

VIDA, AMOR E MORTE EM POESIA: MANOEL DE BARROS E HILDA HILST

Susana Moreira de Lima Bigio*

Resumo

Neste artigo, a reflexão gira em torno do fazer poético de Manoel de Barros e de Hilda Hilst sob o enfoque temático vida e morte, observando-se o trabalho desses escritores no que se refere ao uso da palavra na construção dos poemas e à subjetividade do poeta impressa na obra, a partir de sua materialidade e da busca de compreensão do significado da existência do ser, seja através da finitude e continuidade deste no ciclo da natureza, seja aproximando no mesmo o caráter divino e humano, passando pelo corpo – sua fragilidade, deterioração, envelhecimento – para chegar ao sublime. Nessa perspectiva, o amor é visto enquanto elemento constituído de vida e morte, como um ciclo que começa e termina, e, portanto, pode abarcar literariamente a experiência humana. No tecer poético de ambos os poetas, a morte é transmutação, portanto, outra vida e, já que “ninguém é pai de um poema sem morrer”, morte é nova vida não só do ser, mas da literatura, uma vez que Manoel de Barros e Hilda Hilst inscrevem nesta, através do caráter crítico de suas obras, um constante questionar-se acerca da produção literária.

Palavras-chave

Amor; Corpo; Morte; Poesia; Subjetividade; Vida.

Abstract

On this paper the analysis goes over the poetry of Manoel de Barros and Hilda Hilst under the focus of the topic of life and death, taking account of the use of the word both in the poems construction and the subjectivity of the poet on the work, starting from the materiality and the search for comprehension of the meaning of the being existence, either by the finitude and continuity of this nature cycle, or by bringing together in it divine and human characters, going through the body – its fragility, deterioration, oldness – to reach the sublime. Thus, love is seen as an element which consists of life and death, like a cycle, that starts and finishes and may so literarily cover the human experience. Along the poetic composition of both poets, death is transmutation, therefore, another life and, since “no one is the father of a poem but when one is dead,” death is new life not only of the being, but of literature, for MB and HH print on this, through the critical character of their works, a constant inquire on the literary production.

Keywords

Body; Death; Life; Love; Poetry; Subjectivity.

* Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília - UnB; Professora na Escola de Aperfeiçoamento dos Profissionais de Educação – Eape/SEE-DF – 70390-070 – Brasília – DF – Brasil. Email: sulima42@yahoo.com.br

Vida e morte

Ninguém é pai de um poema sem morrer
Arranjos para assobio,
Manoel de Barros

Na poesia de Manoel de Barros não se percebe a vida sem relacioná-la à morte, nem a morte é destituída de vida. Ambas fazem parte de um *continuum*. Como é peculiar na poesia desse singularíssimo poeta, a natureza é exaltada, é evidenciada como parte do homem e este, como parte daquela: “o homem se arrasta/ de árvore/ e escorre de caracol/ nos vergéis/ do poema” (BARROS, 2002b, p. 34). Essa espécie de simbiose homem/natureza em sua poesia dá-se tanto nas ideias quanto nas palavras. Tudo faz parte de tudo, tudo se funde, homem, pedra, bicho, flor, pássaro. Assim como as coisas se contagiam entre si, “musgo na pedra”, a linguagem também passa por uma metamorfose, “libélulas pensam dalias’... Quem é o sujeito de enunciação desse verso?” (MÜLLER JR., 2004)³⁹. Palavras migram de uma classe para outra, de uma função para outra: “o chão tem gula de meu olho por motivo que meu/olho possui um *coisário de nadeiras*” (BARROS, 2001, p. 99 – grifos meus), mas tudo funciona muito bem, porque nada precisa ser de um jeito convencional, nada precisa ter utilidade. Apenas é preciso fluir, assim como um “rio” quando “está começando um peixe”, “Ele me coisa/ Ele me rã/ Ele me árvore” (BARROS, 1999, p. 75).

No entanto, tudo o que “não serve” é “matéria de poesia”. A poesia é dada como “inutensílio” (BARROS, 2001, p. 25). O poeta fala de si e de sua poesia como algo menos do que matéria por ele descartada, a qual resgata para o universo poético. Assim, recupera também o ser do próprio homem e restaura sua relação com a natureza. “Há uma preocupação constante com o esvaziar, com o nada, preocupação com as obras de Deus, as formigas”⁴⁰, há também a presença da religiosidade, não no sentido dogmático, mas do *re-ligare*: “na verdade eu nem tenho ainda o sossego de/ uma pedra/ Não tenho os predicados de uma lata [...] Não sou sequer uma tapera, Senhor/ Não sou um traste que se preze” (BARROS, 2002b, p. 41).

O sujeito dos poemas de Manoel de Barros se amalgama com a natureza de todos os reinos. Neste contexto, a morte é vida, morrer não é o fim, é renascimento. Viver é ser árvore, morrer é misturar-se com o chão e continuar sendo pedra, líquen, rio. Vida e morte se misturam e dão a exata dimensão de que uma faz parte da outra, uma é a continuidade da outra: “O fim do dia aumenta meu desolo/ às vezes passo por desfolhamentos/ Vou desmorrer de pedra como frade” (BARROS, 2001, p. 57). Sob tal perspectiva, o envelhecer é parte desse todo. Na poesia de Manoel de Barros, o sujeito poético fala de um menino que fora um dia sem amargura, com leveza, como constituinte do homem que é; com a tranquilidade do passar de um rio em seu curso, daquilo que será; e, sem nenhum choque, da morte como uma etapa natural de todo ser:

O mundo meu é pequeno, Senhor
Tem um rio e um pouco de árvores
[...]
Formigas recortam roseiras da avó

³⁹ Informação do Prof. Dr. Adalberto Müller Jr., colhida em aula sobre a poesia de Manoel de Barros, curso: “Poesia Brasileira Contemporânea: figurações do sujeito e da escrita”, UnB, 2º sem./ 2004.

⁴⁰ Trata-se, novamente, de leitura apresentada em aula pelo Prof. Dr. A. Müller Jr.

nos fundos do quintal há um menino e suas latas
maravilhosas
seu olho exagera o azul
Todas as coisas deste lugar já estão comprometidas
com aves
[...]
De tarde um velho tocará sua flauta para inverter os
ocasionos (BARROS, 2001, p. 75).

O ciclo da vida é apresentado poeticamente como transformação de um estado para outro, como a transmutação do ser de um reino se entregando a outro para fazer parte dele: “O chão pare a árvore/ pare o passarinho/ pare a/ rã – o chão/ pare com a rã/ e de passarinhos/ o chão pare/ do mar// O chão viça do homem/ no olho/ do pássaro, viça/ nas pernas/ do lagarto/ e na pedra” (BARROS, 1999, p. 31-32). Do mesmo modo que essa metamorfose ocorre com o ser, o poeta sugere a transformação com o fazer literário: “A maior riqueza do homem é a sua incompletude/ Nesse ponto sou abastado/ Palavras que me aceitam como sou – eu não/ aceito [...] Mas eu preciso ser Outros/ Eu penso renovar o homem usando borboletas” (BARROS, 2002b, p. 79).

Ao trabalhar com a ideia de poesia como matéria, sujeita ao apodrecimento, que gera transformação, Manoel de Barros recria literariamente a natureza. Nesse mundo, seus poemas estão como que vivos, em estado de transmutação; a linguagem é matéria orgânica em constante estado de decomposição e composição da escrita. Seu universo poético é um campo fértil para germinar novas possibilidades de uso das palavras: “Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao/ pente funções de não pentear. Até que ele fique à/ disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.// Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma” (BARROS, 2001, p. 11). O poeta exercita a capacidade de transformação das palavras e, por esse prisma, percebe-se em sua poesia o gesto crítico à ‘pasteurização’ da arte, ao embutir na construção do poema a negação do que é tido como nobre, na medida em que ‘recolhe os lixos’ descartados pela Indústria Cultural, elevando-os à categoria de poesia.

Nessa perspectiva, a velhice pode ser percebida como uma das qualidades do que é descartável, do que já não é mais tido como importante no mundo capitalista. O ser idoso em nossa sociedade é visto e tratado como algo desimportante e a atitude literária de Manoel de Barros re-significa aquilo que é *velho*, ao resgatar o que não é valorizado. Assim, o escritor recupera a dignidade das coisas, dos objetos, via poesia, e remete-nos ao humano, cuja existência está vinculada à finitude, cuja trajetória segue em direção à morte. Porém, na poesia de Manoel de Barros, o fim é recomeço. O ciclo da vida não se encerra, renova-se, e o ser não acaba, transforma-se, como tudo na natureza.

Do mesmo modo, Manoel de Barros critica a banalização: “Repetir repetir – até ficar diferente/ Repetir é um Dom do estilo” (BARROS, 2001, p. 11). Essa repetição que, na verdade, renova, faz outro a partir do mesmo, contesta o movimento repetitivo do “tudo igual” ao usar essa fórmula para implodi-la, uma vez que ‘repete’ “até ficar diferente”. Este é um modo poético de dizer: ainda que as palavras se repitam, tal movimento pode ser feito com arte e ‘olhar de ave’, aí... elas se renovam.

O fazer literário desse poeta remete-nos a um tempo em que “não havia limites”, no qual “se a gente encostava em ave, ganhava o poder de alçar”. Remete-nos à ideia de criação, pois “não havia comportamento de estar”; e nos revela que “Depois veio a nova ordem das coisas e as pedras/ Têm que rolar seu destino de pedra para o resto/ dos tempos” (BARROS, 2002b, p. 77). Mas a poesia de Manoel de Barros “voa fora da asa” (BARROS, 2001, p. 21) para nos

lembrar de que “só as palavras não foram castigadas com/ a ordem natural das coisas/ As palavras continuam com seus deslimites” (BARROS, 2002b, p. 77).

Contrária à “nova ordem”, inscreve-se também a poesia de Hilda Hilst. De acordo com Gilberto Martins, na medida em que a escritora anuncia literatura pornográfica e faz alta literatura, ela detona uma implosão dos mecanismos do mercado, uma vez que se utiliza da mesma estratégia da Indústria Cultural, a de transformar arte em mercadoria, porém, invertendo essa ordem⁴¹. Entendo seus poemas, escritos nos moldes tradicionais para tratar de ideias opostas ao senso comum, como um prolongamento dessa postura crítica da autora:

Que este amor não me cegue nem me siga.
E de mim mesma nunca se aperceba.
Que me exclua do estar sendo perseguida
E do tormento
De só por ele me saber estar sendo.
Que o olhar não se perca nas tulipas
Pois formas tão perfeitas de beleza
Vêm do fulgor das trevas.
E o meu Senhor habita o rutilante escuro
De um suposto de heras em alto muro.

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

Que este amor só me veja de partida (HILST, 2004a, p. 17).

Ao lançar mão da alusão à forma tradicional de construção do poema, os versos decassílabos camonianos, para falar do amor numa perspectiva contrária ao que se espera de uma poesia escrita nesses moldes, Hilda Hilst subverte a intenção com a qual essa forma poética é normalmente trabalhada. O conteúdo oposto ao esperado de uma composição clássica, ausente de feitos grandiosos, limitado a versos reveladores do desejo de um sujeito poético que almeja pequenas coisas, tem o caráter transgressor, libertador da escrita de uma mulher em seu tempo. Ela usa no poema elementos prosódicos e estilísticos que o remete à linguagem de tom elevado; usa decassílabos heróicos, mas faz uma quebra ao meio; trabalha com uma revisão de certos métodos, faz pastiches da literatura tradicional, para romper com a mesma. É sua maneira de transgredir. A escritora só faz parecer que é uma construção tradicional, pois mescla várias versificações e dá o tom de decassílabos, inclusive, utilizando palavras de famosos versos de Camões, porém os desvia de seu curso “normal” e constrói versos que transgridem as formas fixas, esvaziando esse universo previsível, criando outras possibilidades de se dizer.

Segundo Alain Touraine, “numa sociedade de alienação, do vazio, do não-sujeito, nesse meio de prazer, violência e dinheiro, quando ocorre um encontro de amor, ele se torna impossível” (TOURAINÉ, 2004, p. 133). O autor diz que “a Literatura do século XX é dominada pela obsessão com referência ao prazer e ao dinheiro, mas a morte está por trás” (TOURAINÉ, 2004, p. 133). Hilda Hilst busca compreender a morte, mas antes quer entender a vida. Ela trabalha em sua obra a questão da velhice, do abandono, do significado da existência do homem e sua materialidade tão perecível. A escritora lida poeticamente, assim como Manoel de Barros, com o lodo, com o estado de putrefação das coisas; no

⁴¹ Informação do Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins, colhida durante a palestra “Da perversão à inversão: itinerários da prosa de Hilda Hilst e Dalton Trevisan”, IX Encontro – Seminários em Literatura Brasileira Contemporânea, UnB, em 17/01/2005.

caso de Hilst, mais com a podridão do ser humano, com sua perspectiva de se deteriorar. Ela quer saber o que sobra. A escritora trabalha a ideia da existência dos seres, da vida e da morte por meio de uma escatologia literária do corpo. É em contato com as vísceras que ela pode buscar respostas para suas intermináveis perguntas sobre o que é a vida, já que esta se encaminha desde sempre para a morte. Sua poesia assemelha-se à de Manoel de Barros no que tange à proximidade da natureza. Hilst utiliza muito os elementos água, pedra, bichos. Porém, faz sua abordagem do mundo interrogando Deus, buscando um Eu que sabe encontrar apenas no Outro – e, segundo Martin Buber, “Deus é o ‘totalmente Outro’” Buber (BUBER, 2004, p. 104).

O sujeito poético na obra de Hilda Hilst enuncia sua busca ora cantando, ora imprecando um deus que não nomeia, antes, dá a ele vários nomes e não o diferencia frente ao homem ou ao animal, nem o separa do diabo. Trabalha com as duas ideias que, afinal, são uma só força, dual, como tudo no universo. De acordo com Martin Buber, o mundo “se nos revela duplo, visto que nossa atitude é dupla” (BUBER, 2004, p. 103). A poesia de Hilst constitui uma tensão constante de bipolaridades:

Senhor de porcos e de homens:
ouviste o acaso, ou te foi familiar
Um verbo que nos baixios daqui muito se ouve
O verbo amar?

[...]

Do verbo apenas entrevi o contorno breve:
É coisa de morrer e de matar mas tem som de sorriso.
Sangra, estilhaça, devora, e por isso
De entender-lhe o cerne não me foi dada a hora (HILST, 2004b, p. 41).

Ao falar sobre o amor, Martin Buber afirma antes que

cada sentimento tem uma tensão de polaridade; ele toma sua cor e seu sentido não somente em si próprio, mas também em seu pólo oposto; cada sentimento é condicionado pelo seu contrário [...] do ponto de vista da alma, a relação perfeita só pode ser concebida bipolar, como união dos sentimentos contrários (BUBER, 2004, p. 105).

Na literatura hilstiana, a morte está associada à vida, ao prazer e em muitos poemas há a recorrente figuração dessa dualidade ao invocar seu interlocutor nomeando-o “ódio-amor”: “Teu livre-arbitrio, meu ódio-amor?/ O distendido flanco do tigre/ Sobre teu peito vivo” (HILST, 2004a, p. 85).

No seguinte poema de Hilda Hilst:

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

Será que apreendo a **sorte**
Entrelaçando a **cinza** do **morrer**
Ao **sêmen** da tua **vida**? (HILST, 2004b, p. 59 – grifos nossos).

as palavras morte e sorte assemelham-se gráfica e sonoramente e se equivalem também na função sintática, o que as aproxima semanticamente, nessa composição poética em que “vida” e “morte” entrecruzam-se no ato da escrita, pois, em seu desfecho, a apreensão da “sorte” é sugerida com o ‘entrelaçar’ de “cinza” e “sêmen”, elementos metafóricos de “morte” e “vida”.

A ideia de que vida e morte sejam parte de um mesmo todo é clara nos poemas de Manoel de Barros. Assim como há a presença da natureza como um todo na obra desses poetas, em ambas, há também uma busca de Deus no ser humano e em todas as coisas. Semelhante a essa relação simbiótica entre a natureza e outros seres, encontram-se no texto Exercícios Espirituais (LOYOLA, 2002) ensinamentos sobre a contemplação para alcançar o amor, que consiste na comunhão mútua, na doação recíproca, assim como Santo Inácio define o amor. De suas reflexões, ressaltou alguns pontos: “tudo vem de Deus e tudo lhe deve ser oferecido de volta” e “Deus está presente nas criaturas. Nos elementos, dando-lhes o ser. Nas plantas, dando-lhes vida vegetativa. Nos animais, a vida sensitiva. Nos homens, a vida intelectual. Em mim, dando-me a existência, a vida, a sensibilidade e a inteligência: e tendo-me criado à imagem e semelhança de sua divina Majestade, fez de mim um templo seu” (LOYOLA, 2002, p. 129-131). Essa voz aproxima-se do olhar amoroso que Manoel de Barros e Hilda Hilst estendem sobre a natureza e a humanidade ao entenderem a relação direta com o outro como caminho para o sublime, conscientes de que essa passagem é feita também via matéria, via corpo.

No tecer poético de Hilda Hilst e de Manoel de Barros a morte é transmutação, portanto, outra vida:

Estou atravessando um período de árvore
O chão tem gula de meu olho por motivo que meu
olho tem escórias de árvore
O chão tem gula de meu olho pelo mesmo motivo
que ele tem gula por pregos por latas por folhas
[...]
No meu morrer tem uma dor de árvore (BARROS, 2001, p. 99).

Não me procures ali
Onde os vivos visitam
Os chamados mortos.
Procura-me
Dentro das grandes águas
Nas praças
Num fogo coração
Entre cavalos, cães,
Nos arrozais, no arroio
Ou junto aos pássaros
Ou espelhada
Num outro alguém,
Subindo um duro caminho

Pedra, semente, sal
Passos da vida. Procura-me ali.
Viva (HILST, 2003, p. 50).

E, já que “ninguém é pai de um poema sem morrer”, morte para eles, é nova vida não só do ser, mas também da literatura, essa “cria” que “nasce intensa” “E luzente [...] no azulecer da tinta” (HILST, 2004b, p. 60).

Mortevida no engendrar da palavra: uma análise formal

No poema abaixo, de Hilda Hilst, a voz subjetiva estabelece um diálogo com a Morte, anulando a distância entre ambas:

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

Com a boca viva provei
Teu gosto, teu sumo grosso.
Em vida, morte, te sei. (HILST, 1998, p. 81).

A proximidade do sujeito enunciador desse poema com a morte é ressaltada na frase que abre e repete-se ao fechá-lo: "te sei". Ao iniciar o poema, apenas anuncia, "Te sei. Em vida", sem denominar o interlocutor. O que fará no final, porém, invertendo a ordem e intercalando a *morte* entre a *vida* e o 'saber a respeito da morte adquirido em vida': "Em vida, morte, te sei". O poema constitui-se de duas estrofes, uma quadra e um terceto. Normalmente as odes costumam ser divididas em estrofes iguais, ou por natureza ou pelo número de verso, o que não ocorre nesta construção. Os quatro versos da primeira estrofe são tetrassilábicos, esquema rítmico (E.R.) 4, acentuados nas sílabas (2-4), nos dois primeiros versos e E.R. 4 (1-4), no terceiro. O último verso dessa estrofe retorna ao esquema rítmico 4 (2-4), porém foge à rima, que nos três anteriores se fazem alternadas **ABA**, e não rima com nenhum outro. Esse verso, localizado exatamente ao meio do poema, como que o divide e, se o considerarmos órfão, perdido como sua rima, o poema passará a ter número igual de versos em cada estrofe. Isso não se concretiza, embora *memória* e *pó*. Esse verso "Memória, pó" existe e ocupa um espaço, tal aquilo que se lembra e que já não mais tem a mesma existência de outro tempo.

Ao declarar que já provara o gosto da morte, o sujeito enunciador do poema enumera em gradação decrescente os elementos que, em vida, o 'fizeram' sentir o gosto da morte: "Perda, partidas" e em que estes se transformaram: "Memória, pó". Ambos os versos constituem-se de substantivos, porém, no terceiro verso, "Perda, partidas", há uma alusão a ações, perder, partir; no quarto verso, há a ideia de permanência, estática, "memória" e de estado, "pó". Ser pó é ter morrido, virado outra coisa, passado a outro estado de ser. Note-se que os verbos usados para falar da experiência de sentir o gosto da morte em vida estão no pretérito: "*Provei* teu gosto" e "com a boca viva *provei*" (grifos meus). Porém, ao declarar que 'sabe' da morte em vida, o sujeito enuncia o verbo *saber* no tempo presente: "Te *sei*" e "Em vida, morte, te *sei*" (grifos meus).

A partir da observação da presença corpórea do sujeito enunciativo, de sua materialidade no texto, figurada pela *boca* com o relato da experiência gustativa, vemos o fortalecimento da proximidade do eu poético e da morte, através do ato de sorver "seu sumo grosso" e de sentir o gosto da morte. É interessante ressaltar que há a recorrência de pelo menos um dos cinco sentidos na maioria dos textos da autora. Ao ler seus textos, pode-se identificar facilmente a presença marcante de um ou mais dos cinco sentidos. Curiosamente, no texto dos *Exercícios Espirituais* (LOYOLA, 2002), percebe-se que o autor sugere a prática de se ficar atento aos cinco sentidos ao meditar. Sabe-se que a autora era ligada ao misticismo e dada às experiências espirituais. A busca de Deus é um caminho percorrido por ela em vida e essa busca está figurada em sua obra.

Na poesia de Hilda Hilst, a impressão sinestésica na escrita completa a proposta de experiência corpórea de seu fazer poético.

No caso do poema em análise, o sentido gustativo traz uma dimensão sensorial e, ao confessar "Provei teu gosto", no segundo verso da primeira estrofe – correspondendo-se com o segundo verso da segunda estrofe que repete "Teu gosto", que rima internamente com "grosso" e, externamente, com o citado verso correspondente – o sujeito enunciador reforça a ideia de sentir com a *boca*, expressa no verso anterior, ao apresentar a espessura desse possível gosto da morte, "Teu sumo grosso", sugerindo uma densidade áspera.

Segundo Santo Inácio (2002), a aplicação especialmente do sentido gustativo, explicitado no poema em análise, simboliza a interiorização, a assimilação. Desta informação pode-se interpretar a utilização desse sentido pela autora para falar da morte como uma forma de, em vida, preparar-se para 'assimilá-la', processo inevitável para 'interiorizá-la', e assim fazer parte de seu ser, figurada pelo ato de comer, engolir, levar para dentro de si, ruminar, digerir para ser capaz de, como ensina Sto. Inácio, "tirar proveito disso". Há, em seu citado livro, outros exercícios para os quais é orientada a aplicação dos cinco sentidos, na prática da meditação⁴². A leitura do mesmo traz a esta reflexão uma proximidade com a prática hilstiana da escrita que busca Deus no Outro para encontrar a si. Pode-se perceber uma forte presença dos cinco sentidos na sua obra. É como se a subjetividade poética se colocasse de corpo inteiro na obra, perscrutasse a existência humana olhando, ouvindo, cheirando, degustando, apalpando com a imaginação criadora da artista todas as possibilidades de vida via corpo, via amor, via morte, que são a materialidade do ser, para compreender o sentido da vida, para tocar o sopro que a anima ou a transmuta.

Na segunda estrofe, as rimas também são alternadas, como na primeira, apenas com outro esquema, **DBD**. Esse cruzamento de sons alternado-se sugerem o entrelaçamento de vida e morte, materializando na forma do poema a temática em questão. Quanto à constituição dessa estrofe, esta se diferencia da anterior, uma vez que tratam-se de versos heptassílabos. A redondilha maior, verso tradicional nas cantigas medievais, foi o escolhido para caracterizar o gosto da morte. Nesse tipo de construção, basta que seja acentuada a última sílaba, os demais acentos podem cair em qualquer sílaba. Ora, ao se falar de morte, sabe-se apenas que o final da vida é certo, assim como, na redondilha maior, para o acento, a única regra é a sílaba tônica no fim; a morte é o último sinal de vida, tal como a 'tônica' final do verso é o único som previsto. Os outros, como na vida, podem variar sua tonicidade em qualquer sílaba do verso.

Tal versatilidade da forma do verso heptassílabo, no que diz respeito a sua acentuação, gera uma identificação com as quadras populares, o que pode ter sido um elemento relevante para a escolha da poeta. Esta forma é muito usada nas cantigas de roda, o que traz a ideia de circularidade da vida, de continuidade, pois as diversas gerações repetem as cantigas, desde os tempos medievais, sempre outras sendo as mesmas, mas não deixam de cantá-las, como a vida, que não deixa de ser experimentada, vivida, apesar de a morte repetir-se.

A escolha de *odes* para o título já sugere uma musicalidade pela identificação com a tradição musical dos antigos gregos e romanos. A finalização do poema constituída por versos melódicos, redondilha maior, reafirmam essa intenção musical. Esse ritmo musical embala a cantiga sugerida nessa última

⁴² Detalhes das ideias desse autor relacionadas, neste artigo, com a poética de Hilda Hilst, ver *op. cit.*, p. 54-55; 72-73; 76-77.

estrofe, trazendo a ideia de que, mesmo em se falando de morte, pode-se celebrar a vida, que, afinal, é a tônica de toda reflexão da poeta; a morte é parte desta, é a sílaba na qual a vida recai com intensidade, no final. Porém tal 'fim' não é indício de finitude, mas de recomeço, pois esse ritmo precede outro e o verso seguinte pode continuar o canto de outra forma, uma vez que a mesma frase que finaliza o poema encontra-se no seu início, dando a ideia de circularidade.

Pelo fato de o poema finalizar-se sugerindo cantiga, pode-se imaginar a repetição do início de tudo até o final novamente, como o ciclo da vida: começa, termina, recomeça. Por isso não estão dissociadas vida e morte, mas ligadas pelo mesmo fio. Esta ideia também fica materializada no poema ao observar-se seu encadeamento. A continuidade de ideia da última frase do primeiro verso, da primeira estrofe, só se completa no segundo verso dessa estrofe:

∩
"Te sei. Em vida/ Provei teu gosto".

O mesmo ocorre com a frase do primeiro verso da segunda estrofe, que só se complementa sintática e semanticamente no segundo verso dessa estrofe:

∩
"Com a boca viva provei/ Teu gosto, teu sumo grosso".

Embora seja sonoramente perceptível o delineamento vida, na primeira estrofe, e morte, na segunda, há uma ligação entre ambas, também marcada pela sonoridade, – além da aliteração (**gr/pr; g; s**) e da assonância (**o**) – dada pela rima que se faz entre o segundo verso da primeira estrofe: "**Provei teu gosto**" com o segundo verso da segunda estrofe: "Teu **gosto**, teu sumo **grosso**", estabelecendo, mais uma vez o intrincamento vida/morte, complementando-se. Ambas, ritmando a existência humana. Ainda nessa perspectiva sonora: a) percebe-se, na primeira estrofe, a rima externa entre o primeiro verso: "Te sei. Em **vida**" e o terceiro verso: "Perdas, **partidas**", figurando que ao longo da vida já há partidas. Observa-se a presença da *ida*, que denota a partida, na própria vida, materializada na constituição dessas palavras; b) verifica-se que, nos mesmos versos, na palavra "**perda**" há parte da palavra "**vida**", corroborando para essa interpretação de que na vida vão ocorrendo perdas e a concretização dessa ideia dá-se na própria palavra escolhida para montar o poema.

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

Observe-se, ainda, que a escolha dessas palavras para compor o poema e o modo como estas estão arrançadas nos versos dão margem à leitura de que numa vida as partidas podem ser várias, pois as idas numa vida podem ser muitas:

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

Além disso, para enfatizar a ideia de musicalidade, todo o poema é pontuado por aliteração e assonância. No caso de aliteração, há a recorrência

das consoantes (**T**, **R**, **M** e **V**), constituintes das palavras-chave do poema, **MoRTE** e **Vida**:

Te sei. Em **v**ida
Provei **t**eu gosto.
Perda, **p**artidas
Memória, **pó**

Com a boca **v**iva provei
Teu gosto, **t**eu sumo grosso.
Em **v**ida, **m**orte, **t**e sei.

Há ainda a repetição do encontro consonantal **pr** e de consoantes **p** e **s**, que ressaltam o **provar** o **gosto** da **morte**, o **perder**, o **partir**, o **pó**, que remetem à **morte**, e o **saber** a respeito da **morte**. Todas ligadas à palavra-chave **Morte**.

Te sei. Em vida
Provei teu gosto.
Perda, **p**artidas
Memória, **pó**

Com a boca viva **p**rovei
Teu **g**osto, teu **s**umo **g**rosso.
Em vida, morte, te **s**ei.

No caso de assonância, repetem-se as vogais (**E**, **O** e **I**), que também pertencem à constituição das mesmas palavras, **mOrtE** e **vIda**:

Te sei. **E**m vida
Provei **o**u **g**osto.
Perda, **i**partidas
Memória, **pó**

Com a boca viva **p**rovei
Teu **o**u **g**osto, teu **s**umo **g**rosso.
Em **v**ida, **m**orte, **t**e sei.

Observe-se que, na primeira estrofe, predomina o que se refere à vida, e, quanto ao timbre, predomina a vogal aberta, o que sugere, por sua intensidade, a amplitude da vida. Na segunda, há a predominância da vogal fechada O, numa associação com a gravidade da ideia de morte, em destaque, nessa estrofe, aludindo à diminuição de vida, metaforizada pela sensação sonora de um estreitamento da passagem de ar. Inclusive, na estrofe anterior, percebe-se que, embora predominem as vogais abertas, no caso do último verso, 'órfão', pois possui rima perdida, predomina a vogal aberta O, de memória e pó, que remetem imediatamente à sílaba cuja sonoridade é mais marcante da palavra morte. Esse verso perde-se dos outros apenas em parte, como a morte em relação à vida, pois está fortemente aliado aos outros sonoramente e semanticamente, uma vez que a *memória* e o *pó* materializam a presença do ser que se foi da vida para a morte, assim como o eco do Ó, nas palavras memória e pó presentifica a morte.

Ainda no plano sonoro, verifica-se que o último verso do poema ressalta a sílaba final da palavra morte: "morte, **te** sei" e, mais uma vez dá a ideia de circularidade, uma vez que o poema se inicia exatamente com essa sílaba: "**Te** sei", denotando que o fim, a morte, pode ser o recomeço da vida, assim como o fim da palavra *morte* dá início ao poema, que, se lido como cantiga, pode aludir

ao recomeço de uma prática antiga na literatura através dos tempos e que não tem fim, sempre se renova, como o próprio fazer literário.

A proposta de serem *odes* os poemas destinados ao tema *morte* denota a intenção de exprimir grandes sentimentos da alma humana, porém a autora conjuga a essa ideia evocada pelo nome *odes* a palavra *mínimas*, o que neutraliza a ideia de celebração de grandes fatos heróicos e religiosos, tampouco trata-se de exaltar o amor e os prazeres. Apenas fica a alusão de que, sendo *ode*, tradicionalmente a temática poderia ser amor e prazer, mas, ao falar da morte conhecida na vida, o sujeito lírico desse poema une as duas coisas. A vida é feita também de amor, prazeres e estes se perdem, partem, trazem a dor, o sofrimento e acabam, assim como a vida do ser chega ao fim e este passa para outra dimensão, a morte. Ao viver, já se morre um pouco, a cada perda, a cada partida. A vida já contém a morte. O amor se constitui da mesma maneira, encaminha-se para o fim, como tudo que é vivo. A própria palavra *amor*, que inicia com o *a*, final da palavra *vida*, já contém, no seu fim, o início da palavra *morte*, dando a ideia de ciclo, começo e fim, como na vida, nascer e morrer.

Amor e morte andam sempre essencialmente unidos na poesia de Hilda Hilst, numa atualização do pensamento freudiano sobre suas ideias contrapostas de pulsão de vida (*Eros*) e pulsão de morte (*Tanatos*). Em consonância com o que se deparou há pouco em decorrência da análise textual do poema de Hilda Hilst, destaca-se, acerca do tema freudiano, uma afirmação de Naham Armony: “a morte se faz presente a cada passo dado em direção à vida. Caminha-se para a vida e para a morte./ Vida e morte se entrelaçam” (ARMONY, 1991, p. 121). Segundo Armony, para Freud

a pulsão de morte precede a pulsão de vida. Nesta perspectiva, a pulsão de vida está sempre sendo reabsorvida pela pulsão de morte e sempre se independentizando dela; neste processo, a pulsão de vida ao se independentizar arrasta consigo turvações da pulsão de morte, partilhando ao mesmo tempo com ela o seu halo (ARMONY, 1991, p. 120 - 121).

Tal referência reforça a ideia de transitividade entre a vida e a morte, identificada no poema analisado acima e em outros poemas de Hilda Hilst.

Amor e morte

Quem és? Perguntei ao desejo.
Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada.
Hilda Hilst, *Do desejo*.

A literatura hilstiana é fortemente marcada pela busca do sentido da vida. Aponta o vazio, a fragilidade e a condição vulnerável do homem, revelando o lado perecível do ser humano ao lado de sua imensa complexidade; expõe desejos da carne e aflições do espírito. Tenta compreender Deus e a existência humana via corpo. Assim, o sagrado e o obscuro andam juntos em seu discurso poético, chegando ao sublime pelo caminho do erótico.

A escrita de Hilda Hilst denota cultura refinada e mescla a linguagem erudita com vocábulos de uma variante caipira e palavrões. Faz referência a autores lidos por poucos, de alto nível intelectual, dos quais evoca ideias em que mistura tanto elementos figurativos do belo quanto do escatológico. Fala de amor e natureza atrelados a vísceras, gosma, excrementos, carne, num processo de criação que decompõe e compõe poeticamente o humano. A tônica de sua obra é a incessante dúvida do sujeito poético, a eterna busca do eu, do outro, do

eu no outro. Quer encontrar o humano na vida, no amor e na morte, temas sempre ligados em sua poesia, junto à constante presença do questionamento “Quem sou?”, “Eu sou esta ou outra?”. Sua poesia exprime esse conflito pela voz de um sujeito que é figurado de diversas formas nessa busca do “eu”: “Não te espantes da vontade/ Do poeta/ Em transmutar-se:/ Quero e queria ser boi/ Ser flor/ Ser paisagem” (HILST, 2002, p. 210). Esse “desejo de transmutação” revela a ânsia de retorno ao natural, ao simples, ao espontâneo, que o espírito crítico impede, ao homem pensante, fruir com plenitude. A busca de reencontro da natureza, presente em sua obra, denota um sentimento de tentativa de retorno ao eu, “uma volta para casa”, uma vez que a perda dessa natureza é latente na criação poética, que é artifício (cf. COELHO, 1999, p. 70). Neste sentido, pode-se ler o *poeta sentimental* de Friederic Schiller (1991) nas poesias de Hilda Hilst e de Manoel de Barros, na medida em que nestas há esse sentimento de perda e a busca de um Ideal, a busca da natureza perdida.

O *poeta sentimental* “reflete sobre a impressão que os objetos lhe causam” e é nessa reflexão que se funda a “comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta”. Objeto “referido a uma Ideia, e sua força poética reside apenas nessa referência” (SCHILLER, 1991, p. 64). Percebe-se, assim, o fazer poético de Manoel de Barros e de Hilda Hilst inseridos nesse contexto. Segundo Schiller (1991), o poeta *elegíaco* opõe a natureza à arte e o Ideal à realidade, ou a natureza e o Ideal são um objeto de tristeza, quando se opõe aquela como perdida e este como inatingível (elegia em significado mais restrito); ou ambos são um objeto de alegria, se representados como reais (idílio, em significado mais amplo). Pode-se perceber a poesia de Hilda Hilst neste sentido, especialmente na composição elegíaca descrita por Schiller:

o poeta elegíaco busca a natureza, mas naquilo em que é bela, não apenas naquilo em que é agradável [...] A tristeza com alegrias perdidas [...] só pode vir a ser matéria de uma poesia elegíaca se tais estados de paz sensível puderem ser ao mesmo tempo representados como objetos de harmonia moral [...] O poeta elegíaco busca a natureza, porém enquanto Ideia e numa perfeição em que jamais existiu, ainda que chore como algo passado e agora perdido (SCHILLER, 1991, p. 70 - 71).

O tom melancólico do poema elegíaco é frequente nas poesias de Hilda Hilst, e bastante próximo ao que se apresenta no entendimento de Schiller, “o conteúdo do lamento poético só pode ser, sempre, um objeto interno, jamais um objeto externo” (SCHILLER, 1991, p. 71), e quanto à arte de transformar a tristeza de “uma perda real” em uma “perda ideal”, dando a seus poemas o digno “tratamento poético”, que “reside propriamente nessa conversão do limitado num infinito”. No poema a seguir, vê-se a união de duas partes, renovadas, para formar o uno – Ideal – num apelo ao tempo para o retorno à origem:

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

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

Que eu te devolva a fome do meu primeiro grito (HILST, 2004b, p. 116).

De acordo com Schiller, “o poeta sentimental sempre tem de lidar com duas representações e sensações conflitantes, com a realidade enquanto limite e com sua Ideia enquanto infinito, e o sentimento misto que desperta sempre testemunhará essa dupla fonte” (SCHILLER, 1991, p. 64). Tal conflito está presente na obra de Hilda Hilst, numa constante busca de compreensão do Deus nas coisas dos homens: “À carne, aos pelos, à garganta, à língua/ a tudo isto te assemelhas?/ Mas e o depois da morte, Pai? [...] À treva te assemelhas?” (HILST, 2004b, p. 88); e num frequente questionamento do próprio fazer literário: “Devo viver entre os homens/ Se sou mais pêlo, mais dor/ Menos garra e menos carne humana? [...] Devo continuar a caminhada?// Devo continuar a te dizer palavras/ Se a poesia apodrece/ Entre as ruínas da Casa que é tua alma?” (HILST, 2004b, p. 57).

O trabalho de Hilda Hilst é impregnado da mística alusiva à Jesuítica. A autora interliga a sua poesia com a tradição mística na literatura. Ora aborda a questão divina afrontando Deus, ora questionando-o ou questionando-se:

Ouvia:
Que não podia odiar
E nem temer
Porque tu eras eu.
E como seria
Odiar a mim mesma

E a mim mesma temer
Se eu caminhava, vivia
Colada a quem sou
E ao mesmo tempo ser
Dessa de mim, inimiga?

Que não podia te amar
Tão mais pretendia.
Pois como seria ser

Pessoa além do que me cabia?
Que pretensões de um sentir
Tão excedente, tão novo
São questões para o divino

E ao mesmo tempo um estorvo
Pra quem nasceu pequenino
Tu e eu. Humanos. Limite mínimo (HILST, 2004a, p. 75-76).

Em *Exercícios Espirituais*, observa-se a presença sutil de sementes da indagação da voz narrativa ao próprio Deus sobre a desigualdade e sobre a detenção do poder pelas mãos dos ‘representantes de Deus’ na terra:

Verei sucessivamente as pessoas. Primeiramente os homens que vivem na face da terra, tão diversos nos trajes e nas atitudes: uns brancos, outros negros, uns em paz, outros em guerra; uns chorando, outros rindo; uns com saúde, outros sem ela; uns nascendo, outros morrendo etc.

Em segundo lugar, verei e considerarei como as Pessoas divinas, assentadas no trono de sua divina Majestade, contemplam na vasta superfície da terra todos os povos mergulhados em tão profunda cegueira, como morrem e descem ao inferno (LOYOLA, 2002, p. 72-73).

Influenciada pelo pensamento de Kazantzakis, uma “paradoxal inversão” – *Deus precisa dos homens para manter-se vivo*, na poesia de Hilda Hilst, há a “busca de Deus nas coisas terrestres”:

Nosso Deus era um Todo inalterável, mudo
E mesmo assim mantido.
Nosso pranto
Continuamente sem ouvido
Porque não é missão da divindade
Testemunhar o pranto e o regozijo.
O que esperais de um Deus?
Ele espera dos homens que O mantenham vivo (COELHO, 1999, p. 72).

Nessa perspectiva, pode-se evocar o pensamento de Martin Buber, acerca da criatura e do criador “sem reservas e juntos” (BUBER, 2004, p. 106):

não sabes também que Deus necessita de ti na plenitude de sua eternidade?
Como existiria o homem se Deus não tivesse necessidade dele; como tu existirias? Necessitas de Deus para existir e Deus tem necessidade de ti para aquilo que, justamente, é o sentido de tua vida (BUBER, 2004, p. 106).

A experiência poética hilstiana deixa-se penetrar fundo pela experiência existencial religiosa. A busca do Eu e do Sagrado leva a uma “diluição de fronteiras entre Erotismo e Misticismo”. Deus e Homem, diferentes faces de um mesmo fenômeno. É esse sentir metafísico-religioso que irrompe na poesia hilstiana dos últimos anos. Hilda Hilst, uma alta voz contemporânea a perscrutar “o *oculto*. Sua criação se tece em busca do Sagrado, do Absoluto e do Amor – noções e vivências que [...] se perderam ou se deterioraram em nossos tempos-em-mutação, mas, sem as quais, é bem possível que o ser humano jamais se revelará a si mesmo, em plenitude...”. Há também uma “descoberta da plenitude sexual”, no fazer poético de Hilst. No plano “das ideias, o instinto sexual não corresponde apenas a uma função orgânica específica”, é algo mais vasto e profundo e está ligado às experiências do cotidiano (Cf. BUBER, 2004, p. 73 - 78).

Ao comentar sobre a poesia dos anos 80 e 90, Ítalo Moriconi afirma que poetas mulheres surgidas no pós-68 são responsáveis pela onda de “subjetivismo identitário, afirmativo e autocelebratório na poesia brasileira” (MORICONI, 1998, p. 16) e que a “voz avassaladora da mulher indica [...] a presença de uma nova subjetividade social, e se traduz de maneira mais imediata na expressão erótica. A poeta mulher celebra seu próprio corpo como signo de diferença na arena pública” (MORICONI, 1998, p. 16). O autor fala do erotismo feminino, especialmente em Hilda Hilst, como “a emergência no discurso de uma sexualidade de orifícios, líquidos, receptividade, contrastando com a sexualidade fálica” (MORICONI, 1998, p. 16).

No poema a seguir, verifica-se a fluência na passagem de um verso para o outro, o que lembra a ideia de líquido: “Dentro do círculo/ Faço-me extensa/ Procuo o centro/ Me distendo./ Túlio não sabe/ Que o amor se move/ No seu de dentro/ E me procura/ Movente, móvil/ No lá de fora” (HILST, 1986, p. 19). Observa-se, nos versos “Túlio não sabe/ Que o amor se move/ no seu de dentro”, que a completa ideia de um verso só se dá com a leitura do seguinte. Tal construção empresta-lhes a rapidez, a imagem do líquido, e esta fluidez obriga os versos a serem discursivos. Além disso a sonoridade das palavras “movente, móvil”, em outro verso, reforçam esse caráter de deslocamento. Há o fato de que o verso “Que o amor se move”, visto no conjunto dos versos, se projeta, é como se ele se movesse mesmo, por ser mais longo que os outros.

Porém, há uma quebra desse deslizar para dentro, quando a voz enunciativa informa que “o amor se move no seu *de dentro*”. Essa interrupção da fluidez da frase estende-se do âmbito morfossintático ao sonoro, denotando a interrupção da direção para voltar-se de dentro para fora da frase, do corpo do texto. A ideia de interior e exterior, veiculadas no poema se materializam em sua escrita. Esse processo de construção do sentido através do significante redimensiona a forma poética de enunciação.

O erotismo, na poesia de Hilda Hilst, no sentido filosófico da comunhão plena *eu-outro*, partindo do corpo, atinge as raízes metafísicas do ser e o faz sentir-se participante da totalidade (Cf. COELHO, 1999, p. 73 – 74). Assim, coadunando com essa visão, cito a afirmação de Martin Buber, ao falar da identificação da “exclusividade absoluta” ou da “inclusividade absoluta” com Deus: “aquele que entra na relação absoluta não se preocupa com nada mais isolado, nem com coisas ou entes, nem com a terra nem com o céu pois tudo está incluído na relação” (BUBER, 2004, p. 104). E esclarece que “entrar na relação pura não significa prescindir de tudo”,

mas sim ver tudo no Tu; não é renunciar ao mundo mas sim proporcionar-lhe fundamentação [...] aquele que contempla o mundo em Deus, está na presença d’Ele [...] incluir tudo, o mundo na sua totalidade, no Tu, atribuir ao mundo o seu direito e sua verdade, não compreender nada fora de Deus mas apreender tudo nele, isso é a relação perfeita (BUBER, 2004, p. 104).

Sempre em busca de novas respostas para o antigo Mistério das relações Homem/Deus, há uma constante interrogação à Morte e ao Sagrado na poesia de Hilda Hilst, que procura encontrar o “mistério do sagrado” em “seus avessos”, abrindo “círculos em sua busca incansável de si própria, em relação ao Mistério” (BUBER, 2004, p. 76):

Hoje te canto e depois no pó que hei de ser
Te cantarei de novo. E tantas vidas terei
Quantas me darás para o meu outra vez amanhecer
Tentando te buscar. Porque vives de mim, Sem Nome,
Sutilíssimo amado,
relincho do infinito, e vivo
Porque sei de ti a tua fome, tua noite de ferrugem
[...]
Onde me pisas fundo. Hoje te canto
E depois emudeço se te alcanço. E juntos
Vamos tingir o espaço. De luzes. De sangue
De escarlata (HILST, 2004b, p. 116).

Deus ou subjetivação em Hilda Hilst: um olhar iluminado por Touraine

O sujeito é a consciência do desejo
Touraine, *A busca de si*.

“A busca de si”, tal como o título do livro que abarca os diálogos entre Farhad Khosrokhavar e Alain Touraine (2004), “A emergência do sujeito” e “O sujeito como relação de si”, são também, pode-se dizer, uma tônica do trabalho de Hilda Hilst ao buscar o *eu*, ao perguntar “quem eu sou”, ao questionar se “sou esta ou outra”, “esta mulher sou eu?”. Enfim, é recorrente esse tipo de pergunta em sua escrita. A leitura de Farhad Khosrokhavar a respeito do quadro *O grito*, de Edvard Munch, (Cf. TOURAINE, 2004, p. 100) sobre um sujeito só, totalmente abandonado, alquebrado pela dor, entre a morte e a loucura, suscita a

lembrança imediata de Hillé, a protagonista de *A obscena senhora D* (2001), de Hilda Hilst. Este, apesar de texto em prosa, é escrito com linguagem altamente poética e traz de forma concentrada aquilo que está em seus poemas. Encontram-se reunidas na figura da Senhora D, a subjetivação e a dessubjetivação, como fala Touraine. O **D**, de derrelição, resume a intensidade de dessubjetivação da personagem, porém, a subjetivação se dá a partir de sua concretude de ser sujeito no verbo, na atitude, na força. Que, ao mesmo tempo, questiona, subverte, duvida, mostra a fragilidade do ser humano. Interrogar-se “Quem sou eu”, buscar-se no outro, buscar Deus, o encontro de si no outro com o amor, tudo isso passa pela corporeidade: a carne, o resíduo, o avesso, a dor, o gozo. A poeta eleva seu tom lírico/obsceno, coloca o Profano e o Sagrado no mesmo patamar, para um Deus e questiona-o, num discurso em prosa que mais se aproxima da poesia: “a vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender” (HILST, 2001, p. 53). O texto, assim como em sua obra poética, explora várias dimensões das ideias, da corporificação, da materialidade do corpo concretizada na palavra para compreender a vida. Alain Touraine (2004) fala do corpo como mercadoria, o não-corpo; que “a sociedade está se apoderando do corpo”.

Nessa perspectiva, vemos uma forte relação entre a presença do corpo no texto de Hilda Hilst e a “intenção”, como fala Gumbrecht (1998, p. 71; p. 85), de manter a consciência a partir do corpo, de ocupar um espaço na relação que as pessoas têm com seus corpos”, “transformando mentalidades”. Essa possível preocupação da poeta em não se alienar nem deixar que se alienem, mantendo-se consciente da presença do corpo, chama a atenção do leitor para si. A figuração do sujeito na poesia de Hilda Hilst passa por um processo de mascaramento e desmascaramento, de um desnudar, que vai desde o corpo até a palavra, para se deixar ver e, com tal gesto, fazer o outro ver-se. Essa ideia pode nos remeter à discussão, colocada no início deste artigo, sobre a postura de Hilda Hilst ao anunciar pornografia para vender alta literatura, subvertendo o processo da indústria cultural, ao utilizar os próprios mecanismos desta para neutralizá-la.

Ao apontar o aspecto fragmentário do corpo difundido pela mídia, Alain Touraine afirma que “o corpo é o que resta do sujeito quando ele perdeu tudo. O sujeito é, em primeiro lugar, um olhar sobre o próprio corpo; ele se descobre, inicialmente, em sua corporeidade. Ele se constrói unindo seu corpo à consciência desse corpo e, portanto, descobrindo sua singularidade” (TOURAINÉ, 2004, p. 112). Touraine ressalta que “um dos pensamentos mais antigos que existem” é “o laço estreito entre o prazer e a morte. As pulsões de vida e de morte estão ligadas uma à outra, mas a libido escapa por ser orientada para o outro” (TOURAINÉ, 2004, p. 133). Deste modo, a figuração do sujeito na poesia hilstiana ‘cata os pedaços’ desse corpo fragmentário e o expõe nu, inteiro, pelo avesso, numa tentativa de, pela identificação do humano, recuperá-lo.

O que há de mais humano que a dor, o prazer, o amor, o envelhecimento, a morte? Essas são as experiências com as quais a voz enunciativa da poesia de Hilda Hilst eleva o tom da linguagem, seja para um canto erudito, seja para um jorro de imprecações, mas é por meio da palavra que é feito esse jogo para a produção de sentido:

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

Lembra-te do anônimo da Terra
Que meditando a sós com seus botões
Gravou no relógio das quimeras:
"É mais tarde do que supões".

Porisso
Mata-me apenas em sonhos
Podes dormir em fúria pela eternidade
Mas acordado, ama. Porque a meu lado
Tudo se faz tarde: amor, gozo, ventura (HILST, 2004a, p. 80).

Em resposta a Khosrokhavar sobre a possibilidade de o sujeito intimista, a partir de experiências com o amor, partilhando momentos intensos com o outro, separar-se dos outros e de estar apto a construir uma intersubjetividade e ir além de si, Touraine afirma que "o ponto de partida é a relação de si consigo. Meu olho observa e diz: trata-se de meu corpo. Assim, eu não sou eu, sou aquele que me nomeia esse eu... a partir da relação de si consigo, passa-se à relação de si com o outro" (TOURAINÉ, 2004, p. 116). Estas reflexões tratam do indivíduo em face de si mesmo, tema presente na obra de Hilda Hilst, especialmente com a consciência de um *princípio feminino*, ao mesmo tempo que retoma uma voz que se assemelha às 'cantigas de amigo', como se fosse a figura da amante que fala ao amado distante. Segundo Touraine, "a subjetividade é a interiorização do mundo exterior", ele fala do "sujeito vazio", pois, explica: "na base de tudo não há uma subjetividade, mas um olhar sobre si, que libera a subjetivação" (TOURAINÉ, 2004, p. 118). Neste poema de Hilda Hilst, observa-se a forte presença dessas reflexões:

Olha-me de novo. Porque esta noite
Olhei-me a mim, como se tu olhasses.
E era como se a água
Desejasse
Escapar de sua casa que é rio
E deslizando apenas, nem tocar a margem. Te olhei. E há tanto tempo
Entendo que sou terra. Há tanto tempo
Espero
Que o teu corpo de água mais fraterno
Se estenda sobre o meu (HILST, 1986, p. 20).

De acordo com Nelly Novaes Coelho, "através do símbolo *água* (princípio masculino, fecundador) e *terra* (elemento feminino a ser fecundado), denuncia-se nessa poesia a frustração do processo vital, em sua necessária continuidade, porque o *amado* se recusa à sua tarefa 'deslizando, nem tocar a margem'" (COELHO, 1999, p. 75). Mas a *mulher (terra)* o espera para ser fecundada (elemento continuador da humanidade), assim como o eu-poético, "confluência de dois instintos" (mulher/poeta), "oscila entre a *permanência* da 'terra' e a *mutabilidade* da 'água'". Diz Alain Touraine: "a dessubjetivação consiste em se deixar invadir pelas forças exteriores que comandam a subjetividade" (TOURAINÉ, 2004, p. 118). Ele afirma que "podemos ser invadidos pelo Outro, pela Arte, por Deus" e que "você pode perder-se num amor, Deus etc. Não há construção da subjetivação sem momentos de perda de si". Mas "a subjetivação consiste em transformar em sujeito as experiências de rotina, de passividade ou de exaltação". Estas são figurações constantes na poesia de Hilda Hilst, como nesta se pode observar:

Vida da minha alma:
Recaminhei casas e paisagens

Buscando-me a mim, minha tua cara
Recaminhei os escombros da tarde
Folhas enegrecidas, gomos, cascas
Papéis de terra e tinta sob as árvores
Nichos onde nos confessamos, praças

Revi os cães. Não os mesmos. Outros
De igual destino, loucos, tristes,
Nós dois, meu ódio-amor, atravessando
Cinzas e paredões, o percurso da vida.

Busquei a luz do amor. Humana, atenta
Como quem busca a boca nos confins da sede.
Recaminhei as nossas construções, tijolos
Pás, a areia dos dias

E tudo que encontrei te digo agora:
Um outro alguém sem cara. Tosco. Cego.
O arquiteto dessas armadilhas (HILST, 2004a, p. 33).

A constante reflexão sobre a própria prática literária está expressa nos textos de Hilda Hilst, impregnados de seu ser, do amor que a impulsionou a escrever. No fazer poético da escritora, pela perspectiva *vida, amor e morte* como transformação, podemos ver, ouvir, sentir o gosto, o cheiro e tocar sua amorosa presença, de corpo inteiro e alma, na materialidade de sua escrita. Assim, a poesia de Hilda Hilst, sopro de sua vida, em diferentes tempos e por olhares diversos, recebe novos significados, continua sendo tecida, com mais um fio. A cada poema lido,

Poeira, cinzas
Ainda assim
Amorosa de ti
Hei de ser eu inteira.
Vazio o espaço
Que me contornava
Hei de estar ali
Como se um rio corresse
Seu corpo de corredor
E só tu o visses.
Corpo do rio? Sou esse
Fiandeira de versos
Te legarei um tecido
De poemas, um rútilo amarelo
Te aquecendo
Amorosa de ti
VIDA é o meu nome. E poeta.
Sem morte no sobrenome (HILST, 2004a, p. 107).

Agradecimentos

Aos Profs. Drs. Adalberto Müller Jr. e Gilberto Figueiredo Martins; ao colega Anderson Nunes da Mata (UnB).

BIGIO, S. M. L. Life, Love and Death in Poetry: Manoel de Barros and Hilda Hilst. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 2, n. 1, p. 81-99, 2010.

Referências

ARMONY, N. Eros e Tanatos. In: **Revista Humanidades**, Brasília: Editora Universidade de Brasília, vol. 7, n. 2, p. 117 - 121, 1991.

BARROS, M. *Gramática expositiva do chão*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *O livro das ignoranças*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Arranjos para assobio*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002a.

_____. *Retrato do artista quando coisa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002b.

BUBER, M. *Eu e Tu*. Trad. Newton Aquiles Von Zuben. 8. ed. São Paulo: Centauro, 2004.

COELHO, N. N. Da poesia. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, p. 66 – 69, 1999.

GUMBRECHT, H. U. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HILST, H. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Massao Ohno, 1986.

_____. *Da morte. Odes mínimas*. 2. ed. São Paulo: Nankin Editorial; Montreal: Noroit, 1998.

_____. *A Obscena Senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Da morte. Odes mínimas*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2004a.

_____. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004b.

_____. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002.

LOYOLA, I. *Exercícios Espirituais*. 7. ed. São Paulo: Loyola, 2002.

MORICONI, I. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, C.; MATOS, C.; NASCIMENTO, E. (Org.). *Poesia hoje*. Niterói: Eduff, 1998, p. 11 - 25.

SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

TOURAINÉ, A.; KHOSROKHAVAR, F. A emergência do sujeito; O sujeito como relação de si. In: _____. *A busca de si: diálogo sobre o sujeito*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, p. 95 - 133.