriam os indivíduos –, não atinge a singularidade poética e o universal que, não lastreados pela conexão lógica, mas estabelecidos na metáfora, aparecem vivificados na singularidade (HEGEL, 2004, p. 25).

Essa vivificação da singularidade é uma característica fundamental da dialética negativa na poesia. Assim, a poesia torna-se, por excelência, a linguagem capaz de descobrir a essência da coisa, porque na linguagem poética o universal é apenas um aspecto do singular. Os conceitos desmoronam para uma visão detida na particularidade do objeto: o verso. A poesia hilstiana torna-se, portanto, uma dissimulação de tipicidade sob o codinome poema. Nela, pode-se desfazer o caráter histórico e religioso divino para a concentração na visão do não-ser que impregna o eu lírico. Como produto da linguagem, a poesia, tendo ela também o aspecto comunicativo, possui esse momento de cristalização do singular e, mais do que isso, consegue captar o ser-aí do objeto por meio da imagem<sup>17</sup>, sempre atual, nunca processo abstracional universalizante.

Justamente pela aparição do singular unido ao universal, sem ceder espaço para a reflexão abstrata do pensamento generalizante, Cândido afirma ser impossível a coexistência sublime da metafísica e da poesia em uma única pessoa, pois na poesia o império dos sentidos é marca fundamental, e, assim, a particularidade é o local onde acontece a poeticidade, no mínimo do verso, de onde “[...] resulta que a expressão poética, em sentido amplo e restrito, se fundamenta no concreto, no particular” (CÂNDIDO, 2009, p. 147). Assim sendo, a poesia apresentada pelo eu lírico de *Poemas malditos, gozosos e devotos* estabelece uma conexão imediata com os sentidos que impede a metafísica tradicional, pensa o Deus além-mundo e traz o pensamento de volta para a carne. Por conseguinte, a poeta não tentará encontrar Deus, a entidade, nem tampouco tentará se acercar tão somente da palavra, mas conquistará “[...] para eles [para os conceitos] a sua objetividade por meio da relação na qual ela coloca os conceitos, centrados na coisa” (ADORNO, 2009, p. 141), centrados no ser, aceitando a incapacidade da palavra de enredar plenamente o objeto e impedindo, ao mesmo tempo, que o conceito se cristalice em ideal apartado da realidade, procedimento que se aproxima daquele identificado por Queiroz como “estratégias de cerco ao nome e à coisa”

---

<sup>17</sup> A imagem poética da qual trato aqui é aquela que acontece através da palavra, formação linguística que Mello definirá como “expressão concentrada” de sentidos e símbolo de uma realidade ausente (2002, p.94). A imagem invoca o distante e estabelece a não-identidade do objeto e da palavra, de forma relacional e em-si, realçando o deslizamento da cadeia significativa.

(2000, p. 20). A ideia, como no poema XVIII, leva o eu lírico à busca situada apenas no mundo dos sentidos:

É neste mundo que *te quero* sentir  
 É o único que sei. O que me resta.  
 Dizer que *vou te conhecer* a fundo  
 Sem as bênçãos da carne, no depois,  
 Me parece a mim magra promessa [...] (VIII, p. 31 - grifos meus).

É por ser o eu lírico poeta que o Deus cósmico está interdito a ele desde o primeiro momento em que começa a procurar a divindade na poesia, o que indica a metaforização da deidade em não-ser.

Na prosa, cada aparição individual, cada trecho do texto, não tem valência por si mesmo, senão na ressonância que produz com a próxima aparição individual, uma rede de relações significantes que formam o sentido total da obra ao final da leitura. Cada particular é reduzido ao conjunto da soma de todos os particulares, tendo sempre em vista o universal regulador das singularidades, onde a desembocadura do texto, a finalização, se dá na totalidade significativa perpassada temporalmente pelo construto dessas singularidades, pequenos trechos de sentido que se unem para a formação do todo. A prosa caminha somando trechos para então realizar a finalização do pensamento naquilo que foi construído em conjunto por todos os elementos. Com isso, as partes unitárias na prosa não podem ficar submetidas às consequências da metáfora polivalente, sob pena de que a finalidade do sentido imposta à encadeação prosaica seja perdida na concentração de sentido – e ao mesmo tempo –, vazão de sentido, proporcionada pela metáfora.

Na poesia, por outro lado, cada verso formador de imagem é o desdobramento de uma vivência insubstituível, com o universal unido ao particular, levando à plenificação do instante do verso como vívido, não apenas subsumido à finalidade do todo. Cada verso poético figura como uma partícula que, se removida ou alterada sintaticamente, por exemplo, quebraria a imagem de forma irreversível. Se por um lado cada verso percorre todo o corpo do poema, estabelecendo sentido para um todo, para funcionamento semântico do texto, cada verso, por outro lado e suas imagens são sentidos como únicos e experimentados como um complexo significativo. A imagem e o arranjo de palavras que logrou a produção imagética original são, em si, insubstituíveis, formando cada verso, na sua singularidade, um todo a ser sentido, experimentando, em sua inteireza.

Na poesia, a mimetização do desejo – como a falta estruturada na linguagem – e da incompletude irreparável, pois o ser humano busca realizar o desejo frente à impossibilidade que denota a constituição do humano e o marca como ser de falta, é realizada em cada poema e mais, em cada verso, pois o desejo de alcançar o divino, o desejo de completude, nunca é satisfeito totalmente, gerando a sequência de poesias fundadora do livro. A vida, no verso, é instante de paralisação para vivência da unidade e que, só pelo acaso de se mortificar no instante final da linha, pelo acaso de o verso ter acabado no limite persecutório da palavra, pelo acaso do desejo se refazer a cada momento, a leitura continua no verso seguinte para o “fechamento” sempre aberto da leitura final do poema. Em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, há a imponência do instante no verso, na observação detida da imagem e a abertura da linguagem ao incompleto, o sentimento de vazio que domina a paisagem mental do eu lírico. Esse vazio desemboca na multiplicação de imagens como boca aberta devoradora, como fome que, não saciada, pede sempre a próxima poesia-busca.

## 1.2 O risco das palavras

O que dizia Clarice Lispector cabe perfeitamente para entender o destino do eu lírico em *Poemas malditos, gozosos e devotos*: “por destino tenho de ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem” (LISPECTOR, 2013, p. 119).

O eu lírico escreve justamente para tentar lidar com o indizível que lhe assoma, que lhe silencia paradoxalmente a ponto de emergir a escrita costurada ao silêncio, uma escrita que não consegue lidar com aquilo para que veio, mas é justamente esse fracasso da linguagem que põe o ato de escrever em movimento. Dito de outra maneira, a escrita hilstiana em *Poemas malditos, gozosos e devotos* surge naquilo que lhe impede a própria tentativa de significação, nasce constricta ao real. Se, no entanto, os versos tecidos pela poeta para capturar a deidade falham, Deus continua plenificando a linguagem como significado oculto que perpassa toda a construção verbal e, nesse sentido, se estabelece a imagem poética hilstiana por excelência: os opostos em conflito, a busca (embora infrutífera) na “claridade” das palavras – claridade enquanto materialidade da letra – e a secreta essência divina, esse oculto do qual só se apercebe auscultando-o.

“Clareza”, “clara”, “claro” são termos constantemente utilizados na imagética hilstiana, como se pode perceber em *Cantares de perda e predileção* ([1983] 2013), *Júbilo memória noviciado da paixão* ([1974] 2013) e *Trajatória poética do ser*, escrito entre 1963 e 1966 e publicado recentemente em *Exercícios* (2002). Os opostos que residem na poética hilstiana guardam o segredo do perigo que exerce a linguagem. Ela é ao mesmo tempo meio de existência e perdição, pois toda linguagem, na intenção de clarificar a obscura realidade, busca dizer o indizível, traçado de fala que é a marca humana. É assim que o eu lírico de *Trajatória poética do ser* diz que “Também nos claros, na manhã mais plena/ A retina ferida nesse vôo que passa além do verde,/ É sempre a morte o sopro de um poema” (HILST, [1966] 2013, p. 285). Se o vôo “passa além do verde” é porque a descoberta do mundo por meio das palavras vai além do verde que se encontra nos campos, além da imagem que se obtém diretamente no olhar. Se a retina é ferida durante a atividade de olhar é graças à angustiosa visão do que é encontrado para além do verde dos campos, pois o vôo que se faz nas palavras poéticas descobre justamente a região da ausência da palavra no ser, a morte: “É sempre a morte o sopro de um poema” (HILST, [1966] 2013, p. 285).

Clarificar é pôr em movimento um aparato de observação linguístico e de descoberta da realidade que implica, inevitavelmente, a assunção da finitude como parte integrante da vida. Se no texto poético as palavras se desenrolam passo a passo na intenção do sentido, no poema hilstiano as palavras escavam a concretude do ser, abrem-no cirurgicamente à procura de sabê-lo. Ora, o perigo que ronda o ser é a finitude, a morte que assoma como característica inalienável de ser um humano, exposto, por isso, às contingências do nada que está presente na vida através da morte vindoura e do desejo. A procura esbarra com o vazio desmesurado que o ser guarda – ou que resguarda o ser para-si<sup>18</sup>, em termos hegelianos. As palavras poéticas descobrem, no duplo sentido que “descobrir” pode tomar – “descobrir” de encontrar e “des-cobrir” de retirar o manto que recobria uma região do próprio ser –, a morte do ser, sua finitude, que se torna razão para a escrita: “Entre uma pausa e outra ela ressurgue [a morte]/ Ilharga de sol. Ah, diante do efêmero/ Hei de cantar mais alto, sem o freio/ De uns cantares longínquos, assustados” (HILST, 2013, p.

---

<sup>18</sup> O ser para-si é a dimensão da consciência que se apercebe de si própria e do mundo, a dimensão que possibilita a proposição do “eu”, de si dizer enquanto ser existente e mutável. É consequência da percepção da consciência uma redefinição constante do ser enquanto essência, pois nada impele o eu a se manter consistente e imutável a cada momento.

285). Retomemos o que foi discutido sobre o Real antes de procurar entender a importância da morte em *Poemas malditos, gozosos e devotos*.

A busca de que fala Lispector e que recai no vazio (2013, p. 119) é a procura de referencialidade da escrita que é sempre não-exata, pois nunca apreende completamente o objeto, mas retece-o nas tramas das palavras, pois, como explica Lacan, “[...] nada pode ser pego, nem destruído, nem queimado, senão de maneira, como se diz, simbólica, *in effigie, in absentia*” (1996, p. 52 - grifos no original). No seio da linguagem, o objeto duro e inflexível resiste ao avanço final da palavra que tem como finalidade a compreensão totalizante do mundo. Na linguagem, o aparentemente vazio de um reflexo frio do objeto, posto que não pode ser capturado pela palavra, é o condizente espectro de uma simulação da coisa ausente, *in absentia*, que se constitui na transformação enviesada da realidade que, por sua vez, se dá por falta de uma completa – e impossível – observância da realidade pura, aquela do objeto intransponível, exato em si mesmo, o que implicaria, caso realizada, a transposição absoluta deste objeto para a linguagem, levando, por conseguinte, à totalidade – visto que a linguagem abarcaria completamente o mundo – e à impossibilidade da dialética. Dessa maneira, o objeto ao qual se dirige a observação do eu lírico de *Poemas malditos, gozosos e devotos* não poderia nunca ser plenamente capturado, nem sequer para observação, posto que o que se tem dele, na linguagem, é um reflexo do vivo. Continuemos para descobrir como a poeta tentará lidar com a perda.

Para Adorno, o fato de o ente não ser apreendido de modo imediato, passagem à consciência que se daria sem entraves, mas ser mediado, em outras palavras, o fato de apenas por meio do conceito poder ser alcançado o objeto, abre espaço para a possibilidade de que o processo formal de mediação, a linguagem, se torne inflexível diante do objeto, ou seja, que o conceito valorize a identidade consigo mesmo em detrimento da dialética, pois, segundo o autor, “O conceito em si hipostasia, antes de todo conteúdo, a sua própria forma em face dos conteúdos” (2009, p. 134), ignorando, portanto, a mutabilidade do conteúdo de maneira a se preservar estático. Dessa maneira, conclui Adorno, a identidade é também hipostasiada em face da não-identidade. O que é hipostasiado não é a relação de semelhança do conceito com a coisa representada, primando por uma referencialidade imanente, mas sim o idêntico do conceito consigo mesmo, ignorando que em verdade ele próprio depende de uma ligação inquebrantável com

o objeto que não permitiria a manutenção de uma identidade sem rachaduras. No processo de imutabilidade do conceito, cria-se uma falsa dialética: o conceito é a primeira apreensão do mundo e quando hipostasiado retorna para o mundo sua objetivação, na qual o objeto receberia a influência idealista do pensamento, tornando-se imobilizado também na identidade: a palavra dominando o mundo.

O que ensina Adorno é que “A dialética significa objetivamente quebrar a compulsão à identidade por meio da energia acumulada nessa compulsão” (2009, p. 136) ao que chama de dialética em repouso, ou seja, transgredir a identidade do objeto consigo mesmo por meio da contradição gerada pela identidade, tornando-o dessemelhante a si e fazendo com que “Na medida em que o conceito se experimenta como não-idêntico a si mesmo e como movimentado em si, ele conduz, não sendo mais simplesmente ele mesmo, àquilo que na terminologia hegeliana é denominado seu outro, sem o absorver” (2009, p. 136).

À mesma conclusão de Adorno chegou Slavoj Žižek ao interpretar Hegel sob a ótica de Lacan. Detectando o movimento repetitivo do vazio, central na obra do filósofo alemão, Žižek não considera que a perda do movimento da realidade na sua formalização linguística seja algo a se lamentar, nem tampouco acredita que o entendimento<sup>19</sup> hegeliano encontra-se imobilizado, cristalizando um movimento externo a si, o da realidade, em fórmulas definidas e inalteráveis. Žižek não crê na mortificação da realidade através do entendimento, o que significa dizer, na imutabilidade da realidade consolidada pelo entendimento, que isolaria um dado do vivo, da concretude, absorvendo-o para que apenas a dialética trouxesse novamente para dentro da linguagem a mobilidade externa, dotando de vida o que estava morto no conceito, pensa, sim, a partir de Lacan, que no *logos* é inevitável um distanciamento do objeto, é impossível que algo não se perca, pois “[...] a partir do momento em que se fala, a distância entre o real e sua simbolização é irreduzível” (1991, p. 21). A riqueza da concretude do vivo não estaria além da capacidade de apreensão da linguagem, simplesmente porque, apesar de ser a perda no *logos* inevitável,

As categorias do entendimento ‘tornam-se fluentes’, introduz-se nelas o ‘movimento dialético’, quando elas já não são apreendidas como momentos cristalizados, como ‘objetivações’ de um processo

---

<sup>19</sup> O entendimento é a primeira categoria de compreensão do mundo no sistema hegeliano, tratando-se da determinação em conceitos das formas e coisas apreendidas pelo pensamento (HEGEL, 1997).

vivo que as ultrapassa, isto é, quando se localiza a força motriz de seu movimento *na imanência de sua própria contradição*’ (ŽIŽEK, 1991, p. 22 - grifos no original).

O que seria o “movimento na imanência de sua própria contradição” (ŽIŽEK, 1991, p. 22) senão a dialética em repouso da qual falava Adorno? Tal contradição se mostra dentro de cada universalidade – o termo que define e engloba uma série de objetos separados, mas subsumidos a uma mesma classificação que os une como um todo –, em que existe uma contradição interna em pelo menos um elemento particular daqueles que a constituem, elemento que nega a tese definida na universalidade contrapondo-se a ela, o que seria seu “ponto sintomático” (ŽIŽEK, 1991, p. 22).

A contradição nos importa em relação à pesquisa em curso sobre *Poemas malditos, gozosos e devotos*, porque o eu lírico monta uma estrutura de busca no *logos*, isto é, sua tentativa de encontrar Deus e, por meio dele, um espaço que se encontra sempre vazio dentro de si, remete à origem desse próprio vazio: a dialética negativa própria do humano e a linguagem, da qual advém tal dialética, como procurei demonstrar anteriormente. A abertura de uma fissura dentro da universalidade na ordem da contradição do particular é, portanto, a permissividade linguística da existência de uma dialética que está instituída dentro do conceito com o qual a poeta realizará sua procura, pois “[...] a verdade de um momento do processo dialético consiste em sua própria forma, isto é, no processo formal, no caminho por meio do qual a consciência o atinge” (ŽIŽEK, 1991, p. 28). A fissura na universalidade é uma rachadura na certeza da apropriação do objeto pelo eu, mas ao mesmo tempo é o que desembaraça o eu de uma estática mortificante, permite que o ser do eu lírico se desenrole no tempo da escrita e da leitura, possibilita a dialética da procura no tempo. Mais do que isso, a busca da poeta poderá ser realizada no espaço da formalidade, da forma, não do conteúdo para sempre inalcançável através da palavra porque nunca plenamente apreendido, o que significa dizer que o espaço do significante será valorizado como o caminho pelo qual a consciência do eu lírico tentará alcançar o momento dialético e o objeto, ou seja, não é à toa que os poemas hilstianos sejam prenes de contradições internas, o que parece ser, para o eu lírico, a demonstração, no nível do significante, de uma contradição existente dentro do eu e, portanto, exteriorizada na busca formalizada de origem na fissura do universal. É assim que o eu lírico diz, por exemplo: “Se te

soubesse de nuvens/ Como te sei/ Não diria o que disse/ Nem faria o poema. Olhava apenas” (HILST, 2003, p. 63).

A poeta não se deixa perder na observação passiva da realidade, pois sua busca é *na linguagem*. Pode-se entender que ela tem pleno conhecimento de que o objeto só pode ser procurado por meio da formalização linguística, deixando entrever a linguagem não como processo externo ao objeto, mas como o meio próprio para desvelar o objeto em sua natureza, afinal, apenas por meio da palavra consegue o humano se acercar e dar sentido ao mundo no qual vive. Vejamos o que significa a contradição em *Poemas malditos, gozosos e devotos* analisando um poema:

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

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

Um olfato que aspira  
Teu rastro. Um construtor  
De finitudes gastas (II, p. 17).

Segundo Adorno, a dialética por mais que não possa desvencilhar o pensamento do objeto para não correr o risco de recair no idealismo, respeita a lógica do pensar, pois o pensamento gesta em si a contradição que nasce da sua capacidade de pensar contra si mesmo, de guardar dentro do conceito a contradição que o leva à não-identidade consigo sem por isso abdicar de si (2009, p. 123). Assim, o pensamento do eu lírico segue uma lógica da contradição que é invocada não simplesmente na oposição dos termos utilizados pelo eu lírico externados entre si, isto é, oposição que não submete “punho” e “vidro” como duas identidades isoladas, externas uma a outra e autossuficientes enquanto momentos independentes e contraditórios – no poema, contraditórios pelo movimento do soco perpetrado que resta em eclipse e provocado pela força do verbo “estilhaçar” –, conservando, dessa maneira, identidades unívocas em distância: “vidro” e “punho” como impossíveis de se confundir entre si.

Interpretar o poema como procedimento posicional de duas unidades seria vinculá-lo a um processo suspeito em termos dialéticos, dialética que suspeita

sempre do idêntico, agindo para inserir na totalidade a não-identidade consigo mesma. O que isso quer dizer? Ser “vidro”, a identidade manifesta na tese, não teria como não-identidade, como antítese, o punho por lógica de oposição eliminativa: o vidro não é punho, mas, como permite entrever o verbo “estilhaçar”, entremeio de contato objetivado na ação do soco contra o vidro para que se estilhaça, o punho, o murro era o que de necessário *faltava* para que o vidro completasse a sua identidade. O vidro é a tese, o murro a antítese, ambos formam o movimento dialético no qual o estilhaçar é tão somente a volta completa para o momento inicial, quando “[...] cada um dos extremos é não somente a negação do outro, mas a negação que se remete a ela mesma, sua própria negação” (ŽIŽEK, 1991, p. 73). A evidência da falta na tese demonstrada pela antítese parece ser encontrada na segunda estrofe quando, utilizando-se do artifício da rima interna em: “É TOCHA. É máquina./ Poderosa se tu és ROCHA”, constrói-se um paralelismo significativo entre *rocha* enquanto antítese e *tocha* como tese, esta última após ter sofrido modificação dialética e por isso mesmo ser interpretada por um significante diferente, quando inicialmente era “água”: “Se tu és água/ É tocha”. O paralelismo – e o deslizamento de água para tocha, extremo oposto – pode ser interpretado como a movimentação entre a identidade e a não-identidade na síntese hegeliana, da qual fala Adorno como o instante em que ambos os momentos, a tese e a antítese, são identificados um com o outro e se transformam no não-idêntico. Assim, a síntese seria “[...] a determinação da diferença que sucumbiu, ‘desapareceu’ no conceito’. [...] É só na síntese realizada, na reunião dos momentos contraditórios, que se manifesta a diferença própria a esses momentos” (ADORNO, 2009, p. 137), ou seja, a síntese é a concretização do momento em que um círculo se fecha sobre os momentos de identidade e não-identidade: primeiro estabelece-se a tese (água) para depois ser invocada a antítese (rocha), quando então, num terceiro momento a síntese expõe o não-idêntico dentro dos dois termos relacionando-os pela falta, quando então fecha-se o círculo do movimento retornando para a identidade, de forma regressiva, sua não-identidade.

Segundo Žižek, os dois extremos iniciais contrapostos são suprimidos, simbolizados, tornam-se elementos que compõem uma rede significativa em vista de que não se definem na contraposição entre si, mas pela falta que os une: “[...] os termos opostos da alternativa significativa ‘fazem um’ com base na falta comum que restituem um ao outro. Essa é também a definição da troca simbólica: o lugar do

objeto de troca é nela ocupado pela falta, antes que alguma coisa ‘positiva’ seja trocada” (1991, p. 74).

Se é impossível que a síntese transforme a identidade e a não-identidade em um mesmo objeto, mas que, justamente pela síntese, esse objeto é para sempre cindido, sendo somente através dela que se descobre a partição do ser pela falta, pelo não-ser, então a regressão mimética, da qual fala Adorno, como a ilusão de se apoderar do múltiplo (2009, p. 137) é impossível para o eu lírico hilstiano, porque ele se depara com uma cadeia significativa a partir do momento em que o pensamento é regulado pela síntese das diferenças.

É por situar-se no domínio do significativo que o eu lírico reconhece o divino por diversos nomes, os quais Queiroz procedeu a uma organização: “Senhor, Este, O Luminoso, o Vívivo, o Nome, o Menino Louco, o Mais, o Todo, o Incomensurável, Menino-Porco, Menino Precioso, Luzidia Divinóide Cabeça, o Outro, La Cara, La Oscura Cara, homem Cristo” (2000, p. 69). Apesar de reconhecer o múltiplo na incapacidade de situar o divino na identidade consigo mesmo, apresentando-o como um significativo que desliza constantemente, inapreensível, a poeta aparenta demonstrar antes uma mimesis poética de um momento dialético do ser: a cisão durante a síntese, dentro da poesia. Sabendo disso, o eu lírico reconhece que, desde o princípio, sua busca é infinita, inacabável, porque não pode se apropriar plenamente da multiplicidade do objeto que tem diante de si, mesmo que esse objeto seja o próprio eu lírico, sob o risco de cair na mitologia, afinal, “[...] o objeto nunca pode corresponder a seu conceito, porque sua existência, sua própria consistência prende-se a essa não correspondência” (ŽIŽEK, 1991, p. 29). Pelo contrário, ele abraça o horror do difuso e se desembaraça da dominação mitológica do múltiplo, desconstruindo a identidade divina e elevando-a a uma outra tipificação identitária, imbuída de dialética e que comporta a diferença em si como parte constituinte do próprio ser, tempo de construção de uma identidade da poeta na não-identidade.

O retorno da coisa na síntese, agora coisa simbolizada quando incorpora a negatividade da perda fundamental do objeto se dá, para Žižek, na visualização do Real, espaço negativizado por excelência. Partindo-se da relação dual e imaginária<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Algo de fictício é sempre introduzido na relação intersubjetiva. Por isso, o imaginário é entendido como registro do engodo. Esta ficção é a projeção imaginária do eu sobre o outro por meio da qual acontece o registro do eu. Assim, em sua relação com o outro, o registro do certo guarda certo

entre dois objetos, descobre-se que há neles um vazio permanente: a falta. É então que entra em cena o sistema simbólico (ŽIŽEK, 1991, p. 75) de onde advém a consciência de morte do sujeito. Veja um poema de Hilda Hilst:

[...] Um olfato que aspira  
Teu rastro. Um construtor  
De finitudes gastas (II, p. 17).

A marca indelével do humano encontra-se em *nascer para a finitude*: “Um construtor/ De finitudes gastas”. Diferentemente do animal, cuja morte em-si diz respeito à essência do ente sem correspondência com sua maneira de situar-se no mundo, a morte do homem, para-si, leva a uma forma de lidar com o mundo diferenciada. Para apreender a falta inerente ao seu próprio ser, visto que não existe falta no Real (LACAN, 2005, p. 147), o eu lírico precisa adentrar no simbólico; a construção identitária que realiza em face do desejo quando diz “eu”, não revela a falta original de todos os seres, mas constrói uma falta alojada na ordem simbólica, o que não significa dizer que o sujeito era unidade positiva antes da linguagem. Como explica Saoufan, “[...] a identificação [determinada como falta aos olhos do significante sob o qual ele se subsume] não faz senão dar forma à falta, ao nada primitivo” (1987, p. 189). Por isso,

[...] a abertura da dimensão do ser já é sempre ameaçada de nulidade: se, nas palavras de Aristóteles, o ser é ‘eterna busca e eterna perda’, se o homem se encontra necessariamente ‘sem via’ quando busca o que ‘quer dizer’ a palavra ser, isto ocorre porque a dimensão de significado do ser é originariamente aberta apenas na articulação puramente negativa de uma Voz (AGAMBEN, 2006, p. 51).

Essa Voz<sup>21</sup> é a temporalidade de um querer-dizer, intenção significativa ainda sem significado e, por isso, negativa porque se articula não para um sentido, cuja origem residiria na compreensão da sentença verbal, mas tem sua especificidade

---

desconhecimento, alienação, amor e agressividade na relação dual em que se encontra (CHEMAMA, 1995, p. 104).

<sup>21</sup> A grafia em maiúscula da palavra “Voz” se refere àquela utilizada por Agamben para distinguir a voz humana da voz animal. Descobre-se, por exemplo, a existência da Voz por ela deixar de ser um mero som para tornar-se um querer-dizer, como fica evidenciado, para o autor, nas palavras desconhecidas. Quando alguém pronuncia uma palavra cujo significado não sabemos, interpretamos que ela não é um som qualquer, mas uma reunião de sons com intenção de significar algo (2006, p. 55). Assim, supõe-se que todo som possui um significado particular, diferentemente dos sons emitidos por animais.

unicamente no querer-dizer, na articulação da sentença, não no resultado da frase. Isso porque a Voz não é ainda compreendida como um discurso significante, mas como a instância de transposição da voz animal para a voz humana, aquilo que Agamben denomina como o “ter-lugar da linguagem”, estrutura que possibilita a enunciação, o discurso e a percepção do humano de que realiza um ato linguístico (2006, p. 52).

Pensando a partir de Hegel, Agamben explica que a voz nasce para a morte, pois “[...] não é mais mero signo natural, que tem seu outro fora de si mesmo” (2006, p. 66). A voz cessa imediatamente seu ser ao se exprimir como uma linguagem desafixada de um dado objeto na realidade, linguagem que não se fixa em algo porque é imediato retorno a si mesma, posto que a palavra não tem substância. Pelo contrário, é motivada justamente pela ausência da substância, articulada principalmente através de um sentido evanescente, que retorna a si mesmo depois de proferido. O ser da voz, portanto, perde-se na enunciação.

Para Agamben, se somente por meio da morte do animal a voz não é completamente vazia, pois “[...] a voz é morte que conserva e recorda o vivente como morto e, ao mesmo tempo, é imediatamente traço e memória da morte, negatividade pura” (2006, p. 67), o humano é aquele que, ao suspender o som puro da voz animal na intenção de significar, consegue articular a “voz de morte”, como denomina o filósofo, para que se torne “voz da consciência”, realizando a transformação da voz animal para a Voz humana e, por isso mesmo, inserindo na voz o conteúdo de morte do animal, rememorando a morte a cada momento linguístico, mesmo que o conteúdo verbal não remeta à finitude do ser.

É exclusivamente porque a voz animal contém sua própria morte que pode o humano percorrer o trajeto para atingir a consciência, afinal, a Voz é voz da morte animal, trajeto de incorporação da finitude à consciência humana. A temporalidade da morte é suprimida ao suprimir-se o particular – o indivíduo que constrói a frase, aquele que é para a morte – para que a palavra se faça e se constitua como rede de significantes. Mas, ainda assim, a finitude permanece presente como começo necessário e intransponível para que a comunicação se realize. Para que o positivo de uma enunciação se realize é necessário que o ser seja formulado por meio da negatividade original, aquela que existe na Voz humana: “A linguagem, pelo fato de inscrever-se no lugar da voz, é simultaneamente voz e memória da morte: morte que recorda e conserva a morte, articulação e gramática do traço da morte” (AGAMBEN,

2006, p. 67), assim “[...] a voz é explicitamente posta em relação com o desejo (ela é ‘si mesmo negativo, desejo’)” (AGAMBEN, 2006, p. 68).

Ora, em *Poemas malditos, gozosos e devotos* detecto uma presença sub-reptícia da morte como justificativa para a escrita dos poemas, os quais margeia e faz surgir a transcrição do nada que o eu lírico encontra em si, em Deus. Por mais que se disfarce a concretude dessa violência que é descobrir-se para a morte, o eu lírico não evita a mimetização de um “processo hegeliano” que tem princípio e fim justamente na vivência da morte pela linguagem, visto que, como discuti anteriormente, o ser é revelado pela palavra. Crio como hipótese, então, que antes de evitar o nada, ao criar os poemas o eu lírico aceita a morte como constituinte do ser e a revive na criação literária. Analisemos a dialética do senhor e do escravo, na qual se encontra inserida a questão da morte, para ver o longo procedimento criado pela poeta para realizar na matéria poética a materialização da morte hegeliana, reavivando a dialética na escrita dos poemas. Para isso, buscarei apoio em outro livro de Hilda Hilst, *Da morte. Odes mínimas*, escrito, inclusive, alguns anos antes de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, em 1980. Vejamos um poema:

Por que me fiz poeta?  
Porque tu, morte, minha irmã  
No instante, no centro  
De tudo o que vejo.

No mais que perfeito  
No veio, no gozo  
Colada entre mim e o outro.  
No fosso  
No nó de um ífimo laço  
No hausto  
No fogo, na minha hora fria.

Me fiz poeta  
Porque à minha volta  
Na humana idéia de um deus que não conheço  
A ti, morte, minha irmã,  
Te vejo (HILST, 2003, XXXII, p. 60)

Se observarmos o ritmo da primeira estrofe, veremos que algumas das palavras ressaltadas estão na centralidade temática não apenas do poema, mas também da filosofia hilstiana da morte e do divino: fiz, poeta, tu, morte, instante, centro, tudo. Tais palavras, alinhadas às outras também marcadas pela inflexão tônica, produzem uma leitura sequencial que parece isolar a determinação do divino

como contraponto da morte em uma escrita nitidamente baseada na religião cristã: fazer-se poeta em relação ao “tu” expresso na morte que se reflete no presente da palavra, em tudo, como centro da vida do eu lírico. Dessa maneira, fazer-se poeta, lidar com a linguagem, está vinculado necessariamente à constituição do sujeito no nada, no desejo, portanto no significante que se transformará em suporte da cadeia do nada no sujeito, diante do outro, o “tu” do qual fala a poeta. No entanto, este outro, este “tu”, é a morte como parte inerente do próprio ser da poeta, por isso irmã: “Porque tu, morte, minha irmã”. A morte demarca o espaço do não-ser vindouro, o espaço definitivo da negatividade em se tratando a morte de uma ausência de temporalidade: a morte simplesmente não-é. Encontrar-se diante da morte, para a poeta é, portanto, a justificativa primeira para a escrita, para lidar com o aspecto avassalador que ganha a percepção da morte no ser, porque é a única possibilidade de definição do humano como humano, como finitude que se gasta. A centralidade temática da morte no poema ainda é ressaltada na praticamente inexistência de rimas na estrofe que permite a visão mais forte do paralelismo posicional e da proximidade homofônica existente entre “centro” e “vejo” no final da estrofe, semelhança sonora propiciada pela assonância de “e” e “o”: “No instante, no centro/ De tudo o que vejo”.

Suponhamos de início, então, que o eu lírico posiciona-se como escravo de um senhor extraterreno, a deidade; escravo porque mantém, metamorfoseado, o imaginário de uma entidade extraterrena criadora do ser e do mundo. Se essa afirmação parece paradoxal diante do que falei sobre a “mundanidade” divina por meio da materialização da escrita, é apenas aparentemente. Colocar-se como escravo diante de um senhor extraterreno não é necessariamente uma crença do eu lírico, mas se assemelha, antes, a um procedimento literário para composição da dialética negativa surgida no conflito interno que vivencia a poeta diante da morte, sempre central. Se o eu lírico se apropria da religião é para distorcê-la de acordo aos seus fins: falar da incompletude através da “humana idéia de um deus” que não se conhece e não se pode conhecer devido a estar para sempre barrado pela incapacidade humana de compressão daquilo que não se conforma ao plano material. Continuemos observando o poema para discutir a apropriação da deidade pela poeta.

Em detrimento da primeira estrofe, cuja ausência de rimas em uma poeta lírica, sobretudo, chama a atenção, a segunda vem preencher a lacuna sonora

homofônica. No primeiro momento está demarcada a presença da morte, o choque da visualização: “Porque tu, morte, minha irmã/ No instante, no centro/ De tudo o que vejo”. No segundo momento há como que uma costura interna da morte no poema por meio da repetição onze vezes das palavras “no” e “na”. As rimas internas, destacadas neste trecho, auxiliam a percepção da internalização da morte no ser da poeta, “no nó de um ínfimo laço” linguístico: perFEItto/VEIo, GOzo/OUtro, coLAda/LAço/HAusto, quando, novamente, no término da estrofe, a ausência de rimas no instante da morte, quando o ser é invadido plenamente por aquilo que não-é: “na minha hora fria”. O poema decorre lento pela concatenação de lugares assolados pela morte: “No mais que perfeito/ No veio, no gozo” e continua, lentidão construída pela repetição da palavra “no”. O ritmo arrastado pelas pausas demonstra a maneira com a qual o eu lírico lida com a morte: ele não recua diante da consciência da finitude, antes lança um olhar mais apurado sobre o abismo de si mesmo, com a consciência de que a morte está colada em si: “Colada entre mim e o outro”.

Novamente o eu lírico realiza um paralelismo de significados entre duas palavras, “gozo” e “outro”, que é muito revelador. Todo desejo é uma volta da experiência primordial do desejo na relação com o outro, posto que, para Lacan, antes que possamos apreender o desejo como desejo, manifestação de um “eu” que existe na palavra, o desejo é visto no outro em um movimento de balança, quando o desejo encontra-se projetado sobre outro (1994, p. 197). Somente quando adentra no simbólico pode o humano desvincular-se da alienação do desejo como desejo do outro e assumir um eu desejante, assim, projetando o Outro como aquilo que preexiste e subsiste ao sujeito, uma ordem que o indivíduo tenta dominar e fracassa; “[...] o Outro, em seu limite, confunde-se com a ordem da linguagem. [...] É no Outro da linguagem que o sujeito irá tentar se situar, em busca sempre retomada, pois, ao mesmo tempo, nenhum significante consegue defini-lo” (CHEMAMA, 1995, p. 156). Ora, quem é esse outro ao qual se refere o eu lírico senão o simbólico estruturante de sua relação com a morte? “É já na sua solidão que o desejo do homenzinho se tornou o desejo de um outro, de um alter ego, que o domina e cujo objeto do desejo é, daí por diante, sua própria pena” (LACAN, 1994, p. 201). É na solidão da própria escrita que o eu lírico descobrirá seu desejo como desejo do Outro, impossibilitado de abandonar a escrita porque é na escrita, sua pena, que ele se objetiva como ser desejante.

Lembremos que o título do livro estudado é *Poemas malditos, gozosos e devotos*. O “devotos”, portanto, está vinculado temporalmente à vivência do gozo experimentado diante da linguagem, do Outro, imiscuído à morte e, por conseguinte, a Deus, pois “O gozo refere-se ao desejo” (CHEMAMA, 1995, p. 90): o Outro é um lugar, o lugar da linguagem, assim também como a deidade é um lugar, um significante que inscreve a poeta em “[...] uma incompletude ligada ao fato de que a linguagem é uma textura, e não um ser” (CHEMAMA, 1995, p. 91), levando a crer que a colocação de Deus como um significante do qual não se tem vestígio é justamente um movimento temporal inscrito na vivência do gozo. O vínculo que estabelece o eu lírico entre as palavras “gozo” e “outro” é justamente o vínculo psicanalítico entre os dois termos e, como fica claro no poema, distingue-se do prazer comum. A poeta não se regozija com a própria morte, antes encontra-se amarrada ao simbólico no qual não pode nunca encontrar um sentido último, deslizando entre momentos opostos, pensamento que se adequa ao conceito de gozo descrito por Chemama, como uma tensão demonstrada nos “[...] jogos de concatenação da cadeia significante” (1995, p. 91). Ser devoto pode ser, assim, a natureza que assume o lugar da linguagem como metáfora de Deus e da morte não-representáveis; a satisfação e a insatisfação do sujeito são dependentes das relações diferenciais estabelecidas no significante;

[...] esse lugar é tomado por Deus ou alguma figura real subjetivada, e a intricação do desejo e sua satisfação é então pensada em uma tal relação com esse grande Outro, que não se pode pensar o gozo, sem pensá-lo como gozo do Outro: como o que, ao mesmo tempo, faz gozar o Outro, que assume então consistência subjetiva, e aquilo de que eu gozo (CHEMAMA, 1995, p. 91).

O significante Deus vem assumir uma repetição indefinida da morte e da incompletude do ser como presença constante em todos os poemas de *Poemas malditos, gozosos e devotos*; remete sempre ao risco de situar-se o eu lírico na linguagem, pois “[...] sua própria textura [da linguagem] engendra o tecido desse gozo, na repetição dessa perda e desse retorno do objeto desejado” (CHEMAMA, 1995, p. 91), o ser. Dessa maneira, o poema pode ser interpretado como o tecido do gozo no qual se inscreve a morte, renomeada no deslizamento de significantes, por isso mesmo, retomada como textura da linguagem. Assim, “[...] ele [o gozo] é *interdito*, ou seja, é feito do próprio tecido da linguagem, onde o desejo encontra seu

impacto e suas regras” (CHEMAMA, 1995, p. 91). Por conseguinte, a linguagem é instrumentalizada pela poeta como lugar da perda essencial do seu próprio ser como unicidade perpétua, transformada diante do saber de uma morte vindoura que é término da cadeia negativa premente do ser no nada, não colocando o ser como perfeito na morte metaforizada: “no mais que perfeito”, mas sim, como complemento essencial de nulidade, posto que a morte, novamente, não-é. Se, de acordo com Chemama, em vez de diminuir a angústia, o simbólico trazendo a repetição faz reproduzir incessantemente a falta, provocando a revivência da angústia diante do nada (1995, p. 92), a assonância do “o” e a aliteração do “m” exemplificam o repercutir constante da morte dentro da linguagem, transformando a palavra no tecido do próprio gozo, ou seja, institui no nível do fonema o gozo. Por não poder encontrar um sentido para a falta que descobre em si, por ser ela mesma sujeito para a finitude é que a poeta encontra em Deus um significante para tentar dar sentido ao que é insignificável: “Me fiz poeta/ Porque à minha volta/ Na humana idéia de um deus que não conheço/ A ti, morte, minha irmã,/ Te vejo”.

O exercício da poesia no qual se insere o eu lírico hilstiano é fracasso sim, mas é exercício também do nada. O divino, como fundamento do poema – posto que o movimenta em busca do nada – surge como uma premissa falsa, sendo, ao contrário, a deidade a instância final do experimento do gozo da poeta, no qual Deus surge como a transformação do gozo em trabalho lírico, um encontro originado não pela falta de Deus, mas Deus originado pela falta no humano, descoberta que ocorre quando o humano sabe da morte. Assim, “[...] essa substância que toma corpo, que é ela mesma corpórea sem que isso a distancie do verbo que se encarna como texto, como um ‘está escrito’ é o que em psicanálise chamamos de gozo” (LAIA, 1997, p. 146).

Percebe-se que o eu lírico descobre sua própria Voz por meio da ausência de uma completude metaforizada em Deus, e é essa “ausência” que é a busca primeira do nada-Deus. Sem ela a escrita se desfaria completamente de volta para o amorfo do gozo como experimentado pelo senhor na dialética com o escravo, que veremos adiante<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> O senhor é capaz apenas de experimentar no gozo o sentimento de si, não desenvolvendo assim a consciência de si e não adentrando realmente na temporalidade que principia com a transcendência da voz animal (AGAMBEN, 2006, p. 68).

O escritor é aquele subserviente à necessidade primeira do significante, o que vivencia o nada no retencimento da imagem poética agora como simbólica, textual, vinculando o nada premente de significação ao trabalho com a escrita de onde se origina o poema. Segundo Carvalho, o gozo só pode ser vivenciado quando corporificado de maneira significativa, “Logo, se o gozo do corpo implica sua corporalização significativa, trata-se de um corpo perpassado pela linguagem, de um corpo simbolizado pelo Outro” (1997, p. 148). É por estar lidando diretamente com o significante que o eu lírico pode lidar com momentos contraditórios, pois relaciona-os em dialética, em passagem e união na síntese: “No fogo, na minha hora fria”. Aqui se encaixa a proposição de Queiroz de que Hilst enseja uma “[...] busca maior do que subjaz sob o Nome, jamais capturado, quando o círculo recomeça, infindável como as vias para o espanto e para a busca” (2000, p.30), risco sempre de nulidade no ser.

Pode-se interpretar que a centralidade de Deus em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, vincula-se à centralidade da morte declarada no poema XXXII. No mesmo instante em que fala do divino, o eu lírico experimenta um desalojamento do ser diante da morte, desconforto que propicia o aparecimento da escrita, o que parece ser, portanto, um “falseamento” da condição religiosa exposta nos poemas pelo eu lírico. Como explica Paz, “[...] religião e poesia tendem a realizar de uma vez para sempre essa possibilidade de ser que somos e que constitui nossa própria maneira de ser; ambas são tentativas de abraçar essa ‘outridade’ que Machado chamava ‘essencial heterogeneidade do ser’” (1982, p. 166), o que permite entrever a apropriação da religiosidade como construção da trama poética: uma aparência de crença mergulhada na descrença de um ser que se sabe e somente a si. Se a religião tem o poder de desembaraçar o ser de uma perspectiva cartesiana, ela poderia muito bem ser utilizada pela poeta para desmascarar a heterogeneidade de seu ser. A existência de Deus delimita uma outridade em termos extramundanos, pois existiria uma vida após a morte distinta da vida terrena, mas, ainda assim, a existência divina rompe a unicidade de um ser idêntico a si mesmo porque direcionado para o além vida. Ora, em *Poemas malditos, gozosos e devotos* a deidade tomaria o lugar da morte como um artifício metafórico que simboliza a terrível descoberta que é se saber finito. Novamente: “Me fiz poeta/ Porque à minha volta/ Na humana idéia de um deus que não conheço/ A ti, morte, minha irmã,/ Te vejo”. A outridade aberta por Deus é metaforizada na transcendência humana

figurada na morte: se o humano não pode transcender a si mesmo, limitado que está à vida natural, não lhe é dado alcançar o extramundano, sua única possibilidade de transcendência reside na aceitação da própria morte que lhe arranca de si mesmo para um além de si, sem que por isso perca a humanidade. Pelo contrário, a morte do animal que é e o fato de encará-la diretamente faz parte da própria maneira de ser do humano (KOJÈVE, 2010, p. 516).

A partir do deslizamento entre significantes, Deus e a morte secreta, afinal, quase surda, escondida por trás do “corpo divino”, assume-se a posição cristã do escravo diante do senhor divino por medo morte. O falseamento da religiosidade se dá na descrença do eu lírico no mundo extraterreno, justificativa religiosa para a sujeição do indivíduo na crença de Deus. Assim, seria possível pensar que o eu lírico reproduz a condição dialética da luta entre o senhor e o escravo, da qual falarei mais detidamente adiante, considerada como relação entre a poeta escrava e a deidade, o senhor de tudo, cujo ponto de partida é a angústia em face do nada do ser, o que se encaixa bem ao pensamento de Kojève quando afirma que “[...] o cristianismo nasce afinal da angústia do escravo diante do nada, do seu nada, isto é, para Hegel, da impossibilidade de suportar a condição necessária da existência do homem, a condição da morte, da finitude” (2010, p. 176).

A poeta joga com uma consciência aparentemente voltada para a entidade divina, criando a percepção de estar desvinculada da visão de si, quando pensaria o poema somente para expressar uma devoção religiosa. Esconde, porém, por trás da deidade, uma complexa estrutura forjada na distensão da linguagem entre o que se diz e o que se quer dizer: esconde as regras do jogo que demonstram a atividade afiada da consciência para-si exercitada pelo eu lírico, ao que se aproxima justamente a operação mítica como descrita por Kojève, quando “[...] o homem fala de si mesmo, achando que fala de outra coisa. Trata-se do mito no sentido próprio do termo e esse mito é, segundo nossa terminologia tanto arte quanto teologia” (2010, p. 193). Contudo, a diferença essencial entre a arte e a teologia, como descritas por Kojève, para a poeta de *Poemas malditos, gozosos e devotos* é que ela nunca parece perder de vista a própria condição de seu ser, não intenta falar de outra coisa que não de si. Percorramos o trajeto dos poemas na ordem da disposição encontrada no livro para entender o *modus operandi* da assimilação da religião, por parte da poeta, e a criação de uma fé profana porque, no fundo descrente, negativizadora da deidade.

Começamos do princípio, observando os cinco primeiros poemas de *Poemas malditos, gozosos e devotos* para ver do que se trata exatamente e como acontece a dialética do senhor e do escravo nos poemas hilstianos.

Nesses primeiros poemas há a intenção de falar da criação do humano por Deus, da gênese que, por ironia, pode ter como ponto de origem a palavra: na bíblia cristã no princípio havia apenas o Verbo desencarnado, Deus, aquele que determina o que deve existir a partir do momento da enunciação, como se fosse a palavra a luz que desbrava a escuridão que recobre os objetos ainda não tocados pela linguagem. É assim que no capítulo de João, tem-se: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez” (BÍBLIA, 2013). Dessa maneira, no momento em que se faz a luz da linguagem, a palavra abre a heterogeneidade do ser à vista, em detrimento do obscuro existir distante da consciência. Assim, também, a gênese da poeta é retratada no poema por meio do verbo, mas principalmente na condição de carne desse verbo, pois todo o livro parece começar com a significativa forjadura do humano por Deus: “Pés burilados/ Luz-alabastro” (I, p. 13). Abrir o mundo pela linguagem significa não apenas estar consciente do entorno do corpo pensante, mas, principalmente, do próprio corpo como material que se desgasta, matéria feita para a finitude. Por isso, o imaginário da poeta que abre o livro *Poemas malditos, gozosos e devotos* não lida com uma montagem do humano, burilado pelo divino, com outro material que não a carne: “Nos pés de carne/ Nas mãos de carne/ No peito vivo. De carne” (I, p. 13).

Pode-se perceber a clareza expositiva do eu lírico sobre a condição humana de se saber mortal no cuidado com a pontuação dos versos, feitos para ressaltar, juntamente com a repetição invariável de “carne”, a mortificação inescapável da consciência humana. A repetição de “carne” não lida com uma alteração de sentido da palavra em cada vez que aparece, pelo contrário, reflete o peso cada vez maior da morte, até que a carne é mantida isolada do resto dos versos pelo ponto final: “No peito vivo. De carne”. É por nunca perder de vista a condição biológica de si que em torno da carne gira a morte: surgem animais feridos, o sangue, ossos velhos: a vivacidade que é ela mesma deterioração do corpo no tempo e pelas vicissitudes: “Vive do grito/ De seus animais feridos/ Vive do sangue/ De poetas, de crianças” (I, p. 13) ou ainda: “E só porisso uma dança, vezenquando/ Se faz nos meus ossos velhos” (I, p. 15).

Continuar pensando o próprio corpo por meio de metáforas sobre a dança nos ossos velhos, mencionando feridas e sangue, abre à consciência a morte que está desde sempre presente nesse corpo, como no segundo poema quando é visualizada a finitude ainda que indiretamente: “Um construtor/ De finitudes gastas” (II, p. 17).

Em um crescente, de poema em poema, a morte assoma como horizonte da escrita quando começa a aparecer a tematização do *nada* humano:

Coronhadas exatas  
De tuas mãos sagradas.  
Me queres esbatida, gasta

E antegozas o gosto  
De um trêmulo Nada (III, p. 19).

Ao terceiro poema, soma-se o quarto poema:

[...] Se me visses fazer  
Panelas, cuias

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

Dirias que sou demente  
Louca?  
Assim fizeste aos homens.

Me deste vida e morte [...] (IV, p. 21)

Identifica-se que a nadificação do ser é realizada discursivamente pelo eu lírico. Somente porque baseado na construção do poema é que o nada pôde estar aberto ao ser, possibilitando que fosse reconhecida a presença do não-ser: “Me deste vida e morte”. Ora, a posição do Deus-Verbo na religião cristã é assumida aqui pelo eu lírico como condutor de uma observação atenta do ser; é ele quem revela a si mesmo a mortalidade do ser. Por mais que a deidade surja como tema da poesia, as indagações e afirmativas da poeta não recebem resposta, o interlocutor da poeta está ausente de forma definitiva, o que leva o discurso do eu lírico a soar mais como o eco de uma voz. O retorno do som é o ouvir da revelação de som da própria voz no espaço silencioso da página, isto porque o enunciado, a criação do poema, demarca exatamente o ponto de existência da voz em silêncio consigo mesma

dizendo o mundo, a qual não pode haver réplica. A única resposta que retorna para a poeta é a sua própria voz, imbuída das dúvidas replicadas pelo som do retorno.

Interpretando os poemas hilstianos por meio das reflexões de Kojève sobre a morte, pode-se pensar que a negatividade é exatamente o nada em si do qual fala a poeta: “De um trêmulo Nada” (III, p. 19), que se manifesta como morte nos poemas hilstianos. É porque o humano “nasce da finitude, [que] só pensando na morte e falando dela é que ele é de fato o que é: discurso consciente de si e de sua origem” (KOJÈVE, 2010, p. 512). Era improvável, então, que o eu lírico conseguisse falar apropriadamente do ser e da incompletude, caso não passasse a abordar o tema da morte e, para isso, desvincular-se da fé cristã em Deus.

A dialética do senhor e do escravo entra em questão quando o eu lírico trata Deus como senhor absoluto: “Ser o Senhor de um breve Nada: o homem” (V, p. 23), ou seja, ele encontra na divindade uma construção que se sobrepõe à morte descoberta em si, como vimos anteriormente. Na dialética em questão, para satisfazer a necessidade não-biológica, desejos, o humano arriscou sua vida biológica em conflito com outro humano, que, por sua vez, também queria realizar desejos. A resolução da luta entre os dois deve terminar com a captura do (agora) escravo diante do (agora) senhor, pois o escravo, quando “[...] colocado em presença da morte – não consegue elevar-se acima do seu instinto biológico de conservação” (KOJÈVE, 2010, p. 165). A partir do momento em que desiste da luta por medo de morrer, o escravo trabalhará para executar serviços para o senhor, permitindo que este mantenha uma natureza exclusivamente guerreira e que viva apenas usufruindo os frutos do trabalho do escravo. Para Kojève, o escravo pode alcançar a sabedoria absoluta, o Espírito hegeliano, no qual está contida a compreensão pelo sábio dos estágios dialéticos percorridos, apenas porque “[...] através do medo animal da morte (*Angst*), o escravo experimentou o terror ou a angústia do nada, do seu nada. Ele se entreviu como nada, compreendeu que toda a sua existência era apenas uma morte superada, suprimida (*aufgehoben*) – um nada mantido no Ser” (2010, p. 169). Por conseguinte, o escravo-escritor hilstiano é escravo porque substituiu temporariamente o enfretamento da morte para encarná-la no divino, ou melhor, para dissipá-la no incorpóreo que é a deidade; ele substituiu um senhor terreno apenas para recair na sujeição ao senhor absoluto: Deus. Contudo, somente ele, como escravo, pode compreender realmente a natureza humana ao encerrar em si e para-si a morte, ao ter consciência de que o ser gesta em si a morte

em um movimento dialético, ao descobrir-se para a morte. Ao colocar como princípio do livro *Poemas malditos, gozosos e devotos* a criação do humano por Deus e a imediata angústia advinda do reconhecimento da morte, o eu lírico parece recriar a dialética do senhor e do escravo sob o ponto de vista cristão, suprimindo o senhor humano pelo senhor divino, pelo mesmo motivo pelo qual o escravo desiste da luta: pelo medo da morte.

Seguindo a interpretação de que a poeta substitui a morte pela deidade, de acordo com a análise realizada do poema XXXII de *Da morte. Odes mínimas* (2003), será somente pela aceitação da própria morte, sem permanecer vinculado à crença no pós-vida, que o escravo cristão poderá se libertar da escravidão. Assim, “[...] o homem cristão só pode realmente tornar-se o que deseja ser caso se torne um homem-Deus. Ele deve realizar em si mesmo o que inicialmente pensava estar realizado em seu Deus. Para ser realmente cristão, ele próprio deve tornar-se Cristo” (KOJÈVE, 2010, p. 184).

Dessa maneira, escreve a poeta:

Para um Deus, que singular prazer  
 Ser o dono de ossos, ser o dono de carnes  
 Ser o Senhor de um breve Nada: o homem:  
 Equação sinistra  
 Tentando parença contigo, Executor (V, p. 23).

Quando o eu lírico busca realizar uma união com a deidade, ele começa a concretizar a transformação da sua condição de escravo. A “equação sinistra” enquadra-se em ser o humano também o verbo que extrairá de si a própria forma de compreensão de si e do mundo. A execução do verbo, no poema, é, portanto, a relação de semelhança que estabelece a poeta com a divindade, trabalhando com o material linguístico e tornando-se executora, assim como a deidade, de uma ação verbalizada. Então, o eu lírico passa se tornar parte do divino: “Me devoras/ Com teus dentes ocos./ A ti me incorporo/ A contragosto” (III, p. 19), deglutindo-o nos poemas como palavra, aproximando-se da afirmativa de Willer sobre o Deus hilstiano em *Fluxo-floema* (1970): “É um Deus canibal que, ao mesmo tempo, existe no homem: é o próprio homem” (2007, p. 364). Se as posições de incorporação forem invertidas, afinal a deidade é inexistente do ponto de vista de um sujeito que só pode compreender o mundo físico, a negação do divino fica mais clara: realizar uma integração com Deus é atingir o cerne de um ente e maculá-lo com a

mundanidade do humano, é reduzir a deidade a características terrenas e destroná-la da posição inalcançável a que se lançava. Dessa maneira,

[...] não se trata no caso de uma *unio mystica*. O termo Deus é apenas uma metáfora: não há Ser ao qual o sábio se une, pois ele é o Ser total; ele é 'Deus' unicamente no sentido em que a totalidade de seu saber, que é a totalidade da verdade, é apenas um desenvolvimento *sum qui sum*: ele é efetivamente tudo o que é; e ele o diz; e ele é tudo o que diz. Em outros termos, seu Ser é seu saber de seu Ser: ele é a revelação do Ser porque é o Ser revelado. Ou ainda: o saber que ele tem de seu Ser é seu próprio Ser; ele é o saber, e é sendo saber que ele é o que é, ou seja, o sábio" (KOJÈVE, 2010, p. 309 - grifos no original).

Tornar-se o próprio Cristo, de acordo com as palavras de Kojève, pode significar, para o eu lírico hilstiano, a união com Deus forçada, porque o sujeito não deseja encarar sua morte. Como significante, Deus está sempre a um passo, para a poeta, de deslizar para a repetida visualização da morte na carne, que não cessa de se dizer. Transformar-se em Cristo é realizar a síntese da universalidade representada por Deus com senhor absoluto que confere reconhecimento ao particular com este mesmo particular, posto que o sujeito individual continua mantendo-se enquanto sujeito, mas transfere o reconhecimento do divino para o reconhecimento do Outro na linguagem. A metaforização da deidade assemelha-se, então, não a uma forma de esconder definitivamente a morte, mas como o primeiro passo de revelação do ser para si mesmo, o que concretiza, no pensamento de Kojève (KOJÈVE, 2010, p. 309), a realização da característica do ser como ser para si, por isso a ausência de interlocutor, criando um sistema de eco poético absolutamente necessário para a concretização do sábio como representante do Espírito, que é precisamente "[...] o Ser-revelado-a-si-mesmo-na-totalidade-de-sua-realidade" (KOJÈVE, 2010, p. 307). Para assumir o papel do sábio a poeta precisou relembrar sempre que é feita de carne e ossos, que se encontra em um mundo físico como humana, em luta por um saber terreno: "Ser o dono de ossos, ser o dono de carnes" (V, p. 23).

Fiel ao pensamento de Hegel, Kojève explica que "O sábio realiza em sua realidade concreta a integralidade da existência humana consciente de si: seu conteúdo, por ser total, é o conteúdo" (2010, p. 307 - grifo no original). Dessa maneira a integralidade da existência humana depende da temporalidade dialética baseada no desejo negativo que aponta para o futuro. Logo, a transformação do

escravo em direção à liberdade não é, portanto, um processo rápido e fácil, mas doloroso e que perpassa o desvendar do ser. Pensando em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, o eu lírico, ao desenvolver os próprios conceitos por meio da investigação do ser, parece efetivar-se em uma literalidade do pensamento de Kojève de que, ao realizar o conceito que produz, o Espírito permanece no interior do próprio conceito por ele produzido (2010, p. 307), levando à necessidade de recriar a própria vida em vinte e um poemas. As poesias criadas em *Poemas malditos, gozosos e devotos* podem ser interpretadas, então, como a tentativa de manutenção do eu lírico em cada verso criado por ele mesmo, nos conceitos originados no desvelamento do ser, que se principia, por sua vez, com o nascimento do ser criado por Deus ou da descoberta de si como morte.

Se o sábio realiza a concretude da experiência humana seria necessário, portanto, a realização da morte de si mesmo, na poesia, criada como o movimento da dialética do desvelamento do ser, incluindo a transformação do escravo em sábio no último poema, quando se insinua a concretização da totalidade da existência humana, pois “Se a morte está no ser que se degrada, nas minúcias e intimidades, a morte ‘é’, com a ‘garra fria’ de Chronos faminto” (RECH, 2010, p. 60). Foi preciso criar a transgressão da morte sobre a carne da poeta, poema por poema, até desembocar na morte do eu lírico ao final do livro, posto que “[...] sua existência [a do humano] real e fenomênica é um movimento” (KOJÈVE, 2010, p. 461), é perpétua dialética negativa até a morte:

[...] Chora por mim. Pela poeira que fui  
Serei, e sou agora. Pelo esquecimento  
Que virá de ti e dos amigos.  
Pelas palavras que te deram vida  
E hoje me dão morte. Punhal, cegueira [...] (XXI, p. 63).

O choro de Deus que pede a poeta, significa que não haverá encontro pós-morte entre o eu lírico e a deidade; a ausência permanente é a marca da morte indelével que expurga qualquer pensamento de existência de um plano extramundo. O eu lírico diz: “Não te machuque a minha ausência, meu Deus,/ Quando eu não mais estiver na Terra” (XXI, p. 63), porque a presença dele estava unicamente vinculada ao meio material. Se alguma possibilidade de continuidade do eu fosse vislumbrada, a ausência total não existiria nem poderia machucar, metaforicamente, a divindade. Todo o trajeto é feito com a consciência de realização nas palavras, que

dão vida ao divino, o que permite entender que ele não preexiste à linguagem. O que a poeta faz pode ser interpretado como a demonstração do efetivar-se como sujeito na linguagem, contrariando o ser-dado, idêntico a si mesmo em termos não-auto-reflexivos, para situar-se no ato de autoafirmação dialético. Para tornar-se sujeito o eu lírico precisou reconhecer-se como um nada por meio da metáfora: “Como poeira que fui/ E sou agora”. No caso do poema, o ser-dado do eu lírico concerne ao primeiro momento de existência do poema, contraposto, ao final do livro na desvinculação de Deus como fonte de busca e aceitação da morte. Ora,

[...] o verdadeiro, ou o Ser-revelado-pelo discurso, é uma totalidade, isto é, o conjunto de um movimento criador ou dialético, que produz o discurso no âmago do ser. O absoluto ou a totalidade do real não é apenas substância, mas ainda sujeito perfeitamente revelador do real; mas ele só o é no fim de seu devir dialético (=histórico), que culmina com sua própria revelação. E esse devir revelador significa que a totalidade implica a realidade humana que não é um dado eternamente idêntico a ela, mas um ato de autocriação progressiva temporal (KOJËVE, 2006, p. 498).

O “saber absoluto” mimetizado pelo eu lírico não equivale a um conhecimento sem falhas, estágio no qual se chega à perfeição. O “saber absoluto” abre para o sujeito o vislumbre da verdade, o que significa lograr construir ciência para o sábio, desvincular o indivíduo de uma posição invariável e idêntica a si mesma. Não se chega nunca à identidade, pelo contrário, atingir a finitude para o eu lírico é aceitar finalmente “A grande noite negra” (IV, p. 21) que é a morte e caminhar em direção a ela, afinal, o eu lírico ainda está vivo quando escreve sobre sua morte.

Ora, o ponto mais negativo do ser é a morte. Caminhar em direção ao nada absoluto, aquilo que não-é, reveste-se de simbolização, como declarar o nada como parte integrante do ser no devir histórico de sua revelação, como ressaltar de maneira definitiva a não-identidade do objeto. Neste momento, o “[...] lugar central de Deus é um lugar vazio” (ŽIŽEK, 1991, p. 123). Para Žižek, o saber absoluto hegeliano “[...] marca o ponto em que o sujeito se apercebe da prioridade da perda em relação ao objeto: no curso do processo dialético, o sujeito sempre torna a perder o que nunca possuiu” (1991, p. 125). É por se aperceber da “prioridade da perda” que a poeta não mais tenta se apropriar do objeto por ela perdido, Deus, mas parece descobrir que algo está para sempre perdido à medida que vai pensando no

encontro definitivo com o objeto de procura nos sonhos: “Me queimo em sonhos, tocando estrelas” (XIX, p. 59).

Em suma, adentrar no reino da linguagem é para o eu lírico poder acercar-se da única maneira de conhecer um objeto e poder compreender o ser. Ao mesmo tempo, é correr o risco de vislumbrar o ser como incompletude, indefinição absoluta. É neste sentido que o prefácio da *A trajetória do ser* diz: “Em ti, terra, descansei a boca, a mesma que aos outros deu de si o sopro da palavra e seu poder de amar e destruir” (HILST, [1966] 2013, p. 281). Vê-se que a própria morte está contida desde o momento na abertura da voz, carregando em si o poder de conhecimento e destruição inseparáveis, pois, na linguagem, a verdade nunca é uma aparição indubitável, mas está revestida de receios: “Revesti de sombra a minha verdade” (HILST, 2013, I, p. 283). No fim do poeta o que morre é a palavra.

No próximo capítulo observarei a construção poética da linguagem em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, como caminho de construção da busca de sentido para a incompletude que o eu lírico encontra em si. Para a poeta, no entanto, não parece bastar a definição intelectual do não-ser, mas é preciso a visualização deste na poesia como algo concreto, algo a ser experimentado. Identificar, portanto, quais as características da linguagem que permitem visualizá-la como um espaço a ser quase habitado pelo eu lírico, pode ser a chave interpretativa do trabalho.

## 2 Artíficos de um (en)canto

### 2.1 O trabalho da escrava-poeta

Situar Deus como metaforização para o nada que assola o eu lírico é o primeiro passo para identificar a poética da incompletude hilstiana. É preciso agora averiguar quais os meios encontrados pela poeta para representar o abismo. Neste ponto da pesquisa podemos passar a identificar a deidade, sem problemas, com o abismo de sentir-se oco, experimentado pelo eu lírico: “Sou tudo isso, oco moita” (XIII, p. 43). Para realizar a investigação, verifiquemos como a linguagem aponta para o nada.

Pelo que vimos até aqui, a linguagem se articula como o chamamento do Real para o simbólico na transformação da voz em Voz, surgida da própria morte do animal<sup>23</sup> e que, por consequência, provoca a experiência do sentir da temporalidade advinda do pronunciamento da palavra – o sujeito é em si uma parcela de futuro. A linguagem adquire contornos de substância estrangeira, algo que nos situa em uma ordem que nos antecede, pois a linguagem preexiste ao sujeito. Ser forasteira ao sujeito, ao mesmo tempo que é tão intimamente ligada à forma como esse sujeito se apreende, é levá-lo ao “estrangeirismo de si mesmo”, é ser parcela de estranheza para o indivíduo que utiliza a linguagem para dizer a si próprio. Jacques Derrida notou isso ao falar do *phármakon* como substância que, sedutora, leva ao êxodo (1991, p. 15), ao descaminho, ao desvirginamento da pureza e violação do íntimo; como substância que, alojada no interior do animal, ao mesmo tempo leva ao outro, ao contato com o exterior e interdita um conhecimento que se baste por si só. O *phármakon* é uma droga cuja ambivalência pode aparecer através da sua aplicação; a *pharmákeia*, benéfica ou malévola, carregando em si, sempre, uma ambiguidade imanente. A escritura, assim como o *phármakon*, leva o humano ao exterior. Veremos adiante o que significa esse “estrangeirismo” para o eu lírico. Percorramos, por enquanto, outro caminho.

Para que a morte do animal seja realizada como consciência da própria morte, como na perspectiva do servo, consciente de si, é preciso que o animal se desfaça da natureza solitária que lhe concerne para se constituir como ser no Outro,

---

<sup>23</sup> O animal ao qual me refiro é o ser vivo considerado irracional.

como ser de linguagem. O animal que antes era morte em-si, desconhecedor da própria natureza do corpo, agora adentra na temporalidade do dizer por via da negatividade de uma voz que é, assim como o *phármakon*, a não-substância, a não-identidade porque vinculada ao universal. A farmácia é, exatamente, a permanência do não-diferido graças à constituição do sujeito do desejo no Outro, ou seja, a farmácia é o que de comum, a linguagem, penetra no diferenciado, o sujeito, provocando a vinculação do universal ao particular. Por isso,

Ali onde se abre um vazio, ali onde isso se cala, ali deve nascer a palavra, elo no discurso literário que inventa, reinventa, *traz a morte e faz ressuscitar a vida* no incessante exercício da escrita, esta ‘pele simbólica de palavras’, rede essencialmente esburacada, nunca completamente colmatada *entre eu e esse outro que foi preciso perder ou calar de dentro para que a escrita pudesse ser criada* (CARVALHO, 1997, p. 129-130 - grifos meus).

Observa-se que para morrer, o eu lírico teve de viver a experiência da linguagem como um espaço, abertura possibilitada pela Voz, que é nada mais que o evento de linguagem se realizando, sem ainda qualquer referência a um sentido, e é ela mesma o veículo de experiência da morte humana, além de ser também o próprio silêncio original, o vazio, como explicou Carvalho (1997, p. 129), do qual o humano não pode se acercar plenamente. É por isso que o eu lírico diz, falando da morte:

E ao invés de Morte  
Te chamar Isana  
Fulva  
Feixe de flautas  
Calha  
Candeia [...] (HILST, 2003, I, p. 29).

Vê-se que o eu lírico substitui a morte por outros nomes não apenas porque não pode enxergar de frente o vazio da morte, mas porque, no seio do nome, reside a negatividade, posto que o lugar inacessível da Voz é, pensa Agamben, o absoluto, o fundamento negativo (2006, p. 127). Nada mais “natural”, então, que transformar a morte na transição de nomes que, para a poeta, se adequariam como chamamento, porque a morte é somente na linguagem. Como se pode ver, não há adequação imediata entre os termos utilizados pelo eu lírico para representar a morte; eles não remetem a significados próximos instantaneamente: “Insana/ Fulva/ Feixe de flautas/

Calha/ Candeia”. Para reforçar o nada, dentro da linguagem, a poeta utiliza-se da visualização das palavras que se substituem à palavra “morte”, colocando-as logo abaixo desta para criar, inevitavelmente, o paralelismo de significantes. A morte não se encontra nunca determinada, pelo contrário, ela, assim como Deus, é um deslizamento, não pode ser apreendida senão pelo corpo morto ou *em* morte, visto que a morte de um corpo não cessa nunca de se dizer. Ao contrário do que pensa Andrade, que detecta, no poema, uma intenção de fazer parar a morte, impedir o fluxo do tempo ao nomeá-la com diversos nomes para impedi-la de acontecer (2011, p. 77), antes, a poeta deixa correr livre o fluxo da morte que se espalha corroendo as palavras por dentro.

Analisando filologicamente a palavra *absoluto*, Agamben chega à conclusão de que, derivando do verbo *solvo*, que significa a liberação de qualquer vínculo e de qualquer alteridade, e juntamente com a preposição *ab*, expressão do movimento para se distanciar, entende-se que

Pensar o absoluto significa, então, pensar aquilo que, mediante um processo de ‘absolução’, foi reconduzido ao que lhe é mais próprio, a si mesmo, à sua *solidão* bem como ao que lhe é *consuetudo*<sup>24</sup>. O Absoluto implica sempre, portanto, uma viagem, um abandono do lugar originário, uma alienação e um estar-fora (2006, p. 127 - grifos no original).

Pensando o absoluto por meio de suas representações primordiais, o divino e a morte, o eu lírico pensa-se a si mesmo. Pensar o absoluto pela escrita é iniciar um deslocamento em direção a um retorno para si, um distanciar-se de si onde o verso é justamente isso, a distância que se toma para, tão somente, mergulhado o sujeito na própria solidão, ser reconduzido ritmicamente de volta a si, como vimos na síntese. Somente por meio daquilo que lhe falta invariavelmente, da alteridade inscrita no Outro, o ser pode se reconduzir de volta a casa. Para ser a si, o eu lírico precisa mergulhar no Outro, tecendo uma rede poética. Para Losso, “[...] o absoluto em estado negativo, respeitando a proibição das imagens (*Bilderverbot*), mantendo-o irrepresentável, sem atributos, é o que possibilita qualquer representação e a capacidade de pensar” (LOSSO, 2007, p. 142), o que leva a se pensar que é na ausência que o ser se cria. Somente com o distanciamento divino, ou seja, negativizado o absoluto, o eu lírico pode desenvolver os poemas que, de outra

<sup>24</sup> Aquilo que é próprio de um grupo (AGAMBEN, 2006, p. 126).

forma, caso Deus estivesse presente à poeta e à escrita, estariam limitados à própria representação estática do absoluto, não haveria possibilidade de pensamento. Dessa maneira,

[...] ‘O *êthos*, a morada habitual, é, para o homem aquilo que lacera e divide’. O hábito, a morada em que ele já se encontra sempre, é, para o homem, o lugar de uma cisão; é aquilo que ele jamais pode apreender sem receber daquilo uma laceração e uma fissura, o lugar onde jamais pode estar verdadeiramente *desde o início*, mas aonde pode somente *no fim* regressar. É esta cisão demoníaca, [...] que a filosofia deve sempre pensar e ‘absolver’. Por esta razão, a filosofia deve necessariamente ter o seu princípio na ‘maravilha’, deve, pois, sair desde sempre de seu hábito, alienar-se desde sempre e de-cidir-se a partir dele, para poder então retornar a ele, atravessando a sua negatividade e absolvendo-o da cisão demoníaca (AGAMBEN, 2006, p. 128 - grifos no original).

Agamben afirma que as experiências poética e filosófica da linguagem não estão distanciadas, mas, ao contrário do que a tradição fez pensar, ambas começam com a experiência negativa do ter-lugar da linguagem (2006, p. 102). Nos versos do poema abaixo a poeta pavimenta seu caminho de volta para o nada de sua própria morte, instalada também na própria palavra como movimento de morte. Com seu jogo rítmico, a poesia não procura anular para sempre o nada, mas faz o nada rescindir nos versos, repetição do significante que renova sempre a falta no interior da linguagem:

Ferrugem esboçada  
Perfil sem dracma

Crista pontuda  
No timbre liso

Um oco insuspeitado  
Na planície

Um cisco, um nada  
À tona das águas  
Brevíssima contração:  
Te reconheço, amada (HILST, 2003, VII, p. 34).

A *ferrugem* é a corrosão da morte que se alastra sobre o ser em-si e para-si. Uma ferrugem muito mais conhecida do que propriamente vista, pois ponto de basta, morte, do movimento do ser no mundo, ainda distanciada do corpo como ponto final

da escrita viva do ser, quando se pronuncia a palavra poética: “Ferrugem esboçada”. Esboço de morte, então, o corpo humano, perfilado como material de decrepitude que sustenta a finitude sem conhecê-la necessariamente: “Perfil sem dracma”. A morte ressoa tão antiga quanto a moeda, o dracma, a palavra humana, que tem a capacidade de perfurar o ser, de ser sempre violenta pela supressão do contínuo da vida de um humano que nunca estará apropriadamente terminado. A finitude põe término à cadeia de desejos abruptamente: não se pode barganhar com a morte, como testemunha o destino da personagem Jöns em *O sétimo selo* (1957), de Ingmar Bergman: a morte sempre te reconhece, mesmo quando insuspeita, ela está lá para que você, na contração limpa e rápida a veja, sem mais poder ver: “Te reconheço, amada”.

Em uma intrincada relação entre a solidão do eu que fala consigo mesmo dialogando com o nada e o Outro que está na linguagem da qual se utiliza a poeta, o ser é levado à alteridade apenas para voltar à sua morada habitual, o silêncio, após ter conseguido visualizar a morte e dela extrair seu conteúdo positivo, o poema. Ora, de acordo com Agamben, na teologia e mística cristãs, o silêncio de Deus aparecia como o fundamento da palavra (AGAMBEN, 2006, p. 88) e, por conseguinte, estava contigo na palavra do místico cristão. O silêncio, no entanto, está na linguagem do místico porque, antes de ser ele místico, é homem comum, exposto às vicissitudes da palavra e esta tem seu nascedouro no silêncio.

Assim, mesmo que o conteúdo seja silêncio verbalizado, há nele também algo de compreensível para o leitor. De acordo com Agamben, a ideia de que o silêncio é parte da linguagem vem desce a antiguidade tardia, com o cristianismo e gnosticismo. Deus, estando no princípio de tudo, sendo o abismo devorador indescritível, incompreensível, é também o silêncio, aquilo a partir do qual tudo foi criado. A compreensão humana gera o silêncio quando atinge o ápice de sua compreensão do abismo, vendo-o como incompreensível (AGAMBEN, 2006, p. 87). É assim que o eu lírico fala a Deus:

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

E depois de prontas

Me visses  
 Aquecê-las a um ponto  
 A um grande fogo  
 Até fazê-las desaparecer

Dirias que sou demente  
 Louca?  
 Assim fizeste aos homens.

Me deste vida e morte.  
 Não te dói o peito?  
 Eu preferia  
 A grande noite negra  
 A esta luz irracional da Vida (IV, p. 21).

Chama a atenção, desde os primeiros versos, a utilização de características humanas para descrever Deus, de acordo com o princípio que estabelece a poeta de não conceber a deidade metafisicamente. No entanto, ela se apropria da concepção religiosa humana; Deus está no princípio de tudo como o forjador louco de um humano que só é para-a-morte: “Doem-te as veias?/ Pulsaram porque fizeste/ Do barro os homens”. Se a poeta se utiliza da religião cristã é para transformá-la em uma metáfora da existência sem sentido do humano, quando comparada a possível feitura de panelas cuja razão de ser não seria outra que a destruição final, consumidas pelo fogo: “Até fazê-las desaparecer”, até mesmo porque não há destino para o humano depois da morte como na religião cristã: “A grande noite negra”. Não há sentido, não há rimas que possam ser utilizadas para tornar bela uma condição irracional pulsante como a vida, por isso o jogo de leitura do poema recai na leitura rápida construída pelo ritmo, ausência de pontuação que provoca uma pausa indesejada e por diversos *enjambements*<sup>25</sup> que postulam a existência de alguma possível lógica por traz do ato criativo divino, que, inclusive, transgridem as estrofes: “Se me visses fazer/ Panelas, cuias/ E depois de prontas/ Me visses/ Aquecê-las a um ponto/ A um grande fogo/ Até fazê-las desaparecer”. Assim, o ritmo é mesmo o da desrazão, o da incredulidade diante da vida, como se o eu lírico falasse com o íntimo desespero de quem conhece a morte. A vida se consome como fogo, não há tempo para pausas: “Aquecê-las a um ponto/ A um grande fogo”; como se queimariam as panelas e cuias se queima o humano com a própria vida. O poema sustenta que “A ausência de significação provém de que o homem, sendo

<sup>25</sup> *Enjambement*, ou encavalgamento, é a ruptura na imagem, na visualidade do verso unida à continuidade na unidade sintática. Assim, uma oração se inicia em um verso e termina no outro. Um exemplo é: *Dirás que o humano desejo/ Não te percebe as fomes*.

aquele que dá sentido às coisas e ao mundo, percebe subitamente que não tem outro sentido senão morrer” (PAZ, 1982, p. 182-3), afinal, Deus não está presente para dar qualquer resposta satisfatória.

É preciso que a poeta, para descobrir o nada, precise mergulhar no exercício da escrita. Para recuperar um estado que está permanentemente bloqueado, a poeta precisa escrever. Como metáfora desse indizível que ausculta aquele que o procura, a poeta escolhe a figura divina, fonte primordial do *logos*. No entanto, estar na linguagem é estar em correlação direta com o abismo do incompreensível, com aquilo de onde brota a palavra primeira e saber que haverá sempre algo de indizível para onde migra a palavra.

A relação entre Deus e a palavra está exposta na investigação do livro de Platão, *Fedro*, realizada por Derrida, que se depara com o Mito de Thot, no qual a fala está ligada ao domínio paterno do deus Amon. A escrita é, assim, inventada pelo deus egípcio Thot para apreciação de Amon, rei dos deuses. Como explica Derrida, “Deus, o rei, não sabe escrever, mas esta ignorância ou esta incapacidade dão testemunho de sua soberana independência. Ele não tem *necessidade* de escrever” (1995, p. 22 - grifo meu). O Deus que fala, o verbo inicial, tem potência suficiente para bastar-se a si mesmo, mas o verbo do homem sem ser coisa e distanciado das coisas do mundo não é completo, pelo contrário, é sempre um deslizar, um se relacionar com outros verbos. Se por um lado a explicação demonstra a independência divina, perpassa também a invalidez humana, sua dependência daquilo que, em sendo a si mesmo, é sempre o Outro.

O Deus hilstiano poderia, então, ser tomado como a essência mesma do deslizar do significante, a inecessência completa onde o desejo é sempre relançado em nome do jogo que se efetua, não com a conquista do objeto de desejo, mas, sim, com a permuta entre desejos, posto que o que se deseja não é o objeto, mas o próprio desejo. Deus seria, então, o estágio primário inalcançável para onde mira toda a linguagem como tentativa de cercar determinado objeto; a palavra que se basta e que por si só é coisa completa, sendo por isso mesmo a imobilidade perfeita de onde vem o sentimento de vazio experimentado pelo eu lírico ao intuir a face divina.

Seguindo a mesma lógica de pensamento, no período medieval a reflexão sobre Deus estava inevitavelmente vinculada à reflexão gramatical da expressão dos meios divinos (AGAMBEN, 2006, p. 45). Sendo o nome de algo criado para

conter determinada forma exterior ao humano, demonstrá-la e invocá-la no momento de sua enunciação, o nome divino, “Deus”, no entanto, assume função apenas de identificação, demonstrando a incapacidade da linguagem de conter a substância divina, de se apropriar dela positivamente para sua utilização ordinária, de lhe indicar uma qualidade apreendida por meio da contemplação da deidade ou derivação intelectual: o deus banhado no Real que fende a palavra. Esta identificação divina carece de precisão espacial não tendo “Deus” efeito de demonstração, visto que não há forma de compreendê-lo pelo sentido ou intelecto, mas somente pela fé. Agamben afirma, por conseguinte, que a fé é “[...] definida, aqui, como uma particular dimensão de significado, uma particular 'gramática' do pronome demonstrativo [...] *uma experiência que tem lugar unicamente na instância do discurso como tal (fides ex auditu)*” (2006, p. 46 - grifos meus). Ora, se não há maneira de apreender Deus pela linguagem, o que se apreende justamente é o vazio na forma da palavra deixado pela ausência divina.

Vinculando-se, então, a posição paterna divina ao *lógos*, a única saída para o eu lírico é a possibilidade da escritura e, mais especificamente, a poesia, pois, “[...] desse pai, desse capital, desse bem, dessa origem do valor e dos entes manifestados, não podemos falar simples ou diretamente. Primeiro porque não podemos olhá-los na face tal como não o podemos ao sol” (DERRIDA, 1995, p. 27), assim “[...] o bem (o pai, o sol, o capital) é, pois, a fonte oculta, iluminante e cegante, do *lógos*” (DERRIDA, 1995, p. 28 - grifo no original). Intuir diretamente a face divina é um risco pago com a cegueira como quando se olha para o sol, perigo experimentado, por exemplo, por padre Dom Deo, na novela *Com os meus olhos de cão* (2006a), de Hilda Hilst:

[...] Tem horror que se lhe saiba o nome. certa noite, intuí, então chamei-O. lanhou-me todo o ventre. as coxas. a semente. [...] uma voz delicada e sonolenta vinda das folhas altas de umas árvores negras se expressou assim: Dom Deo, se repetires Meu Nome ainda que às escondidas, dentro da pedra, ou dentro da tua própria barriga, hás de perder a vida. e entendi que não se referia a esta vida, esta aqui da Terra, não Vittorio, ia perder para sempre a mais remota possibilidade de voltar a ser (HILST, 2006, p. 86).

Para falar sobre Deus, o eu lírico precisou adentrar no espaço do *phármakon*, do significante, da experiência da linguagem como um acontecimento propiciado pela Voz: o eu lírico precisou fazer poesia. A observação de que o eu lírico faz

poesia parece simplória, mas apenas se não nos concentramos na ação: o eu lírico *faz*, ele realiza um trabalho como escravo.

Na dialética do senhor e do escravo, como já se disse, a vida que nasce da morte é o trabalho que o servo realiza impedindo o desejo de continuar seu deslizamento contínuo, transformando-o em manifestação material, em linguagem, porque “A palavra (*logos*) reveladora do Ser nasce na e da consciência-de-si do escravo pelo trabalho” (KOJÈVE, 2010, p. 166). Como expliquei anteriormente, isso acontece pelo medo da morte, senhora absoluta de tudo, que o servo experimenta. Mencionei que o caráter guerreiro do senhor, voltado exclusivamente para a luta e que o leva a se satisfazer exclusivamente com a morte de seu adversário, pode ser mantido, apenas, graças ao trabalho do escravo. No entanto, “[...] não se pode estar plenamente satisfeito (*befriedigt*) pelo que *é*, pelo que *se é*, na e pela *morte*. Porque a morte não *é*, o morto não *é*. E o que *é*, o que vive, não passa de um escravo” (KOJÈVE, 2006, p. 169 - grifos no original). Ora, na dialética, a única posição do eu lírico para poder investigar o ser é a do escravo, afinal, não haveria outra forma de realizar-se na morte senão pelo trabalho, especificamente, no caso da poeta, trabalho com a escrita.

A aparição do escravo como concretizador do trabalho que concede o “luxo” ao senhor é, para Kojève, uma vantagem apenas aparentemente paradoxal. O que está em jogo não é o conteúdo ético da relação entre sujeitos, mas que, ao trabalhar, o sujeito realiza-se como humano ao suprimir os próprio instintos em prol de uma ideia não-natural, os poemas no caso específico, o que dá origem ao pensamento abstrato: a técnica, a ciência, *as artes* (2010, p. 170). Pelo trabalho o ser humano pode reconhecer a liberdade como conceito quando passa a dominar a natureza. Ele consegue atingir uma condição de existência transformada, não sujeita à satisfação de necessidades naturais, alcançando o mesmo estágio do senhor no início da luta por reconhecimento, quando passa a viver à custa do trabalho escravo. Contudo, a liberdade permanece apenas uma noção para o escravo, “mas que pode ser realizada pela transformação consciente e voluntária da existência dada, pela abolição ativa da sujeição” (KOJÈVE, 2010, p. 171). Isso leva a crer que se situar como servo de um senhor divino é escolher uma vantagem posicional. Porquanto, somente o escravo tem o verdadeiro vislumbre do ser. Por isso que existe, ao final de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, a superação final da deidade pela morte. Assim, o eu lírico parece aceitar a servidão apenas porque ao escolher a existência

do senhor impõe a este uma razão de ser voltada para catalisar o movimento histórico mimetizado na transição de um poema para o outro, movimento gerado na dialética entre os poemas. Ao negar-se como animal, o escravo passa de um ato autonegador para um autocriador, porque no lugar do ser que havia, outro surge transformado, isto porque “Pensar é, já em si, antes de todo e qualquer conteúdo particular, negar, é resistir ao que lhe é imposto; o pensamento herdou esse troco da relação do trabalho com seu material, com seu arquétipo” (ADORNO, 2009, p. 25). Assim, a poeta transforma a si mesma por meio do produto do seu esforço, pois teve de negar a própria natureza do ser para realizar o trabalho servil.

Pode-se pensar que a postura de Deus não é a outra que a do senhor usufruindo o trabalho da escrava-poeta, alimentando-se, imóvel, em sua própria natureza porque não realizador do trabalho responsável pela modificação do mundo e do ser: “Não temas/ Meus pares e outros homens/ Te farão viver destas duas voragens:/ Matança e amanhecer, sangue e poesia” (XXI, p. 63).

A vida da deidade encontra-se dependente do trabalho tanto da poeta quanto dos demais escravos que vertem sangue e poesia para deleite divino. A necessária perpetuação de uma mesma existência, indiferenciada consigo mesmo, impõe à deidade a ausência de modificação de seu ser, levando-o à semelhança consigo mesmo sob pena da configuração divina ser dialética, o que significa dizer imperfeita. A única evolução experimentada pelo senhor é parasitária, porque “consome os produtos do trabalho do escravo” (KOJÈVE, 2010, p. 469), da mesma maneira que a deidade consome o sangue e a poesia dos poetas.

Ao produzir, o eu lírico, como o escravo, vai aos poucos suprimindo o senhor por meio da concretização da poesia que vem, de início, para satisfazer a deidade. Esta evolução pode ser percebida desde a epígrafe de *Poemas malditos, gozosos e devotos*: “Pensar Deus é apenas uma certa maneira de pensar o mundo” (p. 7). Deus pode ser pensado como um universal, aquilo que engloba toda a particularidade do mundo. Dessa maneira, todas as particularidades estariam contidas em Deus, como partes diferenciadas do mesmo corpo divino, no qual se encontrariam subsumidas. Assim, como as particularidades convergiriam para o universal divino, ele seria um todo fora do qual nada existiria. Tal universal deve ser suplantado dialeticamente pelo universal da palavra como conceito capaz de representar o mundo mesmo na ausência divina, ou seja, a palavra seria o substituto de Deus. Da mesma maneira, Kojève explica que

[...] Para que uma revolução consiga realmente suprimir o cristianismo, é preciso que o ideal cristão se realize primeiro sob a forma de um mundo. Pois, para que uma ideologia possa ser ultrapassada, suprimida pelo homem, é preciso que o homem experimente primeiro a realização dessa ideologia no mundo real onde vive (2006, p. 177).

O mundo do eu lírico é tão somente a palavra, o que leva a pensar que da realização do trabalho poético deriva a negatividade humana da poeta como liberdade. Ao criar, o eu lírico nega o dado para concretizar algo diferencial no interior do ser, restituindo-o, através da morte, à sua solidão diante do mundo pela palavra. A criação poética remete, portanto, à nadificação do ser como negado e suplantado: “[...] ao surgir do nada, o novo só pode penetrar no Ser e existir se tomar o lugar do Ser-dado, isto é, negando-o” (KOJÈVE, 2010, p. 464).

Assim como no Mito de Thot, Žižek encara Deus como pré-existente à palavra, o que o faz vê-lo como uma solidão extremada de si antes da invenção do mundo: a deidade estaria sozinha no mundo com o querer puro que lhe próprio, pois nada existiria, neste momento, além da vontade divina, aquela que realiza o que deseja, que transforma em realidade o pensamento. A solidão instilaria no divino a loucura. Como ainda não foi inventada a palavra manifesta pelo filho de Deus, o que existe é tão somente o Real, portanto, a não-realização de toda e qualquer coisa: nada existe antes do advento da palavra porque é a palavra que permite que ao ser seja deixado ser, é a palavra que provoca a revelação do ser no mundo como tal (ŽIŽEK, 1991, p. 175). Se antes da palavra a deidade permanece mergulhada em loucura porque tudo o que existe é apenas ela, faz todo o sentido a formulação de Kojève, para o qual “Para ser realmente cristão, ele [o sujeito] próprio dever tornar-se Cristo” (KOJÈVE, 2010, p. 184), porque “[...] o nascimento do Filho é a descoberta da Palavra pela qual esse antagonismo insuportável [a solidão divina] se resolve” (ŽIŽEK, 1991, p. 174). Tornar-se Cristo é tornar-se a palavra de libertação do ser, da solidão de si mesmo, expulsando o Real que assoma invariavelmente. Ao descobrir a palavra pelo trabalho e ser aquele que trabalha para o Senhor, o eu lírico consegue evitar a própria loucura representada pelo Real divino. Assim, o eu lírico realiza a prescrição de Kojève à medida que escreve cada poema como o vir à tona da palavra que salva da solidão absoluta.

O processo dialético do escravo necessita do divino porque, na dialética hegeliana, desejar significa ser reconhecido, desejo de reconhecimento que origina a luta primordial entre senhor e escravo: “A consciência-de-si é em si e para si quando e porque é em si e para si uma Outra; quer dizer, só é como algo reconhecido” (HEGEL, 1997, p. 126). Acaso o eu lírico, assumindo a posição de servo em lida com a poesia, não constituísse um senhor para o qual destinar os frutos do trabalho, não haveria linguagem, troca. O reconhecimento do eu lírico estaria interdito em face da ausência de outrem que o reconheceria como liberto. Encerrada na solidão, a poeta incorreria no risco da palavra significar apenas para ela mesma, a poeta. Ao criar Deus, a poeta realiza o mesmo procedimento divino na criação do mundo: inventa Deus para inventar a própria palavra que a retira da solidão, para *ser* a palavra, pois “A palavra do poeta é a palavra original, anterior a Bíblias e Evangelhos” (PAZ, 1987, p. 289). É por isso que o eu lírico diz:

É de uma Ideia de Deus que te falo.  
Pesa mais se ausente  
Pesa menos se te toma [...] (XVIII, p. 55).

A verdadeira experimentação da negatividade se encontra, portanto, no servo que é capaz de transgredir o puro esvanecer do voz e transformá-la na Voz, a coisa com consistência e objetividade, ou seja, no trabalho realizado pelo servo para frear o desejo e realizar a escrita. Por isso, o indizível que assola o eu lírico só pode ser compreendido com a consciência sensível do servo realizada no trabalho da linguagem, na qual um *nada* está permanentemente alojado como parte integrante da equação. Assim, no movimento que origina a consciência está sempre o ter-lugar da linguagem como vinculação do ser humano à negatividade, posto que é *locus* fundante da compreensão do sujeito.

O jogo que o eu lírico empreende entre a representação de Deus como senhor e como vertigem do Real leva-o à compreensão de si como forma vazia de corpo, como linguagem. O saber-se corpo na consciência para-si é, então, realizável pela representação do próprio corpo por meio do corpo do Outro, pois “É num movimento de balança, de troca com o outro que o homem se apreende como corpo, forma vazia de corpo” (LACAN, 1994, p. 197). Uma das formas que encontra o eu lírico para realização do trabalho é o manejo da ausência e presença divina no significante, como expliquei anteriormente. Quando a poeta transforma Deus em

palavra, “Negativiza assim o campo de forças do desejo, para se tornar, a si mesma, seu próprio objeto” (LACAN, 1994, p. 200).

Para realizar o manejo do significante, a poeta precisa entrar no jogo do *Fort-da* que permitirá o trato da divindade como ausência. Como explica Lacan, a partir de Freud, a criança apreende a ausência e a presença de objetos pela sua substituição no significante, dizendo *fort* quando o objeto desaparece e *da* quando ele retorna, o que “É o caso de dizer, imitando Aristóteles, que o homem pensa com seu objeto. É com seu objeto que a criança salta as fronteiras de seu domínio transformado em poço e que começa a encantação” (1996, p. 63). O jogo do *fort-da* é, exatamente, a lacuna condicional para a criação da linguagem que tenta substituir o objeto desaparecido, fazendo da negatividade manifesta na ausência e da substituição do objeto uma condicional de existência do significante, inaugurador do jogo a ser lançado com o objetivo de capturar o objeto. Da mesma maneira, a poeta é designada pelo seu objeto, a linguagem, especificamente a linguagem e a imagem poética das quais se utilizará como artifícios de maior magnitude para pensar o vazio.

## 2.2 A poesia e suas imagens

Para efetivar, no espaço da linguagem, a busca e o desencontro, a poeta precisará de artifícios poéticos específicos. Dizer que o eu lírico trabalha a partir da ausência divina é insuficiente, pois cabe demonstrar que a atuação da poeta não visa o fim da procura, pelo contrário. Como veremos, ela presentifica a ausência como imagem portentosa da constituição do ser. Logo, para poder fazer da ausência não apenas conhecimento filosófico em direção ao entendimento, mas torná-la experimentável na linguagem, o eu lírico precisará da imagem poética.

Se a imagem é experimentável na linguagem, obviamente que ela será construção textual. Para verificar sua existência em um poema, como explica Ana de Mello, “[...] o estudioso tem de percorrer, no texto, os itinerários do poeta tentando apreender as forças de ação do texto e captar o aparecimento de uma realidade suplementar” (2002, p. 96). Como análogo da imagem, Mello identifica o símbolo, indicando que ambos não são arbitrários, ou seja, que eles não são alocados na frase sem motivação, mas são motivados por uma ligação intrínseca com aquilo por eles representados. Mello identifica, além da motivação imagética, a existência de ressonância interna do texto que remete à ligação entre imagens, uma se apoiando

na outra para produzir a totalidade significativa do poema, ou o “tecido semântico”, como diz a autora (2002, p. 59), que leva, por sua vez a um

[...] Trabalho de construção da sintaxe imagética textual [...] cujo acesso se dá por um caminho não demarcado claramente, mas feito de percursos subterrâneos, corredores obscuros, pois a superfície é seguidamente enganadora, até o alcance de uma perspectiva interpretativa, uma iluminação, ainda que provisória (2002, p. 59).

Isto significa que as imagens nunca são facilmente entregues à leitura, mas precisam ser decifradas, seus rastros seguidos textualmente porque serpenteiam como serpenteiam os versos que saem da boca da poeta de *Poemas malditos, gozosos e devotos*: “E a serpente de versos na tua boca (XIII, p. 43).

A estrutura da palavra poética na imagem acede, portanto, a um estatuto diferenciado que não diz respeito ao significado particular de cada palavra empregada, mas à criação da realidade suplementar de que falou Mello (2002, p. 96) quando efetuam, no entrelaçamento de seus próprios significados, tal realidade suplementar. É justamente pela repercussão de uma imagem sobre a outra que “a imagem poética terá uma sonoridade de ser” (BACHELARD, 1996, p. 2) e o poeta falará no limiar do ser, confirmando o pensamento de que a imagem é intrinsecamente motivada: falar em imagem é falar do ser.

No entanto, Mello limita a imagem à atividade simbólica de evocação do objeto ausente ou difícil de ser percebido, afirmando que pela imagem o objeto surge à consciência, reparando a ausência física pelo pensamento (2002, p. 64), o que entra em conflito com o que pensa Bachelard, que adverte justamente sobre a impossibilidade de se encarar a imagem como substituto do objeto, afinal, as palavras comuns em si, aquelas não trabalhadas poeticamente, desde já efetuam o jogo do *fort-da* responsável pela presentificação do objeto. Para o autor, ressaltar o ato de criação da consciência poética é ressaltar a realidade específica sem igual que tem a imagem, cuja capacidade de transformação atua sobre objetos isolados para que os limites de cada um se tornem reverberantes entre si. Nas palavras de Bachelard, apagando os limites do ser para que a dualidade do ser se torne “incessantemente ativa em suas inversões” (1996, p. 4). Ora, se há a criação de uma realidade suplementar e se o poeta fala no limiar do ser é porque a imagem poética é revestida de imediaticidade negativa. Vejamos que isso quer dizer: a imagem pode ser considerada negativa porque não tolera a identidade do ser, faz

com que os limites dos objetos não sejam mais demarcados com clareza, ou seja, atua pela síntese hegeliana ao negar as identidades e pôr em relação os objetos; imediata porque é o ser se dizendo no espaço da palavra, novo, recém criado pela imaginação da consciência criadora, aquela que para Bachelard afirma ser um “tempo de extrema tensão, a tomada de consciência” (2001, p. 4). Retomaremos adiante este aspecto tensionante da imagem, prestemos atenção, neste momento, que pela imagem o eu lírico pode criar uma outra realidade na qual aquilo que define um ser estará em contato com outro ser, tornando-os imbricados sem que por isso percam as características próprias que os distinguem, imergindo-os na dialética negativa.

Para comunicar o que experimenta, o eu lírico, assim como o poeta bachelardiano, precisa “[...] escrevê-lo, escrevê-lo com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao transcrevê-lo” (2001, p. 7). A construção das imagens poéticas em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, se revela exatamente na vivência da palavra, por parte do eu lírico, que se mostra na voragem desenfreada por mais poemas, por situar-se a poeta sempre na ponta do verso investigatório, visto que o poema tecido pelo eu lírico é poema-busca, pois “[...] mal uma expressão foi enunciada o ser já tem necessidade de outra expressão, o ser deve ser o ser de outra expressão” (BACHELARD, 1996, p. 218 - grifos meus). Tudo motivado pelo vazio criativo em contato com “A imagem poética [que] é, com efeito, essencialmente variacional” (BACHELARD, 1996, p. 3). Ora, se não se pode encarar a imagem como substituto do objeto, mas, sim, na sua realidade específica, isto quer dizer que a imagem poética abre a possibilidade de que o eu lírico, ao detectar em si a incompletude, pode perceber também a possibilidade que ela lhe concede de produção, transformando o simples vazio em criatividade, porque sentido pelo eu lírico como necessidade de preenchimento que o leva a tocar nas coisas, olhá-las, que retira da incompletude sentida em si, as poesias e imagens.

Se a imagem de *Poemas malditos, gozosos e devotos* está vinculada com a ausência divina e fala de Deus, postulando que é “Melhor um cheio de dentro/ Que não conheces, um fartar-se/ De um nada conhecimento” (XVIII, p. 55) do que a ausência pura e simples do divino, é porque “Em sua simplicidade, a imagem não tem necessidade de um saber [...] para especificar que a imagem vem antes do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é, mais que uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma” (BACHELARD, 1996, p. 4). Desvincular a

palavra poética da atividade do espírito, aproximando o espírito da função racional, e vinculá-la à alma, ligada ao sentir e não necessariamente direcionado por um saber, é tornar a palavra poética um dado que se vivencia, porque, para Bachelard, na imagem a alma inaugura uma forma na qual o sujeito falante estará por inteiro, sem necessitar de conhecimento prévio para dela participar, “[...] pois se ele não se entregar a ela sem reservas não entrará no espaço poético da imagem” (1996, p. 12).

Apliquemos o método de leitura de Bachelard sobre a imagem em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, que consiste em sobrecarregar a carga da imagem para dela retirar a concepção racional e adentrar na ação surrealista que toda imagem pura, segundo o autor, deve ter, demonstrando que “[...] o extremo da imagem se revela assim ativo, comunicável” (1996, p. 229), e descobriremos que o eu lírico parece viver a imediaticidade da forma linguística da ausência exposta pela imagem poética, visto ser a própria palavra constitutiva do poema a forma que dá origem a poeta como ser de linguagem, como ser falante cuja vivência do mundo pode se dar apenas na palavra que se torna como casa do eu lírico porque morada mais íntima que poderá ter e espaço que abriga a vida imaginativa.

Os espaços no qual o ser se recolhe sobre si mesmo são os cantos, segundo Bachelard (1996, p. 146), a solidão que faz germinar o ser. Hilda Hilst é a poeta dos cantos, físicos e mentais, porque a própria epifania de suas personagens encontra-se desalojada da centralidade, acontece em momentos fugidios. Hilst faz as personagens descobrirem o mundo no espaço físico e subjetivos dos cantos, alojados no canto da escada, como Hillé, em *A obscena senhora D.* (2005a), como Amós Kéres, em *Com meus olhos de cão* (2006), que vive em um barracão no fundo da casa de sua mãe ou, ainda ambos, Hillé e Kéres, que rememoram o passado quando revisitam o ser nos cantos da memória, um processo de desconstrução da vida. Como estas e outras tantas personagens hilstianas, o eu lírico de *Poemas malditos, gozosos e devotos* descobre os contornos do ser nos cantos de um poema, nas esquinas dos versos, pois, como explica Bachelard, até mesmo um simples barco pode ser o canto onde se aloja o ser (1996, p. 148), onde o ser pode brincar quimericamente de criar um recanto, uma morada em um espaço físico, seja em um barco, uma escada, em um poema, que deslinda o *cogito* do ser voltado para si mesmo, espreitando-se: “Todos os cantos são frequentados, se não habitados” (BACHELARD, 1996, p. 149).

Podemos supor que os poemas emergem como cantos nos quais o ser se constrói e nos quais descobrirá, por meio do *cogito*, a fenda que existe no ser: “[...] nesses cantos, parece que o sonhador conhece o repouso intermediário entre o ser e o não-ser” (BACHELARD, 1996, p. 153), repouso intermediário porque dialético, porque o ser passa a habitar o espaço vazio do canto, negativo em si mesmo porque “[...] esse retraimento físico em nós mesmos já traz a marca de um negativismo” (BACHELARD, 1996, p. 145), o da solidão do pensamento voltado sobre si mesmo. Portanto, ao reconhecer a dialética negativa do ser, quando imerso no poema, o eu lírico pode dizer que é do sono de Deus, ou seja, é da ausência divina que o poema pode acontecer, porque o vazio detectado pelo eu lírico como o espaço deixado por Deus, o não-ser, é aquele necessário para a composição do poema e para vivência da palavra, como nos versos a seguir:

[...] O Senhor do meu canto, dizem? Sim.  
 Mas apenas enquanto dormes.  
 Enquanto dormes, eu tento o meu destino.  
*Do teu sono*  
*Depende meu verso* minha vida minha cabeça.

Dorme, inventado imprudente menino.  
 Dorme. *Para que o poema aconteça* (V, p. 23 - grifos meus).

O não-ser, possibilitando o vazio criador do eu lírico, é significado pelo sono da deidade. O ser, então, entendido como o poema, advém portanto do não-ser, o vazio do eu lírico representado na distância que toma a deidade ao se manter sonolenta, imagem na qual o ser se origina na negatividade do não-ser. Ao mesmo tempo que a poeta cria a deidade: “inventado imprudente menino”, ela apela para que ele se mantenha dormindo, posto que o poema surge da negatividade do sono divino, que por sua vez lida com o contraditório demandado por Adorno para a dialética: “A identidade e a contradição do pensamento são fundidas uma à outra. A totalidade da contradição não é outra coisa senão a não-verdade da identificação total, tal como ela se manifesta nessa identificação” (ADORNO, 2009, p. 13). No seio da identidade reside o contraditório manifesto pelo sono divino como a “não-verdade da identificação total”. A dialética negativa reside, justamente, no ponto de apelo da poeta por um deus por ela criado, vertigem da própria poesia sobre si mesma, impossível de se identificar consigo totalmente como um ser sem fendas, sem

brechas. O sono é o reino dos sonhos, onde pode acontecer o poema: “Eu no meu sonho de estar/ No resíduo dos teus sonhos? (IX, p. 35).

*Poemas malditos* configura-se como um livro que está prenhe de imagens contraditórias, onde o negro reluz como ouro e onde o negro e o escuro convivem: “É negro. Com luz de ouro.//É branco e escuro” (II, p. 17). Está cheio de imagens de luta que começam com o reconhecimento de que a procura pelo pleno nunca findará, mas não é infrutífera. É por isso que o eu lírico pergunta a Deus: “Se te ganhasse, meu Deus, minh’alma se esvaziaria?” (XIV, p. 45), uma vez que a procura nasce imediatamente da consciência da falta, da impossibilidade de se concretizar o encontro do eu lírico com Deus. A procura é, pois, o que gesta o poema, ela não será infrutífera porque dela nasce a ideia:

[...] Cuida que tal ideia  
Te tome. Melhor um cheio de dentro  
Que não conheces, um fartar-se  
De um nada conhecimento

Do que um vazio de luto [...] (XVIII, p. 55).

O *vazio de luto* (XVIII, p. 55) ao qual se refere o eu lírico é o vazio do nada de onde nada vem, distinto do nada que gera o conhecimento. O desconhecido do ser é a zona aberta na qual todo indivíduo permanece indefinível até a morte física, espaço de incompletude a possibilitar a movimentação do desejo, que será o passo inicial para a criação do poema. A mera percepção desse espaço indefinível, como que a fechar o todo do eu, enlace final, é a questão que movimenta as personagens hilstianas, que as entrega ao desejo.

No poema número XV, o eu lírico, como que indagado por um interlocutor sobre se desenha Deus, responde que desenha o nada: “Desenhas Deus?/ Desenho o Nada” (XV, p. 47). O eu lírico percebe que Deus é a representação do vazio que busca e tenta matar a sede divina carregando água, uma representação da escrita dos poemas com os quais alimenta a deidade. Assim, ele reconhece em Deus o espaço que existe dentro de si mesmo de não-ser, olhando a Deus como se olhasse para a constituição de seu ser. Deus é um espelho de sua própria face onde pode mirar e descobrir que a sede divina que pretende matar é a própria sede que ele mesmo sente: “[...] Tu és, meu Deus,/ A Vida não desenhada/ Da minha sede de céus” (XV, p. 47). Há, dessa forma, a possibilidade de se entender esse Deus não-

ser como perpétua procura pelo não-ser do eu, esse não-ser que se faz, justamente, em não-endo – na falha da procura –, no desencontro do eu frente ao desejo.

A procura que se engendra acontece, portanto, não exteriormente ao sujeito, mas diz respeito a um pensamento sobre o interior dele mesmo. Fazer poesia é transformar a paisagem psíquica em um objeto de análise, utilizando o poema como tradutor do interior do sujeito que se assiste:

A coisa, o conteúdo, devem, na verdade, alcançar na poesia a objetualidade para o espírito, todavia, a objetividade confunde a sua realidade até agora exterior com a interior e alcança uma existência apenas na consciência mesma como algo representado e intuído meramente de modo espiritual. O espírito se torna assim objetual em seu próprio solo e possui o elemento da língua apenas como meio, em parte de comunicação, em parte da exterioridade imediata a partir da qual ele retornou em si mesmo originariamente desde um mero signo (HEGEL, 2004, p. 16).

Alcançar Deus por meio do poema se torna alcançar a si mesmo pela linguagem. A forma da exterioridade, aquela do objeto inexoravelmente separado do sujeito, é transubstanciada na forma imagética do pensamento, algo que está próximo ao pensamento de Bachelard, quando este afirma que “[...] frequentemente, é no âmago do ser que o ser é errante. Por vezes, é estando fora de si que o ser experimenta consistências. Por vezes, também, ele está, poderíamos dizer, encerrado no exterior” (1996, p. 218), ou seja, na centralidade da própria procura. Voltada sobre o seu ser, a poeta se vê em uma relação com o divino aparentemente exterior, não plenamente metaforizado em “ser”, por meio da qual ela compreende a consistência da ausência do próprio ser.

Percebe-se que na mirada do sujeito para o interior de si mesmo, o mundo real nunca se desvanece completamente enquanto lastro referencial da linguagem. Na poesia, porém, por mais que a linguagem não consiga escapar da referencialidade, seu objeto é aquilo que Hegel chamava de “espírito” (2004, p. 16), o *eu* que intenta se dar forma artisticamente. Nessa poetização do *eu*, a objetividade deixa de ser uma propriedade do exterior para ser do interior, que devora a realidade para ser observada como suplente do mundo verdadeiro para sua explanação no poema. Para o filósofo, as outras artes, a arquitetura, a escultura, a pintura e a música, manifestam-se por meio da manipulação de um material sensível, concreto e exterior ao reino do espírito, material pertinente à arte em questão, como as cores,

a exemplo da pintura. O espírito se limita ao material pré-instituído para criar significação por meio dele. Na poesia, em contrapartida, o espírito lida com as palavras, ele se utiliza daquilo que é o seu próprio meio de se tornar presente a si mesmo, para a criação da fantasia artística. A forma da arte poética não é, por conseguinte, condicionada a um material impróprio à aparição do espírito, mas é o próprio espírito tornando-se sensível. As palavras se desdobram na folha como a corporeidade desse *eu* que se faz origem e fim poético.

Dizer que a poesia hilstiana intenta encontrar Deus, sendo ele exterior ao eu lírico e ao texto, é cair no erro de interpretar erroneamente as palavras do eu lírico, posto que ele mesmo acredita que o sono da deidade é necessário para o poema acontecer. Com a atenção divina não há a busca do eu lírico, não há poema, não há criação de Deus pelo humano: “[...] Dorme, inventado imprudente menino/ Dorme. Para que o poema aconteça” (V, p. 23). Versos nos quais se percebe o comando do humano sobre a invenção do divino no poema, nos quais a conversação com o divino fica evidenciada pelo vocativo e pelos verbos no imperativo. Há ainda a repetição de *dorme*, palavra seguida, nas duas vezes em que aparece, de pontuação, o que ressalta a importância significativa, percepção ressaltada também por ser palavra tônica nos respectivos versos. Por mais que se fale de Deus, é o humano que lhe comanda o sono, que, criando a ausência divina, proporcionará a proliferação dos poemas *em busca*. A modificação da pontuação no verso posterior, ponto em vez de vírgula, desenrola do sono a explicação do poema: “Dorme. Para que o poema aconteça” (V, p. 23)

Na imagem existe a imediata consciência de que entre o mundo e o eu lírico há uma distância. Enquanto produto do primeiro intervalo entre o humano e o ambiente que o circunda, a imagem cumpre papel de enlace entre os dois, sendo ela construção, não o aparente ver/ser puro no imediatismo do objeto, ou seja, ver o objeto não é saber completamente dele, mas construí-lo imageticamente.

Assim, a epígrafe<sup>26</sup>, citando Goethe, que Bosi coloca no início de seu livro, *O ser e o tempo da poesia* (1997), afirma que a ideia está sempre presente na imagem, o que significa dizer que a representação em imagem do objeto não é a apreensão de sua essência, mas a formação de um construto imagético desse objeto no pensamento, no qual tal construto terá alguma mobilidade de forma de

---

<sup>26</sup> “A idéia, na imagem, permanece infinitamente ativa e inexaurível” (GOETHE *apud* BOSI, 1997, p. 13)

acordo com o pensamento e a realidade que se descortina, havendo sempre a ligação entre ambos para a criação da forma na representação. Quem dá forma é justamente a imagem poética como criação necessariamente linguística, construção que põe em vista o ser falante na movimentação das imagens, posto que estas “[...] não aceitam ideias tranquilas, nem sobretudo *ideias definitivas*” (BACHELARD, 1996, p. 19 - grifos meus). O processo de mimese ocorre desde já no pensamento e é, então, o processo de criação de um complexo de formas, de significantes cuja mobilidade significativa se dá em comparação com outras formas<sup>27</sup>. Por meio da mimese ocorre a subjetivação do sujeito que olha o objeto. Dessa maneira, “[...] quem quer apanhar para sempre o que transcende o seu corpo acaba criando um novo corpo: a imagem interna, ou o desenho, o ícone, a estátua” (BOSI, 1997, p. 14), sugerindo que, não apenas a arte, mas toda a linguagem, de acordo com o que se apreende de Bosi, provém da tentativa humana de conseguir apreender a realidade.

Quando o eu lírico assume a pena hilstiana representando a si como poeta que escreve *Poemas malditos, gozosos e devotos*, cria no poema, por meio da tentativa de encontrar Deus em sua ausência ou o não-ser que descortina quando se enxerga distante da deidade, a imagem poética:

[...] Pés burilados  
 Fino formão  
 Dedo alongado agarrando homens [...] (I, p. 13).

Nos versos, retrato da construção do humano como algo de montado, de construído por Deus, porque burilado, os dedos da divindade tornam-se tão extensos que alongam os versos para nove sílabas, um dos maiores do poema. Dessa maneira, no próprio poema, tem-se uma representação do tamanho divino e de sua capacidade de alcançar o humano: a deidade é gigantesca diante do humano, mera palavra no enorme verso que são os dedos divinos: “Dedo alongado agarrando

<sup>27</sup> Cabe aqui fazer notar a participação efetiva da metáfora, cuja atuação, de acordo com Aristóteles, se dá na associação de termos por si só inconciliáveis, algo que, para o filósofo, é impossível de acontecer com as palavras correntes (2005, p. 44). O poeta, trabalhando a linguagem, dá origem a novos significados ao utilizar-se da metáfora e estabelecer relações de analogia entre os termos distintos: “Forjado é o nome ainda absolutamente não usado por ninguém a que o poema mesmo dá curso” (2005, p. 43). Inversamente do que pensa Rosenfeld, que afirma ser a metáfora o resultado do trabalho do discurso verbal sobre a imagem (1997, p. 101), a metáfora pode ser entendida como formulação linguística utilizada no complexo de construção do verso que tende para a imagem como final, algo que se localiza no texto da própria autora ao citar Bosi: “A ‘imagem’ frásica é um momento de chegada do discurso poético” (1997, p. 101).

homens” (I, p. 13). No entanto, a forma representativa do objeto, a imagem, é vazia, enquanto materialidade falsa, posto que não é capaz de possuir o objeto, mas substituí-lo na linguagem. Dessa maneira, não são os dedos de Deus que se materializam no poema, mas são transcritos literariamente como imagem, vazios do objeto que representam. O vazio, a impossibilidade de possuir o objeto, conseqüentemente, é forma enquanto espaço a ser modelado, subjetivado, posto que somente pela nadificação do ser pode o novo surgir no ser preexistente. Dessa maneira, quando eu lírico diz:

Se mil anos vivesse  
Mil anos te tomaria.  
Tu.  
E tua cara fria (VI, p. 25),

ele permanece incapaz de tomar a Deus e, dentro do poema, cria a imagem poética que atua como substituto divino. Se o eu lírico fala com Deus, como indicam os pronomes no poema acima, é o Deus construto poético, criação linguística, não a entidade divina em si. Assim, a ausência da deidade proporcionou, na tentativa do eu lírico de apreender a realidade divina, que houvesse a criação de Deus pela poesia. Não esqueçamos que a deidade é inventada: “Dorme, inventado imprudente menino” (V, p. 23).

Qualquer corpo já nos aparece contendo seu duplo, sua própria possibilidade de duplicação na imagem e na palavra, visto que pode ser substituído, pela linguagem, por um outro que não é ele mesmo mas que o representa, assim como Deus pode ser invocado sem estar realmente presente. O duplo do objeto ao mesmo tempo que é social, posto que situa-se no Outro, encontra-se passível de ser manipulado pelo indivíduo. O Deus como entidade coletiva é, desta forma, transformado na deidade inscrita na poesia do eu lírico, passível de ser criado pelo sujeito poeta que busca o divino. A própria visão do corpo que se olha é engendrada e mediada pela imagem, o que implica o distanciamento do humano de sua carne através do olhar e, mais profundamente, do seu *eu*, algo que resiste de incontrolável dentro do ser. Para se pensar, o humano precisa se observar, procedimento do qual vem o construto imagético e a linguagem, de onde vem o distanciamento, posto que a consciência toma até a si como objeto para poder se pensar, uma vez que a consciência é duplo de si mesma.

O eu lírico, em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, tentará se apropriar do Deus fugidio de suas poesias, na construção poética da imagem, o que resulta na ideia da deidade, em letra maiúscula mesmo, como é escrito nos poemas. Vejamos:

## XVIII

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

Pois ficará mais pesado  
Se sumir de tua alma.

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

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

Cuida que tal ideia  
Te tome. Melhor um cheio de dentro  
Que não conheces, um fartar-se  
De um nada conhecimento

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

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

E não sentes verdade  
Que a vida vale em extenso  
Altura e profundidade  
Se vives do pensamento? (XVIII, p. 55-57)

A ideia de Deus, inevitavelmente, passa a ser uma forma desenhada como poder de capturar a presença do ser exterior que se busca. Esse desenho do ser exterior é a maneira de atrelar a uma forma definível a incompletude do ser sempre evanescente, posto que a imagem adquire caráter simbólico ao representar na linguagem um objeto que lhe é exterior.

Na intersecção entre o interior e o exterior, a imagem surge como a presença daquilo que está sempre ausente no humano por meio da representação, encarada por Octavio Paz como um acordo quase pleno entre o objeto e o sujeito (1982, p. 133). Se Deus é desaparecimento contínuo, é também a presença contraditória da ausência, uma escolha que se faz entre o nada completo, de onde nada se cria, e o nada da negatividade, capaz de gerar o positivo. Significa dizer que “De outra forma, ela [a dialética] precisaria capitular, e, com ela, todo espírito. Não se poderia pensar a mais simples operação, não haveria nenhuma verdade, e, em um sentido enfático, tudo não seria senão nada” (ADORNO, 2009, p. 17). Assim, refletindo continuamente sobre a contradição de dizer uma deidade que sequer existe, criada pelo pensamento do eu lírico como ideia, a própria poeta toma o lugar de Deus como criadora, em um movimento dialético negativo prescrito por Adorno: “O espírito, que continuamente reflete sobre a contradição na coisa, precisaria se tornar essa coisa mesma, se é que ela deve se organizar segundo a forma da contradição” (2009, p. 17). O poema presentifica a ausência divina por meio da reconciliação dialética por si própria que existe dentro da imagem entre o exterior e o interior. Nela, a deidade que não pode ser alcançada, move-se na ideia que se faz peso mesmo sendo um nada, como nos versos seguintes: “Toma contento/ Se te sabes pesado/ Dessa ideia de Nada.// É um pensar para sempre” (XVIII, p. 57).

Neste poema, único no livro em que o eu lírico está falando diretamente ao leitor em vez de tentar o diálogo com a deidade – “Se some, tem cuidado/ [...] Pois ficará mais pesado/ Se sumir de tua alma” –, vê-se que se a divindade não for pensada, a alma do sujeito se tornará pesada, pois ficará plena de uma ausência completa da qual nada pode advir. Os versos chegam quase a mudar a cadência da poesia para um tom mais prosaico, como em: “É de uma Ideia de Deus que te falo”. A presença das rimas e aliterações servem, no espaço de prosa desenhado, para marcar o pensamento central a ser transmitido: o de que Deus é uma Ideia e que deve ser pensada para que se faça presença por meio da linguagem.

As imagens contam da dubiedade de uma condição positiva que se faz a partir da negatividade – o peso do nada, um ficar cheio de nada conhecimento –, posto que a ideia de Deus, no poema, é um desconhecimento vertente do nada, o que significa dizer que conhecer a Deus se faz pelo seu desconhecimento.

A plenificação do sujeito, não obstante, se dá por meio da imagem que toma a forma do corpo ausente, o Deus que só se encontra dentro do humano como ideia e

está ausente ao mesmo tempo, sendo ela mesma, a imagem, desde o princípio, o objetivo final do eu lírico, em vista de saber que a plenitude, o alcançar Deus, não pode ser conseguida, afinal, o poema não fala da deidade, mas sim da ideia que o humano tem do divino: “É de uma Ideia de Deus que te falo” (XVIII, p. 55).

Todo o tom imperativo do poema, percebido nos verbos *ter*, *cuidar*, *tomar*, é precedido pela advertência de que o pensamento deve buscar algo para que o indivíduo não sofra na inércia, o que se revela na pergunta lançada ao leitor na última estrofe, como o pensamento buscando a si mesmo para vivificar a vida: “E não sentes verdade/ Que a vida vale em extenso/ Altura e profundidade/ Se vives do pensamento?” (XVIII, p.57) Tal advertência é levada a cabo pela condicional *se*, em *se vives* (XVIII, p. 57), cuja função argumentativa se estende nas outras estrofes. Essa dubiedade da condicional é a própria partição do sujeito, perpassado pelo vazio-cheio e o vazio profundo, este último experimentado nas metáforas materiais da casca sem fruto e pele sem corpo ou ossos, expondo nas metáforas uma falta essencial ao ser.

Quando o sujeito se deixa levar completamente pela ausência, mergulha no vazio do luto no qual a poesia não existe, porque as palavras parecem inúteis diante da dor (NASIO, 1997, p. 12). Ora, ao relatar um caso de tratamento, Nasio percebeu que “[...] essa impregnação aquém das palavras poderia, justamente, inspirar-me as palavras adequadas para expressar a dor e acalmá-la” (1997, p. 13), ou seja, a mesma dor pode servir para estabilização do sofrimento quando trabalhada pelas palavras que antes pareciam inúteis, sem contudo fazer desaparecer o vazio que assola o eu lírico.

Percebe-se que existe algo de fantasioso na palavra, que é o seu poder de exprimir o inexprimível. O eu lírico de *Poemas malditos, gozosos e devotos* parece ter consciência da dificuldade de se acercar da plenitude, como pode se observar na terceira estrofe do poema acima: “Ainda que descontente/ Te vejas pensando sempre/ Num alguém que está aí dentro/ De quem não conheces rosto/ Nem gosto nem pensamento” (XVIII, p. 55). No entanto, tem como instrumento de busca a imagem poética, com propriedades distintas. A dificuldade de se encontrar pleno está baseada na configuração da imagem fantasma a que se refere o conceito de imagem explicado por Alfredo Bosi, isto é, o intervalo entre o humano e o mundo que não pode nunca ser definitivamente expurgado (1997, p. 21). O fantasma,

dentro da imagem, é a ausência inerente a toda presença linguística como representação do mundo.

Aqui, “[...] a imagem é cifra da condição humana” (PAZ, 1982, p. 120), porque nela a pluralidade do real permanece vívida na significação das palavras do poema; significados contraditórios se unem para formar uma única imagem, sem, no entanto, quebrar a unidade sintática da frase ou do todo textual (PAZ, 2009, p. 38). Trata-se de um rompante que desagrilhoa o pensamento da temporalidade corriqueira, para colocá-lo de cara com a terrível imobilidade da concreção: quando a imagem se faz, ela carrega em si a materialidade do poema, seu poder consiste, além da semântica na união dos significados opostos, em trazer para o poema o estatuto de ser.

Assim, além do significado que os versos pretendem assumir, a imagem concede à palavra uma visibilidade que teria o objeto na imagem visual. Muito se pode dizer sobre o objeto, mas, ao mesmo tempo, ele resiste à investigação, à dissecação completa, permanecendo um enigma que não pode ser simplesmente possuído pela linguagem: ele é, igualmente, como o poema. Como explica Octavio Paz, “[...] suas imagens [as do poema] não nos levam a outra coisa, como ocorre com a prosa, mas nos colocam diante de uma realidade concreta” (2009, p. 47). Essa realidade é a existência do objeto descrito pelo poema, nada mais que isso. Quando Hilst fala da ausência de Deus, ela não descreve sua ausência, mas a coloca em sua inteireza na imagem para ser sentida, vivenciada, não teorizada – pois, lembremos, a imagem prescinde do saber –, como no poema a seguir:

[...] Poderia, meu Deus, me aproximar?  
 Tu, na montanha;  
 Eu no meu sonho de estar  
 No resíduo dos teus sonhos? (IX, p. 35)

O trecho do poema acima poderia ter sido escrito de outra forma, como: *meu Deus, o Senhor está distante, poderia me aproximar de você?* A reconstrução acabaria com o sentimento de súplica, de pequenez da poeta que descortina a distância entre ela e um Deus situado na montanha e o eu lírico como resíduo do sonho divino: “Tu, na montanha/ Eu no meu sonho de estar/ No resíduo dos teus sonhos?”

A leitura lenta do poema, proporcionada pelos diversos sinais de pontuação existentes na estrofe, auxilia o tom de procura da poeta que, à primeira vista, poderia ser tomado como súplica de para se aproximar lentamente do senhor. Ora, o que parece fazer o eu lírico é procurar soluções para o encontro em vista da distância divina, pois Deus isola-se no segundo verso, montanhoso, quase fechado pelo ponto e vírgula, pontuação que é bastante significativa, pois a escritora não costumava utilizá-la. O estar distanciado pela pontuação é desestruturado apenas pela linguagem poética que apreende o ser, mesmo ausente, para dele construir a poesia. A montanha assoma sobre o eu lírico como uma parede intransponível entre ele e a divindade; a montanha como um trono para representar, muito além das distâncias físicas, a grandiosidade do ser divino diante do qual a poeta se apequena, querendo ser um resíduo em sonhos. Se, no entanto, a montanha pode ser galgada, como o fazem os alpinistas, toda a forma do poema leva a crer que o eu lírico não consegue o encontro com o divino, até porque não se efetua o sonho divino. O sonho de Deus é de segunda ordem, é um sonho sonhado pelo humano: “Eu no meu sonho de estar/ No resíduo dos teus sonhos”, até porque a procura da poeta nasce exatamente no ponto crítico da falha do encontro. Se há uma solução para a poeta é a escrita, testemunha do sonho sem memória da deidade, do qual não é possível estar presente o humano, nem mesmo como resíduo. Mais uma vez Deus, pelo sonho humano, diferenciado do sonhar divino, aparece como a parte negativa do ser, pois o sonho, segundo Bachelard, é o “testemunho do ser perdido, de um ser que se perde, de um ser que foge ao nosso ser” (2001, p. 141).

Aqui a linguagem, como substituto do objeto que procura apreender, impõe a este pesada distribuição sintática. Porquanto, desfaz o objeto em símbolos representativos nos quais reina a ideia e não o conteúdo que está descrito; não há presença do objeto. A presença pura, sem a mediação do conceito, ou seja, do objeto imagético distanciado da linguagem, não descrito por ela, mas que apenas existe no mundo, poderia ser considerada reino do mutismo, do ser se verbalizando no silêncio de apenas ser: existir é silencioso, apenas se é o que se é, trata-se do ser em-si sem qualquer consciência de si ou do mundo. O discurso tem de se desvencilhar desse silêncio que é reino da presença, mas não da consciência; destroçá-lo na fonologia que, por si só, é vazia devido à ausência do objeto, por não conseguir apreender o objeto por mais que tente substituí-lo.

No entanto, a imagética linguística desse objeto se faz no jogo dos significantes. A esse jogo diferencial e referencial, Octavio Paz denominou de *isto em função daquilo* (2009, p. 44), que permite a explicação de uma frase por outra frase, graças ao deslizamento dos significantes. O que está em questão, na frase, é o querer dizer do sujeito, o sentido que precisa ser entendido por outros, um modo prosaico de enunciação no qual há muitas maneiras de se dizer mais ou menos a mesma coisa, o que no fundo não altera profundamente o sentido a ser transmitido:

O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. *A imagem explica-se a si mesma.* Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa (PAZ, 2009, p. 47 - grifos no original).

Para Octavio Paz, a capacidade da poesia de unir termos contraditórios no jogo diferencial e referencial, sem que cada termo da equação perca seu sentido próprio, reside exatamente na superação da lógica do *isto em função daquilo*, entrelaçando significados opostos numa imagem inseparável. É como se a poesia fosse distendida ao extremo e resistisse sob pressão, condensando diversos significados em um, a imagem. Um silêncio meditativo, quase explosivo, reina sobre a imagem, uma contradição interna. É assim que, no poema XVIII anteriormente citado, a ausência pode conviver com a presença, o conhecimento com o desconhecimento, o nada ser com o estar-se cheio, sem que qualquer dos polos perca seu significado, mas, ao mesmo tempo, criando com ambos a imagem portentosa desse estar singular que é o “fartar-se de um nada conhecimento”: “[...] Melhor um cheio de dentro/ Que não conheces, um fartar-se/ De um nada conhecimento [...]” (XVIII, p. 55).

Muito diferente do poema de número XVIII, seria dizer que é melhor para o indivíduo a crença no divino nada, posto que ele é a fonte de plenitude da vida humana. A imagem perderia em significado, em tensão, seria completamente destruída pela fixação a um sentido limitado. Na imagem, a pluralidade da realidade é a regra. No poema, o objeto a ser descrito assoma em sua inteireza, mantendo as suas diversas características como se fosse visto na realidade, ou seja, a imagem poética mimetiza a imediaticidade do olhar real. Assim, o verso nutre a recriação da experiência da realidade em sua minúcia, com múltiplos significados, apresentando ao leitor uma imagem:

Por obra da imagem *produz-se a instantânea reconciliação entre o nome e o objeto*, entre a representação e a realidade. Portanto, o acordo entre o sujeito e o objeto *dá-se com certa plenitude*. Esse acordo seria impossível se o poeta não usasse da linguagem e se essa linguagem, por meio da imagem, não recuperasse a sua riqueza original (PAZ, 2009, p. 47 - grifos meus).

As imagens guardam, na tensão que possuem – o fato de não poderem ser intercambiáveis, de serem explicáveis somente por si mesmas –, a negatividade que impõem à linguagem: se as imagens são feitas de palavras, são também palavras que cessam sua intermutabilidade – o *isto em função daquilo*, o poder serem explicadas por outras palavras – em nome da criação da imagem. Se as imagens não são intercambiáveis, elas negativizam, por um momento, o papel deslizante da palavra de substituição dos objetos e de si mesmas. O reverso da imagem é o tempo da imobilidade e da existência pura e não-cambiável, posto que uma imagem não pode ser repetida por outra imagem (PAZ, 2009, p. 48).

Para ler uma imagem, Bachelard prescreve a presença no tempo imediato *da* imagem, pois o verso se constituirá pelo imediatismo da linguagem na imagem, ligando-se à constituição que não permite a ligação a qualquer causalidade, ou seja, a imagem está no tempo e não refaz o passado, mas o reconstrói para revivê-lo de forma diferenciada e pictórica em nova trama da linguagem graças à “[...] atualidade essencial, a essencial novidade psíquica do poema” (1996, p. 1). Por isso a impossibilidade de substituição da imagem ou de sua tradução sem perda do efeito poético.

A linguagem na imagem, portanto, consegue exprimir mais do que poderia ser dito normalmente, dobrando-se tensionada sobre si mesma, ao ponto de manter em harmonia completa duas significações opostas e, ao mesmo tempo, mantendo suas qualidades singulares sem prejuízo, como em: “É negro. Com luz de ouro” (VI, p. 25), verso no qual os significantes *negro* e *luz* não abandonam suas significações particulares, mas juntos formam uma imagem dos mistérios divinos, algo de escuro onde é preciso mergulhar. Juntos estabelecem uma relação com o desconhecido, o mistério e o fascínio – o chamamento do dourado – que exerce a ausência divina. Necessário dizer que, ainda assim, para aqueles que mergulharem nas profundezas divinas, haverá o rastro de luz para se banhar, mas cabe perguntar se tal luz seria benéfica para o eu lírico.

Mais do que criar uma metáfora sobre o objeto no poema, a imagem consegue trazer a “coisa descrita” para perto do leitor: “Longe de aumentar [na imagem], a distância entre a palavra e a coisa se reduz ou desaparece por completo: o nome e o nomeado são a mesma coisa” (PAZ, 2009, p. 49). Não se trata aqui de estabelecer relação entre significado e significante de forma direta, até mesmo porque o sentido vem em segundo lugar na poesia, na vivência sensorial do *logos* durante a leitura. Trata-se da experimentação da palavra como objeto, suspendendo a intenção substitutiva da palavra. A poesia é o gênero literário que pode, com excelência, reconciliar na imagem o distante, produzir um tempo de encontro, de choque. Pensar a poesia como a palavra que se quer visível, posto que a imagem é feita para ser, não para ser explicada, é o mesmo que estabelecer, numa segunda imagem, a materialidade do significante que é Deus. Falar da ideia de Deus se torna falar de Deus e o poema se torna a carne do eu lírico, onde poderá haver o contato tão ansiado. Vejamos:

É neste mundo que te quero sentir  
 É o único que sei. O que me resta.  
 Dizer que vou te conhecer a fundo  
 Sem as bênçãos da carne, no depois,  
 Me parece a mim magra promessa.  
 Sentires da alma? Sim. Podem ser prodigiosos.  
 Mas tu sabes da delícia da carne  
 Dos encaixes que inventaste. De toques.  
 Do formoso das hastes. Das corolas.  
 Vês como fico pequena e tão pouco inventiva?  
 Haste. Corola. São palavras róseas. Mas sangram.

Se feitas de carne.

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

O poema é construído, em grande parte, apoiado em tônicas paroxítonas que realçam, em cada verso, o enlace entre o começo e o fim de cada trecho, como se os versos – assim como o eu lírico que escreve o poema precisa de Deus-homem – necessitassem do seu contraponto: “Dos enCAIxes que invenTASte/ [...] Do forMOso

das HASTes”<sup>28</sup>. A ligação entre as palavras é reforçada pelas rimas internas que ressoam fortemente nos versos, como se as palavras refizessem o caminho percorrido no sentido do poema, encaixando-se umas nas outras como os corpos também se encaixam, uma sutileza de imagem que se encontra na escolha de retratar plantas em vez de corpos humanos. Dessa maneira, a homofonia surge bastante à mostra, como nos versos: “Dos encaixes que InvenTASTe. De Toques/ Do formoso das HASTes”, repetição sonora reconhecida pela poeta, que diz: “Vês como fico pequena e tão pouco inventiva?”

Os cinco primeiros versos guardam o pensamento principal do poema, isto é, que a deidade só pode ser conhecida no mundo físico. Nestes versos ressoa fortemente a presença do advérbio de lugar, “neste”, graças à aliteração do “e” advinda da força com que a palavra é pronunciada: *quero, sentir, sei, resta*, entre outras palavras, fazendo com que a materialidade do lugar – “É neste mundo que te quero sentir” – fique bem demarcada. Se é nos versos que a poeta quer sentir a deidade, a forma do poema parece se adequar perfeitamente ao seu intento, como na utilização de sonoridade fortíssima para reforçar *o lugar do poema como corpo*.

Além disso, os primeiros versos são formados por um longo encadeamento de ideias, por um *enjambement* extenso que ressalta a ideia, sintaticamente, do enlace do texto. Nos versos oito e nove, *De toques* e *Das corolas* estão quase deslocados, pela pontuação, dos versos aos quais pertencem e erotizam a linguagem do poema. Aqui está o truque: se o eu lírico fala da carne humana é apenas uma forma de metaforizá-la pela linguagem, pois ele não fala da haste e da corola das plantas reais, mas sim de palavras que, mesmo bonitas, sangram quando são de carne.

Para reduzir o “reino dos céus”, onde estaria Deus, para o “reino da carne”, a poeta faz sangrar o texto e deixa o sublime de lado, a organização métrica, as rimas finais, expande os versos, levando-os a um tamanho quase prosaico, com treze e catorze sílabas, não fosse o ritmo de erotização que impõe ao texto: “Haste. Corola. São palavras róseas. Mas sangram/ Se feitas de carne”. “Haste” e “corola” surgem na imagem como aquelas próprias reais, existentes fora do texto. Entende-se que o eu lírico quer um encontro físico com Deus, mas tudo o que há é a linguagem, por isso a existência das metáforas sexuais para “haste” e “corola”, representantes do

---

<sup>28</sup> Sempre que surgir uma sílaba com a grafia em caixa alta, significa que ela é uma das tônicas do verso.

encontro da deidade com o humano, encontro transposto para corpos das plantas. Isto que implica dizer que a materialização do encontro não pode ser alcançada e, por isso, as palavras sangram. Por meio da imagem, auxiliada pela pontuação estanque, que isola haste e corola do verso, a carne emerge do poema. É assim que, por meio da construção da imagem poética, o eu lírico pode tentar amar a Deus no texto: “Mas deixa-me a amar a ti, neste texto/ Com os enlevos/ De uma mulher que só sabe o homem”.

Vê-se que imagem estabelece um contato entre a coisa e nós, como explica Bosi:

A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo (1997, p. 13).

Em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, o que está em questão não é uma teorização sobre a ausência divina, ou a incompletude do humano à mostra no desejo, mas a presença dessa ausência, a percepção de que existe uma incompletude imanente ao humano que não pode ser esquecida. A imagem é a presença em peso do arrebatado silencioso do ser, como se um buraco se abrisse aos pés do leitor, anulando a linguagem enquanto tal, para nos trazer a coisa descrita em si. Em nenhum momento, o vazio aterrador da incompletude pode ser esquecido, porque diante de nós as palavras restituem sua ausência na presença.

Apesar da imagem, em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, ser a lembrança constante da ausência, por não ser mais do que um substituto do objeto que representa na linguagem, *apenas um modo da presença*, a imagem é o veículo que consegue, por excelência, tocar na ausência de Deus por realizar a reconciliação entre o nome e a coisa. Se Deus não pode ser encontrado, a imagem lhe substitui e é com ela que o eu lírico dialoga, como demonstrado no poema anteriormente analisado.

Quando a incompletude humana é invocada na poesia, por meio da ausência divina, o eu lírico está realizando um procedimento quase mágico, capaz de suturar, por um breve momento, a incompletude na imagem do verso. É por isso que a fome divina, no livro em questão, é alimentada pela poesia humana e o eu lírico se dirige à deidade dizendo *come de mim a tua fome*, porque o alimento é *ele* mesmo, ele

estrutura linguística que desliza no verso; ele representação ficcional do humano que escreve e que se faz dentro da linguagem, criando na poesia outra realidade, quase autônoma na imagem, porque “A imagem torna-se um novo ser da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa – noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser” (BACHELARD, 1996, p. 8).

Assim, Deus parece responder ao humano:

[...] Poeira: estou dentro de ti;  
Sou tudo isso, oco moita  
E a serpente de versos na tua boca (XIII, p. 43).

O ser humano, enquanto poeira, é a dança desse oco “o” que se faz em assonância no trecho acima da poesia hilstiana; sempre a boca aberta escancarada na imagem do espaço aberto e oco cuja sonoridade é também eco, repetição do verbo se desgarrando: *poeira, oco, moita, boca*. Palavras que ecoam sempre o espaço aberto, a escura e sombria fenda que existe entre o ser divino e o eu lírico. Espaço de eco, graças à assonância do “o”, que permite a desenvoltura dos versos que são eles mesmos repetição, ritmo verbal onde cada verso é onda caindo sobre onda, mas inteireza na totalidade do movimento. O oco humano, o não-ser é preenchido pela verbalização – incapaz de se fazer plenitude –, que é imaginada com o movimento serpentino: *E a serpente de versos na tua boca*. A sonoridade ilusoriamente fechada do “o”, posto que a abertura bocal para pronunciar a *trai*, não permite que se esqueça o movimento da serpente se desfazendo na língua.

O lento dizer da pontuação, a utilização dos dois pontos, do ponto e vírgula e da vírgula, ambos raramente utilizados pela autora que sempre manifestou especial gosto pelo ponto, apoiada pela aliteração do “t” (*moita, tudo, serpente, tua*), corresponde ao tom de seriedade absoluta da imagem, marcação sonora a quase machucar o verso: “Poeira: esTOu denTRO de TI”.

A atenção à palavra “poeira” e seu significado, a temporalidade humana, é grande na leitura graças à utilização dos dois pontos. A pontuação força uma pausa na leitura que intensifica, portanto, a imagem poética, que nos leva de volta ao nosso inacabado estar-sendo, à incompletude revelada na noção de pequenez ao sermos lembrados que somos nada mais que poeira, lembrados de que só estamos finalizados na morte.

A temporalidade, o estar-sendo perpétuo do humano, é revelado, também, pelos dois únicos verbos dessa estrofe final: *estou* e *sou*. Quase isolado dos demais versos pela separação temporal ocasionada pela escolha da pontuação, surge a frase “estou dentro de ti”, apontando para qualquer coisa que se possa chamar essência do humano. O fato de a frase situar-se entre dois pontos e ponto e vírgula – “Poeira: estou dentro de ti” – deixa-a tão separada do resto da estrofe que não há rima possível que evite o absurdo significado da imagem: o fato de estar Deus dentro da mínima poeira que o contempla. “Poeira”, a palavra para representar o humano, se completa na homofonia sonora entre *moita* e *boca* a revelar o vazio.

Essa serpente de versos só pode se fazer por causa do oco, do espaço em aberto que permite a criação, tudo isso a partir da boca. No entanto, “[...] a boca derruba tão depressa quanto edifica seus castelos de palavras” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 133), pois nela convivem tanto a possibilidade do *sagrado* quanto a do *profano*; nela estão representados o celestial e o infernal.

Entende-se que a passagem de um outro livro de Hilst, *Com os meus olhos de cão* (2006a), é reveladora. Amós Kéres, o protagonista, em um sonho de seu filho, aparece vestido de padre enquanto cata pedras do chão e, ao se abaixar, deixa à mostra sua bunda. À medida que a personagem recolhe mais pedras, outras caem, pois a mão de Kéres não consegue guardá-las. No pensamento da personagem, as palavras não somente semelham às pedras, mas também remete à impossibilidade de dar sentido ao inexplicável: “Subindo um monte é? Catando pedrinhas. Tantas que não me cabiam nas mãos. Pedrinhas. Palavras? Palavras que um outro vai tentar juntar para explicar o inexplicável” (HILST, 2006a, p. 39).

Ao final de *Com os meus olhos de cão* (2006a), Kéres desaparece e deixa apenas uma carta que, pode-se pensar, contém a chave interpretativa do pensamento hilstiano sobre a deidade, no qual a conquista de qualquer coisa de valor se encontra no terço de Deus suspenso sobre um abismo, exposta na fórmula de Kéres como: “SGAR igual a nulo”, ou, traduzindo, “superfície de gelo ancorada no riso igual a nulo” (HILST, 2006a, p. 66), que para a personagem, professora de matemática, significa a fórmula divina. Abismo sim, pois a contemplação do significado incomensurável, que é encontrar Deus e se tornar completo, põe em rotação qualquer perspectiva de perda ou ganho.

Ao catar as pedras-palavras, a mão humana não é suficientemente grande para reter todos os significados, pode apenas segurar fragmentos da realidade, por

isso, quando cheia, deixa cair outras pedras pelo caminho. Amós Kéres entende a situação como “[...] o vento das ideias pondo a descoberto o grotesco da nossa condição. Humana condição. Vestido igual a um padre. Pretensões de uma vida sabendo à sacristia” (HILST, 2006a, p. 29). O matemático, em um processo de autodescoberta, escreve o poema:

Designificando  
 Vou escavando gritos  
 Soterrando altura e altivez  
 Meu todo mole-duro  
 Também espia o muro. Desengonçado  
 Tateio a escalada  
 E explosivas palavras  
 Colam-se às pedras: murro, garra  
 Facada frente ao espelho (2006a, p. 54).

Realizando uma comparação entre o poema acima com o poema anteriormente analisado, “[...] Poeira: estou dentro de ti;/ Sou tudo isso, oco moita/ E a serpente de versos na tua boca” (XIII, p. 43), vê-se que a facada em frente ao espelho é a do próprio eu lírico que se debruça sobre si, para poder trazer de dentro o poema. O eu lírico lança um olhar sobre si e vai escavando suas dores, adentrando na própria carne, em um procedimento que elimina qualquer pretensão de grandeza humana: “Soterrando altura e altivez”. Mas, para isso, precisa atravessar a dor da incisão que traz à tona os gritos provocados por se olhar e se desvendar.

A serpente de versos, em *a serpente de versos na tua boca*, cumpre papel essencial na escavação daquilo que constitui o eu, pois “[...] é um vertebrado que encarna a psique inferior, o psiquismo obscuro, o que é raro, incompreensível, misterioso” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 814). As palavras, transformadas em simbologia artística, desvelam para o eu lírico aquilo que tem de mais profundamente guardado, o que está ansiosamente procurando diante do espelho. “A linguagem é, pois, o órgão do esclarecimento e da antecipação” (TOMAZ, 2001, p. 20), e é da escrita que se servirá o eu lírico para poder desvendar os mistérios que existem em si.

A serpente, de acordo com Chevalier e Gheerbrant, por diversas vezes aparece como manifestação do sagrado no natural. Ela sai do invisível indistinto para surgir na materialidade da carne e, enquanto fantasma, não pode ser

capturada. (1991, p. 815). Ora, no poema, a serpente de versos, algo tão mundano por ser produto humano, é justamente aquilo que cumpre o papel de estabelecer o contato entre o divino e o humano, ou melhor dizendo, é um aspecto do divino dentro do humano, como a poesia: “Sou tudo isso, oco moita/ E a serpente de versos na tua boca”.

Dessa forma, na boca do eu lírico reside essa presença antes espiritual, realizada na materialidade do verso como serpente, onde existe tanto a vida quanto a morte e é revelação dos desejos da poeta de se saber. A mobilidade furtiva do réptil, esguio e ágil, transposta para a escrita, impedem-na de ser capturada; impedem que a linguagem seja detida em uma face permanente, abrindo, por outro lado, todo um leque extenso de manifestações. A imagem que se faz, então, é a dos versos se desenrolando como a serpente, impassíveis, impossíveis, até a destilação do veneno na picada do ponto final.

Pelo que vimos até aqui, torna-se lícito pensar, então, que a imagem poética faz os limites do ser do objeto reverberarem, retirando-o da solidão para pô-lo em comunhão com o mundo; comunhão do ser que abre o porvir do mundo como transição relacional, porque postos em contato, dois objetos distintos, o que retira o ser da identidade consigo mesmo. Ao descer às camadas mais profundas do ser, a imagem identifica o não-ser como novidade, como maravilhamento da sutileza como pensado por Bachelard, pois “[...] a sutileza de uma novidade reanima origens, renova e redobra a alegria de maravilhar-se” (2001, p. 3).

A imagem poética, então, promove a dialética negativa como parte inerente da própria função que executa. Se os conceitos correm o risco de se enrijecerem, a palavra poética retira-os da idealização e quando o faz, reconstrói o humano como ser que mantém um laço íntimo com o não-ser, propiciado pela via da linguagem. O novo sujeito emerge da palavra porque reestrutura a perspectiva do seu entorno. É então que “[...] chegamos à impressão de que tocamos o homem da palavra nova, de uma palavra que não se limita a exprimir ideias ou sensações, mas que tenta ter um futuro. Dir-se-ia que a imagem poética, em sua novidade, abre um porvir da linguagem” (BACHELARD, 2001, p. 3).

### 3 Desejo inscrito nas palavras

#### 3.1 A letra que se transmuta em corpo<sup>29</sup>

Para o poeta Paulo Leminski, o trabalho poético exige uma paixão pela linguagem (1995, p. 283) que provoca um desequilíbrio por não se adequar o sentimento apaixonado ao tempo histórico atual: este não é o tempo da exaltação sentimental, mas, sim, das sensações. Assim, a poesia em sua feitura que suscita a paixão, provocaria a marginalidade da mão que escreve, da linha que fica fora, nas palavras de Leminski (1995, p.283), do arranjo “urbano-industrial” da compulsória necessidade que é o uso e o lucro, necessidade da qual a paixão encontra-se distante de ser o principal objetivo.

A este respeito, Octavio Paz chama atenção para o *desejo* que existe na paixão e na arte: “Observou-se já que, tanto na vida quanto na arte, a paixão exige para satisfazer-se um máximo de artifício e não se contenta jamais com a realidade se não a transmuta antes em símbolo?” (2009, p. 232) Dentro da paixão, uma seta aponta para a simbolização da realidade. Ora, a simbolização que se encontra no sentimento apaixonado não é uma representação “comum” da realidade, se distancia da atividade interpretativa exposta a variações (de) significantes a cada momento. Se nos atermos à afirmativa acima de Paz, entenderemos a paixão como uma atividade *simbolizadora* que não diz respeito à fidelidade interpretativa quanto ao objeto que a atrai. Ora, o símbolo não é escolhido arbitrariamente, mas tem uma motivação intrínseca ligada à sua produção, ou seja, o significante será ligado ao significado por via da organização interpretativa do sujeito (MELLO, 2002, p. 63). Mello explica que “[...] o símbolo realiza um movimento contrário [ao da alegoria, na construção do significado], ou seja, centrípeto, constituindo-se fonte de sentidos e não esforço para representação de uma só ideia” (2002, p. 65).

Dessa maneira, a paixão não procura ser fidedigna com a “realidade”, mas aproxima-se de ser uma criação fantasiosa que comunga com a metáfora imagética da pedra e o ferro, com a imobilidade, não possui maleabilidade interpretativa, mas é

---

<sup>29</sup> A letra em questão é a da palavra, da escrita que forma o poema. O corpo, por sua vez, é aquele do poema formado pela imagem, pelo ritmo, que não é mais visualizado como simples escritura, mas se transforma em *ser*; expressa a materialidade do poema enquanto corpo linguístico que permite erotização e paixão.

uma produção centrípeta de sentido, gira em torno de si mesma na construção de significantes, o que significa dizer que a paixão dificulta o fluxo o deslizamento do significante quando o atrela a um significado.

A incompatibilidade da paixão com a realidade simboliza o isolamento do fluxo morfoimagético da linguagem comum, cristalizando em símbolo fechado o *desejo de realidade* – o impulso negativo inerente a todo desejo que contradiz a realidade, para transformá-la –, não a própria realidade. A paixão interrompe a interpretação contínua da realidade, para colocar em seu lugar um símbolo não-dialético que responde não ao que é real, mas ao desejo que existe, na paixão, de que esse símbolo se constitua como verdadeiro, como real. Esse processo responde pela valoração realística de um símbolo que pouco tem a ver com a existência verificável no contexto a partir do qual foi formatado, uma interpretação que não é necessariamente condizente com a realidade. Assim, a paixão diz respeito aos desejos do *eu* que, por meio da simbolização, cria uma “realidade paralela”, embora não completamente distanciada do real, à semelhança do procedimento literário.

Isso não quer dizer que, na paixão pela linguagem, a realidade está radicalmente erradicada, mas sim que o jogo significante, na obra, se transmuta. As regras passam a ser outras, a paixão do escritor pela linguagem parece ser o investimento na modelagem da trama das palavras, na construção arquitetônica de um edifício de versos que repousa na materialidade da palavra, daí o furor (do) significante tomando conta do texto poético: a imagem se desdobra e, com o significante, também o som. Dessa maneira, se o significante assoma em detrimento do significado, “Na poesia [...] o olhar não passa, o olhar para nas palavras” (LEMINSKI, 1995, p. 285), o que significa dizer que a intenção primeira da poesia, embora não perca sua função comunicativa, não é a transmissão de um pensamento pelo encadeamento racional, mas sim, criar uma apreciação estética da sonoridade produzida por rimas, homofonias, ritmo, entre outros artifícios poéticos, fazendo com que a palavra, a letra, surja como o principal aspecto da linguagem.

A partir da simbolização produzida pela paixão, o eu e o outro se confundem. Se há o distanciamento da realidade na atividade apaixonada é porque o real permanece inapreensível em vista da paixão não levá-lo em consideração ao construir o objeto ao qual se dirige; o eu permanece isolado do outro da realidade, mero sustentáculo para a atividade da paixão na criação do símbolo. Se o eu e o outro se confundem é porque, na simbolização, o eu cria um símbolo que considera

verdadeiro e, para isso, apoia-se na linguagem como corpo que materializa o símbolo. Assim, de acordo com Paz, “[...] as paixões são jogos de reflexos; acreditamos amar X, seu corpo e sua alma, mas na verdade amamos a imagem Y em X. Sexualismo fantasmagórico que converte tudo que toca em reflexo e imagem” (1995, p. 98).

A poesia, então, nutre a contradição dialética ao ter como norteadora a paixão, posto que trabalha com o significante, nunca alocado a um significado permanente, o que promove a dialética dos sentidos produzidos em um texto. Posso falar aqui também de uma *dialética fantasmática* que reside no fato de o próprio fantasma evoluir na sequência de textos de um mesmo artista, transformando-se à medida que sofre um desrecalcamento (BRANDÃO, 1996, p. 16). Vamos por partes: o fantasma é uma produção imaginária que substitui a realidade para o indivíduo, alicerçado em um desejo. Dessa maneira, como produção inconsciente, o fantasma tem natureza essencialmente linguística; não pode ser separado da palavra enquanto construção mais ou menos consciente do sujeito que aponta para um desejo disfarçado, ou seja, inconsciente. Assim, há uma remodelação feita pelo sujeito de suas próprias lembranças, substituindo-as, parcialmente, pelo fantasma (CHEMAMA, 1993, p. 71).

Vale mencionar que o fantasma não é externo ao texto, mas construído pela palavra enquanto a constrói. Ora, não é este o procedimento literário hilstiano? A introdução de um fantasma como matriz que movimenta o desejo do eu lírico, o encontro com o divino, parece dar origem a diversos poemas que vão construindo o fantasma como evidência linguística, isto porque a manifestação fantasmática procura se materializar, parcialmente, através dos sonhos, dos atos falhos, ou seja, de manifestações do inconsciente, o que torna o poema aquilo que busca o fantasma: a realização parcial na concretude, no caso, da letra do poema. Criar um trajeto poético é criar, também, uma trajetória de procura que perpassa os versos e poemas como caminharia o indivíduo por estradas, em direção a um ponto de chegada. Como as estradas-poemas se multiplicam até a morte do eu lírico, a busca perpetrada em poemas torna-se a infundável distância que se percorre em direção a um destino que não se alcança. É por “esse” crescimento do fantasma que afirma a poeta: “Penso que tu mesmo cresces/ Quando te penso [...]” (XVII, p. 53).

Neste ponto é revelador que Brandão afirme serem os *fantômes* “[...] assombrações, aparições, que, como toda forma alucinatória, é o que é deixado de

fora da cadeia simbólica e, quando retorna, o faz no Real” (1996, p. 17). Se para a autora a obra literária se aproxima do sonho, dele se diferenciando graças ao trabalho com a materialidade dos significantes (BRANDÃO, 1996, p. 18), é porque a invocação dos *fantômes* pela literatura segue um procedimento de ressignificação, de apropriação dos fantasmas para trabalhá-los poeticamente, o que acontece pela via do desrecalcamento, não se limitando a poeta a se apropriar de um dado exterior à própria construção da linguagem artística.

Vimos, por diversas vezes, o efeito de Real que toma a divindade nos poemas hilstianos. Mas, podemos perceber melhor agora como a atividade poética irá trabalhar a aparição do Real-divino: entende-se que o poema torna-se o espaço de apropriação, pela poeta, daquilo que antes surgia apenas como assombração, alucinação, ao passo que a atividade poética promove a realocação de significados a significantes. A materialidade da linguagem na obra de arte serve como constituição de realidade necessária, visível, para a existência “verificável” do fantasma, produzindo uma realidade ficcional que, de outro modo, se assemelharia ao delírio do sujeito. Explicando de maneira diferente: se a obra de arte se aproxima do sonho, ela possui também uma existência desvinculada do autor, no sentido de que a obra cria independência após concluída, pois um livro pode ser lido e identificado como real. Esta possibilidade de identificar a obra como objeto real serve como suporte material para a atualização do desejo e do fantasma.

Assim, a poesia, no caso de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, pode ser lida por diversas pessoas, como se aquilo que antes afligisse e tomasse o eu lírico, pudesse ser agora visualizado e trabalhado não apenas materialmente, mas analisado por outrem. Por conseguinte, podemos entender que a “concretude parcial” que busca o fantasma é evidenciada no trato do material linguístico,

A poesia realiza a mesma desconstrução do objeto que procura representar, apenas para remontá-lo em imagem, de acordo com suas próprias regras. Como já foi demonstrado em trechos de poemas anteriores, o eu lírico parece reconhecer o próprio procedimento poético que realiza, a transformação da deidade *falada* pela, tematizada, em deidade *como* manifestação linguística, como veremos a seguir. O Deus que aparece nos poemas hilstianos pode ser entendido como o Deus letra, significante. Nos versos dos poemas malditos, o não-ser, metaforizado pela entidade cósmica, ganha corpo nas linhas sinuosas da poesia.

A linguagem, no entanto, permanece correnteza significante, um deslizar de letras, não o corpo mesmo que se deseja tocar, mas, nem por isso, o afeto criado pela poesia é menos poderoso do que o pensamento da possibilidade de encontro direto com o objeto do desejo, isto porque a falta não é encoberta pelo significado, mas sim pelo excesso de significantes. A falta que se constitui em ausência divina, portanto, em vazio de ser, seria representada e se transformaria no vazio da linguagem, do que não pode ser plenamente traduzido, revelando-se como manifestação do vazio primordial. No entanto, a partir de Sarah Kofman, Brandão explica que “[...] o tecido que mascara ao mesmo tempo revela, adaptando-se perfeitamente ao contorno daquilo que vela” (BRANDÃO apud KOFMAN, 1996, p. 21). Dessa maneira, o não-ser, como zona fundamental do ser, parte negativa, é compreendido pelo eu lírico como fissura que não pode ser preenchida; da mesma forma, a deidade não pode ser amada diretamente, pois findaria a dialética do ser, suporte da busca efetuada pelo eu lírico, como no poema a seguir:

Se te ganhasse, meu Deus, minh'alma se esvaziaria?  
 Se a mim me aconteceu com os homens, por que não com Deus?  
 De início as lavas do desejo, e rouxinóis no peito.  
 E aos poucos lassidão, um desgosto de beijos, um esfriar-se

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

Não haveria mais nem sedução, nem ânsias.  
 E partirias. Em vazia de ti porque tão cheia.  
 Tu, em abastanças do sentir humano, de novo dormirias (XIV, p. 45).

Como a persona poética não pode estabelecer um diálogo com Deus, o poema, então, parece ser construído de forma a retratar a indagação do eu lírico dirigida a si mesmo. A investigação da poeta não se situa apenas no questionamento do sentimento, refere-se à movimentação ininterrupta do desejo que não pode ser nunca plenamente realizado. Analisemos a construção do poema XIV para verificar tal afirmativa.

A dúvida contamina os verbos encontrados no futuro do pretérito, que são posteriormente substantivados no infinitivo de *um pedir*, *um fartar-se*, na imaginação de um possível relacionamento com a deidade, em que a alteração verbal, morfológicamente, mantém o tom de renúncia a um envolvimento que

provavelmente acabaria em desgosto: o eu lírico acredita que algo de bom advenha do toque com o divino, mas tem a “certeza” da melancolia que culmina no neologismo *fartada*. É a vivência extremada do encontro, como é extremada a imagem poética que substantiva os verbos, fazendo com que a poeta encare o encontro que nunca aconteceu como experiência verdadeira ao ocorrer na poesia. O poema corporaliza-se na substantivação de verbos como a experimentação de um sentimento que, de tão forte, assoma como algo que não se pode tocar. Até mesmo o ritmo e a escolha das palavras trazem para o poema XIV a sensação daquilo de que a poeta fala: “De início as lavas do desejo, e rouxinóis no peito./ E aos poucos lassidão, um desgosto de beijos, um esfriar-se”.

O primeiro verso do poema destacado contém palavras que exigem uma pronúncia mais forte, mais marcada: “de”, “do”, “desejo”, “rouxinóis” e “peito”, fazendo ressoar no poema o sentimento de se situar o sujeito no início de uma paixão, o que é reforçado pela alternância das palavras mais fortes com conectivos, artigos de leitura mais rápida. Apesar de a paixão se encontrar representada por palavras fortes, não há uma quebra na leitura do poema. A forma do poema, a maneira como foi construído, parece se adequar à intenção significativa, não apenas pela sugestão de intensidade do encontro amoroso, proporcionada pelo ritmo e pela suave leitura gerada pela alternância acima mencionada, mas também pela presença de “lava”, uma palavra com sílaba tônica, no verso: se analisarmos a palavra “lava”, veremos que a letra “l” permite a sensação de liquidez, suavidade. Mas, mesmo assim, a palavra mantém a “força da paixão” em letras abertas e fortes como “a” e “v”.

Contudo, o sentimento apaixonado parece desmoronar no verso seguinte: o ritmo se torna mais lento, a pontuação excessiva estanca a fluidez e o sentimento que antes se manifestava na sonoridade do verso: “E aos poucos lassidão, um desgosto de beijos, um esfriar-se”. Apesar de ainda poderem ser encontradas palavras de leitura mais marcada, como “poucos” e “desgosto”, estas se apresentam agora para estancar a leitura. Apoiada em tais palavras, a leitura do verso se torna mais lenta, mais vagarosa, como se o sentimento de desgosto – “um desgosto de beijos” – contaminasse as palavras, interpretação reforçada pela assonância do “o”, letra que dá uma conotação mais nebulosa ao verso. Se compararmos este verso com o anterior – “De início as lavas do desejo, e rouxinóis no peito” –, veremos que a assonância do “o” já se desenhava, mas sua conotação carregada aparecia

disfarçada no ditongo aberto de “rouxinóis”. Quando o eu lírico descobre o engodo da paixão nestes versos, não há rimas, senão para a criação de um paralelismo entre “peito” e “beijo” que demarca claramente a transição para o sentimento de lassidão, de desgosto, que aparenta sempre ter estado contido no peito da poeta.

Observemos, então, que um conteúdo de morte estava presente à paixão. A morte que se anuncia no corpo divino é aquela que se aloja na perfeição: “Se te ganhasse, que coisas ainda desejaria minh’alma/ Se ficasses? Que luz seria em mim mais luminosa?/ Que negrume mais negro?” Parece que o apelo de encontrar Deus poria fim ao jogo que tem princípio com a ausência da deidade. No desamparo que vive a poeta, a metáfora da luz e da cor assume importância ao falar do encontro com o divino: encontrar Deus não é simplesmente a luminosidade perpétua, nem o abismo mais profundo onde possa adentrar alguém, mas tornar todo o resto da vida apática diante do encontro com o objeto do desejo. Nada parecerá tão grandioso quando a luz ou o negrume divinos, pois o jogo de sedução, a mobilização do desejo que lida com a ausência do objeto desejado, a não-conquista acaba. Por mais que o poema XIV seja escrito em um tom de indagação constante pela repetição da condicional “se”, não existe apenas questionamento ao divino quanto ao resultado de um possível encontro. Na estrofe final, a poeta responde a própria pergunta, retira a dúvida sobre o que aconteceria se ela finalmente encontrasse a divindade como ganhou homens. Assim, a poeta deixa de se utilizar da condicional e afirma: “E não haveria mais nem sedução, nem ânsias./ E partiras. Em vazia de ti porque tão cheia”.

Quando o eu lírico hilstiano interroga Deus sobre o que aconteceria caso se encontrassem, há, para lá da relação invocada entre o humano e o divino, uma implicação da deidade no fantasma do sujeito. Como explica Lacan, dizer “eu desejo” a alguém é enlaçá-lo ao fantasma (2002, p. 49-50). Portanto, quando procura a deidade, podemos interpretar que o eu lírico estabelece uma relação fantasmática com o divino ao desejar um encontro físico, utiliza-o como sustentáculo da manifestação do fantasma. Uma evidência pode ser encontrada nos antigos relacionamentos amorosos do eu lírico, evocados para estabelecer um paralelo com um fictício encontro com Deus: “Se a mim me aconteceu com os homens, por que não com Deus?”. Estes relacionamentos do eu lírico aparentam ser perpassados por um fantasma primordial, o da incompletude, manifestação do desgosto que brota da (des)realização da paixão.

Importa observar que não há encontro definitivo com o objeto do desejo, isto porque a paixão não estabelece um laço definitivo entre o eu lírico e o outro, sobre o qual incide a paixão. Quando o encontro amoroso acontece, a máscara do fantasma vacila e deixa à mostra o desejo, cujo deslizamento, impossível de ser estancado, não pode ser sustentado pelo próprio objeto do desejo. Afinal, o objeto do desejo não se encontra externo ao sujeito, como positividade por meio da qual se poderia alcançar a plenitude, mas se manifesta como ausência, como dialética negativa. Assim, é o próprio vazio primordial que fica à mostra quando se entrevê o desejo. Podemos perceber, portanto, a constituição da paixão entrelaçada ao desejo. No entanto, explicar a relação do desejo com a paixão não é o bastante, porque não elucida a própria razão da existência do sentimento apaixonado, apenas seu fracasso. Não apenas a paixão não encontra seu objeto, mas é novamente relançada, como é relançado o desejo.

Se observarmos a própria construção literária do poema XIV, veremos ilustrado o pensamento lacaniano, segundo o qual o sujeito se defende contra o desamparo em relação ao desejo do Outro (2002, p. 29). De acordo com Lacan, uma relação imaginária com o Outro é construída para lidar com o desamparo. Ora, o imaginário constitui o registro da identificação e do engodo. Entendido a partir da imagem, diz respeito ao que de fictício é produzido em uma relação intersubjetiva: a projeção imaginária sobre o outro como veículo de registro do *eu* (CHEMAMA, 1995, p. 104). No entanto, a “ausência” que se manifesta na relação intersubjetiva está abrigada no Outro, na própria linguagem. Dessa maneira, o que o sujeito procura não é a aderência ao Outro, ou seja, não é uma relação especular na qual o outro se encontra como foco de reflexão da imagem do sujeito, mas, sim, o desenvolvimento da própria condição de falante. Este ponto de referência a partir do qual o desejo do sujeito irá se situar, é o fantasma (LACAN, 2002, p. 29).

No poema, o eu lírico se aproxima da descrição da forma como atua o fantasma, segundo a psicanálise:

Cada vez que se depararem com algo que é propriamente falando um fantasma, verão que ele é articulável nesses termos de referência do sujeito como falando ao outro imaginário. É isto que define o fantasma e a função do fantasma como função de nível de acomodação, de situação do desejo do sujeito como tal, e é exatamente por isso que o desejo do sujeito humano tem esta prioridade de ser fixado, de ser adaptado, de ser cooptado, não a um

objeto, mas sempre essencialmente a um fantasma (LACAN, 2002, p. 29).

Ora, como falei anteriormente, o poema XIV pode ser entendido como um monólogo devido à ausência de resposta divina. No entanto, o interlocutor, a deidade está no texto como “corpo” que sustenta a encarnação do fantasma. Podemos interpretar o poema, portanto, como uma radicalização do diálogo que se estabelece com o outro imaginário. Se os encontros amorosos do eu lírico se dão carnalmente, entre um homem e a mulher poeta, se a poeta está sempre procurando um encontro físico, como observei no poema VIII – “Haste. Corola. São palavras róseas. Mas sangram// Se feitas de carne” (VIII, p. 31) –, é porque a persona poética está engajada em uma relação imaginária com o próprio corpo, perpassad pelo significante. A letra passa a ser percebida não apenas como corpo que pode parcialmente substituir a “carne” divina ausente, mas, principalmente, como lugar de incompletude, a exemplo da falibilidade da paixão: “Se a mim me aconteceu com os homens, por que não com Deus?” A questão passa a ser a do *ato* linguístico que constrói o fantasma como manifestação no poema, uma vez que

[...] na medida em que impondo um tom que é aqui apenas implicação da linguagem no ato, a linguagem introduz no ato esta dissimulação *a posteriori*, este elemento estimulante propriamente dito que é detido como tal e que vem nesse momento alimentar o próprio ato desta suspensão que toma o valor de fantasma (LACAN, 2002, p. 58 - grifos no original).

Assim, ao reconhecermos que, por mais que a poeta, devido à construção sintática do poema, aparente estabelecer um diálogo com Deus, ela está, na verdade, criando uma rede linguística, ou seja, está trabalhando diretamente com o significante por meio do qual a dimensão do não-dito (LACAN, 2002, p. 103) irá se articular, ou seja, por meio do qual o desejo pode se revelar.

O verso “Que luz seria em mim mais luminosa?” surge não como a afirmativa da bem-aventurança, de perfeição benéfica, mas, sim, como um paradoxal exagero de luz que retiraria da poeta o gosto pelo mundo e geraria apatia. Afinal, a presença divina se transformaria em vazio – “Em vazia de ti porque tão cheia” – pois o eu lírico não poderia desejar mais nada: “Se te ganhasse, que coisas ainda desejaria minh’alma/ Se ficasses?”

A análise realizada por Harald Weinrich da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, pode indicar caminhos interessantes de aproximação entre esta obra e *Poemas Malditos*. Em Dante, segundo Weinrich, as imagens lembradas por uma pessoa não devem ser escuras nem iluminadas demais sob o risco de causar prejuízo à memória, em vista de que o excesso ou ausência de luz dificulta a visualização, logo, impede que uma imagem seja lembrada corretamente. À medida que avança pelo paraíso, ao final, a luz o incomoda, uma vez que o poeta que pouco consegue captar do que vê e assim, pouco consegue descrever do que viu. Weinrich analisa, então, que,

Com efeito, *da luz ofuscante das esferas celestiais*, especialmente do Empíreo, *emana um perigo de esquecimento*, porque as impressões visuais são percebidas com contornos ofuscados, portanto de maneira imprecisa. [...] As imagens da memória de certa forma excessivamente iluminadas pelo brilho da divindade exigem demais da memória, e assim *deixam o poeta sem palavras*. Mas, segundo a lógica da metáfora de Dante, deve-se contar ainda com outro efeito secundário não menos importante dessa plenitude de luz divina. Deus é ao mesmo tempo o sol desse céu, e desse sol não emana apenas luz mas também calor. Portanto, a 'cera' da memória humana pode facilmente derreter (WEINRICH, 2001, p. 64 - grifos meus).

A luz na qual Deus está entronizado metaforiza a memória perfeita de todas as coisas, que vê com clareza e tudo guarda, o que implica que a memória divina se estende a todo o mundo e todo o mundo nela está contido, não estando a consciência da deidade distante de nada. Depreende-se, a partir de Weinrich, que, em Dante, o obscurecimento das memórias humanas, do contorno de suas imagens, torna-se componente essencial dessas, desestabilizando-as mesmo se há excesso de luminosidade. Da mesma maneira, em Hilst, o excesso de luz divina parece não representar algo benéfico. A poeta só consegue escrever quando está distante da memória divina encarada como a luz que tudo cobre.

Dessa maneira, afirmar que a luz e o negrume divinos são inigualáveis e ao mesmo tempo representantes de algo não benéfico para a poeta, pode corresponder a trabalhar a poesia, portanto, para promover o desrecalcamento do fantasma, como proposto por Brandão (1996, p. 16). Corresponde a entrever, no caso de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, o espaço do não-dito como sobreposto pelo significante *Deus*. Assim, o trato poético do material linguístico assemelha-se ao resultado da análise psicanalítica, como sustentado por Lacan:

“[...] tudo isso que pontualmente pode se chamar desencaminhamento, perversão, desvio ou até mesmo delírio, é concebido e articulado numa dialética que é aquela que pode [...] conciliar o imaginário com o simbólico” (LACAN, 2002, p. 29-30). Portanto, aquilo que antes surgia como opaco para o eu lírico, a falência da paixão por trás da qual, suponho, se escondia a incompletude, pode ser encarado por meio do simbólico, por meio do desrecalcamento do fantasma em desenvolvimento nos poemas hilstianos.

Retomemos o foi dito no início da análise do poema XIV. Podemos tomar o verbo substantivado “esfriar” como significante chave para leitura do poema. O que estabelece um elo entre os demais encontros amorosos do eu lírico e o fictício, com Deus, é a palavra, é o “esfriar-se”: “E aos poucos lassidão, um desgosto de beijos, um esfriar-se”. A tentativa de conquista do objeto do desejo e o desamparo, que advém da descoberta da finitude da paixão, encontram-se como que materializados como sentimentos quase palpáveis na leitura do poema porque, não é demais dizer, substantivados. Vê-se, então, que não se trata, exatamente, de tornar a paixão objeto palpável, mas de experimentar a letra como corpo, como objeto de paixão que pode gerar um afeto que não corresponde, necessariamente, à realidade.

O eu lírico procede, portanto, a uma *alucinação* do Real, como jogo ambíguo, complexo de *manifestação do vazio da negatividade*. O vocábulo *alucinar* tem raiz etimológica latina: *alucinari* (ZIMERMAN, 2012, p. 56), que significa ofuscar-se, enganar-se, vagar mentalmente com falsas imagens. Constituída pelo prefixo *a*, de negação, em conjunção com *lux*, luz, *alucinari* significa, então, falta de luz que gera uma percepção distorcida. Antes de verificarmos o que significa exatamente a alucinação do Real, investiguemos um pouco mais a terminologia “alucinar”.

David Zimmerman esclarece que a alucinação é um termo da psiquiatria, conceito que diz respeito às “[...] psicoses mais avançadas, em que o paciente acredita piamente no que ele pensa que existe na realidade, embora tudo demonstre que não passa do imaginário” (2012, p. 55). Não quero, com isso, dizer que a persona poética de *Poemas malditos, gozosos e devotos* experimente uma alucinação. No entanto, a definição do termo “alucinar”, serve-nos para melhor compreender a alucinação do Real.

Em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, *a-lucinar* significa dizer que o eu lírico persegue, continuamente, o caminho da obscuridade divina, negando a *lux* divina. Se o excesso de luz, bem como a ausência completa, é impróprio para a

escrita do poema e para a persecução dos rastros divinos, cabe, ao eu lírico, recorrer à meia luz. Ora, o excesso de luz surge pode metaforizar o encontro com o divino (de acordo com a leitura que realizei do poema XIV) e a ausência da deidade a não realização da procura, como visto no poema XVIII: “É de uma Ideia de Deus que te falo./ Pesa mais se ausente (XVIII, p. 55). Comparemos, portanto, o poema como a chama de uma vela que ilumina o suficiente para que a dialética negativa ocorra. Manter-se distante de Deus é, por uma lógica contraditória, manter-se em direção ao divino por meio da inscrição do desejo no poema. O caminho traçado, no caso, é o do *logos*, pois “[...] este recurso ao *logos*, [vem por] medo [do sujeito] de ser cegado pela intuição direta da face do pai” (DERRIDA, 1995, p. 28).

No entanto, esse recurso ao *logos* acede ao nível do significante e, mais propriamente, como vimos em relação ao poema XIV, à *materialidade* do significante. Alucinar o Real é, então, o necessário se debruçar sobre a linguagem, onde o espaço é o da ausência da luz direta e cegante de Deus. Ao fazer isso, o eu lírico escolhe o traçado de uma presença fictícia, mas nem por isso menos verdadeira, do divino no poema, procedimento no qual o Real assume duas significações. Antes de vê-las, percorramos um percurso diferenciado, observando mais detidamente as propriedades da meia luz.

Realizar a comparação do poema XIV com a chama de uma vela abre espaço para demais digressões, não menos impróprias para a compreensão do assunto. O ambiente iluminado pela vela ganha contornos misteriosos, as sombras crescem e se movem, porque a própria chama se move com o vento. Os contornos do mundo se tornam menos estáveis, mais duvidosos. Da mesma maneira, nossa linguagem não é plena como a luz divina, mas, nem por isso, deixa de iluminar, significar parte do mundo. A meia luz, porém, permite a alucinação dos objetos, possibilita que a mente divague pelas imagens não apenas existentes na escuridão, longe da chama da vela, mas pelas próprias sombras criadas pela chama; a sombra de um objeto torna-se enorme se iluminada do ângulo correto. O que resiste para além da luz da vela é o Real, o furo insistente no simbólico, enquanto que as sombras criadas pela vela que distorcem o mundo, podem ser consideradas como o engodo produzido pelo imaginário. Em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, portanto, qualquer possibilidade de tematizar a incompletude parece residir no distanciamento da luz divina para que a plenitude do ser não aconteça. Acaso Deus se mantivesse perto do humano, a luz plena não permitiria a existência do Real, do não-ser, da dialética

negativa, posto que não haveria a escuridão. Atentemos para o fato de que é pela luz da vela que as sombras são criadas no mundo, o que implica no entrelaçamento do Real com o simbólico; a não cessação da não-escrita do Real. Sempre que a luz da vela ilumina o ambiente, ela cria mais sombras, ou seja, sempre que há a presença do simbólico, há também, invariavelmente, uma perda, um deslizamento de significantes que não permite a plena apreensão do significado. A suposição é que não somente o eu lírico hilstiano depende da ausência da luz para tematizar o Real, mas, contraditoriamente, para fazê-lo assomar como uma presença material no poema por meio da verossimilhança aristotélica.

No pensamento de Aristóteles, “[...] a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas as quais podiam acontecer, possíveis do ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (2005, p. 28). Assim, a obra de arte não tem obrigação de ser verídica, mas, sim, verossímil, estabelece regras próprias para o funcionamento de um mundo paralelo, regras que prejudicariam a fábula<sup>30</sup> se fossem quebradas em prol do respaldo à realidade. A necessidade aristotélica decorre, assim, do arranjo das ações, não sendo obrigatoriamente verídica ou real, mas, sim, cabível e mesmo inevitável no decorrer das ações. As partes de um texto devem, portanto, ser imprescindíveis, sob o risco de que, caso algum trecho seja retirado, haja uma ruptura na verossimilhança da fábula, o que prejudicaria o sentido da obra. Assim, Aristóteles parece crer que uma ação leva a outra ação e assim por diante, não em decorrência da sequência lógica de causa e efeito, mas do guia maior que é a necessidade da fábula.

Quais são, por fim, as duas significações que o Real pode assumir, na obra hilstiana, em decorrência da alucinação do Real? Ora, a primeira é que por meio da alucinação o Real pode ser encarado como a veracidade de um encontro com Deus, representante desse Real, que não acontece em verdade, como demonstrado no poema XIV. Portanto, um acontecimento quase onírico, embora não necessariamente falso. Por isso mesmo a assertiva de Brandão de que a ficção literária se aproxima do delírio psicótico e do sonho (1996, p. 17). Assim, o poema XIV pôde ser pensado como um encontro que, por mais que não aconteça, é verossímil.

---

<sup>30</sup> Aristóteles chama de fábula o conjunto das ações, pensando estar contida na fábula a imitação da ação (2015, p. 25).

É na segunda significação que se desenrola, principalmente, a negatividade. Diz respeito a ser a aparente e contraditória manipulação, pela linguagem, do Real psicanalítico expresso pelo divino. Ora, se o Real é justamente o furo incessante no simbólico, aquilo que não pode ser apreendido porque não cessa de não se escrever, qualquer tentativa de manipulação do Real é por si absolutamente contraditória e paradoxal. Assim, a segunda significação diz respeito a esta contradição implicada na poética de *Poemas malditos, gozosos e devotos*. Se pensarmos o Real como o não-ser e o simbólico como o ser, perceberemos que há uma relação entre ambos que os constitui enquanto tal: o Real não pode ser definido senão pela não cessação da não escrita, enquanto que o simbólico não pode dar conta de ser pleno, o que significa dizer que há sempre algo que não pode ser simbolizado totalmente, ou seja, o Real. Da mesma maneira, o não-ser é esse não cessar de não escrita, o espaço negativo. Em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, portanto, há uma necessária contradição negativa, necessária porque existente no ser. Tal contradição o expõe à negatividade da própria condição de ser, levando-o a ser uma passagem ininterrupta entre o ser e o não ser: a síntese.

Consequentemente, dizer que o eu lírico aparenta tentar expressar o Real como manifestação material é uma contradição. No entanto, aqui reside a atuação do imaginário, presente em qualquer poesia, que faz vir à tona, justamente, o impossível da apropriação que é o Real inomeável. Lembremos que a ficção literária se aproxima do delírio psicótico e do sonho (1996, p. 17). Dito de outra forma, a segunda significação refere-se à experimentação do Real como parte integrante do poema, transformado em imagem poética a própria infinitude da não-escrita. Assim, no poema hilstiano “[...] se encena a materialidade, a paradoxal concretude que é a confecção de um objeto poético, metáfora de um objeto de desejo, que se faz e se desfaz na sua incessante realização” (BRANDÃO, 1996, p. 41).

Deste modo, a dialética negativa emerge da impossibilidade de se falar o Real, de dizer o que não pode ser revelado pelo desejo. Encenar a materialidade do Real, trazer para o seio do poema a contradição da exigência filosófica adorniana, segundo a qual é preciso dizer o que não pode ser dito, gera uma série de contradições que desembocam na transformação do poema, por meio da imagem, na própria contradição, pois “O espírito, que continuamente reflete sobre a contradição na coisa, precisaria se tornar essa coisa mesma” (ADORNO, 2009, p. 17). Aquilo a que o texto hilstiano se refere é uma estranha presença da ausência.

Por conseguinte, a deidade, como significante, seria a alucinação da palavra sobre si mesma: “E a palavra debruça-se sobre si mesma, destituída de seu projeto de recriar a coisa: ela se reinaugura na coisa” (BRANDÃO, 1996, p. 31). A deidade, portanto, seria a alucinação como objeto que tem a própria realidade instaurada no ato mesmo de se dizer, de se debruçar sobre si mesma não como substituta do divino cósmico, o que entraria em choque com a função da imagem poética, mas como reinauguração na coisa<sup>31</sup>. Trabalhar com a palavra é estar em contato com a construção do simbólico através da morte do objeto referencial; morte que se dá quando o significante, sem significado, sem portar as qualidades do objeto, assume o lugar deste na representação, quando, enfim, “rouba” a presença do objeto. Assim, Brandão afirma, ao analisar um poema sobre um cisne e sua representação textual, que “O canto do cisne não é poesia, mas a palavra que se faz cisne é. Torna-se letra do corpo do poeta [...], metonímia do corpo, onde tudo pulsa e por onde tudo passa – e esse pulsar da letra no corpo torna o cisne coisa poética” (1996, p. 31).

Por conseguinte, o eu lírico se volta para a linguagem para encontrar a experiência desejada; amar pelas palavras, através do ato poético construtor de uma corporeidade textual: “Mas deixa-me amar a ti, neste texto” (VIII, p. 31). É fato que a experiência e o desejo humanos só têm lugar na linguagem, não podem ser reconhecidos fora da simbolização humana. Mais problemática é a noção de imagem e corpo, posto que o eu lírico não aceita qualquer conhecimento que não se dê lastreado pela materialidade, pelo aspecto mundano das coisas, desconsiderando qualquer aparência de transcendentalidade, como a noção de um divino encontrado no pós-morte. Para a persona poética hilstiana a *vida* e a *morte* são coisas terrenas, se dão na própria experiência da linguagem: “É neste mundo que te quero sentir/ É o único que sei./ O que me resta” (VIII, p. 31).

A poesia, mesmo com seus produtos oriundos do imaginário, é índice de materialidade do mundo. É pela linguagem que o ser humano logra dar sentido ao mundo em sua existência pura, sem significado, existência que se assemelha a um abandonar-se na fruição que nasce e desemboca no vazio de sentido. Nisso, não se distingue o eu lírico hilstiano da Bíblia Católica, quando afirma que no princípio era “O Verbo”. O verbo foi o prelúdio da construção de um mundo que antes era silencioso, mas também o radical apartamento entre o objeto e o humano, entre o

---

<sup>31</sup> Refiro-me à *coisa* como o objeto referenciado pela linguagem, interpretação realizada quanto ao sentido de *coisa* utilizado por Brandão (1996).

humano e o outro. Para tentar compreender o mundo, o sujeito utiliza a linguagem, o que implica que nunca haverá uma aproximação completa entre a palavra e a coisa à qual se refere. Assim, o desejo do eu lírico parece se deslocar de encontrar o divino para trabalhar a linguagem de forma poética. Se ele não pode encontrar o corpo divino, produzirá a letra. Neste ponto, discordo de Queiroz quando diz que “Não é a palavra que se busca, mas o sentido do inominável” (2000, p. 63). Ora, o sentido do inominável só pode ser buscado exatamente na palavra, sob pena de recair, fora de qualquer significação, perpetuamente no Real; não há outra escolha para a poeta que não buscar a palavra. É dentro da poesia que se dará o único encontro possível com a deidade e, portanto, acontecerá o momento de positividade do não-ser, a transformação do vazio em poema e da letra em corpo erótico, pois “O apaixonado procura a fusão e por isso transforma o objeto em sujeito” (PAZ, 1995, p. 108). Assim como o apaixonado de Paz, o eu lírico apaixonado pelo divino parece transformar o poema-objeto em sujeito da relação, afinal, na ausência da deidade produziu-se a letra.

Pode-se supor que o Deus presente nos poemas, com o qual fala o eu lírico, não é o Deus cósmico, posto que é inventado no poema, com um trabalho textual que só acontece porque a deidade está ausente: “Dorme, inventado imprudente menino./ Dorme para que o poema aconteça” (V, p. 23); “Antes que eu morra de águas, aguada do que inventei” (XI, p. 39).

O divino, no poema, é um divino construído pela linguagem, que se esconde nas palavras que o nomeiam: “Aquilo, que se não é, não existe/ Ou se existe, então se esconde/ Em sumidouros e cimos, nomenclaturas” (XII, p. 41). O eu lírico procura encontrar a divindade criada pela linguagem na própria escritura, transformando a letra no corpo erotizado: “Haste. Corola. São palavras róseas. Mas sangram// Se feitas de carne” (VIII, p. 31); “Mas deixa-me amar a ti, neste texto” (VIII, p. 31).

Pode-se pensar que transpor a busca para o poema e entender a letra como carne é encontrar o divino nas tramas da linguagem. Em diversas religiões a escrita é sagrada, parte do corpo dos deuses manifestados. Segundo Chevalier e Gheerbrant,

Alguns esoteristas muçulmanos consideram as letras do alfabeto como elementos constitutivos do próprio *corpo* de Deus. Na Índia, Saravasti, a xácti de Brama, *deusa da palavra*, é também designada *deusa do alfabeto* (*lipidevi*): as letras se identificam com as partes de seu corpo (1991, p. 385 - grifos no original).

É muito revelador que, por meio do poeta Czesław Milosz, Chevalier e Gheerbrant encontrem a seguinte fórmula: “Porque estes nomes não são nem os irmãos, nem os filhos, mas antes os pais dos objetos palpáveis” (1991, p. 552), chegando à conclusão de que, nas palavras subsiste o poder cosmogônico das origens. Talvez por isso a poeta de *Poemas malditos, gozosos e devotos* diz: “É de uma Ideia de Deus que te falo” (XVIII, p. 55), porque a linguagem como poesia possivelmente recria o ser divino e, a poeta, enlaçada com a ideia da deidade, abraça-se às letras que envolvem seu corpo. Se as letras envolvem o eu lírico é porque a ideia do divino é cultivada no poema, porque a deidade age pela poesia, corpo erigido pela própria persona poética. Afinal, é no texto que a poeta ama o divino: “Mas deixa-me amar a ti neste texto/ Com os enlevos/ De uma mulher que só sabe o homem” (VIII, p. 31). Vejamos melhor o que isso significa.

De acordo com Paz, o apaixonado só pode chegar a amar a alma se antes o corpo figura como uma atração. É somente através do amor físico que o apaixonado reconhece o outro como alma e transforma, assim, esse corpo amado na encarnação da alma: “O amor mistura a terra com o céu: é a grande subversão” (1995, p. 116). Dessa maneira, podemos supor que a via encontrada pela poeta para amar a deidade cósmica é amando o corpo das letras e transformando a entidade em ideia do poema. Ao transferir para a palavra a presença do divino, o eu lírico tenta encontrá-lo, realizando a subversão de reverter a hierarquia religiosa, onde Deus figura no alto, no topo, deslocando-o para o baixo, o terreno da linguagem, misturando, de acordo com as palavras de Paz, a terra e o céu .

Uma das características da poesia, utilizada com especial ênfase nos poemas malditos hilstianos, é que a palavra se separa do lastro da metafísica e se torna linguagem baseada nos sentidos. Assim, em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, o corpo da linguagem é vivenciado como corpo mesmo, como matéria que não distingue a experiência espiritual da experiência carnal, o que implica que qualquer direcionamento para a espiritualidade deve ter como ponto de partida os sentidos. Observemos o poema:

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  
 Se tens sede, é fel. [...]

Quase sempre assassino.  
 É Deus (VII, p. 29).

As metáforas do poema acima são baseadas nos sentidos, tato, paladar; visam a metaforização do poema em corporeidade, como pode ser visto no seguinte verso: “O texto é sangue”. As imagens contraditórias que perpassam boa parte do poema – “Ama mas crucifica”; “Se tens sede, é fel” – indicam uma complicada relação da poeta com o texto e com Deus, uma ambiguidade que se nota quando o texto, por mais que seja sedoso – “É sedoso e tem garra” –, ainda assim é capaz de “rasgar”, metáfora referente à possibilidade de desestabilização do leitor e do eu lírico que escreve o poema, afinal, se o mundo é compreendido pela linguagem, a própria linguagem pode desestabilizar a percepção de mundo. Se o texto “constrói” o eu lírico, no sentido de que não apenas o inconsciente é estruturado como linguagem, mas que a interpretação do mundo é linguística, o texto também pode tirá-lo do eixo.

A escritura, o sangue da poeta do qual parece se alimentar o divino, se apresenta como um sacrifício do humano para fertilizar a ausência divina, posto que o sangue representa, em várias tradições religiosas, a exemplo do cristianismo, o simbolismo da comunhão e “[...] corresponde ainda, ao calor, vital e corporal [...] Dentro da mesma perspectiva, o sangue – princípio corporal – é veículo das paixões” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 801). Ou seja, quando o eu lírico derrama seu sangue e aquilo de que é feito, letras, ele procura realizar uma comunhão entre seu corpo, a palavra, e o corpo de Deus, também formado pelo poema. O eu lírico que se “derrama” nos poemas está logrando alcançar o objeto do desejo pela escrita do corpo ausente, transmutado em letra.

A primeira estrofe do poema VII fala sobre Deus em elipse, interpretação que encontra apoio ao final do poema: “Quase sempre assassino/ É Deus”. A ausência de apropriada nomeação da deidade, logo no início do poema, auxilia a transição, na seguinte estrofe, do tema da divindade para a tematização do texto: “O texto é sangue/ E hidromel”, o que cria uma transposição do ser divino para o ser da

palavra, transição da deidade para a linguagem que não é demarcada claramente, o que leva a pensar o divino como constituído pelo texto, tematizado quando se descreve as qualidades de Deus. Dessa maneira, não se pode separar dos seguintes versos – “O texto é sangue/ E hidromel” – aquilo que é divino daquilo que é linguagem. Ao tornarem-se inseparáveis, Deus e poema, formula-se uma construção da divindade pelo eu lírico, ao mesmo tempo em que se escreve a poesia.

O corpo humano e sua linguagem, que antes representariam a impossível escalada para o reino dos céus, agora significam meio de libertação, veículo que é responsável pela compreensão da alma. Lembremos as palavras do eu lírico: “É neste mundo que te quero sentir/ É o único que sei. O que me resta” (VIII, p. 31). A oposição entre alma e corpo humano cessa e ambos tornam-se inseparáveis, como a divindade e a palavra. Assim, a *poeta maldita* realiza uma busca na qual a grande subversão é fazer com que a deidade caia dos céus para uma aproximação mais humana. A deidade vira objeto de um verso puramente humano.

O procedimento de escrita do qual se apropria o eu lírico, de inventar Deus nas linhas do poema, parece ser aquele reconhecido por Brandão como o gozo da mística, ao qual chega a poeta ao se submeter, por vontade própria, à ascese de uma disciplina poética que tem como princípio conduzir ao divino (1996, p. 88). Não se trata de se submeter à palavra da deidade, mas tornar-se a palavra que irá construir o caminho para o divino; tempo de procura no qual o poema surge como disciplina, método de ação, a que se submete a poeta.

Trata-se, portanto, do poder cosmogônico das palavras direcionado para a fundamentação de uma origem da palavra no vazio sobre o qual se abisma o eu lírico. A grande subversão de buscar a união do céu com a terra é subjugar o espaço divino para sujeitá-lo ao significante do poema “[...] que levaria exatamente ao lugar onde aflora o Nome de Deus, o lugar de uma ausência, de uma morte” (BRANDÃO, 1996, p. 90).

A transformação da letra em corpo a ser vivenciado pelos sentidos se aproxima da noção do amor às palavras dos poetas provençais (AGAMBEN, 2006, p. 93), mencionada por Giorgio Agamben, segundo o qual tal amor produziria a experiência do lugar da linguagem, ideia que pode ser encontrada, inclusive, em Santo Agostinho. O desejo amoroso se une ao conhecimento, união da qual se precipita a palavra, rebento do amor ao conhecimento e do conhecimento do amor:

“O ‘parto da mente’, do qual nasce a palavra, é precedido, portanto, pelo desejo, que não encontra paz até que o objeto seja encontrado” (SANTO AGOSTINHO apud AGAMBEN, 2006, p. 93).

É seguindo essa lógica que Agamben identifica, nos poetas provençais, o desejo de encontrar o seu objeto de inspiração *na* palavra, não *por meio* da palavra. O amor provençal, na poesia, não é dedicado a um amor romântico que se manifesta exteriormente ao poema, não é um tema, mas sim a própria construção linguística da poesia. O amor dos poetas provençais se endereça à construção linguística da poeticidade; eles não buscavam uma paixão que os induzisse a escrever, mas a escrita era o objetivo primordial e qualquer tema a ser retratado era mero sustentáculo para alcançar a construção do texto literário. Sabe-se que

[...] os trovadores não querem rememorar argumentos já entregues a um *topos*, e sim ter experiência do *topos* e de todos os *topoi*, ou seja, do próprio ter-lugar da linguagem como *argumento* originário, do qual exclusivamente podem fluir os argumentos no sentido da retórica clássica. [...] não se trata, aqui, para os trovadores, de eventos psicológicos ou biográficos, mas sim da tentativa de *viver o próprio topos, o evento de linguagem como fundamental experiência amorosa e prática* (AGAMBEN, 2006, p. 94 - grifos no original).

A construção textual, em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, pode ser, pensada como metáfora da carne e o espírito do eu lírico, transformando os poemas em um cântico angustiado da poeta artesã de letras, das letras que, como carne, são a negação da transcendência do humano para um mundo que não contempla o mundano como base de compreensão da realidade, uma imbricada relação estabelecida pela tensão entre o material e o metafísico. Essa relação entre a carne e o espírito, no entanto, é pensada nos poemas com aparente simplicidade, com a assertiva de que o corpo só sabe o corpo, pois o pensamento em si só pode ser entendido a partir de um princípio sensorial, princípio que se encontra representado nos poemas hilstianos quando eu lírico deseja tocar Deus, ou quando ele, por exemplo, fala de encaixes corporais, da saliva corrosiva e dos dentes triturantes. Vejamos:

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 (IX, p. 33).

Se o trabalho com a poesia é o burilar de uma construção linguística que se quer visível como substância, ou seja, como materialidade, abre-se um princípio pelo qual se poderia buscar o encaixe da poesia com o não-ser representado pela matéria divina. Como demonstrado anteriormente, o eu lírico acredita poder compreender apenas o mundo da carne e, por isso, Deus é pensado fisicamente mesmo em sua ausência, onde se faz a negatividade divina, por meio das imagens corporais: *carne, haste, corola, dentes, saliva, boca*. A tal processo se poderia chamar uma negatividade materialista, considerando que o pensamento da persona poética parte do não-ser para concretizar na imagem, na sonoridade, na letra, um ser que se encontra ausente, no caso, Deus. Por isso, o poema afigura-se surgir como aquilo que é palpável o suficiente para realizar a encarnação divinatória, para representar o não-ser como se ele estivesse presente continuamente, marca da fissura dentro do eu lírico e dentro do próprio poema.

A metafísica hilstiana, a negatividade materialista, seria uma inversão da metafísica tradicional, um pensamento que estaria completamente envergado pelo materialismo de um corpo que só conhece aquilo que, pelos sentidos, lhe vem. Se tudo que o eu lírico possui para se manifestar enquanto um ser é o próprio poema que cria, pode-se dizer que o poema o inscreve. Portanto, é possível entender por que a letra se assemelha à carne e ao espírito da poeta que se escreve no papel, estando o eu lírico limitado pelas linhas sinuosas – a sinuosidade da erótica que se estabelece no encontro dos corpos da poeta e do divino no poema –, pelo espaço do papel.

No entanto, a poesia é ela mesma o ponto do mais além, do nunca, ponte que se constrói até o meio do caminho para o encontro com o objeto, sem se consolidar, efetivamente, o contato. Deus se insinua, mas não é encontrado verdadeiramente. O caminho permanece interdito, a busca é reinventada em outra ponte-linguagem e ainda em outra mais. Assim, o eu lírico pode pedir à deidade: “[...] Tateia-me, Senhor,/ Estás tão perto/ E só percebo oco/ Moitas estufadas de serpentes [...]” (XIII, p. 43), porque, por mais próximo que consiga chegar do divino ou do não-ser, o eu

lírico, ainda assim, não consegue alcançá-lo e precisa continuar sua busca escrevendo outro poema.

Ora, a procura que se engendra por meio da construção poética é sempre uma insígnia da falta, devido à impossibilidade da linguagem de estancar a significação. É justamente tal abertura que caracteriza a linguagem. E por não estancar a significação, a palavra seduz. Segundo Jacques Derrida:

Se pudesse estar meramente presente, desvelado, desnudado, oferecido em pessoa na sua verdade, sem os desvios de um significante estrangeiro, se, no limite, um *lógos* não diferido fosse possível, ele não seduziria (1995, p. 15 - grifos no original).

Deus, representante do não-ser, o absoluto significante sem significado, não pode ser definido na lógica corriqueira do *isto em função daquilo*, do significante que se define pela diferença e semelhança com outro significante, numa cadeia em movimento, subvertendo as correntes significantes e estabelecendo-se fora das redes de linguagem:

Nesse caso, o absoluto em estado negativo, respeitando a proibição das imagens (*Bilderverbot*), *mantendo-o irrepresentável, sem atributos, é o que possibilita qualquer representação e a capacidade de pensar*. Embora a ideia não pareça ser nova – *lembra o logos divino bíblico* – vale insistir que esse absoluto, mantendo as conquistas da filosofia moderna de secularizar noções teológicas, tornou-se, de um lado, despido de dogma, portanto, *radicalizado em sua inacessibilidade*, e de outro, ligado à *possibilidade concreta de uma práxis materialista* mantida em suspenso, quer dizer, ligado ao desejo de realização da utopia (LOSSO, 2007, p. 142 - grifos meus).

Assim, o Deus hilstiano, como representante do não-ser existente no humano, surge radicalizado em sua inacessibilidade pela perpétua busca que se deslinda além da poeta que escreve os poemas malditos e diz respeito aos demais poetas que se vêem enredados na questão da incompletude, por via da negatividade: “Meus pares e outros homens/ Te farão viver destas duas voragens:/ Matança e amanhecer, sangue e poesia” (XXI, p. 63). A ausência de Deus, seu distanciamento do humano, independente do quanto se procure seus rastros, é aquilo que possibilita a interpretação do divino como não-ser. Se o não-ser é o espaço indivisado, negatividade absoluta, então é necessária a manutenção da ausência, posto que o próprio não-ser não pode ser compreendido senão em estado negativo.

A poeta, portanto, parece realizar uma secularização do *logos* divino bíblico, da mesma forma que o fez a filosofia secularizada, segundo Losso (2007, p. 142), sabendo que a própria configuração do absoluto na falta é o que permite que o pensamento se desenrole em poema. De outra forma, o absoluto – a presença de Deus no poema – impediria a própria realização da poesia, posto que o absoluto, perfeito e inalterável, não precisaria de complemento; sua representação por via negativa, outrossim, mantém a liberdade poética. Por isso, a poeta, no primeiro poema de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, o que equivale a dizer, devido à progressão dialética, no início da busca pela divindade, agradece a Deus que este se mantenha distante: “Contente, eu mais lhe agradeço/ Quanto maior a distância./ E só porisso uma dança, vezenquando/ Se faz nos meus ossos velhos” (I, p. 15).

Assim,

*A falta pressupõe o absoluto, valoriza a noção do absoluto em estado negativo para possibilitar não só a utopia, mas, antes de mais nada, o próprio pensamento, um pensamento que se relaciona sempre com o não-idêntico a si mesmo, com o objeto, dando a ele prioridade. Esse objeto não é nenhuma noção completamente abstrata e inefável de alteridade, mas um ser que em sua concretude mesma, não se revela ao pensamento; nem completamente indefinido, nem conceitualmente determinado (LOSSO, 2007, p.141-2 - grifos meus).*

Como já foi visto, a persona poética de *Poemas malditos, gozosos e devotos* rejeita que se fale de um mundo além deste que, para ela, pode ser compreendido apenas através da carne, ou seja, realiza uma secularização do pensamento religioso, retirando a deidade da transcendentalidade para dizer que só pode compreendê-la na materialidade do mundo.

Os *poemas malditos* são o movimento de uma carne trançada de linhas, corporificando um momento de imobilidade, de tempo que escuta silencioso o coração humano se devorando, se aniquilando na procura infundável. A poesia transcende as palavras feitas na temporalidade do dizer, ou seja, transcende a temporalidade da frase. Todo enunciado só pode ser realizado no tempo, pelo encadeamento das palavras uma após a outra em direção à formação de um sentido. Isso não quer dizer que a temporalidade esteja ausente, mas, sim, que a visibilidade mesma das palavras – a sonoridade, o ritmo – será o fundamento poético. Desse modo, “Podemos dizer que a carga intensiva das palavras em poesia se transladou à carga intensiva das palavras em prosa” (LIMA, 1996, p. 124), o que

significa falar que a poesia se utiliza da condensação significativa. Não se trata, portanto, da síntese dos significados isolados em um sentido, procedimento prosaico que se utiliza da extensão das palavras, do seu encadeamento lógico. Na poesia a atenção se volta para a unidade dos significantes em imagem, aumentando a carga poética dos versos.

Para que a materialidade de não-ser, representado por Deus – posto que a deidade só existe na ausência que fomenta a busca –, possa vir à tona, um espaço da linguagem precisa se desenhar ao longo do poema. Para fazer da ausência dado sensível, não apenas categoria filosófica, é preciso mais do que tematizá-la, é necessário imergi-la na condensação significativa. Vejamos:

Atada a múltiplas cordas  
 Vou caminhando tuas costas.  
 Palmas feridas, vou contornando  
 Pontas de gelo, luzes de espinho  
 E degedo, tuas omoplatas [...] (X, p. 37).

O impacto da ausência divina é dimensionado apenas quando é presentificado por meio das imagens. O eu lírico metaforiza a ausência da deidade mencionando suas costas. Se Deus não olha o humano é porque ele não se presentifica. Quando o eu lírico diz que caminha pelas costas de Deus, é porque ele continua tateando no escuro da ausência divina, sem tê-la encontrado. A poeta está, pois, fora da visão do divino, permanece na obscuridade. Estar desamparado é se sentir caminhando sobre uma superfície pontiaguda de sofrimento – “Pontas de gelo, luzes de espinho” –. Em vez de falar simplesmente da ausência e do seu impacto, o eu lírico transforma o sentimento vivenciado em imagem, cria poesia.

Como o eu lírico poderia criar, então, um espaço dentro da linguagem que permitisse a imagem assomar como ser, não como representação de um objeto externo à palavra, que permitisse a ausência se presentificar ou a poeta se relacionar com Deus? A palavra não é apenas índice representacional. Quando enuncia o mundo, quando faz referência ao ambiente, cria seu *se dizer*. Este “se dizer” é o âmbito de existência próprio da palavra, que independe da função representacional de configuração do objeto ou da função linguística de comunicação. Vale dizer que, mesmo na referencialidade, a linguagem possui um espaço no qual não fala do mundo, mas pelo qual se refere somente a si mesma: o ter-lugar da linguagem, como o define Agamben (2006, p. 43). Este ter-lugar pode

ser comprovado com a existência pronominal. Na instância da enunciação, o pronome delinea um espaço que diz respeito tão somente à linguagem. De acordo com Agamben,

Os pronomes e outros indicadores da enunciação, antes de designar objetos reais, indicam precisamente *que a linguagem tem lugar*. Eles permitem, deste modo, referir-se, ainda antes que ao mundo dos significados, ao próprio *evento de linguagem*, no interior do qual unicamente algo pode ser significado (2006, p. 43 - grifos no original).

O ter-lugar da linguagem ocorre porque determinada classe de palavras, denominada por Agamben, a partir de Jakobson, de *shifters* (JAKOBSON apud AGAMBEN, 2006, p. 104), tem como função estabelecer uma ligação entre a língua (código) e a fala (mensagem). Os *shifters*, dessa maneira, estão ligados unicamente à produção da realidade lexical. Essa realidade permite ao eu lírico hilstiano a transmutação que realiza de letra em carne e a manifestação do não-ser em Deus, como produto textual. O eu lírico demonstra, então, quase o amor do poeta provençal, o amor pela construção poética. O eu lírico, afinal, é aquele que se escreve; seu corpo só tem carne na carne da palavra na qual se faz. Não esqueçamos: “Haste. Corola. São palavras róseas. Mas sangram.// Se feitas de carne” (VIII, p. 31).

### 3.2 O ritmo poético invocatório

Na poesia, um dos elementos fundamentais é o ritmo, constituído como um dos pontos materiais do poema, representando a sonoridade no tempo. Para Octavio Paz, a frase poética não tem como princípio de unidade a direção significativa, o sentido das palavras, mas, sim, o ritmo que a constitui como um todo organizado (1982, p. 61). De tal noção advém a assertiva de Mello, que vê o ritmo não alocado totalmente à determinação gráfica do poema, o que é indicado facilmente pela localização dos acentos tônicos, por exemplo, como interpretação do discurso que será auxiliado pelos traços de movimento rítmico que podem ser descobertos na leitura do poema (2002, p. 128).

O ritmo, então, é união e direção da célula poética a alguma coisa, a despeito do sentido semântico que porventura possa ter o verso. A distinção aparentemente pleonástica de *sentido semântico* faz-se necessária, porque o ritmo é, em si mesmo,

sentido. Diferentemente da métrica, o ritmo é uma organização significativa que trabalha aliada com as outras variantes do poema: sintaxe, semântica, metro, etc. Para Paz, aquilo que diz o poema, na verdade, o sentido das suas palavras, se apoia no ritmo (1982, p. 70).

Apesar de o ritmo poético poder ser entendido como “[...] a alternância de sílabas no tempo” (MELLO, 2002, p. 127), ele é mais do que um encadeamento sonoro a ser mantido de acordo com a passagem temporal. No caso do amor provençal, ele é a marca da erotização entre o poeta e a linguagem que se faz no vai e vem do verso, no tempo que se forma e se renova na repetição. Quando as palavras ou expressões se repetem no poema, acontece a criação de um novo espectro significativo: estabelece-se uma relação temporal com aquilo que foi dito e que, aparentemente, se repete. Aparentemente porque, na verdade, novas significações vêm se somar à palavra repetida.

O próprio erotismo, como define Octavio Paz, é um ritmo que se funda na separação e no regresso (1995, p. 28). Se o erotismo é um ritmo, é válido pensar que o ritmo transforma a linguagem em erotismo e que esta, em especial a linguagem poética, está vinculada invariavelmente ao corpo. A palavra tem uma ligação íntima com o corpo, nasce de um processo puramente físico: o ar penetra nas vias respiratórias, passa pelos pulmões que o devolvem e, por fim, é articulado na boca, entre os dentes e a língua, e se transforma em palavra. Todo um percurso que tem como meta a descida do ar às entranhas do corpo humano, penetração dos orifícios e suas aberturas, um ritmo próprio de entrada e saída que se repete. Ao término da passagem do ar, quando a palavra brota na boca, a linguagem acaba por ter um nascedouro no erotismo, pois a boca “[...] corresponde às entranhas, ao ‘útero’, ao lado da imagem erótica do ‘buraco’ [...]” (BAKHTIN, 1987, p. 288).

A palavra desce ainda amorfa aos abismos medievais<sup>32</sup>, ao baixo do corpo humano para retornar, maculada por carne e sangue, ao topo da hierarquia corporal, à cabeça/*logus*. O signo linguístico, portanto, “[...] vem marcado, em toda a sua laboriosa gestação, pelo escavamento do corpo” (BOSI, 1997, p. 28).

Quando a palavra retorna ao topo do corpo, posição geralmente destinada ao sagrado, torna-se expressão da união do espírito e do orgânico. Assim, o

---

<sup>32</sup> A boca, na representação medieval grotesca, leva às passagens subterrâneas infernais. A partir deste pensamento, a descida do ar à região inferior do corpo é como uma degradação da palavra (BAKHTIN, 1987).

pensamento e a carne são somados na produção da linguagem, sendo o pensamento produto da própria expressão do corpo, indistinguível dele, modelado por ele nas suas limitações e potências, o que seria colocar de vez a palavra, sem ilusões, como produto de uma soma das potências do corpo, a “[...] incancelável presença do corpo na produção do signo poético” (BOSI, 1997, p. 41).

Na poesia, a linguagem não se presta a somente comunicar, mas apresenta-se transfigurada. “[...] a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo” (PAZ, 1995, p. 12). Se na paixão do poeta provençal a modelagem da trama linguística entra em ação, no erotismo o texto poético é convertido em sujeito cujo corpo, serpentino, é erotizado porque se mostra como corpo, porque mistério da palavra começa com sua transformação de veículo comunicativo para linguagem que busca ser visível. Nessa transformação da palavra em corpo, o desejo se une à imaginação, pois “[...] o desejo sexual inventa sempre um parceiro imaginário... ou muitos. Em todo encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo” (PAZ, 1995, p. 16).

Quando o eu lírico erotiza sua relação com Deus ao enxergá-lo como um homem (VIII, p. 31), ao supor que um relacionamento com a deidade teria o mesmo fim que os casos amorosos com outros homens (XIV, p. 45), este parceiro divino é criado pela imaginação, pois Deus nunca é realmente visto. Encontrar o divino, para a poeta, é se encontrar com seu mais profundo desejo. Ela intui que se o encontro fosse efetivado, a paixão, a busca, a poesia teriam um fim, pois a tornaria “fartada de carícias” (XIV, p. 45). Suponho que o que realmente está em jogo, nos poemas hilstianos, seja o desejo do eu lírico e não um verdadeiro encontro com o divino. A poeta insinua não querer que a deidade se lembre dela, quer que esta se mantenha afastada para poder escrever: “Contente, eu mais lhe agradeço/ Quanto maior a distância” (I, p. 15). Não é à toa que o eu lírico busca na poesia a deidade, porque o poema se descortina em um espaço fictício, mas ainda assim valioso para aqueles que entram no jogo da palavra. Provavelmente, o desejo de encontro da poeta se satisfaça, temporariamente, em cada poema escrito. Talvez ela mesma sabote o fim da procura, porque sua satisfação está em retirar da busca, em retirar do vazio que vem com o desamparo de se sentir incompleta, pequenos artefatos poéticos que funcionam como alimento de Deus, por conseguinte, do não-ser. Assim, a poeta diz que “[...] não haveria mais nem sedução, nem ânsias” (XIV, p. 45) e pede a Deus: “Dorme. Para que o poema aconteça” (V, p. 23).

O poema aponta para a presença ativa da imaginação sobre o corpo divino ausente, assim como o desejo sexual, descrito por Paz<sup>33</sup>, é uma intervenção fantasística, criação da imaginação. Não somente o poema está alicerçado na ausência, mas é produto de outra ausência percebida desde o princípio na imagem: o intervalo que existe entre o sujeito e a realidade, incluindo a percepção que o sujeito tem de si mesmo.

Assim, para se realizar como materialidade, o significante e a imagem poética terão o som, desenvolvido na temporalidade da fala. Essa demarcação temporal é mais do que um dado do pensamento, faz parte do ato humano de se conduzir diante do mundo e dos seus semelhantes, como tempo percebido a partir do interior humano, ou seja, impregnado de sentido. O ritmo é parte do corpo, está na batida do coração, na respiração. Dessa maneira, “Os ritmos são, portanto, vibrações da matéria viva que forjam a corrente vocal. Os ritmos poéticos nascem na linguagem do corpo, na dança dos sons, nas modulações da fala” (BOSI, 1997, p. 85). Ritmo é a forma, na poesia, da respiração, o modo com o poema contempla a si mesmo. O ritmo é, portanto, a modalização específica das correntes de ar que perfazem todo o caminho pelo corpo:

Das entranhas desse vivente sai o sopro, o *prana*, que nomeia as coisas e os gestos do mundo. Por isso, *no discurso ritmado, a imagem, prestes a ser superada pelo conceito, renasce corporeamente nas inflexões da corrente vocal*. Se, na prosa abstrata, se passa resolutamente da imagem à ideia como quem vai do sensível ao conceitual (*eidós-idea*), na leitura poética o andamento impede que as propriedades sensíveis se cancelem. *A linguagem rítmica volta-se para a matéria para reanimá-la com o sopro quente da voz*. O que faz da imagem verbal uma palavra concreta, viva, quando não mítica: *eidós-idea-eidolon* (BOSI, 1997, p. 66 - grifos meus).

Responsável pelo desdobramento da imagem, participante da construção do sentido imagético, o ritmo evita que a linguagem poética se volte primordialmente para a construção do conceito. Por meio da materialização da palavra, a linguagem rítmica situa a imagem como um ser que ocupa um lugar, moldado na concretude. No discurso poético, a imagem se desenvolve ritmicamente, abrindo-se nas entonações e repetições que deslindam a significação; importa dizer que o sentido

---

<sup>33</sup> Para Paz, o erotismo é uma metáfora porque sexualidade transfigurada. De acordo com o autor, o que move o ato erótico e o poético é a imaginação (1995, p. 12).

poético não acontece na passagem usual, prosaica, do sensível ao conceitual, mas que o próprio conceito é construído como sentido em comunhão com o sensível. As própria hierarquia entre sensível e conceitual é alterada na linguagem poética, dando-se maior visibilidade aos sentidos. Portanto, sem perder a potência da presença que detém a imagem, o ritmo une a um movimento que tem como lugar de chegada um sentido, que o torna, desde já, o desenvolvimento do sentido da imagem. É, ele mesmo, o sentido que preenche todo o poema, vai e vem que, durante a reiteração e progressão, diz o tom de cada verso.

Dizendo-se de outra forma, a imagem, conteúdo da ausência do objeto, passa a ser matéria viva, pulsante, com o ritmo de um caleidoscópio de cores orquestradas. Essa apropriação da imagem pela linguagem rítmica acontece porque o andamento<sup>34</sup> não permite a passagem da matéria ao conceito, mas prende o conceito à vocalização, vincula-o ao tempo e o torna cíclico, posto que o conceito, em sua abstração, não é temporal. Por conseguinte “O ritmo não se limita a acompanhar simplesmente o significado do poema: arrasta-o para os esquemas do corpo” (BOSI, 1997, p. 92), através da sonoridade.

O procedimento rítmico, percebe-se, é quase encantatório. Como o encantador de serpentes que usa sua flauta para controlar o animal, a poeta tece a música que controlará, na serpente de versos – “E a serpente de versos na tua boca” (XIII, p. 43) –, a imagem aprisionada. Como periodicidade, o ritmo é o tempo que se refaz, é narração mítica do objeto e sensações por ele provocadas, é retorno do desejo na carne do poema e do leitor. Reler um poema é tocar os tambores invocatórios de uma presença atemporal, residente nos versos. Esta presença une passado e presente na apresentação rítmica, entoação de um verso quase mágico. A este respeito, Octavio Paz sustenta que:

O ritmo foi um processo mágico com uma finalidade imediata: encantar e aprisionar certas forças, exorcizar outras. Da mesma forma serviu para comemorar, ou mais exatamente, para reproduzir certos mitos: a aparição de um demônio ou a chegada de um deus, o fim de um tempo ou o começo de outro. Duplo do ritmo cósmico, era uma força criadora, no sentido literal da palavra, capaz de produzir o que o homem desejava: a vinda das chuvas, a abundância da caça

---

<sup>34</sup> O andamento está ligado à mobilidade da compreensão. É por meio dele que uma empatia entre o texto e o leitor se desenvolve. Unindo, na leitura, o fôlego, a intenção e a duração, o andamento lida com as medidas internas do ritmo. Assim, nas palavras de Bosí, o andamento é o tempo de leitura “qualificado” porque repleto de sentido (1997, p. 87).

ou a morte do inimigo. [...] O ritmo era um rito. Mas sabemos também que rito e mito são realidades inseparáveis (1982, p. 70).

Esta propriedade do ritmo como um rito que revive um tempo arquetípico, encontra-se também em *Poemas malditos, gozosos e devotos*. A deidade é conjurada e versificada. Não apenas sua presença como tema está ligada ao poema em termos corporais, como também pode ser repetida, indefinidamente, na releitura do texto. Ora, se a repetição da leitura que traz novamente o divino poderia igualmente ser feita pela prosa, lembremos que é o ritmo poético que ditará a revivência mítica na “[...] recriação do tempo arquetípico” (PAZ, 1982, p. 77). Não se trata somente de invocar uma presença, mas um tempo específico – concernente àquilo que é tematizado no poema – e suas sensações estão aprisionadas nas malhas do poema, assim como o próprio tempo é marcado na tessitura do tapete de Penélope, mulher de Ulisses. Mais do que indicar a inconclusão, a re-feitura, o tecer/destecer do tapete indica o recomeço de uma mesma tarefa, o que pode significar formas diferentes de fazer, refazer, a mesma ação.

No caso de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, a refeitura poderia indicar renovadas tentativas de encontrar/buscar o divino. A poeta dos *Poemas malditos, gozosos e devotos* é, como Penélope, a fiandeira de um tempo que se refaz, ciclicamente, no poema e na leitura. O Deus-não-ser pode ser possuído, em parte, e levado a marchar verso a verso como ideia do poema, criação da *ars poética*. No entanto, embora se possa ressaltar a ação de re-feitura, perde-se algo no caminho. Por mais que Penélope desfaça o tapete para depois refazê-lo, o novelo de linhas que utiliza é sempre o mesmo. Embora a configuração das linhas possa se alterar, são as mesmas linhas que serão novamente empregadas, o que aponta para um componente de imobilidade, de retecimento na própria re-feitura que poderia indicar uma nova forma de encontrar Deus. Desta maneira, por mais que haja o deslizamento dos significantes, um afeto o qual se poderia chamar de “original” permanece sob a palavra, da mesma maneira que acontece com o novelo na reconstrução do tapete por Penélope. Ora, não é a re-feitura do tapete uma representação ideal da escrita em *Poemas malditos, gozosos e devotos*? Assim, realizando uma comparação com o trabalho de Penélope, podemos encontrar nos poemas hilstianos o interminável trabalho de um sujeito voltado para a mobilidade do próprio desejo. Assim, a produção dos poemas pode ser vista como um retecimento

das tramas da linguagem que, por mais que possibilite uma nova chance de encontro, transforma os poemas na representação do desejo impossível de se realizar, “[...] mas tornado possível como ilusão, com toda sua força imaginária” (BRANDÃO, 1996, p. 68). O que importa aqui é o ato linguístico e a possibilidade, aberta por ele, da realização do encontro entre a poeta e a divindade como ilusão poética.

Na sua *Poética*, Aristóteles cita como causa da criação da poesia a imitação e o prazer que advém dessa prática (2005, p. 21-22). Para o filósofo, a base de todo o conhecimento é a imitação, sendo este o princípio que rege o aprendizado infantil, que nos importa aqui como modelo do ato imitativo. Em consideração ao aprendizado infantil, não se pode afirmar que a imitação é um procedimento de cópia pura e simples, o que engessaria a sociedade numa forma única, visto que, se o aprendizado infantil se dá por via da *mímesis*, caso a imitação fosse cópia idêntica, todos seriam iguais a todos. Por conseguinte, a poesia, sendo imitativa, é também uma forma de apreensão de conhecimento e, por isso, cambiante, diferindo da realidade a qual vem imitar.

Da mesma forma, como conhecimento abstraído do mundo, invariavelmente tem um referente, por mais abstrata e autocentrada que possa ser. A premissa da não realização do encontro, no texto hilstiano, demonstra a paradoxal inexorabilidade da falha que culmina no acerto. Somente pela falha no encontro com a deidade, pôde ser criada a poética da incompletude. A poeta não fala necessariamente de Deus, em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, mas do desaparecimento da ideia de Deus que pode ou não estar presente em cada pessoa. Pensar Deus não é tê-lo ao lado permanentemente, mas gerar conhecimento a partir da ausência divina: “Melhor um cheio de dentro/ Que não conheces, um fartar-se/ De um nada conhecimento” (XVIII, p. 55).

Retornando à questão do mito, retratada com o exemplo de Penélope, reencontramos o ritmo erótico encontrado na poesia como canção do humano para o ouvido de Deus, uma ação ritualística invocatória que visa tomar posse de algo que se desconhece – a deidade –, enredando-o no texto após tê-lo atraído com a música, pois, de acordo com Paz, ritmo e rito são inseparáveis. Por meio do ritmo, o humano pode criar aquilo que deseja (PAZ, 1982, p. 70), o que significa que o eu lírico, por meio da ritmicidade poética, cria a deidade que busca.

O ritmo reforça o não-ser e torna-o impossível de ser encontrado, enfatizando o aspecto do *não*, que pode nos levar a pensar a poética hilstiana como uma ponte que termina sobre o abismo porque é incapaz de fazer a conexão com o outro lado, porque a linguagem não pode efetivar o encontro com o divino. A poeta parece não se iludir sobre as possibilidades de tal encontro, mas se de artifícios para representar a ausência da deidade nas imagens que tece em seus poemas, debruçada sobre elas como se deitasse sobre o corpo do não-ser presentificado, sabendo que o poema é ponte porque se quer matéria bruta e, ao contrário da prosa, desliga-se do conceito para tomar presença como corpo. Vejamos, então, um dos poemas hilstianos:

Desenho um 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 (XV, p. 47).

O primeiro verso dá conta daquilo que o eu lírico estará realizando durante todo o poema: um desenho. Após o ponto final, o desenho do touro abre a fonte de mistérios, como se ele fosse uma antiga arte rupestre, não apenas esquematizando o que será traçado nos demais versos, mas conjurando forças mágicas que trabalharão na captura do animal. A imagem do touro, animal arcaico e arquetípico, é aquela de “[...] irresistível força e temperamento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 890). Animal que, sacrificado, traz a bonança, quando seu sangue derramado no chão fertiliza a terra. Sua evocação como abertura do poema pode ser entendida, portanto, como a ação de conceder à atividade poética uma força mágica de sedução, de conquista: “Seduzo meu Deus montado/ Sobre este touro”,

verso no qual “montado” não tem o significado de estar a deidade montada sobre o animal desenhado, mas de criar ligação entre o divino e o desenho do touro.

Na última estrofe do poema, descobrimos que o touro é a mulher mesma que escreve – “O touro e a mulher sou eu”. Ora, se ambos são um, vê-se que pelo desenho a força arquetípica do animal é abarcada, o que significa que ambos, touro e poeta, compartilham a mesma natureza. A força do touro, no entanto, é empregada pelo eu lírico como capacidade de fazer brotar, na folha de papel em branco, o poema, da mesma maneira que o sangue do animal, quando sacrificado, fertiliza a terra. A poesia pode ser, assim, o sangue da poeta jorrando livre para alimentar a deidade, necessitada da humana memória. Afinal, “O texto é sangue” (VII, p. 29). O texto é o próprio eu lírico que, ao escrever os poemas, serve a si mesmo como alimento para o divino: “Teu alimento é uma serva/ Que bem te serve à mão cheia” (XVII, p. 53). Desta fertilização ocasionada pelo sangue brotarão as demais estrofes, como nos hinos védicos mencionados por Chevalier e Gheerbrant, quando a vaca, dançando, traz os versos e as melodias (1991, p. 891).

A utilização do ponto final após o primeiro verso do poema XV pode representar o círculo que começa a atividade ritualística da invocação: “Desenho um touro na seda”. Depois disso, o arrebatamento provocado pelo touro traz um ritmo alucinante, sem qualquer tipo de pontuação até o término da estrofe no quinto verso. O ritmo se dá na variação da sílaba tônica sobre as letras “e”, “o” e “a”, com a utilização das rimas nas palavras *espelhado* e *montado*, uma homofonia absoluta<sup>35</sup>. A sílaba tônica inicial do poema reside em *touro*, o que faz vir à tona, no poema, a força do animal que se destaca como som, para recair, posteriormente, nas palavras que o caracterizam.

O segundo verso que, se em sua função descritiva se alonga em uma sílaba, propicia uma reiteração fônica e estancada, para criar o clima de fechamento na pesada sombra do touro, por meio das assonâncias de “o” e “e” e as aliterações de “s”, “m” e “n”. E, como a adjetivação final recai na abertura da sílaba tônica de “*espeLHAdo*”, marcando com destaque o final do verso, é como se, baseado na leitura bachelardiana da potencialização da imagem poética, no olho do touro boiassem plácidas as imagens que formarão a poesia, visto ser o touro a mesma

---

<sup>35</sup> A rima entre “espelhado” e “montado” é completa devido à terminação “ado” encontrada em ambas as palavras antes mencionadas.

mulher poeta que, ao descrever o touro, descreve a si mesma: “Olhos de um ocre espelhado”.

No primeiro verso, o esquema rítmico chama atenção para o ato de desenhar, com a marcação tônica recaindo sobre o touro para fazer da imagem, apoiada nas assonâncias, uma constante nas tônicas descritivas dos substantivos seguintes. Assim, as demais palavras ficam submetidas, sonoramente, à significação da palavra *touro* e da sua pujança – “Desenho um touro na seda./ Olhos de um ocre espelhado/ O pêlo negro, faustoso/ Seduzo meu Deus montado/ Sobre este touro” – palavra escrita com a oclusiva surda “t” e as vogais “o” e “u”, para sugerir uma violência, uma gravidade, que, despontadas no “r” final, desemboca no ritmo acelerado

Após a descrição do animal, segue-se a confirmação da hipótese inicial de conjuração de Deus pela poeta: não apenas as forças particulares da deidade – a metaforização da deidade em não-ser, como veremos adiante – são apreendidas, mas Deus é seduzido pela poeta enquanto monta o touro por ela desenhado. O erotismo não abre espaço para a languidez, a leveza, mas é quase um ato de violência que culmina na montaria. Se a assonância do “o” confere à primeira estrofe sua aura forte e grave, a aliteração de “m (n)”, bem como do “s”, somadas à repetição sutil e crescente do “e”, tornam a sonoridade dos versos menos pesada; balizam a presença do touro como também sedutora, o que se confirma pelo ato de seduzir do eu lírico e pelo destaque que toma a palavra “seduzo” no poema, não apenas tônica, mas demarcada, também, no verso em que aparece, pela aliteração e assonância, dessa vez de “s” e “e”.

Continuemos a observar o ritmo: se o terceiro verso recupera a disposição de pés do primeiro – um dijambo e um anapesto<sup>36</sup> –, no quarto, porém, advém a estranheza com uma mudança para: (Se){du}(zo) [meu] {Deus} (mon){ta}do<sup>37</sup>, formando na sequência um jambo<sup>38</sup>, um báquio<sup>39</sup> e outro jambo. A mudança nos pés

<sup>36</sup> Dijambo é um pé rítmico formado por duas sílabas átonas e duas tônicas alternadas respectivamente, de acordo com o esquema: - + - +, no qual o traço representa a átona e o sinal de mais a tônica. Anapesto é um pé rítmico com a seguinte disposição: - - + (MATTOSO, 2010, p. 253).

<sup>37</sup> Seguimos o tipo de sinalização para análise das sílabas tônicas encontrada no *Sexo do verso*, de Mattoso. As sílabas átonas se encontram entre parênteses, as secundárias entre colchetes e as tônicas entre chaves. Para maiores informações, o livro está disponível no site <http://pt.scribd.com/doc/54573147/Glauco-Mattoso-sexodoverso>.

<sup>38</sup> Jambo é um pé rítmico com a seguinte disposição: - + (MATTOSO, 2010, p. 253).

<sup>39</sup> Báquio é um pé rítmico com a seguinte disposição: - + + (MATTOSO, 2010, p. 253).

rítmicos parece estar associada à cesura no verso provocada por *Deus*, tão forte que causa perturbações no andamento da frase poética.

A primeira de tais perturbações é que a presença da deidade parece encerrar a dominação sonora do “o” para impor a presença maciça do “e” de Deus, o que relega o touro a uma “presença marginal” como significante deslocado porque cede espaço para a aparição do divino: “Seduzo meu Deus montado/ Sobre este touro”. Se até então desenvolvia-se a assonância do “o”, apoiada em sílabas tônicas que recaíam sobre esta letra, a repetição do “e” passa a dominar a estrofe, inclusive com as sílabas tônicas a recaírem, igualmente, sobre o “e”. Se o poema se inicia dando ênfase ao touro, como objeto do desenho do eu lírico, agora Deus assume seu lugar reestruturando até mesmo a disposição rítmica, sonora, que se impunha até então, deslocando a presença do significante “touro”, devido aos artifícios poéticos, a uma posição secundária.

A segunda perturbação é fruto de uma cesura que acontece no verso. Após “Deus” – “Seduzo meu Deus montado/ Sobre este touro” –, a frase poética parece se quebrar, permitindo que *montado* assumira posição tanto no verso corrente, quanto no seguinte. O corte do ritmo praticamente isola a palavra *montado*, podendo muito bem, se o desejasse a poeta, colocá-la no verso seguinte. No entanto, “montado”, apesar da quebra na leitura provocada por *Deus*, fica suficientemente preso ao verso pela rima total com *espelhado*: “Olhos de um ocre espelhado/ O pêlo negro, faustoso/ Seduzo meu Deus montado”. Ao mesmo tempo, “montado” surge em um *enjambement* que leva à restituição do touro como presença viva no poema, ao fechar a estrofe em um verso onde o animal é a presença da sílaba tônica mais forte. Montar o touro parece ganhar destaque devido à atenção dada ao esquema rítmico e métrico, bem como à palavra “montado”, tônica que aparenta se isolar tanto do verso que se torna uma visão do próprio ato de montar.

Mas, por que dar tanta ênfase ao montar divino? Porque o touro também pode representar a “[...] energia sexual; mas montar o touro, como o faz Xiva, é dominar e transmutar essa energia em vista de sua utilização ióguica e espiritualizante” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 891). Ora, se o touro é a própria poeta, como nos revela o eu lírico, a deidade se utilizaria da montaria humana para transmutar toda a energia libidinal em trabalho poético, em exercício do fazer poético. Escrever o poema se tornaria, assim, o resultado do domínio sobre

a carne das letras, um ato humano propiciado pelo desejo de descortinar, no poema, o não-ser representado por Deus.

Não deixemos nos enganar, porém, pelo fato de ser a divindade a montar o animal. Os verbos se encontram sempre na primeira pessoa do Presente do indicativo: *desenho*, *seduzo*. Ora, os verbos indicam, então, uma potência por parte da poeta. Ela procede ao ato de desenhar e de seduzir. Por conseguinte, os verbos se encontrarem no Presente do indicativo leva a crer o touro tem um poder de ação frente ao divino. A poeta parece tomar as rédeas, não se encontrar simplesmente à mercê da atividade divina, mas agir ao desenhar a si como touro. Dessa maneira, podemos interpretar o touro-eu-lírico como se escrevendo e se desenhando, transmutando-se, na sua retina espelhada.

Na primeira estrofe do poema XV, pode-se sentir um clima quase sombrio reinante. Chevalier e Gheerbrant nos dão a chave interpretativa para o clima da estrofe:

[...] o touro se apresenta como *a estática de uma massa portadora de vida*, caracterizada por uma criatura possante de formas vultosas, de predominância horizontal e ventral. Aqui reina o espírito da lentidão, de peso, de densidade, de imobilidade... a esse *signo hiperfeminino* vem unir-se o valor de um sentido plenamente terrestre [...] (1991, p. 894 - grifos no original).

Percebe-se que Deus aparece como mobilização da potência de ação em direção a um objeto, um ponto de unidade a direcionar a força do animal. Os versos são a ação do eu lírico que detém o poder de desenhar, invocar e seduzir a deidade, aparentando utilizar-se dos poderes desta para controlar os seus próprios, evidência que além de se encontrar no tempo verbal, está também na repetição constante de *desenho*. Desenhar é ir escavando, cada vez mais fundo, as entranhas da imagem. Como afirma Paz, “[...] coisas e as palavras sangram pela mesma ferida” (1982, p. 35).

A progressão da imagem continua com a repetição de “Deus”, quando o eu lírico estabelece diálogo com um interlocutor ausente. Deus não pode ser desenhado como o touro, porque ele é, em si, ausência. A colocação da interrogação força a parada da leitura, na qual o ritmo da pergunta é o mesmo ritmo da resposta: “Desenhas Deus? Desenho o Nada”. A presença dos mesmos pés

rítmicos, tonalizando *Deus* e *Nada*, somada à grafia maiúscula do “nada”, cria uma comparação implícita, pelo ritmo, entre ambos, Deus e Nada.

Há quase uma prosificação do verso por meio da ação explicativa e, mais importante que isto, a sílaba tônica recai sobre “Deus” e “Nada”, o que constrói a igualdade da sentença – pergunta e resposta – e a igualdade entre Deus e o Nada.

Vejamos a sinalização das tônicas do verso em questão: De{se}nhas {Deus}? De{se}nho o {Na}da. Todos esses procedimentos poéticos colocam o “Nada” em evidência, pois o equilíbrio rítmico com a posição das sílabas tônicas em “Deus” e “Nada” leva novamente à convergência dos termos, numa somatória semântica na qual a equivalência entre ambos, Deus e Nada, altera drasticamente o significado dos dois. Se suponho haver uma somatória semântica, é porque os termos passam a significar quando relacionados mutuamente, dependentes um do outro. Observemos, então, que *Desenhar Deus* é contornar o vazio de uma existência não-verificável, pois ele representa o não-ser, existe na negatividade.

*Desenhar o Nada*, por outro lado, não é apenas pôr em evidência uma nulidade completa, falar do Nada como ausência de tudo, mas algo mais misterioso, um *locus de* gestação na negatividade. O *Nada* tem peso, ele cai sobre as costas do touro, tem de ser carregado: “Desenho o Nada/ Sobre este grande costado”. Esse *Nada* recebe, inclusive, o artigo definido, quase como uma subtônica, para garantir que não é de qualquer nada que se fala. A partir da aparição do Nada na consciência imagética do eu lírico, o ritmo passa a ser definido pela melodia da rima interna em “a”: cosTAdo, deSÁgua, PATas, Águas e NAdA novamente. Todas são palavras que ficam subordinadas à sonoridade e significação desse *Nada*.

Não é à toa que na segunda estrofe do poema XV caminham juntos o *Nada* e as *águas*. As palavras molhadas pelo rio dão conta da água “[...] como fonte de fecundação da alma: a ribeira, o rio, o mar representam o curso da existência humana e as flutuações dos desejos e dos sentimentos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 21). As motivações do eu lírico parecem se derramar sobre os versos fecundados pelo Nada divino. Acima de tudo, o Nada representa a sede insaciável da poeta por Deus, vertida na procura, na fecundação de um vazio, o que pode ser percebido no som de água que se prolifera pelos versos, foneticamente: “Um rio de cobre deságua/ Sobre essas patas./ Uma mulher tem nas mãos/ Uma bacia de águas”. Tudo parece estar contaminado pelo som do “s”, advindo de

*deságua*, aliteração que se estende até a pluralidade da imagem: *mãos, patas, bacia, águas*. As águas são muitas e mutáveis.

A procura do eu lírico pelo divino é ainda perceptível no único verbo que foge à regra temporal do Presente do indicativo, “buscando”, que pode significar a atitude permanente de um ser que sabe a infinitude da procura: “Buscando matar a sede/ Daquele divino Nada”. E, se com as flutuações da água vão junto os desejos, como afirmam Chevalier e Gheerbrant (1991, p. 21), a particularidade desse Nada que se presta à deidade se revela no poder de criação que emana.

O que é fecundo é a mobilidade dialética do humano, na qual reside o não-ser. O eu lírico aparenta ser ele mesmo produtor de um divino que não está além das letras de sua carne, mas se encerra nela; o divino como representação do *Nada* que é inerente ao humano.

Assim, é declarada a metamorfose do eu lírico entre *mulher* e *touro* na última estrofe do poema XV: “O touro e a mulher sou eu./ Tu és, meu Deus,/ A Vida não desenhada/ Da minha sede de céus”. Nos versos é imposta uma força na pronúncia de *sou eu* e *tu és*, provocando a aparição de um ritmo explosivo em duas sílabas tônicas tão próximas uma da outra, para deixar clara a presença do eu lírico em todo o poema e a metáfora de Deus-Nada-água-fecundidade. Dessa maneira, o verso “Tu és, meu Deus”, pela força do ritmo, se torna grandioso.

A última estrofe parece não sofrer com o tortuoso movimento dos versos anteriores, marcados por *enjambements*; por alterações rítmicas que põem em choque os pés rítmicos; pela alteração de palavras chave, ora “touro” e “Deus”, ora “nada”, conjunto de artifícios poéticos que formam um movimento tortuoso que parece representar uma intrincada relação entre o divino e a mulher-touro.

Os versos finais, particularmente os dois últimos: “A Vida não desenhada/ Da minha sede de céus”, são suaves. Até então, vimos um movimento dialético que desenvolve o desmascaramento do fantasma, movimento no qual o *touro* se mostra como a *mulher* que escreve o poema e pelo qual descobrimos que *Deus* e *Nada* se igualam. Da mesma forma, o não-ser emerge, não nomeado diretamente, da *Vida*. O processo de entrelaçamento dos significantes, *touro, mulher, Deus, Nada*, levou, ao final das contas, à *Vida*. Ora, a *Vida* não pode ser desenhada permanentemente, sobre ela não pode haver traçado de desenho que a circunscreva, o que implicaria na criação de um destino ou de uma definição. A *Vida*, diferentemente, é a potência da realização do ser, de transformação, da dialética que desliza por todo o poema

na transição dos significantes, sem possibilidade de plenitude. Por isso, a Vida “[...] é o todo que se desenvolve, que dissolve seu desenvolvimento e que se conserva simples nesse movimento” (HEGEL, 1997, p. 123). A Vida é, em Hilst, o movimento dialético entre significantes, entre os poemas. No entanto, a vida é também o todo que se conserva simples nesse movimento, ou seja, é a criação que se destaca determinada, diferenciada, como *um* objeto entre objetos. Assim, a Vida hilstiana é o desenvolvimento de uma poética que se dissolve a si mesma na contraditoriedade da conservação do próprio poema, dito de outra forma, é o desenvolvimento da dialética pela qual os opostos não se anulam completamente, mas se conservam alterados na síntese. Dessa maneira, a incompletude se desenvolve, os poemas se mantêm determinados frente ao movimento do todo. No fim das contas, o eu lírico tem sede da vida e de uma potência criadora ligada a esta, a incompletude se chama vida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das descobertas do eu lírico hilstiano, percebe-se que a palavra aponta para a infinitude do dizer. Assim, ao final do percurso analítico de uma obra literária, fica claro que as questões suscitadas pela literatura, ao invés de diminuir, multiplicam-se. Analisar um texto literário é, antes de dirimir as dúvidas, colocá-las como eixo sobre o qual gira a própria atividade teórica.

Esta atividade pode ser, assim, comparada à montagem de um quebra-cabeça. Ao imaginar encontrar um encaixe último para uma peça, o pesquisador abre a possibilidade para novas construções, afinal, a nova peça colocada ainda não “termina” o quebra-cabeça. Não apenas uma nova peça suscita desdobramentos e encaixes, como o próprio ato de encaixar pode ser revisto, o que sugere uma montagem diferenciada da “imagem final”, sempre imaginária.

Assim, o pesquisador que estuda a obra hilstiana se depara com uma profusão de imagens sobre Deus, imagens que podem ser analisadas de diferentes formas. O que de permanente se observa é o deslizamento do significante *Deus*.

Dentre as mais diversas obras escritas pela autora paulista, entre prosa, poesia e teatro, a tematização da deidade é algo de recorrente, mesmo que a divindade se aloquem significados distintos de uma determinada compreensão religiosa. Falar sobre o divino em Hilst é, portanto, ter de trabalhar com diferentes aspectos da deidade, como em *Com meus olhos de cão* (2006a), *A obscena Senhora D.* (2005a), *Fluxo-floema* (1970), *Da morte. Odes mínimas* (2003), *Estar sendo. Ter sido* (2006b), *As aves da noite* ([1968] 2013), *A empresa (A possessa)* ([1967] 2013), apenas para citar algumas obras.

*Poemas malditos, gozosos e devotos* (2005b), no entanto, encontra lugar especial no projeto estético-literário de Hilst. É o único livro que, ao menos declaradamente, tem como temática principal a deidade.

A proliferação das imagens de Deus no imaginário literário hilstiano, reconhecido, o divino, pelos mais diversos nomes e, supostamente, encontrado nos mais diversos lugares, pressupõe a ausência de uma representação primordial da deidade. Se as mais variadas personagens e personas poéticas do projeto ficcional de Hilst possuem uma maneira diferenciada de apreender a divindade, podemos considerar que Deus parece se manter como o absoluto sem representação. Ora, se

aquilo no qual tudo está contido, o absoluto, não pode ser definido claramente, existe uma liberdade, por parte do humano, de criação. Assim, a impossibilidade de representação do absoluto divino permite o ato de criação poético.

Decorrente desta não-representação, depreende-se que o trabalho poético realizado em *Poemas malditos, gozosos e devotos* (2005b) não pode ser considerado como submetido aos poderes divinos, mas, sim, como ato humano. Desse modo, teme início a edificação de uma obra sustentada pelo próprio ato de construção dos poemas como busca de Deus.

O eu lírico, em resposta à forma como é compreendido pela religião, o absoluto divino, o universal de Deus que compreenderia todo início e todo fim, transforma a entidade divina em linguagem: se a deidade não pode ser encontrada na realidade, a palavra deve tomar seu lugar. Não cabe aqui dizer que Deus é retirado da dialética dos poemas, mas que sua posição negativa é radicalizada como motor dialético que proporciona a criação da poesia e o desvelamento do fantasma.

Seguindo esta lógica, o significante *Deus* deixa de ser uma referência à entidade e passa a ser o próprio espaço da fissura. Se antes *Deus* era um significante vazio de conteúdo, porque absoluto cujas características eram impossíveis de serem reconhecidas, agora passa a indicar o espaço dialético negativo do ser. Assim, como significante, a plenitude divina não pode mais ser resolução do não-ser. Ao contrário, Deus deixa a descoberto o não-ser, ressalta-o, o que corresponde a dizer, então, que a dialética está contida na própria mobilidade da poesia, posto que é através da linguagem poética que o eu lírico efetuará sua busca.

A cisão primordial do ser, representada em *Poemas malditos, gozosos e devotos* (2005b), parece não conceder espaço à deidade para que seja compreendida como entidade que plenifica o humano. Podemos, portanto, interpretar a deidade hilstiana utilizando o procedimento bachelardiano de interpretação da imagem, que potencializa as características da imagem poética. Por meio de tal procedimento, se Deus não pode plenificar o humano porque surge como marca da falta, a deidade passa a representar não apenas a ausência que poderia ser sanada com o encontro entre o eu lírico e ela mesma, mas, sim, o Real

psicanalítico<sup>40</sup>. Assim, o Real ressoa como eco em cada poema, como angústia frente à incompletude que não pode ser sanada.

Percebe-se que para representar a dialética, o eu lírico recorre à poesia, linguagem capaz de tornar vívida a angústia. O Real, desse modo, não será apenas tematizado. A verdadeira experiência poética, em *Poemas malditos, gozosos e devotos* (2005b), pode ser considerada a experimentação, através da imagem e ritmo poéticos, do não-ser. Isto porque a imagem poética encontra sustentação em si mesma, independe da disposição de poderes sobrenaturais ou demonstrações racionais de validade do conteúdo por ela tematizado.

O ritmo, por outro lado, evoca, nos *Poemas malditos, gozosos e devotos* (2005b), a revivescência de um tempo arquetípico, o tempo contínuo da incompletude do ser. Assim, as palavras se repetem, se amontoam, se reestruturam, sempre deixando a descoberto e ao mesmo tempo encobrando, contraditoriamente, a incompletude. Para o leitor resta a compreensão de que na obra hilstiana encontrará o eco de uma angústia permanente, aquela de se encontrar sempre em falta não com alguma coisa, mas com o próprio ser.

Portanto, o caminho percorrido pelo eu lírico na intenção de encontrar Deus, caminho traçado nos próprios poemas, é caminho da falha, da fissura que existe na própria linguagem com a qual se efetua a busca. O final de *Poemas malditos, gozosos e devotos* (2005b) revela a impossibilidade do encontro da persona poética com a deidade e consigo mesma. É por isso que a morte do eu lírico, se ressoa como continuidade de versos escritos por outros poetas, não se mostra como perpetuação do eu da persona poética em outro mundo, mas como linguagem se desdobrando através de outras mãos, de outros pares do eu lírico, ou seja, como linguagem que se perpetua como fala sobre a incompletude imanente ao ser.

Assim, da mesma forma que a poeta reconhece a impossibilidade da plenitude ao final do livro, legando a continuidade do seu trabalho a outros poetas que virão, esta pesquisa não poderia sugerir o término da discussão sobre a incompletude em *Poemas malditos, gozosos e devotos* (2005b). Atesta-se que a escritura hilstiana relança o leitor a novas indagações e reforça o caráter fragmentário de toda interpretação de uma obra literária. Assim, algo de secreto sempre existirá debaixo dos poemas de Hilda Hilst.

---

<sup>40</sup> Este conceito será apresentado ao longo deste trabalho.

## REFERÊNCIAS

### OBRAS DE HILDA HILST

HILST, Hilda. **Teatro completo**. Alcir Pécora (org.). São Paulo: Globo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Com os meus olhos de cão**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2006a.

\_\_\_\_\_. **Estar sendo. Ter sido**. 2 ed. São Paulo: Globo, 2006b.

\_\_\_\_\_. **A obscena Senhora D.**. São Paulo: Globo, 2005a.

\_\_\_\_\_. **Poemas malditos, gozosos e devotos**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2005b.

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

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

\_\_\_\_\_. **Cartas de um sedutor**. São Paulo: Paulicéia, 1991.

\_\_\_\_\_. **Contos d'escárnio. Textos Grotescos**. São Paulo: Siciliano, 1990.

\_\_\_\_\_. **O caderno rosa de Lori Lamby**. São Paulo: Massao Ohno, 1990.

\_\_\_\_\_. **Cantares de perda e predileção**. São Paulo: Massao Ohno, 1983.

\_\_\_\_\_. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Massao Ohno, 1974.

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

\_\_\_\_\_. **Obra poética reunida (1950-1996)**. [s.l. s.m.], Disponível em:  
<<http://pt.scribd.com/doc/32990622/Poesia-Completa-Hilda-Hilst>>. Acesso em: 30 de abril de 2013.

### OBRAS SOBRE HILDA HILST

ANDRADE, Ludmilla Z. **O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst**. Minas Gerais, 2011, 213 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

QUEIROZ, Vera. **Hilda Hilst: três leituras**. Florianópolis: Mulheres, 2000.

RECH, Alessandra. **Agudíssimas horas: imagens do tempo na poesia de Hilda Hilst**. Porto Alegre, 2010, 199 p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

SOUZA, Mailza R. T. **Do corpo ao texto: a mulher inscrita/escrita na poesia de Hilda Hilst e Ana Paula Tavares.** São Paulo, 2009, 204 p. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências, Universidade de São Paulo – USP.

WILLER, Claudio Jorge. **Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna.** São Paulo, 2007, 393 p. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo – USP.

## OBRAS TEÓRICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia.** Trad. Alfredo Bosi et al. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor. **A dialética negativa.** Trad. Marco A. Casanova. Rio de Janeiro, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte.** Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

AGOSTINHO, Santo. **A doutrina cristã: manual de exegese e formação cristã.** Trad. Nair de A. Oliveira. São Paulo: Paulus, 2002.

\_\_\_\_\_. **A Trindade.** Trad. Nair de A. Oliveira. São Paulo: Paulus, 1995.

ARISTÓTELES. Poética. In. PESSANHA, José A. M. (Org.). **Aristóteles: metafísica; ética a Nicômaco; poética.** Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Victor Civita, 1984. p. 237-300.

CÂNDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema.** 6. ed. São Paulo: Humanitas, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio.** Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **A poética do espaço.** Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** São Paulo: Hucitec, 1987.

**O SÉTIMO selo.** Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Gustavsberg, Värmdö, Stockholms län: Svensk Filmindustri, 1957. 1 DVD (96 min.).

BÍBLIA. João I. In: **Bíblia online.** Disponível em: <<http://www.bibliaonline.com.br/acf/jo/1>>. Acesso em: 12 de maio 2013.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Cultrix, 1997.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Literatura e psicanálise**. Porto Alegre: UFRGS, 1996.

CHEMAMA, Roland (Org.). **Dicionário de psicanálise**. Trad. Francisco F. Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

DANTE, Alighieri. **A divina comédia: inferno, purgatório e paraíso**. Trad. Ítalo E. Mauro. São Paulo: Editora 34, 1999.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1995.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma Introdução**. 5. ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HEGEL, Georg Wilhelm F. **Curso de estética IV**. Tradução Marco Aurélio Werle et al. São Paulo: Edusp, 2004.

\_\_\_\_\_. **Fenomenologia do espírito: parte I**. 3. ed. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1997.

KOJÈVE, Alexandra. **Introdução à leitura de Hegel**. Trad. Estela dos S. Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 10: a angústia**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. **Seminário Livro 06: o desejo e sua interpretação**. Porto Alegre: APPOA, 2002.

\_\_\_\_\_. **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Trad. M. D. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

\_\_\_\_\_. **O seminário, livro 4: a relação de objeto**. Trad. Dulce D. Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

\_\_\_\_\_. **O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud**. Trad. Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

LAIA, Sérgio. A escrita não serve. In: Maria Inês de Almeida (Org.). **Para que serve a escrita?** São Paulo: EDUC, 1997.

LEMINSKI, Paulo. A poesia da linguagem. In: Adauto Novaes (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LIMA, José Lezama. **A dignidade da poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Disponível em: <<http://catracalivre.com.br/wp-content/uploads/2010/08/apaixaosegundogh.pdf>> Acesso em: 30 de abril de 2013.

LOSSO, Eduardo G. B. **Teologia negativa e Theodor Adorno: a secularização da mística na arte moderna.** Rio de Janeiro, 2007, 343 p. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

LUFT, Celso Pedro. **Minidicionário Luft.** 15. ed. São Paulo: Afiliada, 1998.

MATTOSO, Glauco. **O sexo do verso: machismo e feminismo na regra da poesia** [s.l. s.m.], Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/54573147/Glauco-Mattoso-sexodoverso>>. Acesso em: 2 de agosto de 2013.

MELLO, Ana Maria L. de. **Poesia e imaginário.** Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia.** 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

MORAES, Heloísa Melo de. **Cor, som e sentido: a metáfora na poesia de Djavan.** Curitiba: HD Livros, 2001.

NASIO, Juan-David. **O livro da dor e do amor.** Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação.** Trad. Sebastião Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. **A dupla chama: amor e erotismo.** 2. ed. Tradução Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1995.

\_\_\_\_\_. **O arco e a lira.** Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ROSENFELD, Kon Helena. **Palavra pescando não-palavra: a metáfora na interpretação psicanalítica.** São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.

SAFOUAN, Moustapha. **O inconsciente e seu escriba.** Trad. Regina Steffen. Campinas: Papirus, 1987.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada.** 13. ed. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2005.

STYCER, Mauricio. **Hilda Hilst: A escritora paulista lança o seu 30º livro em 47 anos, no qual fala do medo da loucura e diz, em entrevista à Folha, que considera sua obra "de primeira qualidade".** Disponível em: <[http://www.nankin.com.br/imprensa/Materias\\_jornais/hilda\\_fsp160497.htm](http://www.nankin.com.br/imprensa/Materias_jornais/hilda_fsp160497.htm)>. Acesso em 18 de junho de 2013.

TOMAZ, Jerzuí M. T. **Trilhamentos do feminino.** Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2001.

WEINRICH, Harald. **Lete**: arte e crítica do esquecimento. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ZIMERMAN, David E. **Etimologia de termos psicanalíticos**. Porto Alegre: Artmed, 2012.

ŽIŽEK, Slavoj. **O mais sublime dos histéricos**. Trad. Octavio de Souza. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

#### OBRAS CONSULTADAS

AMORIM, Bernardo Nascimento de. **O saber e o sentir**: uma leitura de *Do desejo*, de Hilda Hilst. Belo Horizonte, 2004, 179 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Letras – UFMG.

COELHO, Kamilla K. S. F. **Faces do Sem Nome**: o imaginário de Deus em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, de Hilda Hilst. Uberlândia, 2010, 137 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Instituto de Letras e Linguística – UFU.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. Trad. Álvaro Lorencini et al. São Paulo: Cultrix, 1966.

\_\_\_\_\_. **A constituição de Deus na obra hilstiana**. São Paulo, 2008, 7 p. Artigo. XI Congresso Internacional da Abralic: tessituras, interações, convergências.

DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Trad. Luiz A. Nunes et. al. Porto Alegre: Globo, 1969.

FRANCISCO, Ronnie. **Na falha da gramática, a carne**: a pornografia em Hilda Hilst. Belo Horizonte, 2007, 116 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Letras – UFMG.

HEGEL, Georg Wilhelm F. **Fenomenologia do espírito**: parte II. 4. ed. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1999.

LIMA, João C. F. de. **As amantes**: uma leitura de *Da morte. Odes mínimas* de Hilda Hilst. Brasília, 2008, 110 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Departamento de Teoria Literária e Literaturas – UNB.

OLIVEIRA, Rodrigo S. de. **Cantos de morte em Henriqueta Lisboa e Hilda Hilst**. Belo Horizonte, 2010, 125 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Letras – UFMG.

PEREIRA, Ana P. de O. **A escritura desejanete de Hilda Hilst**. São Paulo, 2006, 83 p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária – PUC-SP.

PFEIFFER, Johannes. **La poesia**: hacia la comprensión de lo poético. 4 ed. Trad. Margit F. Alatorre. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966.

RODRIGUES, Éder. **O teatro performático de Hilda Hilst**. Belo Horizonte, 2010, 173 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Letras – UFMG.

ROSENFELD, Anatol. Prefácio. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: Hilst. **Fluxo-floema**. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 10-17.

SHCOLNIK, Fernanda. **Hilda Hilst: “uma aventura obscena de tão lúcida”**. Rio de Janeiro, 2009, 111 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Instituto de Letras – UERJ.

TINIANOV, Iuri. **O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética**. Trad. Maria J. A. Pereira et. al. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.