

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CÉSAR DE OLIVEIRA SANTOS

AS ÁGUAS ESPESSAS:
HILDA HILST E A IMAGEM POÉTICA

São Cristóvão

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CÉSAR DE OLIVEIRA SANTOS

AS ÁGUAS ESPESSAS:
HILDA HILST E A IMAGEM POÉTICA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Literários
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Josalba Fabiana dos Santos

São Cristóvão

2016

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

Santos, César de Oliveira
S237a As águas espessas : Hilda Hilst e a imagem poética / César de
Oliveira Santos ; orientadora Josalba Fabiana dos Santos. – São
Cristóvão, SE, 2016.
77 f.

Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de
Sergipe, 2016.

1. Poesia brasileira – História e crítica. 2. Água – Aspectos
simbólicos. 3. Tempo na literatura. 4. Estética na literatura. I. Hilst,
Hilda, 1930 - 2004. Cantares de perda e predileção. II. Santos,
Josalba Fabiana dos, orient. III. Título.

CDU 821.134.3(81)-1.09

A Carla,
que quando olha, molha
meu olho que não crê.

AGRADECIMENTOS

Carrega-me contigo, Pássaro-Poesia
Quando cruzares o Amanhã, a luz, o impossível
Porque de barro e palha tem sido esta viagem
Que faço a sós comigo. Isenta de traçado
Ou de complicada geografia, sem nenhuma bagagem
Hei de levar apenas a vertigem e a fé:
Para teu corpo de luz, dois fardos breves.
Deixarei palavras e cantigas. E movediças
Embaçadas vias de Ilusão.
Não cantei cotidianos. Só te cantei a ti
Pássaro-Poesia
E a paisagem-limite: o fosso, o extremo
A convulsão do Homem.

Carrega-me contigo.
No Amanhã.

HILDA HILST

Talvez uma das maiores condições das travessias seja o voltar-se para trás em seus finais, como se se quisesse degustar novamente, só que agora mais à frente, os meandros do caminho. Esse ato de re-flexão do corpo, dos olhos e do olhar aponta naturalmente para as pessoas que, em cada tortuosidade do trilhado, foram parte do terreno que nos manteve erguidos.

Agradeço a Terezinha e Raimundo, pela existência inevitavelmente sísifa que me deram, pelo amor e pela confiança que tantas vezes fizeram os caminhos parecerem menos íngremes, pelos aparentes silêncios que tanto me comunicam, como os da literatura.

A Carla, pela companhia amorosa, pela compreensão de minhas ausências, pelos tantos momentos de encorajamento, pela partilha diária de impressões sobre o mundo da poesia e a poesia do mundo.

A Josalba, pela parceria no trajeto acadêmico desde os tempos de graduação, pela liberdade concedida no mestrado, pelo ensinamento de que a paixão subjaz à literatura mesmo sob os ditames da academia e sobretudo pela paciência e pelas conversas tão cheias de empatia e afeto.

A Leiri, pelos diálogos sempre alentadores, intensificados no solitário segundo ano da pesquisa, pela amizade que foi a grande surpresa e o grande presente desse processo repleto de agruras.

A Marconi, a quem a literatura salvou da vida, pelas silenciosas aulas de amor à realidade como ela é, sem perder de vista os horizontes de expectativas.

Aos professores que participaram do Exame de Qualificação, Christina Ramalho e Cicero Bezerra, pelos comentários e indicações. À professora Christina em especial pela sugestão no recorte do objeto da pesquisa quando ela ainda estava em processo. Ao professor Cicero em especial pelos apontamentos feitos acerca do terceiro capítulo.

A Fábio José, pelas leituras e comentários sempre prestativos, pela amizade em muito responsável por quem sou, por ter me introduzido no mundo da literatura e das artes.

A Uesele, Giclécio, Michelle, Jaqueline, Simone e Carlos por serem, cada um a seu modo e em diversos momentos, ouvido atento.

Por fim, aos colegas de trabalho da UFS - Campus de Lagarto, por terem facilitado de muitas maneiras minha vida de estudante. Em especial, a Andrews pelas intensas conversas sobre política, humanidade e humanismo.

“Há uma gota de sangue em cada poema”

Mário de Andrade

“[...] queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch, da solidão desse homem, desses nadas do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós, queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento, dessa coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo.”

Hilda Hilst, *A obscena Senhora D*

“As coisas em geral não são tão fáceis de apreender e dizer como normalmente nos querem levar a acreditar; a maioria dos acontecimentos é indizível, realiza-se em um espaço que nunca uma palavra penetrou, e mais indizíveis do que todos os acontecimentos são as obras de arte, existências misteriosas, cuja vida perdura ao lado da nossa, que passa.”

Rilke, *Cartas a um jovem poeta*

“A vida é crua.

Faminta como o bico dos corvos.

E pode ser tão generosa e mítica: arroio, lágrima

Olho d’água, bebida.

A vida é líquida.”

Hilda Hilst, “Alcólicas”

RESUMO

A imagem da água parece ser um dos principais componentes da matéria-prima de que se tecem os *Cantares de perda e predileção* (1983), de Hilda Hilst. Seja como elemento central da metáfora do poema, seja como respingo de presença discreta, o elemento aquático faz do livro um manancial de significações. Dele, extraímos para análise os tratamentos conferidos ao desejo e ao tempo. No primeiro caso, vemos uma água opaca, a reluzir angústia e solidão num canto predestinado a cessar caso a busca se sacie. Apesar das particularidades de cada poema, o elemento aquático ganha nuances da vertigem comum aos indivíduos voltados à água, como afirma Bachelard (1942). No segundo caso, temos um fluxo fadado à finitude, condição que é uma das razões da espessura do desejo. Alguns cantares dão a ver o desespero do ser-para-a-morte de Heidegger (1927), a quem apenas a temporalidade da poesia (potencialmente eterna) parece salvar, a exemplo do que afirma Alfredo Bosi (1977) ao comentar o encontro dos tempos (o dela e o nosso). Na confluência dessas duas matrizes analíticas – o desejo e a temporalidade – buscamos demonstrar como a plasticidade promovida pela recorrência da imagem da água favorece a produção de afetos no leitor, uma vez que o elemento imagético é, segundo Octavio Paz (1956), um poço de contradições recriadoras do real e responsáveis por desestabilizar o racionalismo pretensamente estruturante de nosso dia a dia. Para isso, recorreremos principalmente aos conceitos de percepção e de olhar de Merleau-Ponty (1960) e de Georges Didi-Huberman (1992), respectivamente, para demonstrar como, no ato de leitura, o estatuto da linguagem ali movimentada possibilita que a nossa percepção se incruste no texto e ao mesmo tempo seja por ele alterada, tornando inalcançável de todo ao discurso crítico a inexplicável subjetividade inerente à experiência estética.

PALAVRAS-CHAVE: Hilda Hilst. *Cantares de perda e predileção*. Imagem poética. Água. Desejo. Tempo. Experiência estética.

ABSTRACT

The image of Water seems to be a major component among the elements that compose the *Cantares de perda e predileção* [Songs of loss and predilection] (1983), by Hilda Hilst. Whether as a central component of the poem metaphor or a splash of discreet presence, the Water element makes the book a wealth of meanings. We extract from this book for analysis the treatments granted to Desire and Time. In the first case, we see an opaque water, gleaming anguish and loneliness in a song that is predestined to stop its search in the case of a successfully accomplishment. Although the specificity of each poem, the Water element receives nuances of vertigo common to individuals focused on water, as stated by Bachelard (1942). In the second case, we have a stream doomed to finitude, a condition that is one of the reasons for the thickness of Desire. Some songs show the despair of being-toward-death of Heidegger (1927), according to whom only the (potentially eternal) temporality of poetry seems to save, as says Alfredo Bosi (1977) commenting on the intersection of times (of the poetry and ours). At the confluence of these two analytic matrices - Desire and Temporality - we demonstrate how the plasticity promoted by the Water image recurrence favors the production of emotions in the reader, since, according to Octavio Paz (1956), Image is responsible both for recreating real contradictions and for destabilizing the alleged structural rationalism of our daily lives. For this, we especially use the concepts of perception and look of Merleau-Ponty (1960) and Georges Didi-Huberman (1992), respectively, to demonstrate how, in the act of reading, Language enables our perception to remain on the text and at the same time is changed by it, making completely unattainable to critical discourse the inexplicable subjectivity inherent to the aesthetic experience.

KEYWORDS: Hilda Hilst. *Cantares de perda e predileção* [Songs of loss and predilection]. Poetic image. Water. Desire. Time. Aesthetic experience.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
I – A NASCENTE	17
II – O FLUXO	35
III – A FOZ	58
CONCLUSÃO	72
REFERÊNCIAS	75

INTRODUÇÃO

*O mar, que só preza a pedra,
que faz de coral suas árvores,
luta por curar os ossos
da doença de possuir carne,*

*e para curá-los da pouca
que de viver ainda lhes resta,
lavadeira de hospital,
o mar esfrega e reesfrega.*

João Cabral de Melo Neto

No poema “Cemitério alagoano (Trapiche da Barra)”, de *Quaderna* (1960), João Cabral de Melo Neto retrata a singular ação da água marinha de limpar os ossos dos restos de vida de um cemitério às margens do mar. A água corrói da matéria óssea o que lhe sobrou de carne a recobrir a superfície dura, concedendo aos corpos a excelência de seu estado, sem excessos, sem elementos descaracterizantes. Com a areia, depois de lavados, os ossos são secos, num ritual regular e sistemático de desapropriação da vida, ali fajuta. Em seu movimento de ir e vir, o mar age, portanto, tal qual antisséptico, como afirma o próprio poema, curando da vida a morte, suprema e definitiva naquele momento.

De maneira geral, é mais ou menos esse movimento dialético que propomos ao mirar a imagem da água nos *Cantares de perda e predileção* (1983) de Hilda Hilst, nosso objeto de estudo nesta dissertação. Há nesse livro uma confluência entre os sentidos da água como símbolo da vida, acepção corriqueira na história cultural, e como insígnia da finitude, porque detentora de um fluxo fadado a parar, quando visto como metáfora da existência humana. Somos colocados, portanto, diante da dinâmica da vida que desgasta a vida. Tamanha é a tensão entre esses dois movimentos, a princípio divergentes, que eles produzem um terceiro, de presença igualmente marcante nos poemas: o movimento da própria poesia, de seu potencial sígnico e significativo. Desse modo, trabalhamos a imagem da água a partir de três direcionamentos centrais (dos quais se desdobram discussões pontuais): a metáfora do desejo, a metáfora do tempo e a incidência no leitor do resultado desse trabalho imagético a partir de poemas com interesse metalinguístico, que atestam certa consciência na lida com a água e criam uma espécie de ponto de convergência das duas primeiras.

A fim de ilustrar nossa proposta, trazemos de início um poema que congrega esses três afluentes que emanam do rio infindo hilsteano como a sintetizar uma poética:

LXX

Poeira, cinzas
 Ainda assim
 Amorosa de ti
 Hei de ser eu inteira.

Vazio o espaço
 Que me contornava
 Hei de estar ali.
 Como se um rio corresse
 Seu corpo de corredor
 E só tu o visses.
 Corpo de rio? Sou esse.

Fiandeira de versos
 Te ligarei um tecido
 De poemas, um rútilo amarelo
 Te aquecendo.

Amorosa de ti
 VIDA é o meu nome. E poeta.
 Sem morte no sobrenome.
 (HILST, 2004, p. 107)

Parece-nos sintomático que este seja o último poema do livro e reúna as três linhas temáticas que escolhemos para análise. Na condição de último texto, ele nos serve tanto como síntese do objeto de nossa proposta vista genericamente quanto como exemplo do último movimento que lemos na imagem da água. Vejamos.

O poema se configura discursivamente através de uma interlocução, o que acontece em quase todos os textos do livro e em todos os que selecionamos para nosso estudo. Esse traço discursivo nos serve especialmente na fundamentação da defesa do elemento aquático como metáfora do desejo, uma vez que a manifestação do ser desejante se evidencia no direcionamento enunciativo a um “tu”. É claro que tal marca por si só não comprova qualquer existência de um sentimento passional, mas, conjugada ao conteúdo dos poemas e ao uso imagético da liquidez, reforça o que é dito pela metáfora. Apesar de no poema LXX - “Poeira, cinzas”¹ não ser explicitado como se dá a recepção do canto pelo interlocutor, o emparelhamento desse texto com os demais mostra, como veremos, que a tendência é que a ausência dessa menção seja vista como indiferença, pois é dado espaço puramente ao desejo, sentimento que se caracteriza pela falta. A semântica da sintaxe que abre o poema evidencia

¹ Embora no livro os poemas sejam apenas numerados em algarismos romanos, preferimos colocar o primeiro verso depois da numeração, a fim de deixar as referências a eles mais claras, sobretudo nas recuperações que fazemos para fins comparativos.

bem o paradoxo do cantar, que já se lança na condição de poeira e cinzas. A concessão é a tônica do desejo, pois admite sua possibilidade e antevê a esperança diante das lacunas.

A condição esfacelada do eu-poético, expressa no primeiro verso, é outro elemento que se converte em uma mostra do que nos interessa. A fala que reclama a presença de um ser ausente também se coloca como em estado de ausência (ou em iminência de): é poeira, é cinzas, é vazio. Simbolizada mais à frente pelo rio que corre, o qual metaforiza sua existência pulsante, a voz é inevitavelmente misturada à matéria pulverizada do início do poema e resulta numa solução que remete a sua finitude. Em termos químicos, uma mistura homogênea cuja dissolução conduz ao nada. Basta notar, por exemplo e a título de reforço, que na maior parte do texto prevalece o modo indicativo dos verbos, o qual é tido como o modo da precisão da ação verbal. Apenas quando se fala do rio temos outro modo, o subjuntivo, que por sua vez se caracteriza pela dúvida, pela incerteza. Essa diferença no modo verbal acaba por trazer à tona um esboço da cartografia do poema: enquanto sob os signos da morte predomina a precisão incisiva, sob o signo da vida prevalece o incerto, porque ela está predestinada ao fim, que é nossa única certeza. *Grosso modo*, esse pequeno esquema seria a síntese de nossa leitura da imagem da água como metáfora do desejo atrelada ao fenômeno do tempo.

No entanto, o próprio texto se encarrega de apontar uma contradição. As duas últimas estrofes falam também da vida (a última delas, aliás, traz esse vocábulo em caixa alta) e é aqui que entra o debate que liga nosso segundo capítulo ao terceiro. A incisão do tempo, que separa o eu-poético do ser desejado, que recai sobre o corpo dessa voz que canta, apenas encontra resistência no tempo da poesia, que aponta para uma eternidade em potencial. Nada mais esclarecedor dessa compreensão do que a estrofe que fecha o poema, a qual é reforçada pela anterior, responsável por alinhar o desejo da presença (rio que corre) à construção do canto (tempo sem fim). A temporalidade da poesia, portanto, parece representar uma síntese na química da experiência estética para os impasses colocados nas discussões propostas nos dois primeiros capítulos. É por isso que, voltando ao começo da análise, o poema LXX - “Poeira, cinzas” exerce um papel fundamental ao fechar o livro: congrega três vias temáticas que, como tentamos demonstrar, perfazem a obra e reforça o quanto o silêncio depois do ponto final ecoa sonante em quem se permite permear.

É esse, portanto, o itinerário de nosso estudo. Do que aparenta estar na superfície do texto (o desejo, como nascente), já que bastante à vista nos poemas, passando pelo que representa um obstáculo ao primeiro (o tempo, como fluxo para um fim), para chegar ao receptáculo dos dois fenômenos anteriores (o leitor, como foz), a partir da análise de poemas que refletem sobre a escrita da poesia e numa perspectiva de experiência estética que antecede

a compreensão dos sentidos. Desse modo, no primeiro capítulo, analisamos os poemas XIX - “Corpo de carne”, XLVI - “Talvez eu seja”, LVI - “Areia, vou sorvendo”, LXIX - “Resolvi me seguir” e XVIII - “Para tua fome”; no segundo, nos detemos a LXVIII - “Te penso”, LXV - “Meu ódio-amor”, XXX - “O Tempo e sua fome”, LVIII - “O bisturi e o verso”, XII - “Um cemitério de pombas”, II - “Que dor desses calendários”, XXXI - “Barcas”; no terceiro, por fim, fazemos a leitura de LXI - “Um verso único”, XIV - “Como se desenhados”, XXVI - “De sacrifício” e XVII - “Os juncos afogados”². Como veremos, seja em abundância, seja com discrição, a imagem da água realiza em cada um deles um papel que participa da construção do que talvez seja uma das grandes linhas temáticas da obra.

A pesquisa surgiu a partir dos próprios poemas, da constatação da reincidência dos signos da água nos textos. São curiosos, nesse sentido, os matizes dessa presença, de modo que a água tanto figura como elemento central da significação como, em outros casos, age com sutileza, às vezes manifestada justamente pela falta, como a referência à sede no poema que abre o livro. Mas, num momento logo posterior à constatação desse manancial, nos veio a lembrança do primeiro ensaio de *O ser e o tempo da poesia* (1977), de Alfredo Bosi, sobre a imagem no poema. Na fase inicial da investigação, podemos dizer que esse texto (“Imagem, discurso”) foi a referência norteadora da busca pela consolidação de nossa ideia. Mesmo depois, após a reunião de outros teóricos, como Paul Ricoeur (1975) e seu estudo sobre a metáfora, Octávio Paz e sua obra sobre a lírica (1956), a visão de Bosi ainda permaneceu sendo o eixo de nossas análises. Porque nos parece bastante consistente sua concepção de imagem poética como o elemento do poema que busca a metáfora. Essa noção nos permite tomar a imagem da água como uma matriz semântica de onde se extraem diversas metáforas em potencial, cada uma delas criando a referência duplicada tratada por Ricoeur e revestida da contradição (re)criadora de que fala Paz. Esse debate teórico sobre imagem e metáfora, aliado à relação existente entre água e desejo, constituem nosso primeiro capítulo.

A relevância de Alfredo Bosi continua porque nosso interesse passou do “ser” (a imagem) para a temporalidade da poesia, conjugada à da existência humana, ambas ligadas ao trabalho imagético com a água. Como vimos no poema LXX - “Poeira, cinzas”, esses cantares de Hilda Hilst lançam mão do tempo poético, por meio de um trabalho metalinguístico, como a única possibilidade de sobreposição ao tempo humano, fadado ao fim. O ser-para-a-morte de Heidegger (1927) é, dessa forma, confrontado com a potencial eternidade do tempo da palavra, tratado também por Bosi em outro importante ensaio do mesmo livro (“O encontro dos

² Esses são os textos cujas leituras se estendem ao longo dos capítulos, mas existem referências específicas a outros poemas, do livro que analisamos e de outras obras da autora.

tempos”) e por Paz, em *O arco e a lira*. Nessa parte da dissertação, foi bastante útil a tese de doutorado de Alessandra Rech, *Agudíssimas horas* (2010), sobre imagens do tempo na poesia de Hilst. Serviu-nos sobretudo a ideia central dela da temporalidade hilsteana como marcada por três facetas: o Tempo Antes do Tempo, o Eterno Retorno e o Tempo Cronológico. Apesar de Rech defender que *Cantares de perda e predileção* não tem a predominância do tempo cronológico, o predador da existência humana, buscamos mostrar que o recurso da metalinguagem funciona como o reconhecimento pela poeta de nossa condição de finitude, à qual resta apenas a ampulheta da *poiesis*. Note-se que preferimos falar numa eternidade em potência porque, sendo o homem o responsável pela percepção da poesia, parece-nos que esta se aproxima da falibilidade intrínseca a ele, de maneira que, frente a Cronos, ela passe a representar não o infinito, mas sim o Kairós, deus do tempo oportuno na mitologia grega.

Na demonstração de como a poeta vai passando de um tratamento indireto com a finitude para o embate, utilizamos o conceito de água violenta de Bachelard (1942), que pressupõe o mundo como uma provocação nossa, isto é, como uma extensão de nossos anseios. A propósito, o ensaísta francês nos serve sobretudo no trabalho com o elemento aquático no nível da imaginação e simbolismo poéticos, a partir dos quais utilizamos a relação entre a imagem líquida, desejo e mundo dos sonhos estabelecida no primeiro capítulo. É ainda Bachelard quem nos dá suporte para compreender outros componentes líquidos, a exemplo do sangue, como signos da água, a partir do entendimento desse elemento como o fundador dos demais líquidos do universo material.

A concepção da leitura como submersão, da plasticidade que a imagem da água dá ao poema e do tempo da poesia como uma temporalidade potencialmente eterna que vem, paradoxalmente, ao encontro da nossa, finita, convergem o texto para o terceiro capítulo. Nele, tentamos mostrar como o trabalho imagético (em especial, o de Hilst) potencializa no leitor a produção de afetos, mesmo antes de ele mobilizar as ferramentas para a interpretação. Para tanto, dada a visualidade que buscamos demonstrar em nossa leitura, trabalhamos com a noção do corpo que olha e (i)mobiliza o olhado – Merleau-Ponty (1960) e Didi-Huberman (1992) – e do estado de pré-pensamento, que é a percepção, segundo Merleau-Ponty (1945). Parece-nos clara a conclusão de que os afetos engendrados pelo texto literário são tateados pelo discurso crítico, mas dificilmente alcançados de fato. São precisamente os mesmos afetos que a imagem mobiliza no momento anterior ao trabalho interpretativo que, depois que este é iniciado e avançado, parecem inacessíveis para o crítico, porque eles atendem a uma subjetividade de todo impenetrável, análoga, por exemplo, à pulsão que leva um indivíduo a escrever um texto literário. A faceta káirica do tempo passa a corresponder a esse lance indizível da percepção

que o eu-poético tem do processo criativo e que nós, diante do mesmo processo, mas exteriores ao poema, também passamos a ter.

Nosso estudo se insere, portanto, numa discussão permeada pelo simbolismo do tema investigado e pela experiência estética. Talvez a proposta pareça dissociada de aspectos sociais, quase sempre reclamados quando se fala da importância e do papel da literatura. Contudo, aprendemos com Adorno, inclusive num ensaio em que ele fala sobre a lírica, que é pouco fundamentado averiguar se uma obra é ou não de caráter social, uma vez que toda obra o é: “Tem de estabelecer, em vez disso, como o todo de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa” (2003, p. 67). A partir do levantamento que realizamos, podemos separar em dois grandes grupos os estudos sobre Hilst: os que dão enfoque às formas e aos gêneros literários e os que se circunscrevem na chamada crítica cultural. Trouxemos, brevemente, alguns exemplos.

Em *Orfeu emparedado: Hilda Hilst e a perversão dos gêneros* (2010), Marcos Lemos Santos aplica na obra da escritora a teoria do drama moderno de Peter Szondi, a fim de mostrar que Hilst comprova a tese do crítico alemão de que a mistura de gêneros literários, como se dá com ela, segundo Santos, é resultado de impasses relacionados ao momento histórico de determinado gênero. No caso de Hilst, a dissertação de Santos tenta demonstrar que as incursões da autora na prosa de ficção e no teatro se deram devido à recepção problemática de sua poesia, experimentações que acabaram por impregnar um gênero com aspectos de outro.

Bem mais imanentista do que Santos, a dissertação *A literatura de Hilda Hilst na perspectiva de Maurice Blanchot* (2009), de Davi Pimentel, pretende analisar os espaços da prosa hilsteana que possibilitam a entrada de conceitos do filósofo francês, como não-verdade, não-poder e impossibilidade de morte da literatura. Embora o *corpus* de Pimentel contenha obras como *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), classificado como pornográfica pela própria autora, ele prefere se desvincular das questões culturais, as quais geralmente são abordadas quando o objeto é composto por livros como esse.

A dissertação *Na falha da gramática, a carne* (2007), por exemplo, mais alinhada à chamada crítica cultural, aborda a pornografia na obra de Hilst. O pesquisador, Ronnie Francisco, distingue conceitos geralmente relacionados, como pornografia, erotismo e obscenidade, para, no desenvolvimento do texto, atribuir à autora uma escrita movida pela pulsão. Além disso, Francisco faz uso do conceito de rizoma, de Deleuze, a fim de demonstrar que a pornografia de Hilst está relacionada à incompletude, àquilo que está em permanente construção.

Em *Paraísos do gozo* (2010), Sílvia Michelle Barbosa estuda a figura do corpo em poemas da escritora. A pesquisadora chama a atenção para a relação que Hilst estabelece entre o corpo e Deus, demonstrando que ela possui duas preocupações aparentemente bem diversas: a com o agora e a com o eterno. A poesia é, dessa forma, tomada em sua corporeidade e tida como a linguagem possível do corpo, de modo a mostrar em que medida a materialidade do segundo se entranha na primeira.

Essas pesquisas dão bem o tom dos temas mais percorridos na fortuna crítica da autora. Ao falar do desejo e do tempo, nosso estudo vai no mesmo sentido de alguns deles, embora tenha saído de um ponto diferente: a imagem da água. Nesse caso, talvez nossa maior contribuição esteja na busca da comprovação da hipótese de que o trabalho com a imagem aquática, sob os ponteiros da temporalidade da poesia, potencialize o fenômeno da experiência estética, já que a água, dos quatro elementos, consiste naquele mais dado à subjetividade, devido a seus simbolismos na história cultural e à instabilidade de sua matéria palpável e impalpável ao mesmo tempo. Conceber a experiência estética como ponto de chegada nos parece bastante pertinente porque, dentro da discussão proposta, ela se configura como “solução” (mistura de soluto e solvente, poesia e existência), síntese, por assim dizer, para os impasses dos dois primeiros capítulos, que são grandes impasses existenciais do homem.

I – A NASCENTE

*Como se a água ficasse
A um dedo de minha boca
E todo o deserto à volta
Me segurasse.
Hilda Hilst*

A água em acúmulo pode atender a três modos de perspectiva (ou, se preferível, a três motivações para a observação): o da superfície, o da profundidade e o do fluxo. Existe no senso comum a tendência à valorização do segundo modo devido ao enigma que ele engendra e não é preciso ser muito perspicaz para entender a razão dessa inclinação. Ora, o ser humano, seja o ser de instintos, seja o consciente de si e de seu entorno, possui, como outros animais, o fascínio natural pelo desconhecido, com o distintivo de que, dominando a técnica e a linguagem, racionaliza o desbravamento do que a ele se coloca como incógnita. É, por exemplo, desse interesse particular pela elucidação, mas não apenas dele, que surgem as ideologias e comportamentos transgressivos, tão relevantes para colocarmos em xeque os implícitos da ordem conservadora e dar seguimento à transformação social. Em outras palavras, não fosse a inquietação diante do que nos vem como “dado”, como a água presente na natureza, o nível de aprofundamento nos problemas existentes nas estruturas socioculturais seria certamente mais rasteiro. Por mais que a perspectiva do mistério fascine (seja no mundo natural, seja nas relações sociais), a transformação do mundo pela ciência é uma mostra de que a busca pelo desvendamento daquilo por si só encantador é uma tendência. Dessa forma, mirar a água se abstraindo em seu volume verticalmente é, antes de qualquer tentativa perscrutadora, uma tentação. É aliciador e inevitável, por assim dizer.

Contudo, a mesma racionalidade que desperta o ser humano para a curiosidade do desconhecido e maquina seu desvendamento, pode promover exatamente o contrário: colocá-lo em estado de contemplação, mesmo diante da potencialidade do conhecimento. Ou seja, no caso da água, o indivíduo ficaria a ver não navios, mas a continuidade do líquido em sua horizontalidade. Note-se, porém, que da maneira como concebemos a chegada a esse estado, a perspectiva da superfície se relaciona diretamente com a da profundidade, pois aquela surge da negação desta, no sentido um tanto dialético do termo, porque nega para privilegiar. É a mais completa exploração do enigma, pois se detém a seu mistério em si e não a seu esclarecimento. É como se em vias de iniciar uma expedição nas profundezas da água – seja do mar ou da poça da rua – o sujeito se desse conta da insuficiência de qualquer princípio explicativo: o raio de

luz atravessaria as camadas da água e formaria um prisma, alguma imagem ou qualquer coisa ainda desconhecida, até ali nunca vista: sempre por conhecer. Ficar na superfície da água, portanto, significa desenhar um gráfico de equação sintética e subjetiva, no qual o eixo horizontal enaltece o fenômeno da visão (aqui, no sentido físico da palavra) e o eixo vertical, motivado pelo primeiro, celebra o fenômeno da imaginação, fluida e dada a redemoinhos, como a água.

Portanto, a perspectiva da superfície se coloca como um “enigma dos olhos abertos”, no dizer de Fábio de Oliveira, poeta brasileiro contemporâneo que assim se refere à condição existencial humana em seu recente livro, (2014)³. Porque a superfície é simplesmente o que se vê, mas é também algo além. Pensando nas águas do mar, mesmo na horizontalidade, chega-se a um ponto em que a visão é insuficiente: trata-se da linha do horizonte, onde escrevemos, através da imaginação, o que nos impõe nossa limitação ótica (tudo isso, claro, dentro do plano físico da visibilidade).

O fluxo da água, por sua vez, coaduna, no movimento de correr, as duas perspectivas anteriores. Se continuarmos no exemplo das águas marítimas, veremos que o líquido jorra (eixo horizontal), forma ondas e cai dentro de si mesmo (eixo vertical). Até onde essa fluência não é vista num primeiro momento, há um fluxo implícito, pois a estaticidade da água pressupõe deslocamento anterior e irrupção iminente. A poça parada na rua pode ter vindo da chuva e pode voltar a correr a partir de nova precipitação pluviométrica, da ação humana de varrer ou dos carros a passar. Além de simplesmente evaporar, contribuindo para a formação de novas nuvens, nova chuva, novo ciclo e mesmo fluxo (também outro, porém). A propósito, é preciso lembrar que a água não está apenas na natureza, mas também em outros espaços engenhados pelo ser humano, nos domínios técnicos e na cultura (CUNHA, p. 16, 2000), e que não existe uma fábrica destinada a sua produção, motivo, inclusive, das preocupações com seu fim, no duplo sentido do termo, e da relação direta entre sua natureza e sua apropriação cultural. Seja como for, o fluxo é um estado que lhe é inerente, de modo que fluir se torna uma condição inevitável, seja em recorrência, seja em calmaria.

Damos enfoque ao sentido visual porque é sobretudo ele que nos servirá posteriormente enquanto leitores do que verbaliza a plasticidade da poesia de Hilda Hilst. Mas Terry Eagleton, por exemplo, afirma que uma das confusões feitas com o termo “imagem” é justamente a

³ Por mais que cause estranhamento, é exatamente este o título do livro: , (o próprio sinal gráfico da vírgula). O poema central da obra, o décimo oitavo de um total de trinta e cinco, é intitulado “Vírgula” e estabelece com o título o jogo entre o que é inominável (o ser particular, em sua unicidade) e aquilo que é passível de definição (o ser em coletividade).

restrição equivocada ao fenômeno visual, visto que existem imagens tácteis e auditivas (2008, p. 139). As cores da água, importante aspecto para suas conotações, podem turvar na poesia o conteúdo temático de que ela fala. Preto no branco, ilha no papel, o poema lança tons que muitas vezes nos paralisam por se constituírem dos reversos simbólicos da cultura. Entretanto, é preciso ressaltar que a água encerra também sensações tácteis e sonoras. Há sonoridade também na literatura, mas nem sempre ela se esbarra nos sons que o elemento aquático produz, de maneira que a audição e textura das águas estão um tanto além de nosso alcance. O aspecto tátil existe no interior dos poemas, nas cenas enquadradas, e dá suporte à visualidade que lançamos sobre eles, na metáfora da liquidez como desejo carnal e na noção do corpo como alvo concreto da ação do tempo. Há de se frisar, portanto, que esses dois sentidos favorecem a abstração do conteúdo líquido e excitam a imaginação, secundando, assim, a visualidade, a quem voltamos por ser o sentido mais próximo do processo imaginativo: “Só vejo o que não vejo e que não sei se existe” nos diz Cecília Meireles num poema sem título, cujo verso inicial é “Há mil rostos na terra: e agora não consigo”, do livro *Solombra* (1963).

Numa guinada um tanto abstrata, ou talvez nem tão distante assim, o texto literário, em especial o poético, radicaliza esse sistema de miradas até aqui tratado no nível da realidade – ou do que se convencionou chamar por esse nome. De algum modo, porque ele se constitui de um discurso que rompe com o pragmatismo cotidiano, mesmo quando revestido de certo figurativismo que pode facilmente nos enganar, mas sobretudo porque condensa esse fenômeno perceptivo que concilia o visível e o invisível: o texto poético talvez sirva para “insistir que há sempre restos, equívocos, lapsos, fraturas na sintonia do homem com o real” (SECCHIN, 2009, p. 11). Ao nos defrontarmos com um poema, por exemplo, temos, de um lado, a superfície tátil do texto, as linhas abruptamente interrompidas, o grafismo delimitador das palavras que nos chegam entre um silêncio e outro, como tudo no mundo. O preto do poema forma, pois, a sua carnadura. Por outro lado, há o conteúdo das palavras, o sentido delas e o sentido por nós, o amálgama dessa confluência, o preenchimento do branco do papel e do que evoca sua carne mais explícita. Um clichê da teoria literária, portanto, se impõe: o que diz um poema vem principalmente do que ele não diz.

No texto poético, o mencionado gráfico aquático de equação sintética e subjetiva ganha nuances bastante ilustrativas, pois esse gênero literário possui, formalmente, a particularidade de ter uma disposição verticalizada. Semelhante aos dois primeiros modos de olhar a água, à medida que avançamos na leitura do poema através da horizontalidade dos versos, caímos na verticalidade do texto para enxergarmos seus sentidos e revelarmos um pouco mais de seu mistério, no fundo inalcançável, já que sempre podem surgir novas incógnitas. A partir desse

movimento, que foi internalizado por nós devido ao próprio sistema de escrita mas cuja desmecanização é necessária, temos mais acesso à poesia, mais entradas, mais possibilidades de nos colocarmos, a partir dela, nas lacunas que ela mesma nos deixa. Essa ideia acerca do contato com o poema não é novidade, como já foi dito, mas cede espaço para a relação entre leitura e submersão, analogia cara à nossa proposta (ou leitura e afogamento, se levarmos em conta a possibilidade de nos perdermos nas águas da poesia, de sermos por elas dominados em vez de dominá-las). O próprio poema, em seu aspecto gráfico, nos aparece como uma imagem. É esse aspecto, por exemplo, que nos faz ter mais facilidade em afirmar, mesmo a certa distância, que determinado texto é um poema do que em assegurar que outro composto de palavras é um conto, e não uma crônica ou um excerto de romance. Tal propriedade acaba transformando o poema num objeto bastante concreto⁴ e tornando o contato com ele uma experiência anterior à da palavra, como declara Alfredo Bosi (2000, p. 19) ao descrever a experiência da imagem.

O produto da associação movediça entre as imagens da água e do poema é elevado à enésima potência quando ele próprio se utiliza do elemento aquático, quando também ele se converte em aquífero, como ocorre em *Cantares de perda e predileção*, de Hilda Hilst. Nessas circunstâncias, o impalpável do conteúdo poético é potencializado, uma vez que a água já possui na cultura e no mundo – enquanto substância química, inclusive – uma distinta força simbólica, a exemplo de sua classificação como solvente universal pela ciência e dos rituais de purificação de diversos grupos humanos em que ela é utilizada como transmissora do novo estado, da pureza. É nesse sentido, inclusive, que Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 15) sintetizam em três temas dominantes aqueles que se desmembram do simbolismo da água: fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência. Geralmente atrelada a um jorro advindo da natureza, a água representa, para culturas diversas, o elemento (re)vitalizante, de onde emana a energia necessária para a vida.

Em Hilda Hilst, esse simbolismo é aproveitado e vertido, comprimido e vulcanizado. A poética da escritora nos *Cantares de perda e predileção* mostra o quanto a água pode representar a opacidade da existência e seus sabores (também fontes de prazer), como se prenuncia na primeira das duas epígrafes do livro: “...em *líquido humor* viste e tocaste meu coração desfeito entre tuas mãos” (grifo nosso)⁵. O excerto, retirado de Sórora Juana Inés de la

⁴ A visualidade é um dos grandes aspectos caros ao gênero poético, o que se observa, por exemplo, na Poesia Concreta e em outros movimentos que o trabalharam em sua materialidade, embora Bakhtin, em sua *Estética da criação verbal* (1979), prefira utilizar esse termo como sinônimo de linguagem e suas interações sociais.

⁵ Tradução livre de: “...en líquido humor viste y tocaste mi corazón deshecho entre tus manos”.

Cruz, dá bem o teor que a metáfora da liquidez terá nos poemas do livro: o teor de uma ausência presente, marcada pelo desejo e pelo canto consciente de si. A imagem da água, dessa forma, se converte no contrário do eixo simbólico prevaiente apontado por Chevalier e Gheerbrant, os quais, não obstante façam a assertiva que sustenta essa ideia, não deixam de chamar a atenção também para a possibilidade de o elemento aquático, como qualquer símbolo, ser encarado “em dois planos rigorosamente opostos” (2009, p. 16).

A forma dos cantares remete aos bíblicos Cantares de Salomão, na recorrência ao amor, no erotismo conferido a esse tema e no uso constante do discurso interlocutivo, embora o sentimento amoroso não seja, como em Salomão, sublimado pela poeta⁶. O cantar favorece o deslocamento do simbolismo predominante da água para aquele que podemos chamar de menos usual na medida em que a interlocução serve como maneira de o eu-poético expressar diretamente o ódio que recobre seu amor, sentimentos cuja construção semântica passa pela imagem aquática. Com o vocativo marcadamente direcionado, a água e seus derivados ganham expressividade, pois, na maior parte das ocorrências, como veremos, eles são postos em contraposição à solidez do outro a quem o eu-poético se dirige.

Antes, porém, de qualquer trabalho exegético dos poemas, cabe uma indagação de Bosi, da qual comungamos, logo seguida de um esclarecimento: “O que é uma imagem-no-poema? Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada” (2000, p. 29). Os objetos, sejam os concretos, sejam os abstratos, existem no mundo, disponíveis para observação. A captação deles para utilização na literatura corresponde a um transpasse da camada perceptiva do qual o trabalho estético é indissociável. Nesse sentido, o simbolismo desses objetos não deve se encerrar em si mesmo, na semântica de seu uso exterior ao texto, ainda que fabulado, visto que o poema possui particularidades compositivas e consiste, nos termos de Octávio Paz, em “uma máquina que produz anti-história, ainda que o poeta não tenha essa intenção” (1984, p. 11).

Tomemos, a princípio, o poema XIX - “Corpo de carne”, no qual a imagem da água é a grande responsável pela construção do sentido produzido em torno do que podemos chamar de relacionamento odioso-amoroso entre o eu-poético e seu interlocutor:

⁶ Como já foi mencionado, a contaminação de gêneros literários em Hilst é estudada detidamente por Marcos Lemos Ferreira dos Santos (2010), que vê nessa mescla a tensão por uma recepção crítica problemática de sua poesia. Embora Santos se refira à incursão da escritora na prosa de ficção e no teatro, os quais representam modalidades bem distintas do gênero lírico, podemos notar esse traço sutilmente na opção pelos cantares, que não consistem precisamente em um gênero literário, mas possuem marcas bem específicas, como o assinalado tom interlocutivo.

Corpo de carne
 Sobre um corpo de água.
 Sonha-me a mim
 Contigo debruçada
 Sobre este corpo de rio.
 Guarda-me
 Solidão e nome

E vive o percurso
 Do que corre
 Jamais chegando ao fim.

Guarda esta tarde
 E repõe sobre as águas
 Teus navios. Pensa-me
 Imensa, iluminada
 Grande corpo de água
 Grande rio
 Esquecido de chagas e afogados.

Pensa-me rio.
 Lavado e aquecido da tua carne.
 (HILST, 2004, p. 52)

Nesse poema, Hilst retira o elemento fluvial de sua posição clássica de fonte de vida – simbolismo ligado à água de maneira geral, como já vimos – e o coloca como metáfora de si, numa configuração bastante diversa. Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 19-20) falam de uma associação entre a feminilidade e a água que brota da terra, como a do rio, a que chamam de “água nascente”, em contraposição à água que vem dos céus, viril, denominada de “água descendente”: a segunda é especialmente responsável pela fecundidade; a primeira, por vir à tona e se permitir germinar. Notemos, porém, que esse sistema simbólico talvez já seja em si problemático, pois faz uma distinção inconsistente entre duas fontes de água inevitavelmente convergentes. Não bastasse essa questão, ao colocar o rio como metáfora de si mesmo, o eu-poético o relaciona à vida, já que se trata de um relacionamento passional, mas com uma diferença crucial: a de que essa vitalidade é inversamente proporcional a qualquer ideal de fecundidade.

Longe de indicar transparência, a imagem aquática expressa a falta que faz ao eu-poético o sólido corpo que completaria o composto da relação. Ora, um solvente se descaracteriza se não houver o soluto, ainda mais se o líquido em questão for a água, extremamente propícia a dissoluções diversas. É, porém, dessa contradição (muito mais que química) que se constitui o poema em questão. Toda a fluidez e todo o texto se concentram no imperativo de sonhar lançado pela voz poética, a quem a imagem da água serve como uma represa, embora se fale em rio,

pois metaforiza a contenção, na realidade, do que, na ardência do desejo, se derrama ao infinito, isto é, exprime a castração do eu-poético diante da indiferença do outro, ainda que tomado pela paixão. A princípio, a construção em torno do sonho dá margem tanto à leitura de que o discurso do eu-poético se projeta para a consumação de um encontro ainda não havido quanto à da repetição de uma relação sexual já consumada. A metáfora dos navios, contudo, presente na terceira estrofe, parece ser a chave interpretativa para esse impasse, pois apenas se repõe o que já foi algum dia posto, elemento que dá maior consistência à compreensão do sonho como vontade de reencontro. De todo modo, o que é mais relevante é a presença do desejo ardente metaforizado pela água, um desejo que se depara com a ausência e uma água com vieses de dique, já que possui a natureza de correr e invadir, mas, diante do obstáculo, padece do que aqui podemos chamar de insuportável mal da contenção. Ou melhor, podemos dizer que, ao menos enquanto imagem, ela segue seu curso natural, pois se dispersa entre os poemas e delinea a dor e o canto do sentimento refreado, ainda que demasiado pulsante.

Como se vê, as significações da imagem parecem entrar em choque, pois nos conduzem a metáforas que, em alguns momentos, se bifurcam. Octávio Paz, no entanto, assinala essa contradição como um dos traços distintivos desse elemento do poema: “Épica, dramática ou lírica, condensada numa página ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real” (PAZ, 1982, p. 120). Embora nesse ensaio Paz lance mão de uma concepção redutiva, pois considera imagem os mecanismos formais utilizados pela arte poética⁷, quando, na verdade, tais mecanismos existem em função da construção de imagens, o que chega a ser reconhecido por ele, o ensaísta faz comentários bastante pertinentes acerca do que encerra o trabalho imagético no poema. Segundo ele, a poesia, por meio da imagem, contraria a logicidade que a ciência e o racionalismo imprimem à realidade e coloca o ser humano diante da problemática do outro: “[...] a história do Ocidente pode ser vista como a história de um erro, um extravio, no duplo sentido da palavra: distanciamos-nos de nós mesmos ao nos perdermos no mundo” (PAZ, 1982, p. 124). Portanto, a contradição do represado rio que se derrama e apela por ser navegado aponta para um problema cujos polos de tensão (liquidez *versus* solidez) se concentram no relacionamento odioso-amoroso, tido como particular, mas podem ser associados à intrincada questão da alteridade.

⁷ O ensaísta pontua na introdução do texto: “Convém advertir, pois, que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc.” (PAZ, 1982, p. 119)

Gaston Bachelard nos ajuda a perceber que a imagem líquida convém ao que metaforiza o poema XIX - “Corpo de carne”. Ao falar das águas compostas, o filósofo francês afirma que, dos quatro elementos, a água é o mais propício a combinações, a dissoluções (BACHELARD, 2013, p. 98). Literal ou simbolicamente, o fenômeno da dissolução possui o paradoxo de agregar e aniquilar ao mesmo tempo, porque no objetivo de se unirem os dois componentes, o elemento plenamente dissolvido tende a desaparecer, o que não pressupõe, como se pode imaginar no nível do simbólico, o ultimato da relação, uma vez que ela se perpetua no canto, embora se despedace a possibilidade de alcance do ser desejado. A partir dessa ótica, a dissolução agrega para aniquilar e aniquila para entranhar, movimento que faz o corpo de água que abre o poema de Hilst, a princípio metáfora da umidade relacionada à libido, tornar-se símbolo do desejo dilacerante, porque de todo insaciável:

Compreende-se, pois, que o fenômeno da dissolução dos sólidos na água seja um dos principais fenômenos dessa química ingênua que continua a ser a química do senso comum e que, com um pouco de sonho, é a química dos poetas. (BACHELARD, 2013, p. 98)

O jogo de paradoxos que extraímos da imagem da água assinala que as metáforas⁸ que a compõem devem ser analisadas segundo o que Paul Ricoeur (2000, p. 336) coloca como nível do discurso, em contraposição aos níveis da palavra e da frase. Compreender o processo metafórico apenas no nível da palavra é tomá-lo como mero processo substitutivo, o que acaba por considerá-lo um desvio incapaz de produzir nova significação. O estudo no nível da frase, por sua vez, consiste em um avanço relevante nessa discussão, pois traz à baila o fenômeno da similitude semântica, existente no nível vocabular, mas posto em evidência aqui por atentar para o conflito dos termos (tanto os dois centrais na metáfora quanto os que integram o enunciado analisado, todo ele metafórico):

[...] a metáfora mostra o trabalho da semelhança porque, no enunciado metafórico, a contradição literal mantém a diferença, o “mesmo” e o “diferente” não são simplesmente misturados, mas permanecem opostos. Por esse traço específico, o enigma é retido no próprio coração da metáfora. Na metáfora, o “mesmo” opera *apesar* do “diferente”. (RICOEUR, 2000, p. 301, grifo do autor)

⁸ Note-se que colocamos o termo “metáfora” no plural, no intuito de chamar a atenção para a propriedade que a imagem possui de poder agregar diversas delas, nem sempre harmônicas entre si, mas convergentes e participativas na construção do sentido proposto pelo trabalho imagético.

O rio de Hilst é o desejo libidinoso do eu-poético, mas é igualmente a soma das subtrações confrontadas com esse desejo, como se vê no imperativo que denuncia a falta, no apelo onírico, nos navios à deriva em outras águas. É no plano discursivo, portanto, para o qual tanto Ricoeur quanto Bosi chamam a atenção, que a estrutura da metáfora ganha maior abrangência, pois, através dessa perspectiva, o texto pode ser visto, em termos ricoeurianos, como obra, já que, “antes de tudo, o discurso é a sede de um trabalho de composição, ou de ‘disposição’ [...], que faz de um poema ou de um romance uma totalidade irreduzível a uma simples soma de frases” (RICOEUR, 2000, p. 336).

A dissolução é tamanha que a especulação da possibilidade motivada pelo desejo, cuja realização plena implicaria o fim da razão do canto, ganha vieses de indefinição identitária entre o eu-poético e o interlocutor. O sentido da especulação transita da cogitação do reencontro para a co-fusão do ver a si mesmo no outro, feito jogo de espelhos que captam a alteridade estranha dos seres, nos termos de Alfredo Bosi (2000, p. 20) ao tratar da relação entre imagem e afeto. Porque são comuns dos cantos de amor a contemplação especular, a submersão e o embaçamento da visão diante das superfícies que julgamos cristalinas:

XLVI

Talvez eu seja
O sonho de mim mesma.
Criatura-ninguém
Espelhismo de outra
Tão em sigilo e extrema
Tão sem medida
Densa e clandestina

Que a bem da vida
A carne se fez sombra.

Talvez eu seja tu mesmo
Tua soberba e afronta.
E o retrato
De muitas inalcançáveis
Coisas mortas.

Talvez não seja.
E ínfima, tangente
Aspire indefinida
Um infinito de sonhos
E de vidas.
(HILST, 2004, p. 82)

O poema é todo especulação. Construído sob o manto da dúvida – notem-se os talvezes que abrem três de suas quatro estrofes –, o texto é feito de projeções que se sobrepõem. Potencialmente, o eu-poético é um sonho de si mesmo, é outra criatura espelhada, é o interlocutor a quem fala, é o retrato de coisas mortas. É isso tudo e talvez não seja nada, já que a multiplicidade da dissolução leva ao esfacelamento, como bem denuncia o tom vago da última estrofe. A propósito, seu primeiro verso possui uma construção destacável: “Talvez não seja”. Naturalmente, o predicativo subentendido para o verbo “ser” aí seja tudo que foi mencionado anteriormente, o que ainda assim aponta no sentido de nossa leitura. No entanto, a negação pode ser radicalizada se compreendermos o verso em si mesmo, com o verbo sem predicativo, na acepção pouco usual daquilo que possui essência ou existência conhecíveis graças ao pensamento ou à experiência, ou ainda do que não possui delimitação circunstancial, como costuma ser feita, por exemplo, a referência à autossuficiência de Deus. A negação da totalidade, pois, serve à imagem da dissolução das múltiplas representações postas ao longo do texto e converge para a leitura feita do poema XIX - “Corpo de carne”. Em contrapartida, é possível dar relevo à dúvida implantada pelo advérbio que abre o verso. Dessa forma, o “talvez não seja” pode ser lido como “talvez não seja ainda”, configurando a construção relacional como algo em processo, talvez fadado à eterna incompletude.

A princípio, fica a sensação de que faltou à dissolução do canto XLVI - “Talvez eu seja” o componente aquático, elemento central de nossa análise, já que aparentemente não há sequer menção tangencial a algo dessa natureza no texto. Entretanto, um olhar comparativo entre ele e o primeiro poema comentado neste capítulo é o indício inicial da ação do componente líquido como lençol de água subterrâneo, discreto e sorrateiro. A simultaneidade de palavras como “sonho” e “carne” e da ideia de infinidade é ilustrativo da contiguidade entre os dois textos, embora reconheçamos ser ainda insuficiente para a impressão de uma imagem da água. O espelhismo proposto na primeira estrofe, porém, se abre como sugestão de uma liquidez sutil, porque a água é o elemento dos reflexos por excelência (a propósito, espelho de Narciso em diversas representações do mito, a exemplo das *Metamorfoses*, de Ovídio, obra à qual grande parte dos estudos sobre o assunto costuma se reportar). O eu-poético, denso como um rio caudaloso, é imensurável como o que corre “jamais chegando ao fim”. Aliada ao poema XIX - “Corpo de carne” e ao oásis de que se constituem os cantares, a primeira estrofe do poema XLVI - “Talvez eu seja” reúne subsídios para o que se pode chamar de hermenêutica da água, sobretudo pelo jogo de projeções reiterado ao longo do texto, condicionante da cisão identitária do eu-poético: “Assim a água, por seus reflexos, duplica o mundo, duplica as coisas. Duplica também o sonhador, não simplesmente como uma vã imagem, mas envolvendo-o numa nova

experiência onírica” (BACHELARD, 2013, p. 51). Complementando Bachelard, apenas reforçaríamos que, em face da imbricação entre os processos de dissolução e reflexão, a água mais que duplica: multiplica, o que, no canto amoroso, é resultado de uma tentativa de unidade a qual, diante do rio espesso da busca, muitas vezes se configura como extermínio de qualquer ideal de totalidade.

Como se vê, a dissolução simbólica a que o poema remete é também uma dissolução dos sentidos que o texto a princípio encapa enquanto linguagem, mas de alguma forma deixa minar. A conhecida distorção semântica que a metáfora promove, intensificando a nova referência criada pela literatura, “atinge o mundo, não apenas no plano dos objetos manipulados, mas no plano que Husserl designava pela expressão de *Lebenswelt* [A *Filosofia da Vida*] e Heidegger de *ser-no-mundo*” (NUNES, 1999, p. 145, grifos do autor). As novas significações, virtuais, correspondem ainda e paradoxalmente ao estado do ser humano no mundo, de forma que, lendo os versos de Hilst como voz da própria literatura, é razoável dizer que o “talvez não seja ainda” discutido anteriormente se sobrepõe a seu par, o “talvez não seja”. Portanto, o espelhismo que a literatura instaura, virtual e virtuoso, é narcísico, como o interlocutor dos poemas de Hilst: volta sempre a si mesmo como um outro para tocar a realidade.

Em pesquisa sobre a relação entre mito e canto amoroso em Hilda Hilst, Karyne de Moura persegue a recorrência do mito de Narciso em poemas da escritora. Comentando um deles, Moura (2009, p. 25), além de reforçar a marcada ideia de incompletude ressonante na poética de Hilst, mostra como o recurso ao elemento aquático, análogo a Narciso, se converte na esperança do eu-poético, sólido cristal, de ser atendido por seu interlocutor. No poema XLVI - “Talvez eu seja”, podemos extrair a analogia ao mito da sequência de duplicações que sai do si-mesmo, passa pelo eu-interlocutor e chega ao eu-nada. Ou seja, tal qual Narciso, que vê seu objeto passional refletido nas águas, o eu-poético aqui também chega a essa contemplação quando enxerga em seu reflexo o tu por quem é apaixonado, com a diferença que dela não se embevece, nem nutre esperança alguma: “Talvez não seja”, lembremos. Certamente, porque enquanto de Narciso o eu-poético tem a condição de deparar-se com espelhos e desejos espelhados, seu interlocutor tem a vaidade e a altivez: a presunção dos cristais que se quebram⁹.

A propósito, a discussão sobre a química dos espelhos faz lembrar, sutilmente, um poema de Hilst em que a imagem da areia, componente fundamental na fabricação dos vidros, se liga à da água para compor um belo quadro do desejo latejante no eu-poético dos *Cantares*

⁹ “E possuías / O inteiriço, o Narciso / Tu mesmo e tua fantasia. / Um fronteiroço de linhas / Que se pensavam contíguas.” (HILST, 2004, p. 37) afirma o eu-poético no quinto poema do livro.

de perda e predileção. Num tempo verbal que remete menos a um chamamento que à realização do encontro amoroso, o texto inverte a ordem presente no poema XIX - “Corpo de carne”, em que o interlocutor assume a função do sólido e o eu-poético, a da água:

LVI

Areia, vou sorvendo
A água do teu rio.
E sendo rio
Tu podes me tomar
Minúscula, extensa
Ampulheta guardada
Esteira, desafio.

Areia, encharcada
Recebo tuas palavras d’água
Sumidouro, aguaça
Em água-mel te prendo.
Areia, vou te tomando vasta
Ou milimétrica, lenta

Um rio de areia e caça
Luminescente, tua.
Uma presa de água.
(HILST, 2004, p. 93)

É curiosa a coincidência da apontada inversão da imagem com a alteração do tom do poema, pois em nenhum outro que trata desses dois estados da matéria (o sólido e o líquido) a inversão, quando há, se dá de forma tão marcada e permeada pela ideia de realização. Parece-nos que a liquidez, ao se referir à voz que se projeta ao e no outro (quase sempre indiferente), metaforiza, além da lubricidade, a matéria do impossível. Ao se configurar solidamente, o eu-poético recobre de esperança seu discurso predominantemente alicerçado na desilusão, sem abdicar da imagem aquática, mas recontornando-a. Arenoso, ele é o tempo que sugere seu próprio esquecimento (uma “ampulheta guardada”), não como negação de si, mas como valorização do atemporal, como realização do infinito de que fala em outros poemas. O uso do verbo “guardar” aqui é diferente, por exemplo, de como ocorre no poema XIX - “Corpo de carne”, em que a ação verbal, imperativa, é confiada ao interlocutor, navio sem amarras, à deriva. Talvez a diferença esteja de fato nesse jogo imagético, na semântica das pulsações que a ele subjaz, pois, justo no poema em que os “sujeitos” são revestidos pela imagem diversa do que é predominante, o interlocutor é delineado como aquele que é profundamente seduzido, envolvido numa rede de doce viscosidade: “Sumidouro, aguaça / Em água-mel te prendo”. Portanto, a água, imagem de que se reveste o eu-poético na maior parte dos poemas, parece

estar imbuída da ideia do descontrole, ao passo que à solidez é conferido o equilíbrio, o comedimento, porque “o ser voltado à água é um ser de vertigem” (BACHELARD, 2013, p. 7), como de vertigem é Narciso, embebido em seus próprios narcóticos.

Por sinal, Junito Brandão (1987, p. 174) descreve Narciso como um enamorado das águas, não apenas por ele fazer delas seu espelho, mas por fatores como a sua genealogia (afinal, ele era filho de um rio com uma ninfa, divindade que possui vínculo com a água) e a flor homônima, que floresce em lugares úmidos e na primavera, relacionando-se também à simbólica das estações. O mitólogo fala ainda da relação existente entre o narciso e a narcose, uma vez que em diversos momentos da cultura antiga a flor era associada a entorpecimento. Disso tudo, interessa-nos extrair a relação existente entre o denso espelhismo do poema XLVI - “Talvez eu seja” e o torpor ligado ao interlocutor no poema LVI - “Areia, vou sorvendo”, ambos ligados à imagem da água, mas desenhando metáforas distintas.

A coexistência do saber e do sentir na poética de Hilst, simultaneidade que está atrelada a esses sentidos da imagem da água e seus arredores, é tema da dissertação de Bernardo Amorim (2004). Embora se centre em *Do desejo* (1992), ele observa genericamente como a escritora possui a dupla necessidade de expressar emoções, a que o trabalho imagético serve sobremaneira, e de buscar esclarecimentos diversos, haja vista a profusão de poemas que evocam Deus para o debate sobre a existência e a condição humanas, no sentido de demonstrar como a “experiência subjetiva da *persona*, núcleo da lírica, revela-se de maneira específica quando do encontro entre a manifestação afetiva de caráter confessional e o impulso interrogativo, na imanência do corpo do poema” (AMORIM, 2004, p. 167). Como se vê, Amorim traça a fronteira interna a esse duplo movimento principalmente por meio de uma análise da expressividade sintático-semântica dos textos, o que se observa, por exemplo, no destaque dado, no trecho citado, às interrogativas e ao tom de confissão hilsteanos. Nesse sentido, o uso da imagem da água nos *Cantares de perda e predileção* ultrapassa os níveis de análise utilizados pelo crítico, já que, como vimos no caso do poema LVI - “Areia, vou sorvendo” em comparação com outras ocorrências dela, os sentidos desses dois polos trazidos à tona por Amorim (2004) se configuram no plano estritamente metafórico, condensados, talvez mais vulneráveis aos riscos de deslizamentos interpretativos, mas presentes ainda assim.

Chama a atenção o fato de nos poemas especulares, em que a propensão ao entranhamento entre o eu-poético e seu interlocutor tenderia a ser maior devido à liquidez atingir também este segundo, o ser desejado vir retratado ainda como indiferente ao clamor da voz que se derrama até ele. Acontece que as metáforas seguem uma lógica da ocorrência da imagem, a mesma e sempre outra; parecem, às vezes, ser refratárias ao próprio desejo

expressado pela voz poética desses poemas, pois o sentido da recorrência ao elemento aquático está condicionado a quem ele se refere no discurso poético: se ao eu (a maior parte dos casos) ou se ao tu. Os espelhismos funcionam como uma extensão do eu, afinal é ele quem se enuncia no poema, e, portanto, seguem seus preceitos semânticos. O discurso persegue a imagem, é condicionado por ela, já que sozinho seria insuficiente, mas determina seu sentido no interior do poema, de modo que a “predicação vai dando o justo relevo às diferenças que se estabelecem entre o antes e o depois, o causal e o casual, o possível e o impossível e, às vezes, o verdadeiro e o falso” (BOSI, 2000, p. 33).

No penúltimo poema do livro, ficam mais evidentes os reflexos do espelhamento na configuração poética:

LXIX

Resolvi me seguir
 Seguindo-te.
 A dois passos de mim
 Me vi:
 Molhada a cara, matando-se.

Cravado de flores claras
 Ramo de luzes, de punhaladas
 Te vi. Sangrando de morte rara:
 A minha. Morrendo em ti.
 (HILST, 2004, p. 106)

É necessário esclarecer, antes de qualquer comentário, que a imagem da água nesse poema está no sangramento do penúltimo verso, reiterado pela cara molhada da primeira estrofe. Embora nosso enfoque sejam as imagens aquáticas (ou talvez justamente por isso), consideramos que, devido à água ser o elemento representativo dos líquidos, haja vista sua classificação pela ciência antiga como um dos quatro componentes do universo físico, qualquer líquido trabalhado no nível da metáfora consiste numa porta de acesso a nossa análise. Em outras palavras, porque “para o devaneio materializante todos os líquidos são águas, tudo o que escoar é água, a água é o único elemento líquido. A liquidez é precisamente a característica elementar da água” (BACHELARD, 2013, p. 97-98).

Com essa metáfora do sangramento, apoiada na imagética da liquidez, o poema LXIX - “Resolvi me seguir” parece sintetizar a discussão feita até aqui. O sangue que pulsa nas artérias, símbolo da vida, executa sua função sob o risco iminente da ação de algo que o faça parar, o que significa que a mesma condição de líquido pulsante e necessário à vida o torna um símbolo da morte, em potência, sempre iminente. No poema, o segundo sentido é supremo, é o traço

vermelho da metáfora que desenha a imagem, pois, uma vez mais, o uso do espelho (sugerido pelo “A dois passos de mim”) dá a ver que é do eu-poético que jorra o líquido, de seu desejo, fatal e escarlate.

No jogo especular desse poema, o interlocutor se converte num duplo do eu-poético, não só por se constituir de uma projeção da voz lírica, o que pode ser inferido também de outros textos de Hilst, mas especialmente pela morte que ronda a cena descrita, pois, segundo Otto Rank (1914 *apud* BRAVO, 2005, p. 263), a duplicidade está relacionada ao problema da ameaça da morte e da luta humana contra ela. Entretanto, no poema LXIX - “Resolvi me seguir”, não vemos um combate, mas uma espécie de constatação da finitude – com ares contemplativos, diga-se de passagem –, a qual, devido à não correspondência do ódio-amor bradado, é enxergada com admissibilidade pelo eu-poético, o que nos faz concordar com Bravo (2005, p. 287) quando diz que o “duplo está apto a representar tudo o que nega a limitação do eu, a encenar o roteiro fantasmático do desejo”. A duplicidade aparece, dessa forma, como representação da fluidez humana, do jogo de conversões que nunca param de acontecer, do eu-outro-um que só a gramática da existência e da poesia, como vemos no poema anterior, conseguem significar.

Movida por esse sentimento em si mesmo ambivalente, na sua busca incessante, a voz poética chega ao outro, mas não através de uma abertura por ele dada – a troca aparentemente confusa dos pronomes oblíquos na primeira estrofe ilustra bem isso. É a partir dela que se dá a busca, dado o habitual desinteresse de seu interlocutor. Dessa forma, a inversão dos substantivos/adjetivos nos dois primeiros versos da segunda estrofe (“*flores claras*” e “*ramo de luzes*”), os quais se espelham, parecem fazer coro com esse (des)encontro nascido da imagem virtual própria às superfícies especulares. O /r/ de “sangramento” que se espalha pelos versos a partir do fim da primeira estrofe (cara, flores, claras, rara), como se fosse o próprio líquido fazendo seu curso último, externo ao corpo, dá à imagem do sangue “ato de presença, unidade de tom” (BOSI, 2000, p. 44).

Tal como afirma Rosset (1988, p. 64), a morte do duplo aqui corresponde à morte do ser duplicado. A diferença, contudo, é que o assassínio é perseguido conscientemente pelo próprio duplo, como via de sacrifício do eu “original” e de si mesmo. Se para o filósofo francês é o ser duplicado quem busca o outro para exterminá-lo considerando que, a partir de então, será único, no poema de Hilst, temos o avesso desse processo, motivado pelo desejo e expressado liquidamente pelo sangue a escorrer pelo poema. Embora contrastemos a teoria de Rosset e o que acontece no poema de Hilst, é preciso que se diga que o filósofo concebe o desdobramento identitário apenas para refutá-lo, negando não sua existência, mas sua

pertinência na vida dos indivíduos: “O reconhecimento de si [...] implica também necessariamente um exorcismo: o exorcismo do duplo, que põe um obstáculo para a existência do único e exige que este último não seja apenas ele mesmo, e nada mais” (ROSSET, 1988, p. 67). Acontece, no entanto, que o duplo talvez surja justamente das impertinências que contrariam a lógica e o racionalismo que tentam envolver os dias e os seres, inevitavelmente instáveis, como bem mostra a poética de Hilst.

No poema LXIX - “Resolvi me seguir”, fosse o interlocutor a nascente do fluido sangramento, como no raro caso do poema LVI - “Areia, vou sorvendo”, a metáfora evocada pela imagem seria outra, certamente a do primeiro simbolismo do sangue que expusemos. Não foi, entretanto, porque a imagem existe, no poema, em função de uma coerência discursiva, pressupondo aqui a existência de unidade na obra. Nesse sentido, não importa definir se o final se traduz em morte absoluta da relação (sustentada mais pelo canto que por mutualismo), já que se trata, como dissemos, do penúltimo poema, ou se na morte de fato do que seria uma *persona* do poema. Importa, sim, empreender a compreensão dos afluentes da imagem, cuja captura é finalidade primeira do discurso poético, o qual jorra parecendo não ter fim.

Há um poema que, se lido imediatamente antes desse, figura como uma bela condicional colocada pelo eu-poético para que o sangue que circunscribe os versos seja o símbolo da vida. Vejamos:

XVIII

Para tua fome

Eu teria colocado meu coração
Entre os ciprestes e o cedro

E tu o encontrarias
Na tua ronda de luta e incoação:
A ronda que persegues.

Para tua sede
As nascentes da infância:
Um molhado de fadas e sorvetes.

E abriria em mim mesma
Uma nova ferida

Para tua vida.
(HILST, 2004, p. 51)

Os verbos no futuro do pretérito são os principais responsáveis estruturais pela ideia de condição, se persistirmos no paralelo com o poema anterior. Apesar de aqui o eu-poético se colocar de maneira subserviente, como em muitos outros textos, canta no poema uma harmonia vitalizante: seja pelo que emana de seu conteúdo bastante expressivo, seja pela simetria da quantidade de versos por estrofes, seja pela igualdade no número de sílabas poéticas nas três redondilhas menores que alicerçam o todo, a voz lírica se situa como plenamente entregue ao outro a quem se direciona.

Os três últimos versos confirmam o percurso em direção à duplicidade que culmina em LXIX - “Resolvi me seguir”, porque, a princípio, está se propondo a morte de apenas uma das partes, retratada pelo signo da ferida aberta, na ilusão de que o outro se mantenha vivo. Mesmo nesses termos, contudo, não temos a morte como vontade de exclusividade, tal qual expõe Rosset, mas como uma espécie de sacrifício que se dá, paradoxalmente, em função do encontro, do desmonte da solidão. Prova disso é o elemento líquido a que se recorre: as águas nascentes, símbolo de vida e prosperidade, ao contrário do sangue anteriormente derramado.

A propósito da solidão, é necessário dizer que ela é a condição para a realização do duplo nesses poemas, cujo discurso, como vimos, se dá em muitos deles através de uma interlocução que pode facilmente ter seu prefixo suprimido. As significações dilacerantes das águas emergem de acordo com o que a voz poética possui, ao passo que as sublimes vêm à tona em conformidade com o que ela poderia ter. Estamos diante, portanto, de uma poética das ausências, que converge para o que diz Bachelard ao comentar a água violenta (2013, p. 175, grifo do autor): “Para bem projetar a *vontade*, é preciso estar só. Os poemas do nado voluntário são poemas da solidão.”

A imagem, como se vê, corresponde a diversos anseios e, na poesia, se converte num duplo por excelência, pois, além de evocada pela formulação mental que dela temos (o objeto no mundo dado), é reclamada pela construção estrutural do texto (o objeto no mundo criado). Nesse sentido, a imagética da água se sobressai pelos diversos afluentes que possui, dos quais até aqui destacamos o desejo, por aparecer como o primeiro trecho navegável nos cantares de Hilst e por nos conduzir, em contraposição à solidez de alguns momentos e através dos alumbramentos da experiência estética, à constatação não muito nova de que ele, salivante e insaciável, é a força motriz da existência.

No próximo capítulo, veremos como esse braço de água (o do desejo) resvala em outro (o do tempo), de modo a reivindicar uma saída para o impasse que o maniqueísmo líquido *versus* sólido não conseguiu encontrar. Como o desejo é resultado de sua existência num tempo

determinado, o eu-poético parece esperar que este aponte uma solução que não seja a dissolução a que se chegou até agora.

II – O FLUXO

O tempo é um rio sem margens.

Marc Chagall

A terceira perspectiva de observação das águas mencionada no início do capítulo anterior foi deixada à margem durante o desenvolvimento dele. Na verdade, até tocamos na mobilidade e fluência delas, mas apenas de passagem, porque nos interessa em especial a metáfora do tempo aossada pela imagem da água corrente. Por um lado, das horas líquidas, voláteis e esgotáveis da existência: Cronos inexorável. Por outro, da duração permanente da poesia e seu mistério: Cronos subjogado. Portanto, seja o tempo do poema (o de sua incidência em nós, no mundo), seja o tempo do qual ele fala (coincidente ou não com a nossa percepção e sensação da temporalidade), o fato é que essas imagens fluem por vias contíguas, muitas vezes convergentes, sempre a concorrer.

A água e o tempo, cada um a seu modo, seguem fluxos e oferecem à existência humana sentidos simbólicos, ainda que sirvam igualmente ao pragmatismo da vida. Calendários, por exemplo, são papéis onde se veem as datas para que os indivíduos se situem no tempo, mas são também a marca de uma convenção de contagem dos dias, de modo que o contínuo dessa passagem a que viemos chamando de fluxo pode não ser tão fluente assim, como a água represada do capítulo anterior e como o tempo sensitivo e existencial que discutiremos neste capítulo. Os calendários, portanto, se olhados pragmaticamente, atentam para uma fluência, mas, se analisados como signo de uma estrutura simbólica, atendem a anseios maiores. Para Walter Benjamin (1987, p. 230-231), eles constituem o tempo da recordação dos fatos coletivos, o tempo da tradição, ao contrário do tempo do relógio, “homogêneo e vazio”, concepção sócio-histórica que preconiza recortes de tempos determinados e sua materialidade social.

Nos *Cantares de perda e predileção*, o tempo é marcado pela descontinuidade, embora os agoras que os poemas evoquem sejam distintos dos de Benjamin¹⁰. Num plano geral, a associação com a liquidez quer chamar a atenção para a ideia de submersão na temporalidade, devido à matéria mais visível do canto: o desejo (encolerizado e lamentoso) refreado pela

¹⁰ O “agora” teorizado pelo filósofo alemão (BENJAMIN, 1987, p. 231) está compreendido na dimensão histórica do tempo, diferentemente da concepção depreendida do livro de Hilst que estamos estudando. A título de comparação, *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), obra anterior aos *Cantares de perda e predileção*, traz uma seção intitulada “Poemas aos homens do nosso tempo”, a qual, como sugere o título, contém poemas bastante interessados nos acontecimentos históricos contemporâneos. Fazemos essa ressalva na tentativa de desfazer o estigma de Hilst como escritora alienada e hermética criado por alguns críticos (ALVES, 2015), como se não fosse facultado a qualquer escritor, e menos importante, escrever sobre quaisquer temas que não os sociais.

indiferença do outro. No entanto, o debate pode ser alargado, uma vez que o fenômeno temporal possui um relevo perceptível nos textos, ora significado por nomes de objetos relacionados a ele (calendários, ponteiros ou negativos fotográficos a guardarem os reveses do passado), ora aludidos por conceitos imemoriáveis (saudade, morte, eternidade ou o próprio tempo, muitas vezes iniciado em maiúscula).

Alcir Pécora afirma que, embora o discurso da poeta passe pelo *tempus fugit* e pelo *ubi sunt*, “não são eles que articulam os principais sentidos dos cantares” (2004, p. 8), porque a fugacidade do tempo manifesta, na verdade, o tom belicoso da experiência amorosa. Acreditamos, em contrapartida, que essa lógica pode ser invertida, isto é, que a atmosfera pugnaz revela uma compreensão do tempo como passageiro e predador, pois vemos o tema do relacionamento odioso-amoroso como a superfície do texto, suscetível a diversas imersões e, conseqüentemente, a interpretações mais densas, como a que segue o ducto existencialista. Além da verdade, o debate sobre o grau de abertura e complexidade interpretativas do texto literário é bastante controverso, pois pode dar margem a critérios mais arbitrários do que teóricos. Ao tentar equacionar a relação existente entre o que chama de “sujeito-de-enunciação” e o objeto do poema, Käte Hamburger (1975, p. 177-183) traz exemplos de diferentes tratamentos com a linguagem da poesia, os quais, segundo ela, ilustram distintos níveis de permissividade para a associação significativa no momento da interpretação, de modo que arranjos herméticos demonstrariam um entranhamento entre sujeito e objeto que tornaria determinado poema mais esfíngico do que outro.

Apesar de considerarmos delicada essa abordagem da teórica alemã, inferimos da argumentação dela uma proposição trabalhada mais claramente por Ricoeur. O filósofo francês afirma que o enunciado metafórico deve se fixar numa literalidade própria à linguagem poética, visando à criação de uma nova referência semântica para a compreensão do arranjo linguístico, afinal,

Não se pode dizer que a interpretação metafórica, ao fazer surgir uma nova pertinência semântica sobre as ruínas do sentido literal, suscita *também* um novo objetivo referencial, graças à abolição da referência correspondente à interpretação literal do enunciado? (RICOEUR, 2000, p. 351, grifo do autor)

A pergunta retórica de Ricoeur parece atender ao menos a um dos problemas levantados, ainda que indiretamente, por Hamburger. A linguagem poética, cuja transgressão é potencializada pela metáfora, possui a propriedade de intensificar o aspecto polissêmico da linguagem, por meio, entre outros fatores, da referência duplicada, que se pauta na semelhança

de sentidos (muito embora se proponha a desestabilizá-la), mas é responsável pela instauração do discurso hipotético, isto é, aquele que não é passível de ser julgado de verdadeiro ou falso, como afirma Ricoeur (2000, p. 350) na esteira de Northrop Frye. Esse esclarecimento, portanto, nos faz considerar que a aparente aproximação do discurso poético com a linguagem ordinária não o torna menos complexo, como sugere Hamburger. Ao contrário, talvez o adense, pois cria a chamada ilusão referencial (COMPAGNON, 2012, p. 108) e coloca o leitor diante de um embuste maior do que já é toda obra de arte.

A digressão dos parágrafos anteriores se fez necessária em função de um empenho: discutir teoricamente porque o ser-no-tempo, associado com a imagem da água, pode ser concebido como um dos temas alicerçantes do livro de Hilst que estamos estudando, apesar de (ou justamente devido) a interlocução dos textos focalizar, a princípio, o desejo. Ajuda-nos nessa tese o argumento trabalhado no capítulo anterior de que a imagem funciona como uma matriz semântica de onde podem ser extraídas diversas metáforas que se associam, o que permite, por exemplo, dizer que os signos da água temporal simbolizam não só o desejo sufocado, mas também a temporalidade opressora. Vejamos de início um poema em que a confusão entre esses três componentes (desejo, água e tempo) é bastante moderada:

LXVIII

Te penso.
E já não és o pensado.
És tu e mais alguém.
No informe, nos guardados
Alguém
E tu mesmo sem nome, imaginado.

Te penso
Como quem quer pintar o pensamento
Colorir os muros do passado
De umas ramas finas, mergulhadas
Num luxo de tinturas.
Te penso novo e vasto.
E velho
Igual à fome que tenho das funduras.
(HILST, 2004, p. 105)

Compreendendo o tempo por meio da referência ao passado, o eu-poético demonstra ter consciência de que o fenômeno da lembrança esfumaça o objeto da memória. Como uma fotografia em preto e branco, a reminiscência pede, além das cores, a vivacidade que elas concedem e a submersão que elas, líquidas, permitem. O mergulho é o potencial máximo de entrega da imagem do outro pintada pela voz lírica, a quem o tempo se revela em todo o poema,

com exceção dos dois últimos versos, como possibilidade de reversão: o sem-forma a se modelar no espectro das cores. Falamos na duração dos doze versos iniciais porque os dois últimos desconstruem o que o pensamento-imaginação edificou, com uma força superior ao presente do verbo que abre as duas estrofes.

O primeiro traço que nos chama a atenção para a relação entre o tempo e a liquidez é o elemento utilizado para representar esta última: as tintas. Ora, a menção a elas acaba sugerindo a rememoração como representação, o que não é novidade se lembrarmos que mesmo a graficalidade de qualquer palavra consiste numa operação representativa, mas se torna relevante se concebermos que o tracejado das tinturas possui implicações maiores do que esse operador comum da vida ordinária. A representação com laivos pictóricos pressupõe a submersão do pincel, aludindo ao desejo aquático do capítulo anterior, e exige a continuação do movimento, inevitável toque na superfície da tela (pensamento-imaginação). Temos, portanto, o mergulho nas tintas, o passeio no plano do quadro – expressão dona de um dúbio sentido bastante pertinente aqui – e o afogamento no passado, o qual reverbera como um duplo.

Nessa discussão, a lembrança ganha vieses da lembrança-imagem de que fala Ricoeur (2007, p. 67) comentando Bergson, pois consideramos controversa, a não ser para fins meramente conceituais, a existência de uma lembrança pura (categoria contraposta por Bergson à anterior). A lembrança-imagem nesse poema cria um jogo representacional que gera duas duplicações imbricadas: uma no nível da metáfora e outra no nível da metonímia. Esta última diz respeito ao passado como um duplo, já que o eu-poético se volta para ele devido à insatisfação com o presente, ainda que essa insatisfação se intensifique com a recorrência ao tempo pretérito. É um lance um tanto metonímico porque se dá através da simultaneidade e da contiguidade dos *flashes* rememorados. Já a primeira duplicação fita o olhar para trás no tempo como o pintor que se flete e delinea os fatos, na representação, por uma perspectiva diferente daquela com a qual se deparou em seu movimento anterior. Nesse sentido, a metáfora consiste no passado como um quadro e no eu-poético como agente dessa (re)criação.

Como os duplos no poema existem em função do relacionamento odioso-amoroso, que compõe o que chamamos no começo do capítulo de superfície do texto, o outro a quem a voz poética se dirige é o principal alvo da duplicidade. Tal qual a ampulheta do poema LVI - “Areia, vou sorvendo”, analisado no capítulo anterior, o interlocutor está nos guardados, de onde é retirado para compor a nova realidade, imaginada. O “És tu e mais alguém” insinua vagamente o motivo da desvinculação entre os dois no tempo anterior (o desprezo em proveito da relação com outro indivíduo), mas é igualmente sinal da pulsão do mundo como vontade e representação, como diria Schopenhauer, de maneira que o “mais alguém” pode ser lido como

o elemento diferenciante do mesmo. A segunda estrofe, salvo os dois últimos versos, corresponde a esse impulso; a propósito, subtraindo-se essas linhas finais, a estrofe iguala, em quantidade, a anterior. Torna-se, assim, um duplo por excelência, constituído de um referente (o outro no passado) cujo desdobramento, exigido pela necessidade, recompõe a realidade (o outro no pensado), a que os dois últimos versos servem como síntese, pois representam, ao mesmo tempo, a presença do antigo, pelo conteúdo que enunciam, na novidade do traçado, pela quantidade que acrescentam. O passado volta, os acontecimentos voltam, a estrutura da estrofe volta, os mesmos e outros: “É preciso que uma permanência encarne-se no fluxo, que ela seja captada na apreensão” (DELEUZE, 1991, p. 122).

Os muros da segunda estrofe compreendem bem essa permanência teorizada por Deleuze quando comenta Whitehead, pois, ao passo que simbolizam separação e barreira, são alvos das tintas que representam o novo e consistem numa das formas de presença daquilo que o matemático inglês coloca como quarto componente do acontecimento: “Os *objetos eternos* ingressam no acontecimento. Algumas vezes são Qualidades, como uma cor, um som, que qualificam um composto de apreensões” (*apud* Deleuze, 1991, p. 122, grifo nosso)¹¹. Note-se que temos o prevailecimento da imprecisão, uma vez que o informe ganha forma através de ramas que fazem as vezes de pincéis – há de se convir que uma imagem pintada com ramas (no plural, atentemos) está mais para uma pintura abstrata, portanto regida pela indefinição, do que figurativista. É possível que o eu-poético esteja acometido pelo que Sartre chama de “patologia da imaginação”, resultante de uma espécie de vertigem gerada pela fuga diante de uma proibição (1996, p. 202-203), certamente análoga à vertigem de que sofrem os seres das águas.

É necessário deixar claro que a imagem de que falam Ricoeur e Sartre não corresponde à imagem-no-poema. Movidos por uma perspectiva fenomenológica, ambos pensam o termo no âmbito do mundo ordinário, sendo que o primeiro possui intenções tangentes à história e o segundo, à consciência (de si e do (ir)real). Lançamos mão desse aporte, articulando-o a nosso interesse, porque, além de operar sobre o passado, ele possibilita uma abordagem do tempo como território baço e indefinido, perspectiva bastante propícia ao tratamento dado nos cantares de Hilda Hilst.

¹¹ Segundo Deleuze (1991, p. 118-123), Whitehead define o acontecimento como composto por quatro componentes: a extensão, que faz dele um todo que se espalha por partes derivadas, a intensidade, responsável pelas propriedades que lhe são intrínsecas (altura e matiz, por exemplo), o indivíduo ou apreensão, que captam os elementos vitalizantes (como o olho que apanha a luz e as células, os sais), e, por fim, os objetos eternos, os quais arrematam a ideia de fluxo iniciada pela extensão e estabelecem, pelo acúmulo de intensidades, o contínuo do mundo, cuja “eternidade não se opõe à criatividade” (1991, p. 123).

A rápida menção ao tempo no poema LXV - “Meu ódio-amor”, por exemplo, ilustra bem o esfumado dos ponteiros hilsteanos. Do início ao fim, o eu-poético se coloca como poço de contradições: na tentativa de se unir ao outro, é pedra e água, estável e instável; no insucesso dessa tentativa, é figura morta quando há propensão para a vida. O tempo é líquido e escorre como a persistência da memória sobre o estampido do segundo, numa relação espelhada que se constrói nos moldes de outros poemas já analisados:

Meu ódio-amor:
 Tudo se esvai.
 A hora se faz móvel
 Escorrida
 Sobre o corpo da vida.
 Vou-me.
 Pedra lisa e mar
 Fixa-informe
 Tento te segurar
 Tu que és minha vida.
 Morre
 O mesmo de mim
 Se não me colo a ti.
 Vagueio.
 Alguém me vê
 E aponta:
 Dentro da flor aberta
 Uma abelha morta.
 (HILST, 2004, p. 102)

A dupla ocorrência do significante “vida” permite algumas associações interessantes. No primeiro caso, ele significa existência, a partir de uma ótica aparentemente neutra, sem especificar de quem; no segundo, ganha a acepção comum no discurso amoroso de força vitalizante, colocando uma seta dupla entre o eu-poético e o interlocutor, já que pertence àquele, mas é constituída por este (sendo inevitavelmente redundante, *é* este). Podemos dizer, portanto, que o tempo corre no corpo desse outro a quem a voz poética se dirige, simbolizando não precisamente seu envelhecimento, mas a distância temporal que os separa. As águas do rio navegável começam a ser desenhadas, tal qual veremos mais adiante, como águas de tempo.

Alessandra Rech (2011) identifica na poética de Hilst três formas de temporalidade: a cronológica, o Eterno Retorno e o Tempo Antes do Tempo, sendo que as duas últimas estariam a serviço do combate à predação da primeira. Rech vê nessa tríade uma (de)gradação que circunscreve as possíveis ações de Cronos: a sucessão dos segundos estaria em um extremo, como a mais opressora porque irreversível, a transcorrência cíclica do Eterno Retorno, ainda fechado e portanto prisional, corresponderia à transição que leva ao Tempo Antes do Tempo,

concepção mítica proposta pelo antropólogo Mircea Eliade que seria o polo reverso da primeira forma de ação, configurando o último escape do cárcere temporal que o discurso hilsteano põe em cena (2011, p. 11). Em um quadro esquemático, a pesquisadora coloca os *Cantares de perda e predileção* como contemplados pelas duas últimas categorias de análise (2011, p. 21). Ao voltarmos para os poemas LXVIII - “Te penso” e LXV - “Meu ódio-amor”, constatamos, em certa medida, essa predominância. No primeiro, o passado volta a ocupar o imaginário do eu-poético, como ponteiro que retorna sempre ao mesmo canto no relógio. No segundo, a longitude temporal que separa o eu do tu parece ser menos a dos anos que se contam do que a do impossível, a da falta de sintonia, a de corpos que giram em órbitas que jamais se encontrarão. Nesse caso, o tempo parece escorrer no corpo da abelha: em potência, apta ao voo, à fabricação de doçura, à disseminação de mais flores; em realidade, estéril, morta e sepultada no lugar onde dedicou a vida.

Essas duas temporalidades remetem, com sutis diferenças que apontaremos, aos dois tempos da poesia abordados por Bosi. Ele se vale de uma expressão de Husserl para defender a tese de que a atividade poética é movida por uma força a-histórica que atende ao impulso do “mundo-da-vida”, tal qual o filósofo alemão definia o estado pré-categorial da existência (2000, p. 132). A essa força, mítica por excelência, regulada por propriedades subjetivas, mas nem por isso assistemática, se contrapõe o tempo histórico, que imprime à organização verbal uma localização histórica e a enquadra nos sistemas dominantes (2000, p. 141). Ainda que o autor fale em luta poética entre esses dois modos, preferimos vê-los como convergentes, pois, no ato da leitura, um não aniquila o outro. É um regime de “alucinação lúcida”, nos diz o crítico chamando a atenção para a raiz comum aos vocábulos:

Alucinação. Abre-se, primeiro, o tempo iluminado até o delírio e a febre do encantamento de que os seres são penetrados quando os contempla o olhar de fogo do poeta. [...]

Mas *lúcida.* A intuição que dá vida à imagem é mediada pelo discurso, síntese de nome e verbo, sujeito e predicado, visão e ponto de vista. [...]

Ora, o “tempo” a que remete o discurso, o tempo das mediações predicativas, é um tempo originalmente social. (BOSI, 2000, p. 141-142, grifos do autor)

Nessa distinção, Bosi parece congrega de um lado o que Rech chama de Eterno Retorno e Tempo Antes do Tempo e, de outro, a temporalidade cronológica. A diferença é que em nenhum momento ela associa o fluxo cronológico ao aparato social, porque talvez não coloque nesses termos nem mesmo a produção de Hilst cuja lida com o tempo seja mais pragmática, o que consideramos didaticamente razoável. Não obstante, pensamos também que a concepção do que é social e histórico pode ser alargado. As tensões interiores de um indivíduo, embora

não envolvam diretamente uma coletividade, estão circunscritas na história dele e podem ser abrangidas pela História, a depender de quem se proponha a narrá-la¹². Nesse sentido, a apreensão do tempo no poema LXVIII - “Te penso” pode ser vista ainda como cronológica (ou histórica, como diria Bosi numa concepção que tentamos ampliar), porque é menos “impessoal” do que acontece em LXV - “Meu ódio-amor”, cuja extensão temporal se mostra imensurável e atende à “fome de funduras” que fecha o poema anterior. O estado da abelha no fim do segundo pode sugerir um traço cronológico na passagem das horas, no entanto, ao contrário de outros poemas, como veremos, o signo da morte aqui parece estar a serviço da metáfora da ausência de vida como a falta de sentido para a existência.

Na verdade, é possível ver no poema LXVIII - “Te penso” uma fronteira entre essas duas concepções de tempo, até porque o Eterno Retorno, que Bosi (2000, p. 137) inclui no mundo-da-vida, funciona como um meio-termo entre as duas categorias trabalhadas pelo autor. Há, contudo, poemas cujo tratamento dado à temporalidade é marcadamente cronológico, desenhando o fenômeno como um dos grandes algozes da existência humana com uma expressividade que confere a essa faceta, nos cantares de Hilst, certa superioridade em relação às outras. Vejamos, como exemplo, o poema XXX - “O Tempo e sua fome”:

O Tempo e sua fome.
Volúpia e Esquecimento
Sobre os arcos da vida.
Rigor sobre o nosso momento.

O Tempo e sua mandíbula.
Musgo e furor
Sobre os nossos altares.
Um dia, geometrias de luz.
Mais dias nada somos.

Tempo e humildade
Nossos nomes. Carne.
Devora-me, meu ódio-amor,
Sob o clarão cruel das despedidas.
(HILST, 2004, p. 64)

¹² Clarice Lispector, em uma pequena entrevista que abre uma antologia com contos seus, comenta nos seguintes termos a afirmação de que a literatura deve ser comprometida com a realidade: “Os meus livros não se preocupam com os fatos em si, mas com a repercussão deles nos indivíduos. Isso tem muita importância para mim. É o que faço. Acho que sob esse ponto de vista, eu também faço livros comprometidos com o homem e a realidade do homem, porque a realidade não é fenômeno puramente externo” (1990, p. 5). Naturalmente, temos consciência de que realidade e história são conceitos diferentes, porém há de se frisar que o “mundo-da-vida” corresponde a um estado precedente, inclusive, a essa realidade interior implícita na fala de Lispector, o que acaba estreitando as esferas dos dois primeiros termos (realidade e história).

O tempo é personificado como o devorador insaciável. As estrofes são apresentadas na forma de verdadeiros quadros, marcadas por predominante estaticidade no que é descrito. Note-se que o único verbo de ação de todo o texto aparece no penúltimo verso, indicando uma modesta dinâmica em comparação ao exibido antes, mais reforçando-o do que contrastando. O desejo e seu sufocamento, o amor e seu oposto, voltam à cena, mas agora com uma consciência explícita da efemeridade de tudo.

Os primeiros versos de cada estrofe recebem, na construção textual, alguns destaques que merecem nossa atenção. A princípio, as maiúsculas que grafam a palavra estruturante do poema, realçando a sua relevância enquanto componente do tecido e o potencial do fenômeno a que ela remete (naturalmente, esse traço deve ser desconsiderado na terceira estrofe, já que a maiúscula pode se justificar apenas por dar início a nova frase). Aliados à presença das capitulares, temos os paralelismos sintáticos nos inícios das duas primeiras estrofes e a importante quebra dele na terceira. A simetria sintática atesta uma sintonia entre esses dois blocos que abrem o poema: o olhar que sai do tempo e seus matizes (volúpia e esquecimento) e suavemente se volta para si, como se vê na primeira pessoa do plural dos últimos versos de cada um deles.

A terceira estrofe rompe com essa harmonia sintática e traz, na ruptura, sentidos interessantes. Nela, o movimento contemplativo sai de si para o tempo, ou melhor, essas duas esferas são olhadas mutuamente, como a imagem real que olha a imagem virtual diante do espelho. Falamos que a mirada sai de si porque o significante “tempo” que abre a estrofe é utilizado para nomear um dos integrantes do relacionamento odioso-amoroso que constitui os cantares desse livro, procedimento que quebra a “objetividade” contemplativa que o poema vinha enunciando e promove certo desequilíbrio no comportamento do eu-poético em comparação ao tom das duas estrofes anteriores, menos acres do que esta que fecha o texto.

Considerando ainda a separação que propusemos (primeira e segunda estrofes de um lado e terceira de outro), a arquitetura desse texto também salta aos olhos em razão dos signos da suntuosidade que o compõem. Arcos e altares: formas geométricas faustas onde se encontram, no poema, indiretos questionamentos ao tempo, numa estância abstrata da relação (veja-se que a volúpia, a qual desmontaria nossa tese, é seguida de esquecimento). A terceira estrofe, desprovida dessa geometria maior, esquece o “Decifra-me” para promover o “Devora-me”, sob os ditames da carne e os anseios da finitude.

Pois bem, com essa distinção entre os dois blocos em que dividimos o poema, queremos voltar a Deleuze, mas a partir de outra perspectiva. O filósofo francês afirma (1991, p. 14), tratando do barroco, que uma das características fundamentais desse movimento é a dobra que

tende ao infinito. O estudioso traz exemplos da arquitetura e das artes plásticas com o objetivo, na verdade, de demonstrar o quanto esse desdobramento é constitutivo do pensamento seiscentista e do leibnizianismo (porém com marcas também na contemporaneidade). A casa barroca, nos diz ele, é composta por uma base, que já possui suas dobras, mas também por um andar superior, contínuo redobrado da parte anterior: enquanto o andar de baixo possui algumas aberturas, o de cima é fechado e privativo (DELEUZE, 1991, p. 16). Com essa alegoria, Deleuze chama a atenção para o problema da alma (o andar de cima) e da matéria (o andar de baixo). Mais precisamente, vê a primeira como (des)dobramento da segunda: “Não há só o vivente em toda parte, mas as almas estão em todas as partes na matéria” (DELEUZE, 1991, p. 25).

Propomos, a partir da operação conceitual do filósofo francês, a analogia icônica do poema XXX - “O tempo e sua fome” como a casa barroca, de modo que a terceira estrofe seja a base, a matéria encarnada e sua potencial finitude, e as duas primeiras constituam os andares superiores, onde mora o tempo: o cronológico (que repercute, aflitivo, no andar de baixo) e o mítico (o do mundo-da-vida, o que vem Antes do Tempo), o qual escapa ao próprio discurso poético nesse texto, já que o sujeito da enunciação fala do andar da base, mas se lança para o crítico elucidar, por meio sobretudo da interface com outros poemas do mesmo livro. A separação entre os dois andares remete à dobra categórica, aquela que, segundo Deleuze, não para de se atualizar e a que se refere o *Zwiefalt* (duplicidade) proposto por Heidegger como “o diferenciante da diferença” (DELEUZE, 1991, p. 51)¹³.

Dessa forma, o duplo pode ser concebido por diferentes perspectivas: a do contínuo temporal (passado e presente na teia representacional), a do constante fluxo identitário (os eus que não param de se verem nos outros e vice-versa), a da iminência do fim existencial, de que deriva o debate da alma e da morte. De todas elas, extrai-se em síntese que o fenômeno, paradoxal e contrariante, indica eventos sempre ligados a duas matrizes diametralmente opostas e interligadas: a da finitude e a da perpetuidade. No duplo que é a arte, predominante no primeiro poema que analisamos neste capítulo (LXVIII - “Te penso”), ficamos diante desta última; no duplo sugerido pela condição temporal da existência humana, confrontamo-nos com a primeira. Sem se sujeitar ao faccionismo temático, Hilst condensa em sua poética as duas.

¹³ Essa relação entre alma e matéria tem sido tema de diversos estudos sobre Hilst que se concentram na coexistência do sagrado e do profano em sua obra. A propósito, *Cantares* é um dos livros que compõem o objeto da pesquisa de Sílvia Barbosa (2010), cuja proposta pode estar aqui sintetizada: “O ser humano erotizado dos poemas sente através do corpo. E tão somente existe pela fome do outro, mesmo que esse Outro seja Deus” (BARBOSA, 2010, p. 62).

Por exemplo, o ser-para-a-morte, de Heidegger, é um conceito que pode ser evocado nesse debate. O filósofo alemão (HEIDEGGER, 2002, p. 23) desloca a discussão da eternidade, focada na perpetuação do presente, como pressupõem as concepções míticas do fenômeno temporal (o Eterno Retorno e o Tempo Antes do Tempo) ou filosóficas como a de Agostinho, para a finitude, à qual interessa o futuro, porque a temporalidade está limitadamente fixada pelo nascimento e morte de determinado ser. O ser-no-mundo que Heidegger propõe é um ser-no-tempo, o qual cria uma noção de temporalidade infinita para apagar o ser-para-a-morte, marca fundamental de nossa finitude. Há, porém, um conceito do filósofo alemão que abre espaço para a preocupação com o tempo presente: a intratemporalidade. A possibilidade de datação do fenômeno temporal é um dos distintivos do conceito, que trabalha a ocupação da temporalidade por meio da contagem dele e da sucessão de “agoras”:

Se a ocupação do tempo pode se realizar, a partir de dados do mundo circundante, no modo caracterizado da datação, isso, no fundo, só acontece no horizonte de uma ocupação do tempo que conhecemos como *contagem do tempo*, própria da astronomia ou do calendário. (HEIDEGGER, 2002, p. 222, grifo do autor)

A ocupação do tempo como contagem coloca o debate heideggeriano no terreno do tempo cronológico proposto por Rech (2011) quando analisa a poesia de Hilst, possibilidade de enquadramento que parece confirmar que os tempos dos cantares da poeta são múltiplos. Obedecem inevitavelmente ao tempo da poesia, anterior ao discurso, tematizam uma temporalidade que beira o banal, se ficarmos na aparente superficialidade do texto, ocupado a princípio por um assunto corriqueiro, e trazem à tona o embate existencial entre o ser e o fluxo dos segundos (do menos palpável até a incerta concretude). Perseguem o que a pesquisadora vê como dominante, mas vão além.

Os três poemas analisados até aqui neste capítulo dão bem o teor dessa multiplicidade. No primeiro (LXVIII - “Te penso”), lateja forte a ideia de passado, sobretudo passado como projeção, por meio das tintas (águas paradas que ganharam fluxo) que a imaginação fabricou: “Te penso. / E já não és o pensado. [...]” (HIST, 2004, p. 105). No segundo (LXV - “Meu ódio-amor”), ganha força a liquidez das cenas temporais (com horas e eu-poético aquáticos), em que verbos no presente parecem construir um estado de atemporalidade (desde que a abelha morta, repetimos, seja vista como ausência de sentido para a existência): “[...] A hora se faz móvel / Escorrida / Sobre o corpo da vida. [...]” (HILST, 2004, p. 102). Nesse caso, quando dizemos “atemporalidade”, não estamos falando da ausência de passagem do tempo para o eu-poético, mas de uma temporalidade existencial, na qual a duração de uma vida representa frações de

segundos. Se neste último, há essa dupla possibilidade de leitura do fenômeno temporal, no terceiro (XXX - “O Tempo e sua fome”), em que a discreta umidade dá vida ao musgo dos altares ao mesmo tempo em que deixa indícios da ausência de vida humana, a figura da temporalidade cronológica se impõe e evidencia ser a concepção ressonante nos demais textos, dando a ver a ideia de que há uma tentativa de escape do tempo (predador) abraçando o tempo (mítico): “[...] Um dia, geometrias de luz. / Mais dia nada somos. [...]” (HILST, 2004, p. 64). A razão do canto demonstra estar, portanto, na impossibilidade desse comportamento que a princípio parece uma fuga:

LVIII

O bisturi e o verso.
Dois instrumentos
Entre as minhas mãos.
Um deles rasga o Tempo
O outro eterniza
Aquele tempo-ouro sem medida.

Rompem-se sílabas e fonemas.
Estanco meus projetos. [...]
(HILST, 2004, p. 95)

Em um aparente acesso de lucidez, o eu-poético deixa ver sua consciência da coexistência dos tempos. Mais que isso, admite que a temporalidade da poesia resiste à angústia do ser-no-tempo e atesta a visão de Benedito Nunes (2011, p. 157) de que o *Dasein* (o modo de existência específico do ser humano, o único capaz de questionar o Ser das coisas, segundo Heidegger) é poético¹⁴. É curioso como os sentidos são móveis, tal qual o tempo. A abertura feita pelo bisturi poderia sugerir cura, resolução de um mal. Mas não: Cronos opera diferente e o estancar dos projetos não significa fazer parar um excesso vazante: faz parar o necessário para existir. Por outro curso, vão as palavras, sem reconhecer represa, afluindo sentidos e dilatando agora ao infinito. A possível eternidade do tempo poético nos salva da vida, mas também nos coloca frente a frente com impasses e limites engendrados por essa existência difícil e falhada da qual, pelo menos por uma fração de milênios (em se pensando na duração da vida de um indivíduo), somos salvos.

¹⁴ Uma bela interrogativa de um poema de *Balada de Alzira* (1951) condensa essa ideia: “Acreditaríamos / se eu dissesse aos homens / que nascemos // tristemente humanos / e morremos flor?” (HILST, 2003, p. 74) Por meio do *Dasein*, a poeta questiona nosso próprio modo de ser e concebe, por meio da linguagem transgressora da poesia, outro estado de coisas, inclusive assumindo-o, pelo menos no interior dessa linguagem.

Dizer que o tempo da poesia é eterno pode gerar, não sem razão, a sensação de recurso fácil para a densa problemática que se coloca. Pode, inclusive, parecer um contrassenso, uma vez que a captação da poesia depende da leitura do ser humano, que é finito. Contudo, ao se falar em perpetuidade, pensa-se numa infinitude em potência, pois a vida da literatura se sobrepõe à vida humana, de maneira que, ao contrário de um indivíduo, a materialidade de um mesmo poema atravessa séculos e indica sempre o curso rumo à posteridade. Ainda assim, talvez seja mais adequado afirmar que a temporalidade da poesia aponta para uma eternidade potencial, já que o tempo de sua percepção cruza inevitavelmente em algum momento com o tempo cronológico e reclama os impasses deste último. Temos, portanto, a exigência de outra via alternativa para as possibilidades trazidas por Rech (2011), que não faz diretamente a relação entre *poiesis* e temporalidade, mas trabalha o tempo associando-o às diversas matrizes semânticas que o canto hilsteano pode suscitar.

Um dos impasses evidenciados pela cronologia do tempo, como comentamos *en passant*, é o ser-para-a-morte, categoria de análise que, para Heidegger, atende a uma cotidianidade responsável por nos fazer esquecer a finitude, transformando-a num fenômeno de todos e de ninguém: “A morte que é sempre minha, de forma essencial e insubstituível, converte-se num acontecimento público, que vem ao encontro no impessoal” (HEIDEGGER, 2002, p. 35). Apesar da lógica anticronológica proposta pela pesquisa de Rech (2011), os *Cantares de perda e predileção* flertam reiteradamente com a morte, ora mediante um embate face a face, pouco frequente no livro, ora por meio de uma força expressiva discreta e dúbia, predominante e certamente razão da classificação da pesquisa mencionada. Flerte talvez seja mesmo a melhor expressão para explicar a relação do eu-poético desses cantares com a morte: o olhar que não olha, as expressões desviantes. Ao contrário do que ocorre em livros como *Da morte. Odes mínimas* (1980), no qual a morte é a grande interlocutora¹⁵ (e companheira, arriscamos dizer) do eu-poético, temos na obra que estudamos a convivência com o tempo e seu fluxo represado, com uma atenção maior à fluência (amarga, apesar da leveza que o termo sugere) do que à represa. São poucos, por exemplo, os versos como estes do poema XLIV - “Lembra-te que morreremos”: “Lembra-te que morreremos / Meu ódio-amor. / De carne e de miséria / Esta casa breve de matéria / Corpo-campo de luta e de suor. [...]” (HISLT, 2004, p. 80). A maior parte deles, como dissemos, segue a estratégia furtiva no conflito, configurando um ambivalente processo em que o reconhecimento dessa condição é o necessário para

¹⁵ A título de ilustração, transcrevemos o desfecho do poema XXXII desse livro: “[...] Me fiz poeta / Porque à minha volta / Na humana ideia de um deus que não conheço / A ti, morte, minha irmã, / Te vejo.” (HILST, 2003, p. 60).

discursivamente velá-la. No nível da interpretação, podemos depreendê-la, mas como ela está encoberta pela metáfora, através do que Ricoeur (2000) chama de referência duplicada, como já apontamos, deixa margem para ser lida de outra forma, como a abelha morta do poema LXV - “Meu ódio-amor”.

Aliás, a imagem da abelha morta que desfecha o poema LXV - “Meu ódio-amor” poderia integrar, sem causar muito estranhamento, o cenário funesto do cantar XII - “Um cemitério de pombas”, repleto de imagens macabras e cuja compreensão da finitude se estende da relação odiosa-amorosa à existência humana. Em termos de imagens que se sobrepõem, talvez ele seja o poema mais avolumado do livro, de modo a tornar a leitura, mesmo silenciosa, um tanto ofegante:

Um cemitério de pombas
Sob as águas
E águas-vivas nas cinzas

Ósseas e lassas sobras
Da minha e da tua vida.

Um pedaço de muro
Na enxurrada
Prumos soterrados, nascituros
No céu

Indecifráveis sobras
Da minha e da tua vida.

Um círculo sangrento
Uma lua ferida de umas garras
Assim de nós dois o escuro centro.

E no abismo de nós
Havia sol e mel.
(HILST, 2004, p. 45)

Até o penúltimo verso, o poema é todo devastação. As imagens marcam pela agressividade do quadro que compõem, de modo que a liquidez, muito mais do que pelo sangue ou por simples água corrente, se faz notar pela enxurrada, que inunda e submerge os demais elementos. Com o auxílio de outros sintagmas, como “cemitério” e “sobras de vida”, as águas metaforizam o tempo e sua ação lancinante. Ou seja, por mais que aludem também ao simbolismo do fim da relação odiosa-amorosa, elas aqui agem em favor da ideia de finitude da existência humana. É o que Bachelard chamaria de águas violentas, não porque metaforizem o tempo em si, mas por ele ser tomado pelo eu-poético como um carrasco: “Se o mundo é minha

vontade, é meu adversário. Quanto maior a vontade, maior o adversário” (BACHELARD, 2013, p. 166).

Nesse caso, o eu-poético não mira a morte com ares contemplativos, como ocorre, por exemplo, no poema LXIX - “Resolvi me seguir”, que analisamos no fim do capítulo anterior. Tanto nele como em XII - “Um cemitério de pombas” há uma constatação da finitude, mas lá ela é tida como um sacrifício pelo outro e com o outro, pelo insucesso na sedução dele. Aqui, ao contrário, ela aparece como condição inevitável depois de uma existência de fracasso, ou melhor, de um relacionamento ruído por desarmonias diversas cujas vigas estruturantes foram corroídas pelo tempo. A água de XII - “Um cemitério de pombas”, portanto, é uma água ácida, mais ou menos pírca, como se constata já na primeira estrofe com a presença das águas-vivas, celenterado também chamado de água-má (HOUAISS, 2007), notadamente conhecido pela capacidade de causar queimaduras. A água desse poema, como metáfora do tempo, que corre, flui, mas também afoga e estanca, num quase esbarro, para voltar a correr e fluir, representa o ápice da violência aquática proposta por Bachelard. Segundo ele, o ser voltado à água “morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente” (2013, p. 7), de modo que nós relacionamos essa concepção à violência trabalhada por ele mesmo no capítulo dedicado à água violenta. Naturalmente, essa morte constante é uma morte simbólica, como pode ser lido o desejo aquático de nosso primeiro capítulo. No entanto, com este último poema, queremos mostrar que, na poética dos *Cantares de perda e predileção*, é dado um espaço considerável para a morte física através da água que metaforiza a temporalidade do *Dasein*.

É a diferença de tons entre as abordagens do tempo pelos poemas analisados até aqui neste capítulo que, se buscamos revelar uma congruência entre eles, a princípio levanta indefinições acerca do trato concedido ao fenômeno da temporalidade, sobretudo quando o relacionamos às diversas formas de manifestação da imagem da água. Ora como tinta, ora como horas que escorrem, ora no minúsculo musgo de ambiente inóspito, ora no estancamento de ações que se planejam, ora, finalmente, na enxurrada que destroça o que talvez nunca tenha sido sólido: a instabilidade nas ocorrências da liquidez apenas ratifica nossa tese a respeito da metáfora que ela compõe, isto é, a ideia de que existe nos poemas um flerte do eu-poético com o tempo em forma de embate e resistência camuflados, até certa medida, pelo veemente desejo, ao ponto, por exemplo, de conduzir o estudo de Alessandra Rech (2011) à conclusão de que esse livro não está entre aqueles cuja apreensão da passagem das horas seja das mais agressivas.

Tudo isso porque subjaz ao estado de aflição do eu-poético a concepção sartreana de que a finitude é criada por um ato de liberdade do ser, de maneira que a imortalidade não o isentaria de ser finito porque a realidade humana “se *faz* finita ao se escolher humana”

(SARTRE *apud* DASTUR, 2002, p. 89, grifo do filósofo francês)¹⁶. Nesse sentido, parece-nos que a última estrofe do poema, completamente contrastante de todo o resto, atende à utopia da ausência dessa angústia, pois coaduna dois elementos ligados a uma suposta positividade. Chama a atenção, ainda, o local onde esses dois elementos estão: o abismo. A relação entre sol, mel e abismo aponta, pelo próprio campo semântico de cada termo, uma contradição, pois o último deles seria responsável por romper com a positividade de que falamos acima, suscitada pelo sol (clarividência e calor, necessário à vida) e pelo mel (doçura e prazer). Contudo, se olharmos bem, enxergaremos que essa aglutinação de imagens sugere uma contradição que é da realidade humana em si mesma, visto que ela não obedece à polaridade dos extremos (a positividade e seus opostos), mas, sim, a essa busca incessante e insaciável temente pelo fim.

Alguns poemas possuem um interlocutor indefinido que muito tem a ver com esse debate da temporalidade. O segundo texto do livro é um desses cuja lida com o tempo se dá no terreno da ambivalência, quando a intenção é averiguar o confronto direto com a “indesejada das gentes”, lembrando aqui a “Consoada” de Manuel Bandeira, embora dê sinais maiores de um confronto *tête-à-tête* com o ser-para-a-morte, ou melhor, com a própria morte:

Que dor desses calendários
Sumidiços, fatos, datas
O tempo envolto em visgo
Minha cara buscando
Teu rosto reversivo.

Que dor no branco e no negro
Desses negativos
Lisura congelada do papel
Fatos roídos
E teus dedos buscando
A carnação da vida.

Que dor de abraços
Que dor de transparência
E gestos nulos
Derretidos retratos
Fotos fitas

Que rolo sinistroso
Nas gavetas.

Que gosto esse do Tempo
De estancar o jorro de umas vidas.
(HILST, 2004, p. 34)

¹⁶ Para isso, Sartre, ao contrário de Heidegger, distingue morte de finitude, discussão que nos interessa não necessariamente pela diferença entre os termos, mas por potencializar a concepção de que a angústia pelo tempo e suas implicações é inevitável à condição humana.

Temos aqui um poema repleto de objetos temporais, os quais aparentam nos invadir com a enumeração que o estrutura. Não fossem os pontos finais que encerram alguns períodos (ainda que nem todos os possíveis, como se vê na transição da terceira estrofe para a quarta), chegaríamos ao fim do texto realmente sem ar, com a sensação de um tempo de leitura maior do que os poucos segundos que de fato ela dura. Se formos pensar na categorização feita por Rech (2011), não é muito difícil enquadrar o tratamento com o tempo aqui dentro do que ela chama de forma cronológica de temporalidade. Os objetos elencados atestam isso: os calendários, embora distantes dos de Benjamin (1987), se constituem de historicidade, não propriamente a material teorizada por Marx, mas a da existência heideggeriana: “*A análise da historicidade da pre-sença busca mostrar que esse ente não é ‘temporal’ porque ‘se encontra na história’ mas, ao contrário, que ele só existe e só pode existir historicamente porque, no fundo do seu ser, é temporal*” (HEIDEGGER, 2002, p. 181, grifo do autor). Compondo um mesmo cenário, os retratos e seus negativos, os gestos e suas nulidades, são apanhados pela mesma perspectiva.

Por exemplo, a viscosidade dos calendários, fatos e datas, todos eles hipônimos de tempo, metaforiza a passado (particípio e substantivo), já que o visgo é uma das marcas da passagem das horas, mas vai além, pois, mais que a simples sucessão dos dias, a viscosidade retrata a condição do que ficou acantado. Na contramão dessa leitura, mas reforçando-a, a viscosidade pode ser vista como metáfora da paralisia do tempo, que em vez de envolver o eu-poético, leitura reincidente em certa medida, é por este envolvido. Nesse sentido, temos uma relação ambivalente entre ambos, já que um contém (controla e inclui) o outro: o eu-poético congela o tempo por meio da memória e o tempo encerra o sopro de umas vidas. Como a deterioração que se vê nos objetos simboliza um estrago interior, resultante da corrosão do vínculo que o eu-poético possui com seu interlocutor, a relação sujeito-objeto ganha aqui nuances interessantes.

Hamburger (1975, p. 179) diz que a compreensão e interpretação de um poema são facilitadas quando a referência ao objeto é preservada. No caso do poema de Hilst, temos essa conservação, pelo menos a princípio: um eu (lamurioso e comum aos outros poemas do livro) fala de algo (o tempo, os fatos passados e suas marcas) para alguém (o ser desejado pelo eu, com quem este viveu os fatos corroídos). Hamburger colocaria a relação sujeito-objeto nesses termos, pois assim o faz com outros poemas, hierarquizando os níveis de dificuldade e simplificando a discussão quando os elementos comunicacionais estão bem definidos, “apesar dos disfarces metafóricos” (1975, p. 179). A estudiosa alemã escolhe, em contrapartida, um poema de Paul Celan, poeta romeno, para exemplificar a dissolução entre sujeito e objeto no

gênero lírico, a qual inviabiliza a discriminação do que venha a ser de fato o objeto do texto e dificulta a interpretação (HAMBURGER, 1975, p. 183). Com efeito, ao compararmos o poema de Celan ao de Hilst, vemos que há diferenças notáveis, sobretudo no que diz respeito ao denso hermetismo do primeiro. Contudo, as colocações de Hamburger soam redutivas, o que mostraremos com esse último poema de Hilst.

Uma leitura viciada, como a que quisemos induzir convenientemente no parágrafo anterior, identifica facilmente o interlocutor desse poema com o ser desejado a quem o eu-poético se dirige mais claramente em outros textos do livro. Mas essa identificação pode ser falha, ou ao menos restrita. A referência clara ao tu aparece duas vezes: “Minha cara buscando / Teu rosto reversivo” e “E teus dedos buscando / A carnação da vida”. Não por caso, ambas as menções falam de busca, com a diferença da direção seguida por ela: no primeiro caso, ela se dá do eu para o tu; no segundo, o contrário, apesar da pretensa neutralidade do substantivo “vida”.

Acontece, porém, que a cena circundante a esses versos os lança para o terreno da dúvida em relação a quem seja o interlocutor. O visgo, a título de exemplo, sugere, na direção da primeira leitura que dele fizemos, ausência de vida, matéria em decomposição, dada a série de objetos desgastados que o poema traz (basta se lembrar das folhas de livros que se grudam umas nas outras com a ausência de manuseio); o rolo de fitas guardado não é descrito como empoeirado ou desgastado, mas sinistro. Associadas aos dedos do outro que querem a carnação da vida, essas imagens tornam a atmosfera do texto um tanto funesta, de modo a levantar a hipótese de que nesse poema a interlocutora do eu-poético seja a morte. Naturalmente, podemos mudar as lentes dessa observação e afirmar que, sendo o ser odiado-amado o tu a quem a voz poética se dirige, a carnação significaria a rememoração da fase da relação entre ambos da qual ela sente falta: a fase em que o desejo existia também no outro. Mas uma leitura não anula necessariamente a outra. É claro que, para construir uma interpretação com unidade de sentido, uma das duas visões terá de ser predominante, sem, contudo, se mostrar excludente: “[...] Busquei a luz e o amor. / [...] / E tudo que encontrei te digo agora: / Um outro alguém sem cara. Tosco. Cego. / O arquiteto dessas armadilhas.” (HILST, 2004, p. 33). Esses versos, que finalizam o poema anterior, o primeiro do livro, manifestam claramente a natureza bifurcável da busca empreendida pelo eu-poético. O sinistro, que no poema II - “Que dor desses calendários” foi colocado no rolo de fitas, no poema que abre o livro é categoricamente atrelado a essa presença indesejada, por meio de uma descrição altamente monstruosa.

Já o primeiro conjunto de versos que traz a menção explícita ao interlocutor em II - “Que dor desses calendários” mostra a condição de mutabilidade, pois a face do outro é qualificada como reversiva. Por essa ótica, a ambiguidade sobre a identidade do interlocutor ganha força, já que ao enunciar “Teu rosto reversivo”, o eu-poético alicerça discursivamente a maleabilidade constitutiva desse semblante. A propósito, convém lembrar aqui um comentário de Bosi sobre a dupla feição da imagem, a da aparência (de aparecer) e a da parença (de parecer):

Que seja esse o processo, prova-o a história semântica do termo *semblante*, que já designou parença (o nosso arcaico *semblar*), e hoje quer dizer, valendo-se daquela contigüidade, aparência, fisionomia. Imagem e semelhança do rosto humano. (BOSI, 2000, p. 20, grifos do autor)

No poema de Hilst, a relação que se constrói passa a ser, então: o ser que aparece, mediado pelo tempo, parece a morte. Mas a morte como fim da relação (metáfora comum inclusive na linguagem não-poética) ou a morte da matéria (evocando o ser-para-a-morte de Heidegger)? Como se vê, voltamos ao impasse inicial, visto que a primeira alternativa de leitura remete à interlocução com o ser odiado-amado por meio da ausência dele, como ocorre em muitos outros poemas. A solução para esse nó analítico, se possível, certamente está nas demais imagens do poema, as quais conduzem nossa leitura para a confirmação da hipótese de que a interlocução do eu-poético se dá com a morte. Pela viscosidade e pelo sinistro dos guardados, como já dissemos, mas também pela ideia de destruição material contida nas fotos derretidas e na corrosão dos fatos. Pela ação implacável lamentada na última estrofe, que repete o sintomático verbo do poema LVIII - “O bisturi e o verso”: estancar, em uma acepção não muito diferente da que significa lá. O tempo com seus dias de água, nos quais segue a escorrer, se mostra também afeiçoado a barragens e barreiras, quando, sólido, bloqueia o fluxo da vida.

Portanto, ainda que esse poema não possua o elevado nível de hermetismo que outros da própria poeta ou o de Paul Celan possuem, é razoável dizer que aquilo que poderíamos chamar de seu “objeto de interlocução” não se mostra muito bem definido, aspecto responsável por carregar o texto com mais sentidos e livrá-lo da simplificação proposta por Hamburger ao tentar defender sua tese de que “quanto mais oculto o relacionamento objetivo, tanto mais difícil a associação significativa” (1975, p. 183). Embora a defesa da teórica alemã se mostre bastante consistente, o ponto problemático dela está na imprecisão do que venha a ser um relacionamento objetivo, se tivermos em vista que a literatura é “linguagem carregada de significados” (POUND, 1990, p. 32) e, dessa forma, uma possibilidade de leitura quase aberta ao infinito.

A dubiedade acerca da interlocução aparece também em outro poema dos *Cantares de perda e predileção* que estamos analisando, se bem que nele o enigma talvez seja menos complicado de se desfazer. Se no poema II - “Que dor desses calendários” o tempo agia como uma espécie de ponto de interseção entre os dois interlocutores possíveis (o ser desejado e a morte), visto que poderia ser lido como símbolo do passado ou da iminência do fim, no XXXI - “Barcas” o fenômeno temporal segue o trote da finitude, podendo ser tratado como sinônimo dela:

Barcas
Carregando a vida
Descendo as águas.
Passam pesadas
Distantes do poeta e de sua caminhada.

Barcas
Inundadas de afago
Nas águas da meiguice.
O fulgor dos cascos
Ilumina o dorso dos afogados:
Eu soterrada
Em aguaduras escuras de velhice.

Barca é o teu nome.
E passas.
Candente, clara
Navegas tua última viagem
Sobre meu corpo molhado de palavras.
(HILST, 2004, p. 65)

A possível relação entre os navios evocados no poema XIX - “Corpo de carne”, analisado no primeiro capítulo, e as barcas aludidas aqui talvez seja um dos poucos elementos que insinuem, no poema acima, a leitura do interlocutor como o ser odiado-amado pelo eu-poético, devido à ligação entre os estados sólido (ser desejado) e líquido (ser desejante) estabelecida no capítulo anterior. Entretanto, essa associação por si só é insuficiente para sustentar uma análise no sentido de mais um pretense diálogo entre a voz poética e o ser desejado, porque o ambiente construído, que por sinal inclui outros indivíduos além dos dois, gera uma atmosfera carregada e nebulosa. Todo o delineamento das imagens conduz o poema para um único fim: a morte. Pela ideia de inundação e de afogamento, pela sonoridade do verso no qual o eu-poético confessa seu estado¹⁷, pela própria menção à velhice, pela viagem

¹⁷ Atentemos para as tônicas de nosso grifo: “Eu soterrada / Em *aguaduras escuras* de velhice”. Ouvindo-as atentamente, vale ler o que diz Alfredo Bosi (2000, p. 56, grifos do autor) sobre palavras que trazem a vogal /u/ na sílaba principal: “Os defensores do simbolismo orgânico acreditam que uma vogal *grave, fechada, velar* e

derradeira e final. Dizemos mais: pela alusão implícita ao mito de Caronte, o barqueiro da mitologia grega responsável por “transportar as almas para além dos rios do Hades” (BRANDÃO, p. 317), em cuja barca nenhum vivo penetrava, a não ser por meio de ardis. Uma imagem que é evocada inclusive pela cadência sonora dos períodos, os quais lembram o movimento do velejo, simétrico em sua irregularidade, certo na rota trilhada, e nos coloca diante da mesma pergunta feita por Bachelard (2013, p. 75): “Não terá sido a Morte o primeiro Navegador?”

Os implícitos desse poema confirmam a noção de flerte com que ilustramos a predominante forma de relação de Hilda com a finitude nesse livro. Rech (2011) o coloca no rol daqueles em que o tempo assume uma faceta menos cronológica, mas nós vemos os *Cantares de perda e predileção* como um conjunto em que essa faceta é matizada, devido ao discurso de ódio-amor que compõe a cena de grande parte dos poemas no primeiro momento. Movida pelo discurso do eterno desejo, a morte hilsteana convive com os signos da vastidão e do infinito, como se observa em muitos poemas por meio da escolha vocabular e da própria imagética da água e seus desdobramentos, dando mostras de que a “compreensão de si que tem o ser finito lhe viria, então, de sua relação com um Outro infinito” (DASTUR, 2002, p. 109). Segundo Dastur, o poder criador exercido pela imaginação, que nos provê com as condições necessárias para se pensarem os objetos da intuição, maquina uma existência que não seria a do existente, anterior a ele, “mas do horizonte a partir do qual poderá se apresentar como ob-jeto” (DASTUR, 2002, p. 111-112). É o caso, relembremos, do poema LXVIII - “Te penso”, no qual o eu-poético, na perseguição do outro a quem fala, pincela o que foi o passado deles, recontornando-o: um passado não sendo. O tempo pretérito, que volta como uma sombra, aparenta aterrorizar a voz poética em sua tentativa de dar cor aos dias anteriores.

Se olharmos a problemática que a imagem da água abrange no capítulo anterior, o impasse diante da morte não se mostra tão atemorizante (ou se revela tão aterrorizante quanto). Enerst Becker, leitor de Rank, demonstra que não é apenas o temor da morte que gera o processo de transferência estudado pela psicanálise, mas também o temor da vida: “Realisticamente, o universo detém um poder esmagador. Para além de nós, percebemos o caos” (BECKER, 1995, p. 147). Nesse sentido, o debate transcende o ser-para-a-morte, pois a existência se torna angustiante não apenas porque vai ter um fim, mas pelo minante de conflitos inevitáveis – entre os quais a finitude é apenas um – que tem a capacidade de gerar. Portanto, fluxo, influxo e não-

posterior, como /u/, deva integrar signos que evoquem objetos igualmente fechados e escuros; daí, por analogia, sentimentos de angústia e experiências negativas, como a doença, a sujidade, a tristeza e a morte.”

fluxo ganham espaço numa mesma poética, talvez o mesmo espaço que têm no cotidiano, mas através de uma evidência estética inabitual.

Dessa forma, não vemos em toda a ambivalência necessariamente a evasiva do eu-poético ante a morte, mas uma angústia velada, que tenta, reconhecendo a nossa finitude, sobrepor a ela outras temporalidades, como a da poesia, que “dá voz à existência simultânea, aos tempos do Tempo, que ela invoca, evoca, provoca” (BOSI, 2000, p. 141). Note-se, por exemplo, que as barcas do último poema transcrito passam “distantes do poeta e de sua caminhada”, fazendo coro com os versos finais do último poema do livro, que trouxemos na introdução de nosso texto: “[...] VIDA é o meu nome. E poeta. / Sem morte no sobrenome.” (HILST, 2004, p. 107), deixando às claras que o corpo molhado de palavras é a sobrevida da poeta diante do fim – do poema, da obra, da existência.

A finitude do ser e a permanência potencial da poesia têm a possibilidade de nos conduzirem ao momento em que essas duas instâncias se cruzam e nos fazem pensar numa terceira face para a passagem das horas: a do instante presente. Pensamos especificamente a partir de *Kairós*, deus da mitologia grega que representa o tempo oportuno, em contraposição a *Cronos*, deus do tempo mensurável, e a *Aion*, divindade da temporalidade indefinida, eterna. Essa terceira via que surge como alternativa para as duas temporalidades que viemos discutindo, as quais acabam se direcionando para cada uma das outras duas divindades gregas mencionadas, atende à necessidade da atualização da presença da percepção poética, como veremos no próximo capítulo.

Ante a iminência da morte, o eu-poético hilsteano lança a poesia para o futuro, na dimensão de *Aion*, mas igualmente a presentifica: “[...] Ah, foi apenas teu passo / A pretendida luz deste poema.” (HILST, 2004, p. 92) Talvez poucas imagens sejam tão precisas como a do passo, a da passada, para explicar a exatidão que representa a kairicidade, por ser uma ação que dura frações de segundos e, portanto, ilustra sobremaneira o que é a passagem do tempo: “[o *Kairós*] não é um ponto explicitamente isolado, mas antes uma zona extensível que contém vários *microkairois*” (MOUTSOPOULOS, 2013, p. 34). Além disso, nesse caso específico, a referida imagem demarca também os locais destinados à *poiesis* no canto da poeta: o desejo que se locomove e promove a poesia no espaço do ser:

A fixação do *kairós*, no nível da arte, torna-se de fato uma objetivação. Assim fixado, o *kairós* é captado para sempre e valorizado, a título representativo, enquanto modelo a ser alcançado diretamente e expediente privilegiado para realizar um propósito. Essa dupla qualidade faz dele simultaneamente um objetivo e uma modalidade que dá acesso a uma causa final que [...] não é outra coisa senão o acabamento da obra de arte, única, ela também, à maneira

do *kairós* do qual o artista se serve para cumprir sua criação. (MOUTSOPOULOS, 2013, p. 87-88)

A partir dessa perspectiva, podemos inferir, portanto, que, nos *Cantares de perda e predileção*, os poemas evocam o tempo no interior de si mesmos, mas são, eles próprios, fenômenos temporais, que apontam, como dissemos, para uma eternidade potencial e incerta, mas se constituem, por meio do aspecto káirico, de uma temporalidade pontualmente propícia.

Maurice Blanchot é categórico quando fala a respeito da contradição que a poesia enquanto criação contém:

[...] a literatura, como a palavra comum, *começa* com o *fim* que, somente ele, permite compreender. Para falar, devemos ver a morte, vê-la atrás de nós. Quando falamos, nós nos apoiamos num túmulo, e esse vazio do túmulo é o que faz a verdade da linguagem, mas ao mesmo tempo o vazio é realidade e a morte se faz ser. (BLANCHOT, 1997, p. 323, grifos do autor)

É o vazio que separa cada palavra, é o declínio no poema, verso a verso, como uma cova cavada com nossos próprios pés. É, em contrapartida, o silêncio depois do ponto, a pausa no retrato, a comunicação inexplicável que o fenômeno da poesia propicia. Porque o fluxo que a literatura e a vida seguem possui a interseção necessária para que a primeira se impregne da segunda ao ponto de estar cheia dela ao mesmo tempo em que reclama sua ausência. Os nervos da água acabam por ficar à flor da pele, como diz Bachelard (2013, p. 188), e a liquidez, como no poema de João Cabral de Melo Neto com que iniciamos nosso texto, acaba operando uma violência bifocal – contra e a favor da existência – a que a imagem poética serve de maneira igualmente bivalente: para fazer permanecer no atemporal (cujo prefixo cabe a nós, leitores káiricos, derrubar) as opressões existenciais que, como vimos com Hilst e seu tempo da clepsidra, certa temporalidade engendra e faz ecoar.

III – A FOZ

*Me importa mais
O que a ausência traz
E a boca não explica.*
Hilda Hilst

O curso da imagem, comum ao da literatura e ao de toda representação artística, tem um destino certo: o leitor. Sem ele, a poesia fica a orbitar num sistema vazio, no qual a razão de existir dela se perde devido à impossibilidade de nos atingir e mostrar que nossa existência também é um vazio a ser preenchido (por linguagem, por poesia, inclusive). Referimo-nos ao leitor virtual, ao leitor em potência: qualquer indivíduo que possua a fenda necessária para que se permeie à experiência estética. Ao leitor que o próprio eu-lírico dos poemas de Hilst transparece ser em seus lances metalinguísticos. É algo próximo ao que a Teoria da Recepção chama de “leitor implícito”, no sentido de não se tratar de um leitor ideal e localizado, mas com a distinção de que não pensamos precisamente no indivíduo “capaz de resgatar o significado da obra de acordo com um horizonte de exigências e expectativas historicamente vinculado” (LIMA, 1979, p. 57). Ao tratarmos da imagem, consideramos o momento que antecede a interpretação, a mobilização consciente de aparatos linguísticos e simbólicos para atribuir ao texto unidade de sentido. Concebemos que o trabalho imagético possui a capacidade de afetar o leitor antes que se estabeleça neste uma compreensão elucidativa acerca dos sentidos do texto. Naturalmente, a afetividade pressupõe uma decodificação mínima (não nos sensibilizamos com um poema escrito em uma língua que desconhecemos, por exemplo), porém, essa decodificação é uma operação internalizada que não implica automaticamente a interpretação, mas pode implicar a produção de afetos.

É como se o *kairós*, de que falamos no final do capítulo anterior, fosse, enquanto ato de leitura e percepção, o ponto de encontro entre dois eixos de um gráfico no qual uma das retas simbolizasse o tempo cronológico, onde está a poesia quando a vemos, e a outra, o tempo que se lança para pretensa eternidade, onde perdura o *continuum* da arte. Embora possamos olhar de fora esse fenômeno na condição de leitores, sendo nós mesmos, a um só tempo, sujeito e objeto da análise, em Hilst, esse movimento de contato com a poesia se dá no interior dos próprios poemas, de maneira que podemos continuar analisando a relação do eu-poético com aquilo que é criado, não sem às vezes, é verdade, nele nos vermos.

Apesar de questionável por não ultrapassar os limites geográficos da Europa, Hugo Friedrich (1956) discute algumas características do que ele chama de lírica moderna que podem

ser utilizadas para compreendermos a poética hilsteana, hermética em muitos momentos. Um dos apontamentos vai justamente na direção do que dissemos acima: “A magia de sua palavra e seu sentido de mistério [da lírica moderna] agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). A obscuridade dessa poesia, que privilegia a sugestionalidade em detrimento da compreensibilidade, fascina e quer provocar no leitor interpretações “poetizantes, inconclusas, conduzindo fora ao aberto” (FRIEDRICH, 1978, p. 19).

Trata-se do estado de pré-pensamento a que a *poiesis* nos submete e que pode consistir numa “solução” para os impasses levantados nos capítulos anteriores: o da busca incessante e o da angústia diante da finitude. Senão solução como saída-síntese, ao menos como mistura, já que na poesia depositamos nossas pulsões e nos confrontamos também com nossas limitações. Talvez as duas, dado o poder paradoxal da arte poética. Este capítulo, contudo, representa uma tentativa de defesa da primeira acepção, a partir da convicção de que, como afirma Octavio Paz (1984, p. 11), “o poema não detém o tempo: o contradiz e o transfigura”¹⁸, consciência que se tornou, ainda segundo o crítico-poeta mexicano, alicerçante da poesia ocidental do romantismo em diante. Trabalhamos essa transfiguração a partir do conceito de percepção de Merleau-Ponty, que atende a nossa necessidade de uma abordagem que transcenda a compreensão dos significados postos em jogo na linguagem poética:

Na percepção efetiva e tomada no estado nascente, antes de toda fala, o signo sensível e sua significação não são separáveis nem mesmo idealmente. Um objeto é um organismo de cores, de odores, de sons, de aparências táteis que se simbolizam e se modificam uns aos outros e concordam uns com outros segundo uma lógica real que a ciência tem por função explicar, e da qual ela está muito longe de ter acabado a análise. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 68)

Os cantares da poeta, como vimos, promovem uma relação íntima entre a imagem das águas, o tempo e o sentimento de ódio-amor bradado, ligação que lança mão de um recurso estético para metaforizar sensações e estados do ser humano e da vida de todos os dias, ainda que abstratos. Dessa maneira, as associações entre os sentidos do elemento aquático também encerram em si mesmas um fenômeno fundamental na criação artística, o qual, por sua vez, chega ao leitor: a fusão entre imagem e afeto:

O nítido ou o esfumado, o fiel ou o distorcido da imagem devem-se menos aos anos passados que à força e à qualidade dos afetos que secundaram o momento

¹⁸ É preciso esclarecer que “tempo” aqui se refere ao que vimos chamando, em nosso texto, de tempo cronológico, contraposto ao tempo eterno da poesia.

de sua fixação. A imagem amada, e a temida, tende a perpetuar-se: vira ídolo ou tabu. E a sua forma nos ronda como doce ou pungente obsessão. (BOSI, 2000, p. 20)

Numa leitura com viés psicanalítico, Bosi alerta para a capacidade de cativar que a imagem possui. Cativante, ela pode insinuar harmonia entre o sujeito e o objeto. Cativo, aprisiona o primeiro ao segundo, deixando-o, contudo, marcadamente livre para outras oportunidades de contato (com ela novamente, com outras mais). Marcadamente porque se estreita ao indivíduo, tornando-se dele, no curso dos dias que se passam, parte indissociável. Inevitavelmente, a imagem que se reflete em nós fazendo morada é também por nós refletida, seja em elucubrações, seja na descrição despreziosa de uma cena, seja num poema: “Para nossa experiência, o que dá o ser à imagem acha-se necessariamente mediado pelo corpo que olha” (BOSI, 2000, p. 21).

Há de se frisar que existem no mínimo duas camadas perceptivas em jogo: a do escritor no momento da escrita e a do leitor no momento da leitura, sendo que esta é multifacetada porque depende do leitor em questão. Na verdade, também o escritor é multifacetado, pois suas percepções não são continuamente as mesmas durante o processo de criação, como diria Heráclito diante das águas fluviais. O fato é que ambas as camadas estão sujeitas à afetividade. Não é nosso propósito, porém, nos determos à primeira, pois seria um empreendimento que exigiria uma guinada à crítica genética, movimento bem diverso do que propomos. A segunda, por sua vez, nos interessa porque, de modo geral, no lugar que ocupamos, é mais seguro falar da recepção do que da criação da poesia. No fundo, existe nessa opção um encanto pela insuficiência, uma vez que acreditamos que o trabalho imagético potencializa a expressividade da *poiesis*, fazendo-a escapar das diversas tentativas de elucidação de que o leitor interessado lança mão.

Como nosso olhar se volta agora para o destino da imagem aquática, matéria de que são feitos esses cantares, selecionamos para este capítulo poemas com algum traço metalinguístico, pois, conjugada a essa reflexão, a imagem líquida ganha contornos de consciência da exploração do submundo das águas no processo criativo, fenômeno que sugere a subjacente indicação de um caminho de leitura, que é o que estamos trilhando. No poema LXI - “Um verso único”, por exemplo, a liquidez demarca discretamente seu lugar:

Um verso único
Oco de fundos
Extenso, vermelho-vivo
No túnel dos meus ouvidos:

Sempre comigo Sempre comigo.

Um verso escuro
De folhas-pontas
De nichos
De negras grutas
A língua excede seu exercício:
Sempre comigo Sempre comigo.

Um verso-vício
Constância e nojo
Vindo de uns lagos
De malefício.

Amor partido
Torres
Poço-edifício
Um verso único num golpe nítido:
Sempre comigo Sempre comigo.
(HILST, 2004, p. 98)

Mais uma vez, temos a presença da ideia de infinitude, outrora relacionada ao eu-poético, constituído de água ou a ela contraposto, e agora ligada ao próprio poema, também ele de origem aquática. As estrofes, à exceção da terceira, finalizam com um verso que, pela repetição estribilhar e pela estrutura sintática, composta por uma mesma expressão duplicada e sem vírgula separando uma da outra, faz lembrar, a princípio, o sem-fim do efeito penoso do verso reportado pela *persona* lírica no começo do texto. Contudo, com um pouco mais de apuro, os retornos desse verso-estribilho, que lateja tal qual a dor, supõem também sua própria continuidade (no poema e no leitor), como sugerem as diversas tônicas em /i/ que prenunciam e retomam o “comigo”. Em outras palavras, o “verso único” de que se fala no início do poema e que remete a um verso que lhe é exterior, com o avanço do texto, vai se tornando o período três vezes repetido dentro do próprio poema.

Uma análise do ponto de vista semiótico permite que, em certa medida, infiramos da relação entre enunciador (o eu-poético), enunciado (a imagem) e enunciatário (o leitor) a modulação que, por meio do discurso, produz o afeto. Nesse poema, a água é insistentemente evocada pelo eu-poético. Implicitamente, ele a retoma nas funduras – tão imensas que não chegam a um fim – e no sangue – que colore o verso, preto e vermelho, no fundo dos ouvidos, em dor sinestésica. Explicitamente, nos lagos – fonte do mal – e no poço-edifício – reunião lexical que evidencia a ambivalência material do sentimento edificado, se lermos “edifício” como sinônimo de simples edificação (as paredes do poço), ou uma sutil ironia, se virmos o termo como sinônimo de prédio, pois mostra o quão consistente são as bases do que foi

construído. Antes, porém, de refletirmos sobre essas duas possíveis acepções da palavra “edifício”, isto é, antes de atualizarmos sua significação, a sinestesia do vermelho que lemos, do preto que no papel vemos e do som que olhamos o eu-poético ouvir e depois também passamos a escutar, tudo isso já falou em nós. Pela capacidade de sintetizar e agregar no discurso elementos em contradição, essa justaposição de contrários possui o potencial de se exprimir antes da busca de sentido que a literatura geralmente suscita. O elemento aquático, portanto, traça aqui o percurso que Fontanille e Greimas (1993, p. 12) atribuem à própria teoria semiótica: um caminho marcado pelo “escoamento coagulante do sentido, como seu espessamento contínuo, partindo da imprecisão original e ‘potencial’, para chegar, através de sua ‘virtualização’ e de sua ‘atualização’, à fase da ‘realização’”. Através da instância da linguagem: a realização dos afetos.

Se no primeiro capítulo vimos o jogo de espelhos entre o eu-poético e seu interlocutor, a superfície especular agora se configura na interface texto-leitor, que pode ser o próprio eu-poético diante de seu ofício. De um lado, a imagem: sua evocação abstrata, sua construção, seus sons, sua sintaxe. De outro, o receptor: sua subjetividade, suas experiências, suas sensações. Ao mostrarem como a paixão pode ser motivada pela organização da linguagem, Fontanille e Greimas (1993) expressam indiretamente que o texto é detentor de princípios condutores da afetividade. Em contrapartida, no possível arrebatamento do fascínio, o leitor coloca de si naquilo que olha (no caso do eu-poético, recoloca), de forma que a interseção instaurada nessa relação não pertence em totalidade a nenhuma das duas partes. Em outras palavras, é o que diz Didi-Huberman com o conceito de “entre”, segundo o qual devemos fugir do maniqueísmo de ver apenas o que *está posto* (visão tautológica) ou o que *queremos pôr* (visão da crença) para enaltecer o movimento pendular:

Há apenas que se inquietar com o *entre*. Há apenas que dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate) a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77, grifo do autor)

É, pois, esse espaço fronteiro, alcançado apenas em termos conceituais e fugidio à empiria, que deve ser valorizado no estudo da experiência estética, uma vez que ele detém uma das grandes propriedades da arte: a de nos lançar para outro mundo (o criado) ao mesmo tempo em que nos coloca diante de questões deste (o dado) – para além de aspectos sócio-históricos, pensamos especialmente em questões existenciais. Dessa forma, embora não se trate de complemento verbal, situação em que precisamente se aplica o par de conceitos, há no “Sempre

comigo” a passagem do valor para a valência sintagmática abordados por Fontanille e Greimas (1993, p. 44), que definem a segunda como uma sombra do primeiro. No caso de Hilst, a sombra é o lugar penumbroso onde se constroem os sentidos do poema, por meio da afetividade de quem para ele olha e nele se vê.

Movido pelo *kairós*, o golpe nítido que compõe o penúltimo verso do poema coloca em jogo as duas lidas com a temporalidade que viemos debatendo a partir do final do segundo capítulo (eternidade *versus kairós*), já que o verso-estribilho repete reiteradamente o advérbio “sempre”. Cabe lembrar, contudo, que a noção de que a karicidade, quando fundamentada no ato de consciência, dá-se pela recorrência dos momentos oportunos, o que Moutsopoulos (2013, p. 34) chama de *microkairois* e que parece ser a do eu-poético com a poesia no poema em questão.

Também ao eu-poético é facultado ver a si mesmo dentro da representação. Não estamos falando da estrutura de espelhos que, como já vimos, reveste alguns poemas, mas sim da representação artística de fato, aludida em grande parte das vezes na referência ao canto poético, mas singular no XIV - “Como se desenhados”:

Como se desenhados
 Tu
 E o dentro da casa.
 Entro
 Como se entrasse
 No papel adentro.

E sem ser vista
 Rasgo
 Alguns véus e fibras

Sem ser amada
 Pertença.

Que sobreviva
 O fino traço de tua presença.
 Aroma. Altura.
 E lacerada eu mesma.

Que jamais se perceba
 Umas gotas de sangue na gravura.
 (HILST, 2003, p. 47)

A analogia com o desenho favorece a nossa discussão sobre a imagem porque dá ao assunto do poema a plasticidade que estamos buscando evidenciar nas palavras. Como o desenho, o poema é moldável, embora a princípio sua graficalidade nos cegue diante dessa propriedade. Assim como o eu-poético que entra na cena e altera elementos dela, assim fazemos

com a poesia. Nossa semelhança com o eu-poético, no papel de leitores, não para por aí: tal qual ele, somos propensos a entrar movidos pela paixão, pois há nesse universo que se nos apresenta uma configuração atraente (realçada pela imagem, como viemos pontuando), ainda que essa percepção não seja absoluta. Mas é absoluta a condição desse mundo do objeto artístico: sua total abertura ao que lhe é externo, a nós, mesmo quando, pelo hermetismo ou pelo elevado grau de abstração, pareça inacessível.

O elemento aquático mais uma vez é representado pelo sangue. Com ele, o eu-poético tinge o desenho que invade e dele reclama discreta presença. O sangue é sua marca na gravura e simboliza aquilo de mais íntimo e penetrante que ele pode deixar no traçado. Rasgar os véus, continuando a exploração da analogia que o próprio poema nos oferece, é desvelar sentidos do texto, etapa do processo de leitura que representa um passo além do contato inicial, nosso foco neste capítulo. Voltando ao sangue, porém, para retornarmos também a nosso enfoque, é curiosa a reivindicação de seu comedimento. Na linha de leitura do primeiro capítulo, poderíamos dizer que ele seria o reflexo do eu-poético se investindo de certo orgulho em relação ao ser desejado, por meio da atitude comum nos momentos de cólera de dar importância ao outro sem querer que ele saiba. No entanto, a analogia sugerida pelo poema remete ao impulso crítico que se quer objetivo e distante, ainda que autorizado a invadir o que é representado. Reporta – e aqui temos uma espécie de síntese de nossa proposta – à inevitabilidade desse pretense distanciamento, já que a linguagem poética é uma linguagem de afetos. Não queremos dizer que eles são exclusivos dela, mas justamente o contrário: que, por ser artística e regida pela técnica, há quem queira, no momento de sua exploração, equacioná-la pela razão e eximi-la da subjetividade. Portanto, a presença do sangue na gravura do poema, com o qual nós, leitores da leitura do eu-poético, nos confrontamos, é maior que a reivindicação do mascaramento de sua presença. Também nós, nesse ato de ver, deixamos nele nossas intransferíveis digitais:

O empirismo não vê que precisamos saber o que procuramos, sem o que não o procuraríamos, e o intelectualismo não vê que precisamos ignorar o que procuramos, sem o que, novamente, não o procuraríamos. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 56)

Entre cada um desses dois movimentos, ou melhor, para além deles, está a percepção. O paradoxo dessa busca pelo sentido, a partir desse afeto existente entre a voz que nos fala¹⁹ e a gravura penetrada, nos faz questionar em que medida ele proporciona o fenômeno da

¹⁹ Note-se que, nesse caso, preferimos nos colocar como interlocutor do eu-poético. Não que isso não seja possível nos outros poemas, afinal, todo texto fala com seu leitor, mas porque, nesse caso, além do debate metalinguístico proposto, notamos a ausência do interlocutor explicitado pelo eu-poético em vários outros poemas do mesmo livro.

contemplação no fundo inexplicável, mas altamente significativa e inquietante, como a estupefação promovida pela observação das águas que evocamos na introdução do primeiro capítulo. Porque, no movimento crítico que cabe ao lugar que ocupamos, podemos elencar alguns elementos do texto que favorecem à analogia mencionada entre o poema como imagem (ou seja, também ele gráfico finito-infinito) e o gráfico de abstração nos elementos líquidos. Por exemplo, a já mencionada sintaxe hilsteana, dispersa e incomum, às vezes frouxa na pontuação, muitas vezes quebrando um mesmo período com estrofes diferentes, sugere o desmembramento que, em geral, a água promove. Ou, semanticamente, a inversão do papel da água, como no desfecho do primeiro poema que analisamos (o XIX - “Corpo de carne”): “[...] Pensa-me rio. / Lavado e aquecido da tua carne.” (HILST, 2004, p. 52). É à carne, sólida e enrijecida, que é conferida a capacidade de lavar, de (des)aguar a própria água, numa espécie de intensificação da entrega carnalista e umedecida desse eu-poético feminino a seu interlocutor. Os poemas terminam e talvez pela densidade do que é dito, pelo hermetismo do que é expresso mas também silenciado, o leitor fica como se os sentidos e sobretudo as sensações suscitadas fossem permanecer continuamente no túnel infinito de seus ouvidos, dos olhos por onde entram, de seu ser, análogo ao poço-edifício do poema LXI - “Um verso único”.

Observa-se, a partir dessa ótica, que a visão é dotada de um papel perceptivo que é protagonista no contato do sujeito com o mundo, com o espaço ao seu redor, a partir de onde as imagens nele são fixadas. Inerente ao corpo, o qual, nos termos de Merleau-Ponty (2013, p. 19), compõe o enigma de “ser ao mesmo tempo vidente e visível”, a visão se converte numa extensão das coisas à nossa volta, ou melhor, é ela que faz das coisas uma continuidade de si mesmas, de modo que “o mundo é feito do estofa mesmo do corpo” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 20). É nessa perspectiva que, no primeiro ensaio de *O olho e o espírito* (1960), o filósofo francês usa a metáfora do pintor para explicar o que seria uma teoria fenomenológica da visão na qual o olhar e o olhado interrogam-se simultaneamente a partir de uma espécie de “terceiro olho”, que vê no mundo o que falta a ele para ser representação e o que falta a esta para ser ela mesma (a cor, o contorno, o trabalho com a luz). No segundo estudo do livro, Merleau-Ponty (2013, p. 67-69) compara o trabalho do escritor ao do pintor, colocando ao primeiro a desvantagem de trabalhar com uma matéria mais desafiadora, constituída por “signos já elaborados”. Embora aponte essa diferença, o filósofo afirma haver parentesco entre ambos os ofícios, uma vez que eles lidam com a linguagem em fase de instauração, cabendo a quem se depara com o signo verbal a capacidade de ler não apenas as palavras, mas também o silêncio que impera entre cada uma delas. Na verdade, eles reinstauram a linguagem, pois atribuem novos sentidos ou, pelo menos, deslocam um pouco os sentidos mais ou menos calcificados do

que está posto. No fim das contas, evidenciam que nada está posto de fato, já que a linguagem não é só água parada, é fluida, cristalina e turva.

Para nosso trabalho com a imagem poética, tanto a fissura pela visão quanto a concepção de uma aproximação entre o pintor e o escritor são, além de razoáveis, de extrema relevância. Porque, apesar das diferenças na matéria sîgnica de ambos os processos criativos, é perceptível em Hilda Hilst a busca por uma construção visual da metáfora, o que potencializa o efeito poético do texto e avulta nele a capacidade de ser o que Merleau-Ponty (2013, p. 113) chama de “órgão do espírito”, muito mais que uma fonte de prazer e de ideias. No caso da forte inclinação ao plano visual, a noção corpórea do olhar faz da assimilação da imagem um evento sempre em atualização, além de admitir o teor *spectral* dos feixes de luz que geram, para nós, o que vemos:

A palavra imagem é mal-afamada porque se julgou irrefletidamente que um desenho fosse um decalque, uma cópia, uma segunda coisa, e a imagem mental um desenho desse gênero em nosso bricabraque privado. Mas se de fato ela não é nada disso, o desenho e o quadro não pertencem mais que ela ao em si. Eles são o dentro do fora e o fora do dentro, que a duplicidade do sentir torna possível, e sem os quais jamais se compreenderá a quase-presença e a visibilidade iminente que constituem todo o problema do imaginário. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 22)

Em nosso estudo, talvez essa condição de quase-presença seja facilmente apreendida, pois a distância entre a representação e o elemento representado parece ser maior do que a suposta pelo filósofo francês ao pensar principalmente na imagem pictórica. Aqui, o referente em si (a água) ou sua representação icônica (um desenho, um quadro ou uma fotografia) existem apenas no campo mental, que é ativado quando nos deparamos, na leitura dos poemas, com as metáforas que vão se encadeando e se reiterando, numa figuração estética “onde a caça é imagem, o discurso o caçador” (BOSI, 2000, p. 41). Por outro lado, o que não se apreende tão simplesmente, mas precisa ser considerado, é que a imagem quase sempre marca o sujeito e se incrusta em seu sistema perceptivo, por mais que ela o obrigue a reordenar sua forma de se posicionar diante do mundo através da atualização constante do modo representacional que utiliza.

O poema XXVI - “De sacrifício”, que dá margem considerável para uma leitura de gênero, também chama a atenção porque, na menção ao canto, o eu-poético afirma que ele se realiza melhor na cegueira, de maneira a sugerir que o fenômeno perceptivo independe da visão física:

De sacrifício
De conhecimento
De carne machucada

Os joelhos dobrados
Frente ao Cristo

Meu canto compassado
De mulher-trovador.

Ai. Descuidado
Que palavras altas
Que montanha de mágoas
Que águas
De um venenoso lago
Tu derramaste
Nos meus ferimentos.

Que simetria, que justeza
Para ferir-me a mim
Como se a cruz quisesse
De mim ser a moradia.

E eu canto
Porque é esse o destino
Da minha garganta.
E canto

Porque criança aprendi
Nas feiras: ave e mulher
Cantam melhor na cegueira.
(HILST, 2004, p. 59-60)

Não é mera coincidência que o poema no qual há uma explícita reivindicação do canto traga o eu-poético em estado de cegueira. Essa condição alerta para a relevância do corpo na construção da percepção, pois o fenômeno da visualidade em geral é atrelado automaticamente aos olhos. Mas não. A percepção se constrói a partir de todo o corpo (sistema sinérgico, em termos merleau-pontyanos) do indivíduo: “A visão dos sons ou a audição das cores se realizam como se realiza a unidade do olhar através dos dois olhos” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 314). No poema, isso é radicalizado porque se fala na criação do objeto, e não apenas na percepção. O mundo é percebido e liquefeito de tal forma que recebemos com pavor as águas venenosas que angustiam e maculam o eu-poético. A presença do lago sugere água parada, ou seja, água com pouca possibilidade de renovação, o que, confrontado com o rio de deleite visto no primeiro capítulo, indica uma visão não muito otimista da existência: o sofrimento tende a ser duradouro enquanto o prazer demasiado passageiro.

Nós inferimos esses sentidos do texto, mas tão imprescindível quanto ter em vista que a imagem-no-poema é palavra articulada, conforme afirma Bosi (2000, p. 29), é reconhecer que a materialidade linguística, ainda que muito importante, não pode ser o fim da análise, sob o risco de estarmos fazendo uma leitura um tanto positivista. A água dos poemas de Hilda Hilst nos atinge sonora e graficamente, além de compor no campo semântico-simbólico um cenário por si só capaz de extrapolar a referida materialidade. Acontece, porém, que a percepção plena do objeto do poema (em nossa análise, a imagem da água) deve prescindir nexos existentes entre os sentidos simbólico-culturais do referente e seu uso no texto: “Se abandonamos o postulado empirista da prioridade dos conteúdos, estamos livres para reconhecer o modo de existência singular do objeto atrás de nós” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 51). Apesar disso, quando sustentamos que a imagem da água potencializa a experiência estética, levamos em conta o simbolismo desse elemento, uma vez que tal carga, devido a sua força cultural, tende a prolongar a movimentação afetiva efetivada pelo contato visual com a imagem no texto, isto é, tal simbolismo entraria em jogo numa fase posterior à percepção plena e anterior à interpretação.

Pensando de modo particular na literatura, diversos objetos do mundo concorrem no momento do uso de uma imagem, de modo que sua reiteração numa poética aponta a singularidade de sua presença. Seja como eixo da metáfora central, seja de forma secundária, em Hilst, a imagem da água atende ao fundamental princípio da recorrência. Entre as ocorrências, há o tempo do povoamento do imaginário, o poema vazio da imagem anterior mas preenchido de outras, o poema que tangencia a imagem acossada, a maturação da intensidade com que ela apareceu páginas atrás e, quando não esperamos, sua volta plena. Afinal, “meditação e temporalidade supõem-se e necessitam-se” (BOSI, 2000, p. 30).

Ao falar do princípio da reiteração, Bosi (2000, p. 41) atenta para as repetições sonoras, como a que apontamos no poema LXIX - “Resolvi me seguir”, último texto analisado no primeiro capítulo, as semelhanças ou dessemelhanças sintáticas que agem em favor da imagem, a exemplo dos períodos dissipados de Hilst, as palavras do mesmo campo semântico que aparecem e depois retornam, como o sangue ou o “espelho molhado de umas águas” (HILST, 2004, p. 55) que já analisamos. “A palavra busca a imagem” (BOSI, 2000, p. 31), nos diz o crítico paulista; a imagem, arriscamos de cá, busca retinas para invadir:

XVII

Os juncos afogados
Um cão ferido

As altas paliçadas
Devo achar a palavra
Companheira do grito.

Um risco n'água
Um pássaro aturdido
Entre o capim e a estrada

Um grande girassol
Explodindo entre as rodas

Imagens de mim
Na caminhada
(HILST, 2004, p. 50)

Não precisaríamos da explicação da última estrofe para percebermos que o poema é uma justaposição de quadros, dados a falta de ações verbais e os períodos colocados de forma estanque. Mas precisamos dela para notarmos como a angústia desintegradora do eu-poético é realçada pela decomposição das estrofes, que começam com cinco versos e se encerram com dois. Terminam, na verdade, com o silêncio posterior à última palavra: o nada que a *persona* lírica se tornou, da escrita à metapoesia, chega até nós. Observemos que o texto não possui ponto final, ausência que sugere essa continuidade das imagens no leitor (uma obra aberta inclusive no aspecto sintático) e mostra a sobreposição do tempo da poesia ao do eu-poético.

O risco n'água retoma a metalinguagem e a ideia da liquidez como matéria-prima dos poemas, mas uma matéria instável, modificadora daquilo que (pro)move, também ela modificável. Retoma ainda a noção de espelhismo e não-transparência, que, aliada à concepção anterior, nos faz pensar numa opaca relação narcísica entre texto e sujeito – o da enunciação e o da leitura. É claro que, se fizermos a associação entre as imagens desse poema e outros do livro, será mais fácil afirmar que a instabilidade da identificação tem como foco o eu-poético e diz respeito à angústia pelo desejo não saciado. Contudo, a reflexão sobre o processo de escrita e o flerte com o leitor, além de se mostrarem no risco, são possíveis pela busca da palavra na quinta estrofe e pelo reconhecimento, no fim, de que tudo se trata de imagens de si: “Cada poeta e cada leitor são uma consciência solitária: a analogia é o espelho em que se refletem” (PAZ, 1984, p. 99-100).

As modulações semióticas do desesperado, segundo Fontanille e Greimas (1993, p. 67), apresentam o paradoxo de transitarem entre o dever-ser e o querer-ser, de um lado, e o não-poder-ser e o saber-não-ser, de outro. O poema XVII - “Os juncos afogados” parece trazer à tona uma alternativa a essa classificação: o saber-ser. Porque na última estrofe o eu-poético se coloca co-formado das imagens que o representam, as quais são regidas pelo signo do

esfacelamento. No entanto, é um saber-ser interno ao poema que existe em função de desencontros, como discutimos no primeiro capítulo. Diante da contradição, nos dizem os teóricos semióticos, o discurso obstinado se torna conflitual: “o querer do desesperado não está em nada mudado pela consciência da impossibilidade” (FONTANILLE; GREIMAS, 1993, p. 68). Essa resistência, realçada fortemente pelas imagens, passa a constituir o leitor (o eu-poético, que invade seus próprios traçados, e nós, a quem eles se destinam enquanto arte), que busca a palavra e faz do texto superfície aquática:

O duplo que nos “olha” sempre de maneira “singular” (*einmalig*), única e impressionante, mas cuja singularidade se torna “estranha” (*sonderbar*) pela virtualidade, mais inquietante ainda, de um poder de repetição e de uma “vida” do objeto independente da nossa. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 229)

A opacidade do visto reside exatamente na concorrência dos sentidos (substantivo e participio). Aliás, é preciso deixar claro que, ao falarmos da identificação através dos afetos, não pressupomos uma harmonia, no sentido romântico do termo, entre o texto e o receptor. Essa é uma das consequências da abertura promovida pela imagem no poema, a qual potencialmente coloca seu contemplador diante de sentimentos também impertinentes. Nesse sentido, o leitor pode passar a comungar de muito do que se passa com a voz que a ele fala. Uníssonas, leitura e submersão fazem-se sinônimas.

Ao longo da dissertação, comentamos tangencialmente a presença de significantes que apontavam para a ideia de infinito e instabilidade: “extensa”, “imensa”, “vasto”, “fundura” e “fixa-informe” são alguns exemplos. Essas palavras servem, antes de qualquer coisa, para comprovar o quanto o desejo do eu-poético é reverberante. Contudo, elas sugerem também o grau de impenetrabilidade desse espaço povoado pela poesia, no sentido de afirmar que, assim como a busca pelo outro não tem fim, também não o teria a busca pelo sentido do que está ali em nossa frente: “este texto é a própria percepção”, nos diz Merleau-Ponty (1994, p. 46). Esses vocábulos, em muitos momentos, são acompanhados de outros, relacionados à luz ou à ausência dela. Nos poemas que vimos durante todo o texto, não é difícil encontrá-los: de um lado, temos “Um verso escuro” (poema LXI - “Um verso único”), mais à frente a carne que “se fez sombra” (poema XLVI - “Talvez eu seja”) ou, um pouco mais adiante, o pedido da voz poética para que seu interlocutor a pense “imensa, iluminada” (poema XIX - “Corpo de carne”). O jogo de claro-escuro reforça a imensidão do desejo, a princípio, e da potencialidade da experiência poética, por conseguinte, de maneira que o excerto de Merleau-Ponty que trouxemos logo acima não aponta o que pode parecer uma autossuficiência do texto, mas a concepção de que, diante dele,

o indivíduo prescindir de uma exterioridade (racional) para percebê-lo e, portanto, para ser afetado.

Nesse grau de desbravamento da imagem, há, portanto, uma limitação que, apesar de comum a qualquer esforço explicativo, gera uma insatisfação particular por não haver de todo explorado o potencial imagético dos poemas, o qual, formado, “busca aprisionar a alteridade estranha das coisas e dos homens” (BOSI, 2000, p. 20). Seja nos textos em que é fio condutor da elaboração da metáfora principal, seja naqueles em que nele apenas respingam sentidos embora aja como lençol freático, o elemento aquático sempre parece dizer mais do que alcança nosso olho e cognição parcos, porque através da associação entre metáfora e imagem a água no poema potencializa algo peculiar à linguagem artística de maneira geral, como afirma Merleau-Ponty num trecho que em muito sintetiza a discussão que propomos:

O que não é substituível na obra de arte [...] é ela conter, mais do que ideias, *matrizes de ideias*, é nos fornecer emblemas cujo sentido nunca terminamos de desenvolver, é, justamente porque se instala e nos instala num mundo cuja chave não temos, ensinar-nos a ver e finalmente fazer-nos pensar como nenhuma obra analítica consegue fazê-lo, porque a análise encontra no objeto apenas o que nele pusemos. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 113, grifo do autor)

Mais do que ideias, vemos na *poiesis* uma matriz de sensações. A marcada ausência da água no poema que abre o livro, por exemplo, é bastante representativa dessa limitação que só atrai e dessa pulsação afetiva: “[...] Busquei a luz e o amor. Humana, atenta / Como quem busca a boca nos confins da sede. [...]” (HILST, 2004, p. 33). Ao tocar na sede, evita-se falar da água para se falar da água, já que de negações se faz o reverso. No entanto, nesses versos, interessamos sobretudo a intensidade da ausência exposta (feito ferida lacerada): não é a água que é buscada, mas sim a boca; não é apenas a substância que falta, mas também o canal utilizado para ingeri-la. A iminência da conquista da água, oásis talvez, no deserto sugerido pelo poema, seria nada ou mais fonte de revolta, pois, diante da iminente saciedade, faltaria ao eu-poético o ducto. A imagem, como se vê (ou não), parece dizer mais do que conseguimos decifrar. No fim das contas, talvez o poema seja, para a sede que é de todos nós, o copo vazio cantado por Gilberto Gil em canção homônima:

É sempre bom lembrar
Que o ar sombrio de um rosto
Está cheio de um ar vazio
Vazio daquilo que no ar do copo
Ocupa um lugar

CONCLUSÃO

*Desejo rios que façam oceanos como
Shakespeare e Dante, rios que não
se seque no vazio do passado.*
Henry Miller

Talvez seja redundante, mas é preciso dizer que este foi um texto com vontade de literatura. É possível que existam nele versos de “poemas que esperam ser escritos”, para lembrar aqui a “Procura da poesia”, de Drummond. Para além de inclinações pessoais, fizemos essa opção porque cremos que a Poesia, num primeiro momento, não reclama outra coisa senão um estatuto próprio, de maneira que a crítica, apesar de possuir um objetivo distinto do que pretende o texto literário – o de explicar sistematicamente o arranjo artístico com a palavra –, tende a se afastar desse mesmo objetivo ao se distanciar por completo de seu objeto de análise (e isso inclui também seu “estilo”, sua linguagem). Por um lado, temos consciência de que, com isso, estamos contrariando um dos pilares da epistemologia, mas, por outro, lançamos mão de exemplos de críticos como Octávio Paz, cuja ensaística é bastante subjetiva, para autorizar nossa preferência. Na realidade, a existência dessa alternativa já atesta que a própria epistemologia está se transformando, de modo que há quem afirme que, no caso da literatura e dos estudos literários, a primeira tenha se tornado crítica de si mesma (por meio de procedimentos criativos como a metaficção) e os segundos, assumido a linguagem do objeto de análise. Portanto, nossa escolha foi a maneira encontrada de chegar mais perto do que, no rigor do termo, é inacessível ao discurso analítico, como tentamos mostrar no terceiro capítulo.

Nesse sentido, é paradoxal, porque assim é o objeto, mas nosso texto já começa sendo insuficiente. Não por uma incapacidade nossa (ou melhor, não apenas por isso), mas sim, repetimos, pela natureza mesma do que analisamos, pela opacidade da superfície com que nos deparamos. Por isso, a compreensão do terceiro capítulo é crucial para o entendimento de nossa proposta. Embora nos pareça o menos fluido dos três e traga menor quantidade de poemas, ele é uma espécie de apoteose do fenômeno poético, porque mostra um dos grandes lugares que ela ocupa na existência humana: o de condensar a nossa condição numa linguagem de todo impenetrável mas multiplamente significativa. Ele responde aos dois capítulos anteriores, que sobrepõem impasses existenciais, em tom de complementariedade, mas também com a independência que lhe é necessária.

Na verdade, como se viu, os três capítulos se encadeiam e se evocam. Não apenas por tratarem, ainda que em graus diferentes, da imagem da água, mas porque lidam com metáforas que vão se exigindo num lance quase espontâneo. O posicionamento do tempo na posição central foi estratégico, pois representou a transição entre um fenômeno mais assimilável (o desejo) e outro um tanto mais complexo (a experiência estética). O desejo se dá no tempo e a poesia, como insistimos diversas vezes, instaura uma temporalidade estranha à nossa, ordinária. Desejo e poesia são tempo. Distintos, mas resguardados por um mesmo significante. Sendo o tempo passageiro, sua localização equidistante dos demais capítulos em nosso texto representa a passagem do mais transitório *ad infinitum*.

As discussões pontuais que cada capítulo suscitou atenderam a uma necessidade momentânea (imposta pelos poemas em questão) que objetivava dar respaldo, corpo e coerência à proposta geral. O debate sobre o duplo é um bom exemplo, pois figurou nos dois primeiros capítulos de maneira diferente. No primeiro, como a identificação entre os sujeitos passionais que integram os poemas; no segundo, como representação do mesmo através de laivos mnemônicos, os quais conferem ao fenômeno caráter de simultaneidade. A bem da verdade, até o terceiro capítulo está imbuído de duplicidade, uma vez que o olhar que interroga o poema e é por ele interrogado, como vimos com Didi-Huberman, cria um jogo reflexivo cuja dificuldade (senão impossibilidade) de demarcar quem é real e quem é virtual apenas reforça a supremacia do fenômeno. Em ambos os casos, o duplo está ligado à produção de afetos, mas nos dois primeiros capítulos temos uma afetividade interior ao poema, reverberada na saga passional do eu-poético, ao passo que no terceiro o foco da análise é oscila entre o leitor que o eu-lírico é de si e o que nós somos dele, deslocamento que atende aos encaminhamentos gerais da investigação. Duplos nos poemas, duplos a partir deles no leitor, duplos *entre* eles e o leitor.

A morte possui um trânsito muito semelhante ao da duplicidade. Apesar de se concentrar no segundo capítulo, no qual falamos da finitude, ela permeia o primeiro e o terceiro: aquele como falta de correspondência no relacionamento odioso-amoroso; este, através da potencial imortalidade da poesia, na constatação de que esta sobrevive à contínua passagem das horas e nós não. Talvez o poema LVIII - “O bisturi e o verso”, que comentamos no segundo capítulo, seja o mais ilustrativo dessa relação, pois seu início é bastante direto na distinção entre a temporalidade da poesia e a do ser humano e o final, que não transcrevemos na ocasião da análise, associa a finitude ao desprezo reclamado (nos dois sentidos da palavra) do interlocutor: “[...] E nunca mais / Na dimensão da Terra / Hei de rever as moradas, os tetos / Os paraísos soberbos da paixão.” (HILST, 2004, p. 95).

Re-fletindo agora sobre essas palavras finais, vemos que elas, com poucas alterações, poderiam servir de introdução a nosso estudo. É um fato curioso que, primeiro, pode ser enxergado como um dos reflexos da natureza pouco objetiva de nossa condução, mas também é uma mostra de que a necessidade de ser conclusivo representa, de alguma forma, uma limitação que, indiretamente, viemos criticando. Essa dubiedade, ainda, dá a ver o teor cíclico do texto e, mais uma vez e por fim, remete a um traço muito próprio da literatura, que é o retorno constante a si mesmo, feito uróboro que se regenera, feito água de cachoeira que cai, segue seu curso venoso para voltar um dia e cair de novo, fazendo lembrar um poema de Armando Freitas Filho em *3x4* (1985):

Abrir os pulsos
as gavetas
e cortar as veias
enquanto é tempo
de salvar a vida
e impedir que o poema
caia
em si mesmo
como os repuxos, os reflexos
os anúncios luminosos
que trabalham sempre
com a mesma água
sem o risco das hemorragias.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; 34: 2003. p. 65-89.
- ALVES, Mariana Garcia de Castro. Hilda Hilst em revista: escritora, que faria 85 anos em 2015, ganha exposição e reedições. *Ciência e cultura*, São Paulo, v. 67, n. 2, abr./jun. 2015.
- AMORIM, Bernardo Nascimento de. *O saber e o sentir: Uma leitura de Do desejo*, de Hilda Hilst. 2004. 180 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1. p. 222-232.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BARBOSA, Sílvia Michelle de Avelar Bastos. *Paraísos do gozo: O corpo e a persistência do desejo na poética de Hilda Hilst*. 2010. 97 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Trad. Luiz Cláudio do Nascimento Silva. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 289-330.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRANDÃO, Junito de Souza. A segunda geração divina: Crono e sua descendência. In: BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1986. v. 1. p. 275-329.
- BRANDÃO, Junito de Souza. O mito de Narciso. In: BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987. v. 2. p. 173-190.
- BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 261-288.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Água. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera Costa e Silva et al. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. p. 15-22.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CUNHA, Lucia Helena de Oliveira. Significados múltiplos da água. In: DIEGUES, Antonio Carlos (org.). *A imagem da água*. São Paulo: HUCITEC; EDUSP, 2000. p. 15-27.

- DASTUR, Françoise. *A morte: Ensaio sobre a finitude*. Trad. Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra*. Trad. Luiz Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: 34, 2010.
- EAGLETON, Terry. Imagery. In: EAGLETON, Terry. *How to read a poem*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008. p. 138-142.
- FONTANILLE, Jacques; GREIMAS, Algirdas Julien. *Semiótica das paixões*. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.
- FRANCISCO, Ronnie. *Na falha da gramática, a carne: a pornografia em Hilda Hilst*. 2007. 116 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: Da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise Curioni e Dora da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 10. ed. Petrópolis; Bragança Paulista: Vozes; Universidade São Francisco, 2002. v. 2.
- HILST, Hilda. *Balada de Alzira*. São Paulo: Globo, 2003.
- HILST, Hilda. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2004.
- HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Globo, 2003.
- HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- LIMA, Luiz Costa. O leitor demanda (d)a literatura. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: Textos de Estética da Recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 37-63.
- LISPECTOR, Clarice. Em cada livro eu renasço: Entrevista. In: LISPECTOR, Clarice. *O primeiro beijo e outros contos*. São Paulo: Ática, 1990. p. 3-5.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MOURA, Karyne Pimenta de. *Hilda Hilst e o canto amoroso em mitos, imagens e símbolos*. 2009. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

MOUTSOPOULOS, Evanhélos. *Kairicidade e liberdade*. Trad. Costança Marcondes Cesar. São Paulo: Ideias & Letras, 2013.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: O pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: Do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2004. p. 7-10.

PIMENTEL, Davi Andrade. *A literatura de Hilda Hilst na perspectiva de Maurice Blanchot*. 2009. 322 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Ceará, Fortaleza, 2009.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

RECH, Alessandra. *Agudíssimas horas: Imagens do tempo na poesia de Hilda Hilst*. 2011. 199 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

RICOEUR, Paul. Memória e imaginação. In: RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. p. 25-70.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: Ensaio sobre a ilusão*. Porto Alegre: L&PM, 1988.

SANTOS, Marcos Lemos Ferreira dos. *Orfeu emparedado: Hilda Hilst e a perversão dos gêneros*. 2010. 144 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SECCHIN, Antonio Carlos. Poesia e desordem. *Poesia viva em revista*, v. 5, p. 11-13, Rio de Janeiro, 2009.