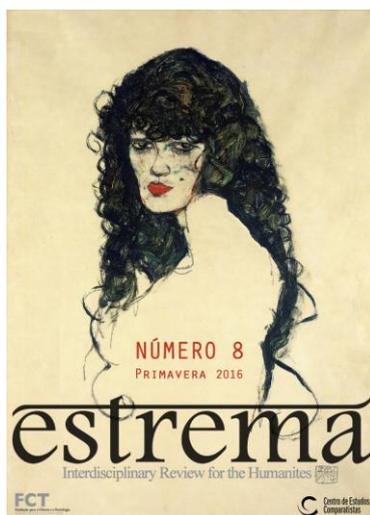


estrema

Revista Interdisciplinar de Humanidades
Interdisciplinary Review for the Humanities

Para citar este artigo / To cite this article:

Coutinho, Bruno Fellipe Pedrosa. 2016. "O risco das palavras: Deus e a morte em *Poemas malditos, gozozos e devotos*". *estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 8: 22-59.



Centro de Estudos Comparatistas

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Centre for Comparative Studies

School for the Arts and the Humanities/ University of Lisbon

<http://www.estrema-cec.com>

O risco das palavras: Deus e a morte em *Poemas malditos, gozosos e devotos*

Bruno Fellipe Pedrosa Coutinho¹

Resumo: a pesquisa efetuada tem como objetivo analisar em *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), de Hilda Hilst, a noção de incompletude representada pelo eu lírico. Sustenta-se a hipótese de que Deus surge como um significante, marcado pela falta. Utilizando-se de um referencial teórico calcado na Psicanálise e na Filosofia, intenta-se demonstrar que o desejo da persona poética de encontrar o divino encobre, na verdade, a categoria filosófica do não-ser, o que identifica a deidade com o Real psicanalítico, com o espaço de escrita infundável da ausência. Acredita-se que a escrita carregue em si a revelação da morte, descortinando a finitude do ser. Assim, a partir da visão religiosa do eu lírico, pretende-se demonstrar que a morte pode ser compreendida como aquilo que gera a dialética negativa hegeliana.

Palavras-chave: Hilda Hilst; poesia; deidade; morte; Real.

Abstract: the research aims to analyse the notion of incompleteness represented by the lyric self on *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), from Hilda Hilst. It supports the hypothesis that God appears as a signifier, marked by absence. Through a theoretical framework grounded on Psychoanalysis and Philosophy, it attempts to demonstrate that the desire of the poetic persona of encountering the divine covers up, in fact, the philosophical category of non-being, which identifies the deity with the psychoanalytic order of the Real, with the space of the endless writing of absence. It is believed that writing carries within itself the revelation of death, disclosing the finitude of being. Thus, from the religious view of the lyric self, we intend to demonstrate that death can be understood as what generates the negative Hegelian dialectics.

Key words: Hilda Hilst; poetry; deity; death; Real.

¹ Graduado em Comunicação Social – Jornalismo pelo Centro de Estudos Superiores de Maceió (Cesmac), Mestre e Doutorando em Letras e Linguística – Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas (Ufal) e bolsista da Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (Capes). brunofellipep@gmail.com

Introdução

Nas obras de Hilda Hilst, uma busca feita de palavras – único material do qual dispõem as personagens hilstianas para construir um caminho de busca – erigiu uma rede de personagens e livros pensando Deus. Apesar de em nenhuma das novelas hilstianas a divindade aparecer como tema principal, mantém constante presença na mente de personagens como Amós Kéres, o poeta-matemático de *Com meus olhos de cão* (2006a), que enxerga um irrepetível sol que diz ser Deus e escreve poemas estupefato por esse encontro; Hillé, de *A obscena Senhora D.* (2005a), criadora de uma porca cuja essência é divina; Vittorio, de *Estar sendo. Ter sido* (2006b), o moribundo que encontra Deus nas portas da morte, ou ainda Ruiska, de *Fluxo-floema* (1970), o escritor com o qual a própria divindade fala.

O trabalho aqui efetuado procurará demonstrar como a deidade divisada pelo eu lírico de *Poemas malditos, gozosos e devotos* (2005b), livro de poemas lançado em 1984, surge como metáfora para a incompletude existente no eu, entendendo a imagem poética como veículo propício para transmissão do sentimento de se estar incompleto que acontece diante da descoberta do não-ser no eu.

A primeira parte deste ensaio trata de explicar, por meio de um referencial teórico psicanalítico centrado particularmente na noção do Real, como a aparição e a ausência da divindade na obra hilstiana são representativas da incompletude sentida pelas próprias personagens e eu lírico que buscam Deus.

A segunda procura entender, então, partindo de que a procura pelo divino, fundamento para a construção dos poemas, só pode acontecer no campo da palavra, como se estabelece a relação entre o significante e o objeto divino que se tenta apreender.

A busca infinita realizada por meio do poema desemboca novamente na ausência divina. Percebe-se, assim, na terceira parte, que a falta é marca, na verdade, da morte.

Pretende-se, por fim, explicar como a aparição do divino como representativa da morte do eu lírico é ela mesma o ponto de origem do trabalho da poeta.

I.

O abismo que surge diante da poeta², a tentativa de falar sobre algo ao qual não se pode dar qualquer significado, expõe que a deidade em *Poemas malditos* é da ordem do Real psicanalítico³. A tentativa de escrita é a tentativa de superação da angústia que nasce quando alguma personagem hilstiana se depara com o Real. O poema indicará, assim, a presença do simbólico, aquilo que insere o ser humano na linguagem e está invariavelmente ligado tanto ao consciente quanto ao inconsciente. É pelo

² A palavra *poeta* sem mais indicações estará sempre se referindo à persona poética do livro pesquisado.

³ Para o pensamento lacaniano, o Real é aquilo que sempre escapa ao sujeito, ou seja, é um contínuo aparecimento de uma fissura no discurso, é aquilo que escapa à simbolização.

simbólico que é estabelecida uma relação entre a falta e o significante⁴, posto que a palavra, como duplo do objeto ausente, representa-o na linguagem. Assim, é por meio do *logos* que se tentará dar significação a um espaço que por si não pode realmente ser interpretado, o espaço onde a palavra não toca. E o que é o Real, senão “[...] aquilo que, para um sujeito, é expulso da realidade pela intervenção do simbólico” (Chemama 1995, 182)? Assim, o Real é o que não pode “[...] ser simbolizado totalmente na palavra ou na escrita e, por consequência, *não cessa de não se escrever*” (182 - grifos meus).

A presença de Deus, de forma idêntica à visão do Real para o sujeito, desperta-o de sua condição ordinária e põe em movimento a simbolização, a escrita. Isso porque a deidade surge como o elemento por excelência que invoca a própria constituição do Real, posto que ambos, o divino e o Real, são algo que está lá antes mesmo do sujeito do inconsciente advir e antes da simbolização. Vejamos um poema:

Estou sozinha se penso que tu existes.
Não tenho dados de ti, nem tenho tua vizinhança.
E igualmente sozinha se tu não existes.
De que me adiantam
Poemas ou narrativas buscando

Aquilo, que se não é, não existe
Ou se existe, então se esconde
Em sumidouros e cimos, nomenclaturas [...] (Hilst 2005b, XII, 41).⁵

⁴ Termo advindo da linguística saussuriana que designa o signo como elemento que representa o objeto, vinculando-se ao significado, e, ainda, à imagem acústica da palavra. Lacan se apropriará da ideia de Saussure para desvincular a palavra sonora da sua referencialidade, afirmando que o significante representa o sujeito para outro significante, o que direciona a importância do som proferido na linguagem como produtor de sentidos. (Chemama 1985, 198).

⁵ A partir de agora, as demais citações de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, serão indicadas apenas pelo número do poema seguido do número da página, situando-se à referência completa na bibliografia.

A “repetibilidade” do (verbo) existir é a repetição do ser que se decompõe em múltiplas frações e vai se constituindo dialeticamente⁶ aos pedaços, em camadas, de acordo com as identificações do sujeito, sem formar uma estrutura coesa. Por isso, o verbo “existir” ganha em significância sua repetição, porque mimetiza a mobilidade do ser. É o espaço negativo do não-ser⁷, o espaço indefinido que permite a transformação contínua. Por isso o poema é organizado de maneira a mimetizar a dialética, uma variação contínua de estado por via da percepção da poeta.

Assim é que o eu lírico está sozinho *se* pensa na existência divina ou sozinho *se* pensa na não existência divina; procedimento que também se encontra nos versos: “Aquilo, que *se* não é, não existe/ Ou *se* existe, então se esconde” (XII, 41 - grifos meus). A importância da condicional “se” diz respeito a tal dialética, uma transposição do primeiro momento perceptivo para o segundo, ou também se poderia dizer uma mudança do primeiro estado do ser para o segundo via temporalidade do verso, pois apesar de parecerem semelhantes os estados de solidão do eu lírico em: “Estou sozinha se penso que tu existes./ [...] E igualmente sozinha se tu não existes”, encarar a percepção da ausência divina transforma as possibilidades do ser do eu lírico.

⁶ A dialética é, segundo o pensamento hegeliano, a lei da realidade, um movimento incessante em que, um primeiro momento, a tese, é negado por um segundo, a antítese; a partir de contradição entre ambos tem-se o terceiro momento, a síntese.

⁷ Para a filosofia hegeliana não existe qualquer coisa que não contenha em si ambos ‘o ser e o nada’, sendo este a negação do existente. O ser do humano encontra-se, dessa maneira, instável, sendo tal instabilidade experimentada por meio da angústia. Considerando que o ser do humano consiste em não ser o ser em totalidade (Abbagnano 2007, 696), o não-ser é justamente aquilo que permite ao humano experimentar esse nada que contém em seu próprio ser.

Se a poeta não tem dados de Deus, quando afirma: “Não tenho dados de ti, nem tenho tua vizinhança” é porque não possui meios de falar sobre aquilo que é incomunicável, o que leva o poema a remeter à solidão do sujeito diante do texto como tentativa de dar significado ao que está permanentemente ausente: o seu próprio ser, em vista de que é apenas pela palavra que o eu pode tentar entrar em contato com o ser perdido, posto que o ser somente se realiza como fenômeno para a consciência pela supressão da presença do ser enquanto substituído pela palavra, além de que este ser encontra-se em perpétua mudança, imerso no futuro que é trazido à tona pelo não-ser, espaço de indefinição do ser que o leva a sempre apontar para o futuro, para a transformação, ou seja, nunca há plena apropriação do ser na totalidade, posto que parte inerente desse ser está permanentemente presa ao futuro, está ainda se fazendo, nunca pode se encontrar estático e igual a si mesmo no tempo, estando em movimento dialético. Por conseguinte, pela palavra o ser atualiza a presença de si mesmo ao suprimir a simples existência do ser em-si e, ao mesmo tempo, pelo *logos* abre a temporalidade do ser imersa em uma relação primária com o não-ser: para existir no tempo o ser deve negar a si mesmo no presente, o que impede uma apropriação da totalidade do ser que está inserido em um contínuo deslizar entre o que é e será.

II.

O que dizia Clarice Lispector cabe perfeitamente para entender o destino do eu lírico em *Poemas malditos*: “por destino tenho de ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem” (2013, 119).

O eu lírico escreve justamente para tentar lidar com o indizível que lhe assoma, que lhe silencia paradoxalmente a ponto de emergir a escrita costurada ao silêncio, uma escrita que não consegue lidar com aquilo para que veio, mas é justamente esse fracasso da linguagem que põe o ato de escrever em movimento. Dito de outra maneira, a escrita hilstiana em *Poemas malditos, gozosos e devotos* surge naquilo que lhe impede a própria tentativa de significação.

O que está em movimento no texto hilstiano em questão é um aparato de observação linguístico que implica, inevitavelmente, a assunção da finitude como parte integrante da vida. No poema hilstiano as palavras escavam a concretude do ser, abrem-no cirurgicamente à procura de sabê-lo. Ora, o perigo que ronda o ser é a finitude, a morte que assoma como característica inalienável de ser um humano, exposto, por isso, às contingências do nada que está presente na vida através da morte vindoura e do desejo⁸. A procura esbarra com o vazio desmesurado que o ser guarda. As palavras poéticas descobrem, no duplo sentido que “descobrir” pode tomar – “descobrir” de encontrar e “des-cobrir” de retirar o manto que recobria uma região do próprio ser –, a morte do ser, sua finitude, que se

⁸ O desejo, segundo a concepção psicanalítica, é uma falta que se inicia com um objeto perdido, a falta que encontra-se inscrita na palavra, o que significa dizer que o desejo é a marca do significante sobre o sujeito (Chemama 1995, 42).

torna razão para a escrita: “Entre uma pausa e outra ela ressurgue [a morte]/
Ilhargá de sol. Ah, diante do efêmero/ Hei de cantar mais alto, sem o freio/
De uns cantares longínquos, assustados” (Hilst 2013, 285).

A busca de que fala Lispector e que recai no vazio (2013, 119) é a procura de referencialidade da escrita que é sempre não-exata, pois nunca apreende completamente o objeto, mas retece-o nas tramas das palavras, pois, como explica Lacan, “[...] nada pode ser pego, nem destruído, nem queimado, senão de maneira, como se diz, simbólica, *in effigie*, *in absentia*” (1996, 52). No seio da linguagem, o objeto duro e inflexível, neste caso Deus, resiste ao avanço final da palavra. Tanto na linguagem como nos poemas hilstianos, o aparentemente vazio de um reflexo frio do objeto, posto que não pode ser capturado pela palavra, é o condizente espectro de uma simulação da coisa ausente, *in absentia*, que se constitui na transformação enviesada da realidade que, por sua vez, se dá por falta de uma completa – e impossível – observância da realidade pura, aquela do objeto intransponível, exato em si mesmo, o que implicaria, caso realizada, a transposição absoluta deste objeto para a linguagem, levando, por conseguinte, à totalidade – visto que a linguagem abarcaria completamente o mundo – e à impossibilidade da dialética. Dessa maneira, o objeto ao qual se dirige a observação do eu lírico de *Poemas malditos, gozosos e devotos* não poderia nunca ser plenamente capturado, nem sequer para observação, posto que o que se tem dele, na linguagem, é um reflexo do vivo. É, portanto, que o eu lírico diz:

Teus passos somem
Onde começam as armadilhas.
Curvo-me sobre a treva que me espia.

Ninguém ali. Nem humanos, nem feras.
De escuro e terra tua moradia? (XIX, 59).

Para Adorno, o fato de o ente⁹ não ser apreendido de modo imediato, passagem à consciência que se daria sem entraves, mas ser mediado, em outras palavras, o fato de apenas por meio do conceito¹⁰ poder ser alcançado o objeto abre espaço para a possibilidade de que o processo formal de mediação, a linguagem, se torne inflexível diante do objeto, ou seja, que o conceito valorize a identidade consigo mesmo em detrimento da dialética, pois, segundo o autor, “O conceito em si hipostasia, antes de todo conteúdo, a sua própria forma em face dos conteúdos” (2009, 134), ignorando, portanto, a mutabilidade do conteúdo de maneira a se preservar estático. Dessa maneira, conclui Adorno, a identidade é também hipostasiada em face da não-identidade. O que é hipostasiado não é a relação de semelhança do conceito com a coisa representada, primando por uma referencialidade imanente, mas sim o idêntico do conceito consigo mesmo, ignorando que em verdade ele próprio depende de uma ligação inquebrantável com o objeto que não permitiria a manutenção de uma identidade sem rachaduras. No processo de imutabilidade do conceito, cria-se uma falsa dialética: o conceito é a primeira apreensão do mundo e quando hipostasiado retorna para o mundo sua objetivação, na qual o objeto receberia a influência idealista do pensamento, tornando-se imobilizado também na identidade: a palavra dominando o mundo.

⁹ Pode ser definido como tudo aquilo do qual se fala.

¹⁰ Pode ser entendido, de maneira geral, como qualquer procedimento semântico, qualquer processo que tenha como objetivo tornar possível falar sobre um objeto cognoscível (Abbagnano 2007, 164).

O que ensina Adorno é que “A dialética significa objetivamente quebrar a compulsão à identidade por meio da energia acumulada nessa compulsão” (2009, 136) ao que chama de dialética em repouso, ou seja, transgredir a identidade do objeto consigo mesmo por meio da contradição¹¹ gerada pela identidade, tornando-o dessemelhante a si e fazendo com que “Na medida em que o conceito se experimenta como não-idêntico a si mesmo e como movimentado em si, ele conduz, não sendo mais simplesmente ele mesmo, àquilo que na terminologia hegeliana é denominado seu outro, sem o absorver” (136).

À mesma conclusão de Adorno chegou Slavoj Žižek, ao interpretar Hegel sob a ótica de Lacan. Detectando o movimento repetitivo do vazio, central na obra do filósofo alemão, Žižek não considera que a perda do movimento da realidade na sua formalização linguística seja algo a se lamentar, nem tampouco acredita que o entendimento¹² hegeliano encontra-se imobilizado, cristalizando um movimento externo a si, o da realidade, em fórmulas definidas e inalteráveis. Žižek não crê na mortificação da realidade através do entendimento, o que significa dizer, na imutabilidade da realidade consolidada pelo entendimento, que isolaria um dado do vivo, da concretude, absorvendo-o para que apenas a dialética trouxesse novamente para dentro da linguagem a mobilidade externa, dotando de vida o que estava morto no conceito, pensa, sim, a partir de Lacan, que no *logos* é inevitável um distanciamento do objeto, é impossível que algo não se perca,

¹¹ Para Adorno, a contradição aponta para a não-verdade da identidade, demonstrando uma fissura na unidade do conceito (Adorno 2009, 13).

¹² O entendimento é a primeira categoria de compreensão do mundo no sistema hegeliano, tratando-se da determinação em conceitos das formas e coisas apreendidas pelo pensamento (Hegel 1997).

pois “[...] a partir do momento em que se fala, a distância entre o real e sua simbolização é irreduzível” (1991, 21). A riqueza da concretude do vivo não estaria além da capacidade de apreensão da linguagem, simplesmente porque, apesar de ser a perda no logos inevitável,

The categories of Understanding ‘become fluid’, and ‘dialectical movement’ is introduced when we no longer think of them as frozen movements, as ‘objectifications’ of a living process that is always overflowing from them – that is to say, when we locate their motive force in the immanence of their own contradiction (Žižek 2014, 12).

O que seria a “força motriz na imanência de sua própria contradição” (Žižek 2014, 22) senão a dialética em repouso da qual falava Adorno? Tal contradição se mostra dentro de cada universalidade – o termo que define e engloba uma série de objetos separados, mas subsumidos a uma mesma classificação que os une como um todo –, em que existe uma contradição interna em pelo menos um elemento particular daqueles que a constituem, elemento que nega a tese definida na universalidade contrapondo-se a ela, o que seria seu “ponto sintomático” (22).

A contradição nos importa em relação à pesquisa em curso sobre *Poemas malditos, gozosos e devotos*, porque o eu lírico monta uma estrutura de busca no logos, isto é, sua tentativa de encontrar Deus e, por meio dele, um espaço que se encontra sempre vazio dentro de si, remete à origem desse próprio vazio: a dialética própria do humano e a linguagem, da qual advém tal dialética. A abertura de uma fissura dentro da universalidade na ordem da contradição do particular é, portanto, a permissividade linguística da existência de uma dialética que está instituída dentro do conceito com o qual a poeta realizará sua procura, pois “The truth of a moment in the dialectical

process consists in its form itself, in the formal procedure, in the path by which the consciousness reached it” (Žižek 2014, 28). A fissura na universalidade é uma rachadura na certeza da apropriação do objeto pelo eu, mas, ao mesmo tempo, é o que desembaraça o eu de uma estática mortificante, permite que o ser do eu lírico se desenrole no tempo da escrita e da leitura, possibilita a dialética da procura no tempo. Mais do que isso, a busca da poeta poderá ser realizada no espaço da formalidade da forma, não do conteúdo, para sempre inalcançável através da palavra porque nunca plenamente apreendido, o que significa dizer que o espaço do significante será valorizado como o caminho pelo qual a consciência do eu lírico tentará alcançar o momento dialético e o objeto, ou seja, não é à toa que os poemas hilstianos sejam prenhes de contradições internas, o que parece ser, para o eu lírico, a demonstração, no nível do significante, de uma contradição existente dentro do eu e, portanto, exteriorizada na busca formalizada de origem na fissura do universal. É assim que o eu lírico diz, por exemplo: “Se te soubesse de nuvens/ Como te sei/ Não diria o que disse/ Nem faria o poema. Olhava apenas” (Hilst 2003, 63).

Pode-se entender que a poeta tem pleno conhecimento de que o objeto só pode ser procurado por meio da formalização linguística, deixando entrever a linguagem não como processo externo ao objeto, mas como o meio próprio para desvelar o objeto em sua natureza, afinal, apenas por meio da palavra consegue o humano se acercar e dar sentido ao mundo no qual vive. Vejamos o que significa a contradição em *Poemas malditos, gozosos e devotos* analisando um poema:

[...] Se tu és vidro
É punho. Estilhaça.
É murro.

Se tu és água
É tocha. É máquina
Poderosa se tu és rocha.

Um olfato que aspira
Teu rastro. Um construtor
De finitudes gastas (II, 17).

Segundo Adorno, a dialética, por mais que não possa desvencilhar o pensamento do objeto para não correr o risco de recair no idealismo, respeita a lógica do pensar, pois o pensamento gesta em si a contradição que nasce da sua capacidade de pensar contra si mesmo, de guardar dentro do conceito a contradição que o leva à não-identidade consigo sem por isso abdicar de si (2009, 123). Assim, o pensamento do eu lírico segue uma lógica da contradição que é invocada não simplesmente na oposição dos termos utilizados pelo eu lírico externados entre si, isto é, oposição que não submete “punho” e “vidro” como duas identidades isoladas, externas uma a outra e autossuficientes enquanto momentos independentes e contraditórios – no poema, contraditórios pelo movimento do soco perpetrado que resta em eclipse e provocado pela força do verbo “estilhaçar” –, conservando, dessa maneira, identidades unívocas em distância: “vidro” e “punho” como impossíveis de se confundir entre si.

Interpretar o poema como procedimento posicional de duas unidades seria vinculá-lo a um processo suspeito em termos dialéticos, dialética que suspeita sempre do idêntico, agindo para inserir na totalidade a não-identidade consigo mesma. O que isso quer dizer? Ser “vidro”, a identidade manifesta na tese, não teria como não-identidade, como antítese, o punho

por lógica de oposição eliminativa: o vidro não é punho, mas, como permite entrever o verbo “estilhaçar”, entremeio de contato objetivado na ação do soco contra o vidro para que se estilhace, o punho, o murro era o que de necessário *faltava* para que o vidro completasse a sua identidade. O vidro é a tese, o murro a antítese, ambos formam o movimento dialético no qual o estilhaçar é tão somente a volta completa para o momento inicial, quando “Each of these extremes is not only the negation of the other, it is also the negation turning back in itself, its own negation” (Žižek 2014, 66-7). A evidência da falta na tese demonstrada pela antítese parece ser encontrada na segunda estrofe quando, utilizando-se do artifício da rima interna em: “É TOCHA. É máquina./ Poderosa se tu és ROCHA”, constrói-se um paralelismo significativo entre *rocha* enquanto antítese e *tocha* como tese, esta última após ter sofrido modificação dialética e por isso mesmo ser interpretada por um significante diferente, quando inicialmente era “água”: “Se tu és água/ É tocha”. O paralelismo – e o deslizamento de água para tocha, extremo oposto – pode ser interpretado como a movimentação entre a identidade e a não-identidade na síntese hegeliana da qual fala Adorno como o instante em que ambos os momentos, a tese e a antítese, são identificados um com o outro e se transformam no não-idêntico. Assim, a síntese seria “[...] a determinação da diferença que sucumbiu, ‘desapareceu’ no conceito’. [...] É só na síntese realizada, na reunião dos momentos contraditórios, que se manifesta a diferença própria a esses momentos” (Adorno 2009, 137), ou seja, a síntese é a concretização do momento em que um círculo se fecha sobre os momentos de identidade e não-identidade: primeiro estabelece-se a tese (água) para depois ser invocada a antítese

(rocha), quando, então, num terceiro momento, a síntese, expõe o não-idêntico dentro dos dois termos relacionando-os pela falta, quando então fecha-se o círculo do movimento retornando para a identidade, de forma regressiva, sua não-identidade.

Segundo Žižek, os dois extremos iniciais contrapostos são suprimidos, simbolizados, tornam-se elementos que compõem uma rede significativa em vista de que não se definem na contraposição entre si, mas pela falta que os une:

The terms opposed by the set of signifying alternates ‘become one’ against the background of the common lack that each one sends to the other. This is also the definition of the symbolic exchange: before anything ‘positive’ can be exchanged, the space of the object of exchange is already occupied by this lack (2014, 67).

Se é impossível que a síntese transforme a identidade e a não-identidade em um mesmo objeto, mas que, justamente pela síntese, esse objeto é para sempre cindido, sendo somente através dela que se descobre a partição do ser pela falta, pelo não-ser, então a regressão mimética, da qual fala Adorno como a ilusão de se apoderar do múltiplo (2009, 137) é impossível para o eu lírico hilstiano, porque ele se depara com uma cadeia significativa a partir do momento em que o pensamento é regulado pela síntese das diferenças.

É por situar-se no domínio do significante que o eu lírico reconhece o divino por diversos nomes, os quais Queiroz procedeu a uma organização: “Senhor, Este, O Luminoso, o Vívivo, o Nome, o Menino Louco, o Mais, o Todo, o Incomensurável, Menino-Porco, Menino Precioso, Luzidia Divinóide Cabeça, o Outro, La Cara, La Oscura Cara, homem Cristo”

(2000, 69). Apesar de reconhecer o múltiplo na incapacidade de situar o divino na identidade consigo mesmo, apresentando-o como um significante que desliza constantemente, inapreensível, a poeta aparenta demonstrar antes uma mimesis poética de um momento dialético do ser: a cisão durante a síntese dentro da poesia. Sabendo disso, o eu lírico reconhece que, desde o princípio, sua busca é infinita, inacabável, porque não pode se apropriar plenamente da multiplicidade do objeto que tem diante de si, mesmo que esse objeto seja o próprio eu lírico, sob o risco de cair na mitologia, afinal, “The object can never correspond to its concept, because its existence, its very consistency, depends on this non-correspondence” (Žižek 2014, 20). Pelo contrário, ele abraça o horror do difuso e se desembaraça da dominação mitológica do múltiplo, desconstruindo a identidade divina e elevando-a a uma outra tipificação identitária, imbuída de dialética e que comporta a diferença em si como parte constituinte do próprio ser, tempo de construção de uma identidade da poeta na não-identidade.

III.

O retorno da coisa na síntese, agora simbolizada quando incorpora a negatividade da perda fundamental do objeto se dá, para Žižek, na visualização do Real, espaço negativizado por excelência. Partindo-se da relação dual e imaginária¹³ entre dois objetos, descobre-se que há neles um

¹³ Algo de fictício é sempre introduzido na relação intersubjetiva. Por isso, o imaginário é entendido como registro do engodo. Esta ficção é a projeção imaginária do eu sobre o outro

vazio permanente: a falta. É então que entra em cena o sistema simbólico (Žižek 2014, 68-9) de onde advém a consciência de morte do sujeito. Veja um poema de Hilda Hilst:

[...] *Um olfato que aspira
Teu rastro. Um construtor
De finitudes gastas (II, 17).*

A marca indelével do humano encontra-se em *nascer para a finitude*: “Um construtor/ De finitudes gastas”. Diferentemente do animal, cuja morte em-si diz respeito à essência do ente sem correspondência com sua maneira de situar-se no mundo, a morte do humano, para-si, leva a uma forma de lidar com o mundo diferenciada. Para apreender a falta inerente ao seu próprio ser, visto que não existe falta no Real (Lacan 2005, 147), o eu lírico precisa adentrar no simbólico; a construção identitária que realiza em face do desejo quando diz “eu”, não revela a falta original de todos os seres, mas constrói uma falta alojada na ordem simbólica, o que não significa dizer que o sujeito era unidade positiva antes da linguagem. Como explica Saoufan, “[...] a identificação [determinada como falta aos olhos do significante sob o qual ele se subsume] não faz senão dar forma à falta, ao nada primitivo” (1987, 189). Por isso, “[...] a abertura da dimensão do ser já é sempre ameaçada de nulidade: [...] o ser é ‘eterna busca e eterna perda”” (Agamben 2006, 51).

Ora, em *Poemas malditos, gozosos e devotos* detecto uma presença sub-reptícia da morte como justificativa para a escrita dos poemas, os quais

por meio da qual acontece o registro do eu. Assim, em sua relação com o outro, o registro do certo guarda certo desconhecimento, alienação, amor e agressividade na relação dual em que se encontra (Chemama 1995, 104).

margeia e faz surgir a transcrição do nada que o eu lírico encontra em si e em Deus. Por mais que se disfarce a concretude dessa violência que é descobrir-se para a morte, o eu lírico ao criar os poemas, antes de evitar o nada, aceita a morte como constituinte do ser e a revive na criação literária:

Por que me fiz poeta?
Porque tu, morte, minha irmã
No instante, no centro
De tudo o que vejo.

No mais que perfeito
No veio, no gozo
Colada entre mim e o outro.
No fosso
No nó de um ífimo laço
No hausto
No fogo, na minha hora fria.

Me fiz poeta
Porque à minha volta
Na humana idéia de um deus que não conheço
A ti, morte, minha irmã,
Te vejo (Hilst 2003, XXXII, 60).

Se observarmos o ritmo da primeira estrofe, veremos que algumas das palavras ressaltadas estão na centralidade temática não apenas do poema, mas também da filosofia hilstiana da morte e do divino: fiz, poeta, tu, morte, instante, centro, tudo. Tais palavras, alinhadas às outras também marcadas pela inflexão tônica, produzem uma leitura sequencial que parece isolar a determinação do divino como contraponto da morte em uma escrita nitidamente baseada na religião cristã: fazer-se poeta em relação ao “tu” expresso na morte que se reflete no presente da palavra, em tudo, como centro da vida do eu lírico. Dessa maneira, fazer-se poeta, lidar com a linguagem, está vinculado necessariamente à constituição do sujeito no nada, no desejo, portanto no significante que se transformará em suporte da cadeia do nada no sujeito, diante do outro, o “tu” do qual fala a poeta. No

entanto, este outro, este “tu”, é a morte como parte inerente do próprio ser da poeta, por isso irmã: “Porque tu, morte, minha irmã”. A morte demarca o espaço do não-ser vindouro, o espaço definitivo da negatividade em se tratando a morte de uma ausência de temporalidade: a morte simplesmente não-é. Encontrar-se diante da morte, para a poeta é, portanto, a justificativa primeira para a escrita, para lidar com o aspecto avassalador que ganha a percepção da morte no ser, porque é a única possibilidade de definição do humano como humano, como finitude que se gasta. A centralidade temática da morte no poema ainda é ressaltada na praticamente inexistência de rimas na estrofe que permite a visão mais forte do paralelismo posicional e da proximidade homofônica existente entre “centro” e “vejo” no final da estrofe, semelhança sonora propiciada pela assonância de “e” e “o”: “No instante, no centro/ De tudo o que vejo”.

Se o eu lírico se apropria da religião é para distorcê-la de acordo aos seus fins: falar da incompletude e da morte através da “humana ideia de um deus” que não se conhece e não se pode conhecer devido a estar para sempre barrado pela incapacidade humana de compressão daquilo que não se conforma ao plano material.

Em detrimento da primeira estrofe, ausente de rimas, a segunda vem preencher a lacuna sonora homofônica. No primeiro momento está demarcada a presença da morte, o choque da visualização: “Porque tu, morte, minha irmã/ No instante, no centro/ De tudo o que vejo”. No segundo momento há como que uma costura interna da morte no poema por meio da repetição onze vezes das palavras “no” e “na”. As rimas internas, destacadas neste trecho, auxiliam a percepção da internalização da morte no ser da

poeta, “no nó de um ínfimo laço” linguístico: perFEIto/VEIo, GOzo/OUtro, coLAda/LAço/HAusto, quando, novamente, no término da estrofe, a ausência de rimas no instante da morte, quando o ser é invadido plenamente por aquilo que não-é: “na minha hora fria”. O poema decorre lento pela concatenação de lugares assolados pela morte: “No mais que perfeito/ No veio, no gozo” e continua, lentidão construída pela repetição da palavra “no”. O ritmo arrastado pelas pausas demonstra a maneira com a qual o eu lírico lida com a morte: ele não recua diante da consciência da finitude, antes lança um olhar mais apurado sobre o abismo de si mesmo, com a consciência de que a morte está colada em si: “Colada entre mim e o outro”.

Novamente o eu lírico realiza um paralelismo de significados entre duas palavras, “gozo” e “outro”, que é muito revelador. Todo desejo é uma volta da experiência primordial do desejo na relação com o outro, posto que, para Lacan, antes que possamos apreender o desejo como desejo, manifestação de um “eu” que existe na palavra, o desejo é visto no outro em um movimento de báscula, quando o desejo encontra-se projetado sobre outro (1994, 197). Somente quando adentra no simbólico pode o humano desvincular-se da alienação do desejo como desejo do outro e assumir um eu desejante, assim, projetando o Outro como aquilo que preexiste e subsiste ao sujeito, uma ordem que o indivíduo tenta dominar e fracassa; “[...] o Outro, em seu limite, confunde-se com a ordem da linguagem. [...] É no Outro da linguagem que o sujeito irá tentar se situar, em busca sempre retomada, pois, ao mesmo tempo, nenhum significante consegue defini-lo” (Chemama 1995, 156). Ora, quem é esse outro ao qual se refere o eu lírico senão o simbólico estruturante de sua relação com a morte? “É já na sua

solidão que o desejo do homenzinho se tornou o desejo de um outro, de um alter ego, que o domina e cujo objeto do desejo é, daí por diante, sua própria pena” (Lacan 1994, 201). É na solidão da própria escrita que o eu lírico descobrirá seu desejo como desejo do Outro, impossibilitado de abandonar a escrita porque é na escrita, sua pena, que ele se objetiva como ser desejante.

Lembremos que o título do livro estudado é *Poemas malditos, gozosos e devotos*. O “devotos”, portanto, está vinculado temporalmente à vivência do gozo experimentado diante da linguagem, do Outro, imiscuído à morte e, por conseguinte, a Deus, pois “O gozo refere-se ao desejo” (Chemama 1995, 90): o Outro é um lugar, o lugar da linguagem, assim também como a deidade é um lugar, um significante que inscreve a poeta em “[...] uma incompleta ligada ao fato de que a linguagem é uma textura, e não um ser” (91), levando a crer que a colocação de Deus como um significante do qual não se tem vestígio é justamente um movimento temporal inscrito na vivência do gozo. O vínculo que estabelece o eu lírico entre as palavras “gozo” e “outro” é justamente o vínculo psicanalítico entre os dois termos e, como fica claro no poema, distingue-se do prazer comum. A poeta não se regozija com a própria morte, antes encontra-se amarrada ao simbólico no qual não pode nunca encontrar um sentido último, deslizando entre momentos opostos, pensamento que se adequa ao conceito de gozo descrito por Chemama, como uma tensão demonstrada nos “[...] jogos de concatenação da cadeia significante” (91). Ser devoto pode ser, assim, a natureza que assume o lugar da linguagem como metáfora de Deus e da morte não-representáveis; a satisfação e a insatisfação do sujeito são dependentes das relações diferenciais estabelecidas no significante;

[...] esse lugar é tomado por Deus ou alguma figura real subjetivada, e a intricação do desejo e sua satisfação é então pensada em uma tal relação com esse grande Outro, que não se pode pensar o gozo, sem pensá-lo como gozo do Outro: como o que, ao mesmo tempo, faz gozar o Outro, que assume então consistência subjetiva, e aquilo de que eu gozo (Chemama 1995, 91).

O significante Deus vem assumir uma repetição indefinida da morte e da incompletude do ser como presença constante em todos os poemas de *Poemas malditos, gozosos e devotos*; remete sempre ao risco de situar-se o eu lírico na linguagem, pois “[...] sua própria textura [da linguagem] engendra o tecido desse gozo, na repetição dessa perda e desse retorno do objeto desejado” (Chemama 1995, 91), o ser. Dessa maneira, o poema pode ser interpretado como o tecido do gozo no qual se inscreve a morte, renomeada no deslizamento de significantes, por isso mesmo, retomada como textura da linguagem. Assim, “[...] ele [o gozo] é *inter-dito*, ou seja, é feito do próprio tecido da linguagem, onde o desejo encontra seu impacto e suas regras” (91). Por conseguinte, a linguagem é instrumentalizada pela poeta como lugar da perda essencial do seu próprio ser como unicidade perpétua, transformada diante do saber de uma morte vindoura que é término da cadeia negativa premente do ser no nada, não colocando o ser como perfeito na morte metaforizada: “no mais que perfeito”, mas, sim, como complemento essencial de nulidade, posto que a morte, novamente, não-é. Se, de acordo com Chemama, em vez de diminuir a angústia, o simbólico trazendo a repetição faz reproduzir incessantemente a falta, provocando a revivência da angústia diante do nada (92), a assonância do “o” e a aliteração do “m” exemplificam o repercutir constante da morte dentro da linguagem, transformando a palavra no tecido do próprio gozo, ou

seja, institui no nível do fonema o gozo. Por não poder encontrar um sentido para a falta que descobre em si, por ser ela mesma sujeito para a finitude é que a poeta encontra em Deus um significante para tentar dar sentido ao que é insignificável: “Me fiz poeta/ Porque à minha volta/ Na humana ideia de um deus que não conheço/ A ti, morte, minha irmã,/ Te vejo”.

O exercício da poesia no qual se insere o eu lírico hilstiano é fracasso sim, mas é exercício também do nada. O divino, como fundamento do poema – posto que o movimenta em busca do nada – surge como uma premissa falsa, sendo, ao contrário, a deidade a instância final do experimento do gozo da poeta, no qual Deus surge como a transformação do gozo em trabalho lírico, um encontro originado não pela falta de Deus, mas Deus originado pela falta no humano, descoberta que ocorre quando o humano sabe da morte. Assim, “[...] essa substância que toma corpo, que é ela mesma corpórea sem que isso a distancie do verbo que se encarna como texto, como um ‘está escrito’ é o que em psicanálise chamamos de gozo” (Laia 1997, 146).

O escritor é aquele subserviente à necessidade primeira do significante, o que vivencia o nada no retencimento da imagem poética agora como simbólica, textual, vinculando o nada premente de significação ao trabalho com a escrita de onde se origina o poema. É por estar lidando diretamente com o significante que o eu lírico pode lidar com momentos contraditórios, pois relaciona-os em dialética, em passagem e união na síntese: “No fogo, na minha hora fria”. Aqui se encaixa a proposição de Queiroz de que Hilst enseja uma “[...] busca maior do que subjaz sob o Nome, jamais capturado, quando o círculo recomeça, infindável como as

vias para o espanto e para a busca” (2000, 30), risco sempre de nulidade no ser.

A poeta joga com uma consciência aparentemente voltada para a entidade divina, criando a percepção de estar desvinculada da visão de si, quando pensaria o poema somente para expressar uma devoção religiosa. Esconde, porém, por trás da deidade, uma complexa estrutura forjada na distensão da linguagem entre o que se diz e o que se quer dizer: esconde as regras do jogo que demonstram a atividade afiada da consciência para-si exercitada pelo eu lírico, ao que se aproxima justamente a operação mítica como descrita por Kojève, quando “[...] o homem fala de si mesmo, achando que fala de outra coisa. Trata-se do mito no sentido próprio do termo e esse mito é, segundo nossa terminologia, tanto arte quanto teologia” (2010, 193). Contudo, a diferença essencial entre a arte e a teologia, como descritas por Kojève, para a poeta de *Poemas malditos, gozosos e devotos* é que ela nunca parece perder de vista a própria condição de seu ser, não intenta falar de outra coisa que não de si.

Percorramos o trajeto dos poemas na ordem da disposição encontrada no livro para entender o *modus operandi* da assimilação da religião, por parte da poeta, e a criação de uma fê profana porque, no fundo, descrente, negativizadora da deidade.

Nesses primeiros poemas há a intenção de falar da criação do humano por Deus, da gênese que, por ironia, pode ter como ponto de origem a palavra: na bíblia cristã no princípio havia apenas o Verbo desencarnado, Deus, aquele que determina o que deve existir a partir do momento da enunciação, como se fosse a palavra a luz que desbrava a escuridão que

recobre os objetos ainda não tocados pela linguagem. É assim que no capítulo de João, tem-se: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez” (Bíblia 2013). Dessa maneira, no momento em que se faz a luz da linguagem, a palavra abre a heterogeneidade do ser à vista, em detrimento do obscuro existir distante da consciência. Assim, também, a gênese da poeta é retratada no poema por meio do verbo, mas principalmente na condição de carne desse verbo, pois todo o livro parece começar com a significativa forjadura do humano por Deus: “Pés burilados/ Luz-alabastro” (I, 13). Abrir o mundo pela linguagem significa não apenas estar consciente do entorno do corpo pensante, mas, principalmente, do próprio corpo como material que se desgasta, matéria feita para a finitude. Por isso, o imaginário da poeta que abre o livro *Poemas malditos, gozosos e devotos* não lida com uma montagem do humano, burilado pelo divino, a partir de outro material que não a carne: “Nos pés de carne/ Nas mãos de carne/ No peito vivo. De carne” (I, 13).

Pode-se perceber a clareza expositiva do eu lírico sobre a condição humana de se saber mortal no cuidado com a pontuação dos versos, feitos para ressaltar, juntamente com a repetição invariável de “carne”, a mortificação inescapável da consciência humana. A repetição de “carne” não lida com uma alteração de sentido da palavra em cada vez que aparece, pelo contrário, reflete o peso cada vez maior da morte, até que a carne é mantida isolada do resto dos versos pelo ponto final: “No peito vivo. De carne”. É por nunca perder de vista a condição biológica de si que em torno

da carne gira a morte: surgem animais feridos, o sangue, ossos velhos: a vivacidade que é ela mesma deterioração do corpo no tempo e pelas vicissitudes: “Vive do grito/ De seus animais feridos/ Vive do sangue/ De poetas, de crianças” (I, 13) ou ainda: “E só porisso uma dança, vezenquando/ Se faz nos meus ossos velhos” (I, 15).

Continuar pensando o próprio corpo por meio de metáforas sobre a dança nos ossos velhos, mencionando feridas e sangue, abre à consciência a morte que está desde sempre presente nesse corpo, como no segundo poema quando é visualizada a finitude ainda que indiretamente: “Um construtor/ De finitudes gastas” (II, 17).

Em um crescente, de poema em poema, a morte assoma como horizonte da escrita quando começa a aparecer a tematização do *nada* humano:

Coronhadas exatas
De tuas mãos sagradas.
Me queres esbatida, gasta

E antegozas o gosto
De um trêmulo Nada (III, 19).

Ao terceiro poema, soma-se o quarto poema:

[...] Se me visses fazer
Panelas, cuias

E depois de prontas
Me visses
Aquecê-las a um ponto
A um grande fogo
Até fazê-las desaparecer

Dirias que sou demente
Louca?
Assim fizeste aos homens.

Me deste vida e morte [...] (IV, 21).

Identifica-se que a nadificação do ser é realizada discursivamente pelo eu lírico. Somente porque baseado na construção do poema é que o nada pôde estar aberto ao ser, possibilitando que fosse reconhecida a presença do não-ser: “Me deste vida e morte”. Ora, a posição do Deus-Verbo na religião cristã é assumida aqui pelo eu lírico como condutor de uma observação atenta do ser; é ele quem revela a si mesmo a mortalidade do ser. Por mais que a deidade surja como tema da poesia, as indagações e afirmativas da poeta não recebem resposta, o interlocutor da poeta está ausente de forma definitiva, o que leva o discurso do eu lírico a soar mais como o eco de uma voz. O retorno do som é o ouvir da revelação de som da própria voz no espaço silencioso da página, isto porque o enunciado, a criação do poema, demarca exatamente o ponto de existência da voz em silêncio consigo mesma dizendo o mundo, a qual não pode haver réplica.

Interpretando os poemas hilstianos por meio das reflexões de Kojève sobre a morte, pode-se pensar que a negatividade é exatamente o nada em si do qual fala a poeta: “De um trêmulo Nada” (III, 19), que se manifesta como morte nos poemas hilstianos. É porque o humano “nasce da finitude, [que] só pensando na morte e falando dela é que ele é de fato o que é: discurso consciente de si e de sua origem” (Kojève 2010, 512). Era improvável, então, que o eu lírico conseguisse falar apropriadamente do ser e da incompletude, caso não passasse a abordar o tema da morte e, para isso, desvincular-se da fé cristã em Deus.

IV.

O eu lírico trata Deus, aparentemente, como senhor absoluto: “Ser o Senhor de um breve Nada: o homem” (V, 23), ou seja, ele encontra na divindade uma construção que se sobrepõe à morte descoberta em si, como vimos anteriormente.

Na dialética do senhor e do escravo, propícia para analisar o livro em questão, para satisfazer a necessidade não-biológica, desejos, um humano arriscou sua vida biológica em conflito com outro humano que, por sua vez, também queria realizar desejos. A resolução da luta entre os dois deve terminar com a captura do (agora) escravo diante do (agora) senhor, pois o escravo, quando “[...] colocado em presença da morte – não consegue elevar-se acima do seu instinto biológico de conservação” (Kojève 2010, 165). A partir do momento em que desiste da luta por medo de morrer, o escravo trabalhará para executar serviços para o senhor, permitindo que este mantenha uma natureza exclusivamente guerreira e que viva apenas usufruindo os frutos do trabalho do escravo. Para Kojève, o escravo pode alcançar a sabedoria absoluta, o Espírito hegeliano, no qual está contida a compreensão pelo sábio dos estágios dialéticos percorridos, apenas porque “[...] através do medo animal da morte (*Angst*), o escravo experimentou o terror ou a angústia do nada, do seu nada. Ele se entreviu como nada, compreendeu que toda a sua existência era apenas uma morte superada, suprimida (*aufgehoben*) – um nada mantido no Ser” (169). Por conseguinte,

o escravo-escritor hilstiano é escravo porque substitui temporariamente o enfretamento da morte para encarná-la no divino, ou melhor, para dissipá-la no incorpóreo que é a deidade; ele substitui um senhor terreno apenas para recair na sujeição ao senhor absoluto: Deus. Contudo, somente ele, como escravo, pode compreender realmente a natureza humana ao encerrar em si e para-si a morte, ao ter consciência de que o ser gesta em si a morte em um movimento dialético, ao descobrir-se para a morte. Ao colocar como princípio do livro *Poemas malditos, gozosos e devotos* a criação do humano por Deus e a imediata angústia advinda do reconhecimento da morte, o eu lírico parece recriar a dialética do senhor e do escravo sob o ponto de vista cristão, suprimindo o senhor humano pelo senhor divino, pelo mesmo motivo pelo qual o escravo desiste da luta: pelo medo da morte.

Seguindo a interpretação de que a poeta substitui a morte pela deidade, de acordo com a análise realizada do poema XXXII de *Da morte. Odes mínimas* (2003), será somente pela aceitação da própria morte, sem permanecer vinculado à crença no pós-vida, que o escravo cristão poderá se libertar da escravidão. Assim, “[...] o homem cristão só pode realmente tornar-se o que deseja ser caso se torne um homem-Deus. Ele deve realizar em si mesmo o que inicialmente pensava estar realizado em seu Deus. Para ser realmente cristão, ele próprio deve tornar-se Cristo” (Kojève 2010, 184).

Dessa maneira, escreve a poeta:

Para um Deus, que singular prazer
Ser o dono de ossos, ser o dono de carnes
Ser o Senhor de um breve Nada: o homem:
Equação sinistra
Tentando parecença contigo, Executor (V, 23).

Quando o eu lírico busca realizar uma união com a deidade, ele começa a concretizar a transformação da sua condição de escravo. A “equação sinistra” enquadra-se em ser o humano também o verbo que extrairá de si a própria forma de compreensão de si e do mundo. A execução do verbo, no poema, é, portanto, a relação de semelhança que estabelece a poeta com a divindade, trabalhando com o material linguístico e tornando-se executora, assim como a deidade, de uma ação verbalizada. Então, o eu lírico passa se tornar parte do divino: “Me devoras/ Com teus dentes ocos./ A ti me incorporo/ A contragosto” (III, 19), deglutindo-o nos poemas como palavra, aproximando-se da afirmativa de Willer sobre o Deus hilstiano em *Fluxo-floema* (1970): “É um Deus canibal que, ao mesmo tempo, existe no homem: é o próprio homem” (2007, 364). Realizar uma integração com Deus é atingir o cerne do ente e maculá-lo com a mundanidade do humano, é reduzir a deidade a características terrenas e destroná-la da posição inalcançável a que se lançava. Dessa maneira,

[...] não se trata no caso de uma unio mystica. O termo Deus é apenas uma metáfora: não há Ser ao qual o sábio se une, pois ele é o Ser total; ele é ‘Deus’ unicamente no sentido em que a totalidade de seu saber, que é a totalidade da verdade, é apenas um desenvolvimento *sum qui sum*: ele é efetivamente tudo o que é; e ele o diz; e ele é tudo o que diz. Em outros termos, seu Ser é seu saber de seu Ser: ele é a revelação do Ser porque é o Ser revelado. Ou ainda: o saber que ele tem de seu Ser é seu próprio Ser; ele é o saber, e é sendo saber que ele é o que é, ou seja, o sábio (Kojève 2010, 309).

Transformar-se em Cristo é realizar a síntese da universalidade representada por Deus como senhor absoluto que confere reconhecimento ao particular com este mesmo particular, posto que o sujeito continua mantendo-se enquanto sujeito, mas transfere o reconhecimento do divino

para o reconhecimento do Outro na linguagem. A metaforização da deidade assemelha-se, então, não a uma forma de esconder definitivamente a morte, mas como o primeiro passo de revelação do ser para si mesmo, o que concretiza, no pensamento de Kojève (2010, 309), a realização da característica do ser como ser para-si, por isso a ausência de interlocutor, criando um sistema de eco poético absolutamente necessário para a concretização do sábio como representante do Espírito, que é precisamente “[...] o Ser-revelado-a-si-mesmo-na-totalidade-de-sua-realidade” (Kojève 2010, 307). Para assumir o papel do sábio a poeta precisou lembrar sempre que é feita de carne e ossos, que se encontra em um mundo físico como humana, em luta por um saber terreno: “Ser o dono de ossos, ser o dono de carnes” (V, 23).

Fiel ao pensamento de Hegel, Kojève explica que “O sábio realiza em sua realidade concreta a integralidade da existência humana consciente de si: seu conteúdo, por ser total, é o conteúdo” (2010, 307). Dessa maneira, a integralidade da existência humana depende da temporalidade dialética baseada no desejo negativo que aponta para o futuro. Logo, a transformação do escravo em direção à liberdade não é, portanto, um processo rápido e fácil, mas doloroso e que perpassa o desvendar do ser. Pensando em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, o eu lírico, ao desenvolver os próprios conceitos por meio da investigação do ser, parece efetivar-se em uma literalidade do pensamento de Kojève de que, ao realizar o conceito que produz, o Espírito permanece no interior do próprio conceito por ele produzido (307), levando à necessidade de recriar a própria vida em vinte e um poemas. A poesia criada em *Poemas malditos, gozosos e devotos* pode

ser interpretada, então, como a tentativa de manutenção do eu lírico em cada verso criado por ele mesmo, nos conceitos originados no desvelamento do ser, que se principia, por sua vez, com o nascimento do ser criado por Deus ou da descoberta de si como morte.

Se o sábio realiza a concretude da experiência humana seria necessário, portanto, a realização da morte de si mesmo, na poesia, criada como o movimento da dialética do desvelamento do ser, incluindo a transformação do escravo em sábio no último poema, quando se insinua a concretização da totalidade da existência humana, pois “Se a morte está no ser que se degrada, nas minúcias e intimidades, a morte ‘é’, com a ‘garra fria’ de Chronos faminto” (Rech 2010, 60). Foi preciso criar a transgressão da morte sobre a carne da poeta, poema por poema, até desembocar na morte do eu lírico ao final do livro, posto que “[...] sua existência [a do humano] real e fenomênica é um movimento” (Kojève 2010, 461), é perpétua dialética até a morte:

[...] Chora por mim. Pela poeira que fui
Serei, e sou agora. Pelo esquecimento
Que virá de ti e dos amigos.
Pelas palavras que te deram vida
E hoje me dão morte. Punhal, cegueira [...] (XXI, 63).

O choro de Deus que pede a poeta, significa que não haverá encontro pós-morte entre o eu lírico e a deidade; a ausência permanente é a marca da morte indelével que expurga qualquer pensamento de existência de um plano extramundo. O eu lírico diz: “Não te machuque a minha ausência, meu Deus,/ Quando eu não mais estiver na Terra” (XXI, 63), porque a presença dele estava unicamente vinculada ao meio material. Se alguma possibilidade de continuidade do eu fosse vislumbrada, a ausência total não

existiria nem poderia machucar, metaforicamente, a divindade. Todo o trajeto é feito com a consciência de realização nas palavras, que dão vida ao divino, o que permite entender que ele não preexiste à linguagem. O que a poeta faz pode ser interpretado como a demonstração do efetivar-se como sujeito na linguagem, contrariando o ser-dado, idêntico a si mesmo em termos não-auto-reflexivos, para situar-se no ato de autoafirmação dialético. Para tornar-se sujeito o eu lírico precisou reconhecer-se como um nada por meio da metáfora: “Como poeira que fui/ E sou agora”. No caso do poema, o ser-dado do eu lírico concerne ao primeiro momento de existência do poema, contraposto, ao final do livro, na desvinculação de Deus como fonte de busca e aceitação da morte. Ora,

[...] o verdadeiro, ou o Ser-revelado-pelo discurso, é uma totalidade, isto é, o conjunto de um movimento criador ou dialético, que produz o discurso no âmago do ser. O absoluto ou a totalidade do real não é apenas substância, mas ainda sujeito perfeitamente revelador do real; mas ele só o é no fim de seu devir dialético (=histórico), que culmina com sua própria revelação. E esse devir revelador significa que a totalidade implica a realidade humana que não é um dado eternamente idêntico a ela, mas um ato de autocriação progressiva temporal (Kojève 2006, 498).

O “saber absoluto” mimetizado pelo eu lírico não equivale a um conhecimento sem falhas, estágio no qual se chega à perfeição. O “saber absoluto” abre para o sujeito o vislumbre da verdade, o que significa lograr construir ciência para o sábio, desvincular o indivíduo de uma posição invariável e idêntica a si mesma. Não se chega nunca à identidade, pelo contrário, atingir a finitude para o eu lírico é aceitar finalmente “A grande noite negra” (IV, 21) que é a morte e caminhar em direção a ela, afinal, o eu lírico ainda está vivo quando escreve sobre sua morte.

Ora, o ponto mais negativo do ser é a morte. Caminhar em direção ao nada absoluto, aquilo que não-é, reveste-se de simbolização, como declarar o nada como parte integrante do ser no devir histórico de sua revelação, como ressaltar de maneira definitiva a não-identidade do objeto. “The ‘loss of the loss’ is the point where the subject finally perceives that the loss preceded the object. Over the course of the dialectical process, the subject always continues to lose that which he never possessed” (Žižek 2014, 120). É por se aperceber da “prioridade da perda” que a poeta não mais tenta se apropriar do objeto por ela perdido, Deus, mas parece descobrir que algo está para sempre perdido à medida que vai pensando no encontro definitivo com o objeto de procura nos sonhos: “Me queimo em sonhos, tocando estrelas” (XIX, 59).

Em suma, adentrar no reino da linguagem é para o eu lírico poder acercar-se da única maneira de conhecer um objeto e poder compreender o ser. Ao mesmo tempo, é correr o risco de vislumbrar o ser como incompletude, indefinição absoluta. É neste sentido que o prefácio *A trajetória do ser* diz: “Em ti, terra, descansei a boca, a mesma que aos outros deu de si o sopro da palavra e seu poder de amar e destruir” (Hilst [1966] 2013, 281). Vê-se que a própria morte está contida desde o momento na abertura da voz, carregando em si o poder de conhecimento e destruição inseparáveis, pois, na linguagem, a verdade nunca é uma aparição indubitável, mas está revestida de receios: “Revesti de sombra a minha verdade” (Hilst 2013, I, 283). No fim do poeta o que morre é a palavra.

Conclusão

Diante das descobertas do eu lírico hilstiano, percebe-se que a palavra aponta para a infinitude do dizer. O eu lírico, em resposta à forma como é compreendido pela religião o absoluto divino, o universal de Deus que compreenderia todo início e todo fim, transforma a entidade divina em linguagem: se a deidade não pode ser encontrada na realidade, a palavra deve tomar seu lugar. Não cabe aqui dizer que Deus é retirado da dialética dos poemas, mas que sua posição negativa é radicalizada como motor dialético que proporciona a criação da poesia.

Seguindo esta lógica, o significante *Deus* deixa de ser uma referência à entidade e passa a ser o próprio espaço da fissura. Se antes *Deus* era um significante vazio de conteúdo, porque absoluto cujas características eram impossíveis de serem reconhecidas, agora passa a indicar o espaço dialético negativo do ser. Assim, como significante, a plenitude divina não pode mais ser resolução do não-ser. Ao contrário, Deus deixa a descoberto o não-ser, ressalta-o, o que corresponde a dizer, então, que a dialética está contida na própria mobilidade da poesia, posto que é através da linguagem poética que o eu lírico efetuará sua busca.

Assim, as palavras se repetem, amontoam-se, reestruturam-se, sempre deixando a descoberto e ao mesmo tempo encobrindo, contraditoriamente, a incompletude. Para o leitor resta a compreensão de que na obra hilstiana encontrará o eco de uma angústia permanente, aquela de se encontrar sempre em falta não com alguma coisa, mas com o próprio ser. O caminho percorrido pelo eu lírico na intenção de encontrar Deus,

caminho traçado nos próprios poemas, é caminho da falha, da fissura que existe na própria linguagem com a qual se efetua a busca.

Dessa maneira, o final de *Poemas malditos, gozosos e devotos* (2005b) revela a impossibilidade do encontro da persona poética com a deidade e consigo mesma. É por isso que a morte do eu lírico, se ressoa como continuidade de versos escritos por outros poetas, não se mostra como perpetuação do eu da persona poética em outro mundo, mas como linguagem se desdobrando através de outras mãos, de outros pares do eu lírico, ou seja, como linguagem que se perpetua como fala sobre a incompletude imanente ao ser.

Bibliografia/Bibliography

- Abbagnano, Nicola. 2007. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes.
- Adorno, Theodor. 2009. *A dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Agamben, Giorgio. 2006. *A linguagem e a morte*. Belo Horizonte: UFMG.
- Bíblia. 2013. “João I”. In *Bíblia online*. Acesso em maio 12 2013. <http://www.bibliaonline.com.br/acf/jo/1>
- Chemama, Roland (Org.). 1995. *Dicionário de psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Hegel, Georg Wilhelm F. 1997. *Fenomenologia do espírito: parte I*. Petrópolis: Vozes.
- Hilst, Hilda. 2006a. *Com os meus olhos de cão*. São Paulo: Globo, 2006a.
- _____. 2006b. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Globo.
- _____. 2005a. *A obscena Senhora D*. São Paulo: Globo.

- _____. 2005b. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. 2. ed. São Paulo: Globo.
- _____. 2003. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Globo.
- _____. 1970. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 2013. *Obra poética reunida (1950-1996)*. Acesso em: abril 30 2013. <http://pt.scribd.com/doc/32990622/Poesia-Completa-Hilda-Hilst>
- Kojève, Alexandra. 2010. *Introdução à leitura de Hegel*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Lacan, Jacques. 2005. *O seminário, livro 10: a angústia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. 1996. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. 1994. *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Laia, Sérgio. 1997. “A escrita não serve”. In *Para que serve a escrita?* São Paulo: EDUC.
- Lispector, Clarice. 2013. *A paixão segundo G.H.* Acesso em abril 30 2013. <http://catracalivre.com.br/wpcontent/uploads/2010/08/apaixaosegundoogh.pdf>
- Queiroz, Vera. 2000. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Mulheres.
- Rech, Alessandra. 2010. “Agudíssimas horas: imagens do tempo na poesia de Hilda Hilst”. PhD diss., Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Safouan, Moustapha. 1987. *O inconsciente e seu escriba*. Campinas: Papirus.
- Žižek, Slavoj. 2014. *The most sublime hysteric: Hegel with Lacan*. Cambridge: Polity Press. ISBN-13: 978-0-7456-8143-6.
- Willer, Claudio Jorge. 2007. “Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna”. PhD diss., Universidade de São Paulo.