



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos de Linguagens

Gustavo Henrique Sousa Assis

FORÇAS DO DESEJO:
os agenciamentos na poesia de Hilda Hilst

Belo Horizonte (MG)
2022

Gustavo Henrique Sousa Assis

FORÇAS DO DESEJO: os agenciamentos na poesia de Hilda Hilst

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Literatura, Cultura e Tecnologia

Orientador: Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho

**Belo Horizonte (MG)
2022**

Assis, Gustavo Henrique Sousa.
A848f Forças do desejo : os agenciamentos na poesia de Hilda Hilst /
Gustavo Henrique Sousa Assis. – 2022.
80 f. : il.
Orientador: João Batista Santiago Sobrinho.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação
Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2022.
Bibliografia.

1. Desejo. 2. Poesia. 3. Hilst, Hilda, 1930-2004 - Crítica e
interpretação. I. Santiago Sobrinho, João Batista. II. Título.

CDD: B869.1



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS - NS



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO Nº 15 / 2022 - POSLING (11.52.09)

Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO

Belo Horizonte-MG, 09 de novembro de 2022.

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
FORÇAS DO DESEJO: os agenciamentos na poesia de Hilda Hilst

Autor: Gustavo Henrique Sousa Assis

Orientador: Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho

A Banca Examinadora composta pelos membros abaixo aprovou em 01 de setembro de 2022 esta Dissertação:

Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho (ORIENTADOR)
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET/MG

Prof. Dr. Wagner José Moreira (EXAMINADOR INTERNO)
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET/MG

Prof. Dr. João Guilherme Dias (EXAMINADOR EXTERNO)
Centro Universitário UNA

(Assinado digitalmente em 09/11/2022 20:24)
JOÃO BATISTA SANTIAGO SOBRINHO
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matrícula: 1610740

(Assinado digitalmente em 14/11/2022 21:24)
WAGNER JOSE MOREIRA
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matrícula: 1615162

(Assinado digitalmente em 10/11/2022 08:14)
JOÃO GUILHERME DIAS
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 030.009.916-97

Processo Associado: 23062.057334/2022-40

Visualize o documento original em <https://sig.cefetmg.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: 15, ano: 2022, tipo: ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO, data de emissão: 09/11/2022 e o código de verificação: 8ed9a72dcf

Dedico este trabalho aos cachorros da Casa do Sol.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela possibilidade de estudar e ser recompensado por isso.

Ao CEFET-MG e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, por criarem um ambiente propício ao aprendizado.

Ao Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho, pelos encontros e pela relação criada ao longo deste processo, pelas aulas de Deleuze e Guattari, pelos conselhos e companheirismo durante todo este processo.

Aos meus pais, que acreditaram no meu desejo de conhecimento.

À minha avó Maria, por compartilhar comigo as sensações e o conhecimento sensível que adquiriu ao longo da vida.

Aos meus amigos, por seguirem minhas mais confusas conexões, por me ouvirem e me verem, por todas as risadas e por todos os puxões de orelha.

Ao meu companheiro de vida, Pedro, obrigada por me mostrar que cuidado e amor nos ajudam a passar pelas mais complicadas situações do mundo.

RESUMO

Neste texto-experimento propomos a leitura de poemas que permeiam a obra poética de Hilda Hilst que possam nos dar pistas de quais são as diferentes forças do desejo nessa poesia. Como protagonista, o livro *Do desejo* (1992) foi destacado da obra e analisado de forma única. Para pensar o desejo, nos firmamos com a filosofia da diferença de Deleuze e Guattari, quando elaboram os conceitos de máquinas desejantes, agenciamentos, devires, rizomas, dentre outros. Também nos utilizamos de obras de Deleuze para pensar a repetição, o transcendental e a imanência. Buscamos suporte em estudiosos da filosofia da diferença, como Orlandi, Silva, Dumoulié e Zourabichvili, que se debruçam também sobre Nietzsche e Espinosa. Toda aliança aqui criada tem o intuito de compreender quais são os universos criados pelo e para o desejo na poesia de Hilda Hilst.

Palavras-chave: desejo; agenciamentos; poesia; Hilda Hilst.

ABSTRACT

In this text-experiment we propose the reading of poems that permeate the poetic work of Hilda Hilst that can give us clues about the different forces of desire in this poetry. As a protagonist, the book *Do Desejo* (1992) was detached from the work and analyzed in a unique way. To think about desire, we signed up with Deleuze and Guattari's philosophy of difference, when they elaborate the concepts of desiring machines, assemblages, becomings, rhizomes, among others. We also use Deleuze's works to think about repetition, the transcendental and immanence. We seek support from scholars of the philosophy of difference, such as Orlandi, Silva, Dumoulié and Zourabichvili, who also focus on Nietzsche and Spinoza. Every alliance created here is intended to understand what are the universes created by and for desire in Hilda Hilst's poetry.

Keywords: desire, assemblages, poetry, Hilda Hilst.

SUMÁRIO

Introdução	11
CAPÍTULO 1: EVITAR O CAMINHO QUE SOBE E O QUE DESCE	15
1.1 “Essa era a cara do meu desejo”: porque dizer Eu é apenas um hábito	15
1.2 “Porque há desejo em mim”: um experimento desejante	19
1.3 “O que me vem, devo dizer-te DESEJADO”: o mal-estar do desejo.....	22
1.4 “Me vias / Partida ao meio”: máquinas de guerra contra a falta	28
CAPÍTULO 2: TRANSCENDÊNCIA E IMANÊNCIA (E... E... E...).....	33
2.1 “Tento voltar àquelas geografias”: espaço liso e espaço estriado	33
2.2 “É sofrida e finita / E sobrevive”: a dor e a embriaguez	38
2.3 “Honra-me com teus nada’s”: o grande sofrimento.....	43
2.4 “Tudo vive em mim”: o paradoxo da repetição.....	48
Capítulo 3: QUE PODEM OS CORPOS DAS FIGURAS HILSTIANAS?	52
3.1 “INCORPÓREO É O DESEJO”: os agenciamentos	52
3.2 “Na esteira de palha que me envolve a alma”: o obsceno corpo	57
3.3 “À procura de um deus”: o corpo criado para Deus	63
Capítulo 4: <i>DO DESEJO</i> : “UM CARACOL DE FOGO”	67
4.1 “Ai que não sei quem sou”: o livro.....	67
4.2 “Extasiada, fodo contigo / Ao invés de ganhar diante do Nada”: os poemas	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS	79

*“Quem és? Perguntei ao desejo.
Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada.”
(HILST, 2017, p. 478)*

Introdução

Por muito tempo se procurou a metafísica na obra de Hilda Hilst (1930-2004), talvez pelas questões existenciais tão caras à sua obra, ou tão somente algo além. Tida como séria, lúcida e hermética durante grande parte de sua carreira, a poeta passou pela poesia, prosa e teatro, ainda atravessando a crônica. No começo dos anos 1990, Hilst traça um excêntrico plano para se tornar *mainstream* escrevendo pornografia, ou “bandalheiras”, em suas palavras, ela joga uma “banana” ao editor-capitalista-faminto, pois nutriu por anos um desprezo quanto ao mercado editorial. Aos leitores do texto, deixa uma mensagem no epílogo da tetralogia pornográfica: “Só espero que não resolvam encontrar implicações hegelianas ou metafísicas nos textos pornográficos” (HILST, 2014, p. 5). Neste trabalho procuramos criar uma outra linha de fuga para a poesia (levada pela crítica como o trabalho “sério” da autora), tentando esboçar um desenho do conceito de desejo e suas formas nessa poesia.

Nessa linha, este texto trata de uma poética do desejo na poesia de Hilda Hilst, se detendo aos poemas que compõem o livro *Do desejo*, de 1992, mas sempre nos apoiando no projeto literário hilstiano em sua plenitude. Para isso, nos aproximamos dos desenvolvimentos de Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992) sobre os agenciamentos, as máquinas desejantes ou, simplesmente, o desejo. Nos interessa pensar um desejo imanente, em conjunção à diferença, como produção de produção, assim como colocar para trabalhar os escritos dos dois filósofos franceses tão caros à arte na contemporaneidade.

Aqui, trataremos todos como figuras estéticas, tanto a poeta Hilda Hilst quanto nós, as figuras estéticas e personagens conceituais criadores desse texto. cremos que há um deslizamento nesse texto, assim como na abordagem, compreendidos nas distintas misturas que fazem, ou seja, misturas analíticas poéticas e filosóficas. Segundo Deleuze e Guattari, as figuras estéticas são as produtoras de arte. Os filósofos conceituam as figuras estéticas como:

As figuras estéticas (e o estilo que as cria) não têm nada a ver com a retórica. São sensações: perceptos e afectos, paisagens e rostos, visões e devires. Mas não é também pelo devir que definimos o conceito filosófico, e quase nos mesmos termos? Todavia, as figuras estéticas não são idênticas aos personagens conceituais. Talvez entrem uns nos outros, num sentido ou no outro, como Igitur ou como Zaratustra, mas é na medida em que há sensações de conceitos e conceitos de sensações. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 209).

Assim como na filosofia pensamos com personagens conceituais, na arte o papel das figuras estéticas é criar no real, movimentando o pensamento, a partir dos planos de

composição da arte e agenciamentos estabelecidos. Portanto, Hilst, em seus planos de composições, em si mesma, é uma multiplicidade de figura estética que cria outras figuras estéticas no processo de criação de sua obra.

Também deixamos para trás as noções de “sujeito” e “homem” (como categoria universal), pois acreditamos que estes são conceitos ultrapassados e pivotantes, além de carregarem um generalismo, ou lógica da repetição ou da mesmidade. Optamos por nomear tais categorias como “singularidades”, logo multiplicidades. Nos trechos em que forem usados os termos “sujeito” e “homem”, estaremos falando sobre tais posições repressivas. Quando utilizarmos o termo singularidades, falamos sobre a transvaloração das categorias universais, ou seja, a singularidade como força maior de ser (logo, são multiplicidades, pois cada singular é composto por uma multiplicidade de forças, desejos, intensidades).

Por isso, acreditamos que uma leitura deleuze-guattariana da poesia hilstiana introduza uma outra perspectiva junto aos estudiosos da obra da poeta, tendo em vista o fato de que encontramos poucos trabalhos relativos a Deleuze e Guattari e Hilda Hilst. Sugerimos, então, uma experimentação com o que denominamos de desejo imanente na poesia de Hilst.

O trabalho de escrita hilstiano é composto por mais de 30 livros. Alguns dos temas abordados nesses livros são o desejo, o homem, Deus, erotismo, amor e morte, recorrendo sempre às vias da animalidade, do duplo, do canto, da metalinguagem – temas que são percebidos desde *Presságio* (1950), primeiro livro da autora, até *Estar Sendo. Ter Sido* (1997), seu último livro publicado. Caminhando junto ao texto, o leitor é atravessado por tais proposições que tentam escapar ao jogo dialético e assim, é convidado a entrar no estranho e paradoxal universo literário criado por Hilda. Tal aspecto imanente já aponta para uma dimensão imprescindível desse projeto e posteriormente para a própria pesquisa.

Tomando um caminho outro, procuramos possíveis articulações imanentes nos agenciamentos dos poemas, os quais comporiam um cenário de desejo não como falta, mas como fábrica de multiplicidades. Lendo seus signos, aquilo que para Deleuze e Guattari leva ao pensamento, isto é, o signo cuja violência força o pensamento a pensar, o que se pretende pensar aqui é o desejo enquanto produção. A produção em excesso é uma constante na poesia hilstiana. Utilizando a perspectiva de uma produção desejante, acreditamos na busca incessante por uma forma revolucionária do desejo que corrobora com aquilo que se conserva no texto, isto é, a arte.

Este trabalho visa à experimentação de uma poética do desejo na poesia de Hilda Hilst, se detendo ao livro *Do desejo*, mas sempre se apoiando no território literário hilstiano como um todo. Para isso, nos aliamos a Deleuze e Guattari, cuja relação com a literatura

praticamente se confunde com a filosofia. A concepção de desejo desses filósofos já aparece no livro *Diferença e Repetição* (1968), mas ganhará consistência, pós maio de 1968, no livro *O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia 1* (1972), que trabalha o caráter de conceito das máquinas desejantes.

Por fim, receberá outro nome, agenciamento, em *Kafka: Por uma literatura menor* (1974), assim como no tomo 2 de *Capitalismo e esquizofrenia, Mil Platôs* (1980). Eventualmente utilizaremos máquinas desejantes, agenciamento ou desejo, guardadas suas distinções que são respeitantes aos movimentos afectivos das singularidades.

A visão deleuze-guattariana do desejo foi importante para nosso trabalho, pois

De certa maneira, a lógica do desejo não acerta seu objeto desde o primeiro passo, aquele da divisão platônica que nos faz escolher entre produção e aquisição. Assim que colocamos o desejo do lado da aquisição, fazemos dele uma concepção idealista (dialética, niilista) que o determina, em primeiro lugar, como falta, falta de objeto, falta do objeto real. (DELEUZE; GUATTARI, 2011B).

O que iríamos encontrar ainda não sabíamos de antemão, mas reiteramos que nos interessava pensar um desejo imanente, um desejo da diferença, como produção e criação. Assim, seguindo tal desejo, e para dar consistência ao texto-experimento, percorremos, no primeiro capítulo, os rizomas da vida de Hilda Hilst, em uma pequena biografia para contextualização e ainda introduzimos a ideia de desejo como visto pela história da filosofia: desejo como falta. Esse capítulo ainda traz reflexões textuais, um tanto pessoais, falando sobre as expectativas criadas antes da pesquisa e o que encontramos após os estudos.

No segundo capítulo, pensaremos as relações entre espaço liso e espaço estriado, sendo que o primeiro é o espaço puro da criação e o segundo o espaço do *socius* conservador e vigilante. Assim, descobriremos em quais caminhos andam as figuras estéticas hilstianas. Ainda nesse capítulo, pensamos a repetição como repetição do mesmo e repetição da diferença, segundo Deleuze.

No terceiro capítulo, pensamos o desejo revolucionário, proposto por Deleuze e Guattari, na forma de máquinas desejantes e agenciamentos. Não sendo possível o desvencilhamento, pensamos também a questão do corpo nas obras de Hilda Hilst.

Finalizando o trabalho, no quarto capítulo faremos uma análise dos poemas e dos temas que permeiam o livro *Do desejo*, no intuito de encontrar um desejo desejante de si mesmo, ou seja, um desejo imanente.

Diversos percursos poderiam ter sido feitos e mais coisas ainda poderiam ter entrado neste texto, mas este foi o nosso caminho. Um caminho que já começa falho – na potência

carregada pela falha —, mas nem por isso deixa de ser perseguido. Esperamos que, nas páginas desta dissertação, se encontre um mapa esboçado por nosso inconsciente para as várias intensidades e sensações que permeiam a obra poética de Hilda Hilst.

CAPÍTULO 1: EVITAR O CAMINHO QUE SOBE E O QUE DESCE

1.1 “Essa era a cara do meu desejo”: porque dizer Eu é apenas um hábito

Hilda Hilst manteve uma multiplicidade de formas de vida. Foi figura pública da São Paulo de 1950, estudante de um colégio de freiras quando criança, bacharel em Direito quando jovem, alucinada com a possibilidade de vida após a morte, fumante, embriagada e cuidadora de cachorros. Nas páginas deste subcapítulo vamos esboçar alguns traços biográficos da história de Hilda, na tentativa de perceber alguns dos rizomas criados pela poeta no desenho de sua vida.

Filha de Bedecilda Vaz Cardoso e Apolônio de Almeida Prado Hilst, Hilda nasceu em Jaú, interior de São Paulo, em 1930. Na biografia intitulada *Eu e não outra* (2018), as autoras nos dizem que a reação do pai, “ao saber que era uma menina, foi responder: ‘Que azar!’.” (DESTRI; FOLGUEIRA, 2018, p. 22). Apesar disso, Hilda declarou ter muita influência e respeito pelo pai, que segundo ela era “um lindo pai louco” (DESTRI; FOLGUEIRA, 2018, p. 26). Isso devido a seu pai ser diagnosticado com esquizofrenia e internado por muitos anos de sua vida. Filha e pai nunca tiveram um contato frequente, pois ela, na época com dois anos de idade, e os irmãos foram viver com a mãe após o divórcio. Hilda se encontrou com o pai apenas duas vezes até sua morte, e a presença dele se fazia em forma de saudade:

Escrever, então, é para mim sentir meu pai dentro de mim, em meu coração, me ensinando a pensar com o coração, como ele fazia. Afeto, saudade, coração, mente, compaixão, busca, terror, pessimismo e, paradoxalmente, quem sabe, a esperança de um dia a ter esperança [...] tudo envolto pela pátina (ou melodia?) da saudade do meu pai” (HILST *apud* DESTRI; FOLGUEIRA, 2018, p. 27).

Duas das figuras que aparecem nesse trecho vão retornar na obra poética de Hilst: a esperança e o pai. Os vários livros dedicados ao pai, dos quais alguns são *Balada de Alzira* (1951), *Tu não te moves de ti* (1980) e *Do desejo* (1992), nos mostram a recorrente esperança de reencontro por meio da escrita, como a própria autora nos diz na citação anterior. O pai ainda aparece como poeta na epígrafe do livro *Estar sendo. Ter sido.* (1997), última publicação de Hilda. Reforçamos que nosso interesse em tais dados biográficos não é para a justificação do ato ou dos temas da escrita hilstiana, mas sim uma elucidação de quem foi Hilda Hilst e os rizomas que criou com o mundo.

Em sua escrita, experimentou a prosa de ficção, o teatro, as crônicas e, talvez a que mais lhe fizesse se manter na escrita, a poesia. No ano de 1950, Hilda lançou seu primeiro

título de poesias: *Presságio*. Na ocasião desse lançamento, a amiga e colega de faculdade Lygia Fagundes Telles escreve no jornal *Correio da Manhã*: “Essa estreia de Hilda Hilst, jovem universitária paulista, reveste-se de marcada importância no cenário da nova poesia brasileira. Repito o nome: Hilda Hilst. Será o de uma grande poetisa.” (TELLES *apud* DESTRI; FOLGUEIRA, 2018, p. 45). Em nossas pesquisas, não conseguimos encontrar a crítica na íntegra, mas é possível perceber a parceria entre duas escritoras que renderá anos de amizade.

Hilda e Lygia se conheceram na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, onde as duas estudavam Direito e começavam suas carreiras na literatura. A respeito da amiga, Lygia escreve em uma crônica intitulada *Da amizade*:

Uma jovem muito loura e fina, os grandes olhos verdes com uma expressão decidida. Quase arrogante. (...) Apresentou-se: ‘Sou Hilda Hilst, poeta. Vim saudá-la em nome da nossa Academia do Largo de São Francisco’. Abracei-a com calor. ‘Minha futura colega!’, eu disse, e ela sorriu. Quando se levantou, bastante emocionada, para fazer seu improviso, ocorreu-me de repente a poética imagem da haste delicada de um ramo tremendo de avenca, aquela planta um tanto rara e muito cultivada pelas freiras. (TELLES, 2010, p. 37).

Essa foi a ocasião em que se conheceram, e as duas trocaram confidências até o fim da vida de Hilst. Nesse trecho, percebemos como Hilda era uma mulher irreverente, mas com o toque sensível, observado por Lygia, de “um ramo tremendo de avenca”, ou seja, sensível e frágil. Apesar disso, a poeta também era controversa quanto às suas opiniões. Em uma entrevista, ela diz que “as mulheres devem ter mais deveres do que direitos. Sou francamente favorável a um quase retorno à Idade Média, com mulheres submissas e não preocupadas com campanhas feministas” (DESTRI; FOLGUEIRA, 2018, p. 49). Uma imagem paradoxal se forma nessa entrevista, pois esperava-se um posicionamento feminista de uma escritora com presença tão forte no cenário cultural paulista. São os artifícios que Hilda encontrou em sua juventude para se colocar no lugar de figura de importância sem que pensassem dela como uma “menininha que escreve poesias”, pois esta era a forma como via as poetisas. É o que Destri e Folgueira (2018, p. 50) dizem em sua biografia: “Entre a feminilidade que lhe rendia certa fama na sociedade e a força masculina que associava à escrita, Hilda se equilibrava com charme, criatividade e, sobretudo, ironia”.

Em 1966, Hilda fundou a Casa do Sol, em Campinas. A casa foi o reflexo do desejo da poeta de se dedicar exclusivamente à literatura, o que sua badalada vida em São Paulo não proporcionava, e o contato com a obra *Testamento para El Greco*, de Nikos Kazantzakis. O livro consiste no pensamento de uma nova relação entre o “homem” e as coisas que o

rodeiam: amor, morte, sexo, arte, e, o ponto mais importante para o livro, uma nova relação com Deus. Após a leitura desse livro, Hilda viveu reclusa da vida cotidiana em sociedade até o fim de sua vida, ali na Casa do Sol. Tal qual um convento, a casa tinha um pátio no meio, janelas e portas em arco, uma cor rosa envelhecida e a natureza em toda sua volta. Próxima à casa existe a figueira centenária, figura de várias histórias na Casa do Sol. Não só de reclusão, aquela casa foi povoada com as festas que Hilda adorava realizar. Convidava vários de seus amigos, dentre eles Lygia e o físico Mário Schenberg, que festejavam por dias. Hilda também acolheu diversos escritores e pupilos em sua casa ao longo dos anos, mais notadamente Caio Fernando Abreu e Jurandy Valença.

Ali, onde Hilst se propôs a dedicar-se exclusivamente à escrita, foram escritos a maioria dos livros que compõem sua obra. No começo da vida reclusa, ficou quase uma década sem publicar nada. Estava se dedicando à escrita de suas oito peças de teatro, que ficaram inéditas até os anos 2000. Suas publicações seguintes seriam *Júbilo*, *Memória*, *Noviciado da paixão* (1974), volume de poesia, e *Fluxo-floema* (1970), volume de prosa.

Seu interesse pelo mundo místico crescia cada vez mais. Nos anos 1970 e 1980, Hilda se dedicou a colocar em prática o experimento de Friedrich Jürgenson de gravação de vozes por meio de rádios. Assim como está descrito no livro do sueco, *Telefone para o além*, Hilda tentou por anos a captura de vozes de pessoas mortas. Procurava por seus pais e escritores que admirava, como Kafka, Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Essa pesquisa a levou a aparecer no programa Fantástico, da Rede Globo, e em 2018 no lançamento do filme *Hilda Hilst pede contato*, de Gabriela Greeb. O filme retoma as gravações feitas por Hilst e cria um ambiente que mistura documental e ficcional, atual e antigo, espiritual e mundano.

Após a publicação de mais de 30 volumes de poesia e prosa, no começo dos anos 1990, Hilst traça um excêntrico plano para se tornar *mainstream* escrevendo pornografia, ou “bandalheiras”, em suas palavras. O ódio nutrido pelo mercado editorial, que, segundo ela, “cuspiram-lhe na cara” por toda sua vida se recusando a publicar suas obras, fez com que a poeta se livrasse das expectativas que tinham de suas obras e ainda da moral e bons costumes da sociedade e da literatura da época, e desse seu “Adeus à linguagem” à *la* Goddard. Hoje, alguns de seus livros mais lidos são, curiosamente, os da tetralogia pornográfica.

Hilda Hilst faleceu no ano de 2004, após os direitos de sua obra serem vendidos para a Editora Globo e a publicação ser coordenada por Alcir Pécora, professor da UNICAMP e amigo da poeta. Hoje, a universidade é dona de parte do acervo de Hilda, como manuscritos, anotações e livros. Uma outra parte do acervo está nas mãos do Instituto Hilda Hilst, que

funciona na Casa do Sol desde o falecimento da poeta. Sua obra está sendo reeditada pela editora Companhia das Letras, o que fez com que o sucesso crescesse exponencialmente.

Hilst viveu várias vidas em apenas uma, experimentando as possibilidades de cada lugar que passava e também escolhendo o que traria para seu próprio cotidiano. Das amizades paulistanas até as festas na Casa do Sol, passando pelas gravações de vozes do além, a poeta trilhou seu caminho. Não nos interessam, nesta dissertação, as justificações de temas recorrentes na obra de um autor baseadas em sua vida e suas escolhas, movimento recorrente nas críticas e pesquisas literárias. Nos interessa muito mais perceber a intensidade de uma vida criadora de uma obra extensa e tão conhecida nos dias de hoje, para que assim possamos seguir e ler seus poemas nos debruçando sobre os versos ali descritos nas páginas do livro.

1.2 “Porque há desejo em mim”: um experimento desejante

Uma sensação estranha nos toma ao escrever um texto acadêmico, pois estamos preocupados com a experimentação e o construtivismo do processo de escrita, no mundo de soberanias em que vivemos. Tempos sombrios, pois, no momento em que escrevemos este texto (2022), faz mais de dois anos que nossa Terra passa por uma pandemia devido ao vírus do covid-19. Nesse sentido, separamos a Terra do mundo, mundo que nesse caso é o que se sobrepõe sobre a Terra em modos exploratórios capitalistas. Tudo está em trânsito, ou melhor, tudo sempre esteve em trânsito, mas agora nossos olhos são direcionados somente a esse momento de ansiedade e medo, pois parece que nenhuma catástrofe é capaz de mudar os rumos políticos e econômicos que apontam sempre para grandes tragédias. As expectativas são sobre a vida: na pandemia, não negamos a morte ou a vida, pelo contrário, encontramos força para afirmar a vida, mesmo enquanto um vírus nos contamina.

A pandemia no Brasil tomou dimensões desesperadoras, não sendo possível desvencilhar o cenário político atual do combate ao coronavírus. Vidas são desqualificadas, formas de vida são julgadas e massacradas, a identificação e a ignorância tomam lugar enquanto a diferença é negada. Ao longo do tempo, considerando os poderes metamorfos, hierarquizantes, dialéticos, religiosos, o que importou até o momento não foi a afirmação da vida, mas a administração do mundo para atendimento às organizações de poder, que, em suas mais variadas possibilidades, formam um ecúmeno de poderes que se fundem numa máquina abstrata cuja fórmula é de Terra arrasada. Não apenas hoje, o que importa não é a afirmação da vida e da diferença, mas aquilo que é homogeneizado, idolatrado, adquirido. Estamos próximos ao esgotamento, este que parte da criação do conceito em direção à criação de uma vida, e este é o único movimento que se faz possível: “O esgotado é aquele que, tendo esgotado seu objeto, se esgota ele mesmo, de modo que essa dissolução do sujeito corresponde à abolição do mundo.” (PELBART, 2016, p. 42). Resta saber se perceberemos o esgotamento, no momento em que surgir, e se afirmaremos um mundo possível a partir do esgotamento de tudo ou abriremos uma linha suicida. Portanto, precisamos a cada dia (re)encontrar as forças que nos animam. E que sejamos capazes de criar, a partir do esgotamento, novos corpos que dançam em direção a uma vida potente e desejante.

Nesse cenário, este texto foi criado com o intuito de produzir novas realidades desejantes que coloquem em produção a experimentação de leitura e escrita, seguindo, não menos importante, o desejo. Pensamos aqui o que Orlandi (2018) propõe em seu texto a respeito d’*A obscena senhora D* (1982), de Hilda Hilst: “Como entrar num acordo com suas

frases?”, procurando “evitar o caminho que sobe em direção à colina dos conhecedores (...) [e] distanciar-se do caminho que desce à promiscuidade dos sentimentos pessoais” (ORLANDI, 2018, p. 153). Orlandi, que é especialista e tradutor de Deleuze e Guattari no Brasil, quando expõe “o caminho que sobe” e o “caminho que desce”, não expressa propriamente uma dialética, mas refere-se a caminhos disjuntos. Assim, nosso propósito para este trabalho é esboçar vizinhanças e diferenças nos agenciamentos filosóficos e poéticos das obras de Hilst, Deleuze e Guattari. Nesse sentido, não está em questão a escritora Hilda Hilst, mas a escritura, pois nem de longe pensa-se aqui num julgamento. Nos detemos apenas nos agenciamentos, isto é, as potências desejantes que a cartografia hilstiana apresenta por intermédio de suas figuras estéticas.

Nosso pensamento se compôs na forma de um texto-experimento, uma forma aberta que nos atentou então para os signos, nos deu forças para enfrentar a poesia hilstiana e seus próprios agenciamentos. Voltamo-nos mais para o poético, para uma cartografia, e menos para o sentido. Só assim seria possível criar: na abertura que encontramos na experimentação, no processo, no pensamento sem imagem¹ e não um pensamento que decalca imagens prontas, ou seja, entramos em aliança com a cartografia hilstiana. Buscamos o desejo que mantém essa escrita viva. Máquinas desejantes, agenciamentos de desejo ou, simplesmente, agenciamentos são sujeitos do desejo, isto é, sujeitos impessoais/intensidades desejantes. O desejo é uma intensidade.

Ao entrar na pós-graduação em Linguagens, já havia sido feito o contato com as obras de Hilda Hilst e Deleuze e Guattari, em diferentes dimensões. O caminho no território filosófico de Deleuze e Guattari se deu por meio do livro *O anti-Édipo* (1972), um dos textos mais potentes sobre desejo e inconsciente, dentre outras searas do pensamento dos filósofos. Firmar uma aliança com Deleuze e Guattari tem sido uma experiência singular. A cada dia se faz necessária a reavaliação de valores internalizados, tecer uma crítica ao *socius* conservador e regrado em que vivemos. Descolar a metafísica da vida, entender a memória como esquecimento, tratar o inconsciente como fábrica e não como uma peça de teatro, perceber o desejo como excesso e produção do real, ou seja, produção de si mesmo.

Percorremos o território literário de Hilst em um momento de travessia. Primeiramente por via de sua prosa poética, seguido pelas crônicas e poesia, para chegar, finalmente, ao seu

1 “O pensamento só pensa coagido e forçado, em presença daquilo que “dá a pensar”, daquilo que existe para ser pensado - e o que existe para ser pensado é do mesmo modo o impensável ou o não pensado, isto é, o *fato* perpétuo de que ‘nós não pensamos ainda’ (segundo a pura forma do tempo)” (DELEUZE, 2021, p. 198). Ou seja, o pensamento sem imagem é o ato de pensar em si mesmo, enquanto dissonância com o que “existe para pensado”.

teatro. O que nos aliou ao território hilstiano foi a dúvida, e este foi o signo que nos fez permanecer ali, criando rizomas com essa escritura. Assim como Orlandi (2018), procurávamos um pacto, aqui feito com a dúvida, pensando na possibilidade da constante interrogação como um não-lugar, pois, quando a pergunta é seu próprio fim, um caminho se esboça e logo uma saída é criada (linha de fuga: fazer fugir). Assim, uma aliança foi criada entre mim, leitor², e o território poético de Hilda.

Quando nos propusemos a estudar a obra poética de Hilda Hilst, o desejo se fez presente. Não só o desejo de perceber, para nós mesmos, algo ainda ilegível em seus poemas, mas seguir o caminho daquilo que chamamos de literatura desejante hilstiana. Uma literatura desejante pensamos ser aquela que se encontra nos agenciamentos: desejo de escrita, de criar potências, um texto que está em constante construtivismo. Nosso olhar, até então desatento aos signos da escritura de Hilst, seguiu aquilo que a figura estética³ canta: “Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.” (HILST, 2017, p. 480). O pensamento que motivou esta dissertação se construiu a partir dessa voz, cantora de um desejo, ainda conforme Deleuze e Guattari, ou seja, desejo como excesso, mas também da imanência, da diferença, uma voz que fosse revolucionária e continuasse na tentativa de se manter assim.

Começamos o processo deste texto-experimento focados na dimensão desejante e imanente da poesia hilstiana. Porém, ao entrarmos no processo de estudo dos poemas esperando encontrar um desejo imanente (mesmo na abertura proporcionada pelo experimento, a expectativa ainda existia), encontramos territórios minados pela transcendência. Percebemos isso ao ter mais e mais intimidade com os signos hilstianos, à medida que os aproximava da filosofia imanente. Assim, o caminho de produção dessas alianças se encontra nas páginas deste texto, que só pôde ser escrito desta forma e neste lugar: o da falha.

2 É importante dizer que, apesar de nosso uso neste texto da posição do leitor, não trabalharemos com a figura do leitor ou com a estética da recepção. Antes, o que nos interessa na posição do leitor é seu papel de colocar a arte em seu lugar, ou seja, criar o acontecimento necessário (de recepção da obra) para que a arte aconteça.

3 Definimos, com Deleuze e Guattari, por figura estética aquilo que se chama de eu lírico, ou narrador. Não se trata da escritora nem de seus valores.

1.3 “O que me vem, devo dizer-te DESEJADO”: o mal-estar do desejo

Diante do universo filosófico de Deleuze e Guattari e o contato com a obra de outros filósofos da imanência, como Nietzsche, Espinosa e Zourabichvili, foi difícil encontrar um caminho prudente no território hilstiano. Isso se tornou o grande problema da nossa dissertação. A figura estética hilstiana se mostrou ressentida e, muitas vezes, submissa ao Outro. E isso pode ser percebido em diversos momentos, como no poema VII do livro *Da noite* (1992):

Dunas e cabras. E minha alma voltada
Para o fosco profundo da Tua Cara.
Passeio meu caminho de pedra, leite e pelo.
Sou isto: um alguém-nada que te busca.
Um casco. Um cheiro. Esvazia-me de perguntas.
De roteiro. Que eu apenas suba.
(HILST, 2017, p. 489).

Percebemos nesse poema o sedentarismo da imagem que se forma, pois ali se mostra (ou melhor, aceita-se) o “alguém-nada” como forma única de vida. A presença imanente é forte, mas a alma se destaca do corpo voltando-se para um Rosto – Tua Cara – antropomorfizado ao passear por “um caminho de pedra, leite e pelo”. Encontrando-se num plano de imanência, seu desejo é uma linha que vai para cima, para então ser algo, e então este torna-se um lugar de martírio. No espaço imanente, a figura estética cria um cenário duro, e se determina um “alguém-nada” que busca “Outro-alguém”. Essa figura estética, signo múltiplo, é um casco, “um cheiro”, atormentada por perguntas, quer apenas um roteiro ascensional. Mas, a julgar pela sua condição, trata-se da parte mais próxima da terra de um paquiderme qualquer que ratifica uma vez mais “um alguém-nada” ou que se quer dogmaticamente como tal. Quer subir do espaço imanente, ou seja, o espaço de uma terra, de cabras e dunas, para o espaço transcendente, cujo roteiro lhe parece simples: subir, porém ver-se-á o quão dolorosa é essa realização.

Deleuze e Guattari, ao explanarem as diferenças e não-dicotomias entre a centralidade e a segmentaridade, e ainda a segmentaridade flexível e a dura, dizem que “a segmentaridade devém dura, na medida em que todos os centros ressoam, todos os buracos negros caem num ponto de acumulação – como um ponto de cruzamento em algum lugar atrás de todos os olhos.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 95). Nesse sentido, percebemos uma linha de segmentaridade dura que aponta para essa subida: “que eu apenas suba” aparece como a saída. Nesse roteiro ascensional, a morte como saída, êxtase ou promessa paradisíaca? Eis que o

plano de imanência, plano de dunas e cabras, se torna o espaço de sofrimento, então é preciso subir à promessa de um espaço perfeito, embora não falte gozo nesse sofrimento catártico⁴ que contribui para expurgar do corpo o corpo desejante.

Há um tom de sofrimento catártico, mas o que chama nossa atenção é o pedido e a aceitação da servidão voluntária⁵. Clama-se pelo apagamento de uma forma mais concreta de vida, o pensamento, e pede a purificação, a hierarquia, a verticalidade transcendente: “que apenas suba”. Por muitos momentos na obra poética de Hilst, essa problemática emerge: a figura estética antropomorfiza Deus, mesmo na distância vertical deste; ela se apaixona, deseja esse homem santo, e quer se santificar, entregar sua vida e seu amor de forma subserviente a este Deus-homem salvador. Há ainda o agenciamento pivotante e erotizado de um único Deus enquanto essência e criador do universo, um Deus antropomorfizado e um Deus cruel, a que a figura estética se submete. A questão que aqui se mostra é o problema entre figura estética e o Outro, seja ele o Deus ou não. O Outro, na verdade, é parte de um mundo hierárquico, criado pela figura estética e com suas próprias ilusões de “perfeição”.

O que nos chama atenção é que o corpo dessa figura estética é um incorporal (um corpo se modificando), assim como na escritura poética, porém seus olhos se voltam decididamente para cima, para o etéreo. A poesia se torna um ritual, como uma oração que se repete *ad infinitum*. Tal figura hilstiana é desejante de inocência e pureza, pregando e blasfemando a palavra de um Deus criado por ela e para ela, desejando alturas e desqualificando a terra, ou seja, o horizonte, a paisagem. Percebemos, nesse sentido, um plano de organização na poesia hilstiana, este que “não para de trabalhar sobre o plano de consistência, tentando sempre tapar as linhas de fuga, parar ou interromper os movimentos de desterritorialização, lastreá-los, reestruturá-los, reconstituir formas e sujeitos em profundidade.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 63), e aqui este plano produz um jogo dialético que tenta coibir a imanência com apelos, diríamos, ritualísticos nos versos hilstianos, pois que é uma situação verticalizante que se repete não raro nos poemas.

4 Segundo Aristóteles, a *katharsis* é a purgação ou purificação da alma. Ela se concretiza, na obra do filósofo, por meio de sentimentos que se afloram ao assistir uma peça trágica ou com a música. A catarse está ligada à recepção da arte pelo corpo, criando o movimento de purgação da alma. Cf. Aristóteles, *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2017 (2ª edição).

5 No Discurso sobre a servidão voluntária (1576), La Boétie não define categoricamente a servidão, mas coloca em discussão os estratos dessa submissão ao poder que sequer é questionada. O filósofo inverte a questão de “por que o poder do governo funciona para o povo?” para “por que o povo deseja o governo de um só, ou seja, a submissão ao poder?”, assim coloca em xeque a ideia de que a servidão está ligada ao medo ou que é inata. Pelo contrário, a servidão é desejada. La Boétie (2006, p.11) diz: “É o povo que se escraviza, que se decapita, que, podendo escolher entre ser livre e ser escravo, se decide pela falta de liberdade e prefere o jugo, é ele que aceita o seu mal, que o procura por todos os meios.” Ou seja, o povo é quem deseja ser comandado por um líder, colocando de lado a possibilidade de uma “liberdade”.

Tudo é válido nesse jogo de rebaixamento do corpo ao nada. No entanto, as maneiras de se ter prazer são múltiplas, e a submissão a algo ou alguém é uma forma de prazer. E isso também faz parte do desejo, pois a figura estética o canta:

Pés burilados
Luz alabastro
Mandou seu filho
Ser trespassado

Nos pés de carne
Nas mãos de carne
No peito vivo. De carne.

Pés burilados
Fino formão
Dedo alongado agarrando homens
Galáxias. Corpo de homem?
Não sei. Cuidado.

Vive do grito
De seus animais feridos
Vive do sangue de poetisas, de crianças

E do martírio de homens
Mulheres santas.

Temo que se aperceba
De umas misérias de mim.
Ou de veladas grandezas

Soberbas
De alguns neurônios que tenho
Tão ricos, tão carmesins
Tem esfaimada fome
Do teu todo que lateja.

Se tenho a pedir, não peço.
Contente, eu mais lhe agradeço
Quanto maior a distância.
E só porisso uma dança, vezenquando
Se faz nos meus ossos velhos.

*Cantando e dançando, digo:
Meu Deus, por tamanho esquecimento
Desta que sou, fiapo, da terra um cisco
Beijo-te pés e artelhos.*

Pés burilados
Luz-alabastro
Mandou seu filho
Ser trespassado

Nos pés de carne
Nas mãos de carne
No peito vivo. De carne.

Cuidado.
(HILST, 2017, p. 408/409, grifos nossos)

Percebe-se, no poema anterior, retirado do livro *Poemas Malditos, gozosos e devotos* (1984), o esquecimento de Deus à sua devota, uma espécie de abandono que a leva a uma espécie de alegria. Cria-se uma *mise-en-scène* sensualizada diante de um Deus antropomorfizado com “pés e artelhos”. Uma análise elaborada do poema em questão se encontra nas próximas páginas deste experimento, mas por enquanto é possível perceber aqui que corpo (da trindade santa e da figura estética), gozo, lascívia e devoção se misturam, se misturam aí na carne do sofrimento de filho, do qual ela beija os pés, as juntas, os artelhos. Nesse sentido, ela é filha também, e deve sofrer e ter a carne trespasada. Os versos destacados mostram o puro gozo em relação ao esquecimento da figura estética que canta e dança esse esquecimento em júbilo, posto que o esquecimento a torna uma ovelha especial ou possibilita que ela seja essa ovelha especial.

Portanto, podemos dizer que é no gozo da submissão que a figura estética deste experimento tenta atravessar a vida rumo a uma promessa de preenchimento. Ao ver-se na presença da perfeição, ela se coloca na posição de subalterna ou “humilde” e, por essa razão, dirige-se aos pés da perfeição. Segue nos versos de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, anteriormente apresentados, uma situação de abandono, nos lembrando da frase proclamada por Jesus Cristo quando crucificado: “Meu Deus, Meu Deus, por que me abandonaste?” (Sl 21, 2a). Presença esta que se confunde muitas vezes com a própria experiência da figura estética, mas a presença também de Pai e Filho se confundem nos limites da “unidade” da Trindade Santa, ou seja, Pai, Filho e Espírito Santo.

Nesse momento se faz necessária a distinção entre gozo e desejo: o gozo é momentâneo, um traço corporal quando diante de outro corpo, um acontecimento, assim, um intenso momento entre corpos. Para além do gozo sexual, podemos pensar em formas do gozo, como na religião (O êxtase de Santa Teresa, escultura de Bernini⁶). Já o desejo é potência, como o colocamos antes. Deleuze e Guattari vão dizer que “se o desejo produz, ele produz real. [...] Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao desejo [...] O ser objetivo do desejo é o Real em si mesmo.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 43). Logo, o desejo está ligado à produção por si só e ao transbordamento dos limites. Ele, então, não provém da falta nem cria necessidades: é o excesso. Ainda assim, a singularidade pode ser cooptada pelas ideias de falta e, pelo fato do

⁶ O êxtase de Santa Teresa, de Gian Lorenzo Bernini. A escultura retrata uma cena do *Livro da Vida*, de Santa Teresa d'Ávila, onde a freira narra um êxtase místico. A obra encontra-se na Igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma. Para ver a escultura, cf. <https://proximarte.files.wordpress.com/2021/10/04-1.jpg> (Acesso em 27 jul. 2022).

inconsciente ser produção de desejo, o mundo (mesmo o literário) está qualificado a se nutrir pela ideia de falta, instigar a ideia de falta, como faz o próprio capitalismo e outras forças. E se se parte desse valor da falta, corre-se o sério risco dessa dependência, pois ela torna-se mesmo uma crença, a crença na ideia de falta.

Assim, o corpo martirizado pela falta existente nessa poesia, esse corpo alçado pela metafísica, dificulta a possibilidade de um Corpo sem órgãos. O CsO (Corpo sem órgãos) é o espaço da desorganização, fluidez e experimentação, assim tirando do corpo seu estatuto de organismo organizado. “O corpo pleno sem órgãos é o improdutivo, o estéril, o inengendrado, o inconsumível. Antonin Artaud o descobriu, lá onde ele se encontrava, sem forma e sem figura.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 20). Nessa poesia, um CsO não consegue se manter em meio a tantos apelos de organização e linearidade. Aqui, o desejo é falta, logo não há ação. Fica-se operando somente pela reação. A eterna espera da atenção do Senhor é um causador de dor na figura, mas há júbilo, êxtase e prazer nessa dor. Logo, essa situação a coloca num rito erótico de submissão onde delícias e dores martirizantes se misturam.

Hilda codifica corpo e porco num mesmo plano de escatologia, na intenção de apontar a imperfeição na terra segundo um critério dogmático platônico. No território dessa poesia, o plano metafísico e o plano imanente estão sempre em jogo. A imanência é às vezes recusada, em observância ao erário metafísico. Nesse sentido, estamos diante de uma potência do falso, uma que nega a vida, em favor de uma promessa. A imanência fica no plano vil de um dogma hostil ao sensível, à extensão, à superfície, ao corpo que, nesse caso, aprisiona a alma. Num dado momento, a alma se separou do corpo, mas ficou aprisionada nele. Paradoxalmente à laceração do corpo, na poesia de Hilda, não deixa de produzir um erotismo, há na figura estética uma certa senhora obscena que perturba a ordem da serenidade possível, a serenidade da promessa. Corpo e imanência se apresentam por meio de figuras que os negam, mas fazem deles presentes: o real. Então, como entrar em acordo com o corpo apagado e a poesia tão transcendente de Hilst?

A poesia traz para nosso experimento o signo violento necessário para o pensamento, por isso tentamos encontrar essa violência afirmativa nos poemas hilstianos. São leituras densas, em busca de uma filigrana que escape ao exercício de forças e formas que se lhe impõem do fundamento. E aqui fazemos um caminho pelo signo e não pelo simbólico. O signo é abertura sem promessa. O símbolo é a promessa reiterada nos objetos, no céu, no inferno etc., e sequer em sério júbilo de alegrias a-sexuais que a poesia de Hilda não cumpre. Ironicamente ela, também, sabe prometer e não cumprir.

Já o trabalho em prosa de Hilst carrega uma autoironia, uma “diluição” de entrada na obra, uma não seriedade. Somos carregados a gargalhadas pelos seus personagens (como Lori, d’*O caderno rosa de Lori Lamby*, ou Osmo, do conto *Osmo*) em situações de “extrema seriedade mundana”. Pensamos, também, em buscar uma saída, uma linha de fuga na prosa e em outras figuras estéticas que forneçam bagagem crítica para esse experimento crescer em vozes sensíveis, digamos assim. Buscar a prosa na poesia, esta que nunca se deixa aproximar. Deixar um pouco de lado o grande sofrimento do poeta ilustrado nos poemas hilstianos para buscar nas desolações da escrita a potência que faz dessa obra uma vida.

Nossa questão, portanto, se tornou achar o não-sempre que o corpo é relegado em favor da verticalidade, que o desejo é relegado às alturas ou à falta. Para além do hierarquizante, existe um corpo em luta. Assim, novas perguntas se fazem ao personagem conceitual deste texto: quais forças dão poder em fuga dessa transcendência? Como combater o que nega o corpo e, dessa forma, o subjetiva? Há algum indício (um pedido de socorro) do desejo revolucionário e do corpo terreno nessa poesia? Por que se percebe uma certa hostilidade à extensão imanente? E se é mesmo possível aí, nessa poesia, uma imanência? É possível perceber um agenciamento afirmativo no território literário hilstiano? Para algumas dessas perguntas, já esboçamos algumas saídas anteriormente e continuaremos seguindo num construtivismo sempre relativo às figuras estéticas e aos problemas que elencamos nesta dissertação, aos quais daremos algumas respostas sempre provisórias. Essas são as questões deste texto, que sofreu, pelas razões apontadas anteriormente, uma violência que o fez reprogramar-se, já que, utilizando-nos de uma perspectiva imanente, nos vimos em inesperados mares transcendentais. Acreditamos que a negação da imanência seja justamente o lugar em que devemos afirmá-la, pois o que se nega de muitas maneiras é a vida.

1.4 “Me vias / Partida ao meio”: máquinas de guerra contra a falta

Uma visão, muito recorrente, do desejo como falta pode ser observada na história da filosofia (já em Platão e *O Banquete*, que influenciará pensadores como Hegel e Lacan) e na psicanálise (Édipo e o familismo). E, ainda hoje, as forças sedentárias se atualizam: o capitalismo sobrecodifica o desejo alimentando-o de consumo, repressão (DUMOULIÉ, 2005, p. 7). Esse desejo vem sendo sobrecodificado por signos de aquisição, ao invés de ser pensado como produção. Pensá-lo pela ótica da aquisição seria assentar sobre o desejo uma concepção de falta do objeto desejado, real, como se houvesse “um objeto sonhado atrás de cada objeto real” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 42). Deleuze e Guattari nos dizem que “a falta é um contrafeito do desejo” (*ibid*, p. 44), como que sendo depositada, parasitando as máquinas desejanças, colocando o desejo no lugar de um medo da falta. Camille Dumoulié se debruça sobre as leituras do desejo nas tradições filosóficas e ainda entra nas relações do desejo com a psicanálise e com o capitalismo. O autor analisa:

Como se julga que não se tem necessidade de mais nada, consome-se libido, a nova forma de mais-valia. [...] O desejo se move para lá e para cá sempre velozmente, percorre a face da terra, foge entre nossas mãos. O prato de macarrão, a conta bancária, o automóvel... então era só isto! Não, na verdade, do ponto de vista do desejo, “não é bem isto!” Tudo deixa cada vez mais a desejar. Mas nem tudo está perdido para todo o mundo: a cultura do poder e da repressão aqui se dá bem: a frustração é o melhor alimento da culpabilidade e do ressentimento. Você é que é culpado(a)! Você desejou mal. Comece outra vez. Siga o líder. (DUMOULIÉ, 2005, p. 7)

Hoje, não é mais possível desvencilhar desejo de capitalismo, pois as duas ideias foram cultuadas socialmente como resultados um do outro. Ou seja, o discurso “sou feliz, porque tenho um carro” coloca em evidência a amálgama que existe no senso comum de desejo como aquisição e do capitalismo como possibilitador da sanção desse desejo.

Acreditamos que essa história venha sendo cultivada há algum tempo para chegar até aqui. Sócrates tenta conceituar o desejo n’*O banquete*: “Esse então, como qualquer outro que deseja, deseja o que não está a mão nem consigo, o que não tem, o que não é ele próprio e o de que é carente; tais são mais ou menos as coisas de que há desejo e amor, não é?” (PLATÃO, 2001, p. 18). Se o desejo é, assim como Sócrates diz, desejar ter aquilo que não se tem, estamos sempre procurando no outro algo que é nosso e faz parte do nosso ser mais íntimo. Isso que o senso comum chama de “encontrar a metade da laranja”. Assim, ao acreditar por milhares de anos que esse é o destino das singularidades, colocamo-nos em uma posição submissa perante este “outro”. É preciso adquirir, conquistar e até colonizar o outro

na esperança de que o desejo seja suprido. O amor, que também é colocado no mesmo platô do desejo, é também relegado à procura de algo. Ou seja, nessa relação, os papéis estão delineados. Não há possibilidade da criação de uma relação, e menos ainda que desejo e amor sejam livres de papéis preestabelecidos.

O que reina é a falta, e por muitas vezes percebemos ser este o caminho da poesia de Hilda Hilst. Quando dizemos Hilda Hilst estamos nos referindo a figura estética Hilda Hilst, personagem, ou melhor, as figuras estéticas de Hilst, as quais tiveram como um de seus nortes poéticos a exposição da obscenidade que é estar vivo pelos caminhos do corpo e do absoluto, isto é, de uma extensão e de uma transcendência implicada na recorrente presença do “Senhor de porcos e de homens”⁷, o Outro - que percebemos como Deus. A poeta problematiza a experiência humana, numa tentativa insistente de sentir em si a completude sempre negada pela transcendência. É curioso perceber como a figura estética hilstiana se fecha mais e mais em torno de uma metafísica em detrimento do corpo desejante e vívido, relegando, muitas vezes, a experiência corporal a um segundo plano bem ao estilo dialético (mundo sensível / mundo inteligível), como se verifica nos seguintes versos: “E me faz esquecer que sou apenas vício / Escureza de terra, latejante. / [...] E vem de ti, Obscuro, / Toda cintilância que jamais me busca.” (HILST, 2017, p. 431).

Nesse sentido, temos um problema importante: como perceber a força afirmativa do mundo, o êxtase de estar vivo, a partir de um mundo “extra” criado pela linguagem? Um mundo transcendente que opera pela falta e canta um desejo de preenchimento, uma correspondência i-recíproca com o Outro ao qual a figura estética chama de “Obscura cintilância”? Nas afecções que estabelece com esse Outro, Hilst diz: “Mas não omiti gozo prazer lascívia / Nem omiti que a alma está além, buscando / Aquele Outro.” (HILST, 2017, p. 484). Dessa forma, mediante o plano dialético colocado, entre o corpo lascivo separado da alma que está além, esperamos, com os conceitos de Deleuze e Guattari como máquinas de guerra, sustentar uma presença imanente, uma anarquia desterritorializante, uma exterioridade a esse Outro nos versos hilstianos. Essa exterioridade está dentro dos processos despóticos, processos hierarquizantes como esse da falta colocado pela poesia hilstiana.

A máquina de guerra, conceito complexo em Deleuze e Guattari, não tem como pretensão a guerra bélica, mas é uma “qualidade” de contraefetuação do nomadismo às investidas do Estado. As máquinas de guerra e espaço liso formam um território de ação. Este é um conceito que está entre a guerra e o desejo que por si mesmo é revolucionário. N’O

⁷ Verso do poema de abertura do livro *Amavisse*. In HILST, Hilda. Da poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

vocabulário de Deleuze, Zourabichvili destriça o conceito de máquinas de guerra e acompanha sua evolução dizendo que

o conceito de máquina de guerra responde à questão da ambiguidade da “linha de fuga” (que consiste menos em fugir de uma situação do que em “fazê-la fugir”, em explorar as pontas de desterritorialização): sua capacidade de se converter em linha de abolição. Pois assim como seria muito simples tomar o amor pela morte ou a vertigem fascista como o oposto do desejo, seria simples demais julgar que o desejo não enfrenta outro perigo senão o de sua reterritorialização. (ZOURABICHVILI, 2004, s/p)

Ou seja, desejo e poder se misturam em um emaranhado de códigos de determinado *socius*, lugar sempre conservador onde uma singularidade, um sujeito impessoal, está inserida, sendo necessária a criação de uma máquina de guerra contra a abolição⁸, a reterritorialização, a sobrecodificação, próprias do aparelho de Estado. Diríamos ainda com Zourabichvili (2004, s/p) que “a ‘vitalidade não-orgânica’ de uma coletividade e sua inventividade social em termos de agenciamentos originais às vezes só se manifestam na guerra, embora ela [a máquina de guerra] não tenha a guerra como objeto”. A guerra só se materializa quando a máquina de guerra é cooptada pelo Estado.

Dessa forma, acionamos as máquinas de guerra deleuzeguattarianas para dar consistência ao arcabouço da falta em Hilda Hilst. A “linha mestra”, segundo Guimarães Rosa, ou seja, uma linha que leva apenas para um lugar, da poesia hilstiana é uma linha de abolição da experiência terrena e fértil da vida. Logo em seus primeiros livros, a poeta cria um fim ideal para sua escrita: a verticalização do olhar. É o que podemos perceber no seguinte poema do livro *Presságio* (1950):

Olhamos eternamente
para as estrelas
como mendigos
que eternamente
olham para as mãos.

E imaginamos
cousas absurdas
de realização.
Cousas que não existem
e cujo valor
é o de consistirem
parte da ilusão.

⁸ A linha de abolição é o perigo que corre a linha de fuga, quando, ao atravessar o espaço estriado, se desterritorializar, não faz rizoma com o território para onde se desterritorializou, e se torna uma linha suicida. Daí a ideia de abolição se constituir num excesso de liberdade e se transformar em linha de morte.

E olhamos eternamente
 para as estrelas
 porque parecem diferentes.
 E quando agrupadas
 eu as revejo individualizadas.
 Estrelas... só.
 Quem sabe se naquela imensidão
 elas sofrem o mal dissolvente,
 passivo,
 mas dissolvente ainda: solidão.

Brilham para o mundo.
 No entanto estão sozinhas
 na lúgubre fantasia de pontas.

Nunca, meditem,
 nunca as encontraremos
 pois elas olham
 igualmente para nós
 e nos desejam
 porque estão sós.
 (HILST, 2017, p. 27).

Na tentativa de criar movimentos da diferença, a poesia hilstiana ainda se deixa cair numa linha de abolição. Nesse poema, temos uma crítica ao platonismo no sentido de perceber que as coisas que não existem são apenas parte de uma história ilusória que nos foi contada. As estrelas são as máquinas de guerra do poema. A diferença é exaltada, sendo percebida nas multidões de estrelas, sendo que cada uma delas se mantém em seu brilho. Assim como a fórmula de Deleuze e Guattari a respeito do rizoma: “Ele constitui multiplicidades lineares a n dimensões, sem sujeito nem objeto, exibíveis num plano de consistência e do qual o Uno é sempre subtraído ($n-1$)” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 43). Essa visão do rizoma, que é colocado da mesma forma que a diferença ($n-1$), percorre quase todo o poema de forma fluida, por meio das intensidades. O problema aqui é a visão platônica do desejo e a verticalização da existência. Os brilhos, os olhares, as estrelas e os mendigos já não fazem parte do movimento da diferença criado pela equação. Eles fazem parte do projeto da figura estética, que está alinhado à falta: a solidão, esse “mal dissolvente, passivo” como no poema.

As estrelas “brilham para o mundo”, como a própria figura estética canta. São cintilâncias que fazem rizoma com a Terra, iluminam a paisagem das singularidades, estão em bando, assim como os lobos. Não é uma estrela, são várias. Milhões delas. Nos interessam porque são diferentes, mas não são parte da ilusão criada pela poeta. Esses objetos reluzentes que povoam os céus não nos desejam por estarem sozinhos, ou até mesmo pela falta de algo. A figura da estrela toma uma proporção que é descabida por causa de uma projeção da solidão

da poeta. Assim como os mendigos que olham para as mãos (que está em contato com o lugar onde essa singularidade se encontra, as mãos imanes de quem olha para baixo), as estrelas são colocadas no mesmo plano que a poeta, que está a procura de sua “outra metade”, assim como no Mito dos Andróginos.

Segundo Dumoulié, muitos filósofos veem no Mito dos Andróginos a idealização máxima do desejo, não levando em consideração que o mito foi dito por Aristófanes, “o grande cômico do teatro grego, um verdadeiro precursor do palhaço shakespeariano, que não se incomoda por acumular os pormenores mais obscenos e escabrosos” (DUMOULIÉ, 2015, p. 22). Não desqualificando o que foi dito, Dumoulié explicita a história do mito:

O cômico [Aristófanes] relata que, na origem dos tempos, os homens eram esféricos e tinham quatro partes de membros. Eram de três gêneros: alguns masculinos, alguns femininos e os restantes, enfim, dos dois sexos. [...] A sua força era de tal ordem que decidiram escalar o céu para destronar os deuses. Mas Zeus os castigou e os dividiu em dois com seu raio, enquanto Apolo, operando como um cirurgião estético, restaurou a pele sobre o ventre e costurou a região do umbigo, marca sempre situada diante dos nossos olhos daquele pecado dos homens. [...] Mas eis que eles começam a perecer. Ou porque cada metade, desesperada por não encontrar sua parte faltante, se entrega à morte, ou porque, tendo-se reencontrado, as duas metades não querem mais separar-se uma da outra e, como não tomam nenhum cuidado pela sobrevivência, acabam morrendo. Outra vez ainda, o cúmulo do desejo é morrer de amor. (DUMOULIÉ, 2015, p. 23)

No Mito dos Andróginos, podemos perceber que nunca foi tentada uma outra leitura do desejo que não passasse pela falta. Há sempre a tragédia, a morte, o desamparo por causa de uma falta que parecem ser inerentes ao ato de viver. Seguindo tal lógica, a única possibilidade de vida é a solidão, mesmo que seja vivida em conjunto. Toda diferença é apagada pela necessidade da falta, portanto precisamos das máquinas de guerra para uma nova experiência, uma nova experimentação. Continuamos à procura de um momento em que as estrelas não sejam solitárias e a figura estética não sofra a grande desolação de apenas olhar para cima.

CAPÍTULO 2: TRANSCENDÊNCIA E IMANÊNCIA (E... E... E...)

2.1 “Tento voltar àquelas geografias”: espaço liso e espaço estriado

Procuraremos, neste capítulo, articular ideias sobre o campo metafísico e o imanente. Para tanto, os conceitos de espaço estriado, pensando na metafísica e seus obstáculos, e espaço liso, como espaço da imanência, fazem uma aliança com o transcendente e o transcendental para perceber na poesia de Hilst suas diferenças e os lugares onde se encontram (se engolem).

Deleuze e Guattari dinamizam os conceitos de espaço liso e espaço estriado, o primeiro nomádico e o segundo sedentário. Segundo os filósofos, os conceitos vêm de Pierre Boulez, no campo da música: “Boulez diz que um espaço-tempo liso ocupa-se sem contar, ao passo que num espaço-tempo estriado conta-se a fim de ocupar” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 196). Nesse sentido, o espaço liso é ocupado sem a intenção de codificar, ele é um espaço “livre” para a criação, e o espaço estriado é o espaço do Estado, feito de leis e outras formas de controle e vigilância. Cada espaço guarda sua diferença e os dois são imprescindíveis para a compreensão e criação de um território. Para defini-los, esboçamos uma imagem: no meio de uma metrópole, há arborescências arquitetônicas e homens de Estado, mas também nômades-urbanos nas esquinas criando e propagando desertos. Tal imagem projeta a não oposição desse território, ela aponta para a alternância dos espaços liso e estriado e seu constante embate e misturas.

Deleuze e Guattari esboçam uma problemática: “É um espaço liso que é capturado, envolvido por um espaço estriado, ou é um espaço estriado que se dissolve num espaço liso, que permite que se desenvolva um espaço liso?” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 192). A qualificação dos conceitos é um tanto complexa, pois um só se materializa em contato direto com o outro. Os dois espaços são de naturezas distintas. Existem por se misturar: espaço estriado traduzindo (sobrecodificando) o espaço liso, e o espaço liso atravessando o espaço estriado até onde há potência para tanto. O Estado está a todo tempo classificando produções, sentenciando artistas, nômades e vagabundos a viverem em um espaço burocrático, centralizado, espaço que se fecha a todo tempo. Enquanto isso, novos desertos são expandidos, como a arte que cria na rua espaços lisos que afrontam a organização da cidade⁹,

⁹ A rua é um espaço estriado, a cidade é a estriagem em si mesma. O artista cria espaços lisos na cidade, a lei existe e, como tal, sobrecodifica os espaços lisos, os quais ora desterritorializam ora são reterritorializados, isto é, estriados.

os nômades-urbanos pensando casas fluidas e criando modos de vida, o esquizo¹⁰ como viajante sem necessidade de deslocamento. Viaja-se sem sair do lugar. A esse respeito, Deleuze e Guattari elaboram:

É como se um espaço liso se destacasse, saísse de um espaço estriado, mas havendo uma correlação entre ambos, um retomando o outro, este atravessando aquele e, no entanto, persistindo uma diferença complexa. (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p.195).

É nesse movimento de diferenciação entre as configurações entre espaço liso e estriado que se encontra a produção poética de Hilda Hilst. Entre o espaço liso, como produção de desejo, devires e movimentos de corte e fluxo, e o espaço estriado, como dialética, metafísica e reconhecimento¹¹, existe um corpo e uma vida que são criados e ditos, mas que não parecem ter potência por si só. Para elaborar a questão, faremos a leitura do poema 8 do livro *Trajectoria poética do ser (I)* (1963-1966):

Vereis um outro tempo estranho ao vosso.
Tempo presente mas sempre um tempo só,
Onipresente.

A dimensão das ilhas eu não sei.
Será como pensardes ou como é
Vossa própria e secreta dimensão.
Às vezes pareciam infinitas
De larguras extremas e tão longas
Que o olhar desistia do horizonte
E sondava: ervas, água
Minúcias onde o tato se alegrava
Insetos, transparências delicadas
Tentando o voo quase sempre incerto.

O peito era maior que o céu aberto.
Parávamos. E sabeis
Que o que contenta mais o peito inquieto
É olhar ao redor como quem vê
E silenciar também como quem ama.

Éramos muitos? Ah, sim.
Eram muitos em mim.
O perigo maior de conviver era o perigo de todos.
Nosso Deus era um Todo inalterável, mudo
E mesmo assim mantido. Nosso pranto
Continuadamente sem ouvido

10 Deleuze e Guattari diferenciam a esquizofrenia como conceito (produção) e como clínica (doença). Aqui, tratamos da esquizofrenia (ou simplesmente esquizo) como conceito. Para mais, cf. *Passeio do esquizo*. In DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. São Paulo, Ed. 34, 2011. 2. ed.

11 “A forma da reconhecimento nunca santificou outra coisa que não o reconhecível e o reconhecido, a forma nunca inspirou outra coisa que não fossem conformidades.” (DELEUZE, 2021, p. 186).

Porque não é missão da divindade
Testemunhar o pranto e o regozijo.

O que esperais de um Deus?
Ele espera dos homens que O mantenham vivo.

E os verdes, os azuis, o chumbo delicado
De umas tardes, a pureza das aves
Os peixes de verniz
Na abertura mais funda de umas águas.
(HILST, 2017, p. 177)

Multiplicidade (“Eram muitos em mim”), tempo estratigráfico (“Tempo presente mas sempre um tempo só”), paisagens (“o olhar desistia do horizonte”), intensidades (“Minúcias onde o tato se alegrava”), corpos (“O peito era maior que o céu aberto”), e, ainda assim, Deus, sempre um “Todo inalterável, mudo”. Esse é um poema que esboça o traço do caminho poético das figuras estéticas de Hilst: a luta entre o liso e o estriado, a imanência de *uma* vida e a metafísica insistindo na reconhecimento e na verticalidade.

No começo do poema, temos o caminho da terra sendo seguido, no sentido do tempo que se descobre conforme passa, mas que é onipresente, passado e futuro não mais existem, mas existem as descobertas, as velocidades, as dobras na paisagem sendo “a dimensão das ilhas [que] não sei”, a possibilidade de um povo porvir, ou seja, um povo que ainda não existe e que é revolucionário em si. As figuras estéticas, aqui na forma de multiplicidades (“Éramos muitos? Ah, sim. / Eram muitos em mim”), delineando o perigo, é conviver com os perigos dos outros, mas há uma prudência nesse “peito inquieto” que contempla a paisagem. É liso e nomádico o espaço que essa figura estética nos desenha, e, nesses breves momentos de respiro imanente na poesia de Hilst, o transcendental aparece. No texto *Imanência, uma vida...* Deleuze nos diz:

O que é um campo transcendental? Ele se distingue da experiência, na medida em que não remete a um objeto nem pertence a um sujeito (representação empírica). Ele se apresenta, pois, como pura corrente de consciência a-subjetiva, consciência pré-reflexiva impessoal, duração qualitativa da consciência sem um eu. Pode parecer curioso que o transcendental se defina por tais dados imediatos: falaremos de empirismo transcendental, em oposição a tudo que compõe o mundo do sujeito e do objeto. Há qualquer coisa de selvagem e de potente num tal empirismo transcendental. (DELEUZE, 2002b, p. 10).

No meio da selvageria, o Eu não existe. Eis o que cria potência: no campo transcendental, a consciência é coletiva, diríamos. Coletiva sem sujeitos, sem eus que escoam, para suas próprias subjetividades, o ponto revolucionário do coletivo. Assim como Hilst nos mostra no poema anteriormente apresentado, “éramos muitos” e “eram muitos em mim”,

sendo que o emprego do “mim” pode ser dado aos muitos, ao tempo e até à paisagem, pois todos ocupam “o mesmo” lugar na diferença. É quando a poeta consegue criar um campo transcendental que a potência de sua poesia se mostra. Esses momentos são breves, esses campos não se sustentam por muito tempo, como o poema trata: “Nosso Deus era um Todo inalterável, mudo / E mesmo assim mantido.” (HILST, 2017, p. 177), mas devemos dar crédito ao “não todo” momento, em que é possível viver nessa poesia tão transcendente:

O transcendente não é o transcendental. Na ausência de consciência, o campo transcendental se definiria como um puro plano de imanência, já que ele escapa a toda transcendência, tanto do sujeito quanto do objeto. A imanência absoluta existe em si-mesma: ela não existe em algo, ela não é imanência *a* algo, ela não depende de um objeto e não pertence a um sujeito. (DELEUZE, 2002b, p. 12).

O transcendente é o sublime, superior. No caso da poesia hilstiana, é o próprio Deus. Nos momentos de cisão entre as figuras estéticas e o “Senhor”, a possibilidade da criação de um campo de imanência cresce exponencialmente. Ele pode não se sustentar, mas a tentativa volta em diversos momentos, o corpo pede socorro, o desejo escoa para outro lugar: “Extasiada, fodo contigo / Ao invés de ganir diante do Nada” (HILST, 2017, p. 480), “Esquece texto e sabença. As cadeias do gozo. / E labaredas do intenso te farão o voo.” (HILST, 2017, p. 459), “Ama-me. Embora eu te pareça / Demasiado intensa. E de aspereza. / E transitória se tu me repensas.” (HILST, 2017, p. 231). O que todos esses versos têm em comum é uma dissolução da tentativa hilstiana de possuir o maior dos sofrimentos. As figuras estéticas desses versos procuram o amor, a cena, o esquecimento do ressentimento. Elas podem não ter a voz mais alta nessa poesia, mas essas vozes existem em momentos.

Um plano de imanência nessa poesia talvez seja impossível, pois ela se fecha a todo momento nas amarrações do Deus, do Eu e do Outro, todos pivotantes. Para que um plano de imanência aconteça, tudo isso deveria cair por terra (e ali ficar, no plano de imanência em si, ou seja, plano terreno):

A imanência não se reporta a um Algo como unidade superior a todas as coisas, nem a um Sujeito como ato que opera a síntese das coisas: é quando a imanência não é mais imanência a nenhuma outra coisa que não seja ela mesma que se pode falar de um plano de imanência. Assim como o campo transcendental não se define pela consciência, o plano de imanência não se define por um Sujeito ou um Objeto capazes de o conter. (DELEUZE, 2002b, p. 12).

Nesse sentido, podemos perceber o porquê de um plano de imanência ser impedido de existir em Hilst: há sempre a tentativa de fechamento entre o Eu das figuras estéticas fiéis ao seu Senhor, nomeando “um Sujeito como ato que opera a síntese das coisas”, segundo

Deleuze nos explicita, e o Deus sendo “um Algo como unidade superior a todas as coisas”, inclusive ao Eu das figuras estéticas.

2.2 “É sofrida e finita / E sobrevive”: a dor e a embriaguez

Sabendo, então, da maquinaria que envolve os conceitos de espaço liso e espaço estriado, devemos nos perguntar: como funcionam esses espaços na poesia de Hilda Hilst? Os dois espaços se confundem a todo momento, cada um clamando por um código específico do leque de temas hilstianos. É possível pensar que a figura estética hilstiana se coloque no espaço liso na forma do corpo, do desejo no corpo, da liquidez, da horizontalidade, da metalinguagem, e, quando se depara com a finitude da vida e do corpo, o espaço estriado se codifica por meio de Deus, da hierarquia, da dor, buscando incessantemente a metafísica como uma espécie de consolo ou destino, que a retire do segundo plano e a alce aos impossíveis territórios transcendentais. Não pensamos os dois espaços, as “duas Hildas” (ainda como figuras estéticas), como territórios opostos, criando uma espécie de dialética que resultaria na poesia. Para nosso experimento, cada espaço faz parte do mesmo território literário de Hilst: são as duas faces da mesma poeta. Porém, o que nos interessa para além do jogo inteligível/sensível é justamente a dimensão do plano de composição imanente, o plano de sensação: afectos e perceptos, que subvertem o modelo organizativo ascensional transcendente. Veremos nos seguintes poemas a exposição dessa tensão, ora oposição, pois é inegável uma dimensão dialética nessa poesia, do problema da transcendência e da imanência.

No poema VI do livro *Alcoólicas* (1990) percebemos a criação de um espaço:

Vem, Senhora, estou só, me diz a Vida.
Enquanto te demoras nos textos eloquentes
Aqueles onde meditas a carne, essa coisa
Que geme, sofre e morre, ficam vazios os copos
Fica em repouso a bebida, e tu sabes que ela é mais viva
Enquanto escorre. Se te demoras, começa a pensar
Em tudo que se evolui, e cantarás: como é triste
O poente. E a casa como é antiga. Já vê
Que te fazes banal na rima e na medida.

Corre. O casaco e o coturno estão em seus lugares.
Carminadas e altas, vamos rever as ruas
E como dizia o Rosa: os olhos nas nonadas.
Como tu dizes sempre: os olhos no absurdo.

Vem. Liquidifica o mundo.
(HILST, 2017, p. 472-473).

Das imagens impressas no poema, uma coisa parece se manter: uma certa impotência, a dor da vida, ou do viver, internalizada como insuficiência. Além disso, o esboço de uma casa aparece. Ao assentar o corpo à sua redoma imóvel, a casa torna-se a possibilidade de

uma vida cada vez mais sedentária. Dali, a singularidade perde a potência do corpo sem órgãos, por exemplo, e surge o Eu estruturante extraindo o que necessita para seu conforto, ou seja, seu fechamento.

Porém, percebendo outros rizomas do poema, a personagem Vida propõe e a figura estética rejeita a casa em favor da liquidez, da água, do liso, do *casaco rosso* enquanto casa-móvel e companhia. Em aliança com a vida, a figura estética busca criar formas possíveis de viver na imanência (“Vem. Liquidifica o mundo.”), buscando a embriaguez dionisíaca (“[...] e tu sabes que ela [a vida] é mais viva / Enquanto escorre.”), o corpo em companhia (“Vem, senhora, estou só, me diz a Vida.”), a dor que afirma (Como tu dizes sempre: os olhos no absurdo.”).

Nesse sentido, pensando nas discussões de Deleuze sobre a imanência, poderíamos pensar que a transformação da Vida em personagem é uma tentativa hilstiana de sair de seu próprio mundo e invadir um impessoal, criar uma aliança com uma figura imanente:

Pode-se dizer da pura imanência que ela é UMA VIDA, e nada diferente disso. Ela não é imanência à vida, mas o imanente que não existe em nada também é uma vida. Uma vida é a imanência da imanência, a imanência absoluta: ela é potência completa” (DELEUZE, 2002b, p. 12).

Nos versos de *Alcoólicas*, a Vida se torna uma figura, uma personagem que põe em prática a embriaguez dionisíaca tornando o mundo em liquidez, em abundância, excesso e velocidade. Pois é no espaço liso que a vida flui:

O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais do que de propriedades. É uma percepção *háptica*, mais do que óptica. Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. *Spatium* intenso em vez de *Extensio*. Corpo sem órgãos, em vez de organismo e de organização. Nele a percepção é feita de sintomas e avaliações mais do que de medidas e propriedades. Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e os ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo. Estalido do gelo e canto das sereias. O que cobre o espaço estriado, ao contrário, é o céu como medida, e as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele. (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 198)

A mesma sensação olfativa e tátil da vida que é ignorada em outros poemas devém potência e possibilidade em *Alcoólicas*. Por meio da vida, a figura estética desse livro se afecta pelos acontecimentos, procura criar um corpo sem órgãos na imagem da liquidez: imagem que se cria por meio de cartografias e pensamento, não é decalcada de um pensamento formado.

Na ocasião do lançamento do livro *Alcoólicas*, Hilst, também cronista e crítica de si mesma, publica no jornal *Correio Popular*, de Campinas, duas crônicas sobre os rizomas do livro:

Atenção: ouvi às quatro da matina, através da Central Brasileira de Notícias (CBN), que, em Rondônia e no Acre, 500 mil meninas de 12 a 14 anos são vendidas como prostitutas aos garimpeiros. Se forem virgens, valem CR\$20 milhões. O preço das não-virgens não foi dito. Se adoecem, são em seguida assassinadas. Fiquei em estado catatônico. Ainda estou. Pausa longa. Segundo os astrólogos, no meu mapa astral há a chamada “trindade da alma”, e isso quer dizer que eu recebo no peito, como um soco, as múltiplas dores do mundo. E por isso, de dor e de compaixão, posso em seguidinha morrer. E para morrer “esquecendo”, resolvi beber além do que já bebo [...]” (HILST, 1998, p. 50).

Quando as escrevi [as crônicas] não bebi uma só gota. Algum gaiato dirá: bebeu milhares. Não. E espero que alguns “raros” tenham compreendido que é de uma outra embriaguez, de um fervor descomedido, o roteiro voluptuoso desses versos. É triste explicar um poema. É inútil também. Um poema não se explica. É como um soco. E, se for perfeito, te alimenta para toda a vida. *Um soco certamente te acorda e, se for em cheio, faz cair tua máscara, essa frívola, repugnante, empolada máscara que tentamos manter para atrair ou assustar. Se pelo menos um amante de poesia foi atingido e levantou de cara limpa depois de ler minhas esbraseadas evidências líricas, escreva, apenas isso: fui atingido.* (HILST, 1998, p. 53, grifos nossos).

Preferimos encarar o texto da mesma forma que os outros: neste texto-experimento tudo é ficção, todos são figuras estéticas. O que se mostra nessa escrita é o olho no absurdo: a dor de um mundo, um território criado pela poeta e que, talvez, tenha a embriaguez como consolo metafísico. No território das crônicas, transcendência e metafísica se mantêm dicotomizando alma e corpo, céu e terra, liso e estriado. Mas o sentimento de dor, quando colocado no plano real, ou seja, no corpo, se mantém como afirmação da vida: a violência do poema (o soco da arte) se sobrepõe às “múltiplas dores do mundo”. Não existe o poema perfeito, muito menos a salvação. O que se mantém, além da arte e “de um fervor descomedido”, é a vida: “fui atingido”. Um breve instante que é periclitante, esquizo. No plano de composição da arte, o soco devém signo, e este provoca a violência que leva ao pensamento com criação.

A dor cria aqui um sentido de grande importância, pois é a forma com que a figura hilstiana confronta seu sintoma. A respeito de Nietzsche, Deleuze coloca: “[...] qual o sentido da dor? O sentido da existência depende inteiramente disso: a existência tem um sentido conquanto a dor tenha um sentido na existência. Ora, a dor é uma reação.” (DELEUZE, 2018, p. 167). Tendo a dor um aspecto reativo, podemos perceber em Hilst seus lugares: a dor que provoca o sofrimento da vida é diferente da dor infligida pelo esquecimento do Deus, que

também é diferente da dor causada pela arte. É a diferenciação entre a dor causada pela má consciência e a dor ébria, necessariamente externa:

[...] a dor não é um argumento contra a vida, mas, ao contrário, um excitante da vida, “uma isca para a vida”, um argumento em seu favor. Ver sofrer ou mesmo infligir o sofrimento é uma estrutura da vida como vida ativa, uma manifestação ativa da vida. A dor tem um sentido imediato em favor da vida: seu sentido externo. (DELEUZE, 2018, p. 167)

Portanto, a dor estria e também “emancipa”. Dioniso, rei das festas, vinho e alegria, tem o poder de trazer essa figura para o espaço liso. Assim, talvez seja mais sobre assumir o sentido produtivo que a dor provoca no corpo, no grupo e na existência do que pensar a dor sensualizada, como dirá Deleuze:

O que é interiorizado em primeiro lugar é a força ativa, mas a força interiorizada se torna produtora de dor, e, sendo a dor produzida com maior abundância, a interioridade ganha “em profundidade, em largura, em altura”, abismo cada vez mais voraz. Isto quer dizer, em segundo lugar, que a dor, por sua vez, é *interiorizada*, sensualizada, espiritualizada. (DELEUZE, 2018, p. 166)

Essa má consciência é o que vemos nos versos do poema VII em *Da noite*: “Sou isto: um alguém-nada que te busca.” (HILST, 2017, p. 489). Tentamos explorar os movimentos que levam a tal “sentimento de nada”, mas Deleuze e Nietzsche ainda nos propõem uma outra saída. A própria má consciência, que produz dor sensualizada e espiritualizada, interioriza a força ativa do sentimento de estar vivo no mundo com o seu e outros corpos. A figura estética não deseja mais um corpo sem órgãos, mas prioriza a castração, o corpo barrado.

O corpo hilstiano é um território que carrega em si o divino, encarnando o mártir e o sofrimento, buscando inocência e santificação, e o dionisíaco, embriagado, desejante, (cri)ativo. Portanto, é necessário que a busca pela cartografia dos espaços ainda lisos se encontre, juntamente ao texto e à figura estética, na embriaguez estética que liquidifica o mundo:

Para que haja arte, para que haja uma ação ou uma contemplação estética qualquer, uma condição fisiológica preliminar é indispensável: a *embriaguez*. É preciso em primeiro lugar que a embriaguez tenha aumentado a irritabilidade de toda a máquina: de outra forma, a arte é impossível. Todos os tipos de embriaguez, ainda que estejam condicionados o mais diversamente possível, têm potência de arte: acima de tudo a embriaguez da excitação sexual, essa forma de embriaguez mais antiga e primitiva. De igual modo, a embriaguez que acompanha todos os grandes desejos, todas as grandes emoções; [...] finalmente, a embriaguez da vontade, a embriaguez de uma vontade acumulada e dilatada. (NIETZSCHE, 2018, p. 59)

Em Hilst, o paradoxo existe entre a paixão e a finitude: o dilema de se ver fervorosamente apaixonado e embriagado pela vida e a consciência de “ver a vida passar”, sentir o tempo na pele e a angústia de estar sozinho no mundo (sem nada nos céus compadecendo pelos humanos). Portanto, o que encontraremos no território hilstiano é uma amálgama entre corpo e metafísica, vida e sedentarismo, buscando o sentido de um no outro: buscando o sentido de si no Outro. Como figura dionisiaca do desejo, seu meio é a liquidez. Como poeta, seu único aparato é a arte, que se mantém.

2.3 “Honra-me com teus nada’s”: o grande sofrimento

A poesia de Hilda Hilst, desde seu começo em 1950, traça caminhos pela metafísica. As figuras estéticas hilstianas contorcem seus caminhos para chegar ao colo de Deus, na infinita busca por apaziguamento da dor do Homem. Estas são as palavras da própria figura. Eis o problema que já se esboça: ao perceber as singularidades como únicas na figura do Homem, o que acontece é a reestruturação de um Eu, uma identidade fixa que se busca há séculos sem sucesso, pois não existe. Logo, o que se instaura é a solidão, o silêncio, a interiorização da dor. Deleuze, a respeito da posição de Nietzsche sobre a interiorização da dor, que está ligada diretamente à má consciência, diz:

A má consciência é a consciência que multiplica sua dor, que encontrou o meio de fabricá-la: voltar a força ativa contra si mesma, a imunda oficina. *Multiplicação da dor pela interiorização da força, pela introjeção da força*: esta é a primeira definição da má consciência. (DELEUZE, 2018, p. 166, grifos no original)

É possível pensar uma má consciência que paira sobre grande parte da obra poética hilstiana. Hilda vem de uma tradição metafísica e de uma poética do sofrimento (a imagem do poeta sofredor que podemos ver em diversos momentos dessa poesia). Isso faz com que o corpo seja colocado em segundo plano, e que o desejo seja uma mera ilustração da vontade edipiana de filiação (e paixão) a Deus. Esse deus é antropomorfizado, sendo passível da paixão de uma de suas “lacaías” (segundo a própria figura estética). É possível perceber isso em diversos poemas ao longo da trajetória poética da autora, mas para chegar até esse momento, passamos pelo caminho da solidão pregada pela poeta. É o que podemos perceber no poema de epígrafe do livro *Roteiro do silêncio* (1959):

Não há silêncio bastante
Para o meu silêncio.
Nas prisões e nos conventos
Nas igrejas e na noite
Não há silêncio bastante
Para o meu silêncio.

Os amantes no quarto.
Os ratos no muro.
A menina
Nos longos corredores do colégio.
Todos os cães perdidos
Pelos quais tenho sofrido
Quero que saibam:
O meu silêncio é maior
Que toda solidão
E que todo silêncio.

(HILST, 2017, p. 81)

Três dispositivos: prisões, conventos e igrejas. Três formas de aprisionamento onde a figura estética imagina que exista silêncio, no entanto ela parece dizer mais de uma intimidade do que propriamente de territórios (e ainda o colégio, outro dispositivo). Aqui, a figura estética se coloca no lugar de sofrimento, como possuidora do “maior dos silêncios do mundo”. Nos parece uma ignorância da política envolta no movimento desejante: uma poeta, ou seja, uma figura estética que recusa o enunciado, este que é sempre coletivo. Isso é o que dá movimento às multiplicidades, sendo possível ter um posicionamento singular e a percepção das diferentes velocidades e intensidades em prol de um espaço liso no mundo, ou seja, um espaço nômade de criação/produção que não recaia sobre o *socius* (sociedade conservadora que vivemos).

Ao enumerar as várias possibilidades de silêncio, ela se coloca como o maior silêncio e na maior solidão. Há uma frase de Guimarães Rosa que traduz o silêncio da forma como vemos ser o silêncio hilstiano: “O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais” (ROSA, 1986, p. 371). Há toda uma tradição de poetas do sofrimento, e a poesia hilstiana recai em diversos momentos no ponto do mártir. Percebemos vários problemas com isso. Um deles é a questão da grande fixação em um Eu, pois “eu sofro”, “eu me silencio”, “eu sou isso e aquilo”. Fecha-se no Eu, na identidade pivotante, pensando que será possível uma concordância entre aquilo que se sente e aquilo que se vê no mundo apenas como parte de si (por exemplo: só eu posso ver o quanto os “Homens” sofrem pois eu sou a maior sofredora).

Por isso, devemos pensar o silêncio e a forma como ele se expressa, ou seja, ele se expressa numa paixão triste que advém de agenciamentos imanentes, mas cuja intensidade não se explica pela fórmula “meu silêncio é maior / que toda solidão e que todo silêncio”, mas pelo sofrimento auto impingido das razões metafísicas de onde decorrem. Nesse sentido, presa a artificialidade do eu, a figura estética se decompõe ante os afectos ao invés de compor com eles um agenciamento afirmativo. Decomposição e composição¹² são conceitos espinosanos para explicar as relações afectivas ou relações desejantes. Ao decompor-se ante os afectos, como uma espécie de opção da figura estética, estamos diante de uma paixão triste e, nesse sentido, perda de potência. O silêncio hilstiano aparece misturado ao sofrimento, à

12 “A ordem das causas define-se pelo seguinte: cada corpo na extensão, cada ideia ou cada espírito no pensamento são constituídos por relações características que subsumem as partes desse corpo, as partes dessa ideia. Quando um corpo ‘encontra’ outro corpo, uma ideia, outra ideia, tanto acontece que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente, quanto que um decompõe o outro e destrói a coesão das duas partes. [...] A ordem das causas é então uma ordem de composição e decomposição de relações que afeta infinitamente toda a natureza.” (DELEUZE, 2002a, p. 25).

tristeza que se mistura devotamente a esse “Outro” antropomorfizado e, às vezes, dragando-o poeticamente para perto e, às vezes, para mais longe, quando se submete inteiramente a esse Outro. Aqui estamos com Deleuze quanto ao princípio conservador metafísico em relação a um ponto de referência ou força de gravidade, para além da terra, isto é, transcendente.

Dessa forma, ao cair nessa posição de pessimismo *à la* Schopenhauer, a figura estética parodia a situação de abandono como na expressão bíblica em que Jesus pergunta ao seu pai: “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonastes?” (Sl 21, 2a). O que a figura estética chama de “dor do Homem” é, na verdade, uma busca do “Homem” por esse sentimento doloroso, que recai facilmente num complexo edipiano pelo esquecimento de Deus a seus filhos. Ainda podemos fazer um paralelo com o mito de Jesus, que, segundo a Bíblia, morreu para salvar os “homens” de todos os seus pecados. A figura do redentor aparece em poemas de Hilst, sendo colocado mesmo em um lugar de parentesco, como percebemos no seguinte poema:

Pés burilados
Luz alabastro
Mandou seu filho
Ser trespassado

Nos pés de carne
Nas mãos de carne
No peito vivo. De carne.

Pés burilados
Fino formão
Dedo alongado agarrando homens
Galáxias. Corpo de homem?
Não sei. Cuidado.

Vive do grito
De seus animais feridos
Vive do sangue de poetas, de crianças

E do martírio de homens
Mulheres santas.

Temo que se aperceba
De umas misérias de mim.
Ou de veladas grandezas

Soberbas
De alguns neurônios que tenho
Tão ricos, tão carmesins
Tem esfaimada fome
Do teu todo que lateja.

Se tenho a pedir, não peço.
Contente, eu mais lhe agradeço
Quanto maior a distância.
E só porisso uma dança, vezenquando
Se faz nos meus ossos velhos.

Cantando e dançando, digo:
 Meu Deus, por tamanho esquecimento
 Desta que sou, fiapo, da terra um cisco
 Beijo-te pés e artelhos.

Pés burilados
 Luz-alabastro
 Mandou seu filho
 Ser trespassado

Nos pés de carne
 Nas mãos de carne
 No peito vivo. De carne.

Cuidado.
 (HILST, 2017, p. 408/409)

Submissão à estrutura hierárquica, antropomorfização e os últimos dias de Cristo, ante ao pai que sempre sabe o que faz. A figura estética tem “esfaimada fome”, algo como “esfomeada”, uma “fome do teu colo que lateja”. Filho e pai parecem misturar-se nesse poema. A relação do assujeitamento da figura estética ao plano de organização transcendente se apresenta sobretudo na sétima e oitava estrofes, na qual os filhos de Deus se resignam ante o Pai. Tornando-se o mais insignificante possível, um “cisco”, numa espécie de humildade, ela beija os “pés e artelhos” de Deus, o que só pode fazer considerando o filho, o com os “pés de carne”. Nesse sentido, a soberbia é justamente a poeta a desejar o colo do pai e do filho, a trindade santa, que é uma: pai, filho e espírito santo. Como ela, sendo um cisco, um animal, pode desejar tal coisa?

Nessa relação existe um gozo por parte dos súditos, gozo e dor se misturam na representação, que se desenvolve por meio dos poetas que dão seu sangue, das mulheres que se santificam, de seu filho torturado, e que se completa no amor incondicional dos fiéis que apenas agradecem a distância (“Contente, eu mais lhe agradeço / Quanto maior a distância.”) com beijos nos pés, dançam apenas nos rituais de adoração (“Cantando e dançando [...] Beijo-te pés e artelhos”), agradecem pelo papel no teatro de Deus (“Dedo alongado agarrando homens / Galáxias”). É o que Deleuze nos diz, a respeito de Nietzsche: “A alegria cristã é a alegria de ‘resolver’ a dor: a dor é interiorizada e, por este meio, oferecida a Deus, colocada em Deus” (DELEUZE, 2018, p. 26). Aqui temos uma figura estética que é submissa ao Deus, uma relação arbórea e por isso mesmo mantém um conflito doloroso e submisso com Deus, que “vive do grito de seus animais feridos” (aqui a figura estética se coloca na condição de animal, mas uma condição que nos parece pejorativa, relativa ao “cisco”, que a poeta já citou

anteriormente e ao qual se compara), vive para rezar seus poemas-orações àquele que “mandou seu filho ser trespassado”. É o devir-mártir do poeta.

No poema, não se sabe se o corpo de Deus é corpo de filho ou pai, pois se misturam. O corpo diferenciado de seu filho é explicitado ser de carne, com pés de carne, mãos de carne, peito vivo, os quais ela beija. A indiferença de Deus com que o martírio é expresso faz com que a figura peça por cuidado, talvez pelo corpo de homem ou de Deus. O que percebemos é que o cuidado que é alertado no poema não é tomado pela figura estética. Está num plano dialético difuso entre o físico e metafísico, o sagrado e o profano, entre o plano físico e o imanente, e a dúvida (na qual há desejo), entre o colo divino e o colo do homem. Talvez seja um alerta para os que ainda não caíram no fosso de amar e se dedicar a um “outro” que não se faz presente. A matéria do corpo do “Senhor” talvez seja o menor dos problemas, mas o que isso significa é que essa alteridade não está presente com suas sensações e desejos. Não é possível criar agenciamento. Somente repressão, submissão e dor são produzidas nessa relação unilateral de abandono. Goza-se disso.

Portanto, podemos dizer ainda que o corpo físico é um problema para a figura alcançar a plenitude e o amor divino. Aquela que teme que Deus perceba tanto suas grandezas na terra, como a inteligência que possui e o corpo que quer dançar, quanto quer que ele veja sua submissão de dançar “vezenquando” somente para Ele e a fome “do teu todo que lateja”. Logo, continuamos na busca do desejo como força essencial para manter o fogo da vida aceso. Um desejo desejante de si mesmo, não-submisso e com vontade de potência.

2.4 “Tudo vive em mim”: o paradoxo da repetição

Neste texto-experimento, o desejo hilstiano foi colocado no mesmo plano (conceitual) que a falta, o sofrimento, a embriaguez, o transcendente e o transcendental, e ainda não terminamos as (infinitas) conexões possíveis com as máquinas desejantes. Mas, antes de seguir, é tempo de perceber um movimento de velocidade oscilante na poesia de Hilda: a repetição.

A cena, o objeto, a procura, o ritual, enfim, seja por qualquer ponta da poesia, algo está se repetindo. Como vimos em poemas já lidos, as figuras estéticas hilstianas têm um apelo ao ritualístico que se repete tanto na forma escrita do poema quanto no canto que ouvimos quando o temos. É como diz Orlandi, a respeito do paradoxo da repetição e a diferença em Deleuze: “Quem nunca viveu com ou sem dores o versátil hábito de contrair bons ou maus hábitos?” (ORLANDI, 2018, p. 361), ou seja, como se livrar dos maus hábitos que fazem nossas repetições serem de mesmice? Aqui, vamos pensar a repetição como problema literário, nesse sentido, pensaremos sobre as questões que afetam as figuras estéticas, para assim nos afastarmos da repetição como sintoma clínico.

A repetição é um conceito um tanto complexo na cartografia de conceitos deleuzianos. Para uma compreensão dos tempos da repetição, da diferença e dos paradoxos, vamos ouvir Orlandi:

De onde vem ou se impõe essa estranheza acontecendo na repetição como encontro paradoxal, dado que o aparentemente mesmo, agora repetido, já não parece ser o mesmo? [...] é quase previsível que esse algo estranho só possa ser uma intensificação transfigurando a face repetitiva do encontro, abrindo nele dimensões diferenciais, lançando-o, portanto, à experiência do paradoxismo da repetição. (ORLANDI, 2018, p. 362)

A visão deleuziana do conceito de repetição, portanto, carrega um paradoxo que a diferencia daquela psicanalítica: a própria diferença. Deleuze pensa a repetição a partir das sínteses do tempo para “fazer com que, para si mesma, a repetição seja a diferença em si-mesma”. (SILVA, 2000, p.10). Logo vamos explicitar as sínteses do tempo, mas, para perceber a repetição como diferença em si-mesma, devemos pensar que

A repetição devém uma progressão, e mesmo uma produção, quando se deixa de considerá-la relativamente aos objetos que ela repete, nos quais ela nada muda, nada descobre e nada produz, para, ao contrário, considerá-la no espírito [na mente] que a contempla e no qual ela produz uma nova impressão, ‘uma determinação a levar nossos pensamentos de um objeto a outro’, ‘a transferir o passado ao porvir’ (DELEUZE *apud* ORLANDI, 2018, p. 362)

Nesse sentido, a repetição só é repetida na mesmice enquanto objeto ou cena, mas, na mente que contempla, ela produz o movimento de repetição da diferença. A cada figura estética que repete uma determinada “missa”, algo se atualiza e a tira do lugar. Se ela volta ao mesmo lugar é por escolha, por desejo. Este é o caso das figuras estéticas hilstianas que buscam o consolo no colo de Deus.

Deleuze elabora as sínteses do tempo a partir do trabalho de Kant, mantendo a iniciativa de desqualificar a posição pivotante do “Eu”, identidade e representação. Kant falha nessa empreitada, porque Deus tem um papel estruturante na sua filosofia. Deleuze consegue ir além pensando nas sínteses do tempo que se mantém na mesmice, mas encontra na terceira síntese uma possibilidade de saída:

Ora, é justamente a síntese passiva do tempo que possibilita as sínteses ativas, que são aquelas do entendimento e da memória. A síntese passiva do tempo é a capacidade que o eu passivo, entendido como contemplação, tem de contrair instantes ou sucessões temporais pela imaginação. (SILVA, 2000, p.10)

Assim, é definida uma primeira síntese, que é a do hábito, como fundação do tempo, ou seja, a síntese do hábito mostra como o tempo “se estabelece sobre” o “solo, ocupa-o e o possui”. O hábito constitui, do ponto de vista da repetição, o solo para o presente que passa. Mas o fundamento do tempo, que confere legitimidade à fundação, é a síntese constituída pela memória, que fornece condições para que o presente passe. Contudo a síntese da memória “é ainda relativa à representação que ela funda”, permanecendo, portanto, no domínio do Mesmo e do Semelhante. Só a terceira síntese, que constitui a ordem do tempo como pura forma, pode assegurar “a ordem, o conjunto, a série e o objetivo final do tempo”. (SILVA, 2000, p.12)

É possível elaborar um caminho hilstiano: as figuras estéticas (quase) sempre parecem se fechar no hábito, primeira síntese, e na memória, segunda síntese, por mais que a ordem do tempo, terceira síntese, também se faça presente. Parece-nos uma questão de agenciamentos pobres criados pelas figuras estéticas, que procuram sua própria representação. Para elaborar a questão, faremos a leitura do poema do livro *Iniciação do poeta* (1963-1966):

Me afundarei nesse teu vão de terra
E a brasa da tua língua
Há de marcar em fogo o mais vivo da pedra.
Uma palavra nova há de nascer, mas clara
Palavra aérea, em ti se elaborando asa.
Em tudo nesta morte és inocente
Mas minha boca feriu-se de uns cantares
E agora silenciosa, goiva de si mesma
Não sabe mais dizer sem se ferir e breve
Há de fechar-se
Porque tem sido em tudo amenidade

E não é este o tempo de florir. Sabias
 Que um pouco da tua terra endurecida
 Deitou-se sobre mim? E respirei minha morte
 E acendi memórias em ti refluída
 E convidei meus hóspedes antigos
 Aqueles mais longínquos, rigidez e cal
 Sobre um corpo de pranto agora ungido.

(HILST, 2017, p. 211)

Podemos destacar desse poema algumas imagens que nos guiam, não por comparação dialética, mas por meio das diferenças, pensando com Orlandi: “Ela repete e repete e repete, e a cada repetição, *algo a mais se passa pelos intervalos das palavras*, dos sons, das coisas, algo não notado antes, diga-se, uma mudança irreduzível ao que é atual e empiricamente repetido” (ORLANDI, 2018, p. 362, grifos no original). Aqui, há um movimento de abertura e fechamento a todo momento. Uma relação sensual e sexual se desenha entre esses dois corpos, que são terrenos, feitos de elementos da natureza (terra e fogo), e dessa relação há a tentativa de criação de uma nova palavra. A novidade no poema devém palavra, sinônimo de criação para os poetas. Ao pensar nessa palavra, a figura estética do poema nos diz das asas que a palavra cria no corpo do “amado”: para existir, a palavra revolucionária dessa figura estética deve subir, repetir o movimento que dá fundamento ao seu sofrimento. Assim, é necessário estar nas alturas para que realize seu desejo. Nessa relação sexual, os dois corpos criam o novo, mas um deles voa e o outro morre uma morte inocente, este que se machuca com a palavra criada e repete o ferimento silenciosamente, sendo “goiva de si mesma”.

Assim, percebemos a repetição de uma outra cena, também em uma relação criada entre figura estética e um certo Outro com ares do Deus antropomorfizado:

Há este céu duro
 Empedrado de ventos.
 Eternidade és tu, meu ódio-amor
 Senhor do meu sentimento.

Há este Nunca-Mais
 Ancorado no Tempo.
 E uma só tarde num aroma de ruas
 De mogorim, de aves.

E há refrões e ágatas
 Nas praças
 Daquele paraíso de ilusões.
 E barcas, pedras roladas

Extensos esgarçados
 Eternidade de nós, meu ódio-amor
 NO SEMPRE-NUNCA MAIS.
 (HILST, 2017, p. 395)

Novamente, quem tem o poder é aquele a que a figura estética dá esse poder, assim como a figura estética nos diz: “Não sabe mais dizer sem se ferir e breve / Há de fechar-se”. A repetição na poesia de Hilst se coloca recorrentemente nesse lugar de um sofrimento auto infligido, sempre cortando as possibilidades de simplesmente ser, mas para ela “não é este o tempo de florir”, como nunca o é. No “sempre-nunca mais” a repetição do mesmo se coloca na forma da representação e da reconhecimento. Essa figura estética busca o ressentimento (“Há este Nunca-Mais / Ancorado no Tempo.”), a entrega de sua singularidade (“Senhor do meu sentimento.”), e a não materialização do seu desejo com o paradoxal “ódio-amor” (“Eternidade de nós, meu ódio-amor / NO SEMPRE-NUNCA MAIS.”). Ela busca e aceita sua morte para que a “palavra ungida” se espalhe, e, mesmo sendo mãe da palavra, só quer “um corpo de pranto agora ungido”.

Capítulo 3: QUE PODEM OS CORPOS DAS FIGURAS HILSTIANAS?

3.1 “INCORPÓREO É O DESEJO”: os agenciamentos

Conceitualizar o desejo é dar expressão a uma intensidade vital, aquela que cria o real, pois, assim como em Deleuze e Guattari, cremos que “se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 43). As paisagens que enxergamos, as sensações que nos afectam, as intensidades que somos, as velocidades que empenhamos são todas partes dos agenciamentos que criamos na realidade desejante. Não como “humanos” ou “homens”, termos ultrapassados vista a quantidade de possibilidades ofertadas pelos devires e rizomas. Se existe um todo, ele é o maquinário, ou seja, produção de produção (assim como o desejo), máquinas que se acoplam *ad infinitum*, por meio de cortes e fluxos, no real.

O real nada mais é que a produção dos desejos, sem as implicações metafísicas que nos fazem retornar ao mito da caverna platônico¹³. “Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos.” (DELEUZE, 1998, p. 3). Logo, os devires nada mais são que possibilidades de adquirir para si outras forças, como o devir-mulher do homem ou o devir-criança do adulto.

O rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos. (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 43).

Nesse sentido, os rizomas são simplesmente conexões infinitas que fazemos com nossos sentidos, mas também com a escrita, os bichos, a cidade, as cenas do cotidiano etc. Pois tudo que está a nossa volta nos afecta. E o desejo, novamente, é a força que nos move:

O desejo é esse conjunto de *sínteses passivas* que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real decorre disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente. [...] O ser objetivo do desejo é o Real em si mesmo. (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 43, grifos no original)

O desejo, então, não provém da falta nem cria necessidades; ele é excesso, produção de produção, desejo de desejo. As necessidades é que devém desejantes. Entendemos por

¹³ Segundo Platão, o mundo seria dividido entre o mundo das ideias, onde se encontra a essência das coisas, e o mundo sensível, onde se encontra o cotidiano. Os mundos estão em posições hierárquicas, visto que, nesse pensamento, nosso cotidiano não possui a “verdade” das coisas.

sínteses passivas estas que não são produzidas por uma singularidade, mas são a sua própria condição: a maquinaria do inconsciente. As singularidades são a intensidade e as sensações, os processos inconscientes das máquinas desejantes, a construtividade de um desejo, o esboço de uma vida. Sempre em movimento de cortes e fluxos, as máquinas constituem intensidades, ou seja, modos de vida. Para Deleuze e Guattari, corte-fluxo, portanto, são a própria máquina, pois todo fluxo será a continuidade de um corte.

Na obra de Deleuze e Guattari (que foi por muitos chamada de filosofia da diferença ou filosofia da imanência, mas poderia também ser chamada de filosofia desejante), o desejo é tão metamorfo quanto em uma vida. Por vezes chamado simplesmente desejo (*Diferença e repetição*, 1968), ele vai evoluir para máquinas desejantes (*O anti-Édipo*, 1972), agenciamentos de desejo, ou agenciamentos (*Kafka: por uma literatura menor*, 1975; *Mil platôs*, 1980). Essa força é o que move sua filosofia, que tem o intuito de desvencilhar o desejo da triangulação edipiana, da família, do capital, mas também englobando todos esses em si, pois os agenciamentos podem ser de poder, familiares, estatais, revolucionários, sexuais ou tão somente desejos de produção/criação. Por isso o desejo não comporta a falta, como pregado pela história da filosofia, e sim o excesso. Para Deleuze e Guattari,

Nada falta ao desejo, não lhe falta seu objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão. O desejo e o seu objeto constituem uma só e mesma coisa: a máquina, enquanto máquina de máquina. O desejo é máquina, o objeto do desejo é também máquina conectada, de modo que o produto é extraído do produzir e algo se destaca do produzir passando ao produto e dando um resto ao sujeito nômade e vagabundo. (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 43)

Seguindo tal pensamento, nos damos conta de que o desejo só seria falta se fosse fixado em uma identidade, colocando a singularidade no lugar pivotante e fixo onde não é possibilitada a exploração das multiplicidades. E o desejo, ou melhor, os agenciamentos são compostos pelo excesso, produzidos como máquinas de máquinas. Em uma carta direcionada a Foucault, Deleuze diz:

Para mim, desejo não comporta falta alguma; tampouco se trata de um dado natural; ele é o mesmo que um agenciamento de heterogêneos que funciona; ele é processo, contrariamente a estrutura ou gênese; ele é afeto, contrariamente a sentimento; ele é “hecceidade” (individualidade de uma jornada, de uma estação, de uma vida), contrariamente a subjetividade; ele é acontecimento, contrariamente a coisa ou pessoa. E, principalmente, implica a constituição de um campo de imanência ou de um “corpo sem órgãos”, que se define apenas por zonas de intensidade, limiares, gradientes, fluxos. Esse corpo é tanto biológico quanto coletivo e político; é sobre ele que os agenciamentos se fazem e se desfazem, é ele que traz as pontas de

desterritorialização dos agenciamentos ou as linhas de fuga. (DELEUZE, 2016, p. 134).

Aqui, não reside a falta, a estrutura, o pivô, a representação, isto é, os valores metafísicos. O desejo é não mais que criação, um espaço liso, ou seja, espaço nômade de criação, sendo construído enquanto é habitado. E, se o desejo se cria, nunca será estático. Os agenciamentos precisam das linhas de fuga para não perderem sua potência. As linhas se esboçam, fazendo com que os agenciamentos sejam desterritorializados. O conceito de desterritorialização consiste em mudar de território, ou melhor, sair de um território (sem necessariamente reterritorializar-se, ou seja, pertencer a um outro). Assim, podemos afirmar que a linha de fuga está em constante desterritorialização, pois se mantém no “fazer fugir”. Criar uma linha, ou ainda traçar uma linha, é criar uma nova possibilidade, também um novo agenciamento. A cada relação, um agenciamento é criado. E todas as possibilidades estão aí inseridas. Não há hierarquia: tudo devém desejo.

Com isso percebemos que poderá surgir a afirmação do desejo como construção de saídas tanto quanto o fracasso de um fechamento edipiano. O poder também envolve o desejo, mas é apenas uma parte reterritorializada do mesmo (Deleuze, 2016). São propriamente as desterritorializações que desencadeiam um agenciamento: cria-se um corpo sem órgãos, lugar contrário ao excesso de ordem que impede a ação livre do desejo, e dali surgem os movimentos de desterritorialização, que estão sempre em movimento e se aliando aos infinitos territórios, criando espaços nômades de imanência.

Na mesma carta a Foucault, lemos que é o espaço da organização (mesmo espaço do corpo) que vai impor ao desejo um sedentarismo, estratificando o campo da imanência e o corpo sem órgãos. Eis a necessidade de criação de linhas de fuga ou desterritorializações. E um devém o outro: “as linhas de fuga são quase o mesmo que os movimentos de desterritorialização: não implicam retorno algum à natureza, são as pontas de desterritorialização nos agenciamentos de desejo.” (DELEUZE, 2016, p. 132). Esses espaços em eterna movência são mesmo o ideal de um desejo imanente. Espaços talvez de aparições, em meio às dobras, territórios que não se deixam “pegar”.

Assim, quando pensamos no desejo hilstiano, podemos perceber os agenciamentos ali presentes como produções das figuras estéticas concernentes a cada obra produzida pela artista. Se o ato de clamar pela atenção de Deus, o amor reconhecido e recíproco que nunca chega ou até mesmo o esquecimento do próprio corpo são agenciamentos que se baseiam na falta de algo na existência, ainda assim ele está ligado ao transbordamento, mesmo que

reterritorializado em um espaço sedentário. Como dizem os filósofos, o que falta a esse desejo é o sujeito, ou melhor, a singularidade.

Nosso desafio é expressar o caminho que leva a figura estética a olhar para o céu enquanto está com os pés na terra, é encontrar o corpo sem órgãos da máquina desejante hilstiana para intensificar essa poesia. O livro *Do desejo* (1992) é um dos que carregam a imanência na obra de Hilst. O primeiro poema do livro talvez seja o mais conhecido da carreira de Hilst. Ele é composto por signos que vão dar tom ao restante dos poemas que compõem a obra, pensando um desejo que esteja em conexão com o corpo tanto da figura estética quanto da figura amada. Não existem mais as amarras daquele Outro, como nos diz:

Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.
 Antes, o cotidiano era um pensar alturas
 Buscando Aquele Outro decantado
 Surdo à minha humana ladradura.
 Visgo e suor, pois nunca se faziam.
 Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo
 Tomas-me o corpo. E que descanso me dás
 Depois das lidas. Sonhei penhascos
 Quando havia o jardim aqui ao lado.
 Pensei subidas onde não havia rastros.
 Extasiada, fodo contigo
 Ao invés de ganir diante do Nada.
 (HILST, 2018, p. 480)

Nessa passagem da metafísica para a imanência fica a ideia de que desejo é vida e vida é desejo. Pode haver uma dúvida em relação aos versos que de alguma forma descrevem o desejo do “hoje”, sendo possível uma leitura de que “Aquele Outro”, na figura do Deus que foi surdo às súplicas dos humanos, seja a figura desejada. Escolhemos pensar que a figura que está no lugar do desejado é humana, terrena e também desejante, pois os indícios corporais são a voz mais alta do poema. Aquele Deus que foi antropomorfizado por Hilst carece de um corpo real que possa ser tocado. Ele continua nas alturas. Decantado, mas ignorante de seus humanos, criado e alimentado pela fé dessa figura estética que o enaltece por puro desejo e carência. Hoje, o que a toma é de carne e osso, possui desejo sexual e de vida, é potente. Este é esboçado como um jardim, que está em nossas mãos e convoca nossos corpos ao cuidado, enquanto a verticalidade é metaforizada pelos penhascos (uma subida que talvez não valha a pena).

O “antes”, que é representativo da metafísica e da verticalidade, já não satisfaz. “Ele” está ali presente, mas está situado no passado, em uma outra vida de submissão. As figuras pivotantes continuam aparecendo, mas sua intensidade é outra. A figura estética desse poema

se mostra afirmativa, desejante e imanente. Pensando na obra como um todo, não fica claro quem é esse outro com quem “fode”, mas o Outro foi abandonado. Existe nesse poema um cuidado de si, uma vontade de vida que espera se manter no ato sexual e no desejo.

Além disso, temos a figura do Nada. Emblemático, mas foi o que a figura estética recebeu desse Deus: Nada. Talvez tenha sido o necessário para sair do ciclo dialético entre o mundo que existe, ou seja, a terra, e o mundo dos céus. Voltamos a pensar no Nada como figura do esgotamento, pois o êxtase e o sexo vêm após a cisão com um devir-animal que soltava gritos ao nada. Os ganidos são exaustivos e não levam a figura a lugar nenhum. O que a leva a algum lugar é a cintilância que compõe esse agenciamento. Ainda assim, algumas questões nos permeiam: a fonte da cintilância é o próprio desejo ou alguma parte que ainda está ligada àquele Outro? Talvez seja uma questão não passível de resolução, mas talvez tenhamos indícios de onde vem a luz cegante desse desejo em outras figuras estéticas hilstianas.

3.2 “Na esteira de palha que me envolve a alma”: o obsceno corpo

Pensar o corpo é uma tarefa um tanto complexa, pois este é o que está sempre presente, por onde nossa vida se materializa, por onde as singularidades se expressam, por onde a sensualidade se exala. Ele é feito de desejo e está na constante transposição de organização do corpo e desorganização do corpo sem órgãos. Se os fluxos do desejo estão em consonância com os fluxos do corpo, uma aliança revolucionária há de se criar. Se o desejo se mantém preso na neurose, em Édipo e/ou no sedentarismo, o corpo vai se fechando num processo de atrofia que leva cada vez mais ao esquecimento e ignorância da própria corporeidade.

Por entre essas forças, caminha o corpo da poesia hilstiana. É possível perceber as diferenças dessas forças, sendo elas desejantes/sexuais/eróticas, mas também obscenas/sedentárias/sofridas, no sentido de composição e decomposição como proposto por Espinosa. Como vimos, a decomposição aparece pela aliança de uma singularidade com algo que tira sua potência, da mesma forma que um encontro de composição se dá pelo aumento da potência das singularidades que se encontram. Silva, a respeito de Espinosa, elabora que

A utilidade ou nocividade de um indivíduo a outro tem como um de seus critérios precisamente o quanto um favorece o desenvolvimento das aptidões corpóreas (e, por conseguinte, mentais) do outro, no caso de lhe ser útil, ou o quanto prejudica esse mesmo desenvolvimento, sendo-lhe nocivo. (SILVA, 2013, p. 48)

O corpo então se torna o lugar de criação de relações potentes ou o lugar que barra a potência, sendo que uma vida afirmativa sempre tentará buscar aquilo que lhe compõe. Um corpo consciente deve ser criado e cultivado:

o corpo é uma dimensão do indivíduo a ser desenvolvida, cultivada e conhecida. O desenvolvimento do corpo leva, inclusive, a um desenvolvimento correspondente e proporcional das potencialidades da mente, já que esta percebe tudo o que se passa com o corpo. (SILVA, 2013, p. 48)

Corpo e mente se elevam ou se eliminam, mas estão sempre juntos dançando o mesmo passo. O corpo erótico se mantém vivo, cria linhas de fuga com a mente para se atualizar, deseja cada vez mais e, quando não há mais utilidade no desejado, simplesmente vai para outro canto, desejando novamente. Já o corpo obsceno é o que se esconde por detrás das cortinas de um teatro, recriando cenas e se sedentarizando.

Em Hilst, todos os movimentos acontecem, com diferentes intensidades. Pensaremos a seguir sobre uma das produções em prosa poética de Hilst, trazendo para este texto mais uma forma corporal das figuras estéticas da poeta. E talvez nessa personagem, em Hillé, a figura estética de *A obscena senhora D* (1982) tenha colocado em ação os inúmeros paradoxos do corpo na obra de Hilda. No livro, Hillé, uma senhora de sessenta anos, se recolhe no vão debaixo da escada na ocasião (antes ou depois?) da morte de seu marido Ehud, e se encontra rodeada por questões existenciais. Aliás, nós a encontramos rodeada por questões que motivam nossa existência como humanos desde os primeiros indícios de filosofia. A partir daí (do começo que já está em curso, já está no meio) Hillé nos leva “à procura da luz numa cegueira silenciosa” (HILST, 2018, p. 17).

Para criar uma aliança com essa obra, voltamos a Orlandi dizendo a respeito de Hilst: “Algumas obras literárias são capazes de impor a certos leitores cuidados que os levam a repensar sua tentação por um pacto de linguagem. O aprendizado da leitura volta, então, a agitar-se como problema” (ORLANDI, 2018, p. 153). A impossibilidade de se aliançar com essa obra por meio da linguagem já nos leva para um fechamento das figuras estéticas com o mundo organizado, elas se recusam a fazer parte de um certo pacto social: “Não pactuo com as gentes, com o mundo, não há um sol de ouro no lá fora, procuro a caminhada sem fim, te procuro, vômito, Menino-Porco (...)” (HILST, 2018, p. 21). O que vemos aqui é a recusa daquilo que é duro, pois a figura sabe da liquidez. A recusa é da vida, no sentido único, para a criação de uma vida, de uma caminhada sem fim que ainda cai na dúvida e no abandono. Mesmo assim, o movimento de Hillé não cessa.

O começo do livro se encontra no meio. No poema de epígrafe, os versos nos contam sobre o meio de uma vida:

Para poder morrer
Guardo insultos e agulhas
Entre as sedas do luto.

Para poder morrer
Desarmo as armadilhas
Me estendo entre as paredes
Derruídas.

Para poder morrer
Visto as cambraias
E apascento os olhos
Para novas vidas.

Para poder morrer apetejada
Me cubro de promessas
Da memória.

Porque assim é preciso
 Para que tu vivas.
 (HILST, 2018, p. 15)

Esse poema é uma carta de amor, a dedicação de uma vida que, por mais que tenha sido feita de armadilhas, se sente digna de oferecer seu lugar a uma nova vida. Duas Hillés vivem, multiplicidades dentro das singularidades, mas oferecem-se suas vidas para que possam criar uma linha de fuga para a vida de armadilhas, lutas e promessas.

Trata-se de uma *hecceidade*, que não é mais de individuação, mas de singularização: vida de pura imanência, neutra, para além do bem e do mal, uma vez que apenas o sujeito que a encarnava no meio das coisas a fazia boa ou má. A vida de tal individualidade se apaga em favor da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome, embora ele não se confunda com nenhum outro. Essência singular, uma vida... Não deveria ser preciso conter uma vida no simples momento em que a vida individual confronta o morto universal. Uma vida está em toda parte, em todos os momentos que este ou aquele sujeito vivo atravessa e que esses objetos vividos medem: vida imanente que transporta os acontecimentos ou singularidades que não fazem mais do que se atualizar nos sujeitos e nos objetos. Essa vida indefinida não tem, ela própria, momentos, por mais próximos que estejam uns dos outros, mas apenas entre-tempos, entre-momentos. Ela não sobrevém nem sucede, mas apresenta a imensidão do tempo vazio no qual vemos o acontecimento ainda por vir e já ocorrido, no absoluto de uma consciência imediata. (DELEUZE, 2002b, p. 13)

Nessa passagem, Deleuze coloca em questão a literal criação de uma nova vida. Sempre UMA, sem sujeito, indefinida, localizada no tempo estratigráfico, passado presente futuro num mesmo plano. Assim, pensamos que é Hillé que se deitou perante a uma vida “sem sentido”, ou talvez com sentidos demais, dando lugar a Hillé das perguntas sem respostas que buscam um sentido, mas só querem uma saída. Assim, ela começa o livro contando o meio de sua história, já longe da centralidade:

Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, nem porisso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas. Derrelição Ehud me dizia, Derrelição - pela última vez Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me perguntas a cada dia e não reténs, daqui por diante te chamo A Senhora D. D de Derrelição, ouviu? Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tateava cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe se nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós o destino, um dia vou compreender, Ehud (HILST, 2018, p. 17)

O que Hillé busca está para além da linguagem, ela quer a compreensão. Não mais a ilusão de compreensão de um “Todo”, ou o conhecimento absoluto como ato final de completude. É a compreensão dos porquês do mundo como o espaço estriado do modo que

Hillé o conhece, e ela sabe que não pode ser infinito pois há a morte. Inúmeros sentidos podem ter o saber de “isso de vida e morte, esses porquês” (*ibid.*, p. 17), mas ela escolhe o sentido das sensações para se guiar. Ela busca o amor no vão debaixo da escada, o sexo, ou melhor, a sexualidade na pergunta, Deus nos frisos, e o mais importante é que busca a compreensão no Nada, que é a multiplicidade dela mesma.

O romance se sobrecodifica a cada frase exclamada: existem a “Verdade”, o problema da morte, o rancor e o amor ao Menino-Porco, a derrelição, o pai, o texto que se escreve na impossibilidade da linguagem, o amor de Ehud, o desejo, o feminino, o obsceno. Hillé é o platô onde todas as questões que a cercam unem-se e a transformam em uma só coisa: uma multiplicidade. E essa coisa está morta. Tudo está morto ou em processo de morte: “Quando Ehud morreu morreram também os peixes do pequeno aquário, então recortei dois peixes pardos de papel, estão comigo aqui no vão da escada (...) não quero mais ver coisa muito viva” (*ibid.*, p. 18). E é a morte que dá vida ao texto, a morte no sentido que Deleuze a pensa:

Entre sua vida e sua morte, há um momento que não é mais do que aquele de uma vida jogando com a morte. A vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal, mas singular, que desprende um puro acontecimento, liberado dos acidentes da vida interior e da vida exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade daquilo que acontece. (DELEUZE, 2002b, p. 12).

Ehud morto e Ehud vivo têm uma mesma imagem de “âncora” para Hillé no mundo. Ele tenta convencer a esposa a sair, se arrumar, fazer sexo ou somente fazer um café: “te deita, te abre, finge que não quer mas quer, me dá tua mão, tua boca, vê? está toda molhada, então Hillé, abre, me abraça, me agrada” (*ibid.*, p.18), mas Hillé escorre, não consegue se apoiar: “não posso dispor do que não conheço, não sei o que é corpo mãos boca sexo, não sei nada de você Ehud (...) nunca soube nada, é isso nunca soube” (*ibid.*, p. 20). Existe um movimento de fechamento para o mundo:

Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias, nem os rostos que me olham nesta vila onde moro, o que é casa, conceito, o que são as pernas, o que é ir e vir, para onde Ehud, o que são essas senhoras velhas, os ganidos da infância, os homens curvos, o que pensam de si mesmos os tolos, as crianças, o que é pensar, o que é nítido, sonoro, o que é som, trinado, urro, grito, o que é asa hen? Lixo as unhas no escuro, escuto, estou encostada à parede no vão da escada, escuto-me a mim mesma, há uns vivos lá dentro além da palavra, expressam-se mas não compreendo, pulsam, respiram, há um código no centro, um grande umbigo, dilata-se, tenta falar comigo, espio-me curvada, winds flowers astonished birds, my name is Hillé, mein name madame D, Ehud is my husband, mio marido, mi hombre, o que é um homem?
escuta, Hillé, aqui na vila, está me ouvindo Senhora
D?
sim

então escuta, aqui na vila me perguntam por você todos os dias, eles me veem trazer o leite, a carne, as flores que eu te trago, querem saber o porquê das janelas fechadas, tento explicar que a Senhora D. é um pouco complicada, tenta, Hillé, algumas vezes lhes dizer alguma palavra, você está me ouvindo?
 te amo, Hillé, está escutando?
 sim
 olhe, esse teu fechado tem muito a ver com o corpo, as pessoas precisam foder, ouviu Hillé? te amo (*ibid.*, p.19)

Ela não consegue mais viver nos axiomas de uma sociedade que é farsa, mesmo que isso implique no desconhecimento de seu próprio corpo: “Antes havia ilusões não havia? Morávamos nas ilusões” (*ibid.*, p. 21). Ela não cessa sua busca pela compreensão nem se ocupa das máscaras da vida social. Recusa a vida cotidiana do espaço estriado, esta que castra as potências, para criar um espaço para si, mesmo que esse novo espaço transite entre o liso e o estriado, entre a criação e o sedentarismo. Já Ehud é o que recusa o “ser-marginal” que Hillé encontra-se sendo: “sábio é o que tu és, Ehud [...] ao teu redor um tempo conhecido palmilhado, o olhar de quem conheceu muito, e porque quis, desaprendeu” (*ibid.*, p. 53-54). Eis a simbiose de Hillé e Ehud, dita no romance:

(...) tu e eu, um único novelo espiralado, não te separes nunca, não tentes, subo até teus tornozelos vou te lambendo lassa, aspiro pelos, cheiros, encontro coxa e sexo, queria te engolir, Ehud, descias em UMM pela minha laringe, UMM pelas minhas tripas, nódulos, lisuras, trituro teus conceitos, teu roxo intelecto, teu olhar para os outros, te engulo Ehud, altaneria, porte, teu compassado, teu não saber de mim, teu muito-nada compreender, deslizas em UMM pelos tubos das vísceras, teu misturar-se em mim, adentrado desfazido, não és mais Ehud, és Hillé e agora não te temo (*ibid.*, p.41).

Hillé, assim, destrói o chão de sua mentira – fonte de sua angústia – e o cobre de perguntas. Ela é “o Nada, o Nome de Ninguém” (*ibid.*, p. 17), mas para quem a vida se mostrou como “uma aventura obscena de tão lúcida” (*ibid.*, p. 47). E “quem foi Hillé se nunca foi um nome?” (*ibid.*, p. 39). No leito de morte dela, o Menino-Porco, que ela sempre procurou, nos diz quem foi esta figura: “um susto que adquiriu compreensão. isso era Hillé.” (*ibid.*, p. 57). Neste devir-animal, o Deus hilstiano se transforma em uma indiferença na vida desta personagem. Quando ele aparece ao fim do livro, no funeral de Hillé, a figura estética nos mostra que ela continua sendo a Senhora D que se desenhrou, sem a permissão do pedido de compreensão que esperamos do Deus de Hilda.

Hillé simplesmente existe, na criação de uma vida para si mesma, assim como ela vê o olho dos bichos: “o olho dos bichos é uma pergunta morta” (*ibid.*, p. 24). Na sensualidade da morte, a vida de Hillé se faz possível. Na criação de um espaço liso, ela se livra dos estratos colocados sobre seu corpo, cria uma linha de fuga que a faz fugir da sobrecodificação do

senso comum platônico. Quando se desterritorializa, encontra a morte e se abraçam. Se não há morte, ou seja, criação, se reterritorializa no espaço estriado, nas tentativas de uma vida conjugal já descrita pelo Estado e pelo *socius*, ou ainda na recusa do corpo e da terra por causa da falta de compreensão. Mas, nesse movimento, que é desejante, há um *continuum* de cortes e fluxos que a fazem desterritorializar-se novamente, e novamente, e novamente... A obscena senhora D. nunca deixará de ser Derrelição, mas também nunca se deixa ser engolida por completo. Há sempre um caminho novo, uma máscara nova, uma linha de fuga que carrega o inesperável, pois Hillé é “um ser que se descasca” (*ibid.*, p.53).

3.3 “À procura de um deus”: o corpo criado para Deus

A presença de Deus sempre se fez na poesia de Hilst. A multiplicidade de nomes com que as figuras estéticas chamam esse Senhor desde já nos mostram uma certa intimidade, por vezes admiração, e também carregam um tom de ressentimento por parte de quem o chama: Sem Nome, Cara Escura, brusco Inamovível, cavalo de ferro colado à futilidade das alturas, Aquele Outro decantado surdo, O Grande Rosto Vivo, Grande Obscuro, Máscara do Nojo, Cão de Pedra, Grande Incorruptível, Cara Cavada, Sorvete Almiscarado, Tríplice Acrobata, Lúteo-Rajado, Querubim Gozoso, O Mudo-Sempre, Grande Corpo Rajado, O Sumidouro, Coisa incomensurável, Grande Perseguidor e Grande Perseguido, Caracol de Fogo, Grande-Olho, Obscura Cara, O Inteiro Desejado. Aqui se encontram a maioria dos nomes dados por Hilda a Deus. Ele é um personagem que está sempre em suas obras e parece ser (quase) sempre o alimento da fome do desejo de suas figuras estéticas. Mas, afinal, quem é Deus? A poeta por vezes tenta o definir:

Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso. Isso era Deus. Ainda assim tentava agarrar-se àquele nada, deslizava geladas cambalhotas até encontrar o cordame grosso da âncora e descia em direção àquele riso. Tocou-se. Estava vivo sim. (HILST, 2018, p. 65)

Em alguns momentos, a curiosidade parece levar a figura estética a procurar o Deus. Em outros, a servidão. Em outros, a crítica. E, ainda em outros, a figura estética se ressentida da surdez do Outro. Em outros, a crítica. Mas, no obscuro, o que se procura é a dor e sua razão: *“Inventa-se um novo sentido para a dor, um sentido interno, um sentido íntimo: faz-se da dor a consequência de um pecado, de uma falta. Tu fabricaste tua dor porque pecaste, tu te salvarás fabricando tua dor.”* (DELEUZE, 2018, p. 166, grifos no original).

Talvez sua poesia como um todo já tenha se encontrado no meio dessa forma religiosa de Deus, pois certa educação cristã, que se mostra desde *Presságio*, primeiro livro da poeta, e seus mais tardios escritos:

XIII

Me falaram de um deus.
Eu chorava na quietude
dos dias sós.

A irmã morta sorria
o riso pálido dos santos.

Me falaram de um deus.

Deus em branco.
Deus que faz de flores, pedras.
E de pedras, compreensão.

Deus amargurado.
Chora e geme
na quietude dos dias sós.

Consolo.
(HILST, 2017, p. 29)

Nesse poema de *Presságio*, é possível perceber a imagem de Deus se criando. Aqui, o Deus é apresentado por vozes que não estão presentes no poema (“*Me falaram* de um deus.”). Assim como no imaginário social que rege o campo social das mais diversas formas, a religião paira sobre o imaginário do senso comum fazendo com que “um deus”, ou melhor, o Deus cristão, seja o código que controla as ações. A imagem desse Deus, que é um pai bondoso e complacente, se mostra logo nos primeiros versos: no luto da figura estética pela morte da irmã, que tem o sorriso pálido dos santos, aparece o Deus que transforma.

Temos uma premeditação do que virá a ser esse Deus na imagem do sorriso da irmã. Os santos, essas singularidades que abrem mão de suas vidas para viver “em Deus”, ou seja, dedicação exclusiva à religião, não têm propriedade de seus sorrisos. São sorrisos pálidos, de cabeças erguidas para os céus na busca da vida eterna, promessa do Deus religioso. Agora, a irmã também sorri dessa forma, talvez por estar na presença do Criador, e a figura encontra o consolo de sua partida na compreensão que Ele criou. Este é um Deus em branco, como o poema nos diz. Nesse sentido, a figura estética está nos mostrando que ele é criado por ela e pelas vozes que o identificaram. Porém, logo a figura dá a Ele o poder da criação. Aquele que cria pedras a partir de flores e compreensão a partir de pedras, as pedras no caminho da figura hilstiana, ou seja, o luto, ainda não se cria na perfeição.

Ao final do poema, Deus e figura estética se encontram na mesma tristeza: sozinhos, chorosos, contemplando melancolicamente o cotidiano. Deus não está livre da necessidade de consolo, mesmo sendo criado pela figura estética na esperança de encontrar ali seu próprio consolo. Deus aqui começa a se tornar o amante melancólico que Hilda vai exaurir ao longo de sua poesia, sempre na busca de consolo pela vida amargurada.

Outra faceta da figura de Deus nessa poesia é a relação entre as figuras estéticas hilstianas e Deus. Vejamos o poema XVI de *Poemas malditos, gozosos e devotos*:

Se te ganhasse, meu Deus, minh'alma se esvaziaria?
Se a mim me aconteceu com os homens, por que não com Deus?
De início as lavas do desejo, e rouxinóis no peito.
E aos poucos lassidão, um desgosto de beijos, um esfriar-se

Um pedir que se fosse, fartada de carícias.
 Se te ganhasse, que coisas ainda desejaria minh'alma
 Se ficasses? Que luz seria em mim mais luminosa?
 Que negrume mais negro?

Não haveria mais nem sedução, nem ânsias.
 E partirias. Eu vazia de ti porque tão cheia.
 Tu, em abastanças do sentir humano, de novo dormirias.
 (HILST, 2017, p. 419)

Nos versos, Deus é antropomorfizado. Ele é o motivo de desejo da figura, um desejo edipianizado que vê no Senhor o pai, busca ser seu objeto e torna-se a obsessão das figuras estéticas. O grande sofrimento recorrente nos versos é causado por esse Pai, acusado de abandono, sadismo, maldade, egocentrismo, mas ainda assim os versos clamam por sua presença e as figuras se martirizam para realizar seus supostos desejos.

O desejo passa a ser o contato com Aquele distante, e assim a poesia se verticaliza como os olhos voltados para cima. Num movimento ritualístico se desenvolvem situações de “quero/não quero”, “Eu vazia de ti porque tão cheia” (HILST, 2017, p. 419), um jogo sexual se desenha entre as figuras e o Deus. Criado pela figura estética, esse Deus-homem é absoluto, capaz de tudo, e sádico por isso (sem tirar o gozo que esta ação implica). Assim, a figura o conquista tentando ser sua maior fiel, a que se doa, dança suas vitórias, oferece-se de corpo e vida a Ele, canta-o em seus versos. A figura hilstiana busca a continuidade em Deus, pois seu desejo já está fechado nessa cena, para ela é impossível uma linha de fuga. Então, ela deseja o eterno, o infinito, a sabedoria, ser também o absoluto.

Uma distinção entre o Absoluto espinosano e o absoluto como unidade final: para Espinosa, o Absoluto é o que qualifica tanto as potências absolutas de Deus quanto “a substância constituída por todos os atributos, enquanto cada atributo é apenas infinito em seu gênero.” (DELEUZE, 2002a, p. 51). Portanto, pensando no Deus espinosano, Deleuze elabora que

O Deus de Espinosa é um Deus que é e que produz tudo, como o Uno-Todo dos platônicos; mas é também um Deus que se pensa e que pensa tudo, como o Primeiro motor de Aristóteles. Por um lado, devemos atribuir a Deus uma potência de existir e de agir idêntica a sua essência formal ou correspondente à sua natureza. Por outro lado, porém, devemos igualmente atribuir a ele uma potência de pensar, idêntica a sua essência objetiva ou correspondente a sua ideia. (DELEUZE, 2017, p. 126).

Para que Deus possa existir e pensar, ele precisa possuir o atributo do pensamento. Ou seja, essa forma de Deus se cria e existe em uma espécie de caos harmonioso com tudo o que existe e que, segundo Espinosa, devém criação de Deus. Eis que para pensar o Deus hilstiano,

Espinosa nos dá uma pista. As duas figuras de Deus, uma literária e a outra filosófica, se assemelham na compreensão absoluta, mas Espinosa coloca Deus no mesmo plano que o todo que ele produz, pensa e é. Em Hilst, há uma projeção das qualidades desse Deus: ele dorme, “Tu, em abastanças do sentir humano, de novo dormirias.” (HILST, 2017, p. 419), é sádico, “Vive do sangue de poetas, de crianças / E do martírio de homens / Mulheres santas.” (*ibid*, p. 408), mas ela o deseja, “E que Deus Nosso Senhor / Me guarde na Sua grandeza.” (*ibid*, p. 120), o antropomorfiza e o seduz, “Seduzo meu Deus montado / Sobre este touro.” (*ibid*, p. 420). Por meio dessa projeção, o Deus de Hilst se afasta de um Deus que seja transcendental. Retomemos um poema já lido para perceber o que se espera desse Deus:

[...]

Nosso Deus era um Todo inalterável, mudo
E mesmo assim mantido. Nosso pranto
Continuadamente sem ouvido
Porque não é missão da divindade
Testemunhar o pranto e o regozijo.

O que esperais de um Deus?
Ele espera dos homens que O mantenham vivo.

[...]

(HILST, 2017, p. 177)

Na tentativa de criação do campo transcendental, o transcendente aparece na forma de Deus. Não necessariamente toda a criação vai por água abaixo, mas essa aparição nos mostra uma repetição que acontece na obra poética de Hilda: Deus parece, em primeiro momento, quase inofensivo, pois está nas alturas e quem o canta é a figura estética de cada poema que aparece. Porém, no recorte apresentado, percebemos como Deus se infiltra na poesia para não mais sair. É a figura estética, tendo senso crítico de quem adora, que o mantém vivo como “Todo inalterável, mudo”. Esse senso crítico é explicitado por ela mesma quando diz que Ele é “mesmo assim mantido”, mas ela alivia a suposta culpa de um Senhor que não a ouve elevando as supostas obrigações de um deus: “Porque não é missão da divindade / Testemunhar o pranto e o regozijo”. Assim, como sintoma desse universo criado, as figuras estéticas hilstianas retornam ao esquecimento, à busca do carinho, da promessa e da completude do Deus que criou. Como objeto de seu desejo, Deus não a corresponde. Nessa relação entre “fé” e cristã, a figura estética se decompõe.

Capítulo 4: *DO DESEJO*: “UM CARACOL DE FOGO”

4.1 “Ai que não sei quem sou”: o livro

Hilda Hilst tem uma longa produção literária. São mais de 25 livros de poesia e, dentre todos, aquele que talvez mais se destaque é a produção de 1992, *Do desejo*. No pódio de seus livros mais estudados, *Do desejo* conta com 10 poemas que tratam sobre o desejo de diferentes formas: como uma figura por si só e também como força e “meta” da figura estética.

Na epígrafe lemos: “Quem és? Perguntei ao desejo. / Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada.” Aqui, onde o desejo é figura, independente de sujeito, é mostrada a realidade em si. Existe essa conversa entre a figura estética e o real do desejo, ou seja, o agenciamento em si mesmo. Há uma consonância entre aquilo que se vê, pois o diálogo só pode acontecer por duas (ou mais) singularidades. Ao perguntar “Quem és?” ao desejo, a figura estética se coloca na mesma enunciação (esta sempre coletiva) do desejo, no mesmo platô.

Ainda assim, esse desejo revolucionário também poderá necrosar. O que a lava nos mostra é de alto nível de destruição, mas isso não é negativo. Da morte, como forma de destruição, é possível criar novas saídas, assim como uma floresta que depois de queimada se reconstrói aos poucos fazendo rizomas com os bichos, as sementes, os fungos, etc. É como o esgotamento, movimento entre catástrofe e criação, “aquele que, tendo esgotado seu objeto, se esgota ele mesmo, de modo que essa dissolução do sujeito corresponde à abolição do mundo” (PELBART, 2016, p. 42). Todas as estruturas serão demolidas, novos agenciamentos hão de se fazer quando houver apenas o nada. Pois é isso: o desejo deixa o todo desorganizado, criando espaço para o novo. E ora será delicado, ora será violento, mas na maioria das vezes é delicado e violento, paradoxal, excessivo e evolutivo.

A qualidade de evolução e metamorfose do desejo nos deixa curiosos no sentido de desenvolvimento do livro. Na edição usada em nossa pesquisa, existem ilustrações (feitas pela própria Hilda, mas que não correspondem às edições originais dos livros) nas divisões entre publicações. Eis a figura que abre o livro:



Figura 1. Capa do livro *Do desejo* dentro da coletânea *Da poesia* (2017), de Hilda Hilst.

No desenho, talvez um esboço do que a editora pensasse ser o desejo para Hilst, vemos uma (des)figura que diz “Ai que não sei quem sou”. Um pássaro a seu lado carrega uma flor em seu bico, quase a derrubando nas mãos da figura ilustrada. Pensamos ser arbitrária essa escolha, pensando no diálogo que segue na epígrafe entre a figura desejo e a figura estética. Também, ao longo do livro, podemos perceber claramente os agenciamentos criados pela poeta, se posicionando muitas vezes contra o que antes a deixava “de lado”, realizando os fluxos que as máquinas desejantes vão cortando e seguindo.

No livro *Do desejo* pode ser pensada uma poética, mas também uma política, do desejo. Então, a escolha de uma ilustração que questiona o “não sei quem sou”, no tom da inocência de um pássaro que carrega uma flor, nos parece errônea. A expressão de não saber o que se é nos retorna para a discussão de uma identidade fixa e pivotante, pois é verdade que “não sei quem sou”. O que é particular das singularidades é saber que não sabemos quem somos, por isso podemos ser o que o desejo propuser. Esse desejo que se apresenta como

metamorfo não tem preocupações de linearidade, pois vai do pó ao nada, sabendo que há de reaparecer nas mais diferentes formas. Ao que nos parece, a figura estética cria esse agenciamento ao dizer que “há desejo em mim, é tudo cintilância”. E é esse o caminho que pretendemos seguir com a figura estética hilstiana.

4.2 “Extasiada, fodo contigo / Ao invés de ganir diante do Nada”: os poemas

Defendemos, juntamente as figuras estéticas do livro *Do desejo*: o desejo é demais; transborda. Sendo esse o vigésimo segundo livro de poesias publicado por Hilda, há no livro *Do desejo* um cuidado especial com o desejo. Com efeito, podemos dizer de uma produção hilstiana de máquinas desejantes, um devir. Por meio das linhas de fuga, das dobras, dos cortes-fluxos, o desejo cria novas imagens, se for revolucionário. Ele se atualiza, se torna a própria vida. Se sedentário, se mantém o mesmo.

Para Deleuze e Guattari (2011b, p. 44), os artistas são os conhecidos disto que chamamos desejo imanente: quanto menos cordas tentando amarrar o desejo, maior sua potência de criação e vida. Um desejo livre que deseje somente a si mesmo. Claramente, não são apenas os artistas ou marginais que desenham as linhas de fuga de um agenciamento: eles usam das “linhas objetivas que atravessam uma sociedade, na qual os marginais se instalam aqui ou ali para fazer um volteio, um rodopio, uma recodificação.” (DELEUZE, 2016, p. 134). Os espaços estriados, atravessados por tais linhas objetivas, ainda se apropriam das linhas de fuga e vão territorializar, sedentarizar essa produção desejante marginal.

A literatura hilstiana carrega em si inúmeras formas (abertas), in-formas desejantes, sendo o desejo sempre uma variação, um movimento recorrente, um caminho que se persegue e se desvia para encontrar-se novamente. Na poesia o desejo aparece em diversas faces com diversas máscaras; ora se mostra, ora não, mas está sempre ali; ele é o produtor de ações, isto é, a maneira mutante das figuras estéticas se manifesta como máquinas desejantes. Ao lermos o poema II vemos que podem ser “Cordura. / Crueldade.” (HILST, 2018, p. 480), não pensando em pares, e sim na imagem que se forma, sabendo também de sua errância: o desejo pode ser uma simples borboleta em devir, carregando em si vida e morte, desejo revolucionário e desejo necrosado.

A epígrafe do texto ainda nos faz pensar sobre um desejo movente, que não se priva a manter-se em uma forma fixa. Movimento e desejo: forças inseparáveis. O desejo requer movimento. Ele sempre estará em processo de metamorfose; não suportará uma fixação em um objeto ou pessoa. Se se conectar a máquinas despóticas (essencialmente redutiva e pivotante) o desejo entra em consonância com um sujeito da representação, podado, castrado. Sobre as formas fixas e a metafísica, Bergson (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16) diz que

a metafísica já não podia ser mais que um arranjo de conceitos mais ou menos artificiais, uma construção hipotética. [...] não fazia mais do que substituir a experiência movente e plena, susceptível de um aprofundamento crescente, e

portanto prenhe de revelações, por um extrato fixo, ressequido, esvaziado, um sistema de ideias gerais e abstractas, retiradas da mesma experiência, ou antes, das suas camadas mais superficiais.

Ler o desejo nos poemas dessa produção a partir de forças pivotantes como o Uno e a falta é tirar dos mesmos toda sua intensidade. Em Hilst, explicitamente, “[...] nenhum amante particular pode ocupar o lugar de objeto do desejo. A própria natureza deste é prolongar-se a si mesmo como busca e não satisfazer-se como posse”, pois o que interessa à figura estética é “[...] manter em constante desvio uma possível destinação superior do desejo.” (PÉCORA, 2004, p. 9). Viver e morrer, sobreviver, em inúmeras figuras e corpos, para que o desejo se mostre também neste movimento, que re-apareça fora de uma idealização de hierarquia. Para que sempre se mantenha revolucionário. “O sinuoso caminho que persigo: um desejo / Sem dono, um adorar-te vívido mas livre.” (HILST, 2018, p. 480). Esse é o caminho do Eterno Retorno da Diferença defendido por Deleuze, em consonância com Nietzsche. O que retorna, a cada vez que a figura estética hilstiana entra e sai do rio de Heráclito¹⁴, é a diferença, reafirmando uma potência criadora e positiva. *Do desejo* mostra a complexidade do ser desejante como uma multiplicidade. É preciso sentir o corpo, esse desejo é físico e urge pelo corpo do outro, pela relação, para que outras linhas de fuga se façam:

I

Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.
 Antes, o cotidiano era um pensar alturas
 Buscando Aquele Outro decantado
 Surdo à minha humana ladradura.
 Visgo e suor, pois nunca se faziam.
 Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo
 Tomas-me o corpo. E que descanso me dás
 Depois das lidas. Sonhei penhascos
 Quando havia o jardim aqui ao lado.
 Pensei subidas onde não havia rastros.
Extasiada, fodo contigo
Ao invés de ganir diante do Nada.
 (HILST, 2018, p. 480, grifos nossos)

No poema vemos uma força vertical que traz o passado à tona com traços de rancor na forma de “Aquele Outro”, conhecido na literatura de Hilst: o não-humano, o “Deus”, o Outro, o Incompreensível, o surdo à voz humana. O que se fala aqui, portanto, é de uma

¹⁴ Filósofo pré-socrático, Heráclito é conhecido por sua formulação de que nunca se entrará no mesmo rio duas vezes, pois nada permanece estático.

“Ideia de Deus”¹⁵, pois “pensar Deus é apenas uma certa maneira de pensar o mundo” (WEIL *apud* HILST, 2018, p. 407). Lemos essa força como a própria força do *socius* conservador – este que se mostra em facetas do cotidiano, o Estado, a moral, a metafísica, a religiosidade. Sempre fazendo um jogo de forças entre os penhascos e o jardim, a figura estética se liberta da verticalização do desejo por meio dos agenciamentos, ao invés de se deixar fixar. Ainda ao longo do livro, como no poema IX, aparecem resquícios do ressentimento quanto Aquele Outro:

IX

E por que haverias de querer minha alma
Na tua cama?
Disse palavras líquidas, deleitosas, ásperas
Obscenas, porque era assim que gostávamos.
Mas não menti gozo prazer lascívia
Nem omiti que a alma está além, buscando
Aquele Outro. E te repito: por que haverias
De querer minha alma na tua cama?
Jubila-te da memória de coitos e de acertos.
Ou tenta-me de novo. *Obriga-me.*
(HILST, 2018, p. 484, grifos nossos)

Mas ainda, se nos dedicarmos ao livro, perceberemos que há um agenciamento acontecendo que engloba, também, este Outro. Forças habitadas no poema nos dizem: luta-se com o Outro, então não deve temê-lo; Ele é um ingrato que não há de merecer amor e atenção; há inclusive um certo “desânimo” quanto a essa parte do desejo: “Ah, porque me vejo vasta e inflexível / Desejando um desejo vizinhante / De uma Fome irada e obsessiva?” (HILST, 2018, p. 482). O desejo fora lava, devém pó e depois nada. Durante a leitura dos poemas, podemos ver que a figura estética se diferencia em formas desejanter, e todas se conversam. Em sua maioria, os agenciamentos são afirmativos e os desejos revolucionários. Esse grande Outro ainda é o que dará forças – talvez seja o desejo como lava – para se tornar afirmação: “O desejo / Esse da carne, a mim não me faz medo. / Assim como me veio, também não me avassala. / Sabes por quê? Lutei com Aquele. / E dele também não fui lacaia.” (*ibid*, p. 482).

O corpo que importa aqui é o real, ele é feito de desejo e este se materializa no corpo. Não há uma negatividade inata no desejo. Quando se conecta a forças negativas, as máquinas desejanter correm o perigo de se tornarem sedentárias, estratificando o desejo:

¹⁵ Excerto do poema I de *Exercícios para uma ideia* (1967): “Uma Ideia de Deus / No meu peito se faz / E não repousa.” (HILST, 2018, p. 222).

A necessidade como prática do vazio tem unicamente este sentido: ir procurar, capturar, parasitar as sínteses passivas ali onde elas se encontram. Não adianta dizer: não somos ervas, perdemos há muito tempo a síntese clorofílica, é preciso comer... O desejo torna-se então esse medo abjeto da falta. Mas não são precisamente os pobres ou os espoliados que dizem isso. Estes, ao contrário, sabem que estão próximos da erva, e que o desejo só tem “necessidade” de poucas coisas, não dessas coisas que lhes são deixadas, mas das próprias coisas que lhes são incessantemente tiradas, e que não constituem uma falta no coração do sujeito, mas sobretudo a objetividade do homem, o ser objetivo do homem para quem desejar é produzir, produzir na realidade. (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p.44).

Portanto, para Deleuze e Guattari, é preciso mesmo montar uma máquina revolucionária que dê conta do desejo e suas conexões, ou então o desejo poderá ser manipulado, distorcido, ameaçando a destruição das máquinas revolucionárias. Em *Do desejo*, essa máquina é acoplada ao corpo. Ou melhor, ela é o próprio corpo e seus agenciamentos, carregando aquilo que Espinosa pensa das virtudes: “A virtude confunde-se com a procura daquilo que é útil ao indivíduo, à sua conservação e à sua expansão.” (SILVA, 2013, p. 48). Vejamos no poema IV essa força:

IV

Se eu disser que vi um pássaro
Sobre o teu sexo, deverias crer?
E se não for verdade, em nada mudará o Universo.
Se eu disser que o desejo é Eternidade
Porque o instante arde interminável
Deverias crer? E se não for verdade
Tantos o disseram que talvez possa ser.
No desejo nos vêm sofomanias, adornos
Impudência, pejo. E agora digo que há um pássaro
Voando sobre o Tejo. *Por que não posso*
Pontilhar de inocência e poesia
Ossos, sangue, carne, o agora
E tudo isso em nós que se fará disforme?
(HILST, 2018, p. 481, grifos nossos).

Ou então no poema VII:

Lembra-te que há um querer doloroso
E de fastio a que chamam de amor.
E outro de tulipas e de espelhos
Licencioso, indigno, a que chamam desejo.
Há no caminhar um descaminho, um arrastar-se
Em direção aos ventos, aos açoites
E um único extraordinário turbilhão.
Porque me queres sempre nos espelhos
Naquele descaminhar, no pó dos impossíveis
Se só me quero viva nas tuas veias?
(HILST, 2018, p. 483, grifos nossos).

A fome do corpo do outro se sobrepõe ao pensar o desejo, ou melhor, a fome é o próprio desejo, aqui diferenciado do amor. Um seria essa força negativa, sem esperanças; enquanto o outro é a força da própria vida: perigoso e querido, desregrado e decente, incongruente e potente. E essa potência, chamada desejo, vai impor suas próprias maquinações, formas de ver o mundo, exageros, sua indignidade, porque, novamente, ele nada mais quer que a si mesmo. À figura estética resta versar o agora, o instante interminável que comporta a Eternidade e é o próprio desejo, e a vontade de poesia. Mais uma vez a poeta procura por uma figura equilibrada, pois sabe que todo caos deverá comportar um pouco de ordem: “O impossível se fazendo ordem.” (HILST, 2018, p. 481).

No poema X do livro *Do desejo* as borboletas aparecem na construção de uma imagem da multiplicidade:

X

Pulsas como se fossem de carne as borboletas.

E o que vem a ser isso? perguntas.

Digo que assim há de começar o meu poema.

Então te queixas que nunca estou contigo

Que de improviso lanço versos ao ar

Ou falo de pinheiros escoceses, aqueles

Que apetecia a Talleyrand cuidar.

Ou ainda quando grito ou desfaleço

Adivinhas sorrisos, códigos, conluíus

Dizes que os devo ter nos meus avessos.

Pois pode ser.

Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo.

Pensá-LO é gozo. Então não sabes? INCORPÓREO É O DESEJO.

(HILST, 2018, p. 484, grifos nossos).

O motivo do poema é justamente a errância da matéria, sua simplicidade, que não é forma. Se todo gesto comporta o desejo, este sempre será o incorpóreo, a metamorfose. O gozo, forma rápida ou esdrúxula do prazer, vem ligado ao Outro: esta força pivotante que a figura estética se preocupa, mas se desvia por meio do desejo. A voz do poema delira e verseja quanto ao Outro, e também se relaciona com ele, improvisando versos, sorrindo e codificando. Pulsas, expande e contrai-se, as borboletas são feitas de uma força, de versos, medos e desejos. São como vulvas desejantes.

Assim sendo, podemos concluir que esse desejo vai em encontro ao corpo, ou melhor, perpetuamente aparecem desejos nos agenciamentos do corpo. O outro se cifra como código e a figura estética só deseja esse outro por meio do agenciamento. O corpo fala, se

mostra, é sexual e desejante. A cada forma, uma informidade. A cada poema, uma multiplicidade. As máquinas desejantes da máquina literária de Hilst têm consciência ainda de suas pontas de transcendência derrotistas, mas usam da metamorfose, da re-aparição de uma nova forma desejante para ser sempre revolucionária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar os agenciamentos em Hilda Hilst não foi uma tarefa fácil. Tendo contato com a obra de Hilst na forma descontraída de “leitura de domingo”, foi, em algum momento, divertido. Há uma riqueza de imagens que possibilitam um encontro rizomático entre leitor e livro, uma vontade de decodificar os obscenos que são colocados a todo momento pelas figuras estéticas. Como dissemos no começo de nosso experimento, esperávamos encontrar, agora já no processo de estudo e escrita deste texto, um desejo que se afirmasse, se atualizasse e se mantivesse vivo. Porém, ao longo do caminho, nos deparamos com o problema que se tornou o maior desta dissertação: Deus.

Pensar Deus também não foi uma tarefa fácil. Não que estivéssemos buscando uma certa simplicidade nos processos de entendimento, mas nosso olhar, desatento para os códigos e signos da poesia hilstiana, esperava encontrar algo que afirmasse a posição das figuras estéticas. Descobrimos, na verdade, que esse Deus ocupa uma posição “final” nos papéis que são colocados: ele é o objeto de desejo, é fechado na triangulação edipiana.

O mais difícil talvez tenha sido perceber o encontro de Deus e das figuras, ou melhor, a criação de Deus pelas figuras estéticas que o desejam na posição que o colocam. Esse Deus imóvel, surdo, humano, insensível e afastado, dono de tudo e de todos, é cantado e exaltado por ser assim. Talvez seja isso: no teatro criado pelas figuras estéticas, Deus é o pano de fundo. No teatro edipiano, Deus completa a triangulação. No espaço estriado percorrido pelas figuras, Deus é o Estado. E, mesmo nos breves andares pelos espaços lisos que existem nessa poesia, a figura de Deus está lá sendo colocada, lembrada e/ou ressentida. Assim,

vejamos se o trecho a seguir não parece ser uma resposta para aqueles que pregam uma vida de provações e sisudez, encarando a Terra como um vale de lágrimas, esperando que Deus venha a recompensar quem souber suportar todo o sofrimento com resignação: “Nenhuma divindade, nem ninguém, a não ser um invejoso, se compraz com a minha impotência e com o meu mal, nem pode ter na conta de virtude as nossas lágrimas, os nossos soluços, o nosso medo, e outras coisas deste gênero, que são sinais de um espírito impotente; mas, pelo contrário, quanto maior for a alegria de que somos afetados, tanto maior é a perfeição a que passamos, isto é, tanto mais necessário é que nós participemos da natureza divina” (ESPINOSA *apud* SILVA, 2013, p. 51).

Logo, pensamos com Espinosa que Deus não é um problema, ou melhor, a natureza divina ou “um deus”. O problema é que em Hilst a figura de Deus (e aí também o Outro) decompõe suas potências, assim ele e as figuras estéticas ocupam o lugar do “invejoso” que o texto nos diz.

Talvez nos reste pensar nas realizações que Deleuze e Guattari tiveram sobre Kafka. Já pensamos as diferenças de pensamentos dos escritores que trabalhamos ao longo do nosso trabalho, e agora nos vem uma semelhança entre os universos literários hilstianos e kafkianos. Deleuze e Guattari dizem sobre um dos caminhos para ler a obra de Kafka:

Dizemos somente que essa união [a forma de conteúdo “cabeça-curvada” e a forma de expressão “retrato-foto”] opera um bloqueio funcional, uma neutralização de desejo experimental: a foto intocável, incomível, interdita, emoldurada, que não pode mais gozar de sua própria vista como o desejo impedido pelo telhado ou pelo teto, o desejo submisso que pode gozar apenas de sua própria submissão. E também o desejo que impõe a submissão, propaga-a, o desejo que julga e que condena (DELEUZE, GUATTARI, 2017, p. 10)

Poderíamos fazer o mesmo paralelo com Hilst, pensando a “foto intocável” como a cena submissiva que se repete nas figuras estéticas que são devotas do Senhor. O desejo nesse universo literário goza apenas de uma submissão autoimposta. Assim, pensamos também ser a união da forma de conteúdo “cabeça-curvada” e a forma de expressão “retrato-foto”. Vejamos no esquema proposto por Deleuze e Guattari a respeito das formas:

Cabeça curvada	desejo bloqueado, submisso ou submissor, neutralizado, de
Retrato-foto	= conexão mínima, lembrança de infância, territorialidade ou reterritorialização.
Cabeça levantada	desejo que se reergue, ou se desafia, e se abre a novas
Som musical	= conexões, bloco de infância ou bloco animal, desterritorialização.

(DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 13).

Seguindo o sentido do esquema, podemos perceber os paralelos nos agenciamentos hilstianos. A cabeça levantada, ou seja, o desejo imanente, é escasso na poesia hilstiana e se mostra nos furos que faz na metafísica hilstiana e faz corpo e erotismo se mostrarem. A cabeça curvada toma conta das figuras estéticas, tudo se amarra em um nó impossível de desfazer.

Mas o que se espera das figuras estéticas hilstianas? Aquela voz que canta o desejo, seja o sexual ou seja o de vida. Na repetição da diferença, as figuras às vezes nos dão o que pensar: na recusa de silenciar perante Deus, em *Do desejo*; nas divagações filosóficas de Hillé, em *A obscena senhora D*; nas imagens imanentes que permeiam livros como *Júbilo*, *memória noviciado da paixão* e *Amavisse*. Mas, no mesmo plano, a decomposição se mostra com o Outro, como em *Cantares de perda e predileção*; em Deus, como em *Poemas malditos*, *gozosos e devotos*, *Sobre a tua grande face* e *Da noite*. Essa “linha mestra”, como dito por

Guimarães Rosa, se mostra desde *Presságio*, primeiro livro da poeta, até *Cantares do sem nome e de partidas*, passando pela prosa e pelas crônicas. A luta travada com a educação cristã existente na poesia hilstiana foi, na maioria das vezes, falha. Mas ainda assim encontramos o “não sempre” do sofrimento, as vozes corroídas mas existentes do corpo e os rios de desejo que escapam do ritual.

Assim, a falha teve um grande papel no nosso processo. Sentimos, ao finalizar este experimento, a falta de outras vozes, outros autores da imanência e da diferença, personagens conceituais e figuras estéticas. A falha das leituras, da compreensão da cartografia de conceitos de cada autor, ou ainda a faculdade de não se deixar levar pela “malandragem” dos personagens. Mas, pensando em todas as possibilidades do que poderia ter sido, sabemos que o caminho está só no começo, ou melhor, caminhamos pelos meios, e o final não é desejado. Sem o absoluto, o objetivo, o final, a compreensão completa. Desejamos sempre continuar criando alianças afirmativas, que irão nos compor em corpo e mente.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. 2^a. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução portuguesa da versão francesa dos originais grego, hebraico e aramaico, traduzidos pelos Monges Beneditinos de Maredsous (Bélgica). São Paulo: Editora Ave-Maria, 156 edição.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. 3. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2021.

DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)**. São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002a.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa e o problema da expressão**. São Paulo: Editora 34, 2017.

DELEUZE, Gilles. **Imanência: uma vida...** Educação E Realidade, [S. l.], v. 27, n. 2, 2002b. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/31079>. Acesso em: 27 jul. 2022.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. **DIÁLOGOS**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: Por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017 (1 ed.; 3. reimp.).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 1. 2^a. ed. São Paulo: Editora 34, 2011a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 3. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2012a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 4. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2012b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 5. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2012c.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2ª. ed São Paulo: Editora 34, 2011b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DESTRI, Luisa; FOLGUEIRA, Laura. **Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst**. São Paulo: Tordesilhas, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas: ensaios sobre a aparição**, 2. KKYM, 2015.

DUMOULIÉ, Camille. **O desejo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

HILST, Hilda. **Cascos, crônicas e carícias: crônicas reunidas (1992-1995)**. São Paulo: Nankin Editorial, 1998.

HILST, Hilda. **Da poesia**. 1ª ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2017.

HILST, Hilda. **Da prosa**. Vol. 2. 1ª ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2018.

HILST, Hilda. **Pornô Chic**. São Paulo, Globo: 2014.

LA BOÉTIE, Étienne de. **Discurso Sobre a Servidão Voluntária (1549)**. eBooks Libris, 2006. Disponível em

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2014171/mod_resource/content/1/Servidao_voluntaria_Boetie.pdf Acesso em 04 jul. 2022.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Crepúsculo dos ídolos**: como filosofar a marteladas. São Paulo: Lafonte, 2018.

ORLANDI, Luiz B. L. **Arrastões na imanência**. Campinas, SP: Editora Phi, 2018.

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

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento**. 2ª ed. São Paulo: n-1 edições, 2016.

PLATÃO. **A república**. Livro VII. Pp. 296/338 [s/d]. Disponível em: http://www.eniopadilha.com.br/documentos/Platao_A_Republica.pdf Acesso em 24 fev. 2022.

SILVA, Cíntia Vieira da. **Corpo e pensamento**: Alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

SILVA, Cíntia Vieira da. **O conceito de desejo na filosofia de Gilles Deleuze**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Disponível em <https://bv.fapesp.br/pt/dissertacoes-teses/75143/o-conceito-de-desejo-na-filosofia-de-gilles-deleuze> . Acesso em 05/08/22.

TELLES, Lygia Fagundes. **Durante aquele estranho chá**: memória e ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZOURAVICHILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em <https://www.redehumanizaus.net/sites/default/files/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili1.pdf> Acesso em 17 set. 21.