

1-Capítulo: Língua, lânguida lâmina.

1.1-Para dizer adeus.

“Pegue um nabo. Coloque duas ou três palavras dentro dele, por exemplo: bastão, ouro, amplidão. Chacoalhe. Você não vai ouvir ruído algum. É normal. Aí ajoelhe-se com o nabo na mão e diga:

Com o bastão que me foi dado
com o ouro que me foi tirado
e sem nenhuma amplidão
de conceitos e dados
quero renascer brasileiro e poeta.

Quem te ouvir vai ficar besta.”¹

Último livro de poemas inéditos publicados por Hilda Hilst, *Cantares do sem nome e de partida*² (1995), está duplamente mobilizado pelo signo do adeus. Adeus que age intrínseco e extrínseco ao texto, como elemento mediador que efetua a conexão destas vias e seus possíveis desdobramentos. Evocar, portanto, a questão colocada pelos poemas, demanda que não nos esqueçamos de o que lhes sucede e suplementa: o fim da publicação de poemas inéditos.

Cantares do sem nome e de partida, composto por dez poemas em versos livres, percorre e recoloca temas e procedimentos formais relevantes à obra poética da autora. Deus, amor, erotismo e morte aparecem no texto a partir do movimento de voltar-se sobre si mesmo que o poema faz, erodindo e desagregando o tema central que o ergue sob o signo da despedida. O procedimento de voltar-se sobre si mesmo, desagregando o tema central e proliferando significados impassíveis à fixação, estende-se ao diálogo do poeta com um interlocutor. O outro para quem o poeta fala é indefinido: pode ser o amado, Deus ou os leitores. O lugar de fala do poeta pode ser o de Deus, do ser amante ou do ser amado. A lógica do jogo e da sedução permeia todo o texto

¹ HILST, Hilda. *Contos d'escárnio: textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002. P. 49.

² HILST, Hilda. “*Cantares do sem nome e de partida*”. In: *Cantares*. São Paulo: Globo, 2004. P.11 – 26.

mobilizando as figurações de identidades, colocando-as em constante metamorfose.

Para que este adeus, signo e gesto radicais, possam ser discutidos no campo da questão colocada por ele, a de ser um apelo e uma ação no momento histórico cultural em que está contextualizado, é necessário que delimitemos o solo conceitual instituído pela autora como território de alianças e transgressões para compreendermos o caráter ético e estético do signo de adeus. E que façamos também um pequeno esboço de sua biografia literária, traçando, desta maneira, o perfil do lugar de enunciação da qual irá despedir-se. Lugar este forjado pela própria autora, a partir de suas escolhas estéticas e éticas. Lugar este forjado também pela recepção crítica contemporânea às suas publicações.

Neste subcapítulo nos concentraremos em esboçar a construção do lugar de enunciação da qual a autora se despedirá. A perspectiva crítica adotada por este trabalho interessa fazer uma análise do texto de *Cantares do sem nome e de partida* relacionando-o com outros textos de diferentes registros e dados pragmáticos que constituam e provem a ação já levantada como hipótese, a do adeus que ergue e extrapola os poemas ser também uma ação na cultura. Na análise dos diferentes textos que formam o arcabouço crítico que viabiliza o levantamento e comprovação desta hipótese, nos confrontaremos com a névoa mítica que envolve a persona de Hilda Hilst, e que também constitui o lugar de enunciação de onde esta autora falou. Os mais de quarenta anos de publicações contínuas que percorreram a poesia, o drama, a ficção narrativa e a crônica exigem que nos detenhamos década por década na tentativa de capturar as minúcias que num panorama geral caracterizou sua obra como polêmica, monstruosa, versátil e singular. Não nos interessa incensar ainda mais o mito que envolve a autora, porém, para que a dimensão deste gesto de adeus seja mensurada, é necessário conhecer a biografia literária que o antecede.

Hilda Hilst estreou aos vinte anos com o livro de poemas *Presságios* (1950). Ainda nesta década publicou mais três livros de poesia. Cada um deles publicados por editoras diferentes, todas as quatro possuíam como

característica comum o porte pequeno. Nesta década de estreia, a vida íntima da autora influenciou profundamente a recepção crítica de seus textos, legando os escritos propriamente ao segundo plano desta recepção, mais interessada em comentar o modo de vida, dito mundano, levado por H.H. Como por exemplo, o texto publicado em *O Estado de S. Paulo* por ocasião do lançamento de *Balada do Festival*:

“A moça elegante, loura, que acende um cigarro, sorri e pede um ‘cocktail’, tem todo o aspecto de um precioso ornamento de crônica mundana. Vai falar do último espetáculo, da última fita, do último escândalo, do último Festival de Cinema. Vai contar sua última façanha no tênis, o seu último encontro na ‘boite’. Oh! Frívola juventude! A voz imprevistamente grave diz coisas imprevistamente tristes.”³

A década de sessenta estabeleceu alguns marcos categóricos na vida literária da autora. Conservou o mesmo fôlego de publicações da década anterior, publicando quatro livros de poesia. Produziu em um curto espaço temporal uma obra dramaturgica: oito peças ao todo. Iniciou a relação com Massao Ohno, que se tornaria o editor responsável pela maior parte de suas edições.

“Conhecêmo-nos nessa *féerie*. Hilda era deslumbrante.(...). Além de bacharel em Direito, lia muito, era culta e ainda por cima escrevia bem. Demais. Gostou da *Coleção novíssimos*, amadrinhou a idéia e deu votos de vida longa à proposta. (...) **Recordo-me de tê-la editado em tiragem de 500 exemplares, ilustrada pelo Cyro Del Nero, (...). Em 1961. Título: *Trovas de muito amor para um amado senhor. Era o começo da longa carreira literária de Hilda*** (Almeida Prado) Hilst.”⁴

Mudou-se para o interior de Campinas, onde construiria a também mítica Casa do Sol⁵ e moraria até o fim de sua vida. Recebeu em 1962 o

³ DESTRI, Luiza. DINIZ, Cristiano. “Um retrato da artista”. In: Por que ler Hilda Hilst. Organização de Alcir Pécora. P. 35. São Paulo: Editora Globo, 2010.

⁴ OHNO, Massao. “Da amizade”. In: *Cadernos de literatura brasileira: Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999. P. 17. Grifo nosso.

⁵ MONTEIRO, Karla. A grande família. **O Globo**, Rio de Janeiro, 23 jan. 2011. Segundo Caderno, p. 1-2. A matéria de primeira página sobre a Casa do Sol, que atualmente é alvo de um movimento encabeçado por Lygia Fagundes Telles com o suporte da Academia Paulista de Letras para tombá-la e transformá-la oficialmente em residência artística, revela que a dívida de IPTU deixada foi de R\$ 2,5 milhões, e que renegociada, atualmente está em R\$ 800 mil. Se Daniel Mora Fuentes, herdeiro da propriedade e dos direitos autorais de Hilda Hilst, conseguir vender as narrativas ficcionais da autora para Hollywood, ou se a emissora Globo gravar uma minissérie antes da obra cair em domínio público, quem sabe a dívida seja paga...

prêmio Pen Club de São Paulo por seu livro de poesia *Sete cantos do poeta para o anjo*. A recepção crítica passou a ocupar-se efetivamente de seus textos, sem deixar de considerar sua intimidade, mas colocando-a em segundo plano.

Na década de setenta estreou na prosa ficcional publicando três livros. Recebeu em 1977 o prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte na categoria Melhor Livro do Ano por *Ficções*. Publicou em 1974 *Júbilo, memória e noviciado da paixão*, depois de sete anos de silêncio referente à publicação de poesia. O ingresso em novos registros da escrita e a emergência de outras vozes da autora agiram na intensificação da elaboração de seus temas a partir da verticalização da palavra e do alargamento do sentido. Nas décadas anteriores, sob o eixo temático anunciado pelo título do livro, os poemas eram células independentes que se desenvolviam sob seu próprio tema. Nesta década o livro passou a ser dividido e agrupado tematicamente, os poemas correspondentes a um mesmo núcleo temático desenvolvendo-se e comunicando-se sob este mesmo eixo. *Júbilo* foi recebido pela crítica como marco divisor entre sua primeira fase poética e a que então se iniciava.

A década de oitenta apresentou-se profundamente produtiva no que diz respeito a publicações de poesia. H.H. publicou cinco livros de poesia e três de ficção narrativa. Com pleno domínio de seu exercício, os livros de poema desta década refinam o recurso estético formal encenado na década anterior: todos os poemas de um livro desenvolvem-se e comunicam-se sob o tema central anunciado pelo título. Dentre os prêmios recebidos nesta década estão o Grande Prêmio da Crítica pelo conjunto de sua obra, que recebeu da Associação Paulista de Críticos de Arte em 1981, e o prêmio Jabuti, que recebeu em 1984 por *Poemas malditos, gozosos e devotos*. Em 1982 ingressou e recebeu subsídios do *Programa do artista residente da Universidade Estadual de Campinas*, do qual só se desligaria em 1995⁶. Neste ano o *Centro*

⁶ <http://www.gr.unicamp.br/programaartistaresidente/index.html> Segundo o site do programa em questão, o mesmo foi retomado em 2006 após quase dez anos de interrupção. O artigo 6º_ que dispõem as normas do programa coloca no terceiro parágrafo que o artista residente receberá uma bolsa mensal no valor correspondente a um professor associado MS-5 da Unicamp. O quarto parágrafo do mesmo artigo coloca que a permanência máxima de um artista é de cinco meses, não podendo ser renovada.

de Documentação Alexandre Eulálio, da Unicamp, comprou seu arquivo pessoal.

A década de noventa, conhecida como hora dos trombones, mostrou-se excepcional no que diz respeito à expansão de sua popularidade e à notoriedade que sua personagem pública ganhou. Embora sua obra fosse reconhecida pela crítica, premiada na poesia, na dramaturgia e na ficção narrativa, permanecia amplamente desconhecida pelo público leitor não especializado. O circuito editorial que distribuiu a obra da autora, publicada por editoras marginais em pequenas tiragens, não favoreceu sua chegada a este público, embora tenha publicado continuamente durante quatro décadas. A tripla questão que diz respeito à edição, distribuição e mercado passou a ocupar, então, um lugar relevante nas reflexões da autora ganhando destaque dentro de sua própria obra com a publicação do que convencionou ser chamada “trilogia obscena”: *O caderno rosa de Lori Lamby*, (única obra de HH editada por Massao Ohno a ser reimpressa) 1990; *Contos D’ Escárnio – Textos Grotescos*, 1990 e *Cartas de um sedutor*, 1991.

A questão complexa que entrelaça a atividade do escritor, o esquema de seleção por parte dos editores, a distribuição da obra e o retorno financeiro do mercado tanto serviram de eixo para a construção dos três respectivos romances, quanto como provocação que Hilda Hilst lançou na mídia para justificar seu desvio para a escrita obscena, ou “pornô-chique”, como ela mesma nomeava. Declarou que deixava a “literatura séria” por haver se cansado de ser tratada como uma “tábua etrusca”, um hieróglifo, queria atingir um público maior (mais consumista e menos exigente) e também ganhar dinheiro. Para Deneval Siqueira de Azevedo Filho “... a autora parece cumprir um projeto bem estruturado para causar polêmica. Dividiu admiradores de sua obra anterior, que não levaram a sério a nova experiência literária.”⁷. A recepção crítica contemporânea a estas publicações, restritas a artigos de jornal, dividiu-se entre a comoção desenfreada, o sensacionalismo e o espanto acadêmico.

⁷ FILHO, Deneval Siqueira de Azevedo. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o Carmelo bufólico de Hilda Hilst*. São Paulo: Annablume: Edufes, 2002. P. 21.

Enquanto experiência literária, a autora frustrou contundentemente o leitor que buscava fidelidade no pacto de fruição estética baseado no conceito de pornografia. Atravessando as narrativas da trilogia obscena com divagações filosóficas, considerações sarcásticas, críticas mordazes às políticas literárias e à sociedade, revelando a opacidade da escrita ao convocar o leitor a prestar atenção na matéria prima da literatura, a linguagem, trai o pacto de gozo transgressivo situado na esfera da sexualidade para exercer sua atividade de escritora no campo da soberania da linguagem. Enquanto estratégia política, a publicação destes textos foi bastante relevante para ampliação de sua persona pública e fetichização de sua imagem. Pode-se citar como exemplo, o anexo de uma foto sua com cinco anos de idade na contracapa do *Caderno rosa de Lori Lamby* (romance que narra às transgressivas e inumanas aventuras sexuais de uma menina de oito anos).

De 1992 a 1995 publicou semanalmente uma crônica no jornal *Correio Popular*, cuja coluna tinha como título somente seu nome. Nesse espaço, que já exigia da autora um deslocamento de lugar enunciativo, instituiu-o como palco para polemizar as mesmas questões políticas do mercado editorial que serviram de mote para a publicação de suas primeiras narrativas ficcionais desta década:

“E vou dizer muitas verdades a alguns, principalmente àquele amigo banqueiro (...) a quem pedi que editasse meu livro como brinde, no seu banco, e ele disse: você é mesmo boba Hilda, ninguém mais lê poesia... Eu disse: mas você era tão sensível e gostava tanto de poesia e é filho de um poeta ... Ele: agora eu só sou sensível depois das nove da noite.”⁸ .

Utilizou ainda este espaço polêmico, para refletir a função do fazer poético:

“E espero que alguns ‘raros’ tenham compreendido que é de uma outra embriaguez, de um fervor descomedido, o roteiro voluptuoso destes versos. É triste explicar um poema. É inútil também. Um poema não se explica. **É como um soco. E, se for perfeito, te alimenta para toda a vida. Um soco certamente te acorda e, se for em cheio, faz cair tua máscara, essa frívola, repugnante, empolada máscara que**

⁸ HILST, Hilda. “Banqueiros, editores e pinicos”. In: *Cascos & carícias & outras crônicas*. Op. Cit. P. 58.

tentamos manter para atrair ou assustar. Se pelo menos um amante da poesia foi atingido e levantou de cara limpa depois de ler minhas esbraseadas evidências líricas, escreva, apenas isso: fui atingido. E aí sim vou beber, porque há de ser festa aquilo que na Terra me pareceu exílio: o ofício de poeta.”⁹

Num contundente gesto político, Hilda Hilst utilizou o espaço da crônica para burlar os esquemas editoriais que criticava e ampliar a circulação de sua obra ao citar neste espaço, poemas e trechos narrativos de sua autoria. Entendemos política, segundo a noção de Jacques Rancière, a constituição de um registro da experiência onde determinados objetos são colocados como comuns para uma comunidade, e certos sujeitos vistos como capazes de argumentar sobre estes objetos sensíveis. Sendo que esta constituição, não se estabelece por um caráter fixo sobre valores determinados. E sim por sempre apresentar um caráter de disputa, polêmico. No gesto político de Hilda, a disputa era por ampliar o espaço de circulação de sua obra, como a própria autora coloca: “Estou conseguindo o que pretendi, ou seja, chamar a atenção para o meu trabalho. Encaro isso como um ato político. Ato político não é só sair por aí com bandeiras ou uma metralhadora.”¹⁰

Estendendo às suas crônicas a lógica do jogo e da sedução característicos de sua poética, numa linguagem cheia de ácido humor, Hilda capturava o público leitor de jornal num movimento paradoxal que o atacava enquanto público “ignorante” de sua obra.

“Essa modesta articulista que sou eu, escreveu textos e poemas belíssimos e compreensíveis, e tão poucos leram ou compraram meus livros... Mas agora com essas crônicas... que diferença! Como telefonam indignados para o por isso eufórico editor deste caderno, dizendo que sou nojenta! Obrigada, leitor; por me fazer sentir mais viva e ainda por cima nojenta! Isso é tão mais, tão mais do que nada!”¹¹

Num empreendimento de construir para si uma notável máscara carregada nas cores da polêmica, Hilda Hilst colocou-se como uma presença vibrante. Contrariando a declaração de haver deixado a literatura séria, publicou quatro livros de poesia, sendo *Cantares do sem nome e de partida* o

⁹ HILST, Hilda. “Foi atingido?”. In: *Cascos & carícias & outras crônicas*. Op. Cit. P. 90. Grifo nosso.

¹⁰ HILST, Hilda apud DESTRI, Luiza. DINIZ, Cristiano. In: “Um retrato da artista”. Op. Cit. P.33.

¹¹ HILST, Hilda. “Por que, hein?”. In: Op. Cit. P.27 – 28.

último deles, e mais dois de ficção narrativa. Ainda nesta década sua obra começou a ser traduzida, para o francês e o italiano. Em 1998, quando suas crônicas são publicadas sob o título: *Cascos e carícias: crônicas reunidas* escreve no posfácio “Agradeço ao jornal Correio Popular, de Campinas, pela solidariedade.”¹²

Neste esboço de biografia literária que traça o lugar de enunciação da qual Hilda Hilst se despediu, seguindo década à década seu processo de construção, podemos ressaltar cinco dados pragmáticos relevantes para a configuração deste lugar. Três por serem efeito das quatro décadas percorridas, dois por serem comuns a todas as décadas. Sendo eles o tempo dedicado à atividade de escritora, o volume de livros publicados, a produção nos três gêneros fundamentais da literatura, o porte das editoras que a publicaram e distribuíram e os diferentes perfis de recepção crítica que sua obra teve.

Quatro destes elementos mencionados já foram comentados ao longo deste subcapítulo e ainda serão em outros. Quanto aos perfis diferentes da recepção crítica contemporânea à publicação da obra, embora nenhum inventário crítico tenha sido realizado sistematizando esta recepção, sabemos que até a década de noventa, quando uma (cada vez mais) vasta produção acadêmica passou a ser dedicada a autora, sua fortuna crítica restringia-se a artigos de jornal, revistas e periódicos. O que podemos notar precisamente dos textos que compõem esta fortuna crítica, marcando assim o perfil destas recepções em suas diferenças e similaridades pode ser lido como o verso e o reverso de uma mesma moeda. A recepção crítica que aderiu irrestritamente ao tom megalômano das declarações da autora. E a recepção crítica ressentida, escandalizada com as manchas e marteladas que Hilda investia contra a moral, os bons costumes e boas politicagens culturais. Linda, exuberante, velha, louca, bêbada, pornógrafa, mística, genial e imoral, foram adjetivos que serviram todos para compor a máscara mítica que tantas vezes se sobrepõe e esvazia o valor de sua produção literária.

¹² HILST, Hilda. *Cascos & carícias & outras crônicas*. [estabelecimento de texto Ricardo Lísias; cronologia e bibliografias Edson Costa Duarte e José Luís Mora Fuentes; normatização das bibliografias Ronald Polito]. _ 2. Ed. _ São Paulo, Globo, 2007. P. 386.

Da marginalidade mercadológica da obra e sua sensacional (ista) recepção crítica, ao ingresso da autora em um programa institucional, um deslocamento na recepção crítica ocorre a partir do encontro com a academia. Por que deslocamento de recepção crítica? Porque se até a década de oitenta a crítica havia se ocupado em entrelaçar a intimidade da autora com sua produção poética numa perspectiva moralizante ou em cobri-la de premiações honrosas, a ocupação do espaço acadêmico estabeleceu uma demanda concreta, viabilização de acesso aos livros. “Meus livros são todos inéditos.”¹³, ironizava a autora. E por que a demanda de acesso aos livros pode ser considerada um deslocamento na recepção crítica? Porque é a partir desta demanda que, deixando de lustrar o mito, a crítica se engaja no apelo político contido na obra que “... como um motor de engrenagem discursiva movida pela fúria iconoclasta, pela quebra dos padrões e pela vontade de dobrar, enfim, os limites da palavra, da sintaxe e das convenções banalizadas.”¹⁴ precisava ser posta em circulação para operar o corte simbólico que rompe uma determinada ordem de relação entre os corpos e as palavras, entre os modos de pensar, agir e sentir.

Na esfera da experiência onde se entrelaçam a criação artística e as políticas de mercado, Hilda Hilst não fez concessões em sua obra que favorecesse seu melhor acolhimento no mercado editorial. E o tempo provou que em suas declarações referentes à trilogia obscena, estava encenando o bufão. Basta compararmos uma declaração que diz do seu desejo de ser compreendida e um trecho de *Cartas de um sedutor*, um dos romances obscenos:

“Então eu falei: quer saber? Não vou escrever mais nada de importante. Ninguém me lê, falam sempre aquelas coisas, que eu sou uma tábua etrusca, um hieróglifo, que não sei o quê. Entrei para o quarto e falei, quer saber, vou escrever uma tremenda putaria C... P... B...! Todo mundo vai entender.”¹⁵

“Olho Eulália. É miúda e roliça. Há um ano me acompanha pelas ruas. _ Pedimos tudo o que os senhores vão jogar no lixo, tudo o que não presta mais, e se houver resto de comida a gente também quer. Os sacos de estopa ficam cheios, cacos livros

¹³ HILST, Hilda. APUD MONTEIRO, Karla. In: “A grande família”. Op. Cit. P.2

¹⁴ QUEIROZ, Vera. “Apresentação”. In: *Hilda Hilst: três leituras*. Editora mulheres, 2000. P. 10.

¹⁵ HILST, Hilda. APUD. FILHO, Deneval Siqueira de Azevedo. Op. Cit. P. 21.

pedras, gente que até pôs rato e bosta dentro do saco (...). Comida nunca. (...) Que gente de primeira! O que jogaram de Tolstoi e Filosofia não dá para acreditar! Tenho meia dúzia daquela obra prima *A morte de Ivan Ilitch* e a obra completa de Kierkegaard. E cacos tenho alguns especiais também: um pé de Cristo do século 12, metade do rosto de Tereza Cepeda e Ahumada do século 18, um pedaço da coxa de São Sebastião (com flecha e sangue) do século 13, uma caceta de plástico cor de rosa, deste século, toda retorcida como se tivesse sido queimada (guardei-a para não esquecer... para não enfiar a minha numa dessas de combustão espontânea...), duas penas de papagaio, uma barriga de Buda, três pedaços de asa de anjo, seis *Bíblias* e duzentos e dez *O Capital*. (Jogam fora muito esse último, parece que saiu de moda, creio eu).

Vamos foder, sim, Eulália, logo mais.

Ela ri. Tem dentes excelentes (!) e não se importa com a minha boca vazia. Sabe que perdi-os (os dentes) quando tentava pagar minha hipoteca. A hipoteca da minha casa. Tensão. Já ficou claro que não consegui, fiquei sem casa sem dentes sem móveis e sem minha mulher. Mas o bagre está aqui inteiro, rijoção, a língua também, e vou lambendo a pombinha de Eulália, a rosquinha, e ela grita um grito fino, duro, um relho, um osso. Depois enfio o mastruço. Quando gozo espio a amplidão. A minha amplidão aqui de dentro. A que não tive. A que perdi. Perdi tantas palavras!”¹⁶

O trecho citado a cima, sendo absolutamente compreensível para um determinado grupo de leitores (leitores que tenham um arcabouço simbólico de leituras e conhecimentos distinguidos, e por isso sejam capazes de estabelecer um diálogo com este texto), contraria a afirmação da autora de que escreveria para todo mundo e qualquer um. Trai o pacto pornográfico perturbando-o com imagens grotescas (um mendigo sem dentes) que não pertencem ao paradigma estabelecido pela cultura à imagem do que é belo (limpo e atraente). No movimento de perverter o conceito de pornografia, abre-o efetivamente para o obsceno, dando voz e visibilidade ao que não poderia ser visto e ouvido. A obscenidade deste texto não consiste unicamente com certeza, na breve descrição do coito de Stamatius e Eulália. O obsceno também aparece na irônica crítica às políticas culturais que a autora faz entremeando inclusive dados de sua biografia. O personagem Stamatius, escritor, não se insere na lógica da produtividade capitalista (perdendo sua casa por dívidas de

¹⁶ HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002. P. 16 – 17.

impostos) e virando mendigo. E na mordaz crítica social, ao inventariar o lixo da classe média.

Ao acompanharmos década a década a construção do lugar de enunciação de Hilda Hilst, demos maior ênfase à década de noventa por definidora e definitiva, encerrar dados fundamentais para a configuração deste lugar que nos empenhamos em esboçar. Palco de um combate político cultural entre a escritora e o mercado editorial, entre a escritora e às leis do Estado, entre a escritora e as convenções sociais. Realinou-a definitivamente ao coro dos descontentes consolidando o aspecto iconoclasta da imagem que encenou publicamente. Com sua trilogia obscena e suas crônicas deu visibilidade ao absurdo de precariedades a que um escritor fica sujeitado no Brasil. Sua obra adquiriu maior espaço de circulação atingindo outras camadas de leitores através de estratégias da autora já mencionadas neste texto. Passou a ser reconhecida em outros países, sendo na França comparada a Bataille e batizada como “mãe dos sarcasmos”.

Podemos concluir que no lugar de enunciação da qual a autora despedir-se-ia, a palavra, matéria prima do seu trabalho, tinha também um valor de arma. Que no campo agonístico de onde falou o valor de arma conferido à sua palavra, por vezes foi esvaziado com a sobreposição da mitificação de sua persona. Que todas as premiações e honrarias atuavam como um discreto movimento apaziguador, que davam reconhecimento do valor de sua produção literária, mas não atuavam a favor de uma melhoria na distribuição de seus livros, logo, na possibilidade de ter retorno financeiro.

Cantares do sem nome e de partida, último livro de poemas inéditos publicados pela autora (1995), inscreve sua marca de adeus no ponto da biografia literária onde cruzam as linhas da marginalidade mercadológica, da monstruosidade da obra, da notoriedade pública e da atenção da crítica. Dito de outra forma, o núcleo de adeus que ergue os poemas também os extrapola com violência como anuncia a segunda epígrafe do livro: “Cubram-lhe o rosto,

meus olhos ofuscam-se;/ ela morreu jovem.”¹⁷, por colocar-se como a primeira marca de ruptura com este lugar de enunciação que esboçamos.

Neste subcapítulo apresentamos nossa hipótese em relação à questão colocada por *Cantares do sem nome e de partida*, a de ser um apelo e uma ação no momento histórico cultural em que está inscrito. E esboçamos a construção do lugar de enunciação com a qual Hilda Hilst iria romper mensurando desta maneira a radicalidade do seu gesto. No próximo subcapítulo, para compreendermos o caráter ético e estético do signo de adeus, e podermos ao longo deste trabalho relacioná-lo com seu gesto, delimitaremos o campo conceitual instituído pela autora como território para alianças e transgressões.

1.2 – Para criar um lugar

“É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.

Voz e vento apenas

Das coisas do lá fora

E sozinha supor

Que se estivesses dentro

Essa voz importante e esse vento

Das ramagens de fora

Eu jamais ouviria. Atento

Meu ouvido escutaria

O sumo do teu canto. Que não venhas, Dionísio

Porque é melhor sonhar tua rudeza

E sorver reconquista a cada noite

Pensando: amanhã sim, virá.

E o tempo de amanhã será riqueza:

A cada noite, eu Ariana, preparando

Aroma e corpo. E o verso a cada noite

Se fazendo de tua sábia ausência.”¹⁸

¹⁷ WEBSTER, John. APUD. HILST, Hilda. *Cantares do sem nome e de partida*. São Paulo: Globo, 2004. P. 15.

Neste subcapítulo delimitaremos o campo conceitual instituído por Hilda Hilst como território de alianças e transgressões em *Cantares do sem nome e de partida*. A partir desta delimitação, verificaremos o caráter ético e estético do signo de adeus que ergue os poemas e os extrapola com seu gesto. Alertamos que a importância de fazê-lo age como modo de excluir a possibilidade de uma hermenêutica metafísica. O eixo temático central que ergue os poemas sob o signo da despedida, e os desagrega e dispersa no movimento formal de voltar-se sobre si mesmo, no constante interrogar-se que gera novas interrogações e nunca respostas, proliferando outros núcleos temáticos, atuam como uma espécie de armadilha que conduzirá a leitura crítica a uma hermenêutica metafísica ou a constatação da impenetrabilidade do texto, como o crítico Jorge Coli o leu:

“(...) investe suas frases de uma dinâmica movente, ritmadas por uma força a um tempo natural e poderosa (...) **É um texto encantatório e mágico, resistente às análises que descortinam ou às teorias que generalizam.** As palavras possuem ali alguma coisa de palpável e de espesso. Aos poucos nos persuadimos dessa metafísica que se inicia no amálgama que às vezes chamamos de impuro e de material, feito de nosso orgânico ser (...) Hilda canta nossas entranhas, nossos órgãos, nossa pele, nosso esqueleto. É como se cada um deles possuísse uma alma na matéria de que são feitos, mesmo os mais ínfimos, mesmo os mais obscenos. Ela canta também as funções vitais que nos fazem vivos e ao mesmo tempo perecíveis. (...) Ela se interroga sobre o tempo, sobre o que passa, o que se prolonga, o que volta. Ela nos leva a sentir a morte como a ausência, e apreender, perplexos, a morte em nós, percebida rapidamente por uma fenda estreita (...)”¹⁹.

O texto erigido e erodido sobre uma ausência instaura seu lugar de alianças e transgressões na matriz da poesia ocidental. O empreendimento que faremos para compreender a ética e estética do adeus para a lírica trovadoresca e a fábula mística não significa a busca por uma origem, mas a compreensão de como esta ausência e principalmente como a comunhão plena obtida através dela, não se refere a uma metafísica. Como principais suportes para esta

¹⁸ HILST, Hilda. “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio.” In: *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Organização Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2001. P. 59.

¹⁹ COLI, Jorge apud DUARTE, Edson Costa. “Meditação em imagem. Folha de S. Paulo, São Paulo, 14 jun. 1996.” In: Hilda Hilst: Economias estéticas. P.14. Florianópolis, Santa Catarina, 2006. Grifo nosso.

delimitação, usaremos os trabalhos de Giorgio Agamben, *Estâncias - a palavra e o fantasma na cultura ocidental*.²⁰ E de Michel de Certeau, *La Fabula Mistica: Siglos XVI – XVII*²¹.

Pretendemos, com a justaposição de um breve resumo destes dois trabalhos, enfatizando a questão do corpo e da linguagem, fazer emergir o pensamento que possibilita na nossa leitura tanto a criação de ferramentas teóricas que viabilizem a leitura crítica de *Cantares do sem nome e de partida*, quanto o deslocamento perspectivo para o apelo e a ação que o livro efetua no momento histórico cultural em que está contextualizado.

Na terceira parte de *Estâncias - a palavra e o fantasma na cultura ocidental* (A teoria do fantasma na poesia de amor do século XIII), Giorgio Agamben empreende uma análise dos elementos estruturais da poesia trovadoresca para traçar uma genealogia da fantasmagologia medieval. Dentre estes elementos, a centralização temática no objeto de amor perdido, a busca por este objeto inapreensível e a poesia como lugar do *joi d'amour*, define a concepção medieval do amor como sendo uma experiência rigorosamente fantasmática. O itinerário amoroso que vai do espelho de Narciso²² ao atelier de Pigmaleão²³, (mitos recorrentes na lírica trovadoresca) coloca que, todo autêntico enamoramento é sempre um “amar por sombra”, amar uma imagem (ou fantasma); e toda intenção erótica profunda está sempre voltada, idolatricamente, para uma imagem. Neste contexto histórico, estético, fisiológico e cultural, a relevância assumida pela imagem se dá pelo fato desta estar no centro do pensamento medieval, tanto nos motivos filosóficos-literários, quanto nos motivos médicos (cabe ressaltar que no sistema intelectual da Idade Média, tratados filosóficos podiam detalhar

²⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

²¹ CERTEAU, Michel de. *La Fabula Mistica: Siglos XVI – XVII*. Traducción de Jorge López Moctezuma. Universidad Iberoamericana 1993.

²² AGAMBEN, Giorgio. “A Palavra e o fantasma. A teoria do fantasma na poesia de amor do século XIII”. In: Op. Cit. P. 147. O jovem que se apaixona por sua própria imagem. A interpretação da psicologia moderna que “... define como narcisismo um fechar-se em si mesmo e o retrain-se da libido no eu.” Diferencia-se na noção medial, em que a questão focava-se no fato de que “... o jovem não está enamorado diretamente de si, mas da própria imagem refletida na água, e que ele toma por criatura real.”

²³ AGAMBEN, Giorgio Op. Cit. P. 120. História do escultor enamorado por sua estátua.

minuciosamente a anatomia, como os tratados médicos podiam abordar questões filosóficas).

Animado pela fantasmagologia aristotélica, a ontologia medieval postulava que :

“... os objetos sensíveis imprimem nos sentidos a sua forma, e esta impressão sensível, ou imagem, ou fantasma (...), é posteriormente recebida pela fantasia, ou virtude imaginativa, que a conserva, mesmo na ausência do objeto que a produziu.”²⁴

A memória conservaria o fantasma do objeto que a produziu, enquanto durassem as sensações por ele suscitadas. Sob o signo do desejo, o fantasma se converte num lugar de experiência extrema da alma. Imprescindível para a memória e para os processos cognitivos poderia “... elevar-se até ao limite deslumbrante do divino, ou então precipitar no abismo vertiginoso da perdição e do mal.”²⁵ A queda no mal a que o fantasma poderia levar, sua patologização (linha que permaneceu com maior força no humanismo, como os pecados atormentando a alma do melancólico que sofre de acídia), refere-se ao amor louco: desejo de apropriar-se da imagem como se fosse real.

A exuberância da fantasmagologia medieval encontrou na teoria do pneuma o solo propício para o seu desenvolvimento. Remetida pelos escritores medievais a uma passagem de Aristóteles (sendo sua origem mais antiga, derivando de textos médicos conhecidos pelos estóicos), dois elementos são apresentados como fundamentais para a compreensão do pneuma: sua natureza astral e sua presença no esperma. Princípio corpóreo e corpo sutil é substância do sol e dos corpos celestes, das plantas, dos animais e dos homens; sendo o princípio que vivifica o universo. Vivifica por ser o instrumento que estabelece uma comunicação, mediando a união inefável de alma e corpo, divino e humano.

“... o sopro que anima o universo, circula nas artérias e fecunda o esperma, é o mesmo que, no cérebro e no coração, recebe e forma os fantasmas das coisas que

²⁴ AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit. P. 130

²⁵ AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit. P. 138.

vemos, imaginamos, sonhamos e amamos; como corpo sutil da alma, ele é, além disso, o intermediário entre a alma e a matéria, o divino e o humano, e, como tal, permite que se expliquem todas as influências entre corpóreo e incorpóreo, desde a fascinação mágica até às inclinações astrais.”²⁶

A palavra poética pertencente ao círculo pneumático (“... que vai dos olhos à fantasia, da fantasia à memória e da memória a todo corpo...”²⁷), se estabeleceria no lugar mediador próprio do espírito:

“Na prática poética, entendida como significação do inspirar de amor, Narciso consegue efetivamente apropriar-se da própria imagem e saciar o seu *fol amour*, em um círculo no qual **o fantasma gera o desejo, o desejo se traduz em palavras, e a palavra delimita um espaço onde se torna possível a apropriação daquilo que, do contrário, não poderia ser nem apropriado, nem gozado.**”²⁸

A herança deixada pela lírica amorosa do século XIII à poesia ocidental refere-se ao nexos erótico do entrelaçamento da palavra poética, o desejo e o fantasma. No entanto, escolher esta tradição como lugar de aliança implica saber que esta tradição tentava superar ou mediar a cisão de corpo e linguagem. Alertando-nos para a possibilidade de uma “união espiritual” (pneumo-fantasmática) do poeta inspirado com o objeto perdido ou nunca alcançado.

O empreendimento crítico que Giorgio Agamben faz ao analisar os elementos estruturais desta tradição poética, *a lírica trovadoresca*, delimita rigorosamente a dinâmica do efeito estético que estava mobilizado pela ética do amor cortês: a de o fantasma gerar o desejo que, traduzido em palavras, criava o espaço para a apreciação do amor. A tradição que já nasceu madura (no século XII), abandonando o latim para buscar na língua vulgar a expressão de seu verbo lírico, disseminou-se por vários países da Europa conferindo nuances estilísticas e de conteúdo próprias a cada região. A nós interessa investigar um pouco mais as características líricas dos trovadores da Provença, seu contexto sociocultural, por instaurar os elementos fundantes desta tradição,

²⁶ AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit. P. 163

²⁷ AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit. P. 178.

²⁸ AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit. P. 212. Grifo do autor. Sublinhado meu.

assim como os pressupostos éticos básicos que mobilizam o efeito estético já estudado.

“Aí brotou, quando em língua vulgar também surgia uma floração épica no setentrião da França, uma poesia lírica cuja importância é indiscutível como fonte de todo lirismo europeu dos séculos posteriores.”²⁹

A ética do amor cortês que mobilizava a estética da lírica provençal do sul (já que a do norte conservava o tom épico enfatizando a luta e o caráter guerreiro) era desenvolvida sob uma complexa rede social de cunho aristocrático e palaciano devido à então recente organização feudal. Tornando-se os salões o centro de convivência social, as mulheres da corte ganharam mais relevo convertendo-se em santuário de inspiração para estes poetas que prezavam a elegância e o refinamento em sua dicção. Para esta tradição em que o *Amor* é fonte perene de toda poesia, por ser leal, inatingível e sem recompensa, são postulados os pressupostos éticos do amor cortês. Podemos destacar a submissão absoluta à sua dama, uma vassalagem humilde e paciente, a promessa de honrá-la e servi-la com fidelidade, o uso do *senhal* (pseudônimo com que o trovador oculta o nome da amada), mesura e prudência no tratamento da dama para não abalar sua reputação, o excesso de virtudes físicas da amada, desprezo por todo e qualquer tipo de bens, títulos e riquezas pela amada, desprezo pelos intrigantes, invocação de mensageiros (sendo muitas vezes o pensamento o próprio mensageiro), presença de confidentes da tragédia amorosa.

A esta legislação³⁰ que codificava o comportamento social que o amante deveria ter com sua amada, os preceitos de galanteria, à forma como o poeta deveria referir-se a sua musa, os princípios artísticos da elaboração poética, soma-se a consciência do ofício poético. Que incumbe ao poeta um longo aprendizado para ter o domínio de sua técnica. Citaremos um poema de

²⁹ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca: estudo, antologia, crítica e glossário*. 2. Ed. Refundida e aumentada. Rio de Janeiro, Grifo; São Paulo, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1972. P. 19.

³⁰ SPINA, Sigismundo. *A lírica trovadoresca: estudo, antologia, crítica e glossário*. O autor levanta a questão polêmica de haver tido na Idade Média tribunais compostos por mulheres que se incumbiam de julgar os cavaleiros que erravam na arte da galanteria. Já que o amor era uma arte que exigia prévio e minucioso conhecimento para poder exercitá-lo. Op. Cit. P. 70.

Bernard De Ventadorn, por refletir esta poética a partir dos pressupostos éticos do amor cortês ao mesmo tempo em que os expõe, e um poema de Cercamon, por escrever um quadro preciso da sintomatologia passional. Marcaremos em negrito os versos mais relevantes para a exposição dos elementos mencionados que constituem esta ética.

“Para nada serve cantar se o canto não parte do fundo do coração; e, para que o canto venha do fundo do coração, é necessário que aí dentro exista um verdadeiro amor. E é por isso que minha poesia é perfeita, pois para gozo pleno do amor emprego a boca, o coração e a inteligência.

Não desejo que Deus me conceda o poder de resistir à causa amorosa. Conquanto soubesse nada conseguir, senão que todos os dias me sobreviessem desventuras, o coração todavia permaneceria nobre; **e se me transporta um júbilo incontido, é porque meu coração é leal e nele persevero.**

Os néscios maldizem do amor por ignorância; mas isso não traz prejuízos, pois o amor não pode rebaixar-se, a menos que seja ele amor vulgar. Não podemos chamar amor àquele que só tem nome e aparência, (...)

Em agradar e querer é que reside o amor de dois amantes gentis. Proveito algum poderá advir se as vontades não forem semelhantes; e muito estúpido será por índole, aquele que a repreenda por aquilo que ela deseja, ou aprecie o que a ela desagrada.

Em boas direções tenho posto minhas esperanças, quando ela me mostra belos sorrisos que cada vez mais ambiciono e quero admirar; liberal, generosa, leal e delicada, que a um rei haveria de fazer feliz. Formosa, gentil, com um corpo bem proporcionado, que de pobre que era me fez um homem rico.

Não amo, nem sei temer, que não seja a ela; nada me seria trabalhoso, contanto que lhe proporcionasse prazer; **pois me parece Natividade o dia em que seus olhos espirituais e belos me contemplam; porém faz ela assim tão raras vezes comigo, que um dia apenas me parecem cem.**

A canção é autêntica e sincera, capaz de honrar àquela que a compreenda bem; mas melhor é para aquele que aguarda as alegrias do amor.

Bernart de Ventadorn a entende, compõe, declama e espera essa alegria suprema.”³¹

³¹ VENTADORN, Bernart de. APUD. SPINA, Segismundo. In: *A lírica trovadoresca: estudo, antologia, crítica e glossário*. Op. Cit. P. 140 e 141. Grifo nosso.

“Quando a doce brisa se torna amarga e a folha cai da ramagem e os pássaros mudam sua melodia, **também eu suspiro e canto por um amor que me traz aprisionado e jamais estive em meu poder.**

Ah! Do amor só tenho conquistado trabalhos e fadiga, nada se consegue tão dificilmente como acontece com o que vou desejando, nem tanto almejo outra coisa como esta que não posso ter.

Alvoroço-me por uma jóia fina, pois coisa alguma nunca amei tanto; **quando estou a seu lado, de tal forma me sinto fascinado, que não sei dizer o que desejo; e quando dela me separo, sinto perder completamente o juízo e o saber.**

A mais gentil que já se viu, comparada com ela, não vale um vintém; quando todo o mundo escurece, o lugar onde ela está resplandece. Rogarei a Deus tocá-la logo, ou vê-la ao menos ir deitar-se.

Estremeço-me todo, perturbo-me e tremo por seu amor, dormindo ou velando. Tal medo sinto da morte, que não ousa imaginar como haverei de solicitá-la, mas irei servi-la por dois ou três anos, e depois talvez venha saber a verdade.

Nem morro, nem vivo, nem me curo, nem sinto o meu mal, embora tão grande; como não sou, porém, adivinho, não sei se a conseguirei, nem quando, porque nela reside todo o favor que me pode elevar ou abater.

Sinto prazer quando enlouqueço e me faz em vão esperar tanto; acho belo também quando ela me escarnece ou engana, diante de mim ou pelas costas, pois tão logo do mal me virá bem, se lhe aprouver.

Se ela não me quer, quisera ter morrido no dia em que me pus sob seu mando; pobre de mim! Tão suavemente me matou quando me iludiu com seu amor, pois, tornou-me de tal forma cativo que outra nenhuma quero ver.

Profundamente preocupado, alvoroço-me, pois, se a temo ou cortejo, por ela serei ou falso ou sincero, ou leal ou enganoso, ou inteiramente vilão, ou inteiramente cortês, ativo ou ocioso.

Mas, seja eu do seu agrado ou do seu desagrado, ela pode, se quiser, conservar-me.

Cercamon diz: **dificilmente será cortês aquele que do amor desesperar.**³²

³² CERCAMON. Apud. SPINA, Sigismundo. In: A lírica trovadoresca: estudo, antologia, crítica e glossário. Op. Cit. P. 106 e 107. Grifo nosso.

De acordo com os índices grifados no poema de Bernard de Ventadorn, poeta pertencente à escola do *trobar leu*, de versificação simples e ausência de rebuscamento estilístico, com uma mensagem facilmente inteligível, temos enunciados de maneira auto-reflexiva, alguns dos pressupostos básicos da ética dos trovadores. A autêntica criação poética que só ocorreria com o inspirar do Amor (sopro divino que carrega o corpo sutil componente da alma mediando a comunicação inefável do poeta com seu objeto amado), a alegria do amor realizada na escritura, a total submissão à amada, a potência da imagem da amada que ao entrar pelos olhos fica impressa na memória, tornando-se fonte de desejo e inspiração.

No poema de Cercamon, poeta que lançou os fundamentos da escola do *trobar ric*, com dicção aristocrática, predominância de valores sensoriais, ornamentação exuberante e refinamento da expressão, é descrito o quadro sintomático que configura a erótica trovadoresca. A inacessibilidade do objeto amoroso que leva à loucura, a perturbação dos sentidos, perda de gosto pela vida, o prazer na dor que a amada lhe provoca.

Destas duas diferentes escolas, (havendo ainda uma terceira, a do *trobar clus*, mais complexo e obscuro, devido a um maior refinamento conceitual e a uma versificação mais complicada), cada qual enunciando elementos específicos deste território conceitual que é a lírica trovadoresca, notamos que sob o signo do desejo a produção poética é mobilizada, e que a busca pelo amor total (só realizado na poesia) seria em sua plenitude a alegria da razão e a alegria dos sentidos.

Em *La Fabula Mistica: Siglos XVI – XVII* Michel de Certeau percorre esta produção literária, a fábula³³, a partir das práticas discursivas: erótica, psicanalítica, historiográfica. Os modos de abordar a questão, não tornam viável que a mesma seja definida precisamente, pois sua forma é excedida por seu tema. A escritura dedicada à presença de Deus tem por condição estar fora desta presença. Funda-se sobre a desaparecimento do objeto e

³³ CERTEAU, Michel de. Apud. O lento deslocamento iniciado no século XIII que abandona a oralidade como meio de simbolizar a sociedade e confere a escrita a autoridade de re-formar o mundo e representar a história, a profissionalização das instâncias religiosas; lança o dizer místico_ a fábula, para o campo da ficção (que diz sem saber o que diz). P.22 – 23.

recusa do luto, instaurando o paradoxo da presença ausente. Como podemos comprovar através dos versos de Teresa D'Ávila:

“!Ay qué vida tan amarga
do no se goza al Señor!
Porque si es dulce el amor,
no lo es la esperanza larga;
quítame Dios esta carga,
más pesada que el acero,
que muero porque no muero.

Sólo con la confianza
vivo de que he de morir,
porque muriendo el vivir
mi asegura mi esperanza,
muerte do el vivir se alcanza,
no te tardes, que te espero,
que muero porque no muero.

Mira que el amor es fuerte;
vida no me seas molesta,
mira que sólo te resta,
para ganarte, perderte;
venga y la dulce muerte,
el morir venga ligero,
que muero porque no muero.”³⁴

O recorte histórico deste trabalho (séculos XVI - XVII) está inscrito a partir do momento que esta prática se apropria do nome “místico” até o momento de seu abafamento com a ascensão do Iluminismo. É, no entanto, a partir do século XIII com mudanças políticas na administração da Igreja (o aprendizado metódico de um saber teológico baseado na autoridade do livro por visar uma construção e simbolização historiográfica do mundo na mesma medida em que desvalorizava a cultura e o saber da oralidade) que os místicos encarnam o desafio da Palavra. Pondo em dúvida a encarnação do corpo na palavra “este é o meu corpo”, tomam para si a tarefa de dar um corpo à palavra,

³⁴ D'AVILA, Thérèse. “Vivo sin vivir em mí”. In: *Je vis mais sans vivre em moi-même*. Traduit de l'espagnol par Line Amselem. Paris: Éditions Allia, 2008. P. 20. Grifo do autor.

de refazer um cristianismo vivo, fora do livro. Tanto no sentido de reviver a experiência de Cristo, quanto mobilizados por esta ausência, empreender uma busca infinita, criando corpos narrativos. Estes versos de Juan de la Cruz enunciam a crítica a esta autoridade livresca em favor do saber que se experimenta no corpo sem poder representá-lo:

“Este saber no sabiendo
es de tan alto poder,
que los sabios arguyendo
jamás le pueden vencer;
que no llega su saber
a no entender entendiendo,
toda sciencia trascendiendo.

Y es de tan alta excelencia
aqueste sumo saber,
que no hay facultad ni sciencia
que le puedan emprender;
quien no supiere vencer
con un no saber sabiendo,
irá siempre trascendiendo.

Y si lo queréis oír,
consiste esta suma sciencia
en un subido sentir
de la divinal Esencia;
es obra de su clemencia
hacer quedar no entendiendo,
toda sciencia trascendiendo.”³⁵

Simultâneo à desmistificação religiosa, aparece uma progressiva mitificação amorosa. A palavra divina (com valor e natureza física) é substituída pelo corpo amado (espiritual e simbólico na prática erótica). Na lírica trovadoresca,

³⁵ CRUZ, São João da. “Coplas hechas sobre un éxtasis de alta contemplación”. In: *Cântico espiritual e outros poemas*. Tradução de José Bento. Lisboa: Editora Assírio e Alvim, 1982. P. 60.

“... el cuerpo adorado se escapa lo mismo que el Dios que se desvanece. El cuerpo obsesiona a la escritura, pues ella canta su perdida sin poder aceptarla; y en esto es erótica. Apesar de los cambios de escena, lo único no deja de organizar com su ausencia una producción ‘occidental’...”³⁶

Nos séculos XVI e XVII a maioria dos místicos encontrava-se em regiões desfavorecidas pelo progresso, em recessão sócio-econômica ou arruinadas pela guerra. Solidários a miséria, instalados no lugar de uma ferida social, nas ruínas deste avanço, estes lugares desfeitos, abjetos, convertem-se em cenário de luta espiritual e política. A radicalidade do contexto se faz notar nos textos tanto pela repetida temática da dor de uma perda, como pela aparição de figuras sociais como: o louco, a criança, o emigrante e o analfabeto. Estas figuras que a linguagem mística absorve em sua própria linguagem, des-subjetiva o ‘eu que fala’ para manifestar-se como uma instância de vozes que não participavam da produção de sentido naquele momento histórico. A curva que desloca a palavra “mística” de adjetivo (designando modos de dizer e fazer) para substantivo assinala e circunscreve a elaboração de uma ciência particular que produz seus discursos e procedimentos, colocando o místico como o outro em relação ao sistema simbólico medieval. Nestes versos de Teresa D’Ávila o lugar político que os místicos ocupavam é enunciado como uma convocação:

*“Todos los que militáis
debajo desta bandera,
ya no durmáis, ya no durmáis,
pues que no hay paz en la tierra.*

Ya como capitán fuerte
quiso nuestro Dios morir,
comencémosle a seguir,
pues que le dimos la muerte.
Oh, qué venturosa suerte
se le siguió desta guerra;
*ya no durmáis, ya no durmáis,
pues Dios falta en la tierra.”*³⁷

³⁶ CERTEAU, Michel de. Op. Cit. P. 14.

³⁷ D’AVILA, Thérèse. “Todos los que militáis”. In: Op. Cit. P. 58. Grifo do autor.

Como resposta a demanda que a crise espiritual e sócio-econômica colocava, a tarefa do místico consistia em encarnar um discurso e dar lugar a uma verdade, oferecer um corpo ao espírito. Corpo este que, contrariando o que provoca a ruptura, não está do lado do texto (visto que há um Logos para representá-lo), e sim na própria carne. A experiência de dor da falta de um corpo “... debe inventar para verbo un cuerpo de amor. De ahí su búsqueda de “anunciaciones”, de palabras que hagan cuerpo, de alumbramientos por el oído.”³⁸ Busca que será mobilizada por um arrebatamento e uma retórica, virtuosidade técnica, embriaguez linguística e lógica. Marcando o limite entre a interminável descrição de um visível e a denominação de um essencial oculto (sedutor) que escapa ou se revela a um saber, que não fala, mas faz falar.

“Una pasión semántica se revela, que junta una pasión (que desea y sufre lo otro) con un sentido (que se da o se rehúsa). El secreto introduce una erótica en el campo del conocimiento, apasiona al discurso del saber.”³⁹

A linguagem mística aparece como efeito de trabalho sobre a língua existente, uma erótica com a língua materna, uma volúpia com a língua, tirando-a de si mesma, levando ao êxtase da linguagem. Na incessante busca por construir um corpo para o inominável, a literatura produzida pela mística, sua fábula, constrói um grande silêncio. Abrindo para o vazio de algo inominável, para uma não correspondência entre as coisas e as palavras. Opera sobre esta cortes de significância, mitificando o detalhe, inflando o instante extático, introduzindo um silêncio na proliferação hermenêutica e inserções de linguagens vulgares e estrangeiras. Pratica na língua a experiência da errância, indo e vindo, entrando e saindo dela, fazendo-a caminhar, sem possibilidade de revelar coisa alguma.

“... la palabra desemejante que muestra lo que no puede decir será el cuerpo mismo, un cuerpo dolorosamente o deliciosamente atormentado por lo que le obsesiona, un cuerpo parlante y mudo, que atestigua lo que no puede ni decir ni saber. Una experiencia física e indecible del espíritu.”⁴⁰

³⁸ CERTEAU, Michel de. Op. Cit. P. 98.

³⁹ CERTEAU, Michel de. Op. Cit.. P. 119.

⁴⁰ CERTEAU, Michel de. Op. Cit. P. 180.

A experiência do corpo ferido e marcado pelo desejo do que não está, lançado à infatigável busca do que sempre escapa aponta para um gesto que é um desafio ético: não encontrar a Verdade em um lugar ou em um sentido representável; e não a encontrando buscá-la sempre. Retornar à experiência mística implica, portanto, partir em busca não da linguagem que inventa, mas das invenções de corpos para o Outro: relato de paixões no corpo narrativo, corpo poético glorioso. Entrar em contato no lugar finito do corpo, com o infinito do corpo, corpo sempre por vir.

O campo conceitual instituído por Hilda Hilst em *Cantares do sem nome e de partida*, contextualizado na Idade Média, abrange duas tradições literárias que, se são confluentes em alguns aspectos, se contradizem em outros de igual relevância para o desenvolvimento da análise da questão que já colocamos. Para compreendermos a ação realizada por *Cantares do sem nome e de partida* na cultura, ação esta que é iniciada no próprio texto, devemos compreender de que maneira a autora se apropria dos pressupostos éticos postulados por estas tradições em suas confluências e divergências.

Dos aspectos confluentes notamos que a ausência (enquanto paradoxo da presença ausente, já que havia a recusa em aceitar este objeto como efetivamente perdido), fosse do corpo da amada, fosse do corpo de Deus, era condição fundamental para a criação do texto. Em ambas as tradições, o texto deflagrava um espaço de gozo que era físico. Na *lírica trovadoresca* porque toda a profunda intenção erótica estava direcionada a um fantasma, e na *fábula mística* porque, negando a possibilidade de representação do corpo pelo logos, era o corpo o que deveria encarnar a palavra, e o advir do texto estava na experimentação da experiência.

Dos aspectos divergentes, notamos que na *lírica trovadoresca* o eu lírico é fortemente subjetivado, por se tratar da mensagem que o amante envia para a amada (mesmo quando na construção formal, a ênfase conferida ao estilo se sobrepunha ao conteúdo, este aspecto é a condição básica para a criação desta poesia). Já na *fábula mística* o eu que fala é des-subjetivado, pois se coloca como uma instância de vozes que incorpora os murmúrios da

sociedade que estão excluídos da participação da formação do sistema simbólico.

No próximo subcapítulo, caminhando por este território conceitual delimitado, faremos uma análise crítica do texto de *Cantares do sem nome e de partida* observando o modo como Hilda Hilst se apropria dos elementos éticos e estéticos, estilísticos e temários, viabilizando o deslocamento perspectivo de nossa leitura crítica.

1.3 – Para retalhar um corpo

“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.”⁴¹

O primeiro poema do livro (citado acima) estabelece com o leitor um pacto de mobilidade e instaura o campo conceitual que a autora percorrerá, se aliançando e transgredindo. O procedimento da autora em demarcar um campo conceitual, um limite, já é uma estratégia que mensura tanto a densidade das transgressões que realizará, como a consistência das alianças empreendidas. Neste subcapítulo deflagraremos um corpo a corpo dos poemas de *Cantares do*

⁴¹ HILST, Hilda. “*Cantares do sem nome e de partida*”. In: Apud. P. 17.

sem nome e de partida com os pressupostos éticos e estilísticos anteriormente estudados da lírica trovadoresca e da fábula mística. Através do efeito estético produzido pela autora nos poemas, avaliaremos seus procedimentos estilísticos e o modo como se apropria dos elementos das tradições em questão. Sabendo que estas tradições confluem em alguns aspectos, para que o trabalho empreendido sobre as formas demarcadas como limite no campo conceitual instaurado pela autora emergem revelando as mudanças éticas e estéticas realizadas, organizaremos este corpo a corpo inspirados nas orgias do Marquês de Sade. Neste sistema esmiuçaremos o poema confrontando-o com os pressupostos éticos e estéticos, primeiro da lírica trovadoresca, e em seguida da fábula mística. Neste corpo a corpo, nossa leitura crítica sobre os poemas, acolheremos repetições e contradições. Já que a fronteira entre os núcleos temáticos e procedimentos formais é bastante porosa, se entrelaçam e contradizem como se entrelaçam e contradizem as tradições eleitas pela autora.

Já no primeiro verso há a pontuação (ou postulação) de dois elementos fundamentais da lírica trovadoresca. Embora a enunciação seja negativa “Que este amor não me cegue nem me siga.”⁴², a ênfase conferida a cegar e seguir delimita a importância da visão expondo a vulnerabilidade daquele que olha à imagem do ser amado e a ameaça de um patológico estado de alma por vir: “Que o olhar não se perca nas tulipas/ Pois formas tão perfeitas de beleza/ Vêm do fulgor das trevas”⁴³, e da despedida: “Isso de mim que anseia despedida/ (Para perpetuar o que está sendo)”⁴⁴. O investimento numa comunhão plena obtida através da ausência: “E preferir ausência e desconforto/ Para guardar no eterno o coração do outro.”⁴⁵, nos coloca em presença de um fantasma, ou da falta de um corpo. Há um esquema: a visão gera o desejo, este desejo impõe como condição para sua duração a ausência: “Pensas comicidade no que é breve: paixão?/ Há de se diluir. Molhaduras, lençóis/ E de faltar-se,/ O nojo.”⁴⁶, na ausência, e só a partir dela empreender-se-á a busca pelo corpo que falta, pelo corpo inapreensível, sempre escapando.

⁴² HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Apud. P. 17.

⁴³ HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Apud. P. 17.

⁴⁴ HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Apud. P. 19.

⁴⁵ HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Apud. P. 19.

⁴⁶ HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Op. Cit. P. 22.

O esquema enunciado por estes versos, que reproduzem o efeito estético da lírica trovadoresca no que se refere ao nexos erótico do entrelaçamento da palavra poética, do desejo e do fantasma, transgridem os primeiros pressupostos éticos do amor cortês, a vassalagem servil e paciente e a promessa de uma subserviência fiel: “Que me exclua do estar sendo perseguida/ E do tormento/ De só por ele me saber estar sendo.”⁴⁷ Estes pressupostos éticos ao serem transgredidos colocam em questão o quadro sintomático da erótica dos trovadores. Sendo todo autêntico enamoramento, o investimento libidinal em um fantasma, a insurreição contra a vassalagem paciente e o quadro sintomático: “Aquele que não te pertence por mais queira/ (Porque ser pertencente/ É entregar a alma a uma Cara, a de áspide/ Escura e clara, negra e transparente), Ai!/ Saber-se pertencente é ter mais nada.”⁴⁸, confere uma carga de violência ao texto, violência esta que está investida contra este ausente indiscernível a que o poema se refere. Dando à despedida um valor de luta e de combate, “E isso sem nome, o despedir-se sempre/ Tem muito de sedução, armadilhas, minúcias/ Isso sem nome fere e faz feridas/ Penitente e algoz:/ Como se só na morte abraçasses a vida.”⁴⁹, já operando nesta tradição um pequeno desvio no caráter ético. Mantido o nexos erótico do entrelaçamento do fantasma, desejo e palavra, a subserviência ao ser amado e resignação ao estado melancólico são descaracterizadas a favor de uma postura de combate.

“Canta”! Ainda que se desfaçam ilhargas, trilhas...
Canta o começo e o fim. Como se fosse verdade
A esperança.

Como se fosse verdade encantações, poemas
Como se Aquele ouvisse arrebatado
Teus cantares de louca, as cantigas da pena.”⁵⁰

Desta postura combatente assumida no valor de luta conferido ao gesto de despedir-se negando subserviência ao ser amado, notamos no primeiro

⁴⁷ HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Op. Cit. P.17.

⁴⁸ HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Op. Cit. P. 24.

⁴⁹ HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Apud. P. 20.

⁵⁰ HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Op. Cit. P. 26.

poema do livro uma forte subjetivação do eu-lírico que efetivamente comunica uma mensagem.

Do quadro sintomático passional configurado pela lírica trovadoresca, embora a autora conserve nos poemas as mesmas características, nega a seu destinatário a possibilidade de compartilhá-las: “Dorsos de luz de águas mais profundas. Peixes./ Mas sobre mim, intensas, ilhargas juvenis/ Machucadas de gozo.// E que jamais perceba o *rocio* da chama:/ Este molhado fulgor sobre o meu rosto.”⁵¹, sustentando que a única mensagem possível é a do adeus no mesmo movimento em que engendra vitalidade no recomeçar após despedir-se.

“O Nunca mais não é verdade.
Há ilusões e assomos, há repentis
De perpetuar a Duração.
O Nunca Mais é só meia-verdade:
Como se visses a ave entre a folhagem
E ao mesmo tempo não.
(E antevisses
Contentamento e morte na paisagem).”⁵²

A obscuridade destes versos ganha clareza ao serem justapostos a estes:

“Tem nome veemente. O Nunca Mais tem fome.
De formosura, desgosto, ri
E chora. Um tigre passeia o Nunca Mais
Sobre as paredes do gozo. Um tigre te persegue.
E perseguido és novo, devastado e outro.”⁵³

Ora, nos primeiros poemas do livro, o eu lírico, que é quem ama, também é quem parte, oferecendo-se como ausência, “E só me veja no não merecimento e interdita:/ Papéis, valises, tomos, sobretudo”⁵⁴. Da violência investida contra o outro a quem o poema se refere, negando a possibilidade de compartilhar o que o eu lírico chama de “tormento”, a despedida alça o

⁵¹ HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Op. Cit. P. 18. Grifo da autora.

⁵² HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Op. Cit. P. 21.

⁵³ HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Op. Cit. P. 22.

⁵⁴ HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Op. Cit. P. 18.

máximo valor ético por viabilizar o recomeço, estendendo a duração do desejo. Assim, a autora, ao transgredir os pressupostos éticos do amor cortês, e deslocando a ausência do ser amado para a do ser amante sob o valor ético da despedida, endossa o desejo como o mais consistente agente desta busca infinita.

A ênfase e valor conferidos à despedida estabelece uma aliança com um dos pressupostos éticos cunhado pelos místicos _ sempre partir em busca da Verdade, sem encontrá-la, buscá-la sempre. Como já vimos, para os místicos, estando esta Verdade impassível à representação por um Logos, esta busca é mobilizada pela experiência. Tanto no sentido fenomenológico quanto no de experimentação com a Palavra, de fazer um corpo para a palavra. À impossibilidade de representação por um Logos surge a demanda e o desafio de se fazer a experiência no corpo, refazer o corpo. Estes versos: “Sabenças? Esqueci-as. Livros? Perdi-os./ Perdi-me tanto em ti/ Que quando estou contigo não sou vista/ E quando estás comigo vêem aquela.”⁵⁵, tanto enunciam a dúvida ao que pode ser representado por um texto, quanto a des-subjetivação do sujeito do enunciado, do corpo no trânsito da experimentação. Abrindo o texto para uma instância polifônica, de vozes indiscerníveis, tanto relativo ao eu-lírico enunciador, “Pode ser tu-outro pretendido, teu adeus, tua sorte./ Fêmea-rapaz, ISSO sem nome pode ser um todo...”⁵⁶, quanto a quem ou a que se destina o enunciado.

“Pertencente é não ter rosto. É ser amante
De um Outro que nem nome tem. Não é Deus nem Satã.
Não tem ilhargá ou osso. Fende sem ofender.
É vida e ferida ao mesmo tempo, ‘ESSE’
Que bem me sabe inteira pertencida.”⁵⁷

Embora a autora afirme como aliança a experiência da errância em favor da eterna busca “E só me veja// No não merecimento das conquistas./ De pé. Nas plataformas, nas escadas/ Ou através de umas janelas baças...”⁵⁸, as

⁵⁵ HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Op. Cit. P. 23.

⁵⁶ HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Op. Cit. P. 20.

⁵⁷ HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Op. Cit. P. 24.

⁵⁸ HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Op. Cit. P.18.

transfigurações do eu lírico e do destinatário no decorrer dos poemas colocam em questão quem parte e qual presença ausente será perseguida. Se para os místicos a noite escura da alma era consequência da falta de Deus, e por esta falta empreender-se-ia a eterna busca, na experimentação de fazer um corpo para a palavra, em *Cantares do sem nome e de partida* não há esperança depositada neste Deus ausente: “E o meu Senhor habita o rutilante escuro/ De um suposto de heras em alto muro” ⁵⁹. Há, no entanto a acusação da responsabilidade de Deus pela trama cega que é a aventura humana.

“Como se fosse vão te amar e por isso perfeito.
Amar o perecível, o nada, o pó, é sempre despedir-se.
E não é Ele, o Fazedor, o Artífice, o Cego
O Seguidor disso sem nome? ISSO...

O amor e sua fome.” ⁶⁰

E se a eterna busca empreendida não está mobilizada por fazer um corpo para a palavra, está pelo desejo que marca e fere este corpo relatado:

“Rios de rumor: meu peito te dizendo adeus.
Aldeia é o que sou. Aldeã de conceitos
Porque me fiz tanto de ressentimentos
Que o melhor é partir. E te mandar escritos.
Rios de rumor no peito: que te viram subir
A colina de alfafas, sem éguas e sem cabras
Mas com a mulher, aquela,
Que sempre diante dela me soube tão pequena.” ⁶¹

O principal núcleo temático de *Cantares do sem nome e de partida*, erguido sob o signo da despedida, da comunhão plena obtida através da ausência, situa-nos no ponto de cruzamento das tradições da lírica trovadoresca e da fábula mística. O corpo que escapa no texto, sujeito às metamorfoses de identidade, e reversões sedutoras inerentes à mecânica do poema, não é passível a designações precisas. Qual corpo escapa? Pode ser o corpo do

⁵⁹ HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Op. Cit. P. 17.

⁶⁰ HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Op. Cit. P. 26.

⁶¹ HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Op. Cit. P. 23.

amado, o corpo de Deus ou o corpo da própria poeta. As metamorfoses de identidade pelo qual o eu lírico passa fazem que estes corpos que escapam sejam inapreensíveis à fixação de um sentido. Assim como a voz que enuncia os poemas também em estado de constante transfiguração, metamorfoseie-se podendo ser Deus, a poeta, a(o) amante ou a(o) amada(o). A porosidade da fronteira entre os núcleos temáticos e os procedimentos formais entrelaça no texto as tradições de onde a autora retira os elementos que trabalha, inviabilizando um apontamento preciso.

O procedimento formal de estruturar os poemas caindo em abismo, com o recurso estilístico do leixa-pren⁶² e os oxímoros, são fundamentais para o trabalho de opacidade feito sobre o signo. Se o recurso estilístico do leixa-pren é característico a lírica trovadoresca, o empreendimento em intensificar a opacidade do signo é uma marca característica da fábula mística,

“... es una práctica del desapego que desnaturaliza la lengua, pues la aleja de la función que pretendia una imitación de las cosas. (...) ... una práctica que atormenta a las palabras para hacerles decir lo que, literalmente, no dicen...”⁶³

Atormentar as palavras para fazê-las dizer o que não dizem. Ora, na fábula mística nesta prática havia o engajamento do corpo. Do corpo colocado em errância, vivendo a experimentação da experiência. Em *Cantares do sem nome e de partida* a farpa na carne é um impasse colocado sobre o corpo “Aldeã de conceitos”⁶⁴, porque também será dilacerado na experimentação, porém o será através das palavras, invertendo o quadro pintado pelos místicos. Se na fábula mística havia o empreendimento de criar um corpo para o verbo, nestes poemas o verbo destruirá o corpo. A prática de atormentar a palavra arrasta a linguagem para o impasse e o aberto, instaurando dúvida e proliferação de sentidos em cada sub-núcleo temático destes poemas. E o corpo, que no início dos poemas, embora de luto, “Eu-alguém travestida de luto. (E um olhar/ de púrpura e desgosto, vendo através de mim/ navios e

⁶² DUARTE, Edson Costa. Op. Cit. “... a poeta retoma, no primeiro verso de cada poema, o último verso do poema anterior. Esta repetição pode se dar não com a retomada literal de palavras, mas com a retomada de um mesmo núcleo semântico.” P.89 – 90.

⁶³ CERTEAU, Michel de. Apud. P. 171.

⁶⁴ HILST, Hilda. “*Cantares do sem nome e de partida*”. In: Op. Cit. P. 23.

dorsos),”⁶⁵aparecia como um eixo estável do eu lírico, garantindo clareza na comunicação da mensagem: o eu lírico está se despedindo do amado. Ao longo do poema, o corpo inscrito no pronome será dilacerado pelas palavras, se tornando um eixo instável que não garante quem fala, nem para quem fala, levando para a obscuridade a mensagem que conserva uma única marca de clareza, que é o valor ético de despedir-se pela estética do desejo:

“Ilharg, osso, algumas vezes é tudo o que se tem.
 Pensas de carne a ilha, e majestosos o osso.
 E pensas maravilha quando pensas anca
 Quando pensas virilha pensas gozo.
 Mas tudo mais falece quando pensas tardança
 E te despedes.
 E quando pensas breve
 Teu balbucio trêmulo, teu texto-desengano
 Que te espia, e espia o pouco tempo te rondando a ilha.
 E quando pensas VIDA QUE ESMORECE. E retomas
 Luta, ascese, e as mós vão triturando
 Tua esmaltada garganta...”⁶⁶

Se nas tradições eleitas pela autora o texto emerge a partir de uma ausência, notamos já no primeiro verso do primeiro poema de *Cantares do sem nome e de partida* “Que este amor não me segue nem me siga”⁶⁷ que a autora parte de uma suposta presença. Que a estabilidade conferida inicialmente a este corpo, como pudemos verificar através dos versos que no início do poema mesmo enunciando um pacto de mobilidade, alocam num lugar seguro o enunciatador e o destinatário, no trabalho que a autora empreende sobre as formas, a dilaceração deste corpo através das palavras abre o texto para uma polifonia, dilacera o eu (o pronome só aparece no I e no II poema do livro), dilacera o corpo inscrito no pronome e cria um fantasma:

“Saber-se pertencente é ter mais nada.
 É ter tudo também.
 É como ter o rio, aquele que deságua
 Nas infinitas águas de um sem-fim de ninguéns.

⁶⁵ HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Op. Cit. P. 18.

⁶⁶ HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Op. Cit. P. 25.

⁶⁷ HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Op. Cit. P. 17.

**Aquela que não te pertence não tem corpo.
 Porque corpo é um conceito suposto de matéria.
 E finito. E aquela é luz. E etérea”⁶⁸.**

De dentro do código das tradições eleitas, Hilda Hilst subverte o eixo paradigmático destas produções. Apropria-se das práticas formais da lírica trovadoresca e da fábula mística instrumentalizando-as para destruir o primeiro corpo estável enunciado sob o pronome eu. Sob o signo do desejo. Infere valor ao recomeçar, colocando a despedida como a máxima aliança estabelecida. Eu é um outro.

Tanto na fábula mística quanto na lírica trovadoresca o paradoxo da presença ausente fundava o desejo que mobilizava a busca infinita. Podendo considerar a melancolia como um motor secreto do pensamento para estas tradições, e sendo a construção de um fantasma a partir da retaliação do corpo a efetiva operação transgressora realizada por Hilda Hilst em *Cantares do sem nome e de partida*, podemos nos perguntar: embora a questão seja retórica, qual luto a autora recusava que fosse feito? E ainda, por que a morte é uma presença tão vibrante neste texto? Há ao menos uma pista dentro dos próprios poemas _ “Porque me fiz tanto de ressentimentos/ Que o melhor é partir. E te mandar escritos.”⁶⁹. Ressentir, re-sentir, sentir o sentido, sentir o já sentido, e tendo-o já sentido, senti-lo infinitamente, e infinitamente girar no sentir até que se esgote o sentido. Falta sentido para o enigma do mundo, mas é sempre possível ressentir o sentido fazendo-o girar infinitamente. E para Marie-Claude Lambotte, esta seria a possível armadilha existencial do melancólico.

“É por excesso de pensamento que o melancólico se desgarrar, é por excesso de imaginação que ele não é mais senão ruína interior. Estaria aí essa genialidade que o faz se colocar acima dos humanos, a cabeça cingida, entretanto, com a coroa de aipo (*Eppich*) com a qual os antigos gregos já traçavam coroas fúnebres? Segundo E. Panofsky, a personagem feminina da Melancolia designa um ser superior pela inteligência e imaginação, não só por causa das asas com que se acha enfeitada, mas

⁶⁸ HILST, Hilda. “*Cantares do sem nome e de partida*”. In: Op. Cit. P. 24. Grifo nosso.

⁶⁹ HILST, Hilda. “*Cantares do sem nome e de partida*”. In: Op. Cit. P. 23.

ainda por causa dos instrumentos e símbolos que a cercam, suportes da intuição criadora e da pesquisa científica.”⁷⁰

Se o melancólico permite arrebatarse por seu próprio pensamento, que só lhe aponta decepção fechar-se-á para o mundo no gozo de sua dor. Vestindo a coroa fúnebre que o auréola como figura de exceção e anulando a justa potência deste pensar. Mas se desse questionamento do sentido e do sentir que alimenta o fundo de sua reflexão, o melancólico se coloca diante de seu próprio mistério, a melancolia age como potência do pensar e produzir.

Há em *Cantares do sem nome e de partida* o anúncio de uma morte desde a segunda epígrafe do livro (já citada no primeiro subcapítulo deste capítulo), há por todo o poema uma morte que ronda, espreita e persegue. Fim, mas também chance de recomeçar. Já que na partida e na despedida estão depositados o gaio valor destes poemas:

“Isso de mim que anseia despedida.
(Para perpetuar o que está sendo)
Não tem nome de amor. Nem é celeste
Ou terreno. Isso de mim é marulhoso
E tenro. Dançarino também. Isso de mim
É novo: Como quem come o que nada contém.
A impossível oquidão de um ovo.
Como se um tigre
Reversivo,
Veemente de seu avesso
Cantasse mansamente.”⁷¹

Experimentando a intoxicação por bÍlis negra para produzir uma estrela dançarina. Sim, é preciso ter o caos dentro de si.

“Como se fosse verdade encantações, poemas
Como se Aquele ouvisse arrebatado
Teus cantares de louca, as cantigas da pena.
Como se a cada noite de ti se despedisse
Com colibris na boca.
E candeias e frutos, como se fosses amante

⁷⁰ LAMBOTTE, Marie-Claude. “O impasse da inteligência”. In: *Estética da melancolia*. Tradução Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000. P. 47-48.

⁷¹ HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Op. Cit. P. 19.

E estivesse de luto, e Ele, o Pai
 Te fizesse porisso adormecer...
 (Como se se apiedasse porque humana
 És apenas poeira,
 E Ele o grande Tecelão da tua morte: a teia).⁷²

Teia ou trama, o destino, para os estóicos, só poderia ser narrado no fim da jornada existencial. Ora, no seu último livro de poemas publicados, Hilda Hilst se despede sob o signo do desejo como anuncia a primeira epígrafe do livro: “Ó tirânico Amor, ó caso vário/ Que obrigas um querer que seja/ De si contínuo e áspero adversário...”⁷³. Sob o signo do desejo dilacera o corpo do eu lírico, assassina sua persona de poeta e cria um fantasma.

“É de fato nesse instante preciso que o artista e o esteta recorrem à composição para dar sentido à sua decepção e marcar, em uma vitória sobre o absurdo, o primeiro passo de sua livre decisão. **Ora, se a arte da aparência só pode resultar de um efeito de só-depois, de uma desapeensão fundamental de quem enfim compreendeu que o reconhecimento de sua existência não estava inscrito em lugar algum, ela deriva apesar de tudo de uma arte da construção ou da reconstrução, que transforma a sucessão natural dos acontecimentos num quadro onde os impulsos passionais se harmonizam em torno de uma tonalidade musical escolhida.**”⁷⁴

Da tonalidade musical escolhida pela autora, o combate marca o ritmo do gesto de despedir-se intrínseco e extrínseco aos poemas. O campo conceitual instituído pela autora, marcando a lei que seria transgredida mensura a radicalidade e violência do seu gesto de retalhar um corpo fabricando um fantasma, rompendo com toda a biografia literária referente à sua persona de poeta já estudada no primeiro subcapítulo deste capítulo. Sabendo que estas tradições buscavam superar ou mediar a cisão do corpo e da linguagem, ao criar um fantasma nos poemas, mantendo o entrelaçamento erótico do desejo, do fantasma e da palavra cria um novo espaço de comunhão do poeta com seu objeto perdido ou nunca alcançado. Sendo a violência e retaliação contra o corpo do eu-lírico o gesto empreendido com veemência pelo próprio eu lírico,

⁷² HILST, Hilda. “Cantares do sem nome e de partida”. In: Op. Cit. P.26.

⁷³ CAMÕES, Luiz Vaz de. Apud HILST, Hilda. In: “Cantares do sem nome e de partida”. Op. Cit. P. 15.

⁷⁴ LAMBOTTE, Marie-Claude. “O tempo anunciador”. In: Op. Cit. P. 108. Grifo nosso.

é este o fantasma que poderá ser gozado no espaço criado pelas palavras. A poeta despede-se de si mesma para melhor apreciar-se. E neste ponto temos o deslocamento perspectivo que permite a continuação de nossa investigação através da ação efetuada por *Cantares do sem nome e de partida* no momento histórico cultural em que está contextualizado.