

Cantares do sem Nome e de Partidas: dos Afetos ao Excesso

Edson Costa Duarte*

Resumo: *Cantares do sem nome e de partidas* arremata a produção poética de Hilda Hilst. É um livro altamente alegórico, no qual se vê marcas da poesia anterior de Hilst, mas agora elevadas ao excesso, criando um texto que conta uma história de amor fantasiada, com muitos traços barrocos.

Palavras-chave: produção poética, Hilda Hilst, excesso, traços barrocos.

Abstract: *Cantares do sem nome e de partidas* buys at auction the poetical production of Hilda Hilst. It is a allegoric book highly, in which if it sees marks of the previous poetry of Hilst, but now raised to the excess, creating a text that counts a fantasious history of love, with many baroque traces.

Keywords: poetical production, Hilda Hilst, excess, baroque traces.

Marcados por uma tensão, gerada pela busca do entendimento, que prescreve o caráter de movência conceitual do poema, na economia do excesso, três são os livros em que se proliferam e se aprofunda as questões levantadas nos livros em que Hilst trata dos afetos e do terror/medo: *Cantares do sem nome e de partidas* (1995); *Alcoólicas* (1990); *Sobre a tua grande face* (1986). São livros curtos, com 9 ou 10 poemas cada um, podendo, ser lidos como um longo poema, dividido em partes, em elos de uma corrente conceitual. Também encontramos

* Doutor em Teoria Literária pela UFSC.

uma linguagem altamente elaborada, rica e um vocabulário preciosista com palavras raras, marca dos traços barrocos da poesia hilstiana.

Nestes livros, o caráter teatral e metalingüístico é potencializado, fazendo vir à tona uma tensão representacional que progressivamente empurra a linguagem para a suspensão das sínteses imagéticas, por meio de uma super-representação do “real”. Ora, este impasse se dá porque há um pensar que se volta sobre si mesmo, apresentando seu próprio movimento contraditório, duvidoso, sinuoso, que por um caminho mais longo nos devolve um real poético opaco, mais afeito às metamorfoses do real.

Neste momento, portanto, farei uma análise mais detida dos poemas de *Cantares do sem nome e de partidas*. Este livro participa de uma busca de refazer os caminhos de nomeação do real, por meio da paradoxal desconstrução metafórica desse mesmo real. O texto poético torna-se um resto, resíduo de si mesmo, do que foi sua produção simbólica, impossibilitando a fixação duradoura de sínteses imagético-conceituais. Este livro compõe uma espécie de culto ao transbordamento dos sentidos. Essa multiplicação simbólico-metafórica, esse acúmulo de palavras raras, os versos longos, o ritmo entrecortado e às vezes rápido tudo nesses três livros contribui para o “desregramento dos sentidos” de que nos fala Rimbaud.

A economia do excesso, em última instância, é uma radicalização ou potencialização dos recursos estilísticos utilizados por Hilst nas duas outras economias estéticas. Aqui, a escritora une, num só passo, os afetos e o terror/medo; a reflexão sobre o amor/paixão/desejo e a morte/divindade. Opera-se, contudo, um transporte cada vez mais intenso da “nomeação” primeira (como se pode perceber no poema *Da morte. Odes mínimas*) para uma proliferação/ aproximações/cerceamento do que se nomeia, por isto o *nome* desdobra-se em *nomes potenciais* sempre à deriva do objeto que pretendem conceitualizar. Esta proliferação primeira dos *nomes* poderá ser sentida no proces-

so de significação geral dos poemas; assim, chega-se ao excesso, a isto que eu nomearia como o aparecimento de “traços barrocos” na poesia hilstiana.

Se nos livros das economias dos afetos e do terror/medo, a escritora coloca lado a lado imagens díspares, contrastantes, e numa estrutura de corte/montagem as unia; aqui, o que encontraremos é uma vertiginosa avalanche conceitual que (pelos versos longos – pelo ritmo sinuoso – pela intensa metaforização) gera a disjunção simbólico-imagética. Ou seja, a união da várias imagens privilegia muito mais o contraste, o entrecchoque entre o positivo e o negativo, a sombra do que propriamente a lógica de um sentido/significado que se assenta.

Cantares do sem nome e de partidas aponta para um “fora do sentido”, para um momento da representação em que a linguagem não dá mais conta de descrever os sentidos. Empurrados para este limite, os poemas não poderiam deixar de beirar o excesso, a excrescência, o exagero, o desperdício. Por isso são um pouco construção, um pouco ruína significativa; e destes restos, do que transborda, muitas vezes, é que Hilst quer fazer sua poesia, estilhaçando sua própria medida, como a poeta escreve em *Alcoólicas*.

Neste livro, o que Hilst faz é elevar as experiências-limite para o plano do insabido, do incognoscível. Há uma dinâmica simbólica que opera por meio de frases poéticas nas quais Hilst desdobra, desfolha os temas (amor, morte, deus). A partir desta operação de aprofundamento e verticalização dos temas, temos uma linguagem poética que brota de um centro conceitual simbólico movente. Isto se pode sentir tanto pela semântica do texto, como pela quebra rítmica que nos faz dar pausas na leitura, para poder perceber a respiração, o ritmo do texto.

Aqui, Hilst insere seu texto poético numa alta tensão, aquilo que ela chamou “volúpia com a língua”. Ao mesmo tempo em que

cria um texto encantatório, musical, marcado pela paixão da palavra, a poeta insere nele a linguagem estranha/as palavras raras, as expressões pouco usadas na língua. Da mesma forma, temos outras tensões que percorrem o texto poético de Hilst, embora o tom dos poemas seja elevado, quando a poeta se pergunta sobre o tempo, aí é que se inicia não só o “obscurcimento” do texto, sua opacidade, mas justamente aí é que se inicia a possibilidade de pensarmos numa metafísica que começa justamente pela mistura, pelo amálgama dos opostos. Assim é que ela insere seu dizer poético na tensão entre o sagrado e o profano, a eternidade e o instante.

Esta tensão de uma metafísica que une, se inicia com o pensar justamente o material “impuro” de que somos feitos, quando ela canta nos versos nossas estranhas, nossos ossos, nossa carne; esta tensão espelha justamente essa outra tensão lingüística, acima citada, que faz com que o texto poético hilstiano se faça enquanto coisa instável e movente.

Por fim, esta movência do texto poético espelha, se reduplica numa imagem que nos dá uma “grande angular” da cena conceitual. Imagem que provém do interrogar-se sobre as passagens, sobre o trânsito do tempo em nosso corpo, tempo que passa, se prolonga e sempre volta. Assim se completa o círculo da figuração experiência da morte como o aprender a viver a ausência, e deste modo, apreender e perceber, perplexos, a morte em nós.

VOLÚPIA COM A LÍNGUA E OPACIDADE REFERENCIAL

Tenho vontade do barroco, uma volúpia com a língua.

Dá-me a via do excesso. O estupor.

Amputado de gestos, dá-me a eloquência do Nada

Os ossos cintilando

Na orvalhada friez do teu deserto.

Hilda Hilst

Em *Cantares do sem nome e de partidas* (1995), Hilst opera uma radicalização ainda maior em sua linguagem poética. Nele, a escritora alcança uma paradoxal síntese poética a partir de uma proliferação rítmica e imagética sem precedentes em sua obra. Empreende, dessa forma, uma última lapidação dos contornos de sua linguagem poética.

Neste livro, as grandes reflexões da obra da escritora se unem no transbordamento e no excesso simbólico e conceitual. Nos poemas, fala-se da nostalgia do amor sonhado, da potência desse recordar como ato criador de um real poético em que realidade e sonho se mesclam para dar conta da representação das perdas, das partidas e da dissolvência da consciência do sujeito na intensidade do instante.

Em termos de derivações e espelhamentos simbólicos, os poemas de *Cantares do sem nome e de partidas* reatualizam e expandem, sem o problema do sofrimento e do desespero, o que a poeta escreveu no poema XLIII de *Cantares de perda e predileção*: *Cantares de perda e predileção* é nome de um livro de poemas, não de um poema

Para a tua dura saudade.
Que tempestade de sede
Nos areais da procura
Quando saíres à caça
De quem te amou. De mim.

À caça do NUNCA MAIS.

(HILST: 2002, p. 79)

Cantares do sem Nome e de Partidas (1995)

A partir da análise dos poemas de *Cantares do sem nome e de partidas* como se dá o trânsito entre a clareza e a opacidade referencial, detendo-me nos aspectos temáticos e estilísticos recorrentes nos poemas.

Hilda Hilst cria, nesse trânsito, uma poética que não suporta a síntese, ou cuja síntese passa a se fazer num terreno movediço, num espaço da *movência conceitual*, termo que emprego para designar este lugar discursivo no qual o próprio discurso volta-se sobre si mesmo, relativizando-se.

A consciência da representação, o viés metalingüístico da poesia hilstiana, marca o lugar de onde a poeta fala, o lugar da metamorfose, da teatralidade do fazer artístico. Uma metalinguagem que tende não à síntese, à formulação de um quadro estável do que venha a ser isso do real poético; mas que prescreve a validade, a veracidade e a potencialidade deste real poético frente ao próprio real.

Cantares do sem nome e de partidas é composto por dez poemas, estruturados a partir de uma técnica próxima do *leixa-pren*: a poeta retoma, no primeiro verso de cada poema, o último verso do poema anterior. Esta repetição pode se dar não com a retomada literal de palavras, mas com a retomada de um mesmo núcleo semântico.

O décimo poema do livro reenvia ao primeiro, a partir da retomada de um mesmo núcleo semântico (cegar-seguir), refazendo, assim, toda a arquitetura significativa assentada depois de terminada a leitura dos poemas. Aí, ao que parece, por esta retomada que prolifera sentidos, distende-se a tensão imagética até a opacidade referencial, até a volúpia com a língua.

O quadro geral em que os poemas se desenvolvem é uma cena dramática de falta e ausência: despedida, perda e saudade; sentimentos estes metaforizados pela fluência da água, pelo transbordamento da consciência do sujeito em se pensando enquanto matéria movente de sentimentos.

Assistimos, nestes quadros moventes, a uma cena dramática em que a poeta, em vez de criar uma personagem na qual projeta a representação do que seria o sentimento do amor, transforma-se a si

“mesma na coisa amada” (Camões), funde-se e desagrega, desentranha de si ao mesmo tempo o sentimento do amor e suas figurações em palavras: lembremos que a voz lírica que fala nestes poemas é uma “aldeã de conceitos”.

Aqui, a grande tensão aporética se dá entre a personalização e a despersonalização, que é uma das marcas do caráter dramático dos poemas, progredindo e instalando um confronto entre a subjetividade poética e seu próprio sentimento convertido em ator que atua na cena dramática.

Aí, quando se sustenta esta tensão, que nos remete a um doloroso processo do amar e à fragmentação do eu, é como se lêssemos, nas entrelinhas dos poemas de Hilda Hilst, as palavras de Soror Mariana Alcoforado: “Não entendo quem sou, nem o que digo, nem o que quero; despedaçam-me mil sentimentos que em mim se contradizem.” (ALCOFORADO: 1941, pp. 135-136)

I

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

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

O começo do poema pode ser lido como um desejo expresso, que dá resposta/ou pede algo que é como se fosse uma continuação de uma conversa. Remete-se, assim, a um início anterior ao início. O pronome demonstrativo inicial, entendido como um dêitico ou anafórico, remete a algo que já foi dito. Ele nos remete a um início anterior ao início.

A cena geral do poema remete à metáfora da conquista amorosa parente do jogo do acasalamento animal, a perseguição; e ao mesmo tempo à cegueira que a intensidade do sentimento pode causar no ser humano. 'Estar cego de amor' é uma metáfora recorrente na literatura: "Tudo provém da cegueira com que te amei." (ALCOFORADO, op. Cit., 142)

No poema, o ser que ama é descrito enquanto presa do amor; porque aquele que está amando pode, em alguns momentos, se "anular" enquanto ser que vislumbra o mundo conscientemente. A visão, aqui, remete à possibilidade de se estar em posse da consciência e não se enganar com a beleza efêmera das coisas. A cada verso, a poeta vai amarrando imagens numa intrincada dinâmica metafórica em cujo excesso e excrescência vemos surgir o 'fora do sentido', como se pode notar nos cinco últimos versos da primeira estrofe.

O poema se constrói sob o signo do acúmulo, da circularidade - desde a estrutura repetitiva (o *que* inicia cinco versos) sintática e semântica - e da especularidade. Assim, se constrói um quadro mental em que se formam imagens paradoxais que se sucedem num ritmo vertiginoso.

Senhor, no décimo verso, é marca de uma ambigüidade, que remete ao último poema. Senhor, pode ser tanto o ser amado (no sentido de "possuidor") como também o próprio Deus, que seria aquele que "inventou", "criou" o amor.

II

E só me veja

No não merecimento das conquistas.
De pé. Nas plataformas, nas escadas
Ou através de umas janelas baças:
Uma mulher no trem: perfil desabitado de carícias.
E só me veja no não merecimento e interdita:
Papéis, valises, tomos, sobretudos

Eu-alguém travestida de luto. (E um olhar
de púrpura e desgosto, vendo através de mim
navios e dorsos).

Dorsos de luz de águas mais profundas. Peixes.
Mas sobre mim, intensas, ilhargas juvenis
Machucadas de gozo.

E que jamais perceba o *rocio* da chama:
Este molhado fulgor sobre o meu rosto.

Primeira estrutura homóloga ao *leixa-pren*. O último verso do primeiro poema “Que este amor só me veja de partida” tem sua continuação no primeiro verso do segundo poema: “E só me veja”. Uma possível interpretação, seria que a partida, metaforicamente, é sempre um novo começo.

Desta forma, começam a se formar os elos da cadeia conceitual que nos permitirão pensar os dez poemas como um único poema. Ao “continuar” o assunto, a poeta reenvia às significações presentes no poema anterior, e ao mesmo tempo as completa, adiciona dados novos, que ressignificam o primeiro poema. A visão é de novo um sentido privilegiado. A cena dramática se compõe de modo mais nítido e estranhamente avesso: é um outro-eu (o eu que ama) que se vê em uma cena digna de compaixão.

O pedido, reiterado ao longo do poema, é que o amor só veja o “eu” de partida.

Assim, temos uma cena é mais “visível”, mais descritiva, mas a tensão entre o concreto e o abstrato, presente em todos poemas, também se configura. Embora no início deste poema tenhamos uma cena quase cinematográfica, o acúmulo das imagens, numa espécie de montagem em paralelo, que se sobrepõem (de um modo bastante simples, pelo uso dos sinais gráficos) gera uma certa confusão visual.

O desenrolar do poema segue a estrutura da coisa dentro da coisa, *mise en abîme*, que no presente caso gera um deslocamento do foco da cena. Ora estamos mais próximos, ora mais recuados. Aqui, o eu “outra-se”. Transcrevo um trecho:

Eu-alguém travestida de luto. (E um olhar
De púrpura e desgosto, vendo através de mim
Navios e dorsos).

III

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

Não tem nome de amor. Nem se parece a mim.
Como pode ser isto? Ser tenro, marulhoso

Dançarino e novo, ter nome de ninguém
E preferir ausência e desconforto
Para guardar no eterno o coração do outro.

Primeiro *flash*: “este amor” do primeiro poema converte-se em “isso de mim”. Desta forma, temos o trânsito para o pronome demonstrativo neutro.

Segundo *flash*: o “está sendo” reenvia-nos ao primeiro poema, no qual “estar sendo” aparece num quiasmo entre o terceiro e o quinto versos.

Todo o poema se constrói sob o signo da sinuosidade, desde o eixo semântico (marulhoso, dançarino) até o eixo sintático e rítmico.

No presente poema, há um primeiro movimento afirmativo de presentificação, de intensificação do desejo de perpetuar o instante por meio da despedida; e um segundo movimento que desfaz esta imagem primeira que é construída nos dois versos, “isso de mim” (...) “não tem nome de amor”. Assim, temos descrito um dos processos usados por Hilda Hilst para arruinar um possível assentamento significativo na cadeia discursivo-conceitual. Neste caso, no fim da cadeia discursiva é o que nos sobra é a negação da possibilidade de se perpetuar, de fixar algo com o nome de amor.

A retomada (*leixa-pren*) é feita por uma homologia semântica: perda/despedita; sem falar, é claro, que a “despedida amorosa” continua sendo a principal personagem em cena. Com a diferença fundamental de que este amor não é mais uma visão exterior que observa o “eu”. Agora o amor é descrito como um atributo indeterminável instalado no “eu”: “Isso de mim que anseia”. Ora, estamos falando da impossibilidade de definição do amor, de seu caráter paradoxal, porque a saudade e a ausência o potencializam.

A última estrofe usa a estrutura do recolhimento, presente na poesia barroca. O primeiro verso desta estrofe, "Não tem nome de amor. Nem se parece a mim", reitera as negações já feitas, ao mesmo tempo em que redistribui semanticamente a idéia de uma possível "imagem" do amor vinculada a um ser.

Embora se possa ler, no início, o poema entendendo-se que o amor é coisa "dentro" do eu, esta coisa lhe é estranha, indecifrável, indefinível, e não pode ser confundida com o sujeito, nem com o ser que nos possibilita amar.

IV

E por que, também não doloso e penitente?
Dolo pode ser punhal. E astúcia, logro.
E isso sem nome, o despedir-se sempre
Tem muito de sedução, armadilhas, minúcias
Isso sem nome fere e faz feridas.
Penitente e algoz:
Como se só na morte abraçasses a vida.

É pomposo e pungente. Com ares de santidade
Odores de cortesã, pode ser carmelita
Ou Catarina, ser menina ou malsã.

Penitente e doloso
Pode ser o sumo de um instante.
Pode ser tu-outro pretendido, teu adeus, tua sorte.
Fêmea-rapaz, ISSO sem nome pode ser um todo
Que só se ajusta ao Nunca. Ao Nunca Mais.

Três recursos estilísticos reenviam ao poema anterior: as interrogações, a mesma estrutura de recolhimento já apontada, e o aparecimento do "isso de mim".

Por fim, a "despedida" entra novamente em cena. Agora, não mais como um atributo interior ao sujeito, "Isso de mim que anseia

despedida”, mas, contrariamente ao que aparece no poema anterior, a despedida cai no tempo, por assim dizer, num verso que reescreve, reinterpreta, ressignifica a idéia anterior.

Agora temos: “E isso sem nome, o despedir-se sempre”. Não só se apaga o sujeito discursivo como temporaliza o inominável do amor, o verbo reiterado no advérbio espelha o pronome indefinido reiterado no “sem nome”. Esta estrutura sintático-semântica potencializa não só a queda no tempo de que falamos, o eterno retorno da ruína significativa; esta estrutura potencializa também um caminho rumo ao indeterminado, rumo ao “fora do sentido”.

Há um sentido irônico nisto tudo que está sendo descrito, que pode permanecer subterrâneo, inaparente numa leitura menos atenta do poema. Os primeiros versos nada mais são do que uma pergunta retórica que é respondida com o próprio significado dicionarizado das palavras. Palavras em sua conformação estabelecida. Apenas isso. E o poema reiterará estas mesmas palavras.

Mas é como se um outro texto corresse paralelo, verticalizando a escrita, metaforizando os significados que sempre se excedem. Palavras descem em cascata no texto: isso sem nome, tu-outro, fêmea-
-rapaz, ISSO, Nunca, Nunca Mais.

Neste trânsito, temos o afogamento definitivo do sentido, ou a impossibilidade de que os sentidos possam se decantar. A agregação pelo hífen, a desagregação ruínosa pelas maiúsculas alegorizantes, até a potencialização expressiva máxima de um significado indeterminado: a palavra toda em letras maiúsculas (ISSO).

V

O Nunca Mais não é verdade.

Há ilusões e assomos, há repentis

De perpetuar a Duração.

O Nunca Mais é só meia-verdade:

Como se visses a ave entre a folhagem

E ao mesmo tempo não
(E antevisses
Contentamento e morte na paisagem).

O Nunca Mais é de planícies e fendas.
É de abismos e arroios.
É de perpetuidade no que pensas efêmero
E breve e pequenino
No que sentes eterno.

Nem é corvo ou poema o Nunca Mais.

Formalmente, este poema é uma derivação e desdobramento do poema anterior. Nele, e no poema seguinte, a poeta empurra cada vez mais o sentido para um limite, para um beco sem saída discursivo-conceitual.

No fim do poema anterior, lemos que “(...) ISSO sem nome pode ser um todo / Que só se ajusta ao Nunca. Ao Nunca Mais.” Neste momento, embora tenhamos a dúvida, gerada pelo uso do modalizador (pode ser), esperamos, de algum modo, que finalmente haja uma definição que se complete, que perdure no tempo.

Mas, no presente poema, o Nunca Mais é definido por negativas e contradições: “O Nunca Mais não é verdade (...) / O Nunca Mais é só meia-verdade (...) O Nunca Mais é de planícies e fendas./ É de abismos e arroios.(...) Nem é corvo ou poema o Nunca Mais.” Sendo assim, tautologicamente, o “Isso sem nome” se ajusta ao “indefinível”.

O verso final é uma alusão paródica ao jogo de palavras que Edgar Allan Poe faz, em seu famoso poema “O corvo”: *never more* (nunca mais) e *raven* (corvo). A diferença é que no poema de Hilst, o Nunca Mais, alegoricamente, se personifica.

VI

Tem nome veemente. O Nunca Mais tem fome.
De formosura, desgosto, ri
E chora. Um tigre passeia o Nunca Mais
Sobre as paredes do gozo. Um tigre te persegue.
E perseguido és novo, devastado e outro.
Pensas comicidade no que é breve: paixão?
Há de se diluir. Molhaduras, lençóis
E de fartar-se,
O nojo. Mas não. Atado à tua própria envoltura
Manchado de quimeras, passeias teu costado.

O Nunca Mais é a fera.

O tigre, numa estrutura de espelhamento, aparece no terceiro e neste sexto poema. Antes, lia-se:

Isso de mim / É novo: (...)
Como se um tigre
Reversivo,
Veemente de seu avesso
Cantasse mansamente.

Agora, lê-se:

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

Os versos foram transcritos para que se pudesse perceber como os poemas (que num primeiro impacto de leitura nos parecem livres

do controle racional) formam uma intrincada rede discursiva, absolutamente perfeita quanto a seu funcionamento, que gera a proliferação de sentidos.

Neste poema, a poeta aprofunda ainda mais a passagem do dizível para o não-dizível. Se antes, o indefinível sentimento (isso de mim) se metamorfoseia num tigre que canta (o insólito emergindo no texto), agora a abstração e o insólito é que vêm à cena como imagem do irremediável poder devastador do sentimento.

A fome é metáfora gasta para se falar do amor, da paixão, mas quando se sabe que aquele que a tem é o Nunca Mais personificado, o *topos* primeiro é rebatizado e reinscrito na cena lírica. Os dois últimos versos citados reenviam ao primeiro e ao último poema: assim se tece um texto.

VII

Rios de rumor: meu peito te dizendo adeus.
Aldeia é o que sou. Aldeã de conceitos
Porque me fiz tanto de ressentimentos
Que o melhor é partir. E te mandar escritos.
Rios de rumor no peito: que te viram subir
A colina de alfafas, sem éguas e sem cabras
Mas com a mulher, aquela,
Que sempre diante dela me soube tão pequena.
Sabenças? Esqueci-as. Livros? Perdi-os.
Perdi-me tanto em ti
Que quando estou contigo não sou vista
E quando estás comigo vêm aquela.

Este poema pode ser entendido como o centro figurativo-conceitual de todo o ciclo. Nele, há a descrição mais clara de uma possível “história” de uma relação amorosa desfeita, por meio de uma cena precisa e bucólica. Este caráter pastoril é desconstruído quando

a poeta se auto-denomina “aldeã de conceitos”, pois assim tem-se uma figuração da cena dentro da própria cena.

“Rios de rumor: meu peito te dizendo adeus”. Este verso inicial do poema ecoa no “Rios de rumor no peito: que te viram subir / A colina (...)”, metaforizando como o rumor exterior se interioriza no sujeito. Se antes era o peito quem dizia adeus, agora este mesmo peito (que pode ser entendido como centro semântico da *vida* – o seio materno que alimenta, que dá o leite) e do *sentimento* (o seio que possibilita o prazer, o gozo; o coração pulsando).

A metáfora da água corrente, ligada ao rumor (som confuso, sussurro de vozes simultâneas), remete ao descontrole do sujeito causado pelo intenso murmúrio de vozes que o cercam, vozes estas que não se sabe se são reais (exteriores ao sujeito) ou imaginadas (os sentimentos contraditórios que ecoam dentro do sujeito).

A ambigüidade começa a se configurar já no segundo verso do poema: “Aldeia é o que sou. Aldeã de conceitos / Porque me fiz tanto de ressentimentos / que o melhor é partir. E te mandar escritos.” Num primeiro momento, temos a expansão metonímica do sujeito, em seguida sua regressão metafórica que se explica pelo fato dos ressentimentos gerarem a tentativa de compreensão, de racionalização da experiência. O sujeito considera a perda sob a ótica da partida, da impossibilidade de verbalizar, de pronunciar alguma palavra. Assim, se gera a quebra, pela cisão do sujeito e de seu próprio sentimento.

A questão do espelhamento, do duplo, aparece no sentido de se descentrar pela intensidade do sentimento, de ver-se ou saber-se o inteiramente outro como um objeto estranho incrustado no próprio sujeito. Esta questão aparece pelo uso intenso de palavras que contêm sons similares ou idênticos, desaguando no eco: aquela, dela, aquela.

Esse poema reenvia ao segundo poema, tanto pela questão do desdobramento do eu, quanto pela disposição anímica deste eu que vê nos signos do conhecimento (*escritos, sabenças, livros* neste poema atualizam *papéis, valises, tomos* do segundo poema), no esquecimento dos signos da razão.

VIII

Aquela que não te pertence por mais queira
(Porque ser pertencente
É entregar a alma a uma Cara, a de áspide
Escura e clara, negra e transparente), Ai!
Saber-se pertencente é ter mais nada.
É ter tudo também.
É como ter o rio, aquele que deságua
Nas infinitas águas de um sem-fim de ninguéns.
Aquela que não te pertence não tem corpo.
Porque corpo é um conceito suposto de matéria
E finito. E aquela é luz. E etérea.

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

A estrutura do *leixa-pren* está presente pela repetição sintática do pronome demonstrativo "aquela". No entanto, o leitor lê agora com os olhos tomados pela ambigüidade. Quem é este "aquela"? O eu vendo-se enquanto ser que ama? Ou o eu recuado deste mesmo sentimento, deste outro-eu? Ou este *Eu-alguém travestida de luto* (que aparece no segundo poema)?

Mais do que de uma duplicação e de uma ambigüidade, falo de um paradoxo expresso pelo contraditório: o processo de perda,

de luto, só se realiza como *desbaste* do sujeito de sua própria individualidade; enquanto descentramento ou trânsito para uma espécie de indeterminação ou neutralidade discursiva que se encontra na forma “eu-alguém”. O “eu” é uma marca discursiva zerada (o “eu” só se atualiza preenche no discurso); o “alguém” é qualquer um e ninguém ao mesmo tempo.

Estou falando não só da perda concreta do objeto do amor, nem do luto abstrato gerado pela impossibilidade de manter a intensidade do sentimento, mas da perda do si mesmo no outro (o objeto do amor), de um paradoxo comprimido, um oxímoro: a perda de si mesmo causada pela perda do outro.

Aí, uma estrutura circular, volutas barrocas a rematarem o edifício conceitual que expressa a nostalgia do “ter (uma dia) amado” (*amavisse*), de que nos fala Jankélévitch, que esgarça o tecido textual, Ariadne desfazendo os fios:

E só me veja no não merecimento e interdita:
Papéis, valises, tomos, sobretudos

Eu-alguém travestida de luto. (E um olhar
de púrpura e desgosto, vendo através de mim
navios e dorsos).

Lê-se no segundo poema. E os seguintes versos, no sétimo poema:

Perdi-me tanto em ti
Que quando estou contigo não sou vista
E quando estás comigo vêem aquela.

O poema pode ser lido como continuação do anterior. Há aqui o que a psicanálise chama duração subjetiva do luto, ou o sentimento

oceânico¹ A estrutura conceitual do poema é feita pela negatividade, inclusive do que nos é mais palpável e visível: *corpo é um conceito suposto de matéria (...)*

Fala essa, que é um desdobramento dos questionamentos sobre a nomeação daquilo que nos possibilita o afeto, já presente em *Do desejo* (1992), onde se lê: “Ossos. Carne. Dois Issos sem nome.”

IX

Ilharga, osso, algumas vezes é tudo o que se tem.
Pensas de carne a ilha, e majestoso o osso.
E pensas maravilha quando pensas anca
Quando pensas virilha pensas gozo.
Mas tudo mais falece quando pensas tardança
E te despedes.
E quando pensas breve
Teu balbucio trêmulo, teu texto-desengano
Que te espia, e espia o pouco tempo te rondando a ilha.
E quando pensas VIDA QUE ESMORECE. E retomas
Luta, ascese, e as mós do tempo vão triturando
Tua esmaltada garganta... Mas assim mesmo
Canta! Ainda que se desfaçam ilhargas, trilhas...
Canta o começo e o fim. Como se fosse verdade
A esperança.

Este é um poema em que a negatividade sai de cena, para dar lugar à descrição de uma cena amorosa propriamente dita. Embora se tenha a consciência subjacente de que o gozo, o prazer é coisa

¹ Ver: RAIMBAULT, Ginette. *A criança e a morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. pp. 153 e sgs. e 172 e sgs.

Para um enfoque dessa questão, remeto o leitor a BECKER, Ernest. *A negação da morte*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. Becker afirma que segundo Fenichel, “(...) as pessoas têm uma ‘aspiração a serem hipnotizadas’ justamente por quererem de volta a proteção mágica, a participação na onipotência, o ‘sentimento oceânico’ de que desfrutaram quando eram amadas e protegidas pelos pais.” Páginas 156-157, grifo meu.

momentânea no corpo, é intensidade diluída no tempo, e que o corpo continua sendo um “conceito suposto de matéria”, o que se tem é a retomada do sentido da poesia como lamento. Como canto que seja tão intenso e mavioso que possa reter, pela beleza da palavra-canto, a intensidade do sentimento, espelhando-a na linguagem.

Abrevidade da vida, a efemeridade do corpo, não são colocados como impossibilitadores do *carpe diem*, o aproveitar o dia. O gozo remete à vida que desfalece, o pensar a extremada matéria, a dissolução desta coisa breve que é a vida, mas tudo isso visto sob a ótica da positividade. Quando pensamos aquilo que se dissemina ou se dilui em nós ao ganhar o tempo, mesmo que nos venha apenas um “balbucio trêmulo” presente num “texto-desengano”, ainda assim é preciso que nos resignemos e continuemos a acreditar na possibilidade de um novo recomeço:

Canta o começo e o fim. Como se fosse verdade
A esperança.

O poema reenvia, desde o seu início, ao segundo poema,
no qual se lê:

(...) sobre mim, intensas, ilhargas juvenis
Machucadas de gozo.

O poema pode ser dividido em três movimentos: um primeiro de descrição da sensação de plenitude gerada pelo momento de prazer, pelo gozo (até o verso 4); um segundo de ruptura desta cena primeira, momento de tensão, com a despedida dos amantes e a interiorização da consciência, que reflete sobre a brevidade do gozo; um terceiro momento, também de positividade, que reitera a necessidade da ilusão como um modo de intensificar, ou dar sentido à vida.

X

Como se fosse verdade encantações, poemas
Como se Aquele ouvisse arrebatado
Teus cantares de louca, as cantigas da pena.
Como se a cada noite de ti se despedisses
Com colibris na boca.
E candeias e frutos, como se fosses amante
E estivesses de luto, e Ele, o Pai
Te fizesse porisso adormecer...
(Como se se apiedasse porque humana
És apenas poeira,
E Ele o grande Tecelão da tua morte: a teia).

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

O amor e sua fome.

Dois personagens se definem neste último poema: Aquele, Ele, o Pai, o grande Tecelão, o Cego, o Fazedor, o Artífice, o Seguidor: possíveis nomeações de Deus; louca, amante, humana, poeira: o sujeito lírico. "Cantigas de pena" nos remete à raiz da poesia lírica, à modulação do canto, à dignidade do lamento, do sofrimento. A relação mais aparente é com o poema "Perdigão perdeu a pena", de Camões.

Para que possamos refletir sobre o estreito vínculo entre a visão e a efemeridade, o instantâneo fulgor do sentimento, cito um poema de João Roiz de Castelo Branco:

Senhora, partem tam tristes
meus olhos por vós, meu bem,
que nunca tam tristes vistes
outros nenhuns por ninguém.

Tam tristes, tam saudosos,
tam doentes da partida,
tam cansados, tam chorosos,
da morte mais desejosos
cem mil vezes que da vida.
partem tam tristes os tristes,
tam fora d'esperar bem,
que nunca tam tristes vistes
outros nenhuns por ninguem.²
(*Cancioneiro de Resende*, III, 134. Apud: LAPA, 1981, p. 446.)

Existe um círculo que se completa neste décimo poema do ciclo, que se conforma sob o eixo semântico do seguir e do cegar. Existe um vínculo fictício entre o homem e esta divindade que tece cegamente um destino, sendo ao mesmo tempo caçador e caça, enredada em sua própria teia.

Referências

_____. *A. Poemas e ensaios*. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

_____. *Cantares do sem nome e de partidas*. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

_____. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2002. p. 79.

ALCOFORADO, Soror Mariana. *Lettres portugaises*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1941.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

Cancioneiro de Resende, III, 134. Apud: LAPA, M. Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora Ltda, 1981. p. 446.

Cancioneiro de Resende, III, 134. Apud: LAPA, M. Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora Ltda, 1981.

² In: *Cancioneiro de Resende*, III, 134. Apud: LAPA, M. Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora Ltda, 1981. p. 446.

GRAIEB, Carlos. Hilda Hilst expõe roteiro do amor sonhado. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 ago. de 1995. (Entrevista).

HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004. p. 88. Poema V, da terceira parte, "Via vazia", do livro *Amavisse*.

POE, Edgar A. *Três poemas e uma gênese*. Lisboa: &etc, 1985.

RAIMBAULT, Ginette. *A criança e a morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. pp. 153 e sgs. e 172 e sgs.