



A ONTOLOGIA DO DESEJO NA POÉTICA DE HILDA HILST

THE ONTOLOGY OF DESIRE IN HILDA HILST'S POETICS

ANDRÉA JAMILLY RODRIGUES LEITÃO

andrealeitao@usp.br

Universidade de São Paulo

<https://orcid.org/0000-0002-1307-5648>

RESUMO: O presente trabalho parte da leitura de poemas que compõem a obra *Do desejo* (1992), de Hilda Hilst, com o objetivo de recolocar a dimensão do desejo e de construir novas possibilidades de expressá-lo em sua ontologia, a saber, em suas múltiplas concepções e modos de ser, de forma a encará-lo como uma questão legítima e demasiadamente humana. Ao se deter sobre o ser do desejo, os poemas escancaram o desejo do ser, cuja experiência ambígua reside na combustão erótica propagada entre a falta e o excesso, a dissolução e a unidade dos corpos amantes.

Palavras-chave: Desejo; ontologia; Hilda Hilst.

ABSTRACT: *The present work starts with the reading of poems from Hilda Hilst's work Do desejo (1992), in order to replace the desire's dimension and to create new possibilities of expressing it in its ontology, namely, in its multiple conceptions and ways of being, facing it as a legitimate and excessive human issue. When the desire's being is explored, the poems expose the being's desire, whose ambiguous experience lies in the erotic combustion propagated between lack and excess, dissolution and unity of loving bodies.*

Keywords: *Desire; ontology; Hilda Hilst.*

*Rimar o corpo e o excesso
com as estrofes do desejo
("Os sentidos", Maria Teresa Horta)*

1. Preâmbulos poéticos

Hilda Hilst (1930-2004) iniciou a sua vasta e profícua produção poética com *Presságio*, de 1950, e *Balada de Alzira*, no ano seguinte. Mesmo depois da sua incursão pela dramaturgia nos anos finais da década de 1960, e da sua estreia na prosa em 1970 com *Fluxo-floema*, a escritora jamais abandonou a poesia, apenas a redimensionou ao longo do seu exercício criativo, desenvolvendo um adensamento de suas formas verbais e imagéticas. Dentre os seus mais de vinte títulos somente do gênero de poesia, é possível destacar certa recorrência temática, a qual conquista em cada trabalho uma complexidade nova e original. No ensaio "Da poesia", Nelly Novaes Coelho (1999, p. 67) chama

a atenção para tal aspecto:

Desde as primeiras horas (anos 50), o mistério da *poesia* e do *amor* foram os polos imantados que atraíram a invenção de sua palavra. Mas o interrogar tal mistério vai-se alterando ou se ampliando em círculos cada vez mais largos, à medida que a poeta verticaliza e aprofunda a sondagem de sua palavra.

Se os seus primeiros volumes poéticos¹, de modo geral os da década de 50, traziam uma perspectiva do ideal amoroso clássico de tradição portuguesa, os posteriores, a começar por *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, de 1974, performatizam uma urgência maior impelida à volúpia sexual e à sofreguidão vertiginosa dos corpos. Ainda de acordo com a crítica paulista, “o *erotismo* é aqui o nervo central” (COELHO, 1999, p. 73, grifo da autora). Além disso, no que concerne à disposição do seu verso, é possível verificar que os poemas desta fase de maturidade poética atingem uma maior intensidade, com matizes muito mais sofisticados, conforme assinala Cristiane Grando (2014, p. 7):

Os livros do início da carreira, tão imediatamente acessíveis, que se serviam de excessivas repetições de palavras, vão se tornando cada vez mais densos e herméticos. As palavras simples vão abrindo espaço para o uso de palavras raras e estrangeiras. Ao estudar a criação de um poema via manuscritos ou tendo uma visão geral da sua obra (de 1950 a 1995), nota-se que partindo de estruturas paralelas simples, são criadas estruturas complexas e ao mesmo tempo existe uma maior densidade dos temas tratados.

Posto isso, o presente artigo pretende agregar ao “mistério da *poesia* e do *amor*” a medida abissal do desejo, percorrendo-o em toda a sua consistência imagética em diálogo com o poema “Do desejo”, pertencente ao livro homônimo, publicado em 1992 pela editora Pontes, do qual também integram os seguintes títulos: *Da noite* (1992), *Amavisse* (1989), *Via espessa* (1989), *Via vazia* (1989), *Alcoólicas* (1990) e *Sobre a tua grande face* (1986). Como o título já sinaliza, o poema detém-se em perquirir e matizar as instâncias do desejo, que se, por um lado, convocam uma vivacidade carnal; por outro, insinuam a impossibilidade de ser verbalizado em sua plenitude devido à sua irredutibilidade no corpo do pensamento ou da própria palavra. Nessa direção, em introdução a esta reunião poética editada pela Globo, o organizador Alcir Pécora (2004, p. 8) sintetiza que

as questões principais dos livros inéditos de *Do desejo*, que aparecem em primeiro lugar no volume, referem-se a um amante presente, cujo desejo se traduz sobretudo pelas exigências sensóreas, sexuais (*Extasiada, fodo contigo/ Ao invés de ganhar diante do Nada*). Entretanto,

¹ Segundo Cristiane Grando (2014, p. 7), as “três primeiras obras – *Presságio* (1950), *Balada de Alzira* (1951) e *Balada do Festival* (1955) –, [estas foram] renegadas pela autora, que considera o verdadeiro início de sua carreira literária com *Roteiro do silêncio* (1959)”. Nesse viés, é notório o fato de que os três primeiros volumes foram excluídos tanto da sua reunião de poesia de 1959/1967 quanto a de 1959/1979; publicadas, respectivamente, pela editora Sal, em 1967, e pela Quíron em convênio com o Instituto Nacional do Livro, em 1980.



a despeito de sua vontade, a poeta tem dificuldade em assimilar o sentido exigido pela poesia ou pelo desejo de incorporidade associado a ela (*Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo./ Pensá-LO é gozo. Então não sabes? INCORPÓREO É O DESEJO*).

Considerando essas diferentes nuances e apropriações do ímpeto desejante, a presente investigação procura iluminar a pergunta fundamental contida já na epígrafe autoral do livro, cuja amplitude ressoará ao longo dos seus versos:

Quem és? Perguntei ao desejo.
Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada. (HILST, 1992, p. 7)²

Ao interpelar o próprio desejo, o dístico ganha em dramaticidade quando forja um diálogo, o qual engendra e desdobra-se nos demais poemas em um “eu” que se dirige a um “tu”. Personificado, o desejo responde ao seu interlocutor: “lava”, “pó” e, por fim, “nada”. Vale ressaltar a presença marcante do fogo que subjaz a estes elementos e da sua capacidade de incitar a combustão amorosa. Associação esta bastante comum dentro de uma tradição da poesia erótica, a começar pela poeta Safo de Lesbos, em seu fragmento 48, a *persona* lírica não faz mais distinção entre ser tomada pelo desejo ou estar em brasas: “vieste, e eu ansiava por ti –/ me esfriaste o peito que queimava com desejo” (SAFO, 2011, p. 106). Ou, ainda, que se presentifica no verso do célebre soneto do poeta português Luís Vaz de Camões: “Amor é fogo que arde sem se ver”.

No importante ensaio “Laços do desejo”, Marilena Chauí reconstitui *a priori* o desejo pela sua etimologia; em seguida, esquadrinha-o a partir de diversas apreensões conceituais no âmbito do pensamento filosófico, passando por Platão, Aristóteles, Cícero, Hobbes, Espinosa, Freud, entre outros, a fim de ilustrar as mudanças de perspectivas sobre tal expressão, entendido desde como força cósmica até como consciência do apetite humano. O desejo origina-se da palavra latina *desiderium*, que, grosso modo, pode remeter-se à escolha e à vontade do homem de exercer de forma autônoma o seu destino; por outro lado, à perda proveniente da ação de privar-se da contemplação dos astros e de não estar mais inclinado à influência destes:

Cessando de olhar para os astros, desiderium é a decisão de tomar nosso destino em nossas próprias mãos, e o desejo chama-se, então, vontade consciente nascida da deliberação, aquilo que os gregos chamavam bóulesis. Deixando de ver os astros, porém, desiderium significa perda, privação do saber sobre o destino, queda na roda da fortuna incerta. O desejo chama-se, então, carência, vazio que tende para fora de si em busca de preenchimento, aquilo que os gregos chamavam hormê. (CHAUÍ, 1995, p. 22-23, grifos da autora)

Ainda segundo Marilena Chauí, Platão concebe o desejo atrelado aos desígnios de Eros à luz

² Para fins de citação, optou-se por utilizar a primeira edição (HILST, 1992).



do signo da falta e da carência. No diálogo *O Banquete*, Sócrates ao discorrer sobre a natureza do Amor expõe que tal sentimento deseja sempre aquilo que lhe falta. Em seu discurso, ele corrobora que todo ser desejante “só almeja aquilo que não dispõe nem possui num dado momento; o que não se tem, o que ainda não existe e o de que se carece: eis, precisamente, o objeto do desejo e do amor” (*O Banquete*, 200e). Em *Fedro*, por seu turno, o amor também brota como um desejo, que pende para um acontecimento físico e suas disposições. O amante é um “indivíduo governado pela paixão e rebaixado à condição de escravo do desejo, forçosamente procurará alcançar do seu amado a maior soma possível de prazeres” (*Fedro*, 239a). Seja contagiado por um “espírito doentio”, seja enclausurado pelo “agulhão do desejo”, o ser enamorado cumpre a sua servidão em relação ao objeto da sua paixão; visando a saciar, sobremaneira, o seu apetite carnal.

Passando pelos estoicos romanos, o desejo – *cupiditas* – assume o estigma do que pertence ao vício, à desmesura ou à doença que perturba o juízo racional dos indivíduos. Nesta mesma esteira, o cristianismo, aderindo a uma moral estoica, recusa as paixões como uma espécie de afecção da alma e, por isso, defende a abolição do desejo. Em seu estudo a respeito de tal temática, Camille Dumoulié (2005, p. 83) sustenta que

O cristianismo vai significar a catástrofe do desejo. Tudo começa pela Queda. E a causa do pecado original foi o desejo, que fez entrar na história, com o diabo, um elemento até então ausente da visão filosófica do desejo: a mulher. Entrada catastrófica, então, isto é, segundo a etimologia, degradingolada. O desejo é com certeza *de-siderium*: afastamento de Deus, queda do céu e dos astros (*sidera*), desastre. O sentido primeiro, o sentido mais concreto do verbo latino *desiderare*, é ‘cessar de contemplar os astros’.

A despeito disso, o livro de Hilda Hilst subverte radicalmente a concepção do desejo como falta, privação, ausência ou libido pecaminoso para afirmá-lo enquanto potência de vida, encarnada na abertura para uma clareira resplandecente e inflamável, cuja veemência mobiliza os afetos humanos, bem como move a conformação do mundo e da palavra. Afinal, tal como diz o verso que inicia o poema “I”, “Porque há desejo em mim, é tudo cintilância” (HILST, 1992, p. 9). O percurso interpretativo que ora se apresenta partirá especialmente da leitura dos poemas “IV”, “VIII” e “X” na tentativa de recolocar a questão do desejo e de construir novas possibilidades de exprimi-lo em sua ontologia, ou seja, em suas múltiplas concepções e modos de ser.

2. Da carne e da incorporeidade: as cintilações do desejo

Na poesia de Hilda Hilst, o desejo alcança uma densidade poética visceralmente vivaz,

conforme já anunciam os versos de abertura do poema “I”, do livro *Do desejo*: “Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo/ Tomas-me o corpo.” (HILST, 1992, p. 9). A conquista do corpo comporta a volta à imanência e a conseqüente renúncia às abstrações metafísicas, de sorte que opera a entrada na desordem e na experiência paradoxal do erotismo, que ora aprisiona, ora liberta. Neste sentido, constrói-se o poema “IV”, o qual segue na íntegra:

Se eu disser que vi um pássaro
Sobre o teu sexo, deverias crer?
E se não for verdade, em nada mudará o Universo.
Se eu disser que o desejo é Eternidade
Porque o instante arde interminável
Deverias crer? E se não for verdade
Tantos o disseram que talvez possa ser.
No desejo nos vêm sofomanias, adornos
Impudência, pejo. E agora digo que há um pássaro
Voando sobre o Tejo. Por que não posso
Pontilhar de inocência e poesia
Ossos, sangue, carne, o agora
E tudo isso em nós que se fará disforme? (HILST, 1992, p. 12)

Em forma de questionamento, os dois primeiros versos já exibem uma construção insólita: “Se eu disser que vi um pássaro/ Sobre o teu sexo, deverias crer?”. O que implica, em certa medida, um estranhamento ou mesmo um assombro diante do que é vasto e, logo, não é passível de compreensão dentro da estreita lógica humana: “E se não for verdade, em nada mudará o Universo”. Pois, ao indagar sobre a realidade das coisas, o poema relativiza a “verdade” absoluta, posta em xeque pelo emprego da conjunção condicional “se”.

Dando continuidade às indagações, coloca-se nos versos seguintes outra formulação que, para além de transparecer uma contradição, remonta ao itinerário da paixão como uma via possível que oferece ao ser humano a promessa de vencer a sua condição efêmera e limitada: “Se eu disser que o desejo é Eternidade/ Porque o instante arde interminável/ Deverias crer?”. Os termos “Universo” e “Eternidade” grafados com letra maiúscula sinalizam o seu valor absoluto perante a contingência humana. Os corpos incendiados por um “fogo vivo insuportável”³ contrapõem à brevidade do momento sempre fugaz ao seu desejo de perenizar e de perdurar na e pela palavra – “Tantos o disseram que talvez possa ser.” –, prologando-se com a impetuosidade da flama do “instante [que] arde interminável”. Tal ardor, para empregar a bela imagem poética forjada por Octavio Paz (1994, p. 7), alimenta-se do “fogo original e primordial, a sexualidade, [que] levanta a chama vermelha do

³ Tal expressão pode ser encontrada na seguinte passagem de *A obscena senhora D*: “o desejo era demasiado para a carne, que grande fogo vivo insuportável, que luz-ferida” (HILST, 2018 [1982], p. 37).

erotismo e esta, por sua vez, sustenta outra chama, azul e trêmula: a do amor. Erotismo e amor: a dupla chama da vida”.

A partir do oitavo verso, há uma mudança no tom utilizado pela *persona* lírica. A primeira modificação substancial ocorre na estruturação do tempo dos verbos. Este expediente corresponde diretamente à passagem de um proceder marcado pela incerteza e insegurança, representado pela forma verbal conjugada no futuro do pretérito do modo indicativo (“deveria”), para uma maneira de ser mais assertiva, expressa pelo presente do indicativo (“digo”). Em movimento correlato a isso, os pronomes pessoais “eu” e “tu” pluralizam-se em “nós”, na medida em que diz respeito à natureza humana: o ser desejanter, por excelência. No corpo a corpo com a volúpia sexual, corre-se o profundo risco de incorrer em excessos e desvarios: “sofomanias, adornos/ Impudência, pejo”.

Ao assumir o seu desejo implacável, a *persona* lírica apropria-se do presente da enunciação com o fito de afirmar, sem reservas, a verdade do seu corpo: “E agora digo que há um pássaro/ Voando sobre o Tejo”. Se antes havia a imagem de um pássaro que repousava estaticamente sobre o sexo, agora a lepidéz do seu voo – manifestada pela forma nominal no gerúndio “voando”, que por si só já pressupõe a ideia de continuidade – concretiza o movimento daquilo que não tem permanência: “Colada à tua boca a minha desordem./ O meu vasto querer.” (HILST, 1992, p. 11), para lembrar os primeiros versos de “III”. Tal alteração também se vislumbra na tensão presente na rima interna pejo/Tejo, na qual o primeiro repercute o pudor, a vergonha, uma forma de impedimento ou obstáculo, ao passo que o segundo – tão caro à tradição poética portuguesa – metaforiza o irreduzível “oceano do meu desejo”⁴.

Caminhando para o desfecho do poema, sob uma espécie de circularidade, problematizam-se novamente a “verdade” da poesia e o rastro de interdição que a recobre na configuração do que compete ao perecível e ao transitório: “Por que não posso/ Pontilhar de inocência e poesia/ Ossos, sangue, carne, o agora/ E tudo isso em nós que se fará disforme?”. Em contrapartida, colocando sob suspeição uma vertente convencional da criação, a *persona* lírica, como um meio de legitimação, recompõe de maneira progressiva a organicidade de um corpo devassado em “ossos”, “sangue” e “carne”. Tal operação coaduna-se, em paralelo, com a tentativa de abarcar a atualidade impossível do “agora”, lançando o homem no interlúdio entre a vida e a morte. No canto de louvor dedicado à finitude que vige na experiência da carne, tanto a forma poética quanto a humana cedem lugar ao “pó” e ao “disforme” – o nada. Mas que, por outro lado, trazem a lume o vigor de um “Amor chagado,

⁴ Referência ao último verso do “Poemeto erótico”, de Manuel Bandeira, o qual pertence à obra *A cinza das horas* (1917): “Teu corpo... a única ilha/ No oceano do meu desejo...” (BANDEIRA, 2009, p. 27).



de púrpura, de desejo/ Pontilhado.”⁵.

No deslocamento dos lugares-comuns, a poética hilstiana reconhece o seu papel preponderante de subverter as concepções que negam a concretude do acontecimento humano e, ao mesmo tempo, de fundar novas realidades e significados. A palavra – revelada no poema pelo verbo “dizer” – adquire, afinal, o estatuto de “*tarefa nomeadora*: a da palavra demiúrgica que cria o Real” (COELHO, 1999, p. 67, grifos da autora). A palavra poética cumpre o seu afã de comunicar, de compartilhar sentidos e de promover um elo de continuidade com o outro. Sob esta perspectiva, o poema “VIII”⁶ encena, pela erupção do desejo, o encontro erótico entre o Amante e a poesia:

Se te ausentas há paredes em mim.
Friez de ruas duras
E um desvanecimento trêmulo de avencas.
Então me amas? te pões a perguntar.
E eu repito que há paredes, friez
Há molimentos, e nem por isso há chama.
DESEJO é um Todo lustroso de carícias
Uma boca sem forma, um Caracol de Fogo.
DESEJO é uma palavra com a vivez do sangue
E outra com a ferocidade de Um só Amante.
DESEJO é Outro. Voragem que me habita. (HILST, 1992, p. 16)⁷

Nos três primeiros versos, o afastamento do ser amado instala uma realidade de letargia, de isolamento e mesmo de privação de sua liberdade, cerceado por “paredes”. Destarte, resta o estado de solidão e de desamparo de alguém que se depara com a “friez de ruas duras”, bem como o embotamento da vida, sugerido na imagem de “desvanecimento trêmulo de avencas”. A evocação do frio e do enrijecimento relaciona-se com a dessexualização e a pulsão de morte. A impossibilidade de firmar plenamente o enlace amoroso gera, por conseguinte, a incerteza quanto a ser ou não amado: “Então me amas? te pões a perguntar.”. A reiteração dos substantivos “paredes” e “friez” no quinto verso apenas reforça ainda mais a descontinuidade entre os amantes.

No verso seguinte, “molimento” – que pode aparecer de início um neologismo, a saber, um recurso bastante mobilizado pela poética de Hilda Hilst – remete-se à um vocábulo latino *molimentum*, o qual significa “esforço”, “empenho” e “trabalho”. Ainda que exista de uma parte o apelo à união carnal, “nem por isso há chama”. Dito de outro modo, é preciso que haja contato, ou melhor, atrito ou fricção entre os corpos para que a flama viva da paixão lhes seja propagada,

⁵ Referência aos versos iniciais do segmento poético “IX”, de *Amavisse* (HILST, 2017, p. 445).

⁶ Na primeira edição, este poema consta, na íntegra, na contracapa do livro.

⁷ É digno de nota que, ao cotejar com a primeira edição e também com a da Globo, a mais recente da poesia completa de Hilda Hilst, publicada pela Companhia das Letras, a palavra “desejo” no verso 9 aparece grafada com letra minúscula (HILST, 2017, p. 483).

arremessando-os em brasa.

Consoante *O erotismo* (1957), de Georges Bataille, o ímpeto erótico contempla, em linhas gerais, a passagem da descontinuidade à continuidade do ser, ou em outros termos, da finitude precívél ao desejo de duração e de eternidade. Tomado pela desordem passional, o ser humano rompe com os seus limites e age no sentido de transgredir toda e qualquer “parede” ou empecilho em prol de uma experiência maior de comunhão carnal. Tendo em vista que “é somente na violação – à altura da morte – do isolamento individual que aparece essa imagem do ser amado que tem para o amante o sentido de tudo o que existe. O ser amado, para o amante, é a transparência do mundo” (BATAILLE, 2017a, p. 44). De fato, a presença do ser amado é capaz de iluminar a imensidão de uma liberdade decorrente de um “desejo/ Sem dono, um adorar-te vívido mas livre” (HILST, 1992, p. 10) – como dizem os versos de “II” –, em direção a uma entrega sem reservas e à abertura para um *continuum* amoroso.

No confronto com a dimensão da perda e, por extensão, do aniquilamento, a envergadura do encontro erótico impele ao arrebatamento vertiginoso os amantes, cuja convulsão da carne, excitada por uma fúria essencialmente violenta, experimenta o seu apogeu na dissolução dos contornos humanos, desnudando-os quando lançados em pleno gozo – a *petite mort*. Como uma forma de negação de quaisquer limites, tal extravasamento voluptuoso culmina em um intenso desfalecimento, quer dizer, no esquecimento de si, no qual, ao proporcionar o abandono de individualidades emparedadas, os dois podem finalmente tornar-se um.

A partir do sétimo verso, a *persona* lírica envereda por uma série polimórfica de definições, perfazendo uma ontologia do desejo. Inicialmente, o desejo reverbera a magnitude de um “Todo lustroso de carícias/ Uma boca sem forma, um Caracol de Fogo.”. A centelha amorosa concretiza-se no momento das “carícias” e do toque. Um querer triunfante que cintila. Na “dissolvência da paixão”⁸, insinua-se a unidade com o ser amado na imagem de uma “boca sem forma”, dissoluta, que se associa ao movimento que Paz (1994, p. 182-183) designa como a “dispersão do corpo desejado”:

vemos só uns olhos que nos miram, uma garganta iluminada pela luz de uma lâmpada e logo voltada para a noite, o brilho de um músculo, a sombra que desce do umbigo ao sexo. Cada um desses fragmentos vive por si só, mas refere-se a uma totalidade do corpo. Esse corpo que logo se tornou infinito. O corpo da minha companheira deixa de ser uma forma e converte-se numa substância disforme e imensa na qual, ao mesmo tempo, me perco e me recobro. Nós nos perdemos como pessoa e nos recobramos como sensações. À medida que a sensação se faz mais intensa, o corpo que abraçamos se faz mais e mais intenso. Sensação de infinitude: perdemos corpo nesse corpo. O abraço carnal é o apogeu e a perda do corpo.

⁸ Expressão retirada do segmento “VIII”, de *Amavisse*. Seguem os seus versos iniciais: “Guardo-vos manhãs de terracota e azul/ Quando o meu peito tingido de vermelho/ Vivia a dissolvência da paixão.” (HILST, 2017, p. 445).



Também é a experiência da perda da identidade, dispersão de formas em mil sensações e visões, queda numa substância oceânica, evaporação da essência.

Se há desejo, logo há chama que, personificada pelo “Caracol de Fogo”, produz a lava – a matéria vertente da paixão –, cujo magma submerge e funde em si os amantes: “perdemos corpo nesse corpo”. A proeminência do desejo, grafado com letras maiúsculas, impõe ao poema o contraste entre pares antitéticos, os quais corroboram, no plano textual, a própria ambiguidade da experiência amorosa: de um lado, a rigidez de “paredes” e a impassível “friez de ruas duras”; de outro, em oposição, a fluidez e a incandescência das formas humanas inflamadas por violentas sensações. Por conta disso, é possível afirmar, concordando com Gaston Bachelard, que o componente ígneo atua em toda a sua primazia ao exercer, na cena erótica, o seu imperativo de conciliação: “o fogo *sexualizado* é, por excelência, o traço-de-união de todos os símbolos. Une a matéria e o espírito, o vício e a virtude” (BACHELARD, 1994, p. 82, grifo do autor).

Com base na sua disposição em formato de concha em espiral, o animal caracol⁹ pode referir-se à circularidade do tempo e ao homem lançado em seu devir inesgotável, visto que “a forma helicoidal da concha do caracol terrestre ou marinho constitui um pictograma universal da temporalidade, da permanência do ser através das flutuações da modificação” (RECH, 2010, p. 102). Em outro viés, a solidez do caracol traduz também o voltar-se sobre si mesmo, sob a inteireza de quem, integralmente imerso na sua realização terrena, contém no próprio casco a unidade imanente do seu corpo.

Insuflados pelo desejo, na tentativa de defini-lo, os versos ganham em intensidade a ponto de invadirem o domínio da criação poética. Desejo e palavra equivalem, respectivamente, ao erotismo e à poesia. Descortinando a forte ligação entre estes, Octavio Paz (1994, p. 12) concebe que “o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal”. Há uma instância vital que move tanto a fruição da pulsão sexual quanto do enlevo criativo. Assim, o que antes era “boca sem forma”, voz sem corpo, agora materializa-se no verso sob o influxo da “vivez de sangue”. O verbo aflora na carne, devassando-a no furor das vísceras. Não é gratuita a rima existente entre “sangue” e “Amante” nos versos nono e décimo, levando-se em consideração que tal fluxo revigora a palavra no exercício de recriar a “ferocidade de Um só Amante”, que, na sua totalidade irreduzível, manifesta-se

⁹ O termo caracol aparece também nos versos de *Da morte. Odes mínimas* (1980), sugerido nos gestos de “rastejar” sobre a terra, assim como no movimento de “espiral”, como é possível observar no poema “XVII”: “Rasteja, voa, passeia/ Com toda lenteza/ Sobre a minha Ideia./ Em espiral/ Oblonga, retilínea/ Te recrio terra/ Sobre a minha Ideia./ (Caracol de sumos/ Andorinha/ Crina)./ Vagueia sobre a minha Ideia./ E não sei se flui/ Poreja/ Única, primeira/ Num mosaico de teias./ Se infinita sobre a minha Ideia/ Se assemelha à Vida” (HILST, 2017, p. 326-327).



paradoxalmente na sua ausência. Eis o espectro abissal que se abre sobre os seres da cena erótica: o *pathos*, a paixão enquanto sofrimento, padecimento, ferida amorosa diante do que é sempre falta. Pois, em suma, “o desejo se abate sobre a carência: aí está o fato obsedante do sentimento amoroso” (BARTHES, 1981, p. 30).

Dentro de uma tópica mística, a comunhão espiritual da alma com Deus, o Amado, concretiza-se à luz de um rito amoroso-carnal. Tal como se encena no poema “Noite escura”, de São João da Cruz, no qual a passagem por tal via obscura e estreita, de contemplação purificativa, é a condição necessária para a união plena com o Absoluto:

¡Oh noche que guiaste!,
¡oh noche amable más que el alborada!,
¡oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada! (CRUZ, 1989, p. 3)

No conjunto da obra de Hilda Hilst, a figura divina transveste-se das mais diversas facetas, a de um “pai eternamente ausente”¹⁰ e, inclusive, a de um “sedutor nato”¹¹. A busca passional confunde-se não raro com o movimento de amálgama com o Outro, o “Sutilíssimo amado”¹², isto é, de conciliação com Deus, atravessando também a “Noite [que] é o velado coração de Deus”, conforme um dos versos do poema “V”. Para Ivan Junqueira (1992), em resenha para o livro *Do desejo*, “dá-se aqui a conhecer uma outra forma de desejo que se confunde com o júbilo do êxtase espiritual”.

Sob esse prisma, Mechthild Blumberg (2003, p. 46) notabiliza a insistência do texto hilstiano – que também se aplica a sua poética – em consumir a unidade com esse Outro multifacetado:

O desejo de fusão erótica com um Outro, representado, por um lado, pelo amante humano, pelo outro por uma figura paterna fascinante e pelo Deus igualmente desejável e inatingível, é procura apaixonada da origem do eu e impulso de superação da separação existencial.

O desejo é Outro. Com efeito, por vincular-se à ordem do excesso, motiva o transbordamento e o *élan* de continuidade para constituir uma nova existência una e total. É sintomático disso a presença textual recorrente do recurso do *enjambement*. Como possessão e entrega licenciosa – “voragem que me habita” –, o fervor desejanter gera uma necessidade que extrapola a compreensão humana, mas sendo essencialmente vital, enraíza-se no corpo e percorre o império de sentidos como

¹⁰ Metáfora utilizada por Hillé em *A obscena senhora D* (HILST, 2018, p. 45).

¹¹ Referência ao verso pertencente ao segmento “II”, de *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984): “É Deus/ Um sedutor nato” (HILST, 2017, p. 410).

¹² Expressão retirada de *Sobre a tua grande face*: “Porque vives de mim, Sem Nome,/ Sutilíssimo amado, relincho do infinito” (HILST, 2017, p. 432).

um fluxo violento e inesgotável, como muito bem desenham os seguintes versos de “VI”: “E ardes como desejei arder de santidade./ (E há luz na tua carne e tu palpitas.)” (HILST, 1992, p. 14).

Os amantes anseiam por “arder de santidade”¹³, na medida em que se encontram incitados pela “chama de amor viva”, para aludir a um dos títulos de São João da Cruz. Tal como uma “Fome irada e obsessiva”, esse “humano desejo”¹⁴ vige como um apetite que não apenas arrebatava os corpos no afã de saciá-lo, mas também invade com uma obstinação esfaimada o terreno do fazer literário. O poema “X”, o último da obra, retomando novamente os questionamentos acerca do ser do desejo, agrega à figura do amante uma nova: a do escritor. Este encara, como procedimento poético, a tarefa de responder ao desejo, perfazendo-o pelo reduto da carnalidade e da palavra:

Pulsas como se fossem de carne as borboletas.
E o que vem a ser isso? perguntas.
Digo que assim há de começar o meu poema.
Então te queixas que nunca estou contigo
Que de improviso lanço versos ao ar
Ou falo de pinheiros escoceses, aqueles
Que apetecia a Talleyrand cuidar.
Ou ainda quando grito ou desfaleço
Advinhas sorrisos, códigos, conluios
Dizes que os devo ter nos meus avessos.

Pois pode ser.
Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo.
Pensá-LO é gozo. Então não sabes? INCORPÓREO É O
[DESEJO. (HILST, 1992, p. 18)]

O alcance metamórfico do desejo confere materialidade corpórea à realidade dos seres e das coisas. Como em um parto, as borboletas – seres invertebrados por natureza – nascem para uma vida “de carne”. Ou seja, trocam uma realidade etérea por uma terrena. Por colar-se à natureza humana, adentra-se na esfera da imperfeição e, sobretudo, da impermanência: “Então te queixas que nunca estou contigo”. A imagem desse ser alado e híbrido corresponde à complexidade ambígua do território do desejo, já que toma posse dos corpos, mas que também os excede, como uma força que os habita, mas não tem pouso fixo. Entre posições extremas, situa-se no intervalo entre o céu e a terra, a transcendência do “ar” e o enraizamento dos “pinheiros” de Talleyrand¹⁵.

¹³ Em entrevista organizada por Nelly Novaes Coelho (1989, p. 143), a escritora pondera que “talvez, o desejo da santidade seja uma nostalgia do homem. A maior vontade do homem, talvez, seja a santidade, a bondade absoluta, a generosidade, a perfeição, uma luz muito perfeita”.

¹⁴ Expressão retirada do segmento “VIII”, de *Poemas malditos, gozosos e devotos*: “Dirás que o humano desejo/ Não te percebe as fomes. Sim, meu Senhor,/ Te percebo. Mas deixa-me amar a ti, neste texto/ Com os enlevos/ De uma mulher que só sabe o homem.” (HILST, 2017, p. 415).

¹⁵ Não sendo de todo gratuita, a referência a Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord remonta ao político francês e, por extensão, à concretude do contexto sociohistórico da Revolução Francesa, os quais são emblemáticos para a escritora,



Tal estado de indeterminação exprime-se não unicamente no movimento pendular entre o alto e o baixo, mas adensa-se ao longo do poema, convergindo expressões contrárias. A conciliação dos opostos revela-se textualmente a partir do uso da conjunção alternativa “ou”, como se apresenta na construção do seguinte verso: “*Ou* ainda quando grito *ou* desfaleço”. A explosão erótica radicaliza-se em uma experiência aguda de violência que se dá no próprio corpo, o qual, ao fugir ao curso habitual das coisas, conduz ao furor dionisíaco das paixões. Ou quiçá do próprio Eros, o deus primordial que rege a união amorosa e, imbuído de um impulso imperioso de cópula, desempenha o papel de “solta-membros”¹⁶; confundindo-se, pela sua condição de letargia e de desfalecimento proveniente do gozo, com a esfera da morte.

O que parece um “improviso” atende antes a uma conformação iniciática: a manifestação de Dioniso é pressentida, ou melhor, decifrada tão somente por aqueles que reconhecem os seus sinais: “Adivinhas sorrisos, códigos, conluios/ Dizes que os devo ter nos meus avessos”. Vale ressaltar que Ivan Junqueira (1992) já havia apontado a “intensidade dionisíaca que beira a franja do comportamento em que já não sabemos se somos ou não somos esses tão decantados seres racionais”. A ocorrência de tal divindade na poética de Hilda Hilst não é novidade. Basta lembrar-se dos poemas que compõem “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, os quais pertencem a *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). A *persona* lírica, Ariana, dirige-se a seu amante, Dionísio¹⁷, como aquele que, por inflamar a sua palavra, reciprocamente canta em louvor o seu corpo: “Meu corpo, Dionísio,/ É que move o grande corpo teu”¹⁸.

Dioniso é o deus do vinho, da festa, da máscara sorridente¹⁹, do êxtase, da loucura e do desejo, por excelência. É o deus que vige no limiar, haja vista que, segundo o estudo de Walter F. Otto, encerra “desde sua concepção e seu nascimento, o caráter enigmático e contraditório do seu ser”

conforme afirma em entrevista “Os dentes da loucura”, em abril de 2001, para o *Suplemento Literário do Minas Gerais*: “tenho muito medo de revoluções. Nasci no dia 21 de abril, o que me deixa assustadíssima, e fui concebida no dia da queda da Bastilha, 14 de julho. São datas explícitas demais. Tenho medo do que pode me acontecer”. O texto pode ser encontrado na íntegra no livro *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst* (2013, p. 226), organizado por Cristiano Diniz.

¹⁶ O fragmento 130 de Safo apresenta a imagem soberana de Eros enquanto deus ou força responsável por um arrebatamento inebriante que emparelha os contrários: “Eros de novo – o solta-membros – me agita, doce-amarga inelutável criatura” (SAFO, 2011, p. 86).

¹⁷ Em suas agendas, Hilda Hilst designa como “Dionisios” um dos homens pelo qual foi apaixonada. Este material encontra-se disponível para consulta no Fundo Hilda Hilst, localizado no *Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio”* – CEDAE, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp.

¹⁸ Versos retirados do segmento “II” (HILST, 2017, p. 256-257).

¹⁹ Em *As bacantes*, de Eurípides, Dioniso aparece, em suas epifanias, representado por uma máscara sorridente, como nos seguintes versos: “Não descorou-lhe o vinho das maçãs/ do rosto ao se entregar, rindo, à prisão” (438-439); “Ó Baco, máscara-sarcasmo,/ em corda mortífera circumprende/ o çaça-fera!/ Que tombe à horda mênade!” (1020-1023).



(OTTO, 1969, p. 71, tradução nossa). Foi engendrado a partir do conúbio de Zeus com uma mortal, Semele. No mito do seu nascimento, o filho de Crono acaba desferindo os seus raios contra Semele, já gestante de Dioniso, o que fatalmente a torna cinzas. O feto gestado em seu ventre é então retirado do leito da morte por seu pai, que o acolhe em seu próprio corpo para gerá-lo. Nessa direção, é o deus da contradição: da vitalidade ilimitada e do aniquilamento mortal; do delírio ébrio, mas também diz respeito àquele que atravessa os “avessos”, a saber, os destroços da morte para ressurgir novamente. Em virtude da sua não fixidez e da sua habilidade de transitar constantemente, Marcel Detienne (1988, p. 8) concebe-o como um “deus nômade, seu reino não tem sede”.

Como divindade do vinho, o deus bacante é responsável pela embriaguez e a entrega à possessão erótica. O vinho constitui-se como o sangue que oxigena os corpos em direção ao ápice do prazer: o gozo. Esse líquido potente possui a amplitude de afogear a carnalidade dos amantes, pondo-os em combustão amorosa: “Dioniso aparece em sua plenitude nas epifanias onde o fogo efervescente do vinho jorra com a mesma intensidade que a loucura sangrenta que afoga a sua presa, possuída, levada pela coreia. Salto da mênade, erupção vulcânica do vinho” (DETIENNE, 1988, p. 99).

Na sua dimensão polimórfica, Dioniso estende a sua ação também sobre a natureza vegetal; plasmando-se, na bela imagem de Charles Baudelaire (1995, p. 353), como o “deus misterioso escondido nas fibras da vinha”. É notável a sua associação à videira, visto que quase sempre está acompanhado de um tirso. No poema, este componente natural é evocado pelos “pinheiros”. Tendo em vista que a Mãe-Terra promove o movimento orgânico e cíclico de surgimento das coisas, que estão em ininterrupta transformação – inclusive a existência do homem –, a videira correlaciona-se metonimicamente com uma das propriedades de Dioniso: a sua capacidade de metamorfose²⁰. A borboleta alude a um estado intermediário²¹, a princípio de transfiguração por se transmutar desde a sua existência no casulo, enquanto larva, até tornar-se finalmente um ser alado; caracterizando-se, deste modo, como a própria encarnação de Dioniso.

O desejo já está intimamente imbricado à noção de movimento: o de vir a ser contínuo da vida, o que insufla o surgimento de novas realidades ou, em última análise, o do informe em busca de sua ordenação em um sentido para sempre intangível. Em *De anima*, Aristóteles investiga a vida

²⁰ Walter F. Otto defende Dioniso como o deus do vinho e que, por assim dizer, está ligado à transformação do fruto da videira na bebida: “Por isso mesmo é que o vinho se distingue entre os produtos da terra, assegurando desde sempre, admite-se, o seu lugar no culto do deus: o poder, que se encontra nele de metamorfosear, de inspirar e de elevar” (OTTO, 1969, p. 154, tradução nossa).

²¹ Em texto introdutório a *Fluxo-floema* (1970), Anatol Rosenfeld (1970, p. 12) assinala que “o tema da crisálida, do estado intermediário, latente, do vir-a-ser e da ‘irrupção’ e transcendência é fundamental na obra de Hilda Hilst, tanto na poesia e dramaturgia como também na prosa narrativa do presente volume”.

de todo ser animado a partir das relações entre a alma, o corpo, as faculdades sensitivas e, logo, o desejo. Para o filósofo, “o que faz mover sendo movida é a capacidade de desejar (pois aquele que deseja move-se enquanto deseja e o desejo é um certo movimento, quando é desejo em ato)” (ARISTÓTELES, 2006, 433b13)²². Neste sentido, imaginar é desejar, pensar é gozo.

Seja diante do seu estado de indeterminação, seja da sua condição de perpétua mutabilidade e transformação, o desejo alça-se à esfera da liberdade e de abertura para a possibilidade: “Pois pode ser.” (HILST, 1992, p. 18). O que gera um esgarçamento da rigidez das instâncias do corpo, da poesia e do pensamento, as quais se tornam mutuamente intercambiáveis: “Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo./ Pensá-LO é gozo.” (HILST, 1992, p. 18). O desejo é êxtase, a poesia é embriagamento, Dioniso é possessão. Isso posto, o deus grego preside tanto o encontro erótico (“deliro”) quanto a criação poética (“versejo”). Imaginar pode ser uma forma de deixar-se arrebatado pelo que ainda não é, aquilo que é transcendente – “arder de santidade”. Ainda de acordo com as formulações de Aristóteles, a “imaginação, quando move, não move sem desejo” (2006, 433a17)²³. Sendo assim, é no e pelo desejo que a imaginação opera e, ademais, funda-se no trânsito, enlaçando alma e corpo, interior e exterior, imagem e verbo.

Retomando o tom resolutivo do início do poema, o último verso anuncia o que a princípio parece constituir um paradoxo: posto que seja uma experiência entranhada na carne, o desejo pode ser igualmente incorpóreo. Não cabe em nenhum corpo ou identidade, pensamento ou palavra. Afinal, consoante Edson Costa Duarte (1992), “o objeto do desejo sempre está aquém das possibilidades de compreensão do próprio desejo, ele é a materialização do que está em nossas mentes, e que nunca alcançamos em sua pureza de estado”. Sendo indefinível e inatingível, é divino, extrapolando todas as divisas. Um habitar que se faz sem pouso, nem direção – o devir eterno do desejo.

3 Da ontologia do desejo ao desejo do ser: reverberações finais

Do desejo celebra o envolvimento erótico-carnal, desvinculando-se de uma visão negativa em relação ao desejo, ora compreendido como falta ou carência pela metafísica platônica, ora como pecado dentro de uma moral cristã. Embora se proponha a perscrutar a ontologia fundamental do desejo – “Quem és?” –, encarando-a como uma questão legítima e demasiadamente humana, a sua poética, esfíngica, recoloca-a sem cessar diante da impossibilidade de esgotá-la. Como bem observa

²² *De anima*, Livro III, capítulo 10, p. 125.

²³ *De anima*, Livro III, capítulo 10, p. 124.



Georges Bataille, “a resposta ao desejo que nos é dada só pode ser verdadeira *não apreendida*. Uma resposta apreensível é a destruição do desejo. Esses limites definem o desejo (e nos definem)” (BATAILLE, 2017b, p. 103, grifos do autor). Eis o desejo: o não apreensível, o incorpóreo. Pois, sendo impermanência – tanto o desejo quanto o ser humano –, tentar fixá-lo em uma definição seria apenas desvanecer o fulgor das suas chamas e reduzi-lo meramente a cinzas – nada. A palavra, no entanto, jamais perde o seu poder de presentificar e de tornar-se palpável por via da imaginação, uma vez que “associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo” (CALVINO, 2012, p. 90).

Ao explorar o ser do desejo, os poemas de Hilda Hilst chegam ao desejo do ser no cerne da cena erótica, quer nos arrebatamentos de um êxtase místico, quer nos acenos lúbricos de Eros. A sua poética não é a das alturas, mas, decerto, a da paixão, a qual orbita avidamente sobre os corpos, enlaçando-os sob a nudez rubra do sangue, do vinho ou das flamas – o gozo. A centelha amorosa incorpora-se à concretude do ritmo contingente e intermitente da vida, a ponto de concentrar em si mesma a fugacidade e a eternidade de um único instante.

Portanto, entregar-se plenamente ao desejo comporta o despertar para a experiência ambígua do desejo: a liminaridade entre a falta e o excesso, a dissolução e a unidade dos corpos, a algidez da ausência e a combustão do encontro dos amantes. Os seus versos bacantes inebriam e, acima de tudo, convocam a comunhão com o Outro e com a própria palavra. Em meio ao delírio dionisíaco, a vastidão do desejo é capaz de consumir a existência e a poesia inteira, como ilumina um dos versos de *Alcoólicas*: “Estou mais do que viva: embriagada.”²⁴.

²⁴ Verso retirado do segmento “VII” (HILST, 2017, p. 473).



Referências

- ARISTÓTELES. *De anima*. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BANDEIRA, Manuel. *Manuel Bandeira: poesia completa e prosa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.
- _____. *Sobre Nietzsche: vontade de chance*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa: volume único*. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BLUMBERG, Mechthild. “Hilda Hilst: paixão e perversão no texto feminino”. *D. O. Leitura*. São Paulo, v. 21, n. 5, p. 45-51, 2003.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CHAUÍ, Marilena. “Laços do desejo”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funart, 1995.
- COELHO, Nelly Novaes et al. *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo, GDR; Rio Claro, SP, Arquivo Municipal, 1989.
- _____. “Da poesia”. *Cadernos de Literatura Brasileira – Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.
- CRUZ, San Juan de la. *Poesía completa y comentarios en prosa*. Edición, introducción y notas de Raquel Asún, Madrid: Planeta, 1989.
- DETIENNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*. Trad. Carmem Cavalcanti, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- DUARTE, Edson Costa. “Hilda Hilst, o desejo, a busca e o impossível encontro”. *Diário do Povo*, Campinas, SP, 18 maio 1992. Arquivo CEDAE.
- DUMOULIÉ, Camille. *O desejo*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2005.
- EURÍPEDES. *As bacantes de Eurípedes*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- GRANDO, Cristiane. “Pela estrada das Odes mínimas, de Hilda Hilst”. *Antares, Caxias do Sul*, v. 6, n. 11, p. 4-15, 2014.
- HILST, Hilda. *Do desejo*. Campinas: Pontes, 1992.
- _____. *Fico besta quando me entendem*, entrevistas com Hilda Hilst. Org. Cristiano Diniz. São Paulo: Globo, 2013.
- _____. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 2 v.



HORTA, Maria Teresa. *Poesis*. Lisboa: Dom Quixote, 2017.

JUNQUEIRA, Ivan. “Sete faces da embriaguez: Hilda Hilst afronta a rigidez parnasiana da poesia moderna”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 jun. 1992. Arquivo CEDAE.

OTTO, Walter. *Dionysos: le mythe et le culte. Traduit de l'allemand par Patrick Lévy. Paris: Mercure de France, 1969.*

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.

PLATÃO. *Diálogos, Fedro – Cartas – O Primeiro Alcibíades*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. UFPA, 1975.

_____. *Diálogos: O Banquete – Apologia de Sócrates*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 2. ed. Belém: Ed. UFPA, 2001.

RECH, Alessandra. *Agudíssimas horas: imagens do tempo na poesia de Hilda Hilst*. Tese de doutorado. UFMS: Porto Alegre, 2010.

ROSENFELD, Anatol. “Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga”. In: HILST, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

SAFO. *Hino a Afrodite e outros poemas*. Org. Giuliana Ragusa. São Paulo: Hedra, 2011.

Artigo recebido em: 26 de fevereiro de 2020

Artigo aceito em: 16 de março de 2020