

Nas tramas do “seu Deus”: considerações acerca da poética vitimológica de Hilda Hilst

Higor Alberto Sampaio
UNESP

Resumo: Esta reflexão tem por objetivo perscrutar um dos temas caros à poesia de Hilda Hilst: a representação do Sagrado, no intuito de estabelecer um conhecimento acerca da construção da subjetividade presente nessa poesia. O que me interessa aqui é a importância do papel da *vítima* para a construção de um espaço sagrado, e a leitura de quatro poemas da autora evidenciou que o conhecimento de uma certa “ideia de Deus”, tramada no discurso poético, acaba por delinear um universo vitimológico, erótico e sacrificial. Além disso, o drama encenado por esse discurso também aponta para o próprio estar da poesia em um mundo cada vez mais dominado pela técnica e pela razão cientificista, sendo, portanto, uma resposta dada pela subjetividade ao mundo que a cerca.

Palavras-chave: Hilda Hilst; erotismo; sagrado; vitimologia; poesia.

Abstract: *The objective of this reflection is to scrutinize one of the topics dear to Hilda Hilst's poetic: the representation of the Sacred, in order to establish knowledge about the construction of the lyrical subjectivity in such poetry. What interests me here is the importance of the role of victim for the construction of a sacred space, and the reading of four poems by the author showed that the knowledge of a certain 'idea of God' ends by outlining an inventive universe vitimologic, erotic and sacrificial. Furthermore, the drama staged by this poetry also points to the very being of poetry in a world increasingly dominated by technology and the scientific reason, and this vitimology is an answer by the lyrical subjectivity to the contemporary times.*

Keywords: *Hilda Hilst; eroticism; sacred; victimology; poetry.*

“...a escrita é uma fala muda, uma forma de materialização do imaginário”
(Ana Hatherly)

Dona de uma obra prolífica, a paulista Hilda Hilst (1930 – 2004), ao longo de quase cinquenta anos de trabalho literário ininterrupto, somou mais de quarenta títulos entre poesia, prosa de ficção, crônica e dramaturgia¹, o que levou Rosenfeld (1970) a elogiá-la, inserindo-a entre os

¹ O presente trabalho se utiliza do plano de reedição das obras completas de Hilda Hilst para a editora Globo, iniciado em 2001, a cargo do professor e crítico literário Alcir Pécora e da própria autora.

casos raros da literatura, uma vez que ela cultivou, com excelência, os três “gêneros fundamentais” da arte da palavra. Em uma época pretensamente antilírica, cujo maior paradigma da poesia brasileira de então foi a poética de João Cabral de Melo Neto², Hilda Hilst opta por uma expressão deliberadamente lírica, por um discurso poético de estrutura composicional marcante e recorrente: um *eu* que se coloca frente a um *Outro* (o amante ausente/presente, a morte, a duração, Deus), geralmente marcado no plano discursivo pelo pronome de segunda pessoa *tu*. Além disso, há um reconhecimento por parte da crítica especializada (COELHO, 1993, p.91-92) de que essa poesia se presta essencialmente a representar e a interrogar o Sagrado, poesia que é “sondagem do Eu situado no mundo em face do Outro e do Mistério Cósmico/Divino que o limita”.

A partir de 1970, com a publicação de *Fluxo-floema*, seu primeiro livro em prosa, há uma mudança significativa na expressão poética de Hilda Hilst. Coelho (1993) e Pécora (in HILST, 2001) reconhecem essa mudança, afirmando que a vertente lírica, a partir do inaugurar da prosa, ganha em “intensidade”, dramaticidade e ficcionalidade. De fato, a mudança expressiva da literatura de Hilst a partir do inaugurar da prosa está comprometida com o nascer de um *projeto* poético hilstiano, caracterizado por: 1) o trabalho poético aliado ao da prosa de ficção; 2) migração para essa poesia, antes afinada com uma imagética do sublime, de alguns elementos que se estreiam na prosa, como o “baixo” e o “grotesco”; 3) convivência no espaço poético de uma retórica místico-religiosa com uma ironia e um sensualismo desembaraçado; em outras palavras, a partir de 1970, Hilda Hilst torna-se o que hoje reconhecemos por Hilda Hilst: “a santa [que] tirou a saia³ (HILST in PÉCORA, 2010, p.23); 4) diálogo frenético com certa *tradição*, seja ela literária, filosófica ou místico-religiosa, aliando, assim, criação, invenção e leitura crítica. Não que os conjuntos poéticos anteriores à década de 1970 não sejam importantes para a apreciação crítica da obra da autora, mas os temas cantados passam, a partir dessa década, a ser revisitados por uma outra expressão, que afirma um compromisso entre “alto” e “baixo”, “transcendência” e “materialismo”, “espiritualismo” e “erotismo”, dialética reconhecidamente ao gosto da literatura da autora paulista.

Apesar das ironias e do veio blasfemo desta literatura, no universo poético hilstiano os temas cantados tocam na esfera do Sagrado. Em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles*, em 1999, interrogada acerca da formação religiosa tida na infância, a autora afirmou:

(...) Quando eu tinha oito anos, minha maior vontade era ser santa. Eu estudava em colégio de freiras, rezada demais, vivia na capela. Sabia de cor a vida das santas. (...)

² Hilda Hilst desponta para o cenário poético brasileiro com a publicação de *Presságio* (1950).

³ Expressão usada pela própria autora ao se referir sobre seu trabalho.

Ah [o que ficou da formação religiosa], ficou toda a minha literatura. A minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus (HILST in INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p.30).

Sendo uma força que circunscreve a subjetividade⁴, o Sagrado passa a conviver no discurso poético hilstiano lado a lado com a experiência mundana e erótica, atestado pelo sensualismo que invade este discurso. Para a crítica dessa produção, é válido se perguntar de que modo algo tão “inefável” como aquilo que é entendido por “sagrado” se dá à representação. Ou melhor: como a experiência do sagrado é transfigurada em discurso poético a partir dos deslocamentos próprios da linguagem artística? Ao estabelecer com seu interlocutor um erotismo desabrido, a subjetividade hilstiana revitaliza e transfigura um rito que dá origem à maioria das religiões: o *sacrifício*. Pensando no modo como esses poemas se estruturam na figuração do *eu* e do *tu*, verifica-se que, ainda que ironicamente, essa subjetividade projeta-se recorrentemente como *vítima* em face do seu interlocutor. E é por meio dessa representação vitimária que a experiência erótica possibilita, então, a construção de um espaço sagrado nessa poesia, traçado como fenômeno que alimenta sua existência/permanência pela imolação de subjetividades. Ao atualizar e transfigurar o *sacrifício*, a poesia de Hilst delinea uma “ideia de Deus” que não pode ser pensada e experimentada fora da violência e da dor que lhe são intrínsecas.

Em duas crônicas⁵, datadas respectivamente de 18 de janeiro de 1993, intitulada “Como se um brejeiro escoliasta”, e 17 de abril de 1994, intitulada “Esqueceram de mim ou Tô voltando”, o termo “vitimologia” aparece como imagem dada pela própria autora para a subjetividade construída no seu discurso poético. Na primeira, lê-se:

(...) E por que será que todas as coisas ligadas à santidade são necessariamente ligadas ao sofrimento? Por que é preciso flagelar-se, jejuar, maltratar o corpo, mutilar-se, dar todos os bens, ser um pária na vida? Por que os humanos

⁴ No presente trabalho, entendo por subjetividade a instância, criada pelo poeta, própria do gênero lírico. Essa subjetividade organiza a estrutura, tanto forma quanto conteúdo, do poema, encerrando, portanto, uma realidade psíquica, emocional e cognitiva, passível de ser lida na linguagem do poema. De acordo com Moisés (1974, p.307), devemos procurar o elemento que diferencia a lírica de outros gêneros não somente na sua forma, mas também no seu conteúdo; nesse caso, um poema será lírico porque contém “uma dada experiência e uma dada postura mental perante a realidade do mundo”. Sendo a poesia de um sujeito, que se confessa ou exprime sua emoção diante de certa realidade, a lírica é o gênero em que o poeta, por meio de uma instância ficcional, confessa seus “estados íntimos”, comunicando “sentimentos acessíveis a toda gente” (MOISÉS, 1974, p.309).

⁵ Hilda Hilst exerceu a atividade de cronista entre 1992 e 1995 no *Correio Popular* de Campinas. Vale ressaltar que a autora não deixou textos teóricos sobre a poesia ou sobre assuntos de outra natureza. Por isso, suas crônicas, reunidas atualmente no volume *Cascos e carícias & outras crônicas* são importantes na medida em que nelas estão a sua visão de mundo enquanto artista e suas reflexões sobre a poesia e o seu estar no mundo como poeta. Nesse sentido, as crônicas de Hilst acabam por oferecer uma “porta de entrada” para a leitura da sua obra, uma vez que os temas tratados nessas crônicas não se distanciam muito dos temas tratados na prosa de ficção e na poesia.

inventaram um deus ou deuses sempre ameaçadores, ávidos por sangue e martírio, as bochechas inchadas de tanto triturar a carne das criaturas? O conceito de (é só ler a História) em direção à loucura, ao pânico, ao desespero. (...) Se Deus fosse só um amante martírio, holocausto, sofrimento para dar prazer a um deus é para mim inaceitável. (...) Não me conformo também com isso de um deus mandar seu filho para o planeta Terra a fim de ser crucificado. Pra nos salvar, me ensinaram. Mas nós não fomos salvos de nada! Continuamos os mesmos estúpidos paranoicos enciumado e eu o traísse com o chifrudo, até dá pra entender. O sexo é ligado a muitas fantasias sórdidas. (...) Ó patéticas invenções, ó, nós humanos, tão ambíguos e absurdos! Também tive eu um dia meu surto de vitimologia [grifos nossos]. Ei-lo. Leiam-no e esqueçam-no. O lá de cima, graças a Deus, tinha desligado o telefone quando escrevi o poema (...) (HILST, 2007, p.38).

A crônica, que se presta a pensar a “Deus” tão ao gosto de Hilda Hilst, termina com a transcrição de um poema da própria autora, o qual se presta à representação vitimológica referida na crônica. Se nessa crônica, as preocupações de Hilda Hilst esbarram na metafísica, na segunda, as preocupações são ordinárias e se referem à tensa relação entre a escritora e os leitores do jornal, que, em um período anterior, constantemente enviavam cartas ao diretor de redação pedindo o cancelamento da coluna. Na segunda, lê-se:

Alô negada! Ando toda desvitalizada porque ninguém mais me trata mal. Só recebo cartas dizendo que sou um primor, uma rosa, uma orquídea rara, um Nobel, um Pégaso, até um jabuti, e toda vitimologia [grifos nossos] que construí com esmero, acuidade, pertinácia ao longo da vida, vai fenecendo como lebre arredia, famélica e assustada. Ah! Mandem de novo aquelas missivas tão graciosas e educadas me chamando de louca, de velha lunática, de pinguça, de porca, fico tão excitada... O nosso Nelson Rodrigues dizia qualquer coisa assim: todas as mulheres normais gostam de ser maltratadas, só as neuróticas não. E eu sou tão normaaaallll! (...) (HILST, 2007, p.213-214).

O que importa ressaltar é o senso de “vitimologia”, construído, segundo a própria autora, ao longo de sua vida. Deixando as ironias e os sarcasmos hilstianos de lado, esse conceito⁶ é imprescindível para pensar a subjetividade da lírica hilstiana, frequentemente dada a pensar uma alteridade nomeada no discurso poético por “meu Deus” e “Senhor”. Se o absurdo da experiência mística, daquele que se presta declaradamente a experienciar e pensar o sagrado, é deflagrado na crônica “E se um brejeiro escoliasta”, essa mesma experiência é frequentemente representada no discurso poético de Hilda Hilst. Entretanto, se o discurso religioso é aquele que tem por horizonte

⁶ O termo *vitimologia* está presente na literatura de Direito. De acordo com Kosovski (in KOSOVSKI, JUNIOR E MAYR, 1990, p.3), “*vítima* deriva de *vincere* – o vencido, ou de *vincire* – animais que são sacrificados aos deuses. De todo modo, penalmente, a vítima é aquele que sofre a ação ou omissão do autor do delito (...) e é sinônimo de ofendido, lesado ou sujeito passivo”. Nota-se que Hilda Hilst se formou em Direito, em 1952, no Largo do São Francisco, tendo sido colega de turma de Haroldo de Campos e, nesse sentido, a literatura de Direito não lhe era estranha.

a fé, o discurso inventivo da autora paulista instaura a dúvida e a interrogação acerca do objeto que se propõe a pensar.

Próprio do *homo religiosus*, o sentimento criatural marca presença nessa poesia. Essencialmente, é o sentimento de pavor que toma a criatura diante daquilo que Eliade (2008) denomina de “*tremendum*”, “presença esmagadora” que, ao mesmo tempo em que atemoriza, fascina. Experimentando um sentimento profundo de nulidade, o devoto vive duas “modalidades” de ser no mundo, a profana e a sagrada. De acordo com Eliade (2008, p.17), o sagrado se configura em oposição ao profano, visto que se manifesta diversamente da experiência “natural”, comum e ordinária: “a manifestação de algo de ‘ordem diferente’ – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo”. Diante da Presença, compete à criatura justamente obedecer. A obediência e o respeito a Deus são uns dos motivos da fé, como bem assinalou Weil (1987, p.114): “o homem jamais pode sair da obediência a Deus. Uma criatura não pode mais que obedecer”. No entanto, o sentimento criatural em Hilda Hilst está em dialética com um profundo sentimento de orfandade, movimento esse que marca as relações entre a subjetividade devota e o objeto devotado. E é esse sentimento de falta/ausência de Deus somado à forma retórica da ironia que acarreta os gestos heréticos de uma instância lírica que a todo tempo exige a urgência do “seu Deus”.

Os discursos sobre o erótico (Bataille, 1987; Paz, 1995) concordam em afirmar que o erotismo é uma invenção humana e se distingue da atividade puramente sexual porque, em essência, não almeja à reprodução, sendo o prazer um fim em si mesmo. No jogo do erotismo, o *Outro* está sempre presente enquanto assombro e fascinação, e o desejo e a fantasia são as molas propulsoras desta experiência, pois mesmo nos atos eróticos mais solitários, a imagem do *Outro* assombra. Sendo assim, não há erotismo sem a imagem, muitas vezes fantasmagórica, daquele que está fora e além do *eu*, daquele que o difere e o inspira. Segundo Bataille, o erotismo coloca em jogo a vida interior do ser, gesto que, na maioria das vezes, acarreta sofrimento. Ao erigir para si um mundo do trabalho, o homem escapou da animalidade inicial, desenfreada, “trabalhando, compreendendo que morria e passando da sexualidade livre à sexualidade envergonhada” (BATAILLE, 1987, p.29). Nessa ótica, a condição humana pode ser definida segundo uma conduta sexual subordinada a regras ou interditos, sendo o homem aquele que permanece interditado diante da união sexual. Acontece, porém, que a violência, de alguma forma, excede o interdito, visto que “não há interdito que não possa ser transgredido” (BATAILLE, 1987, p.59). Ao deflagrar a violência, a transgressão faz conviver o sentimento próprio das interdições em paralelo com o fascínio daquilo que está além do *eu*. E nisso, o erotismo se aproxima do sentimento religioso porque ambos associam o desejo e

o medo, o prazer intenso e a angústia. Dessa associação, nasce uma nova perspectiva sobre o sagrado, o qual passa a ser considerado como objeto de uma interdição, tabu que, ao modo dos demais, intimida mas também fascina, pois se os homens temem os seus deuses, eles também os louvam e veneram. Portanto, na ótica batailleana, o erotismo é essencialmente sagrado porque exige do ser o ato da transgressão, que o eleva de um mundo ordinário e secular para um estado infinito e ilimitado que está além da ordem estabelecida.

Além do mais, Bataille estabelece uma confluência entre o erotismo e o sacrifício - ato religioso que promove em um rito determinado uma abertura para a manifestação de uma realidade sagrada. De acordo com Hubert e Mauss (2005), o sacrifício é uma prática adotada pelas religiões que buscam a “comunhão” com os deuses. Em sua unidade, o sacrifício se fundamenta na “consagração” de algo – homem, animal ou objeto – do domínio comum e ordinário ao domínio sagrado em que culminará com a destruição da coisa ofertada. Neste rito sangrento e destrutivo, a personagem mais proeminente é a vítima, que estabelece, a partir do seu aniquilamento, a aproximação de homens e deuses, impregnando o mundo profano de um elo sagrado. Sendo alimento, a vítima possibilita a continuidade desejada do crente na comunhão com a divindade.

Como o sacrifício, o movimento erótico desagrega o ser. A princípio, a parte masculina desempenha um papel ativo, enquanto a parte feminina, passivo. Encarnando o papel da vítima, a feminina é justamente a parte dissolvida, e a masculina desempenha a função de grande sacrificador. A violência é deflagrada nos órgãos sexuais e a mulher, nas mãos do seu amante, não se distancia muito da vítima nas mãos do seu sacrificador, e ambas as instâncias são tomadas pela violência que as levam ao ultrapasado da vida ordenada. O que me interessa aqui é a importância do papel da *vítima* para o acesso ao sagrado. Sendo a personagem mais proeminente do drama sacrificial, a vítima experimenta um movimento que parte do profano ao mais sagrado e que proporciona aos participantes do rito a partilha com o mundo dos deuses. “A série de estados pelos quais passa a vítima poderia então ser figurada por uma curva que se eleva a um grau máximo de religiosidade, no qual permanece só um instante, e daí torna a descer progressivamente” (HUBERT e MAUSS, 2005, p.51). Nessa mecânica, o sagrado é aquilo que se manifesta a partir da consagração e destruição da vítima, o que suspende, de acordo com Bataille, uma das interdições que fundam a civilização: o assassinio. É um sagrado que acaba por se mostrar a partir do derramamento de sangue das vítimas entregues em sacrifício para alimentá-lo.

Na poesia de Hilda Hilst, o conhecimento de “Deus” esbarra em uma poética da desordem e do excesso, figurando a experiência vitimológica e sacrificial. Neste universo inventivo,

marcam presença a carne, o sangue, o martírio, a anulação, a súplica, a devoção e o desejo na relação homem – Deus. A leitura de alguns poemas permite verificar a representação do drama sacrificial: a subjetividade se projeta na busca do objeto de desejo ironicamente se anulando e configurando como vítima, enquanto enxerga o seu objeto como grande sacrificador. Essa instância lírica não se intimida diante dos interditos que lhe negam acesso ao conhecimento do sagrado, e o sistema sacrificial se revitaliza. Eis o poema *I* de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, originalmente publicado em 1984:

Pés burilados
Luz-alabastro
Mandou seu filho
Ser trespassado

Nos pés de carne
Nas mãos de carne
No peito vivo. De carne.

Pés burilados
Fino formão
Dedo alongado agarrando homens
Galáxias. Corpo de homem?
Não sei. Cuidado.

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

E do martírio de homens
Mulheres santas.

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

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

Se tenho a pedir, não peço.
Contente, eu mais lhe agradeço
Quanto maior a distância.
É só porisso uma dança, vezenquando
Se faz nos meus ossos velhos.

Cantando e dançando, digo:
Meu Deus, por tamanho esquecimento

Desta que sou, fiapo, da terra um cisco
Beijo-te pés e artelhos.

Pés burilados
Luz-alabastro
Mandou seu filho
Ser trespassado

Nos pés de carne
Nas mãos de carne
No peito vivo. De carne.

Cuidado.
(HILST, 2005, p.14-15)

A tradição bíblica é aqui re-pensada. O poema é enunciado em 12 estrofes. Os primeiros versos têm uma regularidade rítmica: cada verso se enuncia a partir de 4 sílabas métricas, gerando um ritmo assonante, repetição que lembra a oração do rosário. Há dois acordes que abrem o “mistério”: “Pés burilados”, “Luz-alabastro”; logo aí, o discurso se verticaliza, apontando para dois espaços: o *baixo* (“pés”), e o *alto* (“luz”). A partir dos terceiro e quarto versos, “Mandou seu filho/ Ser trespassado”, tomamos conhecimento do objeto versado: o Deus da mitologia judaico-cristã. A experiência poética relê o episódio da crucificação do Cristo, o Filho de Deus, que, nos Evangelhos, é tida como ato de amor do Criador pela humanidade. “Deus é amor”, escreveu João na sua *Primeira Carta*, e entregou seu Filho em sacrifício para expiar os pecados da humanidade:

(...) Quem não ama não conhece a Deus, porque Deus é amor. Nisto se tornou visível o amor de Deus entre nós: Deus enviou o seu Filho único a este mundo, para dar-nos a vida por meio dele. E o amor consiste no seguinte: não fomos nós que amamos a Deus, mas foi ele que nos amou, e nos enviou o seu Filho como vítima expiatória por nossos pecados (BIBLIA SAGRADA, 1990, p.1510).

No poema-crítico de Hilda Hilst, Deus não é amoroso, mas sádico: “mandou seu filho/Ser trespassado”, ato impensável a um pai que se preze genitor. O contingente da experiência é ressaltado pela ênfase à figura humana do Cristo, ao seu corpo “de carne” – imagem que vai se firmando ao longo do poema e que, em certo momento, se destaca da sintaxe, figurando somente, a exemplo do verso 7: “De carne”. O signo “trespassado” é performático, visto que enuncia as três partes do corpo do “filho” que terão destaque nos versos que imediatamente se desenrolam: “pés”, “mãos”, “peito”. A vivência da *paixão* é a grafia da dor, e o poema assimila ao discurso essas sobras do corpo. Do conhecimento experiencial do Outro, resta o corpo mutilado.

Na medida em que o “filho” é representado metonimicamente, o Outro também o é: seja por suas ações (“mandar”, “agarrando”, “vive do”), seja por suas partes: “fino formão”, “dedo alongado”. Essa poética do buril o transfigura em boca que a tudo come, e a devoção da subjetividade não se desvincula da dúvida: “Não sei. Cuidado”. O Outro aqui é aquele que vive do “grito” e do “sangue”, ou seja, aquele que se alimenta do sacrifício. A partir do verso 13, há enumeração daquilo que o alimenta e, desse modo, o paradigma vitimário se constrói; além do “filho”, desenrolam-se as outras possíveis vítimas: “animais feridos”, “poetas”, “crianças”, “homem”, “mulheres”. De acordo com Girard (2008), no rito do sacrifício o sagrado se revela justamente no momento em que a vítima é destruída. Portanto, a personagem mais proeminente do drama sacrificial é a vítima, pois sem ela o Sagrado não se manifesta.

O ritual poético, maldito, “canta” e “dança” a distância: “Meus Deus, por tamanho esquecimento/ Desta que sou, fiapo, da terra um cisco/ Beijo-te pés e artelhos”. A poética do buril representa essa subjetividade diminuta, repartida, que traz o seu “Deus” para próximo de si ao representá-lo a partir de seus “baixos”: “pés” e “artelhos”. Há também o elemento erótico que não se dispensa: o discurso lírico se desenrola, portanto, a partir da relação entre *servo* e *senhor*, a qual remonta a uma tradição longínqua da poesia lírica: as cantigas provençais. Como na experiência mística, há no amor provençal um posicionamento vertical entre o *senhor* e sua *dama*, eixo sagrado para a sociedade feudal, em que as relações sociais eram reguladas pela vassalagem. Os poetas provençais chamam suas senhoras de *dama* e se declaravam seus servos. O amor era a via da mística: de elevação e transporte para um mundo superior, de encontro com a divindade e fuga das contingências:

o eixo da sociedade feudal era o vínculo vertical, ao mesmo tempo jurídico e sagrado, entre o senhor e o vassalo. Na Espanha muçulmana os emires e os grandes senhores tinham-se declarado servos e escravos das suas amadas. Os poetas provençais adoptam o costume árabe, invertem a relação tradicional dos sexos, chamam à dama a sua senhora e confessam-se seus servos. (...) Inverteu as imagens do homem e da mulher consagradas pela tradição, afectou os costumes, atingiu o vocabulário e, através da linguagem, a visão do mundo (PAZ, 1995, p.61).

A tradição provençal nos legou, de acordo com Paz (1995, p.74), além da forma poética, uma “idéia sobre o amor” que ainda figura no Ocidente, em que o *baixo* e o *alto* se comunicam. Ainda que espiritualizado, o amor não pode ser desvinculado do erótico, do transgressivo; e, por conta disso, os amantes mesmo hoje são olhados como transgressores pela sociedade na qual estão inseridos. No entanto, o sublime não figura no poema de Hilda Hilst; o tom de celebração, dado pelo ritmo constante dos quatro versos que compõem o refrão é

notadamente irônico, pois enaltece a imagem da dor e do corpo retalhado, próprios do elemento contingente: “Pés burilados/ Luz-alabastro/ Mandou seu filho ser trespassado/ Nos pés de carne/ Nas mãos de carne/ No peito vivo. De carne.// Cuidado”. A lírica devota de Hilda Hilst não dispensa o saber-se desamparado, e a inconformidade com o desamparo se revela na linguagem por meio da blasfêmia. O trato com o divino tramado no discurso poético não se esquivava das transgressões:

a transgressão não tem nada a ver com a liberdade primeira da vida animal: ela abre um acesso para além dos limites ordinariamente observados, mas salvaguarda esses limites. A transgressão excede sem destruir um mundo *profano* de que ela é o complemento. A sociedade humana não é somente o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente – ela é composta pelo mundo *profano* e pelo mundo *sagrado*, que são suas duas formas complementares. O mundo *profano* é o dos interditos. O mundo *sagrado* abre-se a transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses (BATAILLE, 1987, p.63).

A criatura hilstiana promove um empreendimento de busca e nomeações para o objeto de seu desejo, e sua poética do buril tenta dar conta da figuração de um “Deus” que não se configura sem os signos da loucura, da violência e da morte. Essa poética pode sim ser chamada, em termos batailleanos, de uma poética do “excesso”, pois transfigura em discurso os impulsos eróticos tão comedidos pelo mundo dos interditos e da razão. Eis, por exemplo, o poema *VIII* de *Poemas malditos, gozosos e devotos*:

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.
(HILST, 2005, p.31)

O tom místico da experiência entre a subjetividade e o “seu” Deus empresta para si a notação do discurso amoroso. Primeiramente, estabelece-se uma relação entre os amantes própria do drama sacrificial: a de servo e Senhor. E, mais uma vez, evocando Weil (1987), a única relação esperada entre o fiel e o seu Deus é a relação verticalizada entre servo e Senhor, na qual o primeiro tem a obrigação exclusiva de confiar e obedecer. Nesse poema *VIII*, dois “sentires” são nomeados na relação entre *eu* e *Outro*: o do corpo, ou da “carne”, e o da “alma”. Para o mundo cristão em que essa subjetividade se insere, o segundo “sentir”, o da alma, é privilegiado na experiência mística, e o corpo é somente empecilho para a elevação ao divino, pois o crente deve, necessariamente, ultrapassar os sentidos a fim de que a alma se eleve ao paraíso tão prometido. Segundo Foucault (2004, p.62), devido à moral burguesa e cristã, a sexualidade no Ocidente esteve sempre “votada ao silêncio”. Ainda que as interdições à sexualidade já existissem no mundo romano antes do advento do cristianismo, este, com seu ascetismo, muito contribuiu para as proibições morais contra a sexualidade. Para Foucault, a maior contribuição do cristianismo para a história da sexualidade está nos “mecanismos de poder” praticados para manter a moral sexual – a monogamia, o casamento e o sexo voltado somente para a reprodução. Esses “mecanismos de poder” introduzidos no mundo ocidental pela moral cristã a fim de valorizar as interdições formam aquilo que o pensador francês denominou de “pastorado”, isto é: “indivíduos que desempenhavam, na sociedade cristã, o papel de condutores, de pastores em relação aos outros indivíduos que são como suas ovelhas ou seu rebanho” (FOUCAULT, 2004, p.65). Nessa ótica, por conseguinte, o neófito cristão deve ser obediente em relação aos dogmas e mandamentos do “seu” Deus.

O “rebanho” deve ser obediente às vontades do seu pastor, as quais são também as vontades de Deus. O pastor é aquele que salvaguarda o casamento e a sexualidade voltada somente para a reprodução, aquele que envilece o prazer e controla a “carne” do seu rebanho, “concebida como alguma coisa da qual era preciso desconfiar, alguma coisa que sempre introduzia no indivíduo possibilidades de tentação e de queda” (FOUCAULT, 2004, p.71). E esse “pastorado” acabou por delinear uma subjetividade cristã que muito guiou o pensamento ocidental nos meandros da sexualidade. Entretanto, o poema de Hilst deflagra um outro “sentir” – da carne -, e o discurso poético o reveste de uma euforia semântica. Assim, o conhecimento do seu “Senhor” não somente deve partir do esforço do intelecto e do saber, metaforizado pelos “sentires da alma”, mas também deve tomar o “sentir” do corpo, no qual residem as “bênçãos da carne”. Toda a escolha lexical do poema se insere no paradigma do corpóreo: “carne”, “sentir”, “toques”, “sangram”, “fomes”, até mesmo as escolhas metafóricas, que conotam o corpóreo e o sexual: “encaixes”, “hastes”,

“corolas”. Como um tratado, há nesta aventura a valoração do conhecimento do sagrado por meio dos excessos do corpo e são esquecidas, ou deixadas por ora de lado, as “magras promessas” dadas pela religião de se conhecer a Deus no “depois” da morte física.

Com esta exaltação da transgressão do corpo, a poética de Hilda Hilst dismantela a lógica católico-cristã que interpenetra na representação da sua poesia. O poema *I*, por exemplo, evidencia que o mundo católico-cristão funda esta poesia, uma vez que a figura do Cristo sacrificado e suspenso no madeiro se transforma em significante desta transcrição: “Mandou seu filho/ Ser trespassado// Nos pés de carne/ Nas mãos de carne/ No peito vivo. De carne.”. Se a ótica religiosa reitera o tempo todo que a esfera do corpo não deve se fazer presente na relação homem – Deus, os mistérios de Hilst, por outro lado, insistem na focalização do corpo “de carne”, seja da subjetividade ou do Cristo, e o corpo que sangra passa a ser significante do gesto martírico e sacrificial que dá origem aos ritos do catolicismo, visto que o sacrifício, ainda que simbólico, é relembrado e atualizado diariamente nas missas. Seja evidenciando a figura do Cristo a partir de sua “carne”, seja exaltando os “enlevos” do corpo ou enunciando nesses versos uma semântica da violência e do “excesso”, a poesia de Hilst se reveste de uma impureza desprezada pelo cristianismo. Esses versos impuros reafirmam a experiência de pensar o “seu” Deus pelas partes baixas do corpo, transformando a dor em prazer, ou o prazer em dor, satisfação em ver sangrar as “hastes” e “corolas” que são “feitas de carne”, única possibilidade para esta mulher de conhecer o “homem”.

No universo hilstiano, tomar parte do mundo sagrado é experimentar a dor e o desencontro. A subjetividade, sabendo-se desamparada, não desvincula a devoção da maldição. O drama encenado aponta além, para a situação da própria poesia, trazendo em si uma reflexão acerca do mundo que é sentido e transfigurado em discurso artístico. Aqui, a poesia, devota e maldita, é desamparada porque, em mundo onde se preza o útil, o discurso lírico enquanto revelação não serve ao burguês: “os ‘poetas malditos’ (...) são fruto de uma sociedade que expulsa aquilo que não pode assimilar. (...) Por isso, desterra o poeta e transforma-o em um parasita ou um vagabundo” (PAZ, 2009, p.76). Daí a maneira com que a poesia moderna, segundo Siscar (2009, p.143), passa a designar discursivamente sua situação excêntrica por meio de imagens que apontam para a “solidão” e o “exílio”. Em um mundo cada vez mais dominado pela técnica (que deve ser entendida não só como “conjunto de procedimentos desenvolvidos ou instrumentalizados pelo homem, mas como maneira pela qual o homem se situa, se demarca como coisa do mundo, estabelecendo modos de fazer parte deste mundo”) poetar se torna sinônimo de maldizer.

(...) Não por acaso, a geração que sucede à de Baudelaire foi batizada com a etiqueta de ‘malditos’, formulação que aproximava autores bastante distintos, mas que tinham como valor comum, segundo Paul Verlaine, no prefácio a *Les poètes maudits*, o ‘ódio’ por uma época sentida como hostil aos poetas e à poesia (SISCAR, 2009, p.144).

Assim, o discurso da “crise” que funda a poesia moderna passa a se configurar a partir daquilo que Siscar (2009, p.144) denomina de dispositivo “sacrificial”, por meio do qual a subjetividade entrega “a própria cabeça, em *reconhecer-se* como vítima, *façer-se* vítima e, deste modo, em termos de constituição textual e discursiva, em dramatizar e deixar transparecer a violência da exclusão”. Pensando nisso, é curiosa a imagem que, ao final da década de 1980, em *Amavisse*⁷, a poesia de Hilda Hilst empresta para si: a do “porco-poeta”, ser nomeador e ao mesmo tempo sacrificiável:

Porco-poeta que me sei, na cegueira, no charco
À espera da Tua Fome, permita-me a pergunta
Senhor de porcos e de homens:
Ouviste acaso, ou te foi familiar
Um verbo que nos baixios daqui muito se ouve
O verbo amar?

Porque na cegueira, no charco
Na trama dos vocábulos
Na decantada lâmina enterrada
Na minha axila de pêlos e de carne
Na esteira de palha que me envolve a alma

Do verbo apenas entrevi o contorno breve:
É coisa de morrer e de matar mas tem som de sorriso.
Sangra, estilhaça, devora, e por isso
De entender-lhe o cerne não me foi dada a hora.

É verbo?
Ou sobrenome de um deus prenhe de humor
Na périplo aventura da conquista?
(HILST, 2004, p.41)

Interessa-me a saída que a poeta encontrou para a representação da subjetividade desamparada na imagem do “porco-poeta”, que nos remete ao ser sacrificiável por excelência. A figura do porco é recorrente na obra de Hilda Hilst; encontramos-la em textos ficcionais tais como *Gestalt*, *A obscena senhora D.* e *Com meus olhos de cão*:

⁷ Amavisse, de acordo com Pécora (in HILST, 2004, p.9) é “o ‘ter amado’ da forma nominal do perfeito ativo latino”.

a associação entre Deus e porco sintetiza o veio blasfematório que marca a dicção de grande partes de seus personagens. Como não há limites quando se trata de ultrajar a figura divina, no capítulo da blasfêmia encontram-se as modalidades mais diversas. (...) Rebaixado ao nível dos atos mais abjetos, o Deus-porco de Hilda Hilst já não é mais a medida intangível que repousava no horizonte da humanidade. O confronto entre o alto e o baixo, além de subverter a hierarquia entre os dois planos, tem portanto, como consequência última, a destituição da figura divina como modelo ideal do homem. Disso decorre uma desalentada consciência do desamparo humano, na qual é possível reconhecer os princípios de um pensamento trágico, fundado na interrogação de Deus diante de suas alteridades, que aproxima a ficção de Hilda Hilst à de Georges Bataille (MORAES in INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p.119).

Se ao denominar “Deus” de “porco”, a poética hilstiana destituiu a figura divina, ela também o faz em relação à própria subjetividade, pois o conhecimento que o sujeito apreendeu foi justamente o de se saber “porco-poeta”: aquele que deixou de ser profeta e de versar sobre o sublime, vivente no estado de “cegueira”, afundado no “charco/ À espera da Tua Fome”. Sabe-se, portanto, impossibilitado de deixar o lugar rebaixado em que as questões metafísicas abundam. O “verbo amar” é a metáfora desse sublime que se encontra distante desse “porco-poeta”, o qual enuncia seu discurso a partir da verticalidade: “Ouviste acaso, ou te foi familiar/ Um verbo que nos **baixios** daqui muito se ouve/ O verbo amar?”. A segunda e terceira estrofes têm um tom explicativo: o delírio não se desvincula da logicidade, atestado pelo excesso de elementos coesivos que abundam: “porque”, “mas”, “ou”, “e”. Na segunda, por meio da aglutinação e justaposição, a subjetividade estabelece no mesmo paradigma os signos “cegueira”, “charco”, “trama dos vocábulos”, “decantada lâmina de carne”, “esteira de palha”, “alma”, o que elimina na tessitura textual qualquer possibilidade de elevação. Na terceira, tece-se considerações acerca da natureza do “verbo amar”, revelando seus contrastes: “É coisa de morrer e de matar mas tem som de sorriso./ Sangra, estilhaça, devora, e por isso/ De entender-lhe o cerne não me foi dado a hora”. Além dos contrastes inerentes ao “verbo”, o discurso poético deflagra a violência pressentida na sua carga semântica.

A ironia, como recurso, marca presença na última estrofe do poema. A subjetividade duvida se o “amar” é mesmo “verbo” ou se é “sobrenome de um deus prenhe de humor”. O “verbo amar”, portanto, passa a ser qualificativo desse “Senhor” e, por isso, contém em si as possibilidades do “morrer”, do “matar”, do “sangrar”, do “devorar” e do “estilhaçar”. Se há, nesse sentido, uma mística nesse discurso, ela então se desenrola em termos disfóricos: o “porco-poeta” é o ser desterrado que, em determinado momento, deixou de ser vate. Seus “olhos”, evocando

Benjamim ao se referir à poesia de Baudelaire (1994, p.141-142), perderam a “capacidade de olhar”⁸:

o lírico de auréola tornou-se antiquado para Baudelaire. Reservou-lhe o lugar de figurante em uma prosa intitulada *Perda da auréola*. (...) Ele [Baudelaire] determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque (BENJAMIN, 1994, p.143-145).

O “porco-poeta” de Hilda Hilst tem esse “olhar carregado de distância”. O que remanesce no jogo poético é o caráter de incompletude do desejo, a exemplo das interrogações que “esperam” no poema as suas respostas. O poeta que perdeu sua “auréola”, em Baudelaire, somado ao “porco-poeta” habitante do charco, em Hilda Hilst, não pode mais versar sobre o eterno e, agora, sabe que sua linguagem é, sobretudo, presentificação da contingência, da ausência e do nada.

Quisera dar nomes, muitos, a isso de mim
Chagoso, triste, informe. Uns resíduos da tarde
Algumas aves, e asas buscando tua cara de fuligem.
De áspide.
Quisera dar nome de Roxura, porque a ânsia
Tem parecimento com esse desmesurado de mim
Que te procura. Mas também não é isso
Este meu neblinar contínuo que te busca.
Ando em grandes vagezas, açoitando os ares
Relinchando sombras, carreando o nada.
Os que me vêem me gritam: como tem passado
A aldeã de sua alteza? E há chacotas e risos.
Mas vem vindo de ti um entremuro de sons e de cílios
Um labiar de sabores, um sem nome de passos
Como se águas pequenas desaguassem
Num pomar de abios. Como se eu mesma
Flutuasse, cativa, ofêlica, sobre a tua Grande Face.
(HILST, 2004, p.115)

O *nomear*, inerente ao dizer poético, convive aqui, em um dos poemas de *Sobre a tua grande face* (publicado originalmente em 1986), com um *Outro* para o qual não há contornos definidos. Nos quatro primeiros versos, a enunciação recai sobre um estado passado do “quisera dar nomes”, estado esse chamado pela subjetividade de “isso”: “a isso de mim/ Chagoso, triste, informe”. O estado amoroso aqui é “neblinar”, prenhe de saber de que o *Outro* figura como ameaça do vazio, e ao “isso” se somam os traços da agonia: “roxura”, “desmesurado de mim”,

⁸ Benjamim, numa bela leitura da obra de Charles Baudelaire, afirma que a poesia do poeta francês legou ao cenário poético um “olhar carregado de distância”, colocando mesmo em questão a possibilidade da existência de uma poesia lírica no mundo moderno.

“ânsia”, “nada”, “um sem nome de passos”. O “quisera dar nomes” se materializa em discurso pelos procedimentos linguísticos da derivação, geradores de novos signos, os quais tentam dar traço ao desejo: “chagoso”, “roxura”, “neblinar”, “vaguezas”, “labiar”. O que o “porco-poeta” passa a nomear é definitivamente a impossibilidade, signo que guarda em sua forma a negação *-in*. Os traços diminutos da negação fervilham no poema: “**informe**”, “**desmesurado**”, “**não**”, “**mas**”, “**nada**”, “**sem nome**”. Ademais, no plano discursivo, o poema vai negando aquilo que enuncia pela marcação da conjunção adversativa *mas*, a exemplo dos versos 7 e 8: “Mas também não é isso/ Este meu neblinar contínuo que te busca”.

No entanto, há uma mudança a partir do verso 13: a conjunção adversativa *mas* mais uma vez nega aquilo que anteriormente engendrou, e o que foi nomeado de “Roxura” é transfigurado, evidenciado pela mudança sonora desses versos numa música assonante, jubilosa: “Mas vem vindo de ti um entremuro de sons e de cicios/ Um labiar de sabores, um sem nome de passos/ Como se águas pequenas desaguassem/ Num pomar de abios. Como se eu mesma/ Flutuasse, cativa, ofélica, sobre a tua Grande Face”. E o conjunto se encerra: diante da “Grande Face”, a subjetividade existe enquanto satélite, num estado circular. Nesse sentido, mostra-se interessante o adjetivo “ofélica”, que faz remissão à personagem Ofélia do *Hamlet*. A personagem shakesperiana, que sofre no drama uma desilusão amorosa, enlouquece e morre afogada, mas guarda em seu discurso delirante a excitação apaixonada.

A experiência da “Grande Face” na poesia vitimológica de Hilda Hilst guarda em si uma nostalgia da condição original do homem: a unidade. Segundo Paz (1982, p.164-165), “essa nostalgia e esse pressentimento são a substância de todas as grandes empresas humanas, quer se trate de poemas ou de mitos religiosos, de utopias sociais ou de feitos históricos”. O homem, para o poeta e crítico mexicano, pode muito bem ser designado pela palavra *desejo*, visto que se ressentir pela sua incompletude. Na releitura que a poesia crítica de Hilda Hilst faz da tradição místico-religiosa, ainda que aí remanesçam o contingente, o transitório e o vazio, o que se presentifica é o discurso do desejo, da falta e do exílio, da nostalgia do “porco-poeta” habitante dos “baixios”. Nessa poética vitimológica, a sensualidade não é somente reconciliação de dois corpos que se unem em abraço, mas também dilaceração, mãos que tem unhas, bocas que tem dentes, distanciando-se ironicamente de um erotismo sublime da tradição dos *Cantares* bíblicos, por exemplo, e da mística católico-cristã. O erotismo hilstiano se caracteriza por sacrificial e se insere nas manifestações destruidoras, mas sempre presentes, da sexualidade. Essa subjetividade, evocando o poema *VIII* de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, se confessa conhecedora das “fomes” do seu “Senhor”, e o

discurso poético aponta para algo mais, ou seja, para o estar da poesia em um mundo cada vez mais dominado pela técnica, dramatizando, por assim dizer, a relação entre técnica e cultura, como bem apontou Siscar (2009) sobre a tradição da poesia moderna. E é nesse mundo textual que se desprendem os participantes desse jogo vitimológico: vítima e algoz, cabendo ironicamente ao “porco-poeta”, na tramagem do “seu Deus”, tomar a posição vitimária diante do seu objeto de desejo, muitas vezes interdito, mas passível de ser transgredido.

Referências

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.
- COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a metamorfose de nossa época. In: _____. *A literatura feminina contemporânea*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. 2.ed. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FOUCAULT, M. Sexualidade e Poder. In: _____. *Ética, Sexualidade e Política*. Coleção Ditos e Escritos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. 3.ed. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- HATHERLY, Ana. *A idade da escrita e outros poemas*. São Paulo: Escrituras, 2005.
- HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Globo, 2005.
- _____. *Cascos e carícias & outras crônicas*. São Paulo: Globo, 2007.
- HUBERT, Henri; MAUSS, Marcel. *Sobre o sacrifício*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- INSTITUTO Moreira Salles. *Hilda Hilst. Cadernos de Literatura Brasileira, n.8*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.
- Moisés, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *A chama dupla: amor e erotismo*. Tradução de José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

_____. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PÉCORA, Alcir. *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

KOSOVSKI, Ester. Fundamentos da vitimologia. In: KOSOVSKI, Ester; JÚNIOR, Heitor Piedade; MAYR, Eduardo. *Vitimologia em debate*. Rio de Janeiro: Forense, 1990.

ROSENFELD, Anatol. *Hilda Hilst: poeta, narradora e dramaturga*. Disponível em: <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticar.html>. Acesso em julho de 2010.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.

SISCAR, Marcos. O grande deserto da Literatura. *Remate de Males*, Campinas, v.29, n.1, p.139-149, jan./jun. 2009.

WEIL, Simone. *A espera de Deus*. Tradução de Equipe da Editora Cultural Espiritual. São Paulo: ECE, 1987.

Higor Alberto Monteiro

Graduado em Letras (Português e Inglês) pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de São José do Rio Preto. Mestre em Letras, com ênfase em Teoria da Literatura, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Atualmente, é doutorando em Letras, com ênfase em Teoria da Literatura, pela mesma universidade, e conta com uma bolsa do CNPq para o desenvolvimento da sua pesquisa. Email: higorsampaio@yahoo.com.br.

Recebido em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 30 de abril de 2014.