

HIGOR ALBERTO SAMPAIO

**O MECANISMO SACRIFICIAL EM *POEMAS MALDITOS, GOZOSOS E  
DEVOTOS* DE HILDA HILST**

São José do Rio Preto  
2013

HIGOR ALBERTO SAMPAIO

**O MECANISMO SACRIFICIAL EM *POEMAS MALDITOS, GOZOSOS E  
DEVOTOS DE HILDA HILST***

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em em Letras, Área de Concentração – Perspectivas teóricas no estudo da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Profa. Dra. Susanna Busato

São José do Rio Preto  
2013

Sampaio, Higor Sampaio.

O mecanismo sacrificial em *Poemas malditos, gozosos e devotos* de Hilda Hilst / Higor Alberto Sampaio. – São José do Rio Preto : [s.n], 2013

106 f.; 30 cm.

Orientador: Susanna Busato

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Sacrifício. 2. Erotismo. 3. Sagrado. 4. Hilst, Hilda. I. Busato, Susanna. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU-821.134.3(81).09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE

Campus de São José do Rio Preto - UNESP

## **COMISSÃO JULGADORA**

### **Titulares:**

Profa. Dra. Susanna Busato (orientadora)  
(UNESP – São José do Rio Preto)

Profa. Dra. Diana Martha Junkes Toneto  
(UNESP – São José do Rio Preto)

Prof. Dr. Antonio Donizeti Pires  
(UNESP – Araraquara)

*Aos meus pais, Valder e Zilda, que sempre me incentivaram  
pelas veredas da Literatura.*

*À memória de Hilda Hilst.*

**(SINCEROS) AGRADECIMENTOS:**

À minha orientadora, Dra. Susanna Busato (poeta apaixonada pelas possibilidades da linguagem) pela paciência, generosidade, atenção e olhar clínico-crítico;

Aos professores que dialogaram comigo: Dr. Alvaro Luiz Hattner, Dra. Marize M. Dall’Aglia Hattner, Dr. Orlando Amorim, Dra. Sonia Helena de Oliveira Raymundo Piteri, Dr. Marcio Scheel, Dra. Diana Martha Junkes Toneto;

Aos amigos (sempre do riso): Bruna Busnardi, Beatriz Avanço, Andressa dos Santos, André Morais e Juliana Fabricia da Silveira;

Aos funcionários da seção de pós-graduação do Ibilce, sempre gentis e solícitos;

Aos funcionários da biblioteca do Ibilce;

À CAPES, com quem pude contar durante a dissertação com uma bolsa de estudos.

“A loucura da Busca, essa feita de círculos concêntricos e nunca chegando ao centro, a ilusão encarnada ofuscante de encontrar e compreender. A loucura da paixão, o desordenado aparentando ser luz de carne, o caos sabendo à delícia, a idiotia simulando afinidades. A loucura do trabalho e do possuir. A loucura do aprofundar-se depois olhar à volta e ver o mundo mergulhado em matança e vaidade, estar absolutamente sozinho no mais profundo”  
(Hilda Hilst, *Com meus olhos de cão*)

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – POR UMA ERÓTICA ENTRE TEXTOS.....	14
1.1 Devoção e consciência crítica.....	14
1.2 Os tratos com o divino.....	17
CAPÍTULO 2 – OS OFÍCIOS DO SACRO.....	41
2.1 Do erotismo ao sacrifício.....	41
2.2 Os ofícios desta lírica devota, gozosa e maldita.....	69
CAPÍTULO 3 – O SACRIFÍCIO COMO IMAGEM DO MUNDO.....	77
3.1 Dos acordes para o <i>homo demens</i> .....	77
3.2 Do ser sacrificiável por excelência.....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	103

## RESUMO

O objetivo da pesquisa é propor uma leitura de *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), de Hilda Hilst, a partir do tema e do paradigma do sacrifício. Segundo Hubert e Mauss (2005), o sacrifício é uma dádiva, um *presente*, que o homem religioso oferece a seres superiores aos quais lhe convém se ligar. Em todo o sacrifício, um objeto (a vítima) passa do domínio comum ao domínio sagrado. Bataille (1987) estabeleceu uma similitude entre o ato erótico e o sacrificial. O ato amoroso, segundo ele, não desintegra menos o ser que o sacrificante ao imolar sua vítima. O domínio do erotismo torna-se o domínio da violência, da violação. A parte feminina, enquanto vítima, se dissolve e a parte masculina toma o lugar do sacrificador, e ambos se perdem, durante a consumação do ato erótico, numa continuidade estabelecida por um ato que se fundamenta na destruição. Nesse sentido, uma vez que a obra de Hilda Hilst, desde seu surgimento, perscruta o Sagrado (COELHO, 1993), a relação entre erotismo e sacrifício é uma via privilegiada de leitura para essa poesia. Considerando-se o modo de representação do discurso poético hilstiano, que encena o jogo entre *eu* e *tu*, a leitura do conjunto evidencia a anulação do sujeito poético, configurando-se como vítima, e a figuração do Outro como grande sacrificador. O tema do sacrifício conteria em si uma possibilidade de elucidação do sentido estético dessa poesia, como a admissão mais radical de sua lógica contraditória, na qual a retórica místico-religiosa convive com o sensualismo mais desbravado. Nesse contexto, os paradoxos sobejam, fazendo comunicar o mais alto e o mais baixo, seja tematicamente, seja linguisticamente.

Palavras-chave: Sacrifício. Erotismo. Sagrado. Poesia. Hilda Hilst.

## 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 a knowledge about the construction of the lyrical subjectivity in such poetry. According to Hubert and Mauss (2005), the sacrifice is a gift that religious man offers to the gods. In every sacrifice, an object becomes sacred. Bataille (1987) has established a similarity between the act erotic and the sacrificial. The loving act, according to him, not least disintegrates the being that sacrificer to slay his victim. The field of eroticism becomes the field of violence and violation. The female part, as victim, is dissolved and the male part takes the place of the sacrificer. Since Hilda Hilst's poetic scrutinizes the Sacred (COELHO, 1993), the relationship between eroticism and sacrifice is a privileged way of reading for this poetry. The theme of sacrifice would contain within itself a possibility of elucidation of aesthetic sense that poetry, such as the admission more radical in its contradictory logic, in which the rhetoric mystical-religious coexists with the sensuality more uncovered. In this context, the paradoxes were stationed, and communicate the 'highest' and the 'lowest', thematically and linguistically.

Keywords: Sacrifice. Eroticism. Sacred. Poetry. Hilda Hilst.

## Introdução

### (Das peças da mecânica sacrificial e poética)

Ao longo de quase cinquenta anos de trabalho ininterrupto, a paulista Hilda Hilst (1930- 2004) somou mais de quarenta títulos entre poesia, prosa de ficção e dramaturgia. Sua estreia literária deu-se em 1950, aos vinte anos de idade, com um conjunto de poemas intitulado *Presságio*. Na década seguinte, precisamente em 1967, iniciou-se na dramaturgia e, num período de dois anos, escreveu oito peças de teatro, cuja maioria permaneceu inédita até os anos 2000. Vinte anos após a manifestação da poeta, em 1970 Hilda Hilst publicou seu primeiro livro em prosa, *Fluxo-floema*, despertando uma atenção maior na crítica especializada. Seja como poeta, dramaturga ou prosadora, a obra da autora paulista permaneceu e é vista hoje como um dos trabalhos mais originais da literatura brasileira do século XX.

Há por parte da crítica especializada uma divisão operante na obra de Hilst: a lírica e a prosa. De acordo com Willer (2005, p.1-2), ainda que complementares, prosa e poesia são “vertentes distintas”, sendo que a poesia é “mais concisa e contida, com um sentido de apuro formal” e a prosa “é anárquica, transgressiva, delirante”. Esta distinção entre prosa e poesia, verificada por Willer, é importante para o presente trabalho na medida em que justifica a escolha do conjunto *Poemas malditos, gozosos e devotos*, originalmente publicado em 1984. (1) O conjunto escolhido para o presente trabalho situa-se paradigmaticamente após as experiências em prosa da poeta, iniciadas na década de 1970, e, de acordo com Amorim (2004), as experiências em prosa da autora marcam o encerramento de uma dicção elevada da poesia precedente, dando início ao confronto entre “alto” e “baixo”, somado à violência do verbo. (2) *Poemas malditos, gozosos e devotos* fixa definitivamente no discurso poético hilstiano o transbordamento do veio blasfematório desta literatura, a relação agônica com o *Sagrado* e a tensão entre ideal e vazio.

Ribeiro (1977) tece algumas considerações a respeito da prosa da autora que também podem ser úteis para a leitura de sua poesia. Prefaciando os textos em prosa de *Ficções*, publicado originalmente em 1977, Ribeiro aponta que os textos hilstianos apresentam a constante equiparação do prosaico e do banal com as preocupações mais filosóficas do ser humano. Esta literatura reuniria duas “escatologias”: a do *Eskhatoslogos*, ou

seja, a doutrina final dos tempos; e a do *Skatoslogos*, ou seja, a doutrina que disserta sobre as fezes. Nesse sentido, “Deus”, o grande personagem da literatura de Hilda Hilst, é representado constantemente imanente ao nojo, ao mesmo tempo em que a relação homem – Deus é marcada por uma profunda cisão: “Deus palpitando na boca escancarada de vermes ou no deserto de afetividade em que os homens se trucidam, se traem, se negam e terminam com sua altissonante pantomima do Nada: a vida” (RIBEIRO, 1977, p.3).

Essas considerações são extremamente importantes para a evolução expressiva que a poesia de Hilst alcançaria nos conjuntos poéticos que apareciam nas décadas de 80 e 90 com a tensão entre sublime e grotesco, transcendência e materialismo, tão característico da literatura da autora paulista. *Poemas malditos, gozosos e devotos* inaugura em poesia as ousadias da prosa de Hilst. É através do encontro direto com “Deus”, figura que sempre marcou presença na sua poética, que a autora faz do poema um espaço de interlocução direta com o que ocuparia espaço central em sua lírica. Neste conjunto, segundo Albuquerque (2002, p.32), a poeta enfrenta a herança cristã e se depara com a agonia daquele que trata com o “inexplicável” e o “oculto”. Trata-se de um enfrentamento da figura divina por meio de “blasfêmias”, pois “Deus é múltiplo em sua manifestação, pede atitudes poéticas igualmente múltiplas, podendo surgir daí o gozo, a devoção ou a maldição”. O “Deus” que figura nestes “mistérios” é destruidor, ávido de sacrifícios, deixando a *persona* lírica absolutamente sem resposta a nenhuma das suas interrogações, levando à conclusão radical de que “Deus” existe como “esforço do pensamento e do desejo humano”.

Pensando no modo como esses poemas de Hilst se estruturam na figuração do *eu* e do *tu*, a nossa leitura se calca na hipótese da configuração de *vítima* desse sujeito poético em face ao seu interlocutor, comumente denominado de “meu Deus”. Se a maioria dos críticos atesta que o grande motivo da poesia de Hilda Hilst é a representação do *Sagrado*, somada à tensão entre alto e baixo, transcendência e materialidade, a nossa hipótese é a de que a busca do Outro é a busca do Sagrado. Mais especificamente, as respostas suscitadas pelo desejo em Hilst só poderiam ser obtidas a partir de como o eu-lírico se situa diante do seu interlocutor. Encenando um ato sacrificial por excelência, esse sujeito que é *vítima*, em face do Outro que é *sacrificador*, atenta para alcançar certa elevação perseguida incessantemente.

Nesse sentido, para o presente trabalho torna-se imprescindível a exposição de três conceitos, que serão utilizados como modo operante de leitura: *sagrado*, *erotismo* e

*sacrifício*. De acordo com Eliade (2008), o conceito de sagrado se oporia ao conceito de profano. O sagrado se manifesta de modo diferente se comparado ao mundo natural. As manifestações do sagrado conduzem o indivíduo a uma realidade distinta e superior. Sagrado e profano são duas modalidades do ser no mundo, sendo que o primeiro termo é, na visão do homem religioso, a *realidade maior*.

Para a conceituação de *sacrifício*, Hubert e Mauss (2005) esclarecem a natureza deste, revelando seu mecanismo. Originariamente, o sacrifício era uma dádiva, um *presente*, que o homem religioso oferecia a seres superiores aos quais lhe convinha se ligar. Os ritos sacrificiais nascem da necessidade de elevar as coisas espiritualizadas a seres sobrenaturais. Ademais, em todo o sacrifício um objeto (a vítima) passa do domínio comum ao domínio religioso, isto é, sagrado, “procedimento [que] consiste em estabelecer uma comunicação entre o mundo sagrado e o mundo profano por intermédio de uma vítima, isto é, de uma coisa destruída durante a cerimônia” (HUBERT e MAUSS, 2005, p.103).

Bataille (1987) estabelece uma similitude entre o ato erótico e o sacrificial. Desde a Antiguidade, o ato erótico foi relacionado com o sacrifício. O ato amoroso não decompõe menos o ser que o sacrificante ao imolar sua vítima. O domínio do erotismo, portanto, é o domínio da violência, o domínio da violação. O erotismo dos corpos é uma violação do ser dos parceiros, que confina com a morte e o assassinio. Nesse movimento, que Bataille denomina “dissolução dos seres”, a parte masculina tem um papel ativo, enquanto a parte feminina, passiva. A parte passiva é dissolvida enquanto ser constituído, identificando-se com a vítima, enquanto a parte masculina com o sacrificador, e, um e outro, durante a consumação do ato erótico, se perdem numa continuidade estabelecida por um ato que se fundamenta na destruição. O ato erótico, assim como o rito do sacrifício, transforma o ser vitimado, permitindo a ele atingir o ilimitado e o infinito que pertencem à esfera da realidade sagrada.

Uma vez que a poesia de Hilda Hilst perscruta o Sagrado, a relação entre erotismo e sacrifício é uma via privilegiada de leitura para essa poesia. A leitura do conjunto *Poemas malditos, gozosos e devotos* se pauta na hipótese da representação de que o sujeito lírico se projeta na busca do Outro, anulando-se e configurando-se ironicamente como *vítima*, enquanto O enxergaria como o *grande sacrificador*. Desse jogo, estabelece-se no discurso poético a tensão entre “alto” e “baixo”, “sublime” e “chulo”, seja tematicamente, seja linguisticamente. Paralelamente, o *tu* figura na poesia de Hilda Hilst como esquivo,

indiferente, ausente. Nesse jogo de desejo e ausência, a atitude lírica se transfigura de amor/devoção em virulência; a linguagem adquire o tom das blasfêmias, atentando contra a suposta idealidade do Outro. O movimento inicial de elevação, prometido pelo contato entre os amantes, dá lugar a um movimento de rebaixamento.

Diante da ausência do Outro, que adquire nomes vários na trajetória do discurso poético (*meu Deus, Senhor, Executor, Nada*), resta ao sujeito lírico o delírio e o versejar. A poesia se torna espaço para o gozo pretendido, uma vez que é palco de embate e aproximação entre os amantes. O discurso do desejo, com seus traços agônicos, será ao mesmo tempo busca pelo Outro e busca pelo Sagrado, mesmo que, ao final do conjunto, encena-se a morte, a destruição, o vazio e o maldizer. O que remanesce é o próprio jogo da violência, no qual a devoção não se desvincula do gozo nem da maldição. Segundo Girard (2008), a violência não pode ser desvinculada do sagrado, pois o sacrifício é um ato religioso que se alicerça na destruição de uma vítima, seja ela real ou simbólica, que, mesmo sendo praticado num espírito de “pietas”, “característico de todos os aspectos da vida religiosa (...), ele representa ao mesmo tempo um ato muito culpável e muito sagrado, uma violência tanto ilegítima quanto legítima” (GIRARD, 2008, p.33).

## Capítulo primeiro

### Por uma erótica entre textos

“Para pensar o Outro eu deliro  
[ou versejo]”

(HH em *Do Desejo*<sup>1</sup>)

#### 1.1 Devoção e consciência crítica

A produção poética de Hilda Hilst é essencialmente lírica. Desde seu surgimento, na década de 1950 com a publicação de *Presságio*, esta poesia é notadamente marcada por um *eu* que se situa em face às questões centrais da existência (o amor, a duração, a morte, Deus), somada à re-leitura de formas longínquas da tradição, tais como soneto, ode, elegia, balada, canção. Esse lirismo descomedido tem uma estrutura composicional marcante: um *Eu* que se coloca diante de um *Outro*, geralmente marcado no discurso poético pelo pronome de segunda pessoa, *tu*. Além do mais, de acordo com Nelly Novaes Coelho (1993), há uma característica marcante nessa poesia: a representação e a interrogação ao Sagrado:

Entregando-se à invenção febril de uma linguagem metafórica (ou alegórica) forte, contundente, avassalante, a escritora aprofunda sua sondagem do Eu situado no mundo em face do Outro e do Mistério Cósmico/Divino que o limita. Agora essa busca do autoconhecimento cava mais fundo; ...a poeta rompe o círculo mágico de seu próprio Eu, (...) para lançar-se na voragem do Eu/Outro em face do enigma (da existência, da morte, de Deus, da sexualidade, da finitude, da eternidade...) (COELHO, 1993, p.91-92).

No universo poético de Hilda Hilst, o Sagrado, enquanto força que “limita” a subjetividade, convive lado a lado com a experiência mundana e, sobretudo, erótica, atestado pelo sensualismo desconcertante que perpassa esse discurso, o qual agrega ao espaço do poema uma linguagem que, muitas vezes, beira o chulo e o vulgar. Nesse sentido, o conjunto

---

<sup>1</sup> HILST, 2004, p.26.

*Poemas malditos, gozosos e devotos*, originalmente publicado em 1984, ocupa posição privilegiada no paradigma da obra poética da autora. Segundo Bernardo Amorim (2004), o encerramento de uma dicção elevada da produção anterior marca esse conjunto; o traço imprecatório da sua prosa migra para sua poesia, dando início ao confronto entre “alto” e “baixo”, “transcendência” e “materialismo” que, acrescido da fúria no uso do verbo, fixa permanentemente no discurso poético hilstiano a intensidade do veio blasfematório desta literatura, a tensão entre ideal e vazio, e a relação agônica e inquietante com o Sagrado:

Buscando o encontro de frente com a morte e com Deus, duas figuras que haviam estado todo o tempo presentes no pano de fundo de sua poética, a autora faz do poema um espaço de interlocução direta com o que imagina serem as questões centrais da existência, naturalmente marcadas pela impossibilidade de respostas ou de qualquer esclarecimento (AMORIM, 2004, p.90).

O poema como espaço de um “encontro de frente” inaugura uma realidade erótica, uma vez que o drama que aí se encena mobiliza o sujeito lírico para uma instância exterior, denominada de “ideia de Deus”: “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...” (HILST, 2005, p.55). De acordo com Alcir Pécora, organizador das obras completas da autora para a editora Globo, *Poemas malditos, gozosos e devotos* “reúne um conjunto de 21 poemas, todos eles compostos na forma de apóstrofes a Deus, isto é, discursos que o interpelam diretamente como único interlocutor<sup>2</sup> privilegiado do poeta...” (PÉCORA in HILST, 2005, p.9). Entretanto, o erotismo presente no conjunto não se limita, a priori, somente ao impulso de um sujeito lírico voltado para essa certa “ideia de Deus”, mas também para toda uma tradição que aí é re-pensada e re-lida a partir de uma escrita-corpo que se lança ao encontro erótico com outros corpos de textos, sejam eles de natureza místico-religiosa ou literária.

Pensar o poema moderno enquanto constructo é pensar a sua relação com a tradição que o precedeu, incorporada ao seu presente textual. A modernidade poética<sup>3</sup> é o começo “de um certo tipo de relação entre o poema e a linguagem da poesia” (BARBOSA,

<sup>2</sup> No presente trabalho, preferimos desconfiar desta univocidade atestada por Pécora em relação ao “interlocutor” da subjetividade lírica nestes *Poemas malditos, gozosos e devotos*; principalmente porque a *persona* lírica recorrentemente nomeia este *tu* de “meu Deus”, sendo que o pronome “meu” limita esse “Deus” à *persona*, pertencente e próprio, portanto, à subjetividade da mesma.

<sup>3</sup> Barbosa (2009) entende por modernidade poética todo conjunto produzido após a publicação de *Le fleurs du mal* de Charles Baudelaire.

2009, p.13), o qual aponta para o caráter crítico dessa produção, já que esse gesto contém um alto grau reflexivo sobre as possibilidades do dizer poético. Poesia que se caracteriza por uma “consciência de linguagem”, tempo presente que converge vários tempos, cantar que no agora se emite através da “tradução” dos ditos da tradição. Essa consciência crítica da poesia moderna será marcada, no tempo presente do poema, pelo “componente intertextual”, o qual agrega a engenhosidade da criação à consciência histórico-crítica.

(...) Consciência e história estão vinculadas pelo mesmo processo de intertextualidade: o novo enigma é a resolução transitória de numerosos enigmas anteriores. Para o poeta moderno, a consciência histórica, sendo basicamente social e de classe, é também de cultura. (...) Sendo assim, a historicidade do poema não é um dado que possa ser localizado apenas nas relações entre o poeta e as circunstâncias espaço-temporais: o *tempo* do poema é marcado, agora, pelo grau de seu componente intertextual (BARBOSA, 2009, p.15).

Cabe ao Outro-leitor aceitar e entrar no jogo intertextual e atentar para o caráter crítico desse movimento, o qual não é marcado pela inocência, visto que na erótica intertextual o esforço não é de repetição, mas sim de re-apropriação e transfiguração dos diversos tempos para o presente exato do poema, o qual agora sabe a “historicidade da sua condição” (BARBOSA, 2009, p.17). A criação poética, portanto, estabelecer-se-á numa relação não somente com a “realidade circunstancial”, mas também com a linguagem da poesia, presente na tradição, e a possibilidade de um novo dizer calcado em dizeres anteriores.

Muito mais do que uma tarefa arqueológica, a busca pela tradição, marcada pelo direcionamento crítico da metáfora moderna, aponta para o esfacelamento de uma perspectiva ortodoxamente diacrônica, abrindo (paradoxalmente) o caminho para uma sincronização poética que vai encontrar o seu melhor correlato no exercício da tradução. Tradição: tradução. Ou: para o poeta moderno, a tradição que interessa é aquela que, traduzida, implica no desbravamento de novas possibilidades de utilização da linguagem da poesia (BARBOSA, 2009, p.28-29).

A erótica textual em *Poemas malditos, gozosos e devotos* já se denuncia pelo título do conjunto, o qual faz remissão, ainda que ironicamente, aos “mistérios” do rosário. Na tradição católico-cristã, o rosário é uma forma de oração composta de três terços, dedicada à

Virgem Maria. Cada terço corresponde aos “mistérios” da vida de Jesus, isto é, cada mistério recorda passagens da vida do Cristo enquanto encarnado a partir da evocação de um pai-nosso e dez ave-marias. Ao fiel que se propõe a orar mediante à prática do rosário, cabe-lhe refletir sobre os eventos mais importantes da vida do Cristo, contemplados a partir dos fatos “gozosos” (a anunciação do anjo; a visita de Maria a sua prima Isabel; o nascimento de Jesus em Belém; a apresentação de Jesus no templo; a perda e o encontro do menino Jesus no templo), “dolorosos” (a agonia de Jesus no Horto das Oliveiras; a flagelação de Jesus; a coroação de espinhos; o caminho do Calvário; a crucificação e morte de Jesus) e “gloriosos” (a ressurreição de Jesus; a ascensão de Jesus; a presença do Espírito Santo; a assunção de Maria aos céus; a coroação de Maria como rainha dos céus e da terra).

O tom meditativo do rosário, como contemplação e reflexão do inefável, também se faz presente nos “mistérios” compostos por Hilda Hilst, já que o conjunto é elaborado para dar sentido(s) ao que a *persona* lírica denomina de “uma ideia de Deus”. No entanto, ainda que aos poemas fora dado a alcunha de “devotos”, a “ideia de Deus” desfiada e representada nesse universo poético não escapa à razão crítica daquela que verseja, porque não toma a forma de crença cega ou “fé”. Ao desfiar os seus “mistérios”, o sujeito lírico sofre aqui do sintoma da “paixão crítica”<sup>4</sup>, pois ama e repele, acredita e duvida:

(...) Se é verdade que grande parte da poesia de Hilda Hilst é largamente construída em torno de uma ideia de Deus, também o é que ela jamais toma a forma da fé, e especialmente jamais a forma do discurso do crente satisfeito com o que conhece ou intui de seu Deus (PÉCORA in HILST, 2005, p.10).

## 1.2 Os tratos com o divino

O sentimento criatural, próprio do *homo religious*, marca presença nessa poesia. Essencialmente, é o sentimento de pavor, mas também de sedução, que toma a criatura diante daquilo que Mircea Eliade (2008) denomina de *tremendum*, “presença esmagadora”

---

<sup>4</sup> Segundo Octavio Paz (1984, p.19), “a modernidade é uma paixão crítica e é assim uma dupla negação, como crítica e como paixão, tanto das geometrias clássicas como dos labirintos barrocos”. Isso aponta para o frequente movimento da modernidade de negação àquilo que engendra, seja como crítica a um passado urgente, seja como crítica da “continuidade”.

que, ao mesmo tempo em que atemoriza, fascina. Diante da Presença, compete à criatura justamente obedecer. A obediência e o respeito a Deus são uns dos motivos da fé, como bem assinalou Simone Weil (1987, p.114): “O homem jamais pode sair da obediência a Deus. Uma criatura não pode mais que obedecer”. Em outra passagem de *A espera de Deus*, a filósofa francesa bem esclarece o que seria, de fato, esse impulso de obediência e pertença tomado pelo crente perante o mistério *tremendum*:

A matéria não é bela quando obedece ao homem, e sim, unicamente quando obedece a Deus. Se às vezes em uma obra de arte, ela parece tão bela como no mar, nas montanhas, nas flores, é porque a luz de Deus inundou o artista. Para achar belas as coisas fabricadas por homens não esclarecidos por Deus, é necessário haver compreendido com toda a alma que esses homens, não são, eles mesmos, mais do que matéria que obedece sem saber. Para aquele que tem esta compreensão, tudo aqui embaixo é perfeitamente belo (WEIL, 1987, p.115-116).

O devoto, o qual experimenta um profundo sentimento de nulidade perante o Criador, vive duas realidades: a profana e a sagrada. Eliade caracteriza o sagrado em oposição ao profano, revelado diversamente da experiência “natural”, comum e ordinária: “a manifestação de algo de ‘ordem diferente’ – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo...” (ELIADE, 2008, p.17). Para o homem religioso, o sagrado é o *real* por excelência, visto que denota qualidades tais como perenidade, validade e eternidade. Na realidade sagrada não cabem as contingências do mundo profano. “Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência ‘forte’, significativo, e há outros espaços não-sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos” (ELIADE, 2008, p.25). Para Charles André Bernard (2010, p.28), esta disposição do sujeito para com uma presença irretorquível, intimidadora e fascinante, que está fora e além do *eu*, é a essência do fenômeno religioso, o qual “suscita no homem uma reação complexa que toca sua inteligência e sua afetividade. Poderíamos então definir a disposição religiosa como a capacidade que o homem tem de abrir-se à realidade transcendente”. Esse entusiasmo religioso, portanto, passa a ser interesse de um grande número de pessoas, assumindo culturalmente algumas “formas objetivas”, tais como o mito, os dogmas, os ritos, as instituições religiosas; e por que não a poesia? Todavia, o sentimento criatural em Hilda Hilst está em dialética com um profundo sentimento de orfandade, movimento esse que marca as relações entre o sujeito devoto e o objeto devotado. A disposição religiosa aliada ao sentimento de abandono, de falta e de ausência na relação

homem – Deus é um tema recorrente na literatura da escritora paulista, a exemplo desta passagem da prosa de ficção *A obscena Senhora D.*, originalmente publicada em 1982, dita pela boca da protagonista, a sexagenária Hillé:

como será a cara DELE hen? é só luz? uma gigantesca tampinha prateada? não há um vínculo entre ELE e nós? não dizem que é PAI? não fez um acordo conosco? fez, fez, é PAI, somos filhos. não é o PAI obrigado a cuidar da prole, a zelar ainda que a contragosto? é PAI relapso? (HILST, 2001, p.38).

Parece aqui que no trato com o divino o motivo da obediência, recorrente nos dogmas religiosos, é rompido, ou melhor, transgredido. Weil (1987, p.96-97) argumenta que na relação homem – Deus se espera qualidades e atitudes tais como “vigília”, “espera” e “atenção”, inclinações absolutamente rompidas no universo poético de Hilst. O sentimento da falta/ausência de Deus, que acarretará os gestos heréticos de uma instância lírica que a todo tempo exige a urgência do “seu Deus”, é uma das nuances da relação entre o homem e a divindade que marca presença nos *Poemas malditos, gozosos e devotos*, a exemplo deste trecho do poema X:

(...)  
 A quem te procura, calas.  
 A mim que pergunto, escondes  
 Tua casa e tuas estradas.  
 Depois trituras. Corpo de amantes  
 E amadas.  
  
 E buscas  
 A quem nunca te procura.

(HILST, 2005, p.37)

A experiência de pensar o *Outro*<sup>5</sup> será traçada, também, a partir de um hibridismo desconcertante, o qual afirma a cumplicidade entre o divino e o mundano, o espiritual e o

---

<sup>5</sup> Sendo o erotismo um ato interpessoal, entendemos aqui o *Outro* como o objeto de desejo, ainda que imaginário, do *Eu*, Presença opressora que mobiliza a fantasia da subjetividade na experiência do erotismo, pois como bem afirma Paz (1999, p.26), “sem o ‘outro’ não existe erotismo porque não existe espelho”.

erótico. Em Hilda Hilst, a experiência do *numinoso* não se desvincula da experiência do erotismo, e ambas as experiências, a sagrada e a erótica, são experiências que colocam em cena um *Eu* e um *Outro*, seja em espelhamento ou distanciamento. Octavio Paz (1995) afirma que a experiência erótica não se opõe inteiramente à experiência religiosa, pois ambas são experiências do *Outro*. O erotismo se distingue, sim, da sexualidade animal porque não almeja, apenas, à reprodução; é sobretudo “cerimônia, representação”: “o erotismo é, antes de tudo, *sede de ser outro*” (PAZ, 1995, p.16). Como se vê, a experiência erótica se assemelha à experiência místico-religiosa porque posiciona o sujeito em relação a um *Outro* que está fora e além do *Eu*, mobilizando os sentidos e a fantasia daquele que se vê experimentando. E devido a isso:

A nossa poesia mística está impregnada de erotismo e a nossa poesia amorosa de religiosidade. (...) O acto em que culmina a experiência erótica, o orgasmo, é indizível. É uma sensação que passa da extrema tensão ao mais completo abandono e da concentração fixa ao esquecimento de si próprio; reunião dos opostos, durante um segundo: a afirmação do eu e a sua dissolução, a subida e a queda, o além e o aqui, o tempo e o não-tempo. A experiência mística é igualmente indizível: fusão instantânea dos opostos, da tensão e da distensão, da afirmação e da negação, do estar fora de si e do reunir-se consigo mesmo no seio de uma natureza reconciliada (PAZ, 1995, p.80).

Leo Spitzer (2003, p.51-52) também reconhece a impregnação de erotismo na poesia místico-cristã ao afirmar que os místicos espanhóis, Teresa de Ávila e João da Cruz, no século XVI, deram “carne à experiência espiritual”, conciliando “o esplendor, redescoberto no Renascimento, e a beleza sobrenatural da graça divina, vivenciada na meditação medieval”. O abandono de si em direção ao *Outro*, próprio do erotismo, também pode ser verificado na mística, “demanda aventurosa do homem pelo advento do divino” (SPITZER, 2003, p.62-63), aventura da subjetividade que tenta uma pretensa unidade a partir da união com o desconhecido que, se assombra, também instiga<sup>6</sup>. Em entrevista concedida, em 1999, aos *Cadernos de Literatura* do Instituto Moreira Salles, a poeta paulista confirmou o seu interesse por essa literatura místico-cristã, na qual a experiência sagrada acaba por esbarrar na experiência erótica:

---

<sup>6</sup> Ainda que a experiência erótica se aproxima, e muito, da experiência místico-religiosa, Bataille (1987) e Spitzer (2003) afirmam que *orgasmo* e *êxtase* são sensações absolutamente diferentes.

Quando eu tinha oito anos, minha maior vontade era ser santa. Eu estudava em colégio de freiras, rezava demais, vivia na capela. Sabia de cor a vida das santas. Eu ouvia a história daquela Santa Margarida, que bebia a água dos leprosos, e ficava impressionadíssima. Vomitava todas as vezes que as freiras falavam disso. Elas diziam: “Não é pra vomitar!” Eu queria demais ser santa. (...) 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).<sup>7</sup>

Na tradição religiosa, a *mística*<sup>8</sup> designa, segundo Lima Vaz (1994, p.9), o conhecimento de “Deus” por experiência, cujo objetivo maior, do ponto de vista do “objeto”, é a ascensão a uma realidade supostamente transcendente, “isto é, situada para além das fronteiras do mundo natural e do mundo histórico...”; do ponto de vista da subjetividade, a experiência humana da mística “parece designar normalmente uma transgressão dos limites da razão, desenrolando-se num plano transracional”. Nesse movimento de transracionalização há uma anulação de distâncias entre o sujeito e o objeto de desejo – o *Outro* absoluto -, gerando uma transformação radical na vivência daquele que o experimenta na tentativa, sobretudo, de ultrapassar a contingência e passar a fruir, então, de um suposto absoluto:

...podemos dizer que a experiência mística faz a sua aparição no terreno desse encontro com o Outro absoluto cujo perfil misterioso desenha-se sobretudo nas situações-limite da existência e diante do qual tem lugar a experiência do Sagrado. A experiência mística apresenta-se, no entanto, dentro da esfera do Sagrado, caracterizada pela anulação da distância imposta entre sujeito e objeto pela manifestação do Outro absoluto como *tremendum*... (LIMA VAZ, 1994, p.11-12).

Segundo Bernard (2010), a mística cristã tem uma abordagem não-racional do suposto real absoluto, sendo o conhecimento, a meditação e o amor os caminhos que levam o homem a “Deus”. Para ele, devemos encontrar o próprio conceito de mística nos textos teóricos dos próprios místicos, a exemplo de Teresa de Ávila e João da Cruz, no século XVI, ou Teresa de

<sup>7</sup> Em se tratando de Hilda Hilst, não há desvinculação entre sublime e grotesco. Note, no depoimento da própria autora, que o desejo de “ser santa” está aliado ao nojo do ato de vomitar. Este é um bom exemplo das relações, sempre dialéticas, da poeta com aquilo que ela denominava de divindade.

<sup>8</sup> Os teóricos da mística que embasaram o presente trabalho estão voltados às experiências místicas ocidentais, reconhecidas pela Igreja Católica, ainda que reconheçam que há místicas válidas em outras vertentes religiosas, a exemplo do budismo e hinduísmo.

Lisieux, no século XIX. Ainda que não se possa definir a mística de uma forma unívoca, haja vista as “diferentes místicas” existentes, sejam elas ocidentais ou orientais<sup>9</sup>, o metafísico, por exemplo, está sempre tentando “pensar” a Deus, enquanto o místico, diferentemente, acolhe-O de maneira receptiva e devota, posicionando-se passivamente diante da alteridade. No entanto, Bernard (2010, p.53) assinala que não podemos confundir “mística” com “misticismo”, uma vez que este último “denota facilmente um matiz de excesso sentimental e intuitivo”. Nesse sentido, podemos, ainda que em poucas palavras, definir a mística como o esforço de um sujeito que vivencia “Deus” de um modo privado para conhecer esse mesmo objeto absoluto por meio de ações voltadas para à apreensão e à vivência desse mesmo objeto.

Paz (1982) nomeia a experiência do Outro de “horror”, termo que aponta tanto para o terror quanto para a fascinação. Este *Outro* é o que está fora do *Eu*, aquele que coloca o sujeito da experiência diante de uma realidade que não lhe foi, até o momento, familiar. A experiência da *outridade* desperta o horror porque é, em suma, “estranheza, estupefação, paralisia do ânimo: assombro” (PAZ, 1982, p.156). Mas, sobretudo, “assombro” que impele o desejo, tal qual empresa aventureira, e mobiliza, evocando aqui Guimarães Rosa<sup>10</sup>, a subjetividade para uma outra “margem”. No entanto, em uma crônica<sup>11</sup> intitulada *Como se um brejeiro escoliasta*, datada de 18 de janeiro de 1993, Hilda Hilst não deixa de reconhecer os absurdos da experiência mística, principalmente da mística que tange a esfera do martírio, muito comum no imaginário católico-cristão:

(...) 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 inventaram um deus ou deuses sempre ameaçadores, ávidos de sangue e martírio, as bochechas inchadas de tanto triturar a carne das criaturas? (...) Não me conformo também com isso de um deus mandar seu filho para o planeta Terra a fim de ser crucificado. Pra nos salvar, nos ensinaram. Mas nós não

---

<sup>9</sup> De acordo com Bernard (2010, p.51), o estudo da experiência mística coloca sempre o estudioso diante de uma variedade de “místicas”: “...certos autores como Dionísio Areopagita, Eckhart ou Bérulle não hesitam diante de especulações ousadas. Outros, como muitos místicos medievais ou Santa Teresa de Lisieux, desenvolvem relações pessoais e afetivas com a Trindade em função de Cristo; outros ainda vivem a dimensão mística na ação apostólica ou caritativa. Entre estes encontram-se personalidades, tais como Santa Teresa de Ávila ou Maria da Encarnação, que se entregam a sutis e profundas análises psicológicas. Enfim, poetas como São João da Cruz ou Angelus Silesius ligam-se a temas simbólicos presentes em todas as culturas.”.

<sup>10</sup> ROSA, 2001, p.79-85.

<sup>11</sup> As crônicas completas que Hilda Hilst escreveu para o *Correio Popular* de Campinas, no período de 1992 a 1995, foram reunidas, pela editora Globo, num volume intitulado *Cascos e carícias & outras crônicas*, publicado em 2007. Em 1998, a editora Nankin publicou um volume intitulado *Cascos e carícias*, mas não reuniu nele as crônicas completas da autora.

fomos salvos de nada! Continuamos os mesmos estúpidos paranoicos (é só ler a História) em direção à loucura, ao pânico, ao desespero (...) (HILST, 2007, p.36-37).

No caso dos *Poemas malditos, gozosos e devotos*, ainda que o valor de verdade da tradição religiosa seja relativizado, ironizado e combatido, as formas e as imagens dessa tradição figuram na realidade poética. A forma interlocutória pela qual esses “mistérios” se desfiam coloca em cena a interpelação de um *Eu* para um *Outro*, tradução de uma experiência subjetiva frente a um objeto de desejo; e essa forma também pode ser verificada nos textos místicos. Além disso, o imaginário cristão das representações martíricas também se faz presente nesses “mistérios”, principalmente como signos do desamparo e da dor. Se a poesia de Hilst é motivada, acima de tudo, pela interrogação ao Sagrado, essa representação é plasmada no discurso poético pelo modo como a linguagem é organizada enquanto material para *dizer* tal experiência, ainda que nessa poesia a experiência que se quer mística se apresente muitas vezes disforicamente, já que é sempre ameaça do vazio e motivo de inconformismo: “Estou sozinha se penso que tu existes./ Não tenho dados de ti, nem tenho tua vizinhança” (HILST, 2005, p.41). A mística tradicional, reconhecida pelas instituições religiosas, como afirma Lima Vaz, não se desvincula da linguagem, pois ela precisa ser dita. A mística é, acima de tudo, reflexão de um sujeito – o místico –sobre o *mistério* – o suposto Absoluto. Não há, nesse sentido, experiência mística que não seja colocada em reflexão pelo crivo da linguagem, e é “na linguagem com que, num segundo momento (...) a experiência é dita e se oferece como objeto a explicações teóricas de vária natureza” (LIMA VAZ, 1994, p.13). Essa linguagem, como bem assinalou Eliade (2008, p.16), é de natureza analógica e, portanto, poética, tomando de empréstimo da realidade profana os elementos que darão traço à realidade do *numens*. Contudo, se nos textos místicos nota-se o sentimento religioso como pertencente ao plano da graça e da redenção, não é o mesmo que se pode notar nos “mistérios” de Hilst. Eis o poema *II*:

Rasteja e espreita  
 Levita e deleita.  
 É negro. Com luz de ouro. (3)<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Optamos, neste trabalho, por numerar o último verso de cada estrofe do corpo do poema. Pensamos que isso facilitará a leitura.

É branco e escuro.  
Tem muito de foice  
E furo (6)

Se tu és vidro  
É punho. Estilhaça.  
É murro. (9)

Se tu és água  
É tocha. É máquina  
Poderosa se tu és rocha. (12)

Um olfato que aspira  
Teu rastro. Um construtor  
De finitudes gastas. (15)

É deus.  
Um sedutor nato. (17)

(HILST, 2005, p.17)

O ato criador é aqui alegorizado por um sujeito lírico que, enquanto instância organizadora da linguagem, se esforça para dar corpo a uma experiência subjetiva e abstrata e, para isso, engendra imagens para seu objeto de desejo figurar. O corpo do poema é simétrico: não há deslocamentos espaciais entre os versos, e todos se geram, ainda que por métrica diversa, paralelamente, aspirando à unidade. Aliás, essa é uma característica inerente a todos os poemas do conjunto: forma que aparenta estabilidade, univocidade e solidez. O poema se enuncia em seis estrofes; cinco delas tem o mesmo número de versos, isto é, três; exceto a última, formada por dois versos.

A forma assertiva, em sintaxe condensada e objetiva, pela qual o discurso se enuncia, predica estados ao Outro, no caso dos dois primeiros versos: “rasteja”, “espreita”, “levita”, “deleita”. A partir do terceiro verso, a estrutura do poema se desenrola em formas predicativas, as quais apontam para a imediatez da nomeação do objeto de desejo, ainda que a tentativa de dar nome à experiência subjetiva não dispense os paradoxos: “É negro”, “É branco e escuro”, “É punho”. Há uma série de oposições que irrompem: “negro” X “luz de ouro”, “branco X escuro”, “foice” X “furo”, “água” X “tocha”; e essas oposições também migram para a sintaxe do poema, a exemplo dos versos 3 e 4 enunciados na forma de um quiasmo. O plano sonoro também materializa essas oposições no jogo entre vogais *abertas* e *fechadas*: “negro” e “luz”, “branco” e “escuro”, “vidro” e “punho”, “murro” e “água”.

O retrato que se vai formando é o da “máquina poderosa” que “estilhaça”. O jogo erótico de desvelar e ocultar deixa marcas no corpo, seja do sujeito, seja do poema. Como *cacos*, os estilhaços do jogo erótico e poético se propagam, pelo recurso da repetição, em formas mínimas: “espreita” e “deleita”; “ouro”, “escuro”, “furo” e “murro”; “rocha”, “poderosa” e “tocha”; “rastros” e “gastas”; “rastros” e “natos”. Àquilo que aparentemente se mostrou simétrico e unívoco, transparece fissuras, encenação imagética de um conhecimento que não se furta à violência – como, por exemplo, os pontos finais grafados, os quais estabelecem cortes no interior dos versos, truncando-os: “É tocha. É máquina.” (verso 11), “Teu rastro.” (verso 14), “É Deus.” (verso 16). A dor da experiência que se *diz* se esconde nesses versos mutilados.

A imagem com que se terminam os últimos versos do poema é batizada pelo nome de “Deus”, completando o jogo de sedução pelo qual o poema foi *dito*. Diante de um “sedutor nato”, o sujeito também seduz: enigma que se foi tecendo ao longo do poema por imagens; poema que ecoa, segundo Paz (1995), como uma “erótica verbal”, “encontro de realidades opostas”: “branco” e “escuro”. Ainda que a euforia figure na forma de desejo e delírio, na “mística” de Hilst a violência e a dor de saber o seu “Deus” ali remanescem, visto que o *numens* é “tocha”, “murro”, “máquina poderosa”, “construtor de finitudes gastas”, realidade poética que não dispensa o terror e o horrendo na descoberta da outra “margem”.

A herança cristã e a tradição bíblica são aqui enfrentadas e re-pensadas, transfiguradas no presente do poema que as lê criticamente, a exemplo do poema *I*, que abre o conjunto:

Pés burilados  
Luz-alabastro (2)

Mandou seu filho  
Ser trespassado (4)

Nos pés de carne  
Nas mãos de carne  
No peito vivo. De carne. (7)

Pés burilados  
Fino formão  
Dedo alongado agarrando homens  
Galáxias. Corpo de homem?  
Não sei. Cuidado. (12)

Vive do grito  
De seus animais feridos

Vive do sangue  
De poetas, de crianças (16)

E do martírio de homens  
Mulheres santas. (18)

Temo que se aperceba  
De umas misérias de mim  
Ou de veladas grandezas. (21)

Soberbas  
De alguns neurônios que tenho (23)  
Tão ricos, tão carmesins.  
Tem esfaimada fome  
Do teu todo que lateja. (26)

Se tenho a pedir, não peço.  
Contente, eu mais lhe agradeço  
Quanto maior a distância.  
E só porisso uma dança, vezenquando  
Se faz nos meus ossos velhos. (31)

Cantando e dançando, digo:  
Meu Deus, por tamanho esquecimento  
Desta que sou, fiapo, da terra um cisco  
Beijo-te pés e artelhos. (35)

Pés burilados  
Luz-alabastro  
Mandou seu filho  
Ser trespassado (39)

Nos pés de carne  
Nas mãos de carne  
No peito vivo. De carne. (42)

Cuidado. (43)

(HILST, 2005, p.14-15)

O poema é enunciado em 12 estrofes. Os primeiros versos da primeira estrofe têm uma regularidade rítmica: cada verso se enuncia a partir de 4 sílabas métricas, gerando um ritmo assonante, repetição que recorda 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, a qual, 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 terror 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, cujo paradigma é a imagem do “filho”, resta o corpo mutilado.

Na medida em que esse “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<sup>13</sup> o transfigura em boca que a tudo come, e a devoção da *persona* lírica 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<sup>14</sup>. 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”. O Deus que figura na abertura

---

<sup>13</sup> A expressão “poética do buril” foi tomada de empréstimo do seguinte verso de Hilst: “Pés burilados”, verso que abre o poema *I*. Se pensarmos o “buril” como ferramenta de aço com ponta usado na arte de gravar, ele se torna um feliz qualificativo para a poesia de Hilst, principalmente a de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, já que a *persona* tenta em todo o conjunto dar forma e traço ao que ela denomina de “ideia de Deus”. Portanto, a palavra poética aqui age como um buril na medida em que vai gravando e grafando no espaço do poema essa figura tão inefável e fugitiva.

<sup>14</sup> O mecanismo sacrificial nos *Poemas malditos, gozosos e devotos*, tema do presente trabalho, será minuciosamente abordado nos próximos capítulos.

do conjunto é destruidor, desejoso de sacrifícios, e se encontra muito distante da imagem do Deus amoroso revelado pela verdade religiosa:

(...) O Deus destruidor, desejoso de sacrifício, aparece aqui, deixando a poeta sem resposta a nenhuma das reflexões, o que a leva concluir que Deus existe como esforço do pensamento e do desejo humano de que Ele exista. Mas essa existência alcança um plano de independência no qual julga e destrói aquele que reflete sobre Ele. Ao fim e ao cabo, *Poemas...* inaugura as questões definidoras do discurso hilstiano sobre Deus a partir dos anos 80: sacrifício, súplica, anulação/apagamento do eu, especulação (ALBUQUERQUE, 2002, p.32).

O “poeta” figura no poema de Hilst como uma vítima possível. O recurso da repetição ressalta na tessitura poética os aspectos da dor experimentada diante do “Deus” sacrificador: “**Vive do** grito/ **De** seus animais feridos/ **Vive do** sangue/ **De** poetas, de crianças// **E do** martírio de homens/ Mulheres santas”. O que se reitera é o horror revelado na experiência sagrada e o poeta enquanto bode expiatório que alimenta a divindade, visto que a cria. Nomear e pensar “Deus” é pensar o mundo no qual o poeta está inserido – esse ser que não se ajusta no mundo da técnica e da modernidade. Poetar, nesse sentido, se torna sinônimo de maldizer.

O ritual poético-maldito “canta” e “dança”, ironicamente, a distância: “Meu Deus, por tamanho esquecimento/ Desta que sou, fiapo, da terra um cisco/ Beijo-te pés e artelhos”. A poética do buril representa essa *persona* diminuta, repartida, a qual traz para junto de si o seu “Deus” ao representá-lo a partir de seus “baixos”: “pés” e “artelhos”. Há também o elemento erótico que não se dispensa: a lírica se desenha, portanto, a partir da relação entre *servo* e *senhor*, a qual remonta a uma tradição distante 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, na qual as relações sociais eram reguladas pela vassalagem. Os poetas provençais chamavam suas senhoras de *dama* e se declaravam seus servos. O amor era a via da mística: elevação e transporte para um mundo superior, 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 poesia provençal nos legou, de acordo com Paz (1995, p.74), além da forma poética, uma “ideia sobre o amor” que ainda figura no Ocidente, na qual 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 são inseridos. Entretanto, 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 celebra justamente a imagem da dor e do corpo retalhado: “Pés burilados/ Luz-alabastro/ Mandou seu filho ser trespassado/ Nos pés de carne/ Nas mãos de carne/ Nas mãos de carne/ No peito vivo. De carne.// Cuidado”. Pensar e criar essa “ideia de Deus”, no universo do poema, é afundar-se no *baixo*, ironicamente beijar-Lhe “pés e artelhos” enquanto se denuncia uma figura paternal relapsa beirando a monstruosidade, a quem se “canta” e “dança”, mas “à distância”.

Essa lírica “devota” não dispensa a agonia e o desamparo no confronto com seu “Deus”, visto que verseja sobre um *Outro* que “estilhaça”, e a inconformidade se revela numa linguagem maldita e blasfema, que não se subtrai à transgressão. De acordo com Georges Bataille (1987), o mundo interior da vida erótica exige do sujeito o ato da transgressão, já que sem transgressão não há erotismo. Para o pensador francês, o homem erigiu para si um mundo de “interditos”, aproximando-o de uma lógica racional a fim de não perturbar o mundo do trabalho, da razão e da conduta moral esperada em sociedade, estabelecendo, enfim, um pretense controle sobre os impulsos sexuais e assassinos da natureza. A outra face desse mundo é a da “transgressão”, a qual tensiona o mundo racional instituído pelo homem. Ao se deparar com o mundo das transgressões, o qual Bataille denomina de “sagrado”, o homem se conformaria com sua animalidade, com um mundo próprio dos “excessos”, enfim, do erotismo. Nessa percepção, só há erotismo quando há “excesso” e “transgressão”, elementos próprios do transracional:

...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 ilimitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses (BATAILLE, 1987, p.63).

Na realidade dos *Poemas malditos...*, o Sagrado irrompe justamente nesses momentos de transgressão, e se cerca de signos que apontam para esse mundo do assassinio, da destruição, do excesso e da perversão. Experimentar “Deus” nesse mundo criado pela poesia é experimentar a dor e o desencontro, daí as imagens terríficas na representação da relação *eu-tu*, a exemplo do poema *IV*:

Doem-te as veias?  
Pulsaram porque fizeste  
Do barro os homens.  
E agora dói-te a Razão?  
Se me visses fazer  
Panelas, cuias (6)

E depois de prontas  
Me visses  
Aquecê-las a um ponto  
A um grande fogo  
Até fazê-las desaparecer (11)

Dirias que sou demente  
Louca?  
Assim fizeste aos homens. (14)

Me deste vida e morte  
Não te dói o peito?  
Eu preferia  
A grande noite negra  
A esta luz irracional da Vida. (19)

(HILST, 2005, p.21)

Aqui, o gesto de transgressão da erótica textual se volta para o mito da criação, transcrito no livro bíblico das origens, o *Genêsis*. A interlocução é direta, o discurso subjetivo

interpela diretamente o *Outro*, plasmado no plano discurso pelo pronome de segunda pessoa, *tu* e a variante *-te*, sendo que esse *Outro*, mais uma vez, se confunde com o “Deus” da mitologia judaico-cristã. O poema se inicia a partir de uma semântica da dor: “**Doem-te** as veias”?, apontando para a empresa da criação, incorporada ao espaço do poema e transfigurada. Os versos 2 e 3 remetem diretamente ao texto genesíaco: “Pulsaram porque **fizeste/ Do barro os homens.**”:

Quando Javé Deus fez a terra e o céu, ainda não havia na terra nenhuma planta do campo, pois no campo ainda não havia brotado nenhuma erva: Javé Deus não tinha feito chover sobre a terra e não havia homem que cultivasse o solo e fizesse subir da terra a água para regar a superfície do solo. Então Javé Deus modelou o homem com a argila do solo, soprou-lhe nas narinas um sopro de vida, e o homem tornou-se um ser vivente (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p.15).

A partir do verso 5, o símile da criação se constrói, mas alude, em termos metafóricos, ao absurdo da sua lógica, uma vez que a “coisa” é feita e está fadada ao perecimento: “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**”. A imagética da criação que se faz para ser destruída termina com a acusação da criatura que experimenta os signos “viDa e mORte”, os quais só podem ser ditos em conjunção, marcado na tessitura do verso pelo elemento aditivo “e”, e que também deixam entrever o signo **DOR**, recorrente no plano expressivo do poema. São versos que traçam minuciosamente uma argumentação na qual os contornos do Outro não se safam dos qualitativos “demente” e “louco”.

Os signos “fazer” (verso 5) e “desaparecer” (verso 11) são isótopos no espaço do poema: ocupam posição final nos versos, além de uma relação em paralelo marcada pela semelhança sonora: **-er**. Se os pares “vida” – “morte” estão numa relação direta e inseparável no plano horizontal do poema, os pares “fazer” – “desaparecer” estão em posição semelhante no plano vertical. Como a realidade poética aponta para um fazer “demente” que confere “vida” mas também “morte” ao objeto criado (sejam eles “homens”, “panelas”, “cuias”), é curioso notar como a *persona* lírica, enquanto subjetividade criadora, vai dando formas ao Outro, ao mesmo tempo em que acua o seu objeto de nomeação, versos que contra *Ele* se disparam, versos de “um grande fogo”, pulsações feito versos-bala. Aí reside a ambiguidade

do verso “pulsar”, variado no verso 2 pelo signo “pulsaram”: tanto impele, impulsiona (para), quanto lateja e fere.

Os versos 17 a 19, que dão acabamento ao conjunto, jogam com outro corpo de texto da tradição, o poema *Noite escura*, do místico espanhol João da Cruz: “Eu preferia/ A grande **noite negra**/ A esta luz irracional da Vida”. No universo poético do místico espanhol, o encontro entre o sujeito e o *numinoso* se faz a partir de uma ótica amorosa e, portanto, eufórica, a qual ecoa o *Cântico dos cânticos* bíblico:

## I

Em uma noite escura,  
Com ânsias em amores inflamada  
- Ó ditosa ventura! -,  
Saí sem ser notada,  
Já minha casa estando sossegada;

## II

No escuro e bem segura,  
Pela secreta escada, disfarçada  
- Ó ditosa ventura! -,  
No escuro e bem velada,  
Já minha casa estando sossegada.

## III

Nessa noite almejada,  
Em segredo, que mais ninguém me via,  
Nem eu olhava nada,  
Sem outra luz ou guia  
Senão a que no coração ardia.

## IV

E tal luz me guiava,  
Mais reto do que a luz do meio-dia,  
Aonde me esperava  
Quem eu bem conhecia,  
Ali onde ninguém aparecia.

## V

Ó noite que guiaste,  
Ó noite mais amável que a alvorada,  
Ó noite que juntaste  
Amado com Amada,  
Amada em seu Amado transformada!

## VI

Em meu peito florido,  
Que inteiro para ele se guardava,  
Pousou adormecido,  
E eu só o acarinhava,

E de cedros um leque brisa dava.

VII

A brisa dessa ameia,  
Quando eu os seus cabelos espargia,  
Com mão serena e cheia  
Em meu colo batia  
E todos meus sentidos suspendia.

VIII

Esqueci-me, quedei-me,  
O rosto inclinei sobre o Amado;  
Tudo parou, deixei-me,  
Deixando meu cuidado  
Por entre as açucenas olvidado.

(CRUZ in SPITZER, 2003, p. 19-23)

A celebração do encontro entre o fiel e o seu Deus é cantada nas oito estrofes a partir da metáfora amorosa entre “Amado” e “Amada”, figuras ambíguas, as quais apontam tanto para a donzela que vai de encontro ao amado que a espera, quanto para alma do fiel que se arrebatava em direção a uma realidade que transcende e que, por isso, é sagrada:

É esse o tema místico que encontramos no poema espanhol ‘En una noche oscura’, que poderíamos descrever como um Cântico dos Cânticos católico, uma vez que sua inspiração provém do cântico hebraico reinterpretado. (...) O santo católico trata, nada mais nada menos, da união extática não com um ser humano, mas com o divino, em termos que constantemente fundem alma e corpo (SPITZER, 2003, p.57).

Entretanto, o que é de maior relevância no jogo erótico entre o poema de Hilda Hilst e o poema de João da Cruz é a re-apropriação que o poema “maldito” da poeta paulista faz da metáfora da “noite escura”, presente no texto do místico espanhol, cenário de guia e encontro entre os amantes, sejam eles mulher-homem, sejam eles alma-corpo. Não é a luz do dia que guia a amada em direção ao amante, mas sim a noite, e o ambiente noturno será o pano de fundo da confluência entre sujeito e objeto: “Ó noite que guiaste,/ Ó noite mais amável que a alvorada,/ Ó noite que juntaste/ Amado com Amada...”:

(...) Essa simbologia poética da noite como mediadora do matrimônio espiritual é um traço original de San Juan de la Cruz, conforme apontou Baruzi, que

também sugere que se distinga o *símbolo* da noite em nosso poema da *alegoria* da noite, elaborada nos comentários em prosa do poeta. (...) O elogio à noite em prejuízo do dia também contraria a tendência dos hinos cristãos a honrar a estrela da manhã ou o canto do galo como signos da vitória do bem sobre os poderes das trevas e do mal (SPITZER, 2003, p.67-69).

No poema de Hilst, o verso 17, através do uso do pretérito imperfeito, “preferia”, promove uma abertura para essa tradição místico-poética de natureza eufórica, que não mais se faz no presente exato do poema, o da “luz irracional da Vida”. Como em João da Cruz, o jogo entre “noite” (possível sinônimo de “treva”) e “luz” (sinônimo de “Razão” na modernidade) inverte os significados recorrentes, dando preferência a um passado no qual o encontro amoroso entre os amantes se efetivava sob o viés noturno, e preterindo, desse modo, a “luz irracional” da “Vida”, uma vez que nesse signo cabem “vida e morte”, feitura e destruição. A “Razão” é preterida em favor da transzação da “noite escura”: **“Esqueci-me, quedei-me,/ O rosto reclinei sobre o Amado;/ Tudo parou, deixei-me,/ Deixando meu cuidado/ Por entre as açucenas olvidado”**. A sujeição da subjetividade lírica em João da Cruz à transzação da “noite” toma uma conotação eufórica, desejada e sonhada pela subjetividade lírica hilstiana, tomada, agora, pela razão crítica da “luz irracional da Vida”. Vale ressaltar que se em ambos os poemas há representação da divindade, eles se distanciam em termos conotativos, pois se em João da Cruz a experiência mística é eufórica, amorosa e festiva, em Hilda Hilst a experiência mística é disfórica, ainda devota, mas sempre dolorosa. O contraponto se completa: “Razão” – “luz irracional da Vida”, a exemplo dos pares “vida” – “morte” e “fazer” – “desfazer”. Ao reconhecer como “loucura” o mito da criação, o Criador é

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 (MORAES in INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p.119).

A criatura 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 Outro 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 irradia em sua representação os impulsos eróticos tão comedidos pelo mundo dos interditos e da razão. Daí o seu caráter delirante, o qual aparece, por exemplo, no poema *XIX*:

Teus passos somem  
Onde começam as armadilhas.  
Curvo-me sobre a treva que me espia. (3)

Ninguém ali. Nem humanos, nem feras.  
De escuro e terra tua moradia? (5)

Pegadas finas  
Feitas a fogo e a espinho  
Teu passo queima se me aproximo. (8)

Então me deito sobre as roseiras.  
Hei de saber o amor à tua maneira. (10)

Me queimo em sonhos, tocando estrelas. (11)

(HILST, 2005, p.59)

O conjunto é composto por 11 estrofes assimétricas de versos brancos. Mais uma vez, a interpelação aqui é direta, e o Outro é identificado somente pelo pronome de segunda pessoa, *tu*, para quem indiscutivelmente o discurso se volta. O universo poético dramatiza uma “caçada” do sujeito que ama o objeto devotado: “**Teus passos somem/ Onde começam as armadilhas**”. O jogo é erótico, de aproximação e distanciamento, de ausência e presença, e caçar o Outro é se deparar com as evidências do risco: “**armadilhas**”, “**trevas**”, “**pegadas finas/ Feitas a fogo e a espinho**”. Há um paralelo sonoro e espacial entre os signos “armadilhas” e “moradia”, o qual reforça, no plano da significação, a dificuldade do rasto e a ameaça de encontrar o vazio: “**Ninguém** ali. Nem humanos, nem feras”.

A partir do nono verso, há um movimento brusco na cena, a qual incorre na esfera do *martírio*: “Então **me deito sobre as roseiras**./ Hei de saber o amor à tua maneira”. A tradição religiosa afirma que o mártir é aquele que carrega no corpo dilacerado a experiência do Sagrado, pois seus estigmas nada mais são do que o conhecimento experiencial do *numinoso*; ademais, é aquele que alcança, como Cristo, a redenção e a graça divina através do sofrimento. Morin (2010) reconhece como Bataille uma dialética na

natureza humana: o homem que se quer *sapiens* também é *demens*, sujeito no qual se manifesta uma afetividade convulsa, suscetiva a cóleras, ódios, paixões e repentinas oscilações de humor e, portanto, aos desregramentos do transracional. Nesse sentido, a mística-amorosa no poema de Hilst força o desregramento ao aliar gozo e sofrimento, estados de espírito inseparáveis na experiência martírica. O gesto do eu-lírico de deitar-se “sobre as roseiras” toma conotação eufórica, uma vez que compreende a experiência sacra.

O último verso, em destaque, deslocado do corpo do poema, poderia muito bem encenar esse delírio eufórico do mártir, que parte do sofrimento físico em direção à transcendência: “Me **queimo** em **sonhos**, tocando **estrelas**”. O movimento do discurso vai do mais *baixo* (“terra”, “humanos”, “feras”, “pegadas”, “fogo”, “espinho”, “roseiras”) para o mais *alto* (“sonhos”, “estrelas”). E esse movimento é recorrente nas imagens dos místicos, as quais não se furtam da representação martírica. Um bom exemplo é uma passagem espanhola Tereza d’Ávila, também imortalizada na escultura de Gian Lorenzo Bernini, *O êxtase de Santa Tereza*, que atualmente se encontra exposta na igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma:

Quis o Senhor que eu visse aqui algumas vezes essa visão: via um anjo junto de mim do lado esquerdo em forma corporal, o que não costumo ver, a não ser por maravilha. (...) Esta visão quis o Senhor que eu visse assim: não era grande, mas pequeno, muito bonito, o rosto tão aceso que parecia dos anjos muito elevados que parecem que se abrasam inteiros. (...) Via em suas mãos um dardo de ouro grande e no final da ponta me parecia haver um pouco de fogo. Ele parecia enfiá-lo algumas vezes em meu coração e chegava às entranhas. Ao tirá-lo me parecia que as levava consigo e me deixava toda abrasada em grande amor de Deus. Era tão grande a dor que me fazia dar aqueles gemidos, e tão excessiva suavidade que põe em mim essa enorme dor que não há como desejar que se tire nem se contenta a alma com menos do que Deus. (...) É uma corte tão suave que se passa entre a alma e Deus que suplico eu a sua bondade que a dê a experimentar a quem pensar que eu minto (D’ÁVILA, 2010, p.267-268).

É a vivência do gozo a partir do sofrimento. As representações martíricas encenam o contentamento com o suplício do corpo, à imitação do Cristo, para se alcançar a graça divina. Como apontou Teresa d’Ávila (2010, p.143), é aceitar o deleite da humilhação. E, de acordo com Paz (1995, p.149), a mística-amorosa cristã não despreza a carne, pois Cristo sofreu sua paixão no corpo, rompendo sua encarnação e se alçando ao alto. Além do signo “roseiras” promover uma abertura no discurso poético para o encontro amoroso a partir

da lógica do martírio, ele também joga com a simbologia cristã que reconhece e ilustra pela roseira, daí a derivação da palavra “rosário”, o “esforço indubitável necessário para se alcançar a santidade” (VAIL, 1998, p.21). Esse “esforço” no poema de Hilst é reiterado porque, ainda que haja euforia e delírio, a trama poética não recusa o absurdo das “armadilhas” que há nessa experiência terrível ao demonstrar, metaforicamente, que o gozo não pode ser apreendido sem a dor: “Me **queimo** em **sonhos...**”; ou que amar à **maneira** do Outro é sempre rimar esse amor com a mortificação do deitar-se “sobre as **roseiras**”.

Plasmar o Outro nesses “mistérios” é também um esforço entre caça e caçador, ao qual se liga a busca de elucidação de respostas de ordem metafísica, a exemplo do poema XVI:

Se há soubesse quem sou  
Te saberia. Como não sei  
Planto couves e cravos  
E espero ver uma cara  
Em tudo que semeei. (5)

Pois não dizem que te mostras  
Por vias tortas, nos mínimos?  
Te mostrarás na minha horta  
Talvez mudando o destino  
Dessa de mim que só vive (10)

Tentando semeadura (11)

Dessa de mim que envelhece  
Buscando sua própria cara  
E muito através, a tua  
Que a mim me apeteceria  
Ver frente a frente. (16)

Há luas luzindo o verde  
E luas luzindo os cravos.  
Couve de tal estatura  
E carmesins dilatados (20)

Que os que passam perguntam:  
São os canteiros de Deus?  
Digo que sim por vaidade  
Sabendo dos infinitos  
De uma infinita procura  
De *tu e eu*. (26)

(HILST, 2005, p.50-51)

O poema é enunciado a partir de 6 estrofes, as quais oscilam entre 4 e 6 versos, à exceção da estrofe 3, composta apenas de um verso. O ritmo se faz recorrente, visto que a maioria dos versos tem 7 sílabas métricas. Na primeira estrofe, o eu-lírico estabelece uma condição (expressa pela subordinação dada pelo elemento conjuntivo “se”) aliada a uma hipótese: “Se já **soubesse quem sou/ Te saberia**”. E, por conseguinte, explica: “... Como **não sei/ Planto** couves e cravos...”. Ao presente afirmativo da enunciação, isto é, a ação de plantar, mais uma vez o eu-lírico questiona: “Pois não dizem que te mostras/ Por vias tortas, nos mínimos?”, sem, todavia, fornecer qualquer resposta.

O diálogo com a tradição religiosa se estabelece a partir do aproveitamento da figura do jardineiro, ou seja, daquele que planta, imagem recorrente nas representações católico-cristãs. Vail (1998) aponta a importância da jardinagem na vida dos primeiros cristãos, prática que simbolicamente espelha a vida de oração do devoto. Cuidar de um jardim requer desvelo e paciência e, para os cristãos primitivos, o trato com a divindade reclama por essas duas virtudes. Ademais, o jardim é um espaço de extrema importância para o cristão, porque foi a morada de origem da humanidade, o Éden, na qual criador e criatura viviam em plenitude até a ação do pecado original, promovedor da Queda. Daí o estabelecimento da prática da jardinagem em muitos mosteiros na Idade Média:

Desde seus primórdios, a importância da jardinagem no monasticismo cristão estabeleceu-se firmemente e foi aprovada por São Bento em sua Regra, que deu instruções expressas sobre a forma e o cultivo do jardim do mosteiro. Existe um projeto do mosteiro beneditino ideal, desenhado para o abade de São Gall na Suíça, em meados do século IX. Mostra três jardins, um de ervas medicinais, relacionadas em detalhe, a horta, e, em terceiro lugar, o pomar, com árvores frutíferas plantadas em linhas retas para que as sepulturas dos monges fossem cavadas entre elas (VAIL, 1998, p.19).

Se a prática do plantio espelha a relação do devoto com a divindade, não seria arriscado aqui aliar a metáfora do plantar com o ato de poetar, uma vez que o conjunto dos *Poemas malditos...* se presta a pensar sobre “uma ideia de Deus”. A terceira estrofe, “Tentando **semeadura**”, em destaque do corpo do poema, reforça essa hipótese se a aliarmos à quinta estrofe, composta por quatro versos de 7 sílabas métricas, uma redondilha maior perfeita, forma que estabelece no conjunto um paralelo de significação, apontando tanto para o ato de semear quanto para o ato do poetar enquanto técnica: “Há luas luzindo o verde/ E

luas luzindo os cravos/ Couves de tal estatura/ E carmesins dilatados”. Tentar “semeadura”, metáfora da criação e materialização do Outro no universo poético, é também saber “dos infinitos/ De uma infinita procura/ De *tu e eu*”.

O conjunto responde à negação que o funda com a “infinita procura” entre o eu e o Outro, materializada no discurso poético por três ações significativas expressas pela forma do gerúndio: “tentando”, “buscando” e “sabendo” – formas indicativas de um processo que não se terminou. Mas também é significativa a conformação entre os vocábulos “semeadura” (verso 11), “tua” (verso 14) e “procura” (verso 25), que, além de estabelecer entre si uma isofonia no plano sonoro do poema, instauram uma isotopia no plano espacial, visto que estão exprimidos no final dos respectivos versos.

É esperado que o divino apareça nesses “canteiros”. No real poético, como bem advertiu o sujeito lírico, o Outro se mostra nos “mínimos”. E há em todo o poema a disseminação, tal qual semeadura, do grafismo D-E-U-S, a exemplo: 1) “Pois não **D**izem que **tE** mostra**S**?” (verso 6); 2) “Talvez **mU**dando o **DE**stino” (verso 9); 3) “**DES**sa de mim que só vive” (verso 10); 4) “Tentando **SE**mea**DU**ra” (verso 11); “**DES**sa de mim que envelhece” (verso 12); “Há **IUa**S luzindo o ver**DE**” (verso 17); “Couve**S DE** tal estat**U**ra” (verso 19); “**E** carmesin**S Dil**atados” (verso 20). Esses mínimos grafados nesses “canteiros”-versos se aglutinam ao signo “Deus”, no verso 22, o qual se assemelhará sonoramente ao duplo “*tu*” e “*eu*”, no último verso do poema, encerrando o conjunto.

A sensualidade místico-religiosa na poesia de Hilst guarda em si uma nostalgia da condição original do homem: a unidade. E “essa nostalgia e esse pressentimento são a substância de todas as grandes empresas humanas, quer se trate de poemas ou mitos religiosos, de utopias sociais ou de feitos heroicos” (PAZ, 1982, p.164-165). Nesse sentido, bem pode ser nomeada de uma poética do *desejo*, uma vez que tenta materializar a ausência do *Outro*, expressando em forma e conteúdo essa “infinita procura” que se ressent da incompletude. O jogo erótico nesses “canteiros de Deus”, que são esses *Poemas malditos...*, com outros corpos de textos, místico-religiosos ou literários, presentifica um discurso da falta e orfandade, o qual se coloca “frente a frente” com os modelos da tradição que os funda. Dessas cópulas, irrompe uma nova realidade estética: a dos “mistérios” desses poemas. O impulso maior desse conjunto é o do *dizer* o seu “Deus”, imagem do mundo, corporificando pela escrita sua ausência, ainda que neles a procura entre *eu* e *Outro* figure em frangalhos.

Na modernidade, pensar o poema como transfiguração da imagem do mundo é também pensá-lo como espaço de convergência de diversos espaços e tempos da linguagem da poesia. Daí resulta o caráter crítico dessa produção, altamente consciente do dizer poético. E será pela exercício da tradução como re-criação, apontado por Barbosa (2009), através do mecanismo da intertextualidade, que o poeta se entregará à leitura e reflexão crítica de “textos anteriores” tentando, portanto, o novo a partir da assimilação da “herança” da tradição, evocando aqui Lefebvre (1969, p.26), que no caso de Hilst, é tanto uma tradição místico-religiosa quanto literária:

(...) Quer dizer: o poeta moderno, por força do movimento básico tradição/tradução, sabe que a sua força não é senão um instante individual dos tempos da linguagem. Por isso mesmo, o seu espaço está infiltrado pela permanente passagem de outras linguagens. Assim como o seu tempo, sempre a particularização momentânea dos tempos, assim o seu espaço, aquele que o poema constrói a partir das relações entre circunstâncias e linguagens, é a incessante transformação do particular no universal (BARBOSA, 2009, p.36).

A tentativa de construção e criação dessa “ideia de Deus”, a qual reaproveita e re-cifra imagens e metáforas da tradição místico-religiosa, bem pode figurar como uma “metáfora crítica” da tentativa de criação na poesia moderna, a qual sabe dos limites e das repetições que cerceiam sua ação. Entretanto, pelo fenômeno da intertextualidade, o qual alia criação e autocrítica, o poema moderno se sabe ação figurosa de diversos tempos e espaços de linguagem, o que gera, nas palavras do professor e crítico João Alexandre Barbosa, a ilusão de intemporalidade e da ubiquidade. No caso de Hilst, pensar “Deus” é também pensar o mundo de uma poética de doações e heranças, de espaços longínquos, transfigurando, pelo exercício da tradução, as metáforas que aí figuram, compondo, desse modo, o novo a partir do já existente. E nesse exercício, a instância criadora é apaixonadamente crítica: ama e repele, crê e duvida, cita e transcria.

## Capítulo Segundo

### Os ofícios do sacro

*O erótico, pra mim, é quase  
uma santidade.*

(HH<sup>15</sup>)

*Colada à tua boca a minha desordem.  
O meu vasto querer.  
O impossível se fazendo ordem.  
(HH em *Do Desejo*).<sup>16</sup>*

#### 2.1 Do erotismo ao sacrifício

O primeiro movimento destes *Poemas malditos, gozosos e devotos* é o jogo erótico, enquanto linguagem, com outros corpos de textos da tradição, sejam eles de natureza místico-religiosa ou literária, como foi afirmado no capítulo primeiro. Mas também, como transfiguração do real, estes acordes encenam o erotismo na relação entre o homem e a divindade enquanto experiência subjetiva, significativamente solitária, na qual o desejo e a ausência se confinam em traços e silêncios. Assim como a morte, a duração e a ânsia pelo sagrado, o erotismo faz parte da gama de experiências do homem, sendo talvez aquilo que ofereça uma significação profunda à essência dessa condição, e até talvez à essência da escrita literária, o que nos faz lembrar aqui desta afirmação da poeta portuguesa Ana Hatherly<sup>17</sup>: “a escrita é uma fala muda, uma forma de materialização do imaginário”. Os discursos sobre o erótico (BATAILLE, 1987; PAZ, 1995, 1999) concordam em afirmar que o erotismo é propriamente uma invenção do homem e se distingue do sexo porque, em essência, não visa à reprodução, finalidade primordial da atividade sexual, sendo o prazer um fim buscado em si mesmo. No jogo deflagrado pelo erotismo, o *Outro* é sempre presente enquanto assombro e

---

<sup>15</sup> Hilda Hilst em entrevista( in MOREIRA SALLES, 1999, p.31).

<sup>16</sup> HILST, 2004, p.19.

<sup>17</sup> HATHERLY, 2005, p.107.

fascinação, sendo o desejo e a fantasia as molas propulsoras desta experiência: mesmo nos atos eróticos mais solitários, a imagem do objeto de desejo assombra. Jogo de ausência e presença, de aproximação e distanciamento, não há erotismo sem a imagem, muitas vezes fantasmagórica, daquele que está fora e além do *eu*, daquele que o difere e o anima. O erotismo encerra em si o apetite de completude.

Embora as maneiras de acasalamento sejam muitas, o acto sexual diz sempre o mesmo: reprodução. O erotismo é sexo em acção mas, porque a desvia ou a nega, suspende a finalidade da função sexual. Na sexualidade, o prazer serve a procriação; nos rituais eróticos, o prazer é um fim em si mesmo ou tem fins diferentes da reprodução (PAZ, 1995, p.10).

Ainda que o pensamento de Bataille concorde neste aspecto com o de Paz ao também afirmar que o erotismo não se preocupa com nada mais, exceto com o prazer, ou seja, a reprodução não é a meta do jogo entre corpos, a reprodução “não constitui menos a chave do erotismo” (BATAILLE, 1987, p.12), visto que engendra “seres descontínuos”, diversos uns dos outros, diferença que, para o pensador francês, funda o erótico. O erotismo, sendo um dos aspectos daquilo que pode ser denominado “vida interior do homem”, a qual vai da “santa ao sensual”, faz o sujeito enquanto desejo procurar *fora de si* o seu objeto. E será justamente essa descontinuidade entre os seres ou esse “abismo” que separa as singularidades, a propulsão do erótico, pois o ser engendrado pela reprodução, na ótica batailleana, tem a nostalgia da “continuidade perdida”, a qual comandará todas as formas do erotismo<sup>18</sup>: “somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura inteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida” (BATAILLE, 1987, p.15).

Octavio Paz também comunga com a hipótese de que o homem é somente Desejo. Para ele, todas as empresas humanas têm por movimento a nostalgia de uma unidade perdida, de um estágio inicial do qual os homens foram separados. Para o *homo religious*, o mundo profano da Queda é o lugar do ser que é pouco, desejante; e a plenitude procurada está no

---

<sup>18</sup> Em *O erotismo*, Bataille distingue três formas de erotismo, a saber: o “erotismo do coração”, o “erotismo dos corpos” e o “erotismo sagrado”, sendo que a última forma encerra em si as duas primeiras, pois, para ele, “todo erotismo é sagrado” na medida em que tenta estabelecer uma continuidade ou Unidade no estado de isolamento em que cada ser, na existência humana, se encontra. No universo poético dos *Poemas malditos, gozosos e devotos*, estas formas não são delineadas, visto que pensar aqui sobre uma “ideia de Deus” dá margens à ambiguidade do erótico, o qual passeia livremente entre as esferas do “alto” e do “baixo”, do humano e do sagrado.

mundo sagrado, portanto pleno, lugar daquilo que é tudo. É esta a causa dos impulsos humanos para o *Outro*, e a sensação de completude, ou Unidade, aparece somente nas experiências que encenam a comunhão, haja vista o erotismo, o amor, a religião e arte:

esse estado de unidade primordial, do qual fomos separados e do qual estamos sendo separados a cada dia, constitui nossa condição original, para a qual nos voltamos de vez em quando. Sabemos que é aquilo que nos chama do fundo do nosso ser. Entrevemos sua dialética e sabemos que os movimentos antagônicos em que se expressa – estranheza e reconhecimento, elevação e queda, horror e devoção, repulsa e fascinação – tendem a se tornar unidade (PAZ, 1982, p.164).

O erotismo, nesse sentido, com sua “sede” de unidade, é sempre desestabilizador porque perturba um mundo fundado na descontinuidade. A violência<sup>19</sup> é, segundo Bataille, o que anima o erotismo, o qual pretende estabelecer a continuidade num estado de descontinuidade próprio do ser isolado: “o que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Digo: a dissolução dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que nós somos” (BATAILLE, 1987, p.18). Por isso, Bataille afirma que o erotismo não pode ser estudado fora da história do trabalho nem da religião. O erotismo humano se difere da sexualidade animal porque, primeiro, a escolha do objeto de desejo depende do gosto pessoal; segundo, porque coloca em jogo a vida interior e o ser, experiência que, na maioria das vezes, gera sofrimento, visto que a angústia em se saber descontínuo pode, ainda que por pouco tempo, ser superada na continuidade percebida no *Outro*. A *paixão*, por exemplo, roça o sofrimento porque ao estabelecer uma fusão entre os corpos dos amantes sempre introduz, nas palavras de Bataille, a “confusão e a desordem”: “a paixão venturosa acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade cujo gozo é possível, é tão grande que é comparável ao seu oposto, o sofrimento” (BATAILLE, 1987, p.19).

---

<sup>19</sup> Nem toda forma de erotismo é violenta, se compararmos o pensamento de Georges Bataille e Octavio Paz, por exemplo, teóricos do erotismo que nortearam o presente trabalho. Entretanto, o erotismo em Hilda Hilst é sim “violento”, batailleano, visto que sempre acaba por encenar um ato sacrificial: aliando prazer e sofrimento. O riso irônico hilstiano reside nisto: em revelar o absurdo do martírio/sacrifício nas formas constituídas de prazer erótico. Nesse sentido, os prazeres ditos bestiais pela civilização são também invenções humanas, prazer subjugado e submetido à técnica e à imaginação de uma mente civilizada e racional. Ou nas palavras de Paz (1999, p. 56-57): “todos os atos eróticos são desvarios, desarranjos; nenhuma lei, material ou moral, os determina. São acidentes, produtos fortuitos de combinações naturais. Sua própria diversidade delata a falta de significação moral. Não podemos condenar a uns e aprovar a outros...”.

O erotismo não pode ser desvinculado do mundo do trabalho porque é sua contraparte. Ao erigir um mundo do *trabalho*, o homem se distingue do animal e, para manter a ordem, exige-se uma série de “interditos”, restrições que incidem sobre a atividade sexual e a atitude para com os mortos, assim como para predisposição humana ao assassinio. A experiência do trabalho, nesse sentido, fundou o mundo racional do homem e o distanciou dos animais, exigindo do ser um comedimento, uma “conduta sensata”, um modo de ser que refreie os sentimentos intrínsecos ao mundo interior, tais como o impulso sexual, a festa ou o jogo, por exemplo. O homem escapou da animalidade inicial, desenfreada, “trabalhando, compreendendo que morria e passando da sexualidade livre à sexualidade envergonhada de onde nasceu o erotismo” (BATAILLE, 1987, p.29). Este, o homem, pode ser definido, portanto, segundo uma conduta sexual subordinada a regras e restrições pré-estabelecidas, cuja liberdade sexual é limitada pelos interditos, animal que permanece interdito diante da união sexual, o que difere sua reação da dos outros animais.

Entretanto, acontece que a violência, de alguma forma, excede o interdito, pois “não há interdito que não possa ser transgredido” (BATAILLE, 1987, p.59). Os interditos eliminam da experiência tudo aquilo que foge do domínio da razão, a constar a violência, na qual se inclui o impulso sexual. Já o mecanismo da *transgressão* deflagra a violência e, nessa lógica, o sentimento de pavor, próprio do interdito, convive em paralelo com o fascínio, capaz de instaurar no ser a transgressão. Podemos aqui, então, aproximar o sentimento religioso do erótico, pois ambos associam o desejo e o medo, o prazer intenso e a angústia. Tanto no religioso quanto no erótico, o interdito molda a razão e rejeita a violência, e as transgressões as liberam:

A verdade dos interditos é a chave de nossa atitude humana. Devemos, podemos saber exatamente que os interditos não são impostos de fora. Isto nos aparece na angústia, no momento em que *transgredimos* o interdito, sobretudo no momento suspenso quando ele ainda atua e que, mesmo assim, cedemos ao impulso a que ele se opunha. Se observamos o interdito, se a ele nos submetemos, não temos mais consciência dele. Mas sentimos no momento da transgressão a angústia sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado (BATAILLE, 1987, p.35-36).

O desejo é a contrapartida do interdito, o qual coloca à distância do homem o objeto desejado para não perturbar o mundo objetivo – do trabalho, por exemplo, - que ordena as

nossas consciências. Há, portanto, dois mundos para os homens – o mundo dos interditos e o mundo das transgressões. Com o trabalho, o homem edificou um mundo pretensamente racional e artificioso, mas de vez em quando a violência irrompe, a qual “pode nos dominar de novo, que não é mais a violência natural, a violência de um ser racional que tentou obedecer, mas que sucumbe ao movimento que ele mesmo não pôde reduzir à razão” (BATAILLE, 1987, p.37). É esse “excesso”, como coisa que transborda na deflagração da violência, que os interditos tentam conter. O interdito pode ser transgredido, mas nunca eliminado, pois o real objetivo precisa da ordem e o ser, da humanização que essa mesma ordem confere, senão ele retornaria à animalidade indiferenciada, na qual os impulsos sexuais e assassinos agem livremente.

A transgressão excede sem destruir um mundo *profano* de que ela é 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 as duas formas complementares. O mundo *profano* é o dos interditos. O mundo *sagrado* abre-se a transgressões ilimitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses (BATAILLE, 1987, p.63).

Dáí nasce uma nova perspectiva sobre o Sagrado, que passa a ser visto como objeto de uma interdição. Interdito que, ao modo dos demais, atemoriza mas também fascina, pois se os homens temem os seus deuses, eles também os veneram, e a transgressão conduz à devoção. O mundo sagrado, portanto, tal como o assassínio, a guerra, a festa e o erotismo, pertence exclusivamente ao mundo dos excessos que a razão tanto tenta conter. O impulso do sujeito em direção à divindade é mesmo em direção ao objeto de desejo sensual: a nostalgia da continuidade, e é a violência que colocará, portanto, um fim à descontinuidade da condição humana. “Sem uma violação do ser constituído – que se constitui na descontinuidade – não podemos imaginar a passagem de um estado a um outro essencialmente distinto” (BATAILLE, 1987, p.16). E, por isso, Bataille afirma que o erotismo é essencialmente sagrado, uma vez que aponta para um estado – infinito e ilimitado - que está além da ordem estabelecida e do isolamento do ser.

Esta reflexão se torna mais clara quando pensamos, por exemplo, no *sacrifício*, ato religioso por excelência, o qual promove em um rito determinado uma abertura para a manifestação da realidade sagrada. De acordo com Hubert e Mauss (2005), o sacrifício é uma

prática adotada por quase a totalidade das religiões que buscam a “comunhão” com os deuses. No ofício do sacro que é o sacrifício há concretização do sentimento original do vocábulo “religião” – do latim *religo*, ou seja, religar-se. A hipótese de Hubert e Mauss é de que o sacrifício nasce de uma necessidade profunda dos homens em que se viram, em determinado momento, distantes dos seus deuses, sendo, portanto, uma “dádiva” que esses homens fazem a “seres sobrenaturais aos quais lhes convém se ligar” (HUBERT e MAUSS, 2005, p.8). Em sua unidade, o sistema sacrificial consiste numa “consagração” de algo – homem, animal ou objeto – do domínio comum e ordinário ao domínio sagrado. Entretanto, a coisa oferecida não é uma simples oferenda a exemplo dos ex-votos<sup>20</sup>, mas sim uma “oblação”, pois em todo sacrifício a coisa oferecida aos deuses deve ser destruída; por isso, o rito sacrificial guarda em si o sentido da destruição.

Mas se todo sacrifício é, de fato, uma oblação, há oblações de espécies diferentes. Às vezes o objeto consagrado é simplesmente apresentado como um ex-voto: a consagração pode afetá-lo no serviço do deus mas não altera sua natureza pelo simples fato de fazê-lo passar para o domínio do religioso – caso das primícias apenas trazidas ao templo e que ali permaneciam intactas e pertencentes aos sacerdotes. Outras vezes, ao contrário, a consagração destrói o objeto apresentado: no caso de um animal apresentado ao altar, a finalidade buscada só é atingida quando ele for degolado, esquartejado ou consumido pelo fogo – em suma, quando foi sacrificado. O objeto assim destruído é a vítima. É evidentemente às oblações desse tipo que deve ser reservada a denominação de sacrifício (HUBERT e MAUSS, 2005, p.17-18).

A comunicação entre os dois mundos acontece através do rito – cerimônia que consagra a passagem do profano ao sagrado – no qual um “sacrificante” (aquele sobre o qual recairá as bênçãos do sacrifício), um “sacrificador” (aquele que se incumbirá pela destruição da dádiva) e a “vítima” marcam presença. É através do sacrifício que o homem se aproxima dos deuses e, a partir do contato, não somente a vítima, mas também o fiel é alçado ao plano da graça, deixando por ora um estado de pecado ou erro que o teria levado a alimentar a divindade. A intenção originária do sacrifício é a purificação de algum malefício, é a ascensão a um estado de dádiva ou, até mesmo, segundo Hubert e Mauss (2005, p.68) a vontade de adquirir uma “força divina”. O sacrifício deve oferecer àqueles que participam do seu drama a

---

<sup>20</sup> “Ex-votos” são objetos colocados em templos religiosos para pagamento de uma promessa ou em agradecimento por uma graça alcançada. Se o fiel for curado, por exemplo, de uma dor de cabeça crônica, confecciona-se uma cabeça de cera para por fim ser entregue ao templo e ser índice da graça alcançada por um intermédio de uma força sobrenatural.

regeneração, o renascimento para uma nova vida e um novo começo, visto que através da destruição há o retorno da “vida sadia” das coisas. Neste drama sangrento, a personagem mais proeminente, portanto, é a vítima. É através dela, ou melhor, do seu aniquilamento, que os deuses se aproximam dos homens impregnando o mundo profano das coisas sagradas. Sendo alimento, a vítima estabelece, enfim, o tão sonhado elo entre o crente e a divindade, possibilitando ao primeiro a continuidade desejada da qual foi separado:

Às vezes a vítima era sagrada em razão mesmo de seu nascimento; a espécie que pertencia estava unida à divindade por laços especiais. (...) Mais frequentemente, porém, eram necessários ritos para colocá-la no estado religioso exigido pelo papel ao qual estava destinada. Em alguns casos em que a vítima fora designada com muita antecedência essas cerimônias se realizavam antes que ela fosse conduzida ao lugar do sacrifício. (...) Para fazer passar ao ato essa aptidão geral, para elevar a vítima ao grau de religiosidade requerido, era preciso então submetê-la a todo um conjunto de cerimônias (HUBERT e MAUSS, 2005, p.34-35).

A vítima experimenta a ascensão e a queda, o salto e o abismo, movimento que parte do profano ao mais sagrado, deflagrado pela consagração da coisa ou ente que será, posteriormente, destruído, o qual suscita aos participantes do rito a impregnação do sacro até o momento em que definitivamente o Sagrado se “mostrará” na imolação. “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). No ofício do sacro, “alto” e “baixo” não podem nunca ser separados, mas sim vistos como estados intercambiáveis de um mesmo processo. Nesta mecânica, a vítima é consagrada e divinizada a partir de um ato que se fundamenta na destruição e, segundo Bataille (1987), suspendendo, enfim, um dos interditos que fundam a civilização: o assassinio. Talvez por isso que, em certo momento, com o desenvolvimento da civilização, os homens substituíram suas vítimas humanas por animais, porque imolar seus pares “pareceu horrível”. Ao suspender o interdito do assassinio, há uma ruptura brusca da descontinuidade do ser; a vítima é entregue à continuidade do Sagrado, sendo este o elemento revelado a partir do derramamento de sangue. Para Bataille, o mundo profano só entra em contato com o mundo sagrado quando a ordem que limita os seres, ou seja, sua descontinuidade é transgredida: “os seres descontínuos que são os homens se esforçam para continuar na descontinuidade. Mas a morte, pelo menos a contemplação da

morte, entrega-os à experiência da continuidade” (BATAILLE, 1987, p.78). A transgressão exigida pelo ato religioso do sacrifício eleva os participantes do rito além do mundo ordinário e ordenado da vida comum, colocando-os, por um momento, em contato com as forças sobrenaturais, próprias dos deuses, e abrindo-lhes o mundo dos “excessos da violência”, no qual a morte, a reprodução e o erotismo figuram:

Uma violência tão divinamente violenta eleva a vítima acima de um mundo vulgar, onde os homens vivem sua vida calculada. Em relação a essa vida calculada, a morte e a violência excedem, não podendo se deter no respeito e na lei que ordena socialmente a vida humana. A morte na consciência ingênua não pode derivar senão de uma ofensa, de um desrespeito. Ainda uma vez a morte derruba violentamente a ordem legal (BATAILLE, 1987, p.77).

Como o sacrifício, o movimento erótico desagrega os seres. Neste jogo, 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 do grande sacrificador. A violência aqui é deflagrada nos órgãos sexuais e a mulher, nas mãos do seu amante, não se distancia muito da vítima nas mãos do sacrificador; ao perder o pudor e se integrar ao ofício sexual, a parte passiva é tomada pela violência que a leva ao ultrapassee da ordem. Nesse movimento entre-corpos há uma continuidade “momentânea” dada pelo orgasmo, contudo, “depois da crise, a descontinuidade de cada um dos dois seres está intacta” (BATAILLE, 1987, p.96). É a partir dessa lógica que Bataille insere o erotismo na ordem do sagrado, uma vez que o contato com o *Outro* gera a desordem, ainda que momentaneamente, própria da continuidade do mundo dos deuses. A violação do ser dos amantes vizinha com a morte e com o assassinio, e a euforia provocada pelo vislumbre do contínuo é tamanha que, em algumas formas de erotismo, como a *paixão*, por exemplo, o gozo que acompanha a desordem não se livra do vínculo com o sofrimento, visto que é “carência e desejo de posse daquilo que desejamos e não temos; por sua vez, é felicidade porque é posse, embora instantânea e sempre precária” (PAZ, 1995, p.154). A unidade revelada no erotismo é da mesma natureza daquela revelada pelo Sagrado, reagindo, desse modo, à precariedade da nossa condição, a de seres mortais, perecíveis e descontínuos. Na lógica batailleana, esta reação somente ocorre quando há o “horror” do derramamento do sangue, significante da desordem e do excesso.

O que o ato de amor e o sacrifício revelam é a *carne*. O sacrifício substitui pela convulsão cega dos órgãos a vida ordenada do animal. O mesmo acontece com a convulsão erótica: ela libera órgãos pletóricos num jogo cego que suplanta a vontade ponderada dos amantes. A essa vontade ponderada sucedem os movimentos animais desses órgãos cheios de sangue. Uma violência que escapa ao controle da razão anima esses órgãos, distendendo-os até o limite máximo e, de repente, é a felicidade que se atinge ao ultrapassar essa desordem. (...) A *carne* é em nós esse excesso que se opõe à lei da decência (BATAILLE, 1987, p.86).

O erótico assombra porque nele há derrame de sangue, visão da carne, e a pretensa racionalidade erigida pela civilização se desintegra na transrazão e no retorno à bestialidade. Sendo transgressão de um interdito, harmoniza novamente o homem com sua animalidade contida e, desse modo, provoca um esforço nos mantenedores da ordem para controlar seus impulsos primeiros, tão distantes da razão “edificante”. Nota-se que, frequentemente, casamento e erotismo não são associados, porque ainda se pensa que o erotismo conduz o ser a práticas sexuais que são consideradas vergonhosas; e, realmente, o erotismo exige a perda do pudor e o martírio da carne para instaurar sua desordem tão benéfica. Sob o signo da desordem, Paz (1995, p.17) aponta duas figuras interessantes do erotismo: o “religioso solitário” e o “libertino”, duas figuras simbólicas que, ainda que se contraponham em muitos aspectos, “negam a reprodução” e tentam se libertar da ótica mundana que tanto lhes parece “irreal”; ademais, são figuras que se comportam em desacordo com algumas das prescrições oferecidas pelas instituições sociais, tais como o casamento, a proibição ao incesto e a fidelidade absoluta. Em concordância com Bataille, Paz também afirma que o erotismo ameaça os alicerces da razão pelos quais a sociedade foi erigida, uma vez que se o sexo é criação, é também destruição: “o sexo é subversivo: ignora as classes e as hierarquias, as artes e as ciências, o dia e a noite: dorme e somente acorda para fornicar e voltar a dormir” (PAZ, 1995, p.14). A sociedade, enfim, com a intenção de controlar esses “excessos”, instituiu uma série de tabus e interdições que regulam e controlam o instinto sexual e seu apetite de destruição. Daí nasce a ambiguidade do erotismo: criação e destruição, repressão e libertinagem, Eros e Tânatos, “sublimação e perversão”, dualidades encarnadas nas figuras do religioso solitário e do libertino sensual: “Imagina-te a mim/ A teu lado inocente/ A mim, a essa mistura/ De piedosa, erudita, vadia/ E tão indiferente.” (HILST, 2005, p.26).

O religioso solitário cultiva a castidade como um grande esforço que lhe permite ultrapassar a natureza para se chegar ao sobrenatural; é o abandono do corpo em detrimento

da elevação da alma. Isto, logicamente, dentro dos valores cristãos, os quais desprezam o corpo e a carne como meios de se atingir a zona do Sagrado. No entanto, nos textos místicos pode ser verificada a fusão entre o sensual e o espiritual, e as metáforas neles presentes oscilam entre a “ebriedade divina” e o “êxtase erótico”. No capítulo anterior, vimos como o poema de João da Cruz tem de ser enfrentado textualmente a partir dessas duas esferas: da Amada que sai à noite, às escondidas, para se encontrar com seu Amado, mas também como a alma que vai aos poucos se desprendendo do mundo ordinário para se elevar a Deus. Mesmo que esses poetas místicos se esforcem para dar verbo a uma experiência subjetiva de encontro direto com o Sagrado, eles não conseguem fugir da realidade profana em que vivem, e suas metáforas sempre tomam de empréstimo da realidade do corpo enquanto sentido para gerar suas mais “altas” imagens. É curioso atentar para o modo como os textos místicos acabam desmantelando a própria lógica que funda o mundo cristão, mundo esse que expulsa a matéria das vias para o conhecimento do divino. Pela leitura destes textos, nota-se que esta lógica é ali desconstruída no próprio jogo textual, e a desordem do corpo, do sangue, o delírio e o sacrifício aí aparecem. Não é à toa que muitos destes poetas místicos, a exemplo de Teresa d’Ávila e João da Cruz, foram considerados heréticos e blasfemos nas suas épocas pela própria Igreja que os gerou.

Em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, ao transfigurar a experiência mística, o conhecimento de se pensar a Deus esbarra em uma poética da desordem e do excesso, na qual a carne, o sangue, o martírio, a anulação, a súplica, a devoção e o desejo aí se confinam. A leitura do conjunto permite verificar a representação do drama erótico-sacrificial: em um primeiro momento, o sujeito lírico se projeta na busca do *Outro* se anulando e configurando como *vítima*, enquanto enxerga o seu objeto de desejo como o grande *sacrificador*. E é desse jogo que se estabelece, no discurso poético, a tensão entre “alto” e “baixo”, “sublime” e “grotesco”, “transcendência” e “materialismo”, dialética presente e tão ao gosto da literatura de Hilda Hilst. A *persona* hilstiana não se intimida diante dos interditos que lhe negam acesso ao conhecimento do seu objeto de desejo, e o sistema sacrificial se revitaliza, dando vazão aos participantes do ofício: vítima que se auto-entrega, a exemplo dos mártires, e sacrificador, nomeado comumente por “meu Deus”:

É rígido e mata  
Com seu corpo-estaca.  
Ama mas crucifica. (3)

O texto é sangue  
 E hidromel  
 É sedoso e tem garra  
 E lambe teu esforço (7)

Mastiga teu gozo  
 Se tens sede, é fel. (9)

Tem tríplices caninos.  
 Te trespassa o rosto  
 E chora menino  
 Enquanto agonizas. (13)

É pai filho e passarinho. (14)

Ama pode ser fino  
 Como um inglês.  
 É genuíno. Piedoso. (17)

Quase sempre assassino.  
 É Deus. (19)

(HILST, 2005, p.29)<sup>21</sup>

O poema se constrói em sete estrofes de versos curtos, o que lhe confere um ritmo acelerado, e cada uma delas contém um determinado número de versos: a primeira: quatro; a segunda: quatro; a terceira: dois; a quarta: quatro; a quinta: um; a sexta: quatro; a sétima: dois. O que mais chama atenção aqui é a forma assertiva pela qual o poema se enuncia, notada em outros poemas da mesma coletânea. O sujeito lírico se mostra textualmente enquanto fala que tenta nomear uma força que lhe vem de fora, presença que irrompe no plano do discurso. Na primeira estrofe (versos 1-3), a outridade é inicialmente nomeada pela coordenação entre um predicativo, “rígido”, e um verbo, “matar”, quebra do paralelismo paradigmático que confere ao discurso, logo de início, uma desordem erótico-textual, desordem própria do objeto versado, visto que aponta para sua própria incoerência enquanto ente: “Ama mas crucifica”. Este terceiro verso da primeira estrofe deixa entrever, nesse sentido, o objeto de desejo da realidade poética, o Deus da mitologia judaico-cristã e a tradição religiosa é re-significada disforicamente, “corpo-estaca” que encontra seu par sonoro em “mata”.

Na segunda e terceira estrofes, outro objeto versado entra em cena no discurso poético: o “texto”, e os versos de 4 a 9 assertam sobre ele e apontam para o próprio processo de escritura dos poemas de todo o conjunto. Ao enxergarmos nesses poemas os ofícios do sacro,

---

<sup>21</sup> Poema VII.

eles têm uma função, portanto, dentro do rito poético: o de dar traços à “Ideia de Deus”, ou seja, de ser espaço para que esta ideia figure, mas também função de “alimentá-la” enquanto texto vitimário, “sangue” e “hidromel”, signos que estabelecem uma relação entre a poesia e o sagrado, texto que, por sua desordem, tanto é o “sangue” da imolação que se derrama em todo o conjunto quanto “hidromel”, mistura fermentada de água e mel que, na mitologia nórdica, como bem apontou Souza (2008, p.71), é a bebida preferida dos deuses. Ademais, as atribuições dadas pelo eu-lírico ao “texto” estabelecem uma confluência significativa com o Outro que “ama mas crucifica”, o que faz o leitor se perguntar: para se versar sobre o Outro, o *texto*, enquanto realização da experiência, deve conter os mesmos atributos do versado?: “É sedoso e tem garra/ E lambe teu esforço// Mastiga teu gozo/ Se tens sede, é fel”. Ao *texto*, portanto, são atribuídas as mesmas características animais – matar, “garra”, lamber, mastigar - e contrastantes – “sangue”, “hidromel” e “fel” - do objeto de desejo poético.

Nas quarta e quinta estrofes, há referência à unidade trina da mitologia católico-cristã, referência direta ao Deus bíblico que é “Pai”, “Filho” e “Espírito Santo”. Os versos 10 e 11 guardam em si essa trindade nos signos “tríplices” e “trespassa”; contudo, na realização textual, essa trindade é rebaixada ao ser aliada ao paradigma animal e violento, dado pelo substantivo plural “caninos” e o verbo trespassar, sinônimo aqui de furar e rasgar, ironia que se concretizará no verso 14, em destaque do poema: “É pai filho e passarinho”. Nesse sentido, o “texto” mostra, tal qual o Outro, as “garras” do seu “corpo-estaca” em três momentos entre as sexta e sétima estrofes, três assertivas à figura trina que se mostrou anteriormente: “**Pode ser fino/ Como um inglês/ É genuíno. Piedoso// Quase sempre assassino.**”, três acordes que antecipam a nota final: “**Deus**”, signo que guarda em si todos os predicativos enunciados anteriormente, imagem à qual é admitida a violência revelada pelo discurso lírico, que também a ironiza, conformidade entre contrastes que podem ser lidos até mesmo em um plano vertical de significância, realizado, por exemplo, entre a isotopia e isofonia entre os signos “passarinho” e “assassino”.

A figura divina é transcrita no espaço do poema, enunciado em 7 estrofes, composição que mantém diálogo com a criação divina do mundo, presente no *Gênesis*, no qual se afirma que Deus criou o mundo em sete dias: “foram concluídos o céu e a terra com todo o seu exército. No sétimo dia, Deus terminou todo o seu trabalho; e no sétimo dia, ele descansou de todo o seu trabalho” (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p.15). As “setes faces” do poema se propõem então a criar uma imagem de “Deus” dita por uma semântica da violência

e da dominação, “corpo-estaca” que “ama mas crucifica”, jogo sacrificial e textual que reconhece a força ativa e destrutiva do objeto versado na medida em que, a partir de uma desordem verbal, coordena signos de paradigmas tão diferentes, corpo textual que, num crescente, sempre crescente, deixa transparecer o excesso. Até a última nomeação, “Deus”, a enunciação envereda pelo caminho da violação e ao desnudar o Outro, o “texto” também se torna laboratório de experiências, no qual o sagrado é esmiuçado na representação.

Neste universo, o mecanismo sacrificial é transcriado e o erotismo representado não é somente o da busca pelo *Outro*, mas sim o que esse embate acarreta, ou seja, a desordem da continuidade perdida que se mostra no jogo erótico e o “horror”, o qual atemoriza e fascina, intrínseco à guerra, ainda que entre os amantes, ao assassínio, ao derramamento de sangue próprio das imolações e à subjetividade que passará a figurar, portanto, crucificada. Poesia na qual os signos “carne” e “sangue” são recorrentes; e ao transpor os interditos que limitam o acesso ao Sagrado, esse sujeito goza, a partir de então, do mundo da transgressão, dos excessos e da animalidade que não dispensa a bestialidade:

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. (11)

Se feitas de carne. (12)

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. (17)

(HILST, 2005, p.31).

O poema *VIII* composto por 17 versos divididos em 3 estrofes aponta para esta esfera do excesso. O tom místico da experiência entre o sujeito e o seu Deus empresta para si a notação do discurso amoroso. Primeiramente, estabelece-se uma relação entre os amantes

própria do sacrifício: a de servo e Senhor, relação presente em todo conjunto e já apontada no primeiro capítulo. Ademais, lembrando-se do pensamento de Simone Weil, 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, sendo esta um dos dogmas da fé religiosa: “é verdade que, no domínio da ação, é necessário fazer tudo que nos seja mandado, ao preço de não importa que grau de esforço, de fadiga e de sofrimento, por aquilo de que quem desobedece não ama” (WEIL, 1987, p.97). Entretanto, em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, esta relação é pretensiosamente desestabilizada pelo uso do segundo pronome pessoal *tu* e seus variantes, como signo de tratamento para com seu “Senhor”, visto que esta forma de tratamento aproxima sujeito e objeto versado: “É neste mundo que **te** quero sentir...”, forma própria do discurso erótico que evidencia o jogo de aproximação da *persona* lírica para a “Ideia de Deus” representada.

O poema como espaço desta aventura rumo ao *Outro* apresenta e nomeia dois “sentires” na relação entre homem e divindade: o do corpo, ou da “carne”, e o da “alma”. Dentro do mundo cristão no qual esta subjetividade se insere, o segundo “sentir” – o da alma – é privilegiado na experiência mística; o corpo somente é empecilho para a elevação ao divino, sendo que o crente ou o neófito que se propõe a esta experiência deve, essencialmente, 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 pelo cristianismo para manter a moral sexual (a monogamia, o casamento, o sexo voltado somente à reprodução, etc.). E estes “mecanismos de poder” introduzidos no mundo ocidental pela moral cristã a fim de valorizar as interdições está, sobretudo, naquilo que o filósofo 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 o seu rebanho” (FOUCAULT, 2004, p.65). Este poder pastoral consiste não em um poder “bélico”, mas sim “benfazejo” no sentido daquele que conduz e cuida dos indivíduos dos quais se propôs tomar conta:

Em outras palavras, o poder pastoral não tem por função principal fazer mal aos inimigos; sua principal função é fazer o bem em relação àqueles de que cuida. Fazer o bem no sentido mais maternal do termo significa alimentá-lo, garantir sua subsistência, oferecer-lhe um pasto, conduzi-lo às fontes, permitir-lhe beber, encontrar boas pradarias. Consequentemente, o poder pastoral é um poder que garante ao mesmo tempo a subsistência dos indivíduos e a subsistência do grupo, diferentemente do poder tradicional, que se manifesta essencialmente pelo triunfo sobre os dominados. Não é um poder triunfante, mas um poder benfazejo. (FOUCAULT, 2004, p.66).

Para a moral cristã, o pastor deve se servir da sua posição de vigilante para obrigar o seu “rebanho” na busca da “salvação”, visto que a “salvação” individual também conduz à salvação de todo o grupo. Já vimos, no capítulo primeiro com Simone Weil, que o crente cristão deve, sobretudo, ser obediente em relação aos dogmas e mandamentos do “seu” Deus, e Foucault justamente focaliza essa “obediência” nos mecanismos de poder pastoral do cristianismo. Ser obediente, portanto, passa a ser uma norma e, ainda mais, um reconhecimento da vontade do outro, a qual se mistura com a vontade do próprio Deus. O “rebanho” deve ser obediente às vontades do seu pastor, as quais são também as vontades de Deus, visto que ele é aquele que conhece “o interior do que se passa na alma, no coração, no mais profundo dos segredos do indivíduo. Esse conhecimento da interioridade dos indivíduos é absolutamente exigido para o exercício do pastorado cristão” (FOUCAULT, 2004, p.69). Nessa ótica, 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, 71). Assim, são esses os mecanismos de poder exercidos pelo cristianismo para manter uma “moral”, os quais acabaram por delinear uma subjetividade cristã que muito guiou o pensamento ocidental nos meandros da sexualidade:

...é pela constituição de uma subjetividade, de uma consciência de si perpetuamente alertada sobre suas próprias fraquezas, suas próprias tentações, sua própria carne, é pela constituição dessa subjetividade que o cristianismo conseguiu fazer funcionar essa moral, no fundo mediana, comum, relativamente pouco interessante, entre o ascetismo e a sociedade civil. Creio que a técnica de interiorização, a técnica de tomada de consciência, a técnica de despertar de si sobre si mesmo em relação às suas fraquezas, ao seu corpo, à sua sexualidade, à sua carne, foi a contribuição essencial do cristianismo à história da sexualidade (FOUCAULT, 2004, p.71).

Contudo, o poema de Hilst deflagra um outro “sentir” – o da carne -, e o discurso poético o reveste de uma euforia semântica; o conhecimento do *Outro* não somente deve partir da esfera e do esforço do intelecto e do saber, metaforizado pelos “sentires da alma”, mas também deve tomar o “sentir” do corpo, no qual reside 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 através 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, quando todas as criaturas pretensamente se encontrarão cara a cara com seu Criador: “Sentires da alma? Sim. Podem ser prodigiosos./ Mas tu sabes da delícia da carne/ Dos encaixes que inventaste...”. O jogo poético apresenta uma euforia “da carne” e a via desta para se aproximar do Sagrado; vencer os interditos é se encorajar para o mundo das transgressões, da festa do corpo e do prazer, ou até mesmo da festa do texto, onde se pode ou não ter o vislumbre do amor do seu “Senhor”. Os dois primeiros versos do poema: “É **neste mundo** que te quero sentir./ É o único que sei. O que resta.”, já afirmam o verdadeiro desejo desta mulher de conhecer o *Outro* que é seu Deus na esfera do corpo, o qual lhe é tão familiar, pois é somente “uma mulher que só sabe o homem”: aquela que sabe e aceita o prazer proporcionado pelo encontro erótico entre os corpos.

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 primeiro poema do conjunto, lido no primeiro capítulo, evidencia que o mundo católico-cristão funda esta poesia; 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.”. E se esta ótica religiosa reitera o tempo todo que a esfera do corpo não deve se fazer presente na relação homem – Deus, a novena profana de Hilst, do outro lado, insiste na focalização do corpo “de carne” do Cristo, signo martírico que dá origem aos ritos do catolicismo, visto que o sacrifício, ainda que simbólico, é lembrado e atualizado diariamente nas missas. Bataille (1987) afirma que a religiosidade cristã se opõe ao “espírito da transgressão”, próprio do sagrado pagão; esta religiosidade nasce da tentativa de superação da violência contida na transgressão, pregando sempre o amor ao próximo, a obediência e a

salvação. Se para o mundo pagão o sagrado só irrompe na transgressão do interdito, o sagrado do mundo cristão rejeita a “impureza” das transgressões, rejeitando a mácula, o excesso e o “pecado”:

O sagrado impuro foi desde então relegado ao mundo profano. Nada pôde subsistir, no mundo sagrado do cristianismo, que mostrasse claramente o caráter fundamental do pecado, da transgressão. O diabo – ou ano ou o deus da transgressão (da insubmissão e da revolta) – era expulso do mundo divino. Ele era de origem divina, mas na ordem das coisas cristãs (...) a transgressão não era mais o fundamento de sua divindade, e sim o de sua queda. O diabo estava destituído do privilégio divino, que não tinha possuído senão para perdê-lo. A bem dizer, ele se tornava profano: guardava um caráter sobrenatural do mundo sagrado, de onde ele tinha saído (BATAILLE, 1987, p.114).

Ao condenar a impureza, o mundo cristão também condenou o erotismo, passando, desse modo, a valorizar a família, dentro da qual as atividades sexuais deveriam ser meramente reprodutivas, e também baniu de suas instituições as pessoas de vida livre, sendo que toda atividade sexual que extrapolasse o casamento passou a ser considerada profana, e não mais sagrada. O signo do corpo, portanto, passou a ser metonímia desta “impureza”, e a aventura ao paraíso prometido pela religião passou a ser realizada pelos “sentires da alma”, excluindo a exuberância e as “delícias da carne”. Seja evidenciando a figura do Cristo a partir de sua “carne”, seja exaltando os “enlevos” do corpo ou enunciando nestes versos uma semântica da violência e do “excesso”, a poesia de Hilst se reveste desta “impureza” ou maldição que o cristianismo desprezou, mas que ainda se faz presente na sua liturgia. Estes versos impuros reafirmam a experiência mística em martírica, deslocando a efusão dessa forma de conhecimento de Deus para as partes “baixas” do corpo, transformando a dor em prazer, satisfação em ver sangrar as “hastes” e as “corolas” que são “feitas de carne”. Nota-se que a carne do poema, como corpo de linguagem, também sofre uma cisão ou sangramento próprio da relação erótica: o verso 12, o qual sozinho compõe a segunda estrofe, aparece deslocado tanto da primeira estrofe, composta por 11 versos, quanto da terceira, composta de 5 versos, corpo que, visualmente falando, foi cortado ao término do verso 11 e dividido, portanto, em três partes. O “texto” (verso 15), nesse sentido, alia em si forma e conteúdo, signos que experimentam tanto a alegria do amor ao *Outro* quando a dor de se saber, ainda que textualmente, destituído na relação erótica:

Prazer e dor formam uma dupla surpreendente e suas relações são paradoxais. À medida que cresce e se faz mais intenso, o prazer roça a zona da dor. A intensidade da sensação nos leva ao polo oposto; uma vez tocado esse extremo, opera-se uma espécie de reversão e a sensação muda de signo. (...) Em seguida, destruídas as hierarquias tradicionais, ele erige uma nova arquitetura: o verdadeiro prazer, o prazer mais forte, intenso e duradouro é dor exasperada que, por sua própria violência, se transforma de novo em prazer (PAZ, 1999, p.64-65).

Prazer é dor; dor é prazer. Polos que se encontram no movimento próprio, no encaixo de Paz (1999, p.66), do sensualismo sádico. Nesse sentido, a sensualidade em Hilst não é somente reconciliação de dois corpos que se unem em um único abraço, mas também dilaceração entre corpos, mãos que “tem unhas”, “boca” e “dentes”, distanciando-se ironicamente de um erotismo sublime da tradição dos *Cantares* bíblicos e da mística cristã. O erotismo em Hilst, admiravelmente sacrificial, insere-se nas manifestações destruidoras da sexualidade, haja vista as orgias e as mutilações. A *persona* lírica no poema *VIII* se confessa conhecedora das “fomes” do seu “Senhor” e o discurso poético se concretiza enquanto discurso que alimenta o desejo: “É neste mundo que te **quero** sentir...”. Todo o drama se enuncia a partir da esfera do delírio, sendo somente o “texto” o espaço de concreção do drama do encontro sensual e sacrificial. É dele que se desprendem os participantes do ofício, vítima e sacrificador, sendo que, à primeira vista, esta “mulher” se posiciona a partir do rebaixamento tão esperado da parte que lhe cabe no jugo:

Poderia ao menos tocar  
As ataduras da tua boca?  
Panos de linho luminescentes  
Com que magoas  
Os que te pedem palavras? (5)

Poderia através  
Sentir teus dentes?  
Tocar-lhes o marfim  
E o liso da saliva (9)

O molhado que mata e ressuscita? (10)

Me permitirias te sentir a língua  
Essa peça que alisa nossas nucas  
E fere rubra

Nossas humanas delicadas espessuras? (14)

Poderia ao menos tocar  
 Uma fibra desses linhos  
 Com repetidos cuidados  
 Abrir  
 Apenas um espaço, um grão de milho  
 Para te aspirar? (20)

Poderia, meu Deus, me aproximar?  
 Tu, na montanha.  
 Eu no meu sonho de estar  
 No resíduo dos teus sonhos?<sup>22</sup> (24)

(HILST, 2005, p.34-35).

No drama sacrificial e erótico, apesar de ser sua personagem mais proeminente, a vítima sempre ocupa uma posição rebaixada se a posicionarmos diante do seu sacrificador. No caso do poema *IX*, enunciado por seis estrofes assimétricas, este rebaixamento é plasmado, principalmente, pela forma como o sujeito lírico se dirige ao seu interlocutor: por meio do futuro do pretérito, forma que guarda em si a hipótese, a incerteza e a fantasia, mas também a “cortesia”, ou no caso aqui, a *submissão*: “Poderia, meu Deus, me aproximar?”. Aliada a essa submissão, a enunciação se faz também por meio de versos interrogativos, tão ao gosto dos poemas do conjunto, pedidos e súplicas que, no discurso poético, nunca são atendidos. Neste jogo de poder e permissão, a diferença entre o sujeito lírico e o seu “Deus” é tamanha que, no primeiro movimento, o sujeito da enunciação se encontra oculto na sintaxe do poema, sendo que o signo “Eu” figurará somente no fechamento do conjunto: “**Eu** no meu sonho de estar/ No resíduo dos teus sonhos?”. Toda a pulsão discursiva vem da esfera dos sentidos, a exemplo dos verbos “tocar” (versos 1, 8 e 15), “sentir” (7 e 11), “alisar” (verso 12), “aspirar” (verso 20) e “aproximar” (verso 21) e, dando continuidade ao que foi dito no poema *VIII*, as “bênçãos da carne” são enaltecidas e a imagética do *Outro* se delineia a partir do corpo<sup>23</sup>: “boca” (verso 2), “dentes” (verso 7), “saliva” (verso 9), “língua” (verso 11).

No seu “sonho de estar”, o sujeito lírico dá um corpo à ideia tão pensada do seu “Deus”, pois, de acordo com Paz (1995, p.78), o elemento mais proeminente no erotismo é o corpo: “ama-se uma pessoa, não uma abstração”. Sendo assim, esta mulher que “só sabe o homem” enfatiza nestes acordes devotos e malditos a presença enquanto corpo do seu objeto

<sup>22</sup> Poema *IX*.

<sup>23</sup> Nota-se que em todo o conjunto dos *Poemas malditos, gozosos e devotos*, as partes do corpo marcam presença, principalmente aquelas de maior apelo erótico: pés, mãos, boca, língua.

de desejo; e não é, nesse sentido, gratuita a figura do Cristo, o deus que se fez homem “de carne”, reiterada ao longo do conjunto. O tom de súplica se alia aqui à sedução pela humildade, e o gesto do “menos” intenta dissimuladamente em se fazer vítima para ser alimento das “fomes” do seu Deus; o eu-lírico, portanto, se transfigura neste “grão de milho”, imagem que revela a pequenez de sua condição vitimária diante de uma alteridade que “mata e ressuscita”, conjunção em destaque no verso 10, destacado e centralizado no poema, ações que apontam tanto para a finitude quanto para a redenção, contrários tão próprios da dialética do sagrado. Nestes versos do “menos”, escavam-se mínimos opostos da ânsia pelo objeto devotado, que tanto podem oferecer o vazio da experiência, a exemplo do signo **oca**, encerrado em “**boca**”, quanto a euforia metaforizada em **sol**, anagratamente presente no sintagma “**liso** da saliva”. Nesse sentido, o tom “cortês” desta voz lírica não pode ser lida fora da ironia, uma vez que a única certeza dada pelo poema é a distância do Outro, a exemplo do único verso afirmativo do poema: “Tu, na **montanha**”. Mais uma vez, a voz lírica empresta da mística a imagem da aventura existencial rumo à ascensão e ao desprendimento das coisas ordenadas para a união com Deus, os quais não se separam do esforço de tal empresa. A resposta desta empresa que se tem após se ler o verso 21, “Poderia, meu Deus, me aproximar?”, é ressaltada pela verticalidade estabelecida entre os entes “Tu” (verso 22) e “Eu” (verso 23), posicionamento que não só se apresenta em termos visuais, mas também sonoros: o tom agudo do primeiro termo se contrapõe ao grave do segundo: /ú/ X /ê/, enfatizando, por fim, a distância entre os amantes e a fantasia do sujeito de estar nos “resíduos” do pensamento do Outro, ou seja, de se saber também sonhada e desejada.

Daí também que a forma mais sistemática do mistério divino nos poemas seja curiosamente a que o título não nomeia: os “mistérios dolorosos”. Para eles, sobretudo, se dispõe o poeta, que reconhece perfeitamente que o pensamento de Deus é, em essência, uma entrega à mais apavorante solidão. Isto é, pensar Deus é, no limite, compor na própria carne um discurso de ausência, de desejo sem nenhuma correspondência. (PÉCORA in HILST, 2005, p.11-12).

De acordo com Bataille, o erotismo é uma experiência solitária, que não pertence ao mundo ordinário; sempre furtivo, ele faz parte das nuances “secretas” da vida do homem. Ainda que se escrevam poemas, narrativas ou conferências, por exemplo, sobre o erotismo, o interdito que recai sobre ele ainda se faz presente em nossa época, o que o exclui da ordem do discurso, “como se não pertencesse à nossa vida presente, como se fosse uma realidade

distante que só nos é acessível sob uma condição: que nós saíamos do mundo que ora estamos para buscar abrigo na solidão” (BATAILLE, 1987, p.234). Sendo de uma intensidade extrema, a emoção provocada pelo erotismo nos afasta do convívio social e a sinfonia do erótico é uma música de silêncios. Ainda que Bataille reconheça a diferença de natureza entre a experiência erótica e a experiência da santidade<sup>24</sup>, ambas exigem do ser o adeus ao “mundo lá fora”, visto que o mundo profano, fundado na ordem, exclui os momentos de intensa emoção e desvario, temente que é da desordem das transgressões, e o erótico, tal qual a mística, é animado somente pelo desejo desvairado pelo Outro:

O amor apresenta-se, quase sempre, como uma rotura ou uma violação da ordem social; é um desafio aos costumes e às instituições da comunidade. É uma paixão que, ao unir os amantes, os separa da sociedade. Uma república de enamorados seria ingovernável; o ideal político de uma sociedade civilizada – nunca realizado – seria uma república de amigos (PAZ, 1995, p.83).

O arrebatamento do erótico é do “Eu” para o “Tu”, tentativa de pôr fim, ainda que por um curto prazo, à distância que separa o sujeito do topo da “montanha”. Descomedidamente, o amante vive a ilusão da continuidade, “sonho de estar” na unidade pretensa enxergada no amado, a exemplo do poema VI:

Se mil anos vivesse  
Mil anos te tomaria  
Tu.  
E tua cara fria. (4)

Teu recesso.  
Teu encostar-se  
Às duras paredes  
De tua sede. (8)

Teu vício de palavras.  
Teu silêncio de facas.  
As nuas molduras  
De tua alma. (12)

Teu magro corpo  
De pensadas asas.  
Meu verso cobrindo

---

<sup>24</sup> Entretanto, para Bataille, diferentemente do erotismo, os discursos da santidade são sempre aceitos pela ordem social, a exemplo dos sermões.

Inocências passadas.  
Tuas. (17)

Imagina-te a mim  
A teu lado inocente  
A mim, e a essa mistura  
De piedosa, erudita, vadia  
E tão indiferente (22)

Tu sabes.  
Poeta buscando altura  
Nas tuas coxas frias. (25)

Se eu vivesse mil anos  
Suportaria  
Teu a ti procurar-se.  
Te tomaria, Meu Deus,  
Tuas luzes. Teu contraste. (30)

(HILST, 2005, p. 27-28).

A ansiedade da procura, enunciada a partir de 30 versos, estabelece nos dois primeiros versos do conjunto a hipótese: “Se mil anos vivesse/ Mil anos te tomaria.”, fala que afirma a veemência e a extensão sem fim da experiência do Outro, próprias da desmesura da paixão. Nesta fala apaixonada só figuram os contornos do “Tu.”, signo que, por exemplo, se destaca por si só no terceiro verso da primeira estrofe, afirmando-se textualmente, e o mundo “lá fora” não cabe no gozo desta experiência solitária. A partir do quarto verso da primeira estrofe, o eu-lírico passa a nomear imageticamente o Outro: “tua cara fria” (verso 4), “Teu recesso” (verso 5), “Teu encostar-se/ Às duras paredes/ De tua sede” (versos 6, 7 e 8), “Teu vício de palavras” (verso 9), “Teu silêncio de facas” (verso 10), “tua alma” (verso 12), “Teu magro corpo/ De pensadas asas” (versos 13 e 14), “tuas coxas frias” (verso 24), “Teu a ti procurar-se.” (verso 28), “Tuas luzes. Teu contraste.” (verso 30), nomeação que alimenta esse “vício de palavras” que a subjetividade lírica reconhece na outridade. Esta fala do excesso, signo que se desdobra de “Teu recesso”, não deixa de reconhecer e reafirmar, a exemplo de alguns dos outros poemas do conjunto, a disforia da aventura de se pensar o seu “Deus”, experiência fantasiosa que tenta dar “asas” a um “magro corpo”, o qual, muitas vezes, retribui a ansiedade apaixonada com um “silêncio de facas”. É significativa, portanto, a relação simétrica que o nono e o décimo versos estabelecem entre si: “Teu vício de palavras./ Teu silêncio de facas.”, ambos com seis sílabas métricas, simetria que aponta para o próprio estado discursivo, que alimenta um Outro com “palavras” e, em troca, acolhe suas “facas”. A *persona* lírica resume,

na sexta estrofe, o seu drama apaixonado de alcançar o que já foi nomeado, anteriormente pela metáfora da “montanha”: “Poeta buscando altura/ Nas tuas coxas frias”.

Se buscar “altura” é um processo ainda em andamento, basta notar a forma do gerúndio pela qual o verbo “buscar” se enuncia, e o recurso da repetição, neste poema VI, se mostra também significativo não só como recurso para alimentar este “vício de palavras” mas também como forma de concreção no discurso poético do desatino da paixão e da infinidade do desejo, emoções ainda latentes e obstinadas: “Se **mil anos** vivesse/ **Mil anos te tomaria.**”; “**Teu** recesso./ **Teu** encostar-se”, “**Teu** vício de palavras.”, “**Teu** silêncio de facas, “**Teu** magro corpo”; “Imagina-te **a mim**/ A teu lado inocente/, **A mim...**”; “**Teu** a ti procurar-se./ **Te tomaria**, meu Deus,/ Tuas luzes. **Teu** contraste.”. O sonho de conjunção com esta “altura” se materializa no texto, material do desejo, na recorrência ofuscada do signo **TEU**, signo de continuidade da desordem sacrificial, erótica e poética, no qual a vítima, o EU, encontra a unidade tão sonhada com o seu sacrificador, o TU: **TEU = TU + EU**. Esta “mistura” da passagem da desordem para a ordem dará, então, os traços ambíguos próprios da vítima do sacrifício, a qual se reconhece “piedosa”, “erudita”, “vadia”, “indiferente” e “poeta”, adjetivos que apontam tanto para a esfera do “baixo”, ou do “impuro”, quanto para a esfera do “alto”, ou do “puro”:

Não é o caso aqui de explicar longamente por que o profano entra, desse modo, em relações com o divino; é que ele aí encontra a fonte da vida, as condições mesmas de sua existência, e assim tem todo o interesse em se aproximar. Mas como entender que ele só se aproxime permanecendo à distância? Como entender que só se comunique com o sagrado por via de um intermediário? Os efeitos destrutivos explicam em parte esse estranho procedimento. Se as forças religiosas são em si mesmas o princípio das forças vitais, são de uma tal natureza que seu contato é perigoso para o vulgo. Sobretudo quando atingem um certo grau de intensidade, não podem se concentrar num objeto profano sem destruí-lo. (...) Eis por que intermediários se introduzem (...), sendo que o principal é a vítima (HUBERT e MAUSS, 2005, p.104).

A poesia de Hilst só se torna espaço de representação e interrogação ao sagrado porque sua subjetividade encarna em si a figura da vítima. Ao se configurar como vítima e atrair para sua linguagem as polarizações próprias do intermediário entre o mundo profano e o sagrado, a divindade aí irrompe como movimento das transgressões ilimitadas, conjunção entre o puro e o impuro, continuidade dada pela violência que desestabiliza, mas que gera as

“bênçãos da carne”. Ao inundar-se de religiosidade, o ser é isolado, pois quem penetra no mundo sagrado, torna-se também sagrado, abnega-se de si e se oferece como alimento às divindades, e o discurso poético deixa entrever a dor e o sangue derramado desta imolação:

Atada a múltiplas cordas  
 Vou caminhando tuas costas.  
 Palmas feridas, vou contornando  
 Pontas de gelo, luzes de espinho  
 E degredo, tuas omoplatas. (5)

Busco tua boca de veios  
 Adentro-me nas emboscadas  
 Vazia te busco os meios.  
 Te fechas, teia de sombras  
 Meu Deus, te guardas. (10)

A quem te procura, calas.  
 A mim que pergunto escondes  
 Tua casa e tuas estradas.  
 Depois trituras. Corpo de amantes  
 E amadas. (15)

E buscas  
 A quem nunca te procura. (17)

(HILST, 2005, p.37).

Este poema X é composto por quatro estrofes de versos irregulares, sendo que as três primeiras tem cinco versos, simetria que se quebra na última, composta apenas por dois versos. O discurso se inicia com o signo “atada”, o qual qualifica este sujeito lírico, feminino, no atual estado em que ele se encontra e enuncia seu discurso. Na primeira estrofe, as ações são enunciadas pela forma do gerúndio, a exemplo das locuções “vou caminhando” (verso 2) e “vou contornando” (versos 3), indicativo de um processo que ainda, no tempo presente, está se desenrolando. O *tu*, ao qual esta mulher está “atada”, objeto de desejo, é reconhecido metonimicamente: “tuas costas”, “tuas omoplatas”, imagem de um grande corpo a ser escalado pelo *eu*, passeio no qual se interpõem obstáculos, dados imagetivamente por “pontas de gelo”, “luzes de espinho” e “degredo”, os quais apontam para o processo doloroso da empresa, “palmas feridas”. Nesse sentido, depreende-se que ao se dizer “atada” e de “palmas feridas”, o eu-lírico mais uma vez se identifica, neste jogo erótico, com uma condição vitimária e martírica, condição existencial emprestada para si, recorrente no conjunto dos

*Poemas malditos, gozosos e devotos*, nesta aventura rumo à representação do objeto de desejo.

Na segunda estrofe, as ações são enunciadas a partir do presente do indicativo, jogo que estabelece aproximação, por parte do *eu*, e distanciamento, por parte do *tu*: “busco”, “adentro-me”, “fechas”, “guardas”. Semelhantemente à primeira estrofe, o objeto de desejo é nomeado metonimicamente, “boca de veios”, “meios”, conhecimento que parte da esfera dos sentidos, e imagetivamente, “teia de sombras”, metonímias e imagens que formam no verso 10 o signo do grande corpo, “Meu Deus”, forma de tratamento usual para com o *tu*. O adjetivo “vazia” (verso 8), aliado a “atada” (verso 1), enfatiza o estado desejanter da subjetividade lírica para quem, no seu atual estado, a falta é a pulsão para o discurso. A imagem que se firma, até aqui, é a de que o esforço de pensar o Outro é, para aquela que o busca, adentrar-se nas “emboscadas”, deparar-se com “pontas de gelo”, “luzes de espinho”, “teia de sombras” e, “atada”, continuar sendo “vazia”. As terceira e quarta estrofe, nesse sentido, propõem as respostas, ou a falta delas, encontradas nesta escalada da dor: “A quem te procura, calas./ A mim que pergunto escondes/ Tua casa e tuas estradas.”. O “Deus” aqui é aquele que é condescendente em ser sempre objeto de desejo, mas nunca objeto de posse, buscando somente àqueles que nunca o procuram. O verbo perguntar (verso 12) se mostra significativo nesta lógica, visto que, segundo as doutrinas religiosas, a divindade deve ser obedecida, mas nunca defrontada ou interrogada. Quando enfrentada de frente, seja por perguntas ou por poemas, ela se contrai, “teia de sombras” que é, escondendo, no universo poético, suas moradas. Os versos 14 e 15, “Depois trituras. Corpo de amantes/ E amadas.”, são marcados por uma ambiguidade: o sintagma nominal “corpo de amantes e amadas” se refere ao sintagma verbal “triturar” (signo da violência), como objeto direto da sua ação, ou, devido à pausa dada pelo ponto grafado após “trituras”, é sintagma nominal do *tu*, já que se enuncia no mesmo paradigma, em um foco vertical, das metonímias do Outro? Funcionaria, portanto, como signo aglutinador das metonímias referidas acima? Corpo com que se deparam aqueles que amam e aquelas que são amadas, significação que aponta para o caráter sacrificial, destrutivo e violento do sentimento amoroso, fundado na desordem da continuidade?

O esforço desta busca é plasmado no discurso poético pela forma labiríntica com que os versos se exprimem, a exemplo das inversões sintáticas: “Atada a múltiplas cordas/ Vou caminhando tuas costas.” (versos 1 e 2), “Vazia te busco os meios.” (verso 8), “A quem te

procura, calas.” (verso 11); a exemplo de um quiasmo presente na relação estabelecida entre os versos 9 e 10: “Te fechas, teia de sombras/ Meu Deus, te guardas.”; a exemplo das elipses: “E degredo, tuas omoplatas.” (verso 5), “A quem te procura, calas.” (verso 11); e a exemplo do recurso do enjambement: “A mim que pergunto escondes/ Tua casa e tuas estradas.” (versos 12 e 13), “Depois trituras. Corpo de amantes/ E amadas.” (versos 14 e 15). Neste jogo de desejo e ausência, de claros e escuros, de som e silêncio, os versos se contornam e contorcem, e a imagem do labirinto, enquanto espaço emaranhado, aí se confina. No plano sonoro, o jogo entre claro e escuro, entre aproximação e distanciamento, também ocorre na oposição entre vogais abertas e fechadas: “Pontas de gelo, luzes de espinho” (verso 4), “Te fechas, teia de sombras/ Meu Deus, te guardas.” (versos 9 e 10), “A quem te procura, calas./ A mim que pergunto escondes” (versos 11 e 12), “Depois trituras. Corpo de amantes/ E amadas.” (versos 14 e 15).

A imagética da escala, da caminhada e da procura, que se alia ao enredado próprio do labirinto, também se faz presente no poema *XI* como figura da ilusão do desejo do *eu* para o *tu*, desejo que não encontra na experiência a concreção e que se representa, portanto, a partir do paradigma da dor. Nesse sentido, o “texto” aqui é espaço de linguagem para uma condição de satélite, visto que o *eu*, enunciador deste discurso, gravita em torno da presença devotada, mantenedora do desencontro, da negação e da descontinuidade:

Sobem-me as águas. Sobem-te as fúrias.  
Fartas me sobem dor e palavras.  
De vidro, nozes, de vinhas, me sobem dores  
Tão tardas, tão carecentes. (4)

Por que te fazes antigo, se nunca te demoraste  
Na terra que preparei, nem nas calçadas  
Da casa? Me vê e me pensas caças?  
Ai, não. Não me pensas. Eu sim, nas noites (8)

Que caminhadas. Que sangramento de passos.  
Que cegueira pretendendo  
Seguir teu próprio cansaço. Olha-me a mim.  
Antes que eu morra de águas, aguada do que inventei. (12)

(HILST, 2005, p.39).

O conjunto acima transcrito se compõe de três estrofes, com quatro versos cada, forma simétrica que estabelecerá, ao longo do poema, uma tensão com o conteúdo a ser enunciado. O verso primeiro, “Sobem-me as águas. Sobem-te as fúrias.”, marca uma justaposição a partir dos efeitos do verbo “subir” na sua forma reflexionada no presente do indicativo sobre os entes *eu*, “-me”, e *tu*, “-te”, conservando, portanto, a distinção de cada elemento na fala do verso, dada pelos elementos “águas” e “fúrias”, pertencentes a paradigmas distintos. A partir do verso segundo, o gesto reflexivo do sintagma verbal, cujo núcleo é “subir” – “sobem” faz sofrer somente ao sujeito lírico, ao qual se “sobem dor e palavras”, efeito que intensifica o dorido da experiência e que também promove uma significação diagonal, dada pela isofonia, entre os signos “águas” (verso 1) e “palavras” (verso 2). Nesse sentido, pensar a “Deus” é tecer infinitamente um discurso de “palavras” dolorosas no qual não se espera nunca a manifestação do pensado, ao modo de Penélope, haja vista que estas “dores” são “tardas” e “carecentes” da Presença? Nota-se que a distância é plasmada na tessitura sonora do primeiro verso estabelecida pela diferença entre “águas” [á], elemento predicado ao *eu*, e “fúrias” [ú], elemento predicado ao *tu*: disfonia que se faz ouvida na leitura no verso.

A partir da segunda estrofe, o sujeito lírico, instância organizadora do discurso, se volta diretamente para o objeto distanciado e contraposto, versos interrogativos que marcam um enfrentamento na busca de elucidação pela falta da Presença: “Por que te fazes antigo, se nunca te demoraste/ Na terra que preparei, nem nas calçadas/ Da casa? Me vês e me pensas caça?” (versos 5, 6 e 7). Saber-se pensada “caça” é, metaforicamente, se saber vítima e alimento do Outro que momentaneamente se mostra no rito sacrificial; contudo, o sofrimento da ausência, a partir do oitavo verso, se intensifica com a afirmação em não se saber “caça”, “Ai, não.”, interjeição que irrompe no discurso a fim de exprimir a desmesura da sensação de não se saber pensada e amada, “Não me pensas”, e o advérbio de negação responde às questões acima propostas. Neste mesmo verso 8, há expressão reiterada do que já foi afirmado anteriormente, “Eu sim...”, contraposição que, a exemplo da primeira estrofe, marca o movimento de aproximação e distanciamento entre *eu* e *tu*. Com esta afirmação, o mecanismo sacrificial se inverte, sendo que, agora, pela transgressão da diferença entre vítima e sacrificador, é o Outro o caçado e perseguido. Sendo assim, mais uma vez, o conjunto estabelece diálogo com o poema “Noite escura”, de João da Cruz, a exemplo do poema *IV*, transcrito no capítulo anterior. A “noite”, tal como no poema do místico espanhol, figura como o tempo do encontro entre amada e amado, entretanto, se em “Noite escura” o encontro se realiza e o dia figura como euforia da realização da convergência entre os amantes, no

poema de Hilst figura somente como o tempo da “caça”, desenrolada segundo o eu lírico sob o fenômeno do ocaso e da desesperança.

A última estrofe enuncia este estado de dor de não se saber caça e agora se saber caçador, e o reitera a partir da subordinação ao que foi afirmado na estrofe anterior pela repetição dos sintagmas: “**Que** caminhadas. **Que** sangramento de passos./ **Que** cegueira pretendendo/ Seguir teu próprio cansaço...”, e o signo da “noite” é bem conceituado, então, como tempo da desordem e “cegueira”, estado de melancolia e desesperança, vivência de um corpo que sangra, “sangramento de passos”, excesso que escorre quando à *persona* “sobem dores” e “palavras”. Neste desespero, interpõe-se a súplica de uma fala que se cansa, “Olha-me a mim”, forma que se impõe pela necessidade irresistível e exortação veemente ao Outro: “Antes que eu morra de águas, aguada do que inventei”. Este último verso, portanto, se alia aos pares “águas” e “palavras”, presentes na primeira estrofe, e confere ao sujeito lírico o contorno do transbordamento, dados pelo adjetivo “aguada”, traçado a partir de uma ótica da morte e da destruição, próprios da pulsão inventiva destes poemas. A partir daqui acontece a maldição *in extremis* destes *Poemas malditos, gozosos e devotos*, a qual duvida da existência da divindade alimentada que passa, portanto, a existir somente enquanto imagem do pensamento, lógica que aposta na inversão da síntese cartesiana para *Penso-te, logo existes*: “A perigosa esperança de que se mantém é a de que o Deus que se nega busca a perpetuidade de seu ser na dor de quem o deseja. Neste caso, a poesia, enquanto evidência do desejo, é por assim dizer a condição da existência de Deus” (PÉCORA in HILST, 2005, p.12). Ao justapor o discurso do desejo à encenação da agonia, da destruição e do vazio, o que remanesce é o próprio jogo da violência dito a partir de uma fala labiríntica, caminhada em que, devido ao esforço, “há sangramento de passos”, a exemplo dos versos 2 e 3, declarados a partir da inversão sintática: “Fartas me sobem dor e palavras./ De vidro, nozes, de vinhas, me sobem dores”; e do recurso do enjambement, o qual estabelece no verso a passagem tortuosa entre os caminhos a percorrer, sejam eles pelo sujeito ou pelo leitor, a exemplo: “Por que te fazes antigo, se nunca te demoraste/ Na terra que preparei, nem nas calçadas/ da casa? (versos 5 e 6), “Ai, não. Não me pensas. Eu sim, nas noites// Que caminhadas” (versos 8 e 9) e “Que cegueira pretendendo/ Seguir teu próprio cansaço...” (versos 10 e 11).

## 2.2 Os ofícios desta lírica devota, gozosa e maldita

Octavio Paz (1982) inclui a poesia na “zona do Sagrado”. O ritmo, “repetição criadora”, engendra imagens que geram sentido no ato da leitura, no qual poeta e leitor se encontram e comungam da experiência fundante do poema. O leitor até mesmo pode empreender um passeio diferente do que o poeta percorreu para compor esta floresta de signos, atentando, desse modo, a “correspondências” outras, ainda veladas, mas o poema, na leitura, guarda para o leitor uma participação na imagem primeira que o gerou. Na experiência religiosa, são os ritos e suas representações que introduzem os participantes no universo do sagrado, lembrando sempre que toda cerimônia é uma representação, por parte do olhar humano, da alteridade que se adora e louva; na experiência poética, são o ritmo e as imagens os significantes na empresa de significação que é o poema. No rito religioso, unem-se profano e sagrado na espera de que aí o divino se manifeste, união de contrários como na imagem poética que, de acordo com Paz (1982, p.180), “abraça os opostos, vida e morte num só dizer”. Ao encerrar os opostos, a imagem poética realiza a continuidade entre as diferenças e revela a unidade de uma condição que, lembrando Bataille (1987), é fundada na descontinuidade. Os ofícios da poesia, a exemplo dos ofícios do rito, colocam o leitor diante de uma presença, o real poético, com a qual ele comunga e, nesse jogo erótico, se descobre e lhe é revelado a cifra da sua condição: o Outro:

a experiência religiosa e poética têm uma origem comum; suas expressões históricas – poemas, mitos, orações, exorcismos, hinos, representações teatrais, ritos etc. – são às vezes indistinguíveis; as duas, enfim, são experiências de nossa ‘outridade’ constitutiva. A religião interpreta essa totalidade; a poesia, a coloca na nossa frente (PAZ, 1982, p.189).

Bataille (1987, p.81-82) vê a literatura como um “prolongamento das religiões”, afirmação pertinente aos *Poemas malditos, gozosos e devotos*, pois o conjunto atualiza e transfigura o rito do sacrifício, representação poética na qual a vítima “atua só, mas atua até a morte”. Contudo, se no ofício religioso, os fiéis saem dali com a sensação de se ter manifestado o sagrado que lhes cobriu de bênçãos, devido à fé, saímos do ofício poético de

Hilst com a sensação aguda da nulidade da experiência humana, e se o sagrado aí se manifesta, irrompe, somente, nos mistérios dolorosos que se propõem a pensá-lo:

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 (5)

Aquilo, que se não é, não existe  
 Ou se existe, então se esconde  
 Em sumidouros e cimios, nomenclaturas (8)

Naquelas não evidências  
 Da matemática pura? É preciso conhecer  
 Com precisão para amar? Não te conheço. (11)

Só sei que me desmereço se não sangro.  
 Só sei que fico afastada  
 De uns fios de conhecimento, se não tento. (14)

Estou sozinha, meu Deus, se te penso. (15)  
 (HILST, 2005, p.41).

Em um primeiro movimento, dado pelos três primeiros versos, a subjetividade lírica estabelece uma condição para seu estado de vivência no presente textual na forma de uma tese: “Estou sozinha se penso que tu existes”, proposição que se apresenta e que será defendida ao longo de 15 versos distribuídos em 5 estrofes assimétricas. Após a negação enunciada a partir do segundo verso, “Não tenho dados de ti, nem tenho tua vizinhança.”, a relação *eu-tu* se coordena à afirmação do terceiro verso, promovendo uma lógica equacionária, aos moldes do pensamento matemático, ao relacionar duas grandezas afirmativas: X (“Estou sozinha se penso que tu existes.”) = (“E igualmente...” Y (“...sozinha se tu não existes”). Neste primeiro movimento, portanto, fica estabelecida uma igualdade entre duas variáveis, intermediada por duas certezas: a de se saber subjetivamente “sozinha” no jogo erótico e a de não saber onde encontrar os “dados” do *tu*.

O quarto verso da primeira estrofe marca um segundo movimento para o universo poético, no qual se atenta para a própria “utilidade” da poesia ou da criação artística enquanto discurso e *médium* para se conhecer o Outro: “De que me adiantam/ **Poemas** ou **narrativas** buscando// **Aquilo**, que se não é, não existe/ Ou se existe, então se esconde/ Em sumidouros e

cimos, nomenclaturas// Naquelas **não evidências/ Da matemática pura?...**". Neste movimento, os "sentires" do intelecto passam a investigar aos moldes da metafísica, haja vista os versos interrogativos que marcam esse período; o discurso poético se reveste de indefinições (e, neste caso, é significativo o pronome demonstrativo "Aquilo", significante do que se encontra à distância de quem o enuncia) e da dúvida, marcada pela coordenação conjuntiva alternativa entre o sexto e sétimo versos. Por fim, o período aponta para dois espaços metafóricos onde provavelmente o *tu* "se esconde" – "sumidouros e cimos", contudo, como a "matemática pura", são evidências que não estão, por ora, compromissadas com uma possível aplicação, sendo, por isso, variáveis que podem ou não ser comprovadas.

O terceiro movimento se inicia a partir do verso 10 e termina no verso 11: "...É preciso conhecer/ Com precisão para amar? Não te conheço", movimento que aponta, dentro da lógica textual, para a não necessidade da presença enquanto corpo para a existência da devoção e, portanto, do amor; na vivência erótica, o *Outro* é presença até mesmo na ausência concreta, imagem que "assombra" o pensamento daquele que o experimenta, pulsão da qual, a partir de um quarto movimento, iniciado pelo verso 12, o sujeito lírico afirma não conseguir se livrar: "Só sei que me desmereço, se não sangro./ Só sei que fico afastada/ De uns fios de conhecimento, se não tento". Nesse sentido, estes versos estabelecem, novamente, uma subordinação entre pensar o *Outro* e o martírio de pensá-lo, vítima que se compraz com o absurdo em se saber sangrar, ação própria da desordem sacrificial e erótica. O último verso do poema, o qual compõe também a última estrofe, fecha, como quinto movimento que é, a textura desta fala que propôs uma tese para sua relação com o *tu*, sintetizando o absurdo da experiência por um verso que alia a si o que foi enunciado anteriormente: "Estou sozinha, meu Deus, se te penso". A isofonia entre "tento" (verso 14) e "penso" (verso 15), significação dada em um plano vertical, reforça esta sinfonia que procura "conhecer" o objeto de desejo pela ação do pensamento. Sendo assim, o poetar passa a ser discurso da desmesura para o conhecimento de algo, "lance de dados" no qual pode figurar o "acaso" de alguma presença. Ao lançar os "dados", o sujeito lírico dissemina na sua organização discursiva a partícula "se": "Estou sozinha **se** penso que tu existes.", "E igualmente sozinha **se** tu não existes.", "Aquilo, que **se** não é, não existe/ "Ou **se** existe, então **se** esconde", "**se** não sangro", "**se** não tento", "**se** te penso". Indicativo de hipótese ou condição, o "se" é significante neste esforço poético, tentativa não-evidenciada para a existência do pensado, ainda que o *tu* esteja presente na própria dúvida que impulsiona o pensamento; sendo "dados", a partícula "se" se encontra



A experiência com seu “Deus” oferece, ao sujeito lírico, a hipótese enunciada no primeiro verso, dada pelo futuro do pretérito do indicativo, “esvaziaria”, aliado ao pretérito imperfeito do subjuntivo, “ganhasse”, condição causada pelo que é enunciado a partir do segundo verso, marcado pelo pretérito perfeito do indicativo, “aconteceu”. É aquilo que foi vivenciado por esta “mulher que só sabe o homem” o que a faz temer acontecer o mesmo nos seus tratos com o divino, ou seja: “ganhar” o Outro no jogo erótico anularia a euforia de tê-lo? Ter o Outro para si seria experimentado com a mesma intensidade da cobiça de tê-lo? A partir do verso 3 e 4, a voz lírica, portanto, disserta sobre a precariedade do sentir humano e do perecimento das experiências: “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 a lírica de Camões (1995, p.123) canta que “Amor é fogo que arde sem se ver;” a subjetividade lírica hilstiana joga com a proposição do soneto e acaba cantando que se o amor é chama, é chama fadada a apagar, desejo que num crescente se eleva a um grau de intensidade máxima (“lavas do desejo”, “rouxinóis no peito”) para, depois fartado, decrescer vertiginosamente (“lassidão”, “um desgosto de beijos, um esfriar-se”).

Os versos 6, 7 e 8, enunciados paralelamente aos dois primeiros versos, reforçam o que foi sistematicamente exposto na estrofe primeira, estabelecendo a preferência pela via do excesso, das “lavas do desejo”, presentificado no discurso pelo recurso da amplificação: “...Que luz seria em mais luminosa?! Que negrume mais negro?”. Ao colocar como hipótese o “ganho” do objeto de desejo, a *persona* lírica teme pela própria ação da poesia, visto que “Não haveria mais nem sedução, nem ânsias”. As *personas* líricas do conjunto se propõem a pensar a “ideia de Deus” a partir do “texto” e a concretude da presença física poderia, por ora, “esvaziar” o discurso: “...Em vazia de ti porque tão cheia”. Ao enaltecer o desejo, enaltece-se o ato do poeitar, sedução que tenta dar traços a uma ausência, presentificada em um outro real, contínuo, no qual os dualismos cessam e os contrários podem figurar na unidade da imagem poética, a qual congrega “luz” e “negrume”.

O último verso do poema, “Tu, em abastanças do sentir humano, de novo dormirias”, aponta para outra imagem recorrente na obra de Hilda Hilst: a do estado de “Deus”. As ações vigorosas do ofício da poesia, sejam elas devotas ou heréticas, intentam para que esse “Deus” acorde e se faça presente, mas sempre intencionadas como processo e nunca como produto final. Se o discurso da poesia, nesta lógica, é o discurso do desejo, processo de figuração

sempre a se construir na invenção, os poemas V, XIV e XVII estabelecem uma ponte significativa dentro do conjunto:

Penso que tu mesmo cresces  
Quando te penso. E digo sem cerimônias  
Que vives porque te penso.  
Se acaso não te pensasse  
Que fogo se avivaria não havendo lenha?  
E se não houvesse boca  
Por que o trigo cresceria? (7)

Penso que o coração  
Tem alimento na Ideia.  
Teu alimento é uma serva  
Que bem te serve à mão cheia.  
Se tu dormes ela escreve  
Acordes que te nomeiam.  
Abre teus olhos, meu Deus,  
Come de mim a tua fome. (15)

Abre a tua boca. E grita este nome meu. (16)  
(HILST, 2005, p.53).

É a ação vigorosa do pensamento que dá existência ao Outro, “fogo” que anima a “lenha”, “trigo” para matar a fome desta “boca”. O “Deus” sacrificador é uma “Ideia” sem sossego nestes mistérios, e ao poeta cabe alimentá-lo pela forma que o diz: “acordes” que o “nomeiam”. Após o signo “acordes”, verso 13, o próprio processo nele se enuncia, haja vista os quatro mandos, pelo uso do imperativo afirmativo, que daí se desenrolam, “acordes” à Ideia que está sendo cantada: 1) “**Abre** teus, olhos, meu Deus,”; 2) “**Come** de mim a tua fome.”; 3) “**Abre** a tua boca”; e 4) “**E grita** este nome meu.”, forma que plasma no discurso a disposição enérgica para não deixar esta “Ideia” repousar e, portanto, metaforicamente “dormir”. O processo de se saber sempre criatura desejante é a pulsão que pode elevar esta subjetividade para além de um real deficiente e colocá-lo, por ora, na continuidade da desordem erótica, no mundo dos excessos do sagrado, no qual o puro e o impuro, a luz e as trevas e o descontínuo e o contínuo se agregam. *Locus* sublime e grotesco aí se confinam, dando ao sujeito o gozo temporário de ser vítima possível, e ao Outro o prazer de ser alimentado por “carnes”, “sangue”, “ossos” e poesia:

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 parecença contigo, Executor. (5)

O Senhor do meu canto, dizem? Sim.  
 Mas apenas enquanto dormes.  
 Enquanto dormes, eu tenho meu destino.  
 Do teu sono  
 Depende meu verso minha vida minha cabeça. (10)

Dorme, inventado imprudente menino.  
 Dorme. Para que o poema aconteça.<sup>25</sup> (12)  
 (HILST, 2005, p.23).

A primeira estrofe enuncia-se tal como uma “equação”, qualificada por “sinistra” pelo sujeito lírico na sua instância organizadora que é o discurso: afirma-se que o homem está “tentando parecnça” com o seu “Senhor”, criatura que se compraz, num “singular prazer”, com a posse de “sangue e ossos”, elementos elencados no segundo verso. Além disso, firma-se uma igualdade entre duas variáveis, “Deus” e “homem”, a qual será nomeada e congregada no epíteto “Executor”, em destaque no quinto verso. No primeiro verso da segunda estrofe, o sujeito lírico também afirma que este “Senhor” é o “dono” do seu “canto”, e é a ele que se dirige a melodia do poema; contudo, a partir do segundo verso desta estrofe, enuncia-se uma ressalva: o canto se faz somente em um estado particularizado do Outro, “apenas enquanto dormes”. É do sono do “Deus” que o sujeito lírico reconhece a dependência do seu canto: “Do teu sono/ Depende meu verso minha vida minha cabeça”. Os elementos justapostos, “verso” “cabeça” “vida”, abre possibilidades de significação: o sujeito lírico teme este “ser” que se regala num banquete de “ossos” e “carnes”?; ou o sujeito lírico teme que, acordado, o Outro se manifeste presente e “esvazie” o seu “desejo” de cantá-lo?

Na relação vertical entre o *eu* e o *tu*, espera-se que o “Senhor” seja enaltecido na louvação que o servo lhe faz, motivo ao qual o “canto” do poema não obedece, visto que o conjunto é uma sagração às avessas em que o objeto cantado é aviltado, e contornado a partir dos seus traços bestialógicos. Somado a isso, ao equacionar os entes, a instância também se reconhece parco sujeito, “breve Nada”, movimento que aponta também para o próprio limite ou rompimento desse canto para com o “mais puro e sublime da poesia”, características encontradas na tradição com a qual estes mistérios dialogam. Por fim, os dois últimos versos

---

<sup>25</sup> Poema V.

do poema, os quais integram a última estrofe, ironicamente tomam a forma de uma canção de ninar, ambos com 10 sílabas poéticas: “Dorme, inventado imprudente menino./ Dorme. Para que o poema aconteça.”. Lento embalo que metaforiza o sentido emprestado aqui ao poetar, ou seja, canto para uma ausência desejada, processo que re-inventa uma presença, ainda que obscura e esmagadora.

Ao se configurar como vítima, o canto da *persona* se emite através de despojos e resíduos da imolação sacrificial transfigurada e revitalizada, linguagem que permite na sua tessitura o transbordamento do excesso, incorporando ao seu espaço textual elementos que, na violação, servem de alimento para o jogo de ausência e presença colocado neste jugo sacroerótico. Melodia para “carnes”, “sangue”, “ossos”, “boca”, “língua”, “hastes”, “corolas”, “cabeça”, “lava”, “gozo”, “dores”, “grito”, léxico que não se interdita diante do mundo das “delícias” das transgressões, no qual euforia e disforia se agregam na continuidade das imagens que forjam este discurso descomedido e desordenado. Entretanto, estes acordes *malditos*, *gozosos* e *devotos* acabam por desconstruir o seu próprio esquema fundante, calcado na figuração da vítima e do sacrificador. A ponte de significação entre os poemas V, XIV e XVII promove o seguinte questionamento: a subjetividade lírica figura incontestavelmente como *vítima* enxergando sempre o *tu* como o grande sacrificador? A dor de pensar o “seu” “Deus” a faz atentar contra o próprio objeto de desejo, incluído somente como esforço do pensamento e figurativização poética. O jogo sacrificial se inverte? Quem é criatura e quem é criador? Quem é a *vítima* e quem é o *sacrificador*? Se atentarmos para o caráter vitimário da subjetividade lírica, ela não é, nesse sentido, passiva e obediente como as vítimas que se auto-entregam nos ritos religiosos. Essa desobediência desestabiliza o poder de “paternidade”, mencionado por Foucault, conferido à divindade. A razão crítica daquela que verseja põe mesmo em questão a própria existência do seu objeto de desejo, figurando-o somente no delírio lúcido da poesia, canto que recorda a nós, enquanto presença na erótica da leitura da mesma angústia que funda as *Elegias* do poeta alemão Rainer Maria Rilke<sup>26</sup>: “Quem, se eu gritasse, ouvir-me-ia na hierarquia/ dos anjos?...”.

---

<sup>26</sup> RILKE, 2002, p.127.

## Capítulo terceiro

### O sacrifício como imagem do mundo

*Te amei sonâmbula/  
Esdrúxula, mas te amei  
inteira (HH)*

#### 3.1. Dos acordes para o *homo demens*

Não podemos pensar a civilização moderna apartada dos traços iluministas que a fundaram, tais como racionalidade e crença exagerada no progresso e no futuro. Pensar a poesia enquanto criação artística no contexto da modernidade é também pensar a imagem esboçada por ela em um mundo progressivamente dominado pela técnica e pela razão científicista. Paz (1984) afirma que a busca incessante pelo “novo” não distingue somente os tempos modernos das modernidades de outras épocas, mas sim o que ele chama de “paixão crítica”:

(...) O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas também crítica de si mesma (PAZ, 1984, p.20).

Na poesia produzida nesse tempo que se quer, além de tudo, histórico, dominado pela superinformação, pelo vazio ideológico e pela proliferação de imagens, Maciel (1999, p.19) identifica, tal como Paz, uma “paixão” pela crítica, que a levou denominar esta produção de “Poéticas da Lucidez”, ou seja, uma produção que transformou seu próprio espaço artístico em “espaço de reflexão crítica”, em instância de debate sobre a própria poesia, “propondo também suplementar o trabalho criativo através de textos teóricos sobre questões pertinentes ao fazer literário”, mas também sobre as questões do seu tempo, relacionadas à História e à cultura. Este gesto “crítico” elegeu a linguagem como parte essencial da experiência poética e assumiu escancaradamente um dizer autotélico, rompendo, em seus momentos mais exaltados, com a ideia de literatura como espelhamento do real, além de implicar um novo tipo de leitura, que passou a exigir leitores mais ativos, intimamente

participantes do processo de significação do texto literário. Como bem apontou Barbosa (2009), as novas formas do *dizer* poético se entrelaçam com o próprio pensar do poema enquanto *constructo* e com o diálogo estabelecido com a tradição que o precedeu.

Em decorrência dessa auto-referencialidade, a linguagem geralmente assume, nessa modalidade poética, a condição de sujeito, considerando-se que a subjetividade do poeta se desloca para o poema, dando a impressão de que este se faz e se diz simultaneamente. Ou, como explica Blanchot, ‘a fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala se *fala*’. O que significa que ao escrever o poema, o poeta-crítico o faz consciente de que sua voz silencia para que a linguagem possa dizer por e apesar dele, por saber que, se é pela linguagem que o sujeito se constitui, é também nela que este se perde enquanto pessoa: o próprio texto o despoja de sua personalidade (MACIEL, 1999, p.23).

Ao se despojar de sua “pessoalidade”, o poema, agora despersonalizado, passa a se configurar a partir da desumanização e da ênfase no objeto de produção; no caso da poesia, ênfase na própria linguagem. Até aqui nos parece que há uma confluência entre o fazer poético e o tempo histórico que o delimita, visto que a poesia incorpora a si os elementos de sua época. E nessa incorporação, ou melhor, transfiguração, esses elementos apontam para aquilo que Paz (2009) denominou de “crise de significados”, ou seja, poesia que versa sobre a própria poesia. No entanto, o ensaísta mexicano levanta a seguinte questão: a produção poética da modernidade teria uma atitude perante o mundo? Como essa poesia, agora preocupada com um novo dizer, organiza o real e o transfigura ao mesmo tempo em que oferece uma “resposta” aos tempos modernos? Apesar do autotelismo, Paz reconhece que a poesia moderna não se desvincula da ordem dos significados, pois é sim, ainda que em suas manifestações mais radicais, uma “resposta” ao mundo moderno, seja para incorporá-lo ao seu espaço transfigurativo, seja para refutá-lo. Nessa ótica, o poema enquanto *constructo* também é espaço no qual signos gravitam à procura de uma presença como resposta ao real. Presença que se efetivará definitivamente quando o leitor codificar esses signos, atentando assim para uma possível significação. Ao oferecer uma “imagem do mundo”, o poema recupera algo banido da experiência moderna: a descoberta da “alteridade”.

(...) O fenômeno moderno da incomunicação não depende tanto da pluralidade de sujeitos quanto do desaparecimento do tu como elemento constitutivo da consciência. Não falamos com os outros porque não podemos falar conosco mesmo. Mas a multiplicação cancerosa do eu não é a origem e sim o resultado da perda da imagem do mundo. (...) Hoje não estamos sós no mundo: não há mundo. Cada lugar é o mesmo lugar e nenhuma parte está em todas as partes. A conversão do eu em tu – imagem que compreende todas as imagens poéticas – não pode realizar-se sem que antes o mundo reapareça. A imaginação poética não é invenção mas descoberta da presença. Descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento ou dispersão, perceber no uno o outro, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros. A poesia: procura dos outros, descoberta da *outridade* (PAZ, 2009, p.102).

Ainda que por caminhos distintos do ensaísta e poeta mexicano, Hamburger (2007) afirma que a poesia não pode ser desvinculada da ordem do *dizer*. Mesmo reconhecendo que há uma vertente autotélica na poesia moderna, cuja semântica não extravaza o espaço interno do poema, e Mallarmé seria o poeta-modelo desta linhagem, há uma “verdade” na poesia que comunica a exemplo da ciência e da religião. Esta “verdade” está de acordo com a expressão poética e insere o poeta na sua própria tradição, uma vez que “a comunicação é uma função intrínseca à poesia, mesmo quando o poeta está consciente de não querer comunicar nada em particular, quando ele escreve para os mortos ou para ninguém” (HAMBURGER, 2007, p.31).

De acordo com Hamburger (2007, p.12), Charles Baudelaire (1821-1867) é o “pai da poesia moderna” porque aliou um “alto grau de consciência crítica” a uma “verdadeira poesia dos tempos modernos”. A obra de Baudelaire revela duas concepções diferentes sobre a natureza e a função da poesia: a primeira, a de uma poesia que “se basta a si mesma”, “atividade autônoma e autotélica”, além de consciente e crítica de si mesma e da tradição que a precedeu; a segunda, a de uma poesia que tem uma “função” na sociedade, caminhando em paridade com a filosofia e a ciência, estabelecidamente atrelada ao real: “... ele conseguiu isso ao fazer uso alegórico de imagens urbanas, que funcionam como uma ligação entre o real e o intemporal, o fenômeno e a Ideia; ao combinar um novo realismo a sua busca de arquétipos” (HAMBURGUER, 2007, p.16). Para Hamburger (2007, p.21), até mesmo um poeta como Mallarmé, exemplo máximo de uma poesia com uma sintaxe “que se basta”, oferece-nos uma imagem do mundo, pois ao romper “os vínculos entre o poeta e aquela esfera ‘relativa circunstancial’ em que se aplicam os valores extra-artísticos”, sua poesia entrevê o mundo *lá fora* como “miragem brutal”, dificilmente digno de ser olhado.

Nesse sentido, segundo Hamburger, cada poema apresenta uma “verdade” do mundo e, portanto, não se deve olhar os poemas somente à procura da linguagem da poesia, já que se forma e conteúdo são uma só coisa, o olhar deve ser ajustado tanto para o modo como poema *diz* quanto para aquilo que verdadeiramente está sendo *dito*. Ao fazer pleno uso da linguagem, a poesia, tais como a religião, o mito e a ciência, explora verdades e busca, sobretudo, o conhecimento do mundo e do humano. Por isso, Hamburger (2007, p.43) discorda de Hugo Friedrich, para quem há um único movimento expressivo na poesia moderna do século XX, “rumo à poesia ‘pura’, ‘absoluta’ ou ‘hermética’”. E, por isso, a lírica do século XX não pode ser somente “desumanizada” e “despersonalizada”, características apontadas por Friedrich (1977), mas sim vista em equilíbrio, como fez Baudelaire, entre uma “arte pela arte”, plenamente consciente do seu dizer e da tradição herdada, e uma arte preocupada com a situação do homem na História. O leitor é convidado na poesia moderna a explorar o poema, arrancando sentidos possíveis para a reconstrução de um “objeto” e, neste jogo, toma conhecimento de si mesmo e do mundo. Na lírica do século XX, como asseverou Hamburger, há uma preocupação demasiada com a humanidade, o que a difere da lírica romântica, a qual se preocupava exclusivamente com o indivíduo. Ele nos lembra de que a poesia é escrita por homens e não por máquinas e, assim, *diz* de um modo especial algo sobre o humano, revelando, nos seus jogos de linguagem, nuances da sua própria natureza.

Já sugeri que o homem nunca pode ser excluído da poesia escrita por seres humanos, por mais impessoal ou abstrata; e dos poemas de Francis Ponge em particular igualmente se poderia dizer que eles expressam não as coisas, mas um modo de olhar para as coisas e ter a experiência delas (HAMBURGER, 2007, p.46).

Essas questões são urgentes ao se pensar sobre a lírica de Hilda Hilst, a qual recende ao humano com suas preocupações demasiadas com as “questões centrais da existência”, a exemplo do Sagrado, como assinalou Coelho (1993), somado à re-leitura de formas da tradição e a uma transitividade em termos de composição poética. Em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, ao se propor pensar uma “ideia de Deus”, a subjetividade lírica, na sua gestualidade erótica e sacrificial, afirma primeiramente um acordo com um aspecto complexificado na modernidade - a sacralidade -, uma vez que “o homem moderno dessacralizou seu mundo e assumiu uma existência profana” (ELIADE, 2008, p.19); além

disso, esta lírica pensa essa relação entre o homem e a divindade suposta a partir de uma figura, apontada por Morin (2010), que não se adapta inteiramente às categorias de razão e progresso: o *homo demens* – sujeito a cóleras e paixões. No poema V, lido no capítulo anterior, há uma abertura nos seus primeiros versos para o “mundo” além do rito poético e sacrificial, a qual aponta para uma perspectiva trágica da condição humana, então identificada com a figura divina que se foi firmando ao longo desses acordes: “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 parecença contigo, Executor.” (HILST, 2005, p.23). A “ideia de Deus”, portanto, passa a se identificar no equacionamento poético com uma própria ideia de **homem** vinculada à violência característica do objeto versado, predicado pelo signo “Executor”. Em uma crônica datada de 1 de março de 1993, a autora paulista se indaga ironicamente sobre as relações entre o humano e a divindade, principalmente pautadas na questão central para as religiões: o vínculo entre as “criaturas” e o “Criador”:

Você nunca conhece realmente as pessoas. O ser humano é mesmo o mais imprevisível dos animais. Das criaturas. Vá lá. Gosto de voltar a este tema. (...) Aqueles alemães não ouviam Bach, Wagner, Beethoven, não liam Goethe, Rilke, Hölderlin???? à noite, e de dia não trabalhavam em Auschwitz? A gente nunca sabe nada sobre o outro. E Aquele lá de cima, o Incognoscível, em que centésima carreira de pó cintilante sua bela narina se encontrava quando teve a ideia de criar criaturas e juntá-las? Oscar, traga os meus sais (HILST, 2007, p.54-56).

Girard (2008) concorda com a afirmação de Hubert e Mauss (2005) sobre a ambivalência da prática ritual do sacrifício, pois se a vítima é tão sagrada para ser morta, ela não seria sagrada se não fosse destruída. A partir desta ambivalência, o seu pensamento se firma a partir de uma questão central, até então não pensada: por que nunca ninguém se perguntou sobre o caráter sangrento e violento dos sacrifícios? Por que o Sagrado só se mostra num rito fundamentado na destruição de algo ou alguém? Todo o pensamento de Girard é pautado, portanto, na hipótese de que a natureza humana é governada por um mimetismo instintivo, no qual a violência ocupa o papel de agente principal. E a violência, sendo algo vital ao comportamento humano, seria exorcizada pelo sacrifício de vítimas expiatórias, violência que sempre acaba por encontrar seres absolutamente vulneráveis, não passíveis de serem reclamados por outros. No comportamento humano, portanto, há toda uma “fisiologia” da violência, nomeada frequentemente de “irracional”, mas nunca absolutamente “saciada”,

pois “sempre acaba por encontrar uma vítima alternativa” para o seu pulsar recorrente e destrutivo (GIRARD, 2008, p.13). Neste sentido, Girard não apreende o sacrifício exclusivamente como prática ritual intermediária entre os homens e os deuses, mas sim como um “desvio” de violência que geralmente excede no comportamento dos homens: “acredita-se que um deus reclama as vítimas: em princípio, somente ele se deleita com a fumaça dos holocaustos, vem dele a exigência da carne amontoada sobre os altares” (GIRARD, 2008, p.18). No entanto, o pensamento girardeano nos faz acreditar que o sacrifício tenha uma “função social” e não somente a de “alimentar” as divindades, como bem propõem os teóricos do sacrifício, a exemplo de Hubert e Mauss.

Ao desconstruir esta estrutura comumente dos sacrifícios, o ritual esconde em si outra finalidade, ou seja, não somente alimentar o sagrado, mas também alimentar e conter as cóleras intestinas dos seres humanos, “verdadeira operação de transferência coletiva, efetuada à custa da vítima, operação relacionada às tensões internas, aos rancores, às rivalidades e a todas veleidades recíprocas de agressão no seio da comunidade” (GIRARD, 2008, p.19). Sendo assim, esta outra finalidade dá uma função real ao sacrifício, extrapolando o discurso ritual: polarizar sobre vítimas exclusivas todas as violências urgentes de determinado agrupamento social, o qual, ao destruir seus bodes expiatórios, é purgado e esvaziado de seus instintos e excessos, de violências interiores e reprimidas. Ao exorcizar estes excessos, o sacrifício restaura certa ordem social necessária à civilização: “a sociedade procura desviar para uma vítima relativamente indiferente, uma vítima ‘sacrificável’, uma violência que talvez golpeasse seus próprios membros, que ela pretende proteger a qualquer custo” (GIRARD, 2008, p.14). E normalmente este desvio age sobre seres que, dentro de uma escala social, apresentam vínculos estreitos e reduzidos com sua comunidade: crianças, marginalizados, velhos, mulheres, defeituosos físicos. À vítima sempre é conferido um “estatuto estrangeiro e marginal”, categoria humana que, principalmente, não pode ser “vingada”, visto que a vingança acarretaria outra desordem violenta, estatuto que o sacrifício quer manter *fora* da comunidade.

Todos os seres sacrificáveis (...) distinguem-se dos não sacrificáveis por uma qualidade essencial, e isso sem exceção, em qualquer sociedade sacrificial. Entre a comunidade e as vítimas rituais um certo tipo de relação social encontra-se ausente: aquela que faz que seja impossível recorrer à violência contra um indivíduo sem expor-se a represálias de outros indivíduos, seus próximos, que considerariam seu dever vingá-lo (GIRARD, 2008, p.25).

A intenção maior dos ritos religiosos do sacrifício é evitar o alastramento da violência curiosamente por meio de outro ato de violência, representado pela imolação sacrificial. Contudo, como ato religioso, é sempre realizado num espírito de *pietas*, sendo, nesse sentido, “ao mesmo tempo um ato muito culpável e muito sagrado, uma violência tanto ilegítima como legítima” (GIRARD, 2008, p.33). Girard se utiliza da metáfora do “fluido” para se referir à violência, pois ela se alastra e contamina a tudo e todos que se envolvem com ela, sendo que, por um lado, há aqueles que a ela se abandonam; e de outro, aqueles que tentam impedir este transbordamento. Os procedimentos religiosos pertencem ao segundo grupo, caracterizando-se como métodos de prevenção da violência tão temida, violência esta que no mundo primitivo poderia estar nas epidemias e catástrofes naturais, por exemplo: “o religioso primitivo domestica a violência, regulando-a, ordenando-a e canalizando-a para utilizá-la contra qualquer forma de violência propriamente intolerável...” (GIRARD, 2008, p.33-34). Em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, não há apaziguamento da violência, mas somente deflagração e entrega a esse movimento desordenado. Na sua ânsia de “Deus”, a subjetividade lírica emite sua fala justamente num estado desordenado, revelado no seus tratos com o divino, seu “Senhor”, as ambivalências próprias do sagrado, agregando também à sua fala estas próprias ambivalências, sejam elas devotas, gozosas ou malditas. Neste universo, ao participar dos ofícios do *sacro*, a *persona* lírica toma contato com a violência absurdamente temida, mas também sonhada, pois sabe que sem violência, transgressão e conseqüentemente corpo martirizado, não há meios para se manifestar a realidade do *tremendum*, a exemplo do poema *III*:

Caio sobre teu colo.  
 Me retalhas.  
 Quem sou?  
 Tralhas do teu divino humor. (4)

Coronhadas exatas  
 De tuas mãos sagradas.  
 Me queres esbatida, gasta (7)

E antegozas o gosto  
 De um trêmulo Nada. (9)

Me devoras  
 Com teus dentes ocos.  
 A ti me incorporo

A contragosto. (13)

Sou agora fúria  
E descontrolo.  
Agito-me desordenada  
Nos teus moles. (17)

Sou façanha  
Escuro pulsante  
Fera doente. (20)

À tua semelhança:  
Homem. (22)

(HILST, 2005, p.19).

A experiência com a violência do Outro é enunciada no poema acima a partir de sete estrofes de versos curtos e assimétricos, os quais geram um ritmo acelerado e desordenado. As ações do poema são todas *ditas* pela forma do presente do indicativo, expressão de certeza e afirmação que também confere uma teatralidade ao jogo poético ao presentificar no momento exato do discurso o drama sacrificial. O verso primeiro, “Caio sobre teu colo”, promove uma aproximação direta entre a *persona* lírica e o objeto de desejo, *tu*, no agora da fala lírica. A este contato, o segundo verso responde a uma junção amorosa que não dispensa o universo da violência, dado, sobretudo, pelo verbo “retalhar”: “Me retalhas”. Dois versos, portanto, que apontam para a situação “desordenada” que se desenrola em 22 versos, na qual a *persona* ocupa o papel da vítima, enquanto o Outro, o do seu sacrificador, semelhantemente aos demais poemas do conjunto. Neste contato violento, sobressai, no terceiro verso da primeira estrofe, uma pergunta fundante: “Quem sou?”, imediatamente respondida no verso subsequente: “Tralhas, do teu divino humor.”, estabelecendo uma homofonia entre a forma verbal “retalhas”, predicada ao Outro, e o nome “tralhas”, dado a si mesmo pelo sujeito lírico, como coisa que sobra desta junção amorosa.

Às “tralhas” da primeira estrofe, agregam-se as “Coronhadas exatas/ De tuas mãos sagradas”, versos primeiros da segunda estrofe que, sobretudo, plasmam no plano sonoro o dorido da experiência pela reiteração da vogal /a/, ressoando como gritos de resposta da subjetividade lírica a essas “coronhadas”. O sétimo verso, “Me queres esbatida, gasta”, estabelece uma relação com o verso segundo, “Me retalhas”, e o verso décimo, “Me devoras”, predicando, por fim, as ações próprias do Outro, comprometido metaforicamente com a disposição para dilacerar. O recurso do enjambement, presente entre os versos 7 e 8 é

significativo na medida em que plasma na sintaxe a fala “gasta” da *persona* lírica, a qual cessa no último verso da segunda estrofe, após o dilaceramento da *persona*, e retoma o fôlego nos dois versos da terceira estrofe: “E antegozas o gosto/ De um trêmulo Nada.”. O signo “Nada” esvazia completamente a expectativa do sublime no trato com a divindade, a qual passa a figurar nos signos da dor, da violência e do vazio: retalhar, “coronhadas”, devorar, “dentes ocos”.

A partir da quinta estrofe, a pergunta “Quem sou?”, em destaque no terceiro verso da primeira estrofe, encontra outras respostas, diversamente daquela que se deixou entrever no quarto verso da primeira estrofe. Na medida em que o sujeito vitimário passou do domínio comum ao domínio sagrado, “A ti me incorporo/ A contragosto”, ele passa a se identificar com os predicados do versado e sobre ele flui a violência desordenadora: “Sou agora fúria/ E descontrolo (...)// Sou façanha/ Escuro pulsante/ Fera doente.”, ou nas palavras de Girard (2008, p.42): “a violência transfigura-se em uma espécie de fluido que impregna os objetos e cuja difusão parece obedecer às leis puramente físicas, um pouco como a eletricidade...”. Os dois últimos versos do conjunto encerram, por fim, a similitude entre a *persona* e o Outro através da síntese Outro = Homem: “À tua semelhança: Homem.”. Neste momento, esta lírica oferece uma imagem de mundo cuja transcendência é relativizada e esvaziada, sobrando somente a realidade circunstancial do humano, comprometido pela violência e excesso do *demens*.

O sagrado, não passível de transcendência, integra, evocando Girard (2008, p.46), tudo aquilo que domina o homem e que exerce sobre ele uma força retalhadora, vinda de *fora* e, por isso, “é a violência que constitui o verdadeiro coração e alma do sagrado”. Os rituais religiosos, nesse sentido, tentam mostrar às gerações posteriores o apreço pela ordem cultural e também o respeito pelo sagrado, o qual pode, em determinados momentos, encarnar o terrível. Ao participar das instâncias rituais, os homens tentam expulsar a violência, privilegiando a ordem sociocultural, mais benéfica e propícia. Entretanto, os sacrifícios, para Girard, são ilusórios, já que para se livrarem do sangue impuro que pode fluir dessas forças que vêm de *fora*, completamente ameaçadoras, derramam o sangue de suas vítimas, desviando e não dissipando a violência do *homo demens*. Ademais, os participantes do rito acreditam que a violência do sacrifício é imprescindível e benéfica, de natureza diversa daquela que desordena. Por fim, estabelece-se a extravagância destes ritos, práticas que se valem da mesma violência que os assusta:

Mesmo as mais estranhas aberrações do pensamento religioso ainda indicam uma verdade, a identidade do mal e do remédio no plano da violência. Ora, a violência apresenta aos homens um semblante terrível, multiplicando loucamente suas devastações; ora, ao contrário, ela se mostra sob um aspecto pacificador, espalhando a seu redor os benefícios do sacrifício (GIRARD, 2008, p.53).

Nesta ótica, o sacrifício passa a ser interpretado em termos humanos e não divinos, especulando-se, acima de tudo, a razão que levou os homens a incluírem um ato tão cruel nas suas vidas cotidianas. O mecanismo da vítima expiatória, o qual desvia a violência ameaçadora, se torna modelo de uma condição humana temerária diante das transgressões ilimitadas, preocupada frequentemente com a restauração da ordem, do mundo do trabalho, o qual não se faz sem o controle dos “interditos”, como indicou Bataille (1989).

O que será que atingiu tão intensamente os homens para que eles matem seus semelhantes, não com o gesto imoral e irrefletido do bárbaro semi-animal que segue seus instintos sem nada conhecer de diferente, mas sob um impulso de vida consciente, criadora de formas culturais, buscando compreender a natureza última do mundo e transmitir esse conhecimento às gerações futuras, instituindo figurações dramáticas? (GIRARD, 2008, p.120).

O mecanismo da vítima expiatória assinala, sobretudo, uma condição que teme o *homo demens*, polarizando seus instintos agressivos e sexuais para vítimas possíveis, essas sim maquinarias de conversão da violência. Contudo, muitas vezes parece que essa condição se esquece de que as transgressões irrompem, deixando transparecer na conduta ordenada do *homo sapiens* a desordem e o excesso próprio do *homo demens*, principalmente quando há urgência de respostas e de presença no trato com os deuses:

Vou pelos atalhos te sentindo à frente.  
Volto porque penso que voltaste.  
Alguns me dizem que passaste  
Rente a alguém que gritava: (4)

Tateia-me, Senhor,

Estás tão perto  
E só percebo ocos  
Moitas estufadas de serpentes. (8)

Alguém me diz que esse alguém  
Que gritava, a mim se parecia.  
Mas era mais menina, percebes?  
De certo modo mais velha (12)

Como alguém voltando de guerrilhas  
Mulher das matas, filha das Ideias. (14)

Não eras tu, vadia. Porque o Senhor  
Lhe disse: Poeira: estou dentro de ti.  
Sou tudo isso, oco moita  
E a serpente de versos da tua boca. (18)

(HILST, 2005, p.43)

Este poema *XIII* é composto por cinco estrofes de versos assimétricos, sendo que as estrofes 1, 2, 3 e 5 se enunciam em cinco versos, conferindo uma harmonia ao conjunto, exceto a estrofe 4, em dois versos apenas. Os dois primeiros versos que abrem o conjunto, “Volto pelos atalhos te sentindo à frente./ Volto porque penso que voltaste.”, indicam imageticamente um movimento da *persona* lírica em direção ao Outro, dado pelo jogo entre os verbos *ir* e *voltar*, no qual não figura o encontro, mas somente o desejo de procura que, por ora, não se realiza. Ademais, a busca pelo objeto de desejo é empreendida pelas ações do *sentir* e do *pensar*, elementos que aqui não conferem um encontro definitivo nesses “atalhos”. A partir do terceiro verso desta primeira estrofe, o universo poético passa a ser um ambiente impreciso e outros sujeitos, indeterminados pelo pronome indefinido plural “Alguns”, tomam espaço no universo do poema, afirmando que o Outro passou “Rente a alguém que gritava”. A subjetividade lírica, então, empresta voz a esse “alguém” e transcreve, nos quatro versos da segunda estrofe, essa fala que “grita” pela presença do seu “Senhor”: “Tateia-me, Senhor./ Estás tão perto/ E só percebo ocos/ Moitas estufadas de serpentes.” Portanto, até aqui o jogo imagético do poema aponta um estado de espera e indeterminação, colocando de um lado a *persona* e seus múltiplos, os quais clamam por esse “Senhor”, e de outro, um ente esquivo e diferente, cuja presença é pressentida “perto”, metaforicamente percebida nesses “ocos” e “moitas estufadas de serpentes”.

No primeiro verso da terceira estrofe, outro sujeito, também indeterminado pelo substantivo “Alguém”, irrompe no discurso lírico a identificar esta mulher com o outro “alguém que gritava”: “...esse alguém/ Que gritava, a mim se parecia.”; contudo, a fala lírica

oscila nesse reconhecimento, e sua enunciação é caracterizada pela indecisão: “Mas era **mais menina**, percebes?/ De certo modo **mais velha// Como alguém voltando de guerrilhas/ Mulher das matas, filha das Ideias**.” Parece-nos que o discurso encena o próprio jogo inicial proposto pelos verbos *ir* e *voltar*, estabelecendo, por fim, um discurso labiríntico, tautológico e impreciso, que contraria aquilo mesmo que afirma, a exemplo da conjunção adversativa “mas” (verso11). E neste discurso labiríntico figura somente a certeza dada pelas imagens negativas desses “ocos” e dessas “moitas estufadas de serpentes”.

Na última estrofe do poema, o signo inicial “Não” promove um corte brusco na argumentação imprecisa que até aí se desenrolou pelas quatro estrofes anteriores. Nega-se violentamente o próprio universo imagético que essa “filha das Ideias” em delírio erigiu: “**Não** eras tu, vadia. Porque o Senhor/ Lhe disse: Poeira: estou dentro de ti./ Sou tudo isso, oco moita/ E a serpente de versos da tua boca.”. Nota-se que a imagem das “moitas estufadas de serpentes”, dada no verso 8, é reiterada nesta última estrofe e promove um diálogo com a tradição bíblica, especificamente com o episódio da “sarça ardente”, presente no livro do *Êxodo*, do Antigo Testamento. Neste episódio, Moisés, que pastoreava, percebe uma “sarça” que ardia em chamas, e é desta visão que ali se reconhece a presença do seu “Senhor”, o qual literalmente *fala* com o patriarca:

O anjo de Javé apareceu a Moisés numa chama de fogo do meio de uma sarça. Moisés prestou atenção: a sarça ardia no fogo, mas não se consumia. Então Moisés pensou: ‘Vou chegar mais perto e ver essa coisa estranha: por que será que a sarça não se consome?’ Javé viu Moisés que se aproximava para olhar. E do meio da sarça Deus o chamou: ‘Moisés, Moisés!’ Ele respondeu: ‘Aqui estou’. Deus disse: ‘Não se aproxime. Tire as sandálias dos pés, porque o lugar onde você está pisando é um lugar sagrado’. E continuou: ‘Eu sou o Deus de seus antepassados, o Deus de Abraão, o Deus de Isaac, o Deus de Jacó’. Então Moisés cobriu o rosto porque tinha medo de olhar para Deus (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p.69).

Semelhantemente ao texto bíblico, no universo do poema hilstiano, em meio à procura apaixonada, o “Senhor” toma de empréstimo a voz da subjetividade, “Porque o Senhor/ Lhe disse:...””, apontando o caráter diminuto e vitimário da sua devota, nomeada de “vadia” e “Poeira”. No entanto, diferentemente do Moisés bíblico, a *persona* não teme olhar para o seu “Senhor”, percebendo a sua presença na sua própria fala, “estou dentro de ti”, e o signo “isso” remete imediatamente à imagem: “oco moita/ E a serpente de versos da tua

boca”. Por fim, esta imagética aponta para o próprio modo de construção do texto, *dito* serpenteado, ondulante e labiríntico, discurso que se fez na imprecisão de idas e voltas; e esse caráter de “serpente” é reforçado, na última estrofe, pelo amontoado de sibilantes aliado ao fechamento sonoro do signo “ocos”: “Não eras tu, vadia./ Porque o Senhor/ Lhe disse: Poeira: estou dentro de ti./ Sou tudo isso, oco moita/ E a serpente de versos da tua boca.”. O quadro que se termina aponta para a presença do sagrado na própria transzação da poesia, nos seus jogos de linguagem e discurso de “guerrilhas”, espaço enunciativo que, sobretudo, se mostra a agonia desta “vadia” tomada pelos excessos e pela violência.

Segundo Girard (2008, p.314), o sagrado é sempre ambivalente, pois se os deuses são aqueles que abençoam, são também aqueles que promovem o castigo. Em todas as manifestações sagradas, faz-se presente o jogo da violência, no qual “alguém” grita, como nos oferece o jogo imagético do poema *XIII*. Em todo processo de sacralização há momentos opostos e sucessivos, e bem e mal se justapõem com frequência. Todas as divindades antigas têm uma “dupla face”, a exemplo de Dioniso, “ao mesmo tempo ‘o mais terrível’ e ‘o mais suave’...”, deus da festa e da destruição, “da união do maléfico e do benéfico que caracteriza todas as entidades mitológicas em todas as sociedades humanas”. O “Deus” dos “mistérios” hilstiano não se mostra diferente; pensá-lo é aceitar um tempo de “guerrilhas”, caminhar imprecisamente por “atalhos” e encontrar “ocos” e “moitas estufadas de serpentes” e, por fim, ser nomeada de “vadia” e “Poeira”, condição absolutamente insignificante perante uma alteridade para quem não há limites definitivos. A ambivalência do sagrado está na etimologia da palavra latina *sacer*, traduzido tanto por “sagrado” quanto por “maldito”, incluindo em si tanto o benéfico quanto o maléfico, o que leva Girard a afirmar que o jogo do sagrado e o jogo da violência são apenas um.

(...) Há tanto a ordem quanto a desordem, tanto a paz quanto a guerra, tanto a criação quanto a destruição. Parecer haver no sagrado tantas coisas heterogêneas, opostas e contraditórias, que os especialistas desistiram de compreender a confusão: desistiram de dar uma definição relativamente simples do sagrado. A identificação da violência fundadora conduz a uma definição extremamente simples e esta definição não é ilusória; ela revela a unidade sem escamotear a complexidade, permitindo organizar todos os elementos do sagrado em uma totalidade inteligível (GIRARD, 2008, p.323).

O mecanismo da vítima expiatória refaz a cultura porque edifica a paz e a ordem um determinado momento. É pela violência que a não-violência se refaz. Isto pode ser verificado na crucificação do Cristo, mito edificante do Ocidente, no qual o sacrifício é motivado para estabelecer a paz entre o Deus e a humanidade. Esta função dada ao religioso é absolutamente rejeitada pelo pensamento moderno, comprometido, sobretudo, com a ilusão de igualdade entre os homens e com a superioridade racional do *homo sapiens*. Em Hilda Hilst, este princípio racional é tensionado, visto que seus “mistérios” celebram justamente o momento do homem no jogo da violência, alternando, assim, “ordem” e “desordem”, “baixo” e “alto”, “sublime” e “grotesco”, alternância de diferenças na qual o sagrado, evocando aqui o *sacer*, pode se manifestar. A ambivalência do *sacer* marca presença nestes “mistérios, os quais celebram tanto as “delícias” de “pensar” o Outro, apontando para as dificuldades de pensá-Lo quanto a agonia de sabê-lo indiferente, a exemplo do poema XVIII:

Se some, tem cuidado.  
Se não some é fardo.  
Cuida que ele não suma (3)

Pois ficará mais pesado  
Se sumir de tua alma. (5)

É de uma Ideia de Deus que te falo.  
Pesa mais se ausente  
Pesa menos se te toma (8)

Ainda que descontente  
Te vejas pensando sempre  
Num alguém que está aí dentro  
De quem não conheces rosto  
Nem gosto nem pensamento. (13)

Cuida que tal ideia  
Te tome. Melhor um cheio de dentro  
Que não conheces, um fartar-se  
De um nada conhecimento (17)

Do que um vazio de luto  
Um casca sem os frutos  
Pele sem corpo, ou ossos  
Sem matéria que os sustente. (21)

Toma contente  
Se te sabes pesado  
Dessa ideia de Nada.  
É um pensar para sempre. (25)

E não sentes verdade  
 Que a vida vale em extenso  
 Altura e profundidade  
 Se vives do pensamento? (29)

(HILST, 2005, p. 56-57).

O poema acima é uma peça única dentro do conjunto. Agora, é o leitor que ocupa o *locus* do *tu*, integrando-se ao jogo erótico destes “mistérios”. A subjetividade lírica se enuncia a partir de um discurso lógico a fim de convencer o leitor, o *tu*, da validade do seu discurso, além de “pensar” sobre o seu próprio gesto enunciativo, ou seja, o esforço de pensar esta “Ideia de Deus”. Como é de se esperar do pensamento, a especulação gira em torno da abstração, enaltecendo uma vida dedicada à “altura e profundidade” do pensamento. A primeira estrofe, “**Se** ele some, tem cuidado./ **Se** não some é fardo./ Cuida que ele não suma”, é marcada, sobretudo, por um aspecto de indefinição, já que o leitor ainda não tem conhecimento pleno daquilo, o “ele”, que está sendo versado, mas somente de uma enunciação marcada pela condição e hipótese de “algo”, dadas pela partícula “se”. À indefinição desta primeira estrofe, soma-se a uma explicação dada pela segunda estrofe, iniciada pela conjunção coordenativa “pois”: “**Pois** ficará mais pesado/ Se sumir de tua alma.”. O que está em perigo aqui de “sumir”? Por que o *tu* deve ter “cuidado” para que esse algo não desapareça?

A resposta se dá na terceira e quarta estrofes, quando se substitui o pronome de terceira pessoa pelo sintagma “Ideia de Deus”, esta sim o objeto que a subjetividade lírica se propôs a especular. A métrica então se regulariza e o ritmo marcado e dançante, dado por sete sílabas, embala o discurso da *persona*: “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 conhecer rosto/ Nem gosto nem pensamento.”. Se esta “Ideia” não se realiza em plenitude no plano da razão, por que então pensá-La? E a quinta e sexta estrofes se prestam a esclarecer tal agonia: “...Melhor um cheio de dentro/ Que não conheces, um faltar-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.”. Como apontamos no capítulo anterior, o desejo, aliado ao pensamento, sempre é algo muito eufórico no universo hilstiano, no qual suas *personas* sempre se propõem a pensar sobre temas abstratos, como o amor, a morte e o sagrado, vivendo, por isso, dois movimentos: o da euforia do pensamento e o da dificuldade na

obtenção de respostas. O sujeito que não “pensa” e que não “deseja” é aquele que vive um “vazio de lutos”, “sem matéria” que o “sustente”.

Por isso, deve se saber “contento” ao se saber “pesado/ Dessa ideia de Nada”, que, sendo “para sempre”, contorna definitivamente a existência: “E não sentes verdade/ Que a vida vale em extenso/ Altura e profundidade/ Se vives do pensamento?”. A *persona* é apaixonadamente “crítica”, evocando Paz (1984) e, acima de tudo, “crítica” de si mesma completamente enredada no seu ofício de pensar, ainda que nele se entreveja certa dor de não conseguir, ainda em “vida”, uma “ideia” definitiva de seu “Deus”. Esta mesma ambivalência, que ora celebra o pensar dessa “Ideia”, ora a ataca mordazmente, acaba por se materializar na forma de enunciação destes “mistérios”. Segundo o dicionário *Houaiss eletrônico*, a *apóstrofe*, além de ser um discurso dirigido a alguém, encerra em si uma semântica da violência, sendo “invectiva, frase violenta ou mordaz com que se interrompe ou ataca alguém; catilinária” – forma, portanto, apropriada para uma fala que celebra a devoção a seu “Deus”, mas também o ofende, esvaziando-o de toda transcendência.

Os dois últimos poemas do conjunto, XX e XXI, nesse sentido, guardam um sentido de despedida, um halo de morte, como se a fala lírica celebrasse, agora, o seu cansaço para com esses “atalhos” do pensamento. O discurso passa a emprestar a si um tom pesaroso, metaforicamente apontando para a morte e a destruição daquele que se presta a cantar o seu “Deus”. Se no rito religioso do sacrifício figura o aspecto da redenção, já que o mecanismo da vítima expiatória resgata certa ordem perdida no interior de uma comunidade, o mecanismo sacrificial em *Poemas malditos, gozosos e devotos* não se presta a este aspecto, afirmando no seu fechamento a agonia da espera e da incompletude, fala esgarçada que se acaba em perguntas, realçando o absurdo de tal experiência.

Move-te. Desperta.  
Há homens à tua procura.  
Há uma mulher, que sou eu.  
A Terra mora na Via-Láctea  
Eu moro à beira de estradas  
Não sou pequena nem alta. (6)

Sou muito pálida  
Porque muito caminhei  
Nas escuras, no vício  
De perseguir uns falares  
Teus indícios. (11)

Move-te. Tua aliança com os homens  
 Teu atar-se comigo  
 Tem muito de quebra e dessemelhança.  
 Muitos de nós agonizam.  
 A Terra toda. Há de ser quase  
 Brinquedo adivinhares  
 Onde reside o pó, onde reside o medo. (18)

Não te demores.  
 Eu tenho nome: Poeira. (20)

Move-te se te queres vivo. (21)

(HILST, 2005, p.61)

O conjunto se abre com dois sintagmas imperativos, “Move-te” e “Desperta”, na tentativa de acordar o Outro que figura ausente no universo criado pela subjetividade lírica. O canto de ausência, de tom pesaroso, continua a suplicar presença do ser amado. E todo o conjunto se faz por uma argumentação que tenta convencer à “Ideia” sonhada da sua urgência. Às súplicas iniciais, somam-se as certezas desesperançosas dadas pelo uso do verbo haver no presente do indicativo: “**Há** homens à tua procura./ **Há** uma mulher, que sou eu.”. Entretanto, o tom pesaroso não dispensa o uso da ironia, e do verso 4 ao 11, a *persona* reforça sua argumentação apontando dois *locus* de espera: o primeiro, a “Terra”, lugar esquecido, e o segundo, “beira de estradas”, consecutivamente ocupados pelos homens à “procura” e pela mulher “pálida”, a qual percorreu um caminho de “escurezas” e “vício” para “perseguir” o seu objeto amado, ainda que dele tenha tido somente “indícios”, os quais não comprovam definitivamente a sua existência. Ainda que esta “mulher” tenha percorrido o caminho doloroso destes “mistérios” e experimentado a violência no corpo, a existência do seu “Senhor” continua pautada somente em “falares”.

A terceira estrofe reitera o que foi suplicado anteriormente, “Move-te”, apontando mais uma vez para uma relação, na qual a condição humana “agoniza”, pautada em “quebra e dessemelhança”. Aqui, o rito sacrificial hilstiano oferece uma imagem de um mundo desamparado, no qual a existência do homem oscila entre o “pó” e o “medo”. Semelhantemente ao poema *XIII*, a *persona* se nomeia “Poeira”, imagem da insignificância e condição vitimária, sempre sujeita à morte e à violência. Pensar “Deus” aqui é também pensar o estatuto do mundo, máquina de fazer morrer, e do humano, para quem há mais perguntas do que respostas definitivas. O tom pesaroso desse poema *XX* se depara novamente

no poema *XXI* com um tom celebrativo, ainda que de despedida, afirmando por fim o gozo de pensar essa “ideia de Deus” mesmo que se encene a morte e a destruição:

Não te machuque a minha ausência, meu Deus,  
Quando eu não mais estiver na Terra  
Onde agora canto amor e heresia.  
Outros hão ferir e amar  
Teu coração e corpo. Tuas bifrontes  
Valias, mandarim e ovelha, soberba e timidez (6)

Não temas.  
Meus pares e outros homens  
Te farão viver destas duas voragens:  
Matança e amanhecer, sangue e poesia. (10)

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 (15)

Sorri, meu Deus, por mim. De cedro  
De mil abelhas tu és. Cavalos d'água  
Rondando o ego. Sorri. Te amei sonâmbula  
Esdrúxula, mas te amei inteira. (19)

(HILST, 2005, p.63)

A fala lírica se despede do mundo que lhe figurou como “altura e profundidade” na atividade do pensamento: “Não te machuque a minha ausência, meu Deus,/ Quando eu não mais estiver na Terra/ Onde agora canto **amor** e **heresia**.” Afirma com clareza que se prestou a cantar o seu “Deus”, “canto de amor e heresia”, apontando ainda mais que “outros” (poetas como ela?) ainda “hão ferir e amar/ Teu coração e corpo. Tuas bifrontes/ Valias, mandarim e ovelha, soberba e timidez”. Para se cantar o ambivalente, a fala empresta a si elementos também ambivalentes, promovendo a coordenação de elementos contraditórios: “amor” e “heresia”, “mandarim” e “ovelha”, “soberba” e “timidez”.

Como foi apontado nos poemas anteriores, se “Deus” vive no pensamento dos devotos, alimentado pelas vítimas que O pensam, a *persona*, na segunda estrofe, acalenta a figura ambígua e amada, pois “Meus pares e outros homens/ Te farão viver destas duas voragens:/ Matança e amanhecer, sangue e poesia.”. Estabelece-se um paralelo entre o sacrifício, presente nos signos “matança” e “sangue”, e a “poesia”, euforicamente tratada

como “amanhecer”, que, ao versar sobre o sagrado, mantém viva a “Ideia”. A terceira estrofe adquire o tom de lamento, visto que a morte figura no horizonte da subjetividade lírica: “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”. E a última estrofe é enunciada já no passado, “Te amei sonâmbula/ Esdrúxula, mas te amei inteira”, como cena da imolação final desta subjetividade que em 21 “mistérios” meditou a relação homem – Deus – mundo, enaltecendo o aspecto delirante desta experiência, visto que o Outro aqui só pode ser apreendido pela transração da imagem poética: “De cedro/ De mil abelhas tu és. Cavalos d’água/ Rondando o ego.”

### 3.2 Do ser sacrificiável por excelência

No poema *I*, conjunto de abertura destes *Poemas malditos, gozosos e devotos*, o poeta figura entre as vítimas elencadas pela subjetividade lírica passíveis de compor a categoria desviante do mecanismo sacrificial: “Vive do sangue/ De **poetas**, de **crianças**// E do martírio de **homens/ Mulheres santas**.”. No percurso destes “mistérios”, notamos que a *persona* frequentemente se nomeia de “mulher”/“poeta”, criatura que alimenta o seu “Deus” pelo pensamento singular do discurso poético, invertendo a sentença cartesiana “Penso, logo existo” para “Penso-te, logo existes”. A partir desta sentença, Hilst celebra ironicamente o drama sacrificial transfigurado e relativizado, visto que a razão crítica daquela que verseja não toma a forma de crença cega ou fé, desestabilizando as relações entre “servo” e “pastor” e transgredindo o motivo da obediência. A leitura do conjunto permite entrever que o “Deus” acaba por ser um esforço de imaginação poética daquele que “O” pensa, enfim, representação. Configurando-se como vítima, a subjetividade lírica acaba, por fim, também vitimizandando na medida em que atenta contra a idealidade do seu objeto de desejo, sempre esquivo e indiferente. Daí que a figura mais usada por esta poesia seja a da ironia, a qual, segundo Lefebvre (1969), é “uma forma de consciência refletida”, de aceitação e empolgação, de crítica e recusa.

Inventar o seu “Deus” é, ademais, aceitar o jogo erótico e sacrificial nesta relação pautada pelo Outro, trazendo no próprio corpo/discurso as marcas do dilaceramento desta experiência, na qual o signo “carne” é recorrente. Se todo poema da modernidade oferece uma “imagem do mundo”, como aponta Hamburger (2007), a novena profana de Hilst

oferece uma imagem nada alentadora da condição humana e, ademais, nada edificadora da situação da poesia e do poeta então agora pensados num contexto que privilegia a técnica. Benjamin (1994), ao se referir a Baudelaire, duvidou mesmo da possibilidade de existência de uma poesia lírica num modelo de sociedade capitalista industrial após a publicação de *Le fleurs du mal*, assinalando a situação do poeta como ser desterrado e marginalizado, a exemplo da alegoria identificada no poema *Le cygne* (O cisne): “Um cisne que escapara enfim ao cativeiro/ E, nas ásperas lajes os seus pés ferindo,/ As alvas plumas arrastava ao sol grosseiro./ Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo,// No pó banhava as asas cheias de aflição,...” (BAUDELAIRE, 2006, p.303). No caso de Hilst, à figura do poeta agrupam-se nomes como “piedosa”, “vadia”, “erudita”, mulher de beira de “estradas”, rebaixando ainda mais a condição do ser nomeador.

Paz (2009, p.76) afirma que os poetas, no alvorecer da modernidade, comumente foram denominados de “malditos”, “fruto de uma sociedade que expulsa aquilo que não pode assimilar. A poesia nem ilumina nem diverte ao burguês. Por isso desterra o poeta e transforma-o em um parasita ou um vagabundo”, em outras palavras, para a sociedade moderna, a poesia e o poeta não têm utilidade alguma, visto que este último não mobiliza o capital, “não trabalha nem produz” (PAZ, 2009, p.85). Ainda de acordo com Paz, em um mundo dominado pela técnica, a qual não oferece “imagem” alguma, a poesia coloca-se contracorrente porque é sempre descoberta da presença do Outro, seja como susto ou fascínio. Diferentemente da técnica:

As construções da técnica – fábricas, aeroportos, planos de energia e outros grandiosos conjuntos – são absolutamente reais, mas não são presenças; não representam: são signos da ação e não imagens do mundo. Entre elas e a paisagem natural que as contém não há diálogo nem correspondência. Não são obras, mas instrumentos; sua duração depende de seu funcionamento e sua forma não possui outra significação além de sua eficácia. (...) Os aparelhos da técnica mal deixam de funcionar tornam-se insignificantes: nada dizem, exceto que deixaram de servir. Assim, a técnica não é propriamente uma linguagem, um sistema de significados permanentes fundado em uma visão do mundo (PAZ, 2009, p.104)

No mecanismo da vítima expiatória, modelo de condição humana, a imagem dos seres sacrificáveis aparece como possibilidade para o restabelecimento da ordem, fundadora de toda civilização, oferecendo também uma imagem de mundo como

presença, ainda que aliada à perplexidade. As figuras do sagrado, segundo Girard, o feiticeiro, o mago, o poeta, mantêm afinidades profundas com as forças que podem colocar a ruir a ordem e progresso, e um estatuto de civilização fundado na racionalidade. Sendo figuras que tanto encarnam o benéfico quanto o maléfico, sobre eles são lançadas as maldições e culpas pelos acontecimentos indesejados; e, por isso, “culpados”, devem ser eliminados do seio social para que as desgraças desapareçam: “destruindo a vítima expiatória, os homens acreditarão estar se livrando de seu mal e efetivamente vão se livrar dele, pois não existirá mais, entre eles, qualquer violência fascinante” (GIRARD, 2008, p.107). O poeta, portanto, com seu discurso desordenado e transracional figura na modernidade como “bode expiatório” possível, angariando as ambivalências próprias da vítima, isto é, aquele que necessariamente deve ser expulso do seio de uma sociedade que prima, em última instância, por um discurso utilitário. Assim, a poesia erótico-sacrificial de Hilst reage aos postulados que fundam a modernidade. O seu delírio poético ao pensar esta “ideia de Deus” se compromete com as transgressões das “guerrilhas” amorosas, da sexualidade, do assassinio e do sadismo dos deuses, chocando-se com um mundo que aparente e pretensamente se apoia sobre o crivo da razão cientificista. De acordo com Lefebvre (1969, p.12), os “ironistas” sempre se deixam ver nos períodos conturbados da História, protestando e atacando a sociedade que aí se desenrola, conscientes e críticos de si mesmos e da sociedade que os norteia, supondo “a consciência aguda de um conflito. Ela [a ironia] procura agravar esta consciência e o próprio conflito, mais do que resolvê-lo”. A imagem que, por fim, se desenha nestes “mistérios” é de um mundo, alegorizado pelo signo “Deus”, que necessita frequentemente de alimentar sua violência pela imolação de subjetividades, *homo sapiens* que não pode ser pensado sem sua contraparte, o *homo demens*.

Especificamente no século XX, de acordo com Paz (1995, p.109), à “luz” iluminista se agregou a “figura ambígua de Lúcifer”, “cuja sombra cobre as duas guerras, os campos de Hitler e Stalin, a explosão de Nagasaki e Hiroshima”. Esta crença exagerada no progresso e no futuro legou, negativamente, nas palavras de Paz (1995, p.120-121), uma “barbárie tecnológica”, a qual também passou a apreender, dentre outros aspectos, o homem como máquina: “corpo [que] deixou de ser algo sólido, visível e palpável: já não é senão um complexo de funções...”. Ou melhor:

É mero corpo perecedouro, um conjunto de reacções físico-químicas? É uma máquina, como pensam os especialistas da ‘inteligência artificial’? Num ou

noutro caso, é um ente ou, antes, um produto que, se chegássemos a ter os conhecimentos necessários, poderíamos reproduzir e inclusive melhorar à vontade. A pessoa humana, que tinha deixado de ser a cópia fiel da divindade, agora também deixa de ser um resultado da evolução natural e ingressa na ordem da produção industrial: é uma fabricação (PAZ, 1995, p.120).

Entretanto, ao representar uma certa “ideia de Deus” e atualizar o mecanismo da vítima expiatória no trato erótico entre um *eu* e um *tu*, estes *Poemas malditos, gozosos e devotos* desmantelam esta lógica racional e cientificista, visto que se o sagrado ainda se faz presente nas sociedades contemporâneas, ele não pode ser entendido e vivido fora de uma violência que, infelizmente, se alimenta de subjetividades. As sociedades modernas ainda continuam apaziguando a violência entre os homens expulsando-a de suas cidades e a deixando *de fora*, como coisa pertencente ao plano do sagrado, mas não do humano. Os homens acabam por criar os seus deuses na tentativa de manter além uma força dominadora que pode, em algum momento, tomá-los. Se o movimento “ordenador” das sociedades tentam expulsar a violência que ronda, o poeta, ser sacrificiável por excelência, acaba sendo visto como figura que compartilha desta própria desordem e violência e, portanto, expulso do mundo moderno da técnica. Comparado ao discurso burguês, utilitário e ordenado, o discurso contracorrente da poesia, de “amor” e “heresia”, “esdrúxulo”, é por excelência o traço do erótico, desordenado e excessivo, ainda que, como no caso dos “mistérios” de Hilst, presença agônica, esquiva e indiferente. A atitude mais coerente para o pensador e o poeta acaba por ser a desconfiança com a Modernidade pela força retórica da ironia, desconfiança essa que introduz a crítica a uma época que se quer caótica e, por que não?, catastrófica. Essa atitude de desconfiança se volta também, textualmente, para a tradição herdada em poesia, incorporada ao presente textual, pelo fenômeno da intertextualidade, seja para aceitá-la ou refutá-la. A razão crítica de Hilst ironiza risonhamente a tradição literária e místico-religiosa que interpenetra nesta poesia. Pela ironia, sempre crítica, acaba por reiterar a condição maldita desses poemas, a qual não crê, mas sempre acaba por duvidar da existência do próprio objeto de desejo; e se no caso da existência do seu “Deus”, a *persona* lírica acaba por combatê-Lo, numa “devoção às avessas”, deixando de lado a posição passiva da *vítima*, e tomando para si a posição de *vitimizadora* do objeto de desejo.

No projeto poético hilstiano, a imagem do poeta como ser sacrificiável por excelência receberá contornos definitivos somente nas obras posteriores a esses *Poemas malditos, gozosos e devotos*, especificamente em *Amavisse*, originalmente publicado em 1989, no qual o

poeta será nomeado de “porco-poeta”, ser nomeador e sacrificiável por excelência, habitante definitivo dos “baixios”, ansioso pela espera da fome do Outro, seu “Senhor”.

## Considerações finais

O leitor e o estudioso da obra de Hilda Hilst sempre estão correndo o risco da cilada. Muitas vezes, diante das dificuldades inerentes ao texto hilstiano, migra-se para as entrevistas concedidas pela autora a fim de tentar entender um pouco do seu universo inventivo. E a cilada se adensa. Em entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura* do Instituto Moreira Salles, em 1999, deparamo-nos com a seguinte declaração da “estrela de Aldebarã”, como a chamou Drummond: “Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus”. Perguntamo-nos: de que “Deus” fala Hilda Hilst? Que Presença é essa que está nos seus quase cinquenta anos de trabalho ininterrupto?

O engodo aumenta quando enfrentamos seus *Poemas malditos, gozosos e devotos*, momento-chave de sua produção poética. O conjunto se presta declaradamente a “pensar” e dar traço a uma certa “ideia de Deus”, sendo essa “ideia” a única interlocutora da subjetividade lírica. *Poemas malditos, gozosos e devotos* representa também, dentro do paradigma da obra de Hilst, momento marcante dessa produção literária, pois é o momento em que os elementos do “baixo”, presentes na ficção que se delineou na década de 1970, migrou para o discurso poético, estabelecendo, por fim, o confronto entre “alto” e “baixo”, “sublime” e “grotesco”, “transcendência” e “materialismo”, tensões tão ao gosto da literatura da autora paulista. Em outras palavras, *Poemas malditos, gozosos e devotos* promove uma abertura expressiva para os conjuntos posteriores, e as questões que aí se delinearam só obterão contornos (e respostas, se as houver) definitivos na produção poética das décadas de 1980 e 1990.

O presente trabalho tentou, como todo acaso em “um lance de dados”, uma leitura da obra mencionada de Hilda Hilst, partindo do pressuposto, já apontado pela crítica e pela própria autora, de que uma das maiores preocupações dessa poesia é representar e interrogar o sagrado. Somado a isso, uma questão, dentre muitas, se interpõe: *COMO* este discurso inventivo se propõe a pensar e a representar algo tão fugitivo e inefável? Sabemos, de antemão, que o texto literário (ainda bem!) não permite o esgotamento das possibilidades de leitura, mas a presente tentativa foi lançada ao diálogo com as leituras possíveis e já existentes da obra da poeta paulista, cada vez mais lida e comentada nos círculos de crítica e

discussão literária. Sabemos também das lacunas possivelmente deixadas pelo presente trabalho. Mas as lacunas não são importantes para que outros diálogos se estabeleçam? Esperamos que os vazios sejam preenchidos (!).

O tema do *sacrifício*, e a representação específica que a poeta faz do sacrifício enquanto rito religioso, permite elucidar algumas questões caras à poética hilstiana, como a interrogação e a representação do Sagrado aliada à atenção voltada ao erotismo. É do jogo sacroerótico que se estabelece no discurso poético de Hilst, risonhamente irônico, as tensões temáticas e linguísticas. O discurso do desejo nesta poesia acaba sendo espaço de embate e aproximação entre o *eu* e o *tu*, busca pelo Outro ausente/presente nos reinos do erótico, busca e tentativa de representação do Sagrado, sempre urgente, ainda que, por fim, remanesça a morte, a destruição, a falência, o vazio, a crise e o maldizer. “Deus” acaba por ser alegoria (sempre imagem) de uma época de crítica e recusa, crítica de si mesma e crítica das próprias interrogações engendradas. Respostas?: ainda não as temos. Pensar “Deus”: imagem da relação entre o poeta e o mundo circunstancial; da relação entre o poeta e a linguagem da poesia.

Em uma época de saturação de imagens, de superinformação, de busca incessante pelo novo, de progresso (vazio?, como nos provoca Caetano Veloso<sup>27</sup>) e de tecnologias várias, a poesia de Hilda Hilst acaba por ser um depoimento da fragilidade de uma época que pretensamente se quer aliada à razão. A subjetividade lírica hilstiana acaba por recortar do mundo os nossos desejos e sentires mais primevos, nunca deixando de lado os desejos considerados “bestiais”, colocando à prova as nossas dificuldades com a sexualidade (porque ainda as há, se pensarmos nos discursos infinitos sobre a sexualidade, como nos alertou Foucault; discursos, mas não práticas e prazeres). A poesia de Hilst, sem deixar de ser lúcida e crítica, acaba por colocar em cena as transações necessárias para se conseguir entrar nos reinos, sempre dialéticos, do erótico, nos quais dor e prazer são absolutamente intercambiáveis. Somos máquinas? Corpos? Espírito e corpo? Corpo: aquele sujeito a secreções, a espasmos, a doenças, enfim, sujeito ao gozo e à morte. Como visto, as interrogações se fazem mais imperativas, deixando de lado, por ora, as possíveis (sempre difíceis) respostas.

---

<sup>27</sup> A expressão “progresso vazio” está na canção *Purificar o Subaé*, de Caetano Veloso, interpretada por Maria Bethânia no disco “Brasileirinho”, de 2002.

Por fim, chamamos a atenção para o substantivo “mecanismo” que figura no título desse trabalho. De acordo com o dicionário *Houaiss* eletrônico, mecanismo “é uma combinação de peças para fazer funcionar; pôr em movimento um aparelho, um engenho; maquinismo”. Ao tentar dar traço ao seu “Deus”, o projeto poético hilstiano oferece-nos uma maquinaria pensada em detalhes em que as peças de *vítima* e *sacrificador* colocam a funcionar esse Sagrado matematicamente inventado, e que muito se distancia, sem recusá-la, da tradição religiosa que o funda. E para o leitor basta, como sempre, aceitar este jogo.

## Referências bibliográficas

- ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo dos Santos de. *Deus, amor, morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst*. 2002. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- AMORIM, Bernardo Nascimento. *O saber e o sentir: uma leitura de Do Desejo, de Hilda Hilst*. 2004. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.
- BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade. In: \_\_\_\_\_. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNARD, Charles André. *Teologia mística*. Tradução de João Carlos Nogueira. São Paulo: Edições Loyola, 2010.
- 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.
- D'Ávila, Teresa. *Livro da vida*. Tradução e notas de Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.
- 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.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni e Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. 3.ed. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- GRANDO, Cristiane. *Amavisse de Hilda Hilst. Edição genética e crítica*. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HATHERLY, Ana. *A idade da escrita e outros poemas*. São Paulo: Escrituras, 2005.

HILST, Hilda. *A obscena Senhora D.* São Paulo: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.

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

\_\_\_\_\_. *Com meus olhos de cão*. São Paulo: Globo, 2006.

\_\_\_\_\_. *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.

LEFEBVRE, Henri. Sobre a ironia, a maiêutica e a História. In: \_\_\_\_\_. *Introdução à modernidade*. Tradução de Jehovanira C. de Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LIMA VAZ, H. C. de. Mística e política: a experiência mística na tradição ocidental. In: BINGEMER, M. C. L.; BARTHOLO JR., R. S. (org.). *Mística e política*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

MACIEL, Maria Esther. *Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade*. IN:\_\_\_\_. *Vôo transversal*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. 9.ed. Tradução de Edgar de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

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

\_\_\_\_\_. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

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

\_\_\_\_\_. *Um mais além erótico: Sade*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1999.

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

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

RIBEIRO, Leo Gilson. *Apresentação de Ficções de Hilda Hilst*. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticalgr.html>>. Acesso em agosto de 2011.

RILKE, Rainer Maria. *Os sonetos de Orfeu; e, Elegias de Duíno*. Tradução de Karlos Rischbieter e Paulo Garfunkel. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase: John Donne, San Juan De La Cruz, Richard Wagner*. Tradução de Samuel Titan Jr. et al. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SOUZA, Luciane Noronha do Amaral de. *O sagrado como busca em Poemas malditos gozosos e devotos, de Hilda Hilst*. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2008.

VAIL, Anne. *A História do Rosário*. Tradução de Barbata Theoto Lambert. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

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

WILLER, Claudio. *Amavisse de Hilda Hilst: pacto com o hermético*. Disponível em: <<http://www.revistaagulha.nom.br/ag43hilst.htm>>. Acesso em julho de 2007.