

Bernardo Nascimento de Amorim

O saber e o sentir:
uma leitura de *Do desejo*, de Hilda Hilst

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2004

Bernardo Nascimento de Amorim

O saber e o sentir:
uma leitura de *Do desejo*, de Hilda Hilst

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, com vista à obtenção do título de Mestre em Letras – Literatura Brasileira.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2004

Os meus agradecimentos

À professora Silvana Pessôa, pela paciente e atenta orientação;

Ao professor Murilo Marcondes, pelo incentivo e as preciosas sugestões;

À minha mãe, Maria Inêz, à minha irmã, Ana, e ao meu pai, José Roberto;

Aos amigos, novos e antigos: Júlio, Letícia, Bira, Dirlen, Maurício e Virgílio.

Durante a redação da dissertação, pude contar com uma bolsa de estudos do CNPq.

Resumo

Dividida em três capítulos, a dissertação procura uma aproximação crítica da poética de Hilda Hilst, tendo como referência principal o livro *Do desejo*. Em um primeiro momento, partimos de uma perspectiva ampla, uma visão que pretende encontrar os traços comuns de uma tradição na obra de Hilst. Em seguida, pensamos a literatura da autora em relação ao contexto literário e histórico de sua época. Por fim, chegamos ao objeto essencial do estudo, a análise de grande parte dos poemas de *Do desejo*. Com um movimento composto, esperamos perceber e analisar os elementos representativos da singularidade da poesia da autora.

Abstract

Divided in three chapters, the thesis tries a critical approach of Hilda Hilst's poetics, having as main reference the book *Do desejo*. At first, we come from a wide perspective, a vision that intends to find the common marks of a tradition in the work of Hilst. Then, we consider the author's literature in relation to the literary and historic context of her time. At last, we move towards our essential object of study, the analysis of some poems from *Do desejo*. With a compound movement, we expect to notice and analyze the representative elements of the author's poetry singularity.

Sumário

Introdução.	9
Capítulo I – Modernidades: uma possível gênese para Hilda Hilst.	25
Capítulo II – Trajetórias: Hilda Hilst e a poesia brasileira.	63
Capítulo III – <i>Do desejo</i> : a expressão, o sentido, a experiência.	98
Conclusão.	170
Referências bibliográficas.	173

Que canto há de cantar o indefinível?

Hilda Hilst

Introdução

*

A longa trajetória de Hilda Hilst como escritora, um dos poucos artistas brasileiros que soube expressar-se de forma notável nos três gêneros mais tradicionais da literatura, a poesia lírica, a prosa narrativa e o drama, foi durante muito tempo seguida por uma discreta repercussão, tanto na mídia de maior alcance quanto no campo da crítica mais especializada. Tal fato, no entanto, que em muitos momentos atinge a sensibilidade da autora como se fora o mais irrevogável sinal de desprezo, não exclui um certo acompanhamento do seu trabalho, que desde o início vem sendo notado, seja por parte da crítica, seja por aqueles insistentes amantes de uma literatura pouco louvada pelo mercado.

A escassa penetração da obra de Hilst junto ao grande público permanece ainda a mesma, mas a importância da autora para a crítica passa por um processo visível de modificação. Decorridos mais de 50 anos do início de sua carreira como escritora, que começa com um pequeno livro de poemas em 1950, parece ter chegado o momento em que a obra de Hilst, sob diferentes perspectivas, de alguns dentre os mais prestigiosos críticos nacionais, começa a se consolidar como um dos trabalhos mais densos e consistentes de nossa época. Alguns chegam a reivindicar para ela um lugar entre os mais significativos e inovadores escritores brasileiros de todos os tempos, outros percebem o quanto a sua literatura apresenta traços que apenas há pouco passaram a ser valorizados. Ainda que não tenha a mesma fortuna crítica dos maiores autores nacionais, aqueles que representam o centro de nosso cânone, a escritora pode já contar com um número considerável de comentários e análises de seu trabalho. De um começo bastante discreto até o acolhimento mais enfático dos estudiosos especializados, a recepção da obra de Hilst poderia nos contar uma história certamente interessante, não só sobre a sua própria literatura, mas sobre o

cenário mais amplo da arte e do pensamento crítico nacional. No espaço desta pequena introdução, vejamos o que podemos imaginar como alguns dos lances mais relevantes deste percurso.

*

Um dos primeiros autores a comentar um livro de Hilda Hilst, quando de seu lançamento, no calor da hora, foi Sérgio Buarque de Holanda, em dois textos publicados no jornal *Diário Carioca*, o primeiro em dezembro de 1950, logo após o lançamento do trabalho de estréia da poeta, *Presságio*, e o segundo pouco menos de dois anos depois, em seguida à publicação de *Balada de Alzira* (1951). Ambos os textos tratam não diretamente das obras de Hilst, mas, no primeiro caso, de um livro de Luiz Martins, e no segundo, dos comentários de “um dos pioneiros da geração chamada de 45”¹ a um artigo de autoria do próprio Buarque de Holanda, versando sobre *Claro Enigma*, também então recém publicado. A poesia de Hilst aparece, comparada ao que se fazia de melhor ou de pior na literatura brasileira, no bojo de discussões que acabam por tratar em primeiro plano do contexto da época. Buarque de Holanda destaca, a princípio, no que diz respeito ao primeiro livro da autora, o caráter “imediatamente acessível”, calcado em “palavras simples e fáceis”, avesso aos hermetismos ou à exigência da “nobreza de linguagem”, tão buscados no período. Observando a imaturidade da poeta, o crítico não deixa de ressaltar os seus defeitos, dentre os quais se poderia destacar um certo “ar de abandono ao primeiro movimento da inspiração” e até mesmo uma dose de “desgoverno da expressão e da

¹ HOLANDA. *O espírito e a letra*, p. 532.

forma”². No segundo texto, continua-se a discutir a geração de 45, agora dividida entre os escritores que buscariam apenas um tipo de ação restauradora, identificada como meta do *poeta puramente literário*, aquele que não é capaz de adaptar de modo orgânico a tradição ou a inovação a seus processos de construção poética, e os representantes mais autorizados da geração, que extrapolam as convenções para manter o vigor de criações originais. Hilst é situada pejorativamente entre os poetas de tipo literário, os do primeiro grupo, pois se apegaria a “certos *processos* que, bem explorados, parecem de molde a assegurar-lhe fácil êxito”³. Em sentido diverso daquele do primeiro texto, em que Buarque de Holanda parece ressaltar aspectos opostos ao que fazia então o lado menos louvável da chamada geração de 45, o segundo mostra-se um tanto diferente. Embora o crítico ressalte o crescimento da arte da autora, o seu processo de maturação, o aumento da concentração e da tensão da expressão, vê-se que os comentários não são propriamente elogiosos.⁴

Sobre os primeiros livros da autora, outro crítico de grande porte escreveria anos depois, igualmente pensando em uma perspectiva geracional. Alfredo Bosi, em seu clássico *História concisa da literatura brasileira*, refere-se à Hilda Hilst como uma escritora impregnada ainda de algumas das principais características da geração dos poetas que começam a escrever em meados dos anos 40. Para o crítico, a autora faria parte de um grupo fundamentalmente marcado por “tendências formalistas e, *lato sensu*, neo-simbolistas, difusas a partir de 45”⁵. Os traços de destaque, não especificamente de Hilst, que não chega a ser tratada individualmente, mas do grupo, iriam desde os cuidados métricos e a dicção nobre, até o destaque da esfera psicológica, marcada pelo tom intimista.

² HOLANDA. *O espírito e a letra*, p. 297-299.

³ *Ibidem*, p. 536.

⁴ Talvez Hilst tenha de certo modo, posteriormente, concordado com muitas das observações de Sérgio Buarque de Holanda, pois de fato os seus três primeiros livros permaneceram repetidas vezes de fora de suas coleções de poemas.

⁵ BOSI. *História concisa da literatura brasileira*, p. 465.

Os livros a que Bosi parece até então ter tido acesso são listados em meio a outros de um conjunto de poetas iniciantes nas décadas de 50 e 60, agora marcados não só pela sobrevivência de certos hábitos estilísticos cuja referência seria a geração de 45, mas sobretudo pelo que chama de um “veio existencialista em poesia”⁶. De Hilst, o autor menciona de *Balada de Alzira* até *Sete cantos do poeta para o anjo*, de 1962. Ficam de fora, como se vê, grande parte da produção da poeta, em particular livros em que haveria um forte acréscimo de densidade. Talvez possamos dizer que, até aqui, pensando em Bosi e Buarque de Holanda, tínhamos uma crítica precoce sobre a primeira fase de Hilst, anterior a sua experiência fundamental com o teatro e com a prosa. De forma sintética, poderíamos notar e destacar nesta crítica, por um lado, a percepção do processo de desenvolvimento de uma lírica ainda imatura, e por outro, a vontade de descobrir na obra da autora traços em comum ou em desacordo com o que se fazia na poesia brasileira contemporânea.⁷

Em finais da década de 50, a aproximação à obra de Hilst tornar-se-ia mais efetiva, ao menos no que diz respeito a um autor em especial. Surgidos após os textos de Sérgio Buarque e antes da tentativa de sistematização de Alfredo Bosi, temos os comentários introdutórios ao livro *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), escritos pelo português Jorge de Sena. No prefácio - ao qual temos acesso por intermédio da tese de Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque, supracitada - o autor focalizaria o que imagina ser um ponto central na poesia de Hilst, a ligação indissociável entre a produção poética, os processos de construção do discurso, e a experiência vivida pela própria escritora, enquanto

⁶ BOSI. *História concisa da literatura brasileira*, p. 485.

⁷ Também Sérgio Milliet, escrevendo na mesma época que Buarque de Holanda, teria uma perspectiva geracional, mas dessa vez afastando de modo seguro a poesia de Hilst da geração de 45, em função do que imaginaria ser a característica simplicidade e o repúdio à grandiloquência, presentes na poesia da autora (ver sobre a crítica de Sérgio Milliet a tese de Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque, defendida na USP, em 2002: ALBUQUERQUE. *Deus, amor, morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst*, p. 13-15). Em nosso capítulo II, assumiremos uma posição mais nítida quanto à questão da relação entre a obra de Hilst e a geração de 45.

pessoa. O teor da experiência humana seria o lugar exato de onde emana todo o vigor do discurso lírico, realizado enquanto expressão do que é vivenciado de algum modo como experiência. Indicando uma ligação que marcaria enfaticamente o afastamento da autora das principais correntes da poesia da época, sejam os concretistas, sejam os mais formalistas dos expoentes da geração de 45, Jorge de Sena lembra o caráter verossímil, mais do que confessional, da lírica de Hilst. Nas palavras do próprio autor, que prefacia um livro no qual continua a aparecer o amor como um dos temas privilegiados pela poeta, e onde se observa o eco em nova roupagem da tradição das trovas portuguesas, a obra de Hilst seria das mais raras na língua portuguesa, “na qual tantos têm cantado do que não entendem e chorado o que não lhes doeu”⁸.

Entrando nos anos 70, após o período em que a autora dedica-se à dramaturgia, encontram-se as agora mais elogiosas críticas de Anatol Rosenfeld e Leo Gilson Ribeiro. O primeiro apresenta o livro de estréia de Hilst em prosa, *Fluxo Floema*, em 1970. Em seu texto, que destaca a versatilidade da autora, a sua capacidade de estar então se arriscando a conquistar novos meios e campos de expressão, surge uma pioneira tentativa de divisão da obra poética em fases. Separam-se os três livros iniciais daqueles reunidos em um volume publicado em 1967, *Poesia (1959/1967)*, que trazia desde *Roteiro do silêncio*, de 1959, o quarto livro, até os últimos poemas escritos, datados do próprio ano de 1967. Percebe-se aí já uma tentativa de observação do percurso e das transformações da poética de Hilst, ainda não modificada como seria logo depois pela experiência com a prosa, iniciada justamente neste momento. Rosenfeld destaca muitos dos traços que permaneceriam constantes na obra da autora, marcas de sua singularidade e da continuidade entre a prosa e a poesia. Não escapariam ao crítico as tendências místicas e metafísicas de Hilst, exploradas de modo

⁸ SENA apud ALBUQUERQUE. *Deus, amor, morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst*, p. 16.

inusitado em sua prosa, com a ênfase em dualidades essenciais, aquelas que garantem a tensão entre o alto e o baixo, o sagrado e o diabólico, o celeste e o monstruoso. Entretanto, o crítico não deixaria de lembrar o que nos parece ser mesmo um fato, a diferença entre os arroubos mais violentos e incisivos da prosa e a linguagem mais austera da poesia.⁹

Por seu turno, Leo Gilson Ribeiro configura-se desde cedo como um dos mais entusiastas comentadores da obra de Hilst, particularmente em outra apresentação de um livro publicado pela autora, desta vez *Ficções*, lançado em 1977 - aqui se deve lembrar como boa parte dos mais significativos textos sobre a obra de Hilst foram mesmo aqueles que cuidaram de apresentar os seus próprios livros. Em um texto de apenas quatro páginas, Leo Gilson discorre sobre questões que vão desde o lugar da prosa da autora na literatura brasileira (“Cronologicamente depois de Guimarães Rosa, mas com igual audácia de empreendimento”)¹⁰ até a importância dada no seio da escrita de Hilst à linguagem, enquanto instrumento de conhecimento (“A linguagem tem um papel encantatório, de aplacar a fúria de conhecer, de romper os limites do apreensível pelo humano para chafurdar no Absoluto”)¹¹. Não se esquece a dimensão metafísica, a *perscrutação teológica*, e as junções cheias de densidade e tensão entre o delírio, a vertigem, e impulsos de ordem acima de tudo especulativa. Mesmo que comentando em particular os escritos em prosa de Hilst, reunidos na coletânea que ganharia o prêmio da APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte), o texto dá-nos uma visão mais ampla e geral de toda a obra da poeta. Ainda sobre um aspecto bastante singular, sobretudo tendo em vista as demandas da arte brasileira no período, ressalta-se o modo particular da relação entre a escrita da autora - calcada em preocupações bastante características da chamada alta cultura - e a realidade

⁹ Cf. ROSENFELD. In: HILST. *Fluxo-floema*, p. 10-17.

¹⁰ RIBEIRO. In: HILST. *Ficções*, p. X.

¹¹ *Ibidem*, p. IX.

social, as contingências e constringências da época. Sobre este aspecto, as afirmações do crítico, que não deixa de enfatizar a dificuldade dos textos da autora (“Escrever, mais do que nunca, é intransitivo como atividade social”)¹², merecem destaque:

Hilda Hilst não está engajada no sentido político do termo porque a sua escritura é uma subversão dentro do Infinito atemporal, que não se prende às contingências das mudanças de poder. Não que ela esteja alheia à miséria, à fome, à bota na cara dos totalitarismos de todos os matizes, mas a privação da liberdade está encaixada numa realidade plural e maior: a do homem e sua solidão nos siderais espaços mudos.¹³

Após a década de 80, período em que parece não haver textos ou estudos de maior interesse sobre a obra de Hilst, aparece, em 1999, um volume dos *Cadernos de literatura brasileira*, publicação do prestigiado Instituto Moreira Salles, dedicado à autora. No oitavo número dos *Cadernos*, que vinham desde 1996 trazendo em edições muito bem cuidadas ensaios e entrevistas com autores importantes de nossa literatura, tais como João Cabral de Melo Neto, Lygia Fagundes Telles e Ferreira Gullar, a obra da escritora é abordada em suas diferentes vertentes, o teatro, a prosa e a poesia, em ensaios de críticos como Eliane Robert Moraes e Nelly Novaes Coelho. Esta última, que já havia antes se dedicado a leituras da obra de Hilst, particularmente procurando perceber a sua importância e contextualização no bojo de uma literatura feminina, é quem cuidará especificamente da poesia da autora. No texto de Nelly Novaes destaca-se desde a importância do amor como tema, até a função mediadora e nomeadora da poesia, instrumento da experiência essencialmente interrogativa de um ser humano feito também, de modo consciente e reflexivo, mulher e poeta. Observando o que seriam as principais vertentes da poesia de Hilst, ressalta-se a sua trajetória como sendo marcada por um progressivo adensamento, que acaba por levar a um

¹² RIBEIRO. In: HILST. *Ficções*, p. XI.

¹³ *Ibidem*, p. XI.

ponto máximo de concentração e realização estética, quando a escrita da poeta torna-se seguramente um expoente maior de nossa literatura.¹⁴ Também Eliane Robert escreve um ensaio que exalta o valor da obra da autora, destacando o que chama de uma “inusitada violência poética, sem paralelos na literatura brasileira”¹⁵. Em seu texto, a ensaísta lembra o constante confronto entre o alto e o baixo nos escritos de Hilst, que teria como consequência, tanto estética quanto moral, uma subversão de hierarquias mais estanques, sejam as subdivisões dos gêneros ou o nivelamento dos discursos. De modo muito preciso, Eliane Robert percebe em Hilst o alto teor de um “pensamento trágico, fundado na interrogação de Deus”¹⁶, a se desdobrar nos interstícios plenos de tensão entre as “investidas racionais do cogito”¹⁷ e o “regime intensivo da matéria”¹⁸. Surgida já no final da década, após o aparecimento das primeiras teses e dissertações sobre a obra da autora, e depois do que teria sido mais uma das suas experimentações, os textos que a própria escritora chamou de a sua trilogia obscena, a publicação do Instituto Moreira Salles vem marcar o passo forte da definitiva consolidação da relevância da obra de Hilst no cenário da literatura nacional. Desde então, ao menos se pensarmos no pequeno grupo de leitores especializados que fogem dos *best-sellers* para buscar algum hálito de inovação e criatividade em outras paragens, o trabalho da autora passaria efetivamente a gozar de maior evidência.¹⁹

¹⁴ Cf. COELHO. In: *CADERNOS*, p. 66-79.

¹⁵ MORAES. In: *CADERNOS*, p. 118.

¹⁶ *Ibidem*, p. 119.

¹⁷ *Ibidem*, p. 122.

¹⁸ *Ibidem*, p. 122.

¹⁹ Sobre a chamada trilogia obscena, muitos são já os comentários e as análises críticas, de modo geral ressaltando a continuidade e a permanência das questões e tensões das demais obras da poeta. Tematizando inclusive a relação do escritor da chamada alta literatura com o mercado e a figura sempre amesquinhada do editor, os escritos ditos pornográficos de Hilst manteriam a tensão de sua poética, fazendo da exploração dos limites da linguagem e das convenções um sempre contínuo exercício de conhecimento.

Quando se iniciam os estudos propriamente acadêmicos, logo no primeiro ano da década de 90, com a defesa da dissertação de mestrado, na USP, de Marco Antônio Yonamine - *Arabesco das pulsões: as configurações da sexualidade em A obscena senhora D*, de Hilda Hilst -, parecem tornar-se mais perceptíveis alguns dos focos de abordagem da crítica, orientada por determinados interesses e articulações teóricas. O diálogo com a psicanálise mostra-se um dos caminhos ou portas de entrada para a compreensão da obra da autora, em estudos que procuram referências extraliterárias para dimensionar a estrutura da criação artística de Hilst. Entre os trabalhos que fazem convergir a psicanálise e a poesia podemos destacar a dissertação há pouco defendida na UFMG por Sueli de Melo Miranda (2002), que procura partir do conceito do que seja o poético em Lacan para apreciar em profundidade a experiência poética de Hilst. Nos desdobramentos do trabalho, a autora chega a perceber na poeta, pensando também no desenvolvimento progressivo de sua obra, a conquista de um discurso que estaria para além ou aquém do sentido, que recusaria a finalidade da comunicação para tornar-se sobretudo uma experiência do excesso, em que se usa a “língua como finalidade de gozo”²⁰. Elaborando uma perspectiva que pretende de certo modo delimitar o lugar ou as marcas do que seja o feminino, com base nos estudos da psicanálise, Sueli de Melo observa em Hilst a recusa da função do poeta como aquele que nomearia as coisas e o mundo, como um doador de sentido. A escrita da autora, associada ao “desbaste dos efeitos de sentido”²¹, estaria relacionada justamente à transmissão do que escapa à lógica fechada de um saber baseado em significados plenos e representáveis.²²

²⁰ MIRANDA. *Frente à ruivez da vida*, p. 65.

²¹ *Ibidem*, p. 46.

²² Em nosso capítulo III ficarão evidentes algumas orientações divergentes das conclusões do trabalho de Sueli. Acreditamos ser central na obra de Hilst, o tempo todo, mais a tensão entre a busca de sentido e a sua ausência, do que propriamente o predomínio de um destes pólos.

Também no âmbito da UFMG, interessante seria lembrar o trabalho de Fabiana Brandão Silva Amorim, que aborda a obra de Hilst, em especial o livro *Do desejo*, em uma chave não mais orientada pela percepção do que seja o feminino, mas pelas conquistas e caminhos abertos pelas mais recentes correntes dos estudos culturais, descendentes em boa parte de uma crítica feminista da cultura. A dissertação, intitulada *Desejo e emancipação feminina: a inscrição do erotismo na poesia de Hilda Hilst e de Teresa Calderón*, percebe a obra de Hilst como o desenvolvimento de uma voz ligada à efetivação da emancipação feminina, o que se observa a partir da relação entre a política e o erotismo, funcionando no sentido de subverter poderes patriarcais historicamente constituídos. O desejo erótico surge aqui como um elemento político, que ligaria a construção da subjetividade, a partir da afirmação do erotismo da mulher, à ruptura com a ordem estabelecida.²³ Significativamente, o estudo de Fabiana Brandão traria à tona as mesmas bases e questões trabalhadas no que parece ser o primeiro livro publicado sobre a obra de Hilda Hilst, o volume de Vera Queiroz (*Hilda Hilst: três leituras*) que, reunindo três pequenos ensaios, valoriza de modo enfático o trabalho da autora, em suas palavras, a “nossa mais forte representante da linhagem dos *malditos*, dos místicos”²⁴. Na perspectiva de Queiroz, Hilst estaria entre os poucos autores brasileiros capazes de levar “ao limite de máxima rentabilidade e eficácia as experiências, sobretudo as da língua literária, mas não apenas, que sua tradição – no sentido amplo – lhes legou, a partir das quais a reinvenção torna-se um imperativo”²⁵. Junto de Hilst, como autores fundadores, estariam apenas os maiores: Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Mário de Andrade, João Cabral ou Drummond.

²³ Cf. AMORIM. *Desejo e emancipação feminina*.

²⁴ QUEIROZ. *Hilda Hilst: três leituras*, p. 60.

²⁵ *Ibidem*, p. 49.

Ainda sobre os trabalhos propriamente acadêmicos, não podemos deixar de lembrar a tese de Gabriel Arcanjo Santos, concentrada em descobrir e analisar sobretudo o que seriam os temas fundamentais da obra de Hilst. Além de encontrarmos no texto de Gabriel uma bela revisão da crítica sobre a literatura da autora, com o comentário sobre escritos importantes aos quais não tivemos acesso, é nele também que nos parece haver a aproximação mais direta da poética de Hilst. Diferentemente dos trabalhos que se orientam pela busca de fundamentos em outros campos do conhecimento, na válida e proveitosa tentativa de estabelecer relações variadas, a tese citada procura antes de tudo perceber quais seriam os comportamentos do sujeito dos poemas diante de seus próprios temas. Para designar o que pretende fazer, o autor nos fala do que chama de *atitudes líricas*. Partindo dos poemas e concentrando-se no que seriam os três temas fundamentais de Hilst, Deus, o amor e a morte, Gabriel descobre atitudes sempre presentes. O sacrifício, a súplica e a revolta, ligados a Deus, a nostalgia e a volúpia, relacionados ao amor, e o lamento e o enfrentamento, ligados à morte, são articulados de modo a nos dizer muito sobre a poesia da autora.²⁶

Para completar o rol dos estudos sobre o trabalho de Hilst, não poderíamos deixar de citar os textos de Alcir Pécora, que em cada um dos livros lançados pela editora Globo, no projeto de publicação da obra reunida da autora, faz a apresentação dos textos. O professor da UNICAMP, onde inclusive Hilst esteve por um tempo, como artista residente, é quem cuida da organização e do plano de edição das obras, agraciadas já em 2002 com o grande prêmio da crítica da APCA, como conjunto. Iniciando com o relançamento de

²⁶ Ao menos no que diz respeito à tentativa de descobrir os centros da poética de Hilst a partir principalmente de sua própria construção estética, percebemos na tese de Gabriel as maiores afinidades com o nosso trabalho. Em que pese um direcionamento dessemelhante, entretanto, pensamos ser igualmente bastante válidas e enriquecedoras tanto a dissertação de Fabiana Amorim quanto a de Sueli Miranda.

Júbilo, memória, noviciado da paixão, em 2001, o projeto pretende publicar aos poucos toda a obra da autora, com exceção apenas do teatro, trazendo a público até mesmo os antes renegados três primeiros livros da poeta. Pécora destaca sempre a qualidade literária do texto de Hilst, percebendo algumas das estratégias da autora no desenvolvimento dos temas, a relação com a tradição, em especial a portuguesa, e o caráter de experimentação da linguagem. Mesmo lembrando a natureza mística e metafísica de muitas das inquietações da escritora, o crítico não deixa de lado a veemente dimensão política de sua obra, articulada em torno da figura do poeta a assumir um lugar de oposição à banalidade do mundo, fazendo da inteligência lírica e subversiva um espaço de resistência contra a ordem homogeneizadora do senso comum. Desde o movimento, no período entre 1959 e 1974, que absorve a retomada de “uma dicção elevada para a poesia brasileira”²⁷, até a trilogia obscena, como “declaração dos direitos da livre-invenção e da autocriação”²⁸, a obra de Hilst estaria marcada pelos mesmos impulsos fundamentais, elaborados em um “discurso radicalmente místico e intelectual”²⁹, feito “ato fundador da experiência e do conhecimento”³⁰. Entre os vários pontos abordados pelo crítico, percebem-se muitas das características que fazem da literatura da autora um exemplar singular e do mais alto valor no panorama das letras nacionais. É o próprio Pécora quem deixa claro também o que representa o conjunto das edições por ele organizadas no contexto do mercado editorial brasileiro, depois dos muitos anos em que a poeta publica sempre por pequenas, porém

²⁷ PÉCORA. In: HILST. *Exercícios*, p. 7.

²⁸ Idem. In: HILST. *Bufólicas*, p. 9.

²⁹ Idem. In: HILST. *Kadosh*, p. 13.

³⁰ Idem. In: HILST. *Exercícios*, p. 9.

bravas, editoras. É chegando “ao *mainstream*, por intermédio de uma editora de grande porte”³¹, que a obra de Hilst alcança então a sua maior e inédita visibilidade.

*

Feito este breve levantamento da crítica sobre a obra de Hilst, que acompanha a sua trajetória enquanto escritora, resta-nos dizer qual o direcionamento de nosso trabalho, a contribuição que imaginamos poder dar aos estudos já feitos. Nossa perspectiva orienta-se pelo interesse central em abordar especificamente a poesia de Hilst, partindo sobretudo dela mesma, em especial do livro *Do desejo*. Embora tenhamos em mente os relatos da própria escritora sobre a sua literatura, recolhidos em várias entrevistas, ou a possibilidade de articulações interdisciplinares, nossa vontade primordial seria a de descobrir quais as concepções e as estruturas fundamentais necessariamente impregnadas em um modo de fazer o poema e em uma postura diante dos temas. Busca-se perceber os núcleos sobre os quais se assenta o impulso e a realização estética da obra.

Partindo do pressuposto de que a singularidade de uma manifestação poética qualquer pode ser mais bem observada a partir de sua inserção comparativa em um contexto mais amplo de realizações históricas, fizemos do primeiro capítulo do trabalho um pequeno desenho do que seria a tradição poética da modernidade, lembrando os motivos centrais das obras de autores que deixaram as suas marcas para além de seu tempo, em modos de ver o mundo e de fazer o poema que podem ser notados, certamente dentro de suas características próprias, na poética de Hilst. O primeiro capítulo do trabalho procura articular as relações possíveis entre a obra da autora, o seu pensamento sobre o que seriam

³¹ PÉCORA. In: HILST. *Bufólicas*, p. 7.

as funções da poesia e o estatuto do poeta, emanados sempre de sua própria construção estética, e um certo legado de outros escritores que marcaram época. A lembrança da tríade maior dos líricos franceses, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, serve-nos então para buscarmos na obra de Hilst os evidentes traços em comum com o que seria uma certa estrutura da lírica moderna.

No segundo capítulo a visada torna-se mais restrita, passando a se deter no âmbito específico da literatura brasileira. Tendo em mente o mesmo princípio comparativo, procura-se contextualizar e evidenciar os diálogos que a lírica de Hilst estabelece de algum modo com os seus pares no campo das letras. Tentando trazer alguns traços do pano de fundo social e histórico, os acontecimentos extraliterários com os quais a obra poderia ou não manter algum tipo de relação, busca-se perceber ainda, por outro ângulo, a singularidade da obra da autora. Se em um primeiro momento o leque das referências vai mais distante no tempo, abarcando uma tradição que acompanha processos globais, no segundo o olhar procura restringir-se mais, aproximando-se da obra de Hilst no que ela tem de respostas e formas particulares de existir em um contexto concreto um pouco mais bem delimitado. A trajetória da poeta é observada com ênfase em alguns dos seus momentos-chaves, o que acaba por implicar a percepção do que seriam as fases da obra da autora. As formas não só da lírica, como também as da prosa, e a importância da incursão na dramaturgia, são percebidas a partir do caráter orgânico do percurso da poeta ao longo dos anos, em seu afastamento ou aproximação com o que se fazia contemporaneamente na literatura nacional. Ao final do capítulo, acrescenta-se ainda algum comentário sobre o importante fato de a obra da autora poder gozar de uma maior visibilidade justamente a partir dos anos 90 - o que de certo modo vem completar a intenção desta introdução, no que diz respeito à relação entre a obra e a sua recepção.

Em seguida, o capítulo terceiro vem trazer o que seria o núcleo central de todo o trabalho. Procura-se então a maior aproximação com o texto de Hilst em *Do desejo*, a partir da tentativa de levantamento dos indícios que cada poema oferece, não só para a compreensão de si mesmos, mas sobretudo para a compreensão do que marcaria os centros articuladores do modo de dizer da autora. O interesse recai sobre quais seriam os pilares da criação do discurso lírico de Hilst, o pensamento e os impulsos subjacentes ao texto, os traços mais fundamentais que, manifestando-se continuamente nos poemas, revelariam a estrutura mais essencial da poética da autora. O terceiro capítulo é aonde chegamos às nossas asserções mais importantes, aos resultados da pesquisa que, procurando partir dos próprios poemas, e percebendo anteriormente articulações mais amplas no tempo e no espaço, com a história, com a tradição, com o contexto, visa descobrir os núcleos de uma poesia certamente das mais originais e valorosas de nossa literatura. Com o trabalho, inserido nesse processo recente de descoberta de uma autora que já há mais de 50 anos faz parte do cenário da chamada alta cultura nacional, esperamos acrescentar algo à reflexão crítica não só sobre a poesia de Hilst, mas sobre o que ela tem a dizer ao nosso tempo, pois que insiste em dizer ao seu tempo.

Capítulo I

Modernidades: uma possível gênese para Hilda Hilst

*Como a distância habita em certos pássaros
Como o poeta habita nas ardências.*

Hilda Hilst

*

Alguns autores, entre aqueles que se debruçaram sobre as realizações poéticas dos últimos dois séculos, especificamente no Ocidente, encontram na poesia do período uma certa estrutura comum. Embora se trate de um considerável espaço de tempo, haveria alguns princípios que, mesmo conjugados às constantes e inéditas alterações na sociedade, nas formas da arte e do pensamento, insistiriam em se manter os mesmos. A ruptura e a busca do novo, a crítica ao passado imediato, apesar de se constituírem em movimentos centrais da arte do período, assim como da sociedade em que esta arte se manifesta, não teriam impedido a manutenção de traços relativamente fixos, elementos estruturais comuns configuradores de uma certa unidade básica da poesia e da época. O que paradoxalmente se teria cristalizado como a tradição moderna abarcaria a própria dinâmica da transformação incessante, fundada na necessidade de uma ruptura constante com o passado, na negação do presente e no direcionamento ao futuro. Ainda que, como na expressão de Octavio Paz, a modernidade tenha sido marcada por uma tradição da ruptura, seria possível imaginar a existência de uma tradição, na continuidade e na transmissão de uma certa herança que permanece a mesma. Haveria de fato uma visão de mundo, uma experiência da forma, um trabalho com a linguagem, uma postura diante da sociedade, que delimitariam os contornos característicos da poética moderna, situada em um espaço de tempo que variaria de, pelo menos, 1850 a 1930.

Para boa parte dos estudiosos contemporâneos, a época que se convencionou chamar de modernidade, e que desde logo devemos lembrar que eventualmente pode não coincidir com a modernidade poética, teria alcançado, nos dias de hoje, o seu término. Segundo estes, entre os quais se destacam com especial alcance polêmico aqueles que, de

uma maneira genérica, podem ser classificados como teóricos ou defensores da pós-modernidade, seria possível identificar na atualidade um novo estágio da história da civilização ocidental, a partir do momento em que as utopias políticas dão lugar às preocupações domésticas, a verdade e a universalidade caem definitivamente por terra, e os projetos voltados ao futuro se detêm, sem traumas, no presente. Em contrapartida, há os pensadores que acreditam que os ideais modernos ainda não tenham sido abolidos e nem mesmo completamente realizados, de maneira que restaria uma enorme tarefa aos tempos atuais e futuros, a de dar continuidade a um projeto inacabado e de valor inestimável. Entre os últimos, estaria uma gama de autores que, formada na escola do pensamento iluminista, insiste em acreditar no ideal da emancipação humana, na potência do esclarecimento ilustrado como instrumento de combate ao que consideram a barbárie ou o caos dos tempos atuais. Críticos da sociedade de massas, que teria promovido a circulação indiferente da arte, a absorção do indivíduo pelas formas estereotipadas de comportamento e a ausência do espírito crítico que possibilitara a construção de um projeto de libertação do homem, muitos destes autores ainda procuram reparar os erros concretos da época e levar sua utopia adiante.

Não se pode afirmar que sobre a modernidade haja um consenso, no que diz respeito às suas origens, aos seus marcos e ao seu fim, pretense ou não. Em se tratando de poesia, é fundamental ainda questionar se haveria uma coincidência entre a lírica moderna e a era moderna, em que medida e termos o nascimento e a morte da modernidade seriam acompanhados pelos mesmos acontecimentos no âmbito da criação poética. No que nos interessa mais de perto, o motivo e a pertinência do questionamento sobre a modernidade e sua poética é justificado apenas tendo em vista uma tarefa mais objetiva, a de procurar compreender como a poesia de Hilda Hilst se situa em meio a uma tradição e seus

elementos principais. Ao descobrir em que a obra da poeta se aproxima e afasta do que seriam os princípios centrais e constantes de uma certa lírica da modernidade, a partir do esboço de alguns dos traços comuns da produção poética dos últimos dois séculos, no contexto do tempo em que aparecem, imaginamos poder perceber aspectos da singularidade da poesia de Hilst, justamente no cruzamento de seus caracteres específicos com a tradição a qual pertence.

*

A historiografia política, da ciência e das idéias costuma considerar que a Idade Moderna começa nos fins do século XVI, com as primeiras manifestações da secularização e da afirmação de uma classe burguesa, que no bojo de uma nova filosofia e uma nova ciência, representando uma nova “idade de ouro”, se contrapõe ao pretense obscurantismo dos valores medievais e ao mundo feudal absolutamente fundado na teologia católica. Em outra perspectiva, muitos terão a Ilustração como o grande movimento que dá origem à modernidade, a partir do definitivo triunfo do sujeito, o indivíduo extraído de uma matriz coletiva, da razão crítica, baseada nos princípios genéricos da observação e da ciência, e da idéia universalista de que todos os homens são iguais e têm os mesmos direitos, já que a natureza humana seria sempre a mesma. A Ilustração seria o momento forte que acaba por consolidar o ideal de libertação do homem de todas as amarras, assegurado pelo desencantamento do mundo, nas palavras de Sérgio Paulo Rouanet, “condição *sine qua non* da modernidade”³². Há ainda versões que localizam no Romantismo a origem dos tempos modernos, quando de fato se expande o individualismo burguês e concretiza-se a

³² ROUANET. *Mal-estar na modernidade*, p. 17.

autonomia dos campos do saber. Na esfera da estética, o predomínio do postulado da originalidade sobre a convenção e o abandono das normas da poética clássica, a reivindicação de uma tradição própria e o valor da experiência subjetiva estão ligados ao pressuposto da autonomia da arte e ao surgimento da instância de um mercado literário. Por último, mas não menos importante, há os que percebem em Baudelaire o grande marco da modernidade, precursor das principais obras fundadoras de toda a poética posterior. Com Baudelaire assumem o primeiro plano, na criação de poesia e no pensamento sobre a época, a percepção do transitório e do efêmero, a problemática da grande cidade, a experiência melancólica de um tempo da decadência, a transcendência desprovida de conteúdo e a violência contra o real, que alguns anos mais tarde, seria a marca de todo tipo de arte cujo princípio reitor passa a ser a fantasia ou a imaginação, em detrimento de uma subordinação ao real, à moral, ou ainda, à idéia da representação idealizadora.

Embora saibamos das dificuldades de demarcação do que seja a época moderna, é necessário que optemos por alguma das convenções das quais dispomos. Abandonando a perspectiva da historiografia, que propõe um recuo talvez maior do que sejamos capazes de realizar, fiquemos com uma modernidade mais próxima, que teria se iniciado na Ilustração, com os princípios iluministas, em particular a autonomia do sujeito, a individualidade e a universalidade, garantidos pelo uso pleno da razão e apontando para o desencantamento do mundo. Seguindo este percurso, tenhamos em mente que em fins do século XVIII e início do XIX, em particular na Alemanha e na Inglaterra, no seio da primeira Revolução Industrial, com o Romantismo, a modernidade tem as suas primeiras manifestações poéticas, intuindo a discórdia entre sociedade e poesia, buscando nostalgicamente o retorno a um mundo natural, a reconciliação com um tempo da origem, e finalmente, evidenciando o germe de ambigüidades e tensões que estarão presentes de modo mais agudo em

Baudelaire e na poesia estritamente moderna de Mallarmé e Rimbaud. Os franceses do século XIX seriam os legítimos representantes de uma modernidade em crise, ou melhor, *como crise*, fundadores de uma poesia que passa definitivamente a ser a transfiguração de uma experiência subjetiva desencantada e crítica, espaço de resistência contra a sociedade capitalista burguesa e campo de reflexão sobre a própria possibilidade de sobrevivência da arte e do homem em um mundo absolutamente prosaico e inteiramente despovoado de mistério ou encanto.

*

Octavio Paz é um dos autores que definem o início da modernidade em poesia, desta tradição paradoxalmente marcada pela incessante ruptura consigo mesma, no momento romântico. Segundo o poeta e ensaísta mexicano, desde o Romantismo podem ser observadas as relações contraditórias entre o movimento poético e a modernidade, entre o que deseja representar a poesia e a sociedade estabelecida em decorrência do advento da modernização. Diante de uma civilização orientada pelo desenvolvimento da técnica, como um desdobramento perverso e conseqüência do processo de racionalização iniciado na Ilustração, a poesia se coloca como um espaço de oposição. A arte romântica seria moderna justamente na medida em que representa uma reação frente à modernidade, uma postura crítica do racionalismo e do progresso, do predomínio da economia urbana e dos valores burgueses. As palavras de Paz merecem destaque:

Uma nova potência, a sensibilidade, transtorna as arquiteturas da razão (...). A sensibilidade dos pré-românticos não tardará a converter-se na paixão dos

românticos. A primeira é um acordo com o mundo natural, a segunda é a transgressão da ordem social.³³

O gesto fundamental da modernidade, a negação crítica, seja do passado enquanto tradição a ser copiada, seja de si mesma enquanto tempo da razão, está certamente esboçado na poesia romântica. A razão crítica coloca em suspensão a segurança de qualquer verdade, espreitada pela dúvida e a incerteza. No âmbito da literatura, assiste-se à separação entre os valores religiosos e artísticos, entre o Bom e o Belo, que acaba por consolidar a autonomia da arte. Escrever um poema passa a ser a atividade de construir uma realidade à parte, um universo próprio e auto-suficiente.

Assemelhado ao sacerdote e ao profeta, como um substituto daqueles que antes estavam investidos do poder de comunicação com a esfera do sagrado, o poeta pode ao mesmo tempo transgredir a ordem social, criticando a moral e a política da civilização, e estar de acordo com o mundo natural, anterior ao desvirtuamento acarretado pelos processos de modernização. Gozando do respeito e da admiração do público, com uma função social ainda não desprezada por uma lógica mercantil e utilitarista, o artista romântico é capaz de, por meio da sensibilidade e da paixão pretensamente incorruptas, recusando o artifício, inaugurar um universo singular, assegurando um espaço de elevação e de exceção, um espaço de desacordo e resistência ao mundo exterior.

Hegel, um dos principais pensadores, senão o principal, a delinear uma concepção de poesia caracterizadora da lírica romântica, ainda hoje muitas vezes difundida e aceita como a própria natureza da poesia, é bastante representativo de algumas das nuances do espírito da época. Para o filósofo alemão, a poesia lírica nasceria do que chama de fantasia poética, a intuição e o sentimento interiores de um sujeito transformados em expressão, o

³³ PAZ. *Los hijos del limo*, p. 58.

mergulho de uma alma em sua própria interioridade, objetivado em uma forma. Nas palavras do autor: “(...) o que interessa antes de tudo é a expressão subjetiva como tal, das disposições da alma e dos sentimentos, e não a de um objeto exterior, por muito próximo que esteja”³⁴. Embora tenha origem em algo muito particular, de uma específica experiência subjetiva, a poesia alcançaria um valor geral, na medida em que os grandes poetas, ao transmitirem a sua consciência individual, o seu modo singular de conceber e de sentir, despertam em outrem sentimentos latentes, uma disposição de alma semelhante a que deu origem à composição. Haveria um caráter de universalidade na expressão poética, refletida justamente na capacidade exclusiva do autêntico poeta de exprimir o que há de mais elevado, o que há de verdadeiramente essencial e imutável na natureza humana. Se a poesia lírica afasta o sujeito do exterior, na medida em que o objeto de sua elaboração é o próprio indivíduo em sua intimidade, atinge um patamar absolutamente abrangente, uma vez que torna comunicável o que é de interesse geral. O contingente é sobrepujado pelo profundo contato do sujeito consigo mesmo, em um movimento que permite a ordenação do que antes era inquietude e convulsão. Para Hegel, a missão da lírica é bastante clara. Consiste em libertar o espírito daquilo que o oprime, da força da paixão e de disposições acidentais, restaurando a tranqüilidade na consciência. Ao objetivar na linguagem um conteúdo interior antes obscuro, revelando-o na palavra, o poeta se libertaria dos constrangimentos que lhe são impostos pela sua própria natureza, elevando-se a um grau superior de consciência, adquirindo o pleno domínio de si mesmo e transmitindo aos outros aquilo que é a essência imutável do ser humano.

Tal como vista por Hegel, a poesia romântica revela muito claramente uma forte ligação com os princípios iluministas. O sujeito é o centro de todo o processo de criação, a

³⁴ HEGEL. *Estética*: poesia, p. 296, 299.

universalidade é garantida pela certeza de que existe de fato uma natureza comum a todo o ser humano. Por meio da fantasia poética um novo mundo pode ser criado, absolutamente independente das leis que regem o espaço e o tempo exteriores. Na autonomia da criação, o homem torna-se a verdadeira obra de arte.

Na centralidade da experiência subjetiva, na idéia da elevação a que poderia chegar a expressão poética, manifestam-se os traços da continuidade de muitos dos valores iluministas. Contudo, a veemente negação do progresso e da razão, a que se opõe a valorização plena da inspiração e o desejo de reconciliação com o mundo natural, como conseqüência do desacerto entre a poesia e a modernidade, são também autênticas marcas do momento romântico, manifestação das tensões que assumem um grau de relevância inquestionável no período. A associação entre a poesia e as antigas funções da religião, assim como a valorização do sentimento e da paixão, apontam nitidamente para a nostalgia, para o desejo de retorno a um mistério e a um encantamento anteriores aos processos de racionalização que almejam cortar definitivamente os laços entre o céu e a terra.

Em muitos sentidos observa-se de fato entre as teorias poéticas do Romantismo os primeiros traços da poesia posterior. O poeta romântico requisita para si um lugar próprio, à margem ou acima da comunidade que o cerca, um espaço de autonomia em que possa estar alheio ao empobrecimento espiritual de um mundo desencantado. A singularidade daquele que conhece o reino das palavras seria uma espécie de anormalidade, a um só tempo motivo de orgulho, na medida em que a diferença em relação ao normal vem a ser um índice de superioridade que possibilita a abertura de um espaço de expansão e elevação, o domínio de uma sabedoria esquecida. A inaptidão social passa a estar intimamente relacionada à afirmação da genialidade e do caráter de exceção do poeta. O artista romântico, movido pela necessidade de recusa do mundo e pela vontade de alçar-se para cima, encontra na

fantasia a realização de uma legítima vocação espiritual. O mundo interior torna-se o único lugar habitável. Na medida em que a natureza se faz cada vez mais a inimiga do homem prático, do homem de ação que visa o progresso, transformando-se em objeto a ser dominado, muitas vezes tomado como propriedade privada, o poeta assume um posto de oposição, negando o mundo real e encontrando na linguagem a transcendência, o exílio vertical, em direção ao alto, e a possibilidade de estar livre dos constrangimentos do tempo.

No processo de acirramento das cisões entre poesia e sociedade, entre os valores burgueses, a instrumentalização política e econômica dos ideais iluministas, e a experiência contemplativa dos poetas, observa-se no Romantismo os primeiros esboços da fundamental separação entre a linguagem cotidiana da comunicação e a linguagem sem fins imediatos da lírica. Mais tarde, a separação entre o artista e o público se tornará evidente e até mesmo obrigatória, uma vez que o poeta mais se distancia do gosto da massa. Em oposição a uma poesia da serenidade, da harmonia, do rigor e da simetria, da idealização da realidade, que ainda se encontra em certa medida em Hegel, como o produto da realização poética, descobre-se no Romantismo um campo para a exposição da melancolia, das dores de estar vivo, em uma manifestação ímpar e autêntica da angústia existencial que se tornará marca distintiva da modernidade. Descobre-se o gosto pelo grotesco, a fascinação pela morte e a beleza das atmosferas sombrias. A sensação de estar em um mundo decadente, em uma época tardia da história da humanidade, se tornaria definitivamente uma marca do artista romântico, assim como uma das formas fundamentais e mais constantes do modo como se revela a experiência do sujeito na poesia moderna. Desde o Romantismo, a nostalgia, a sensação obsedante da perda, de onde se desdobra o desejo ou a fantasia de reconciliação com a natureza, assumem um lugar central como experiência afetiva. O sentimento do fim, a espera da consumação irreversível do tempo, conjugado à recusa de um mundo

desenvolvimentista e mecanizado, será uma das bases centrais sobre as quais se edifica a experiência subjetiva do poeta moderno.

Na poesia romântica vêem-se certamente muitos dos traços do que seria uma estrutura mais definida de uma determinada poética da modernidade. Certas das características das formas e concepções da lírica do período serão em seguida abandonadas, outras se manterão constantes, configurando o que se poderia observar como algumas das bases imutáveis da própria experiência da modernidade, em seus diversos matizes. Imerso nas contradições que caracterizarão toda a experiência da modernidade, o poeta romântico, colocando-se em um lugar de oposição, como o ser de exceção, orgulhosamente anormal, abre o caminho para o percurso futuro da arte. Tal como a revolução política, a poesia se alimentará da negação e da crítica ao que se naturaliza ou institucionaliza, impondo-se como norma dominante. Como oposição ao movimento que se constitui como o centro dos processos de modernização, começa a instaurar-se no âmbito da experiência existencial o lugar da mais incisiva negatividade, quando o estar no mundo torna-se motivo de angústia e a melancolia transforma-se na marca mais nítida do sujeito.

*

Se o exílio vertical era ainda possível para o artista romântico, admirado como um ser de caráter elevado, criador da obra de arte que se mantinha na esfera dos objetos de culto, o mesmo não é mais possível a partir da época em que vive Baudelaire. O distanciamento cada vez mais efetivo entre a poesia e o seu papel público tornara-se evidente durante o transcorrer do século XIX, particularmente na França. Victor Hugo talvez tenha sido o último grande poeta a poder gozar de plena aceitação entre o público

leitor de sua época, o último a ser ainda louvado como o representante dos ideais elevados da nação e dos sentimentos mais essenciais e profundos do ser humano. Baudelaire, diferentemente, refletindo as novas circunstâncias que envolvem e determinam o papel da poesia no bojo dos processos de modernização, experimenta uma nova realidade, observando de forma bastante aguda, a um só tempo melancólica e irônica, a situação do poeta como figura à margem, desprovida de qualquer maior interesse para o mundo. Na radical inversão dos ideais de pureza e serenidade, do apaziguamento dos sentidos na obra, o autor transforma em revolta e blasfêmia, na atração pelo grotesco, uma incontornável experiência de descontentamento e inadequação. O papel precursor do autor de *As flores do mal* é amplamente aceito pelos mais diferentes estudiosos. Ainda que impregnado das visões de mundo e das temáticas da poesia romântica, Baudelaire abriria efetivamente os caminhos para a poética posterior, seja na afirmação do transitório como uma das partes da arte, a qual se completa com o eterno, seja na percepção do valor máximo da fantasia no processo de composição artística, ou ainda, na manifestação da tensão fundamental entre uma aspiração infinita e uma limitação bastante concreta.

Quanto mais avançado o século XIX, mais os processos de industrialização mostram-se irrevogáveis. O cenário das grandes cidades, com o seu movimento característico, de homens solitários em meio à multidão, de uniformidade e da mecanização, impregna toda e qualquer imaginação e experiência. Em uma civilização dominada pela técnica e pelo comércio, em que a repetição tende a aproximar o homem de um autômato, a própria possibilidade da poesia vê-se ameaçada. Diante dos negociantes, bacharéis e especuladores da bolsa, de uma classe burguesa plenamente consciente de si e de seu poder, a contemplação e a melancolia característica dos românticos não seria mais capaz de elevar qualquer espírito. O mundo sem mistérios das transformações capitalistas

coloca em xeque as antigas atribuições do poeta, uma vez que a produção sem fins da poesia não pode ser facilmente absorvida pelo predominante utilitarismo do mercado.

Baudelaire identifica-se com as camadas mais baixas de um mundo que o oprime, com as prostitutas e os mendigos, os velhos e os assassinos, fazendo destes tipos o objeto de muitas das suas poesias. O poeta não é mais aquele que celebra serenamente a cultura a qual pertence. Em sentido inverso, marcado com o sinal da negação, é antes quem insiste em mostrar o desagradável, tudo o que corrói uma sociedade edificada em princípios considerados alienadores do homem. Enredado nos processos de desenvolvimento que se institucionalizam sob o nome de progresso, e observando nestes mesmos movimentos a sua contraparte negativa, Baudelaire compõe uma poesia fundamentalmente crítica, invertendo os valores dominantes. Contra o cristianismo, opõe o satanismo; contra a burguesia, o desprezo; contra o Romantismo, tornado em boa medida a norma, o elogio sem pejos do artifício e um ideal absolutamente obscuro e inatingível. Em uma época em que os processos de racionalização, iniciados com a Ilustração, escamoteiam a meta original de conquista plena das liberdades individuais, transformando os homens em sujeitos dirigidos por uma razão exclusivamente instrumental, a poesia deve tornar-se progressivamente mais negativa. Dá-se continuidade, de um modo mais agudo, ao desconforto dos românticos, à oposição a um mundo inteiramente desprovido de qualquer mistério e encanto.

As promessas da modernidade revelam o seu malogro não só nos poemas de Baudelaire, mas também em sua obra crítica. Com o poeta francês, observa-se mais uma das marcas próprias da modernidade em poesia, a conjugação entre a reflexão e o fazer poético. Em seus ensaios, o autor de *As flores do mal* deixa clara a sua posição em relação à arte contemporânea. Serva dos interesses hipócritas da burguesia - que absolutamente desconhece a tarefa mais importante da experiência estética, a manifestação de uma

fantasia superior, ao elogiar e financiar artistas desprezíveis e ignorar os verdadeiros mestres - a arte da época revela em tudo a sua mediocridade, perfeitamente correspondente à degradação dos ideais elevados que deveriam ainda constituir o seu maior substrato. Em uma sociedade em que os imitadores, desprovidos de qualquer faculdade imaginativa, gozam da maior admiração e dos maiores financiamentos, não pode de fato vigorar senão a mediocridade; toma-se de bom grado a habilidade comum e o simples domínio de uma técnica como a mais elevada manifestação artística.

O desenvolvimento da indústria, de seu papel central na economia e na experiência do homem moderno, e a valorização entusiasmada do espírito analítico, teriam aniquilado, na França do século XIX, toda a capacidade de fruição de uma obra de arte, assim como a própria faculdade de julgamento do que seria uma autêntica obra de arte. A separação entre o artista, comprometido antes de tudo com a potência de sua própria tarefa, e os pretensos apreciadores da arte, seria o reflexo da oposição entre o espírito contemplativo do poeta e os penhores para a ação de uma classe estritamente envolvida com os interesses da aplicação do capital. O utilitarismo que impregna todos os campos da atividade social não mais permite a autêntica absorção do homem em uma experiência estética. O público desvirtuado tornara-se cego para as maiores manifestações do espírito. Quando a obra de arte perde o seu valor de aura, deixando de ser um objeto de culto para se tornar uma mera vassala do real, abandonando o idealismo e o desejo de elevação de tempos menos sórdidos, não restaria de fato ao poeta senão a margem, a crítica e a revolta.

Não é por acaso que Baudelaire olha com agudo desprezo tanto para a fotografia quanto para as ciências naturais, na medida em que estas representariam uma ameaça ao que há de mais nobre no ser humano, a capacidade de mergulhar no campo do impalpável. O imaginário que surpreende, impressiona e fascina a todo e qualquer espírito ainda não

contaminado pela atuação perniciosa de um progresso puramente material, seria o verdadeiro substrato da arte, uma forma de resistência ao processo de restrição do universo perpetrado pela ciência. Criticando veementemente os artistas que se limitam a representar o mais fielmente possível o que pode ser observado na natureza, em uma arte que condizeria inteiramente com o “espírito médio da burguesia”³⁵, o poeta volta-se para o elogio do que é puramente espiritual, o produto da experiência do sujeito com uma faculdade alheia à realidade, encontrada nos campos da fantasia, do sonho e da imaginação. Mais do que nunca, em uma civilização dominada em todas as esferas pela rigidez da matéria, a poesia lírica e a arte de um modo geral deveriam almejar, como nos tempos de outrora, enobrecer o homem e a sua experiência na terra, restaurando uma grandeza perdida. Assumindo uma forma negativa, de oposição, a poesia permaneceria circulando em torno de antigos ideais, de extração romântica, no entanto agora problematizados e tornados metas por certo infinitamente mais distantes.

Neste ponto, tocamos em algo que parece ser central em Baudelaire, marca das tensões que permeiam toda a sua obra. No poeta, manifesta-se uma forte tendência à elevação, um desejo de ascensão que, entretanto, não pode encontrar qualquer repouso. Depois da aspiração ao retorno à ingenuidade dos românticos, em um mundo governado pela matéria, os lugares do elevado já não mais existem. O mistério daquilo que é invisível, que está em uma outra esfera, acima da vida mundana, não pode existir mais como um conteúdo pleno de sentido, mas apenas como um mistério igual a si mesmo. Nas palavras de Hugo Friedrich, que aponta no autor de *As flores do mal* uma das características que permanecerá constante na estrutura fundamental de uma certa poética da modernidade: “A

³⁵ BAUDELAIRE. *A modernidade de Baudelaire*, p. 91.

meta de ascensão não só está distante, como vazia, uma idealidade sem conteúdo”³⁶. O ideal identifica-se com o abismo, na medida em que, “despertando uma tensão excessiva para cima, repele o homem que está em tensão para baixo”³⁷. Quanto mais alto é o desejo de vôo do poeta, maior é a sua sensação de queda, quanto maior a meta, mais intensa a sensação vertiginosa do abismo. Mais à frente veremos como esse problema tem manifestações bastante relevantes na poesia de Hilda Hilst.

Se por um lado Baudelaire compartilha com os românticos o desconforto em relação ao real, por outro não mais vislumbra qualquer possibilidade concreta de transcendência. Restaria à sua poesia a busca em si própria de um poder de resistência, um espaço de dissonância que, ainda na forma de uma intensa negatividade, descobrisse campos inexplorados da experiência subjetiva. Insurgindo-se tanto contra o real, em sua mediocridade, quanto contra a necessidade de a arte estar submetida a uma origem situada na natureza, Baudelaire abriria um largo espaço para o rompimento com a idéia de representação. A fantasia criadora se tornaria o verdadeiro princípio organizador da obra, a atividade de decompor o existente e criar um mundo inteiramente novo. O artista que obedece à imaginação - não sendo apenas um mero imitador do que se observa no mundo empírico -, ao captar no efêmero e no cotidiano o que seria o eterno e o poético, aspira antes de tudo a dar ao real “uma fisionomia completamente nova”³⁸. O legítimo ideal de toda a arte, revelar a própria alma humana, elevada ao encontro de si mesma, passa a ter como princípio não a cópia, por mais perfeita que seja, por mais controle tenha o artista de sua técnica, mas a imaginação, em um processo que digere e transforma o real, dando origem a um mundo singularizado e expandido em infinitas possibilidades, absolutamente

³⁶ FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p. 48.

³⁷ *Ibidem*, p. 48.

³⁸ BAUDELAIRE. *A modernidade de Baudelaire*, p. 81.

prenhe do artifício e do sujeito que a cria. A realidade limitada pode ser superada, substituída pela superior faculdade de criar o irreal, do mesmo modo que a natureza pode, enfim, ser abandonada.

Em Baudelaire, a central importância dada à fantasia criadora e o elogio do artifício articulam-se em um mesmo sentido. Os processos de decomposição e deformação do real, certamente aliados ao desejo de ultrapassar a natureza, situam-se no próprio homem, voltado para si mesmo, que detém a capacidade de superar o desamparo e a impotência frente a um mundo desencantado. No entanto, a arte igualmente não deve ter uma origem na natureza do homem, pois esta se encontra imersa no reino das obrigações e das necessidades. Em oposição à natureza, o artifício, como uma conquista da humanidade, produto da razão “redentora e reformadora”³⁹, deve vir a fazer parte do processo de composição. A fantasia não seria a simples expressão do sentimento de um sujeito, mas antes, a reunião de distintas faculdades, a aliança entre a lógica e o sonho, entre a máscara e a experiência real. Abre-se o espaço para o distanciamento entre a pessoa que escreve o poema e a *persona* lírica, uma espécie de máscara que seja a transfiguração artificial do sujeito na composição. Acredita-se que a experiência poética esteja muito mais na expansão do indivíduo para além de si mesmo, em direção a uma outra realidade, que sobrepuje tanto a natureza exterior quanto a interior, do que na revelação de uma subjetividade e de uma apaziguada consciência individual. O sujeito não mais se revela, como na poesia dos românticos, mas destitui-se de sua própria existência empírica.

A separação que se inicia com Baudelaire, a cisão entre o autor e o *eu* lírico, terá enormes conseqüências para a poesia posterior, na medida em que a impessoalidade torna-se uma marca cada vez mais freqüente da teoria e da prática poéticas. Em detrimento de

³⁹ BAUDELAIRE. *Sobre a modernidade*, p. 57.

uma lírica confessional, é jogada por terra a idéia de que a poesia seja simplesmente a manifestação, em uma forma destinada a tocar outrem, da expressão de sentimentos pessoais. A vontade de neutralizar o coração, de banir da poesia todo o grau considerado excessivo de sentimentalidade, acaba apontando para a desconfiança da emoção como o substrato da arte, para a interrogação e a negação do papel da poesia como a simples comunicação de um estado verdadeiro da alma. A poesia, com Baudelaire, torna-se ao mesmo tempo um trabalho organizado com a forma e a expansão de uma imaginação criadora sem amarras. Revendo o papel da inspiração e da técnica que, antes opostos, aliam-se indistintamente na construção do momento em que o poeta encontra-se com a magia do poema, e localizando na fantasia o grande princípio organizador de toda a arte que se contrapõe a um mundo apequenado, Baudelaire ultrapassa de fato as teorias estéticas do Romantismo e inaugura uma nova fase da modernidade.

*

Como um prosseguimento natural das inovações do pensamento e da poesia de Baudelaire, certamente animados pela experiência de seu tempo, surgiram em seguida outros dois poetas franceses que definitivamente consolidam e apontam os caminhos da poética posterior. Com Rimbaud e Mallarmé ganham nova força os desdobramentos do processo de emancipação da linguagem poética. Ultrapassando o predomínio em poesia de uma estrutura puramente discursiva, baseada sobretudo no uso da função referencial da linguagem, descobrem-se novos campos de exploração estética, sempre em busca do desconhecido ou daquilo que escapa aos constrangimentos de uma civilização cada vez mais tecnológica. A modernidade é experimentada mais fortemente ainda como uma crise.

O poeta isolado faz-se dissidente e desterrado, ao buscar em uma linguagem cada vez mais distinta da comunicação e sua lógica linear um sabor inusitado, um sentido enigmático que despreza com frequência a necessidade de compreensão. O conteúdo da obra é deixado em segundo plano, a partir do momento em que se concretiza a emancipação da linguagem referencial e a poesia ganha em especificidade, emancipando-se de tudo o que seria exterior a seu próprio universo. A associação entre o fazer poético e a reflexão crítica sobre o processo de composição, assim como sobre o lugar da poesia no mundo e na sociedade, adquire um aspecto de necessidade, uma vez que a justificativa para a existência da lírica em uma sociedade absolutamente utilitarista torna-se um problema.

Particularmente em Rimbaud, a reação contra uma realidade oprimente, contra o positivismo científico e tudo o que supõe explicar os mistérios do mundo, ganharia os contornos de uma incontornável revolta, de uma veemente necessidade de evasão e deformação do real. Impulsionado pela repulsa de quem não seria capaz de se adequar ao sistema e aos valores dominantes, o poeta vê na poesia uma espécie de possibilidade de salvação, de libertação do espírito contra os instrumentos de força da civilização. Rimbaud, como Baudelaire, é marcado pela tensão característica da dialética da modernidade, entre uma aspiração para o alto - no caso, a amplidão - e a limitação concreta da realidade. Uma vez que, contra a insuficiência do real, não haja mais fé ou mito, restaria apenas um desconhecido inacessível, e uma violência desfiguradora.

Há em Rimbaud um fascínio pelo mistério, uma insaciabilidade que se transfigura em desejo de tocar a amplidão, na imersão em uma fantasia superior à realidade. O poeta sabe, entretanto, que o caminho da liberdade absoluta leva certamente à mutilação e ao aniquilamento. Tornando não-familiar tudo o que antes poderia ter um lugar estável e seguro no cotidiano, por um trabalho ativo de desregramento progressivo dos sentidos, o

poeta almeja firmemente penetrar no desconhecido, evadindo-se das ordens reais do mundo empírico. Contudo, ao impor a criação e o caos da fantasia como um rompimento com o mundo real, experimenta-se a autodestruição, o choque contra uma amplidão que, ao elevar, despedaça. A poesia do autor das *Iluminações*, ao deslocar-se em direção a um distanciamento do mundo explicável, abandonando a prioridade do conteúdo e de um evidente núcleo temático, recusando a empatia com o leitor, a possibilidade de comunicação e de compreensão, requer para si um espaço à parte, lugar da magia e do irreal. Tornando estranho o conhecido ou fundindo elementos inteiramente díspares, como mais tarde farão os surrealistas, Rimbaud cria uma poesia manifestamente obscura, nos dizeres de Friedrich, “indefinível para a inteligência, mas perceptível para os sentidos”⁴⁰.

Sob outro aspecto, em um ponto fundamental para o desenvolvimento da lírica moderna, tal como a temos visto aqui, dá-se com Rimbaud continuidade à aludida separação entre o *eu* poético e o sujeito empírico. Em sua poesia não há de forma alguma um sujeito único (*Eu é um outro*), inteiro e senhor de si, que se revela ou confessa nos poemas, mas uma multiplicidade de vozes, resultado do desregramento dos sentidos em transfigurações que ultrapassam o próprio autor. Não há mais qualquer compromisso com a naturalidade de uma expressão fundada em uma consciência individual, com uma pretensa verdade absoluta ou, ainda menos, com a expressão consciente e tranquilizadora dos sentimentos interiores, mas uma firme vontade de autodespojamento, contato com forças desconhecidas, anormais ou subterrâneas.

Por muitos considerado um ápice da poesia moderna, o outro grande poeta da tríade francesa, Mallarmé, incorporaria praticamente todos os atributos e as inquietações características do espírito de um poeta moderno. Tal como um sacerdote que compartilha

⁴⁰ FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p. 66.

um idioma próprio apenas com alguns iniciados, fundador de uma nova espécie de religião, o poeta daria margem, na experimentação da forma do poema e em suas concepções teóricas, à revolução de toda a mentalidade poética da modernidade. Deixando o sentido das palavras em segundo plano, potencializando a multiplicidade de seus significados e exigindo o trabalho produtivo do leitor, afastando-se da objetividade normal em busca de forças essenciais mais puras, recusando uma lírica do sentimento e da inspiração ou substituindo a compreensão pela sugestão, o poeta determinaria o lugar mais alto, e ao mesmo tempo esteticamente mais confrontador, da poesia no seio da sociedade capitalista e industrial de sua época.

Marcada pela complexidade da sintaxe e a não-expressividade, em um conteúdo incomparavelmente obscuro, a poesia manifesta como nunca a necessidade de repelir o leitor, recusando-se a fazer parte de um mundo em ruínas onde possa haver ainda alguma sensação de normalidade. O sujeito recusa-se a fazer parte do poema, desprezando a possibilidade de identificação de experiências, sentimentos ou vivências comuns. O *eu* lírico cada vez mais neutro reflete a necessidade de um corte, a continuidade da cisão entre o sujeito e a *persona* lírica, antes unidos pela idéia que identificava o conceito de poesia com a expressão de uma subjetividade. A impessoalidade deixa de fato para trás o pressuposto romântico que havia sido a base para a própria concepção moderna de poesia lírica. Em Mallarmé, novamente se atribui à fantasia o caráter de uma força superior à realidade, que consiste não em uma expressão do entusiasmo ou de um delírio pessoal, mas em uma elaboração precisa de linguagem, alheia à natureza. O poeta passa a ser um técnico do intelecto, devotado à magia de um jogo essencial com as palavras. A poesia abandona definitivamente a dependência em relação a uma finalidade comunicativa, em uma expressão baseada na vivência e na confissão subjetivas, traço central da lírica romântica,

para voltar-se inteiramente a si própria. A ligação entre as palavras de um poema e o mundo exterior torna-se tênue, na medida em que o universo da obra de arte ganha em autonomia e em auto-referencialidade. O ato criativo procura o afastamento de qualquer normalidade, deixando de ser a exteriorização de uma experiência subjetiva para fundar um espaço reservado à hegemonia da palavra.

Diante de uma realidade insuficiente, que se distancia das essências mais puras do espírito, pressente-se na poesia, elevada ao patamar de maior força da linguagem, uma única e derradeira possibilidade de transcendência, de contato entre o homem e o absoluto. Em um processo que deteriora o real, retirando do objeto o caráter concreto e substituindo-o por uma idéia pura, forjada por meio do intelecto na fantasia, a linguagem quer aproximar-se do absoluto. Quer-se eliminar todo o real positivo, a existência concreta das coisas, para em seu lugar criar-se uma nova realidade. Entretanto, a essência dos objetos, destituídos de seu caráter concreto, não pode ser senão negativa, desprovida de qualquer conteúdo. O malogro da aspiração que impulsiona o trabalho do poeta, a meta, revela-se como o *Nada*. A poesia de Mallarmé, ao aniquilar por completo os objetos concretos, desligando-os inteiramente do mundo empírico para fazê-los existir tão somente na linguagem, como pura indeterminação, depara-se de frente com a mais incontornável ausência; ao buscar nas coisas a sua essência, escamoteada pela insuficiência do real, descobre-se o vazio. De modo semelhante ao que acontece em Rimbaud, ou antes, em Baudelaire, o anseio em direção a uma idealidade, a elevação ao absoluto, em Mallarmé, tem como contrapartida justamente o encontro com o *Nada*. O que restaria, ao final da experiência poética, seria mais uma vez a dissonância entre uma aspiração e uma meta, na medida em que a linguagem, tornada o espaço do absoluto, é também marcada pela insuficiência. A impossibilidade da existência positiva do não-concreto e a imperfeição de

toda a existência espiritual, como um vazio de conteúdo, serão transfiguradas como os limites da própria linguagem que, ao voltar a atenção para si mesma, descobre a negatividade de sua essência. Ainda que seja a maior força e a característica essencial do homem, fonte onde se espera matar a sede do absoluto, a poesia igualmente fracassa, devendo esperar por fim tornar-se ausência e silêncio, prova do caráter contingente do homem e de seus instrumentos diante do incognoscível. Em mais um exemplo da dialética fundamental da modernidade, a tensão insolúvel entre a aspiração e a inacessibilidade da meta, Mallarmé coloca em jogo a insuficiência da linguagem e da poesia, como a expressão mais elevada do intelecto, frente ao objetivo de tornar inteligível ou sensível a essência última das coisas.

Os principais traços de uma fase decididamente central da modernidade poética poderiam ser encontrados em Mallarmé. Hugo Friedrich os lista como a seguir:

(...) ausência de uma lírica do sentimento e da inspiração; fantasia guiada pelo intelecto; aniquilamento da realidade e das ordens normais, tanto lógicas quanto afetivas; manejo das forças impulsivas da língua; sugestionabilidade em vez de compreensibilidade; consciência de pertencer a uma época tardia da cultura; relação dupla com a modernidade; ruptura com a tradição humanística e cristã; isolamento que tem consciência de ser distinção; nivelamento do ato de poetar com a reflexão sobre a composição poética, predominando nesta as categorias negativas.⁴¹

Voltado para as essências absolutas que subsistiriam apenas na linguagem, Mallarmé defenderia uma criação poética posicionada contra a indignidade do real, como oposição à sociedade de consumo e ao caráter de mercadoria da obra de arte, ao impulso explicador da ciência e a um universo estreitado, quando todo mistério e encanto tornam-se claras e simples relações de causa e efeito. Unindo a reflexão acurada sobre o fazer poético

⁴¹ FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p. 95.

e as idéias arcaicas de magia e encantamento, marca de certa nostalgia, afastando o escritor do mundo que o circunda, como oposição ao discurso dominante da própria literatura e à sociedade que o sustenta, como um verdadeiro revolucionário, cuja dimensão política da obra não pode ser negligenciada, Mallarmé fecharia o círculo principal dos fundadores da modernidade em poesia, consolidando os princípios que desde os românticos vinham sendo esboçados como uma experiência fundamentalmente crítica, do mundo, da sociedade, da condição humana e da própria linguagem.

*

É o autor de *Estrutura da lírica moderna*, livro publicado em 1956 e de larga aceitação no meio acadêmico, que propõe a talvez mais bem elaborada proposta sobre o que sejam os principais traços de uma determinada poética da modernidade, ainda que limitada em um espaço de tempo talvez demasiado restrito. Friedrich aponta como elementos comuns da poesia do período desde o abandono das tradições clássicas e românticas, naturalistas e declamatórias, até a conquista e a valorização da dissonância e da incompreensibilidade, a recusa dos conteúdos inequívocos, que passam a ser substituídos por significações sempre múltiplas e um indispensável sentido de mistério. A lírica moderna teria deixado de ser a linguagem de um estado de ânimo, a expressão do desejo de uma “intimidade comunicativa”⁴² entre autor e leitor. Muito mais preocupada com os procedimentos que provoquem o choque e a perturbação, em detrimento da serenidade ou do apaziguamento, tornando estranho o familiar, a poesia dos modernos permaneceria não-assimilável, agressiva, original porque anormal. A voz do poeta distancia-se do âmbito de

⁴² FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p. 17.

contato ou ressonância da sociedade, para tornar-se oposição, uma frente contra o público burguês, um “lamento pela decifração científica do universo”⁴³. A ruptura com os valores e práticas comuns da época seria uma natural consequência do que o poeta supõe ser a sua grandeza incompreendida, marca de distinção. Desterrado ou despatriado, proscrito do mundo da ação capitalista, mas orgulhoso de seu isolamento, o poeta, recolhido a um mundo interior, encontraria na fantasia criativa o último refúgio contra uma realidade opressora. A evasão ao irreal, como distanciamento e recusa de uma época marcada pelo domínio da técnica, do comércio e das diversas formas de imperialismo, torna-se a mais legítima tentativa de conservação da liberdade, a única possibilidade de expansão do sujeito para além dos constrangimentos do tempo. A linguagem apresenta-se como a última possibilidade de salvação para o homem moderno.

Desdobrando-se sobretudo na lírica europeia do século XX, a modernidade poética manteria ainda uma certa unidade de estilo, assim como uma “atitude poética comum”⁴⁴. Os temas e assuntos, como na arte dita abstrata, dariam lugar a um primeiro plano ocupado pela própria técnica de expressão, seja na aspiração de uma forma completamente livre, que se contrapõe à lógica do discurso, seja na vontade de domínio completo do intelecto sobre a composição, tornada antes de tudo construção. O ofício do poeta ganha em especificidade, quando o objeto da poesia passa a ser a linguagem em si, e não mais um conteúdo destinado à função normal de comunicação. O isolamento do mundo, a experiência existencial profundamente marcada pela negatividade, transfigura-se em uma lírica destituída de subjetividade, em que a *persona* do poema não é mais do que um anônimo. A modernidade poética, quando o retorno ao absoluto e a aspiração de uma meta apresentam-se como

⁴³ FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p. 20.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 142.

impossíveis, acaba por tornar a obscuridade um princípio estético dominante, reflexo da indeterminação de toda e qualquer idealidade e da solidão irremediável que envolve o ser humano. A melancolia, a dor e a inadequação tornam-se as marcas mais nítidas do artista e o substrato para uma criação que se quer cada vez mais autônoma e distante do real.

Alargando o espaço de tempo em que se situaria a poesia moderna, devemos entender que desde o Romantismo, em que se experimenta a sensação de abandono em um mundo hostil e indiferente, como uma manifestação do desconforto do homem em um tempo desligado da eternidade, aliam-se a incredulidade e a fé, em uma espécie de niilismo místico. Consistindo na invenção de mitologias pessoais, a poesia torna-se um mundo à parte, que desacredita a superstição da filosofia, da razão e o culto absoluto do progresso. Opondo-se à idéia de uma ordem universal e racional, que surgira no seio dos princípios iluministas, a lírica pretende ser o campo do retorno ao substrato essencial dos mitos, onde se encontram as palavras que fundam uma realidade singular e uma religião própria, agora inevitavelmente esvaziada, profundamente marcada, por isso mesmo, pela angústia. Ao ultrapassar os limites mais estreitos de uma possível cronologia – havíamos falado de uma modernidade poética situada entre 1850 e 1930 - prolongando-se desde o Romantismo até a radicalidade das atitudes e programas das vanguardas da primeira metade do século XX, e tendo como núcleo a tríade dos poetas franceses Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, a poesia moderna estender-se-ia no tempo como uma negação crítica que transfigura o mundo para transformá-lo, tendo ainda em vista, de modo paradoxal, a certeza do fracasso de toda utopia.⁴⁵

⁴⁵ Sobre as vanguardas muito poderia ainda ser dito, uma vez que representam um momento de alteração nas formas da poesia moderna. Philadelpho Menezes aponta no descrédito ante as grandes obras, no abandono da individualidade e da busca por um estilo pessoal - traço dos modernistas da fase anterior -, na postura de legisladores, muitas vezes de caráter autoritário, dos grupos de vanguarda, alguns elementos que

A instabilidade das consciências, dos valores e das crenças, em um período de profundas transformações, encontraria na poesia um espaço de tensão e dissonância. Na dialética entre a aspiração e a meta, da qual resulta a certeza do fracasso, característica do ceticismo moderno, ou na oposição à sociedade capitalista, à opressão do real, a lírica vem a ser a manifestação de uma revolução que, diante do malogro dos movimentos de renovação política em larga escala, pretende transformar o mundo a partir do próprio universo da arte. Entre um sentido utópico, quando a modernidade identifica-se com a transformação, e uma aspiração nostálgica, manifesta na vontade de restaurar-se um tempo original, oscilam os desejos dos poetas modernos, reservando a si o direito de construir um mundo singular onde a liberdade e a fantasia assumam os seus desígnios. Como crítica e negação, tanto da sociedade como de si mesma, a poesia prevê o seu próprio fim, os limites em que está contida e o fracasso de seus ideais. Ainda imbuída dos valores iluministas, tal como a própria razão, que permite o distanciamento crítico, ou a vocação libertária, mas em desacordo com a forma com que se apresentam em uma civilização desprovida de mistério, a poética da modernidade teria tornado-se definitivamente oposição, rebelião estética e política contra a cultura estabelecida, as idéias absolutas, a onipotência da razão e os interesses puramente materiais que caracterizam a dominação das mercadorias sobre os homens na sociedade burguesa.

Se hoje, como afirmam em uníssono os pós-modernistas, ou mesmo um poeta e ensaísta como Octavio Paz, a Idade Moderna chega ao fim, trazendo consigo o ocaso da arte moderna, ou se a modernidade continua como um projeto possível, permanece uma

caracterizariam o que ele considera, como, aliás, também faz Octavio Paz, o último momento da modernidade. (Cf. MENEZES. *A crise do passado*, p. 96-113). Certamente, a poesia de Hilda Hilst se aproxima mais dos traços da poética anterior às vanguardas, ainda que guarde alguns interessantes traços em comum com a poesia dos surrealistas, particularmente no que tange à procura de um acesso à interioridade psicológica e ao questionamento do desejo em um nível subjetivo e simbólico.

questão em aberto. É certo que, no abandono do poder de negação da poesia moderna, transformado em mera cerimônia, nossa modernidade não pode ser considerada a mesma do Romantismo alemão ou ainda a mesma dos surrealistas, que propunham a ligação entre a arte e a vida numa manifesta vontade de transformar o mundo. A crítica à burguesia ou a oposição entre socialismo e capitalismo deixaram de fazer sentido, uma vez que a divisão dos homens em classes deu lugar a outros tipos de particularidades - no bojo de reivindicações muito mais culturais do que econômicas - e nenhum sistema pode ainda apresentar-se como a redenção universal das civilizações em um processo histórico linear e progressivo. Entretanto, verificamos que a poesia em muitos autores continua a ser uma forma de resistência à modernização, uma negação da vacuidade de sentidos de um mundo governado pela mídia ou de uma rotina que mecaniza o homem, representando uma consistente manifestação de espaços de continuidade da mais central tradição moderna, seja em alguns de seus traços iluministas, românticos ou mesmo aqueles que refletem uma angustiada consciência da crise, desencadeada pela falência das utopias de melhoria das condições sociais e da evolução permanente do ser humano. Diante da crise do que entendemos por poesia moderna e arte moderna, restaria saber se, com a extinção das grandes narrativas fundadoras, das utopias e dos projetos de libertação universal do indivíduo (por meios pacíficos), com a absorção de toda a obra pelo mercado, extinguiriam-se também as tentativas de construir-se uma nova sociedade.

*

Apontados os traços que caracterizariam uma certa unidade ou estrutura da lírica moderna, seja no aspecto do estatuto social do poeta, seja em relação às formas específicas

que assume a poesia na modernidade, resta-nos pensar no mais importante para o nosso assunto, a poesia de Hilda Hilst. Depois de levantados os princípios centrais do que seria, nas palavras um tanto críticas de Antoine Compagnon, uma “narrativa ortodoxa da tradição moderna”⁴⁶, concentremo-nos no nosso objeto de estudo. Por certo, foi a poesia de Hilst que nos mostrou o caminho para a escolha e o levantamento dos dados acima expostos, configuradores da própria tradição poética a qual ela pertenceria. Na possível confluência entre os tempos, a modernidade e o seu ocaso, procuremos notar quais os traços da paradoxal tradição moderna permanecem na obra da poeta, adquirindo os contornos próprios a sua poesia.

O que foi acima exposto como a característica dialética da modernidade, a tensão entre uma aspiração e o vazio ou a impossibilidade de atingir a meta, aparece em Hilda Hilst de modo muito claro, embora seguramente com certas especificidades. Na poesia da autora, ainda que de diferentes modos ao longo do desenvolvimento de sua prática poética, a meta adquire uma referência objetiva bastante determinada, na esfera da tradição católica. O Deus uno e onipresente, criador do céu e da terra, apresenta-se de diversas formas na obra de Hilst. Muitas vezes fundem-se o erotismo e o divino, o homem e Deus. Seja como o pai original, a pureza e a perfeição absoluta, seja como um ambíguo objeto de desejo, ora absolutamente etéreo e impalpável, ora feito corpo e necessidade, o *Sem Nome* mostra-se sempre presente nesta poesia. Ainda que em diversas facetas, sobressaem-se por certo as imagens negativas do criador, as que ressaltam a indiferença ou a pura perversidade de uma

⁴⁶ Compagnon critica o que considera uma narrativa genética e teleológica – “escrita em função do desfecho ao qual ela quer chegar” – cujo ponto de partida seria uma dialética evolucionista, que privilegia o lado trágico da modernidade em detrimento de sua faceta irônica e melancólica (COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 44-48).

figura sádica e displicente, satisfeita em assistir a miséria de mortais tornados simples brinquedos.

Impregnada da cultura católica, como Baudelaire ou mesmo Rimbaud, Hilst experimenta de modo agudo a dissonância entre a aspiração em direção ao sagrado e a impossibilidade de atingir a sua meta. A poeta procura voltar-se para o mistério absoluto, reconciliar-se com a origem, manifestação de um mundo ainda não corrompido, ainda impregnado de encantamento. No entanto, na medida em que Deus não é mais do que uma *Cara Escura*, a redenção torna-se impossível. Dogmas são invertidos em blasfêmias, em uma espécie de religiosidade rebelde. Despreza-se a contemplação tranqüilizadora de qualquer pureza ou ideal. Assim como em Baudelaire, pode-se dizer que em Hilst também haveria uma tensão excessiva para cima, repelindo o sujeito que está em tensão para baixo.⁴⁷ Mesmo estando a idealidade da poeta relacionada a um referente determinado, o seu conteúdo torna-se problemático e obscuro ao extremo, de modo a se aproximar mais do vazio do que de qualquer outra coisa. No vácuo de conteúdo do objeto das aspirações, o *Sem Nome* de Hilst aproxima-se da idealidade vazia do autor de *As flores do mal*. Como em Baudelaire, não se pode contornar o pólo de tensão.

Tanto nos poemas da autora de *Sobre a tua grande face*, onde é a voz de uma *persona* lírica que se desdobra, quanto na prosa, em que há diversas nuances na encenação de tramas por vezes bastante complexas, a procura por Deus, a busca de um espaço de transcendência que esteja para além da efemeridade e pequenez do homem, constitui um fundamento obsedante. Entretanto, uma vez fundamentada a busca em um movimento de interrogação, procura por sentido, não se pode escapar da constatação da morte como destino. A experiência poética de Hilst está impregnada de uma visão trágica e negativa do

⁴⁷ Cf. FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p. 48.

ser humano, não como uma perspectiva sobre uma condição transitória, mas como a observação de um traço permanente do homem. A vida na terra não poderia ser senão desentendimento, passagem do tempo e frustração.

Ao poeta, que almeja não ser como o comum dos homens, restaria o isolamento, o alçar um vôo para cima, em direção a um retorno à origem ou a um encontro com o sagrado. Seja na nostalgia de uma natureza incorrupta, que aparece com mais frequência nos primeiros textos (*Quero e queria ser boi / Ser flor / Ser paisagem*)⁴⁸, ou no campo aberto da fantasia, espaço do encantamento da palavra, Hilst faz do verso um manifesto de negação do mundo e de aspiração de algo que esteja para além das contingências humanas. O desejo de escapar em direção ao alto torna-se uma força vital que, baseada na dinâmica da interrogação, corresponderia à última centelha de nobreza no homem.

Na fantasia, como os demais poetas da modernidade, Hilst encontra a faculdade para uma possível superação de uma realidade opaca e mesquinha, o meio para a criação de um universo próprio, movido por leis particulares e independentes. Na medida em que não é mais possível uma vivência que passe por cima da dúvida e da incerteza, uma vez que todo o eterno tornara-se há muito apenas uma ilusão e toda a verdade uma condição transitória, restaria ao poeta buscar aquelas que sejam as mais fascinantes dentre as ilusões ou sombras da verdade, pelas quais ainda valeria a pena cantar (“*De te sonhar, Sem Nome, tenho nada / mas acredito em mim o ouro e o mundo / (...) Do muito desejar altura e eternidade / Me vem a fantasia de que Existo e Sou*”)⁴⁹.

Os versos da autora estão repletos das efemeridades do amor humano e da obscuridade de um Deus sem face. No amor, em que se misturam a compaixão e a

⁴⁸ HILST. *Exercícios*, p. 210.

⁴⁹ Idem. *Do desejo*, p. 105.

crudelidade, a penitência e a fadiga, em um palco de lutas e descontentamento, mostra-se o selo da irrealização do homem na vida terrena. Por seu turno, a busca do absoluto não é mais que a marca da impossibilidade de encontro com o alto. Diante do fracasso tanto do contato com o *outro* na terra quanto do encontro com o *Outro* no céu, a poeta acaba por fazer do canto o próprio fim de sua existência, o campo das mais profundas interrogações existenciais que, embora destinadas a permanecerem sempre sem resposta, serão ao menos formuladas, tornadas um desafio, uma expansão da compreensão possível e uma forma aguda de consciência.

Querendo ser mais do que o simples contingente, recusando a opressão de um cotidiano que apequena e mergulhando em sua própria interioridade, em experiências afetivas singulares, a poesia de Hilst manifesta-se em descompasso com a realidade concreta, em desacordo com a sociedade, em conflito com a própria cultura na qual está imersa. Em uma obra marcada, nas palavras de Alcir Pécora, pelos “incômodos da comunicação”, a “vertigem da destruição”⁵⁰ e a “inquietação metafísica”⁵¹, uma incisiva negatividade torna-se mais do que evidente. Como negação de um mundo em que os seres humanos não seriam mais do que coisas, em que o próprio homem se insere apenas como mais um objeto de consumo, a poesia deseja manifestar a mais certa impossibilidade de reconciliação. Como um mártir, um santo ou um proscrito, o poeta torna-se mais uma vez um ser de exceção, vagando nos campos da poesia assemelhada a uma ameaçadora experiência religiosa.

A experiência mística da poesia de Hilst se assemelha muitas vezes a um processo de automutilação, da perda do sujeito em um mergulho no mistério absoluto (*Hei de levar*

⁵⁰ PÉCORA. In: HILST. *Exercícios*, p. 8, 9.

⁵¹ Idem. In: HILST. *A obscena senhora D*, p. 12.

apenas a vertigem e a fé / Para teu corpo de luz, dois fardos breves)⁵². O ofício de quem se dispõe aos sacrifícios da busca por sentido e plenitude tangencia de muito perto os caminhos da loucura. A iluminação propiciada pelo conhecimento próprio à produção poética aproxima o sujeito do aniquilamento, da característica delinqüência daquele “sumo sábio” de Rimbaud⁵³. Como em Baudelaire, o ideal da poesia de Hilst é também o mais vertiginoso abismo. Como em Mallarmé, a meta é o mais pleno vazio, o *Nada*.

A condição de isolamento do poeta e uma poesia que não faz concessões à compreensibilidade ou a convenções, embora permaneça muitas vezes, diferentemente de outros modernos, afeita às estruturas do pensamento discursivo, pretendem permitir também o escape da capacidade de absorção que ameaça as obras de arte na sociedade capitalista, quando a possibilidade de se provocar estranhamentos já não mais existe. Ao recusar o elogio da rotina ou das promessas da sociedade do espetáculo, mostrando o desconforto da vida, o grotesco do homem e de sua condição, um universo de dores e angústias, a poesia de Hilst reitera a repulsa a um mundo vulgar e banal. Ao contrário do que faz a indústria do entretenimento, baseada no princípio de satisfação do cliente, a autora apresenta-nos os difíceis estados de privação. Contrapondo-se a toda a facilidade do espetáculo, a obra poética da autora comprova a sua radicalidade moderna. Ao invés do apaziguamento, o que resta aqui é a angústia.

Embora não seja de forma alguma uma poesia engajada, de cunho revolucionário, ou partidária de alguma ideologia, a poesia de Hilst reflete, na mais romântica tradição da lírica, com os traços essenciais da modernidade, a experiência subjetiva do descontentamento. Em um plano regional, a experiência histórica da obra revelaria a

⁵² HILST. *Do desejo*, p. 35.

⁵³ Friedrich cita Rimbaud: O poeta, aquele que olha o desconhecido, torna-se “o grande enfermo, o grande delinqüente, o grande proscrito – e o sumo sábio” (Cf. FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p. 63).

oposição em relação a um país explorado e eternamente subdesenvolvido, marcado por escandalosas desigualdades sociais e colonizado por uma classe dominante agarrada com unhas e dentes ao poder (*Poeta e povo jamais compreenderão empréstimos de US\$ 100 milhões para irrigar coisa alguma alhures, porque o teu próprio País está doente famélico sedento triste pobre inflacionado demente. Só a Poesia salva*)⁵⁴. Em um plano global, o descontentamento atingiria o nível de uma oposição às lógicas de dominação e às formas como se institucionalizam, a uma modernização espalhada com base em valores que retiram o encanto do universo, transformando o homem em coisa e os objetivos da vida em tão somente conquistar-se lucro e bens materiais, conforto e satisfação imediatos (*impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás, discurseiras, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim nas mulheres, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras*)⁵⁵. A literatura da autora, e em particular a sua poesia, se integraria certamente junto a mais reativa tradição da modernidade. Em sua obra, como pensaria Adorno, a relação histórica do indivíduo à sociedade está sedimentada, cristalizada involuntariamente, sem que precise mesmo ser tematizada.⁵⁶

Uma interpretação social da obra de Hilst, abarcando não só a poesia, mas observando também as suas outras manifestações como diferentes formas de expressão dos mesmos núcleos centrais, implicaria na aceitação do pressuposto de que estamos diante de uma literatura de oposição ao que representa a modernização e seus processos de transformação do mundo. Ainda que na prosa da escritora seja mais explícita, embora repleta de nuances, uma posição diante de valores e acontecimentos mais concretos no contexto do mundo moderno, em sua poesia verifica-se igualmente a postura característica

⁵⁴ HILST. *Cascos & carícias*, p. 42.

⁵⁵ Idem. *A obscena senhora D*, p. 45.

⁵⁶ Cf. ADORNO. In: BENJAMIN. *Textos escolhidos*, p. 197.

dos expoentes da modernidade, como uma reação ou protesto à margem de todo o domínio tecnológico em seus diversos desdobramentos. Guardadas as devidas distinções, a busca do texto sagrado em Mallarmé - o *Livro* - ou a busca de Deus em Hilst acabam por mostrar-se, além de serem elementos a estabelecer conjunções específicas nas obras de cada autor, como um aspecto do descontentamento do sujeito crítico diante do cenário da realidade que se lhe apresenta. A poesia como uma celebração ritual, a criação de mitologias particulares, opostas aos símbolos impostos pela cultura de massa, a tentativa de se encontrar um espaço para o exílio do poeta-profeta, absolutamente incompreendido por uma sociedade dominada por homens de negócios e empreendedores, aparece em grande parte das obras daqueles que entraram para a história das letras como os autores canônicos da paradoxal tradição moderna.

Ainda que a forma da poesia da autora de *Amavisse* não chegue aos extremos em que se situa a radical experiência poética de Mallarmé ou mesmo Rimbaud, muitas vezes se aproximando de uma tradição medieval mais arcaica da literatura portuguesa do que dos modernos, e mesmo que sua prática não tenha sido sistematicamente acompanhada pela reflexão teórica, estamos seguramente ainda dentro dos limites da modernidade. Ora romântica, na medida em que não se retira em momento algum da esfera da expressão, da objetivação do conteúdo interior de uma subjetividade, como diria Hegel, ora mais próxima de uma modernidade explorada sobretudo *como crise*, recuperando o mistério e despojando-se do real, a poesia de Hilst revela a sua filiação, o pertencimento a uma tradição. Se por um lado, a autora aproxima-se mesmo dos românticos, desprezando o artifício e retornando à vontade de expressão do que vaga no interior do sujeito, em uma íntima associação entre a vida do poeta e a sua lírica, manifestando uma tendência a tematizar apenas o que seria universal, comunicável, enquanto experiência, a todos os

homens, por outro se coloca mais ao lado dos franceses do século XIX, recusando a modernização e o desencantamento, e pressentindo o fracasso de qualquer tentativa de elevação. No outro limite, a obra da autora, de maneira mais evidente a sua poética, opõe-se às de certo modo descompromissadas “novas produtividades” do Pós-Modernismo – “o jogo da forma, a produção aleatória de novas formas”⁵⁷ -, reunindo o que Friedrich chamaria, ao falar de Rousseau, de “uma tensão insolúvel (...) entre a agudeza intelectual e a excitação afetiva”⁵⁸.

Em uma dimensão paradoxalmente utópica, pois a um só tempo repleta de desesperança e desejo de retorno a um passado mítico, à natureza ou a um Deus obscuro, e de vontade de ruptura com a ordem estabelecida, a poesia de Hilst repercute, mesmo recusando com todas as forças o desencantamento ou o projeto liberal da economia na Ilustração, o que dizem os defensores da continuidade, no mundo contemporâneo, do inacabado projeto iluminista. Inteiramente imersa na angústia do sujeito em uma modernidade experimentada *como crise*, refletindo todas as tensões e ambigüidades características do poeta já desde Baudelaire, em meio a um vácuo de valores e sentidos, Hilst se volta para o seu próprio movimento interior, em uma dinâmica interrogativa e crítica, desordenando os códigos do mundo e desafiando o incomensurável. Em uma lógica própria aliam-se a irracionalidade romântica e o desejo iluminista de conhecimento. A fantasia e a razão tocam-se em seus limites, mostrando-se meios complementares para os questionamentos centrais que sempre acompanharam a existência humana.

Nas nuances de uma experiência subjetiva transfigurada em linguagem, almejando uma plenitude sabidamente ilusória, recusando uma realidade opaca e buscando o espaço

⁵⁷ JAMESON. *Pós-modernismo*, p. 321.

⁵⁸ FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p. 23.

possível para a sua superação, contra os rumos do mesmo projeto que dá origem a sua modernidade, contra a instrumentalização perversa das conquistas da ciência, Hilst ergue um singular universo poético. Revelando a partir de sua própria vivência mais íntima, em um tom certamente confessional, o desconforto do homem contemporâneo, o vazio que se encontra nas descidas ao abismo do pensamento - a partir da recusa do banal cotidiano e de sua satisfação alienada – a autora elabora meios para uma tomada de consciência crítica, condição da autonomia e da realização do sujeito enquanto tal. Ao defrontar-se com a provisoriedade da vida e buscando em Deus ou no amor, em um retorno à esfera da sacralização e de um encantamento pré-industrial, a reconciliação impossível e universal do homem consigo mesmo, Hilst procura redimensionar uma humanidade mais do que nunca ameaçada de extinção, em um mundo que globaliza a ausência de projetos mais amplos e insiste em tornar mercadoria a virtual satisfação imediata de todos os desejos.

Capítulo II

Trajetórias: Hilda Hilst e a poesia brasileira

E o que eu desejo é luz e imaterial.

Hilda Hilst

*

Hilda Hilst começa a publicar poesia em 1950, aos vinte anos de idade, ainda estudante na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, da Universidade de São Paulo. O primeiro livro, *Presságio*, assim como os dois seguintes, *Balada de Alzira* e *Balada do festival*, seriam posteriormente excluídos das reuniões de poesia da autora. O difícil acesso a estas obras acaba sendo conseqüência de uma escolha da própria escritora, que talvez tenha percebido nos primeiros lances de sua poesia mais o ensaio para vãos futuros do que propriamente a realização esteticamente efetiva das marcas centrais de sua escrita. O primeiro livro a ser incluído nas coletâneas, que talvez marque mesmo o início de uma dicção mais segura da poeta, é publicado em 1959, com o título de *Roteiro do silêncio*. Então, o cenário da poesia brasileira, assim como da política nacional e internacional, já estava sensivelmente diferente daquele de 1950, pois que tínhamos assistido ao aparecimento polêmico dos concretistas paulistas, cuja primeira exposição acontece no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1956, ao lançamento de *Claro enigma*, de Drummond, em 1951, e de *Morte e vida severina*, de João Cabral, em 1956, à posse de Juscelino Kubitschek e ao início da construção de Brasília.

Lançados entre 1950 e 1959, os três primeiros livros da autora evidenciam logo algumas das posturas e perspectivas essenciais de sua poética, mantidas até a fase última de sua produção. Estariam já aí presentes tanto as incertezas e os impulsos questionadores diante dos mistérios da existência, quanto a dimensão da eternidade como algo sempre almejado e a diferença do sujeito, uma *persona* lírica mulher e poeta, em relação aos demais seres humanos. Percebe-se desde cedo a concepção de poesia como um caminho de diferenciação, de contato com um conhecimento mais profundo e autêntico dos elementos

essenciais da experiência humana. Entretanto, parece ser apenas a partir de *Roteiro do silêncio* que um projeto mais coerente e definido, relacionado aos movimentos da poesia nacional do período, vai efetivamente tomando corpo nos poemas da autora. Pelo que se pode notar da leitura das edições da poeta que aparecem entre 1959 e 1967, observa-se que a primeira poesia de Hilst surge marcada pela atmosfera poética da época de sua talvez precoce estréia literária, ainda no início da década de 50. Vivíamos então o que alguns teriam considerado um novo projeto para a poesia nacional, uma reação ao Modernismo que se iniciara heroicamente em 22. A obra poética de Hilst nasce muito próxima da dicção com que a chamada geração de 45 imaginava estar restaurando uma lírica essencial, oposta aos movimentos de libertação modernistas. Se pudermos considerar que a obra da poeta é dividida em fases, marcadas por diferenças não tanto quanto ao conteúdo e à temática, mas quanto à intensidade e à ousadia do discurso poético, devemos certamente perceber a sua ligação, em um primeiro momento, com a tão criticada geração dos poetas da década de 40.

*

No percurso da poesia brasileira do século XX, os modernistas de 22 representam o movimento fundamental de abertura de novos caminhos, de conquista de uma expressão enraizada no comportamento do homem brasileiro e em nossa realidade enquanto nação. Em uma fase necessariamente radical de oposição aos modelos e práticas do verso então institucionalizados, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, ainda que poetas de características próprias, buscavam jogar por terra o discurso oficial, empenhando-se em um projeto mais amplo de formação de uma consciência literária nacional, antropofágica em seu processo dinâmico de apropriação, crítica e inovação. O

coloquialismo, a proximidade com a realidade prosaica, a libertação das amarras da forma, constituíam-se como instrumentos de uma poesia que pela primeira vez em nossa história procurava instaurar um idioma poético próprio, nacional ainda que tocado por todos os movimentos das vanguardas artísticas mundiais. Associando a pesquisa formal com a preocupação de participação no destino da comunidade, os primeiros modernistas teriam dado início a uma literatura intimamente aliada ao nosso processo de modernização, rompendo com o refinamento e a idealização das escolas anteriores. Em seguida, nas obras dos escritores de 30, aqueles poetas também fundadores que criaram uma dicção própria e uma poética singular, prolongar-se-ia o caminho aberto pelos desbravadores de 22, ainda que sem a mesma agudeza destruidora. Dá-se mais um passo na construção de uma poesia autenticamente brasileira e na conformação do que acabaria por se tornar o centro de nosso cânone. Compreensivelmente menos preocupados com a inovação formal, ao menos no sentido da procura de uma radical ruptura com a poesia anterior, os poetas de 30 deixariam para os seus imediatos sucessores uma poesia individualista, que a um só tempo consolida as conquistas do verso e da lírica dos primeiros modernistas e descobre novas áreas temáticas e perspectivas poéticas.

Surgindo já em um contexto no qual começavam a se institucionalizar as obras dos mais relevantes expoentes do modernismo, a chamada geração de 45 pretendia restituir uma dicção nobre à poesia, opondo-se ao que era percebido negativamente como os excessos de gratuidade e coloquialismo dos tempos heróicos do movimento modernista. Voltando-se freqüentemente para as formas fixas, repudiadas pelo impulso iconoclasta dos poetas de 22, os jovens da década de 40 recolocavam em cena uma série de nomenclaturas e modelos um tanto esquecidos ou depreciados. Voltam então a circular o soneto, a ode e a elegia. Com uma postura nitidamente conservadora, valorizando as normas e convenções estéticas já

estabelecidas por uma larga tradição, a geração de 45 teria pretendido retomar uma concepção de poesia ameaçada por aqueles impulsos inovadores, identificados como destruidores, das vanguardas internacionais e do Modernismo nacional. No contexto do término da Segunda Guerra Mundial, reivindicava-se para a poesia um lugar efetivo e de destaque na reconstrução dos antigos valores da civilização ocidental. A preocupação estética acaba por tomar um lugar de destaque no pensamento e na prática poética. Deixa-se de lado o projeto mais amplo de construção da sociedade brasileira, como queriam, ainda que de modo um tanto utópico ou ingênuo, os primeiros modernistas, ou mesmo os ficcionistas do romance regionalista e os poetas de 30, embasados por uma reflexão mais acurada e crítica da realidade nacional. Um novo predomínio da poesia sobre a prosa, após a voga do regionalismo, viria a ser também o predomínio de uma busca pelo universal, pelos grandes temas da tradição poética, uma busca pelo inefável, o que estaria para além da realidade, muito mais do que por aquilo que se limita aos movimentos de apreensão da vida e da sociedade brasileiras.

Ao mesmo tempo em que retomavam a centralidade da experiência formal, na exigência dos rigores métricos, o que alguns considerariam uma volta ao Parnasianismo, aspecto certamente o mais criticado da chamada geração de 45 - juntamente com a sua ambição de representar uma verdadeira reação ao Modernismo -, os poetas da década de 40 dariam prolongamento a um importante veio da poesia, em que se revelam os questionamentos de ordem metafísica e a busca de uma pretensa linguagem essencial. Em uma lírica intimista, existencial e interrogativa, cujos primeiros exemplos modernos teriam sido já nos anos 30 a poesia de Augusto Frederico Schmidt, Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa (apontadas como duas de nossas maiores poetisas mulheres) ou os primeiros livros de Vinícius de Moraes, manifesta-se um impulso de retorno ao sublime, também herança da

experiência poética simbolista ou mesmo ressonância da subjetividade e idealidade românticas. Em particular, a temática religiosa evidencia-se de forma inovadora antes mesmo em Murilo Mendes, em sua busca a um só tempo erótica e mística dos valores mais essenciais e absolutos. Por outro lado, a partir de 45, a percepção de que o Modernismo teria sido apenas um período encerrado da história começaria a revelar-se de modo cada vez mais agudo. Mesmo poetas que eventualmente não compartilhassem o apego às restrições e às convenções formais estariam marcados pela dificuldade em lidar com uma tradição já estabelecida como o centro de nosso cânone.⁵⁹ A consciência da situação histórica dos poetas da década de 40, na medida em que representava a percepção de uma posterioridade em relação ao centro do cânone modernista, teria informado uma série de poetas posteriores, tanto aqueles marcados pela preocupação formal ou pelo olhar sobre a realidade brasileira, quanto os que se voltavam aos questionamentos existenciais, o intimismo e a interrogação metafísica. Entre estes últimos, poetas de uma estirpe que, como vimos, teria se manifestado já na década de 30, Hilda Hilst e a sua poesia, ao menos em uma primeira fase, estaria bem situada.

*

Roteiro do silêncio, o livro que talvez tenha efetivamente marcado o verdadeiro início de Hilst como poeta, com um estilo mais maduro e seguro, apresenta uma poesia de tom elevado, elaborada em torno da valorização de alguns dos mitos muitas vezes

⁵⁹ João Cabral, em 1952, escrevia sobre as dificuldades que esperavam os jovens poetas diante do legado fundador das gerações de 22 e 30: “Os poetas de 45 encontraram já uma determinada poesia brasileira, em pleno funcionamento, com a qual era impossível não contar. Mas se é verdade que escrever poesia a partir do que se estava fazendo era uma atitude cômoda, a coisa se complicava para esse jovem poeta desde o momento em que ele se lançava em busca de sua dicção própria” (MELO NETO. *Obra completa*, p. 745).

associados à figura do poeta e ao seu fazer. Uma situação de marginalidade em relação ao mundo das circunstâncias, em que se recusa qualquer tratamento do cotidiano e da realidade brasileira, assim como o uso do coloquial ou a aproximação com a prosa, com uma experiência existencial mais chã, é tecida a partir de uma voz poética marcada por um forte sentimento de inadequação, de onde se desdobra a vivência fundamental da solidão e do sofrimento. Os poemas do livro revelam a procura por um dimensionamento do lugar da poesia em uma posição de marginalidade em relação ao presente do mundo. Em letras maiúsculas, antes mesmo do início da primeira parte dos poemas, intitulada *Cinco elegias*, lê-se a frase *É TEMPO DE PARAR AS CONFIDÊNCIAS*. O poeta, sujeito que assume a voz lírica nas composições, pergunta-se sobre o seu lugar, questionando a importância ou a necessidade de um discurso que se recusa a comungar com o mesmo mundo onde se disseminam a corrida espacial e a Guerra Fria, travadas unicamente em busca do domínio político, econômico e ideológico do planeta. Na medida em que se revelam como marcas da poesia um tom intimista e confessional, a oposição em relação ao Tempo, aos acontecimentos de um presente concreto e histórico, torna-se premissa radical do poeta. Reconhecendo a sua fundamental estranheza e o seu assombro diante dos rumos concretos da História, a poeta dialoga consigo mesmo, assumindo a condição de incompreensibilidade que é fundamento de sua existência: *Teus esgares, de repente, / Teus gritos / Quem os entende? / E todos os teus ruídos / Teus vários sons e mugidos / Quem os entende?*⁶⁰. Reivindicar o direito ao silêncio seria a única atitude verdadeiramente digna do homem frente aos impasses vividos no mundo. O poeta pertenceria, no conceber da escritora, a uma dimensão elevada, associada ao sublime e ao sagrado, de modo que a sua negatividade em relação aos acontecimentos transforma-se em aspecto de uma positividade

⁶⁰ HILST. *Exercícios*, p. 205.

mais profunda e essencial. O caráter socialmente vazio de um discurso profundamente afetivo, subjetivo e intimista, como o que Hilst imagina característico do poeta - traço da concepção de poesia da autora, de onde se desdobra o seu próprio projeto literário -, teria como consequência natural o isolamento do sujeito, que acaba por se aproximar de espaços sempre à margem e freqüentemente idealizados, seja a infância, a natureza ou a própria poesia, enquanto experiência vital. O isolamento torna-se a marca mesma do poeta, o índice de sua fundamental diferenciação: *Ventura ter o meu mundo / E resguardá-lo das cinzas / Das invasões e dos gestos*⁶¹.

Na terceira parte do livro, intitulada *Do amor contente e muito descontente*, a voz lírica ainda procura a comunicação com o outro, dirigindo a *companheiros, amigos*, ou de maneira ao mesmo tempo séria e irônica, a *senhores*, a interpelação para que voltem a pensar o que realmente importa: *Falemos de amor / Que é o que preocupa / Às gentes / Anseio, perdição, paixão, / Tormento, tudo isso / Meus senhores / Vem de dentro*⁶². No entanto, a tentativa de se abrir para o mundo, a tentativa de compartilhar com o outro a experiência da vida e do conhecimento revela-se sempre vã, uma vez que os homens do tempo presente não se cansam de pensar apenas o que mortifica, seja a *fome*, o *átomo* ou o *câncer*. O malogro da tentativa de comunicação (*Iniciei mil vezes o diálogo. / Não há jeito.*)⁶³, revela a miséria do mundo e a diferença do sujeito que alimenta o desejo de procurar mais do que a simples inserção ou participação prosaica nos acontecimentos: *As asas não se concretizam / Terríveis e pequenas circunstâncias / Transformam claridades / asas / grito, / Em labirinto de exígua ressonância*⁶⁴. Diante da irrealização no amor (*É o*

⁶¹ HILST. *Exercícios*, p. 207.

⁶² *Ibidem*, p. 231.

⁶³ *Ibidem*, p. 227.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 247.

*amor, senhores, / Que enriquece, clarifica / E atormenta a vida.)*⁶⁵ ou na experiência em comunidade (*Vou dizer coisas terríveis à gente que passa. / Dizer que não é mais possível comunicar-me. / Em todos os lugares o mundo se comprime.*)⁶⁶, resta ao poeta o exílio do poema, uma espécie de silêncio frente ao movimento do mundo. Embrenhado na busca de si mesmo, o sujeito se descobre falho e limitado, ao mesmo tempo em que, criando a sua própria mística, fantasia a origem do poema: *Não sei. De quase tudo não sei nada. / O anjo que impulsiona meu poema / Não sabe da minha vida descuidada*⁶⁷. Ainda que a poesia seja fonte de tormento, pois que é o espaço onde se elabora o pensamento, os questionamentos mais profundos (*Atormenta-me a vida de poesia / De amor e medo e de infinita espera.*)⁶⁸, é unicamente nela que ainda se pode procurar alcançar algum tipo de sabedoria que esteja para além das distâncias que limitam o homem comum. É no poema mesmo, ou mais amplamente, na poesia concebida enquanto uma experiência existencial relacionada à possibilidade de distinção, que a poeta imagina encontrar uma espécie ainda possível de completude, mesmo que marcada pelo isolamento: *Leva-me e deixa-me só. Na singeleza / De apenas existir, sem vida extrema. / E que nos escuros claustros do poema / Eu encontre afinal minha certeza*⁶⁹. O espaço do poético, não sem uma certa dose de idealização, torna-se mesmo espaço de resistência: *E no entanto, refaço minhas asas / Cada dia. E no entanto, invento amor / Como as crianças inventam alegria*⁷⁰.

Em *Roteiro do silêncio*, haja vista desde logo a presença das elegias e dos sonetos (*Sonetos que não são* - a segunda parte do livro), a constância de certos metros - embora sem o mesmo rigor que talvez tenha existido entre os mais exemplares representantes da

⁶⁵ HILST. *Exercícios*, p. 232.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 227.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 218.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 219.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 221.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 247.

geração de 45 -, a dicção elevada, a postura intimista, a temática amorosa e existencial - muitas vezes próxima da mentalidade romântica, estendendo-se à própria concepção da poesia e do poeta -, percebe-se claramente a direção da primeira fase da obra de Hilst. Ainda que muito próxima dos polêmicos acontecimentos gerados pela poesia paulista dos concretistas, a autora mantinha-se fiel a uma poética muito menos experimental do que centrada na expressão de seus próprios estados de espírito ou inquietações existenciais.

*

O polêmico surgimento dos concretistas, a partir da segunda metade da década de 50, representa talvez o mais relevante acontecimento no cenário da poesia brasileira desde a semana de 22. Intimamente ligados à experiência e à postura das vanguardas estéticas da primeira metade do século, apropriando-se das conquistas e inovações do Futurismo ou de poetas de nítida preocupação visual, marcados por elementos do Construtivismo das artes plásticas, os irmãos Campos e Décio Pignatari vinham declarar encerrado o ciclo histórico do verso. Tomados como a “antítese à vertente intimista e estetizante dos anos de 40”⁷¹ os concretos paulistas, aliando sempre uma forte prática teórica ao fazer poético, dedicavam-se a radicais pesquisas com a sintaxe espacial, tomando a palavra como coisa e transformando a poesia em objeto também para a visão e a audição. Preocupados com a originalidade de uma experimentação inovadora, recusando uma arte de expressão, cujo centro seria um assunto ou tema a ser comunicado, e abolindo o verso como estratégia de significação, valorizava-se antes de tudo o material significante e suas possibilidades. Ultrapassando a dicotomia entre forma e conteúdo, falava-se em estrutura, onde estariam

⁷¹ BOSI. *História concisa da literatura brasileira*, p. 476.

reunidos de forma indissociável os antigos pares. Surgia novamente uma poética do rigor formal, em que a organização racional dos elementos do poema identificava-se a um projeto orientado geométrica e plasticamente.

A polêmica criada, em decorrência tanto da inovação na concepção de poesia quanto do tom beligerante do discurso teórico dos concretistas, se prolongaria no decorrer dos anos e décadas seguintes ao seu aparecimento, provocando manifestações ora de repúdio, ora de elogiosa aceitação. Poucos foram os poetas a ficarem isentos de ao menos uma reação que fosse ao projeto concretista. Em 1961, no *II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*, realizado em Assis, embora o momento fosse já outro, a poesia concreta ainda permanecia como o centro das discussões. Nem mesmo com os acontecimentos que na década de 60 provocam uma retomada da necessidade de participação do poeta na vida nacional, uma nova valorização da interação entre poesia e vida, entre estética e política, o concretismo deixara de estar presente. Um poeta como Manuel Bandeira, vindo dos tempos heróicos do modernismo, ou outro como Murilo Mendes, que pretendia restaurar a poesia em Cristo⁷², não estiveram indiferentes ao acontecimento da poesia concreta. Tanto em *Estrela da tarde*, publicado em 1963 por Bandeira, com alguns poemas, ainda que poucos, marcados pela sintaxe espacial, quanto posteriormente, em *Convergência*, publicado em 1970 por Murilo, no qual se revela a veia construtivista do poeta – destaque para a apropriação de símbolos e a fragmentação da

⁷² Aproveitamos para imaginar aproximações entre o poeta de *O visionário* e a autora de *Sobre a tua grande face*. Entre Murilo e Hilda Hilst há ao menos uma afinidade, manifesta na procura pela unidade, na crença no poder revelador da poesia, no trabalho com a tensão entre o terreno e o celeste, o que em certa medida os faria poetas de uma mesma linhagem. No entanto, as diferenças entre os dois são também bastante relevantes. A sensualidade da poética de Murilo revela-se estruturalmente como o desejo por uma ligação de elementos contrários, em busca de uma nova ordem superior ao real, uma harmonia mais profunda, de natureza inusitada, em que corpo e espírito estão juntos. Já na poética de Hilst, o desejo, ainda que seja também um motor da poesia, estaria sempre marcado pela sombra do pecado, pelo peso do corpo, a puxar o sujeito para baixo quando a direção que almeja é, antes de tudo, o alto.

discursividade do verso -, a experiência concretista mostrara o seu alcance, a efetiva impregnação na vida literária nacional. A postura vanguardista dos primeiros concretos acabaria por se desdobrar na reação dos neoconcretistas, encabeçados por Ferreira Gullar, que desde logo criticaram a ausência de subjetividade e da experiência emocional na estética dos paulistas, assim como nos projetos da poesia práxis, já preocupados com a situação social e a possível transformação da sociedade brasileira, e no poema-processo, surgido em 1967, mais próximo da pesquisa visual que marcara a teorização e a prática dos concretistas.

Aparecendo em um momento de grande efervescência, tanto no plano político, com o fim da longa ditadura de Vargas, quanto no plano econômico, com o processo acelerado de industrialização e desenvolvimento do país nos moldes do capitalismo, a poesia concreta mostraria desde cedo a sua face cosmopolita, o afastamento da cultura rural e a inserção efetiva em circuitos de comunicação regidos pela lógica da relação entre a informação como produto e o mercado de consumo. Estávamos em plena era do surgimento da cultura *pop*, que a partir de então seria cada vez mais incontornável como presença decisiva na formação das experiências subjetivas em praticamente todo o globo. Ao mesmo tempo, adquiria-se de maneira cada vez mais aguda a percepção de um momento de crise da arte, desprovida de função em um mundo completamente utilitário, o que viria a ser um verdadeiro obstáculo para toda a poesia das décadas seguintes.

*

Terminados os anos 50, quando se encerra o governo de Juscelino, tem início um período em que arrefecem o ímpeto e as esperanças desenvolvimentistas, quando uma

postura mais crítica e combativa torna-se uma espécie de exigência para artistas e intelectuais. No início da década de 60, a questão colocada para o poeta passa a ser a necessidade de participação na vida da comunidade. As circunstâncias do mundo, a integração na História, viriam a ser os legítimos motivos para o canto do poeta, um sujeito necessária e ideologicamente preocupado com a luta pela liberdade e pronto a tomar uma posição valorativa diante dos acontecimentos do presente mais imediato. Da ligação entre a arte e a política surge a demanda por obras que acrescentem algo efetivo aos conhecimentos que a sociedade poderia ter de si mesma. A função da poesia passa a ser revelar a condição histórica das coisas, a ideologia por trás das decisões e dos rumos da história. Questionando o experimentalismo das vanguardas, critica-se o foco estetizante, que esteve em primeiro plano na poética nacional, embora de maneira distinta, desde os poetas de 40.

Se por um lado os concretos foram mesmo a antítese da geração de 45, ao menos com eles compartilhavam o foco da poética nas preocupações formais. Ambos os movimentos, embora antípodas nas posições de vanguarda e tradicionalismo, ao enfatizar sobremaneira os problemas estéticos, permaneceram alheios a um projeto político e social mais evidente. A partir de 1960, tal postura vem a ser combatida de maneira veemente. Surge a preocupação com uma arte voltada para a revolução, uma poesia que almeja assumir a função de trazer a política para o primeiro plano das discussões. A criação dos movimentos de cultura popular (CPC), a publicação da série *Violão de rua. Poemas para a liberdade*, são marcos do início de uma nova época, manifestações da tomada de consciência do papel que o poeta poderia vir a ter na transformação da sociedade. João Cabral, um dos autores reverenciados pelos concretistas, publicara ainda em 1956 o seu *Morte e vida severina*, dando talvez o verdadeiro salto participativo que se esperava posteriormente também dos concretos. O momento era de participação.

Em 1967, já então alguns anos após o golpe militar, que em um primeiro momento inflama algumas das manifestações de caráter político da poesia nacional, é publicada uma coletânea de textos de Hilda Hilst, reunindo os livros anteriormente lançados, com exceção dos três primeiros, aos quais se acrescentavam alguns inéditos. Na contra-corrente dos ares que se respiravam no âmbito da política literária nacional, a autora parecia não estar disposta a participar, ao menos nos mesmos termos dos que exigiam uma poesia politicamente engajada. Condizente talvez com o seu projeto inicial de se manter distante do mundo, como se essa fosse a única forma de existência do poeta, a escritora dá continuidade a uma obra marcada pelos mesmos traços encontrados em *Roteiro do silêncio*. Tendo permanecido, como poucos, alheia às polêmicas dos concretistas, Hilst permanece também distante dos novos debates, ao menos em sua poesia, que até então era a sua única forma de expressão literária. A postura da escritora, frente às tendências de uma poética visual que ataca o verso, o intimismo e as preocupações filosóficas e existenciais, ou às exigências de abertura para o mundo e sua vida concreta, revela muito mais a filiação ou a afinidade com uma obra como *Claro enigma*, marco da virada introspectiva e niilista de Drummond após a sua abertura para o mundo da participação, do que com qualquer experimentação concretista, nos anos 50, vanguardista de modo geral, nos anos 60, ou com aqueles poetas que se voltaram para a aproximação engajada com a cultura popular. A situação à margem da poeta mostra-se evidente, ao mesmo tempo em que se revela a sua fidelidade a um projeto pessoal que concebe a poesia como a manifestação de uma interioridade marcada pela procura íntima do significado das coisas, pela diferença e isolamento radicais.

Em *Claro enigma*, de Drummond, livro escrito à sombra do advento da Guerra Fria, o desencanto, o ceticismo e a desconfiança mostram-se como as marcas mais evidentes. Na

medida em que o processo de interrogação vai se desdobrando nos poemas, revela-se a negatividade do poeta frente ao que se percebe como o vazio da História. A inexistência da esperança e crença no futuro, que alimentara antes os versos de temática política de *A Rosa do povo*, publicado justamente em 1945, em meio à novidade da geração que se auto-intitulou em referência ao ano em que surgia, expõe o fechamento do sujeito em seu próprio universo, assolado pela ausência da possibilidade de uma comunicação positiva entre os homens. A lucidez e o niilismo do poeta, frente a um mundo dominado por governos antidemocráticos, bipolarização e luta pelo poder global, o encaminham para uma postura solitária, de um subjetivismo desencantado e amargo. Tal postura, transformada em poemas do mais alto teor de realização estética, mostra-se emblemática em um dos nossos maiores poetas, que havia fundado uma dicção das mais densas e singulares de nossa poesia, desde os anos 30.

A indiferença diante da marcha da História, presente em boa parte da obra de Drummond a partir de *Claro enigma*, o seu subjetivismo e formalismo, que de certo modo o aproximam da postura grave da geração então iniciante nas letras, talvez seja o melhor exemplo a permitir uma compreensão do caminho escolhido por Hilda Hilst a partir de 1959, com a publicação de *Roteiro do silêncio*, e que se prolongará até a publicação da coletânea de 1967. Se por um lado, a poesia da autora, em *Roteiro do silêncio*, mostra-se claramente caracterizada por uma preocupação formal tradicionalista, por outro, a dimensão interrogativa de sua lírica, que então começa a se delinear de maneira mais madura e realizada, terá como consequência a mesma aproximação ao vazio e ao fechamento que se percebe na obra citada de Drummond.

Alheia tanto aos movimentos e combates das vanguardas nacionais quanto às tendências que, ainda retomando uma ligação com o elemento de participação presente na

fase canônica do modernismo, produziam uma lírica pautada pela temática social - cujos maiores exemplos estéticos teriam sido o próprio Drummond, ou talvez já o João Cabral de *O rio* -, Hilst permaneceria mística, interrogativa, metafísica e emotiva. A autora queria antes cantar o amor, à maneira dos trovadores medievais em *Trovas de muito amor para um amado senhor* (*São coisas do amor, senhor, / Desordenadas, antigas. / E são coisas que se inventam / P'ra se cantar a cantiga.*)⁷³, de 1960, ou a associação entre a poesia e uma espécie de dom, que faria do poeta algo como um ser escolhido (*E por que me escolheste? / Em direções menores me plasmei. / Entre uma pausa e outra fui cantando / Um reminiscências, uns afetos / E carregava atônita meu gesto / Porque dizia coisas que nem sei.*)⁷⁴, em *Sete cantos do poeta para o anjo*, de 1962.⁷⁵

Em 1961, a poesia de Hilst nos fala da tarefa do poeta, na parte não por acaso intitulada *Heróicas*, do livro *Ode fragmentária: Se o que vos guia é a fala de um poeta / Há muitos entre nós. E procuraram / O todo uniforme: Hálito, sudário / E o mais além do homem*⁷⁶. Em *Trajectoria poética do ser*, publicado na coletânea de 1967, aparecem já, como um desdobramento da interrogação sobre si e sobre a existência do homem, que permeia a poesia da autora sem dúvida desde o seu início, as considerações negativas da natureza de Deus e sua relação com a humanidade na terra: *Éramos muitos? Ah sim. / Éramos 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*

⁷³ HILST. *Exercícios*, p. 187.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 122.

⁷⁵ Talvez a maior aproximação entre Hilda Hilst e os concretistas ou as vanguardas posteriores tenha sido a curiosa, e significativa, publicação por uma editora comum, a *Massao Ohno*, no ano de 1962, da revista *Noigandres* 5, órgão divulgador da poesia concreta desde 1952, do livro de Mário Chamie, *Lavra-lavra*, fundador da poesia-práxis, e de *Sete cantos do poeta para o anjo*, sétimo livro da autora.

⁷⁶ HILST. *Exercícios*, p. 142.

*sem ouvido / Porque não é missão da divindade / Testemunhar o pranto e o regozijo*⁷⁷.

Ainda que semelhante a Drummond no aspecto do fechamento sobre si e na interrogação corrosiva de quaisquer certezas, Hilst tece a sua própria e inconfundível lírica, em que cada vez mais vai assumindo um papel central a figura de Deus, ao mesmo tempo em que se consolidam as perspectivas idealizadoras em torno da *persona* do poeta e da função elevada da poesia.

Em oposição ao que queriam aqueles que pretendiam encontrar uma consciência nacional a partir do fazer poético, demanda que atingiu até mesmo os mais dogmáticos concretistas⁷⁸, a negatividade de Hilst revelar-se-ia antes na mais forte recusa de participação no que representaria a mediocridade politiqueria do mundo dos homens. Distante dos debates da política literária, a sua crítica aos rumos das questões mais pungentes de seu tempo, ao golpe militar, à grande crise da Guerra Fria em Cuba, à intervenção militar no Vietnã, à instituição dos mecanismos de censura e punição no governo nacional, teria sido na verdade a reação de recolhimento, que culmina emblematicamente com sua transferência para um sítio no interior de São Paulo, em 1966, permitindo ainda um maior distanciamento em relação aos acontecimentos e debates literários ou políticos que tinham lugar no grande centro urbano e industrial do país. Antes do intervalo em que deixa de publicar poesia, de 1967 a 1974, a autora presta uma homenagem a um amigo e poeta morto, nos *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos*

⁷⁷ HILST. *Exercícios*, p. 53.

⁷⁸ Em 1961, em Assis, Décio Pignatari - a partir de um comentário sobre o poema *De um avião*, de João Cabral - argumentava em favor do valor de uma poesia de invenção e descoberta, como a concretista, enquanto modo de participação efetiva nos rumos da história: "(...) um novo aspecto da participação do poeta: não fabricar metáforas ilustrativas para uma ideologia, mas incorporar elementos das ciências, tendo em vista o que se poderia chamar uma antropologia poética: dar conta dos fatos e situações sociais e humanas ao nível da apreensão sensível, direta, em forma de poema" (PIGNATARI. *Congresso brasileiro de crítica e história literária*, 2, p. 384).

Maria de Araújo (1967) deixando clara, embora de maneira sutil, a posição do poeta diante dos fatos históricos:

Dorme o cantor: No dia de vossa ira
Lembra-vos, Senhor, do sal e do carvão
Nas minas. E alguém há de calar os algozes
Do tempo, e há de nascer a flor sobre o teu sonho
E pelo teu lamento.⁷⁹

*

Em 1967, Hilda Hilst começa a escrever suas peças de teatro. No ano em que surge a Tropicália, recuperando muito da antropofagia modernista, com a junção entre a arte *pop*, a cultura afro-brasileira e a revolução comportamental, quando estréia *Terra em transe*, de Glauber Rocha, e quando tem início a luta armada no país, com a fundação da Aliança Libertadora Nacional (ALN), liderada por Carlos Marighela, Hilst deixa de lado a poesia, abrindo-se às possibilidades da linguagem teatral. Anos antes haviam estreado as peças *Liberdade, liberdade*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, no Teatro Opinião, *Arena conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, no Teatro de Arena de São Paulo e tido início o percurso por todo o país de *Morte e vida severina*, um sucesso que permaneceria em cartaz por cerca de quatro anos. A MPB era divulgada nos festivais da televisão, apresentando ao grande público as vozes de Chico Buarque, Geraldo Vandré e o poeta Vinícius de Moraes, convertido em letrista. Logo depois, em 1968, estouravam os movimentos estudantis em Paris, dando margem aos protestos da contracultura e ao movimento hippie. Em meio ao momento de maior recrudescimento da atividade repressora do regime militar, quando o governo fecha o Congresso Nacional e decreta o AI-5,

⁷⁹ HILST. *Exercícios*, p. 18.

suspendendo garantias constitucionais, e a tortura torna-se uma prática mais comum no país, Hilst cala a sua voz poética, talvez por considerar, de modo mais enfático do que anteriormente, que de fato não era mais tempo de poesia. Entre 1967 e 1969, a autora se dedica quase que exclusivamente à dramaturgia, encenando algumas de suas peças em teatros de São Paulo. Em 1970, publica o seu primeiro livro de prosa, *Fluxo-floema*, lançando também a única peça (*O verdugo*) que seria editada até o ano de 2000, quando é lançado o primeiro volume de seu teatro reunido. Inicia-se então a fase de radicalização das experiências de linguagem da escritora, momento em que os recursos expressivos vão sendo explorados de uma maneira inédita, tendo em vista tanto o cenário da literatura de ficção nacional quanto internacional.

Com a publicação de *Fluxo-floema*, e dois anos depois, de *Quadós*, Hilst daria forma a uma verdadeira virada em sua obra. Teria início então o que alguns autores consideram a sua maturidade literária, quando se observa um deslocamento da poética da autora em direção aos estados mais precários, baixos e angustiantes da existência humana. Ultrapassando, em parte, o imaginário idealizado que conformava a sua primeira fase, marcada pela busca da pureza e da plenitude - seja no amor, o mais privilegiado de seus temas, na procura por Deus, signo da comunhão com o transcendente, ou ainda na própria percepção da poesia como o espaço da sempre almejada elevação -, a autora passa a experimentar de modo mais agônico e visceral os limites da existência e de suas interrogações. As primeiras experiências com a prosa representam a ruptura de Hilst com a dicção elevada que marcara o seu início na literatura, os livros de poesia publicados entre 1950 e 1967. Deixava-se de lado aquela concepção idealizada da palavra poética, centrada em uma imaginada capacidade de encantamento, para que a linguagem passasse a ser utilizada como um desafio quase que enlouquecido aos limites do pensamento, da ordem e

da compreensão. Os motivos da literatura da autora permaneciam em grande parte os mesmos, as tendências metafísicas e místicas mantinham-se presentes, a busca de uma unidade transcendente continuava insistente, mas as possibilidades que a prosa abria permitiam uma nova dimensão em sua obra, um acréscimo da violência do verbo, de sua contundência:

(...) e vamos os dois rasgando os fragilíssimos que encontrarmos, esses montados sobre duas pernas, esses que acreditam que tu, Corpo Rajado, és um sopro do alto, que és brisa, que passeias no teu verdolengo paraíso (...) os homens são muitos mas a carne de todos não nos basta, nada que nos estufe a barriga, é preciso devorar milhares para que um dia percebas, GRANDE CORPO RAJADO, que a tua garra apenas dois milímetros mais navalha, que a tua língua uma quase nada mais crua e mais sedenta, escuma no teu de dentro agarrada, que... olhas em torno e o teu rosto não reflete assombro, apenas BUSCA, PROCURA, mais um, milhares, milhares desses fragilíssimos sobre duas pernas montados (...).⁸⁰

Em que pese o fato de que a poesia da escritora tenha mantido posteriormente uma dicção menos baixa, vulgarizada ou mesclada do que a sua prosa de ficção, esta última seria notadamente marcante para um acirramento das tensões que desde cedo podiam ser observadas em sua obra poética. O veio blasfematório desta literatura, o caráter agônico da relação com o sagrado, a bipolaridade de sua dimensão humana, entre o céu e a terra, a tensão entre o ideal e o vazio, seriam consideravelmente acentuados e desenvolvidos também na poesia, certamente, em boa medida, em decorrência das experimentações no terreno da prosa. Nas palavras de Eliane Robert Moraes pode-se vislumbrar bem os caminhos que serão abertos e percorridos pela obra de Hilst posterior ao seu silêncio poético:

⁸⁰ HILST. *Ficções*, p. 86.

É na prosa de Hilda Hilst, portanto, que a exploração do desconhecido ganha inusitada violência poética, sem paralelos na literatura brasileira. Trabalhando nas bordas do sentido, ela vai colocar a linguagem à prova de um confronto com o vazio no qual o eterno confunde-se irremediavelmente com o provisório e a essência resvala por completo no acidental.⁸¹

Em 1974, encerrando o período em que se abre, de maneira radical, às experiências de transgressão dos limites entre os gêneros literários, Hilst publica um novo conjunto de poemas, no livro intitulado *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. A época já era de inícios do que se convencionou chamar a poesia marginal brasileira, emblemática de uma nova postura do autor de poesia diante do mercado literário e dos cânones então institucionalizados. A geração que começara a se interessar por literatura e a realizar os seus primeiros experimentos poéticos sob a atmosfera de repressão e censura do AI-5, em 1968, pretendia revitalizar a poesia, abrindo os caminhos de um mercado alternativo e menos intelectualizado do que aqueles que historicamente haviam se constituído como os nichos por onde circulava a obra de arte literária. Em 1973, a poesia marginal aparece como um movimento, ainda que não fosse um grupo coeso como os concretos, recusando qualquer parentesco com as vanguardas dos anos anteriores.⁸² Os encontros Expoesia I e II, realizados respectivamente na PUC-RJ e em Curitiba, lançavam o debate em torno da nova postura, em que se reivindicava a liberdade em relação a todos os modelos já consagrados, fossem literários, políticos ou mesmo econômicos, em particular no que dizia respeito às formas de circulação do texto literário. Depois de um período em que a poesia lírica perdera algum espaço para outras manifestações de maior ressonância, como a música popular, o

⁸¹ *CADERNOS de literatura brasileira*, p. 118.

⁸² Ana Cristina César dizia em artigo de junho de 1976: “a nova musa não tem nada a ver com os *movimentos vanguardistas* (concretismo, neoconcretismo, práxis): ao contrário, distancia-se da não discursividade, da quebra com a sintaxe, dos jogos ótico-verbais. Há consenso neste ponto: a nova musa proclama a falência das vanguardas” (CÉSAR. *Escritos no Rio*, p. 46).

cinema nacional e o próprio teatro, os marginais pretendiam restaurar no âmbito do poema a possibilidade de uma manifestação arraigadamente subjetiva e espontânea. Pensava-se na comunhão entre a arte e a vida como realidades indissociáveis de onde fluiria uma expressão transgressora frente aos modelos da sociedade. Pregando a autenticidade da expressão centrada no *eu*, representando uma continuidade do espírito tropicalista que se manifestara de forma mais contundente na música popular, os poetas da geração de 70 pareciam de fato promover um certo renascimento da poesia. Ao recusarem duas das vertentes mais relevantes da poética nacional dos anos anteriores, as correntes formalistas, desde os concretistas a João Cabral, e aquelas que diziam da necessidade do engajamento em poesia, a refletir-se na temática social e na busca pela transformação política da sociedade, os marginais trouxeram de volta a poesia do solipsismo, agora despida de sua antiga aura, embora ainda associada, como entre os velhos românticos, à atividade do marginal.

Hilda Hilst, que, como vimos, mantivera uma posição de afastamento em relação aos principais movimentos do cenário das artes nacionais - com exceção talvez justamente de sua parada estratégica e experimentação particularmente com o teatro - permanece absorta em sua singularidade. Em uma dicção mais segura do que aquela dos livros publicados anteriormente à experiência com a prosa, *Júbilo, memória, noviciado da paixão* revela uma nova fase da poesia da autora, no entanto ainda marcada pelas mesmas temáticas e pela mesma visão da poesia. O livro gira praticamente todo em torno da necessidade e ausência do amado. Da falta, do vazio que deveria ser preenchido por uma comunhão no amor, são tecidos os poemas. A poeta apresenta-se mais uma vez como aquela que faz do amor o objeto primeiro de seu canto, associado à passagem do que é precíval e à busca do sempre inalcançável, que a um só tempo escapa a toda a procura e a

movimenta sem cessar: *Intocado meu corpo e tão mais triste / Sempre à procura do teu corpo exato*⁸³. O encontro sempre interdito com o amado se faz também sinal da impossibilidade de um encontro mais amplo, do *eu* consigo mesmo ou do *eu* com os outros. Mais uma vez o poeta é diferenciado do homem comum, o homem político, que se alimenta unicamente das preocupações do mundo, do poder e da matéria: *O que pensa o homem / Do poeta? (...)*⁸⁴. O canto nasce dos melindres de uma relação afetiva a dois, entre um homem e uma mulher, relação amorosa e erótica em que a fome, a falta e a ausência são vertidas em expressão a partir de um mergulho na sempre sofrida interioridade da amante: *É essa fome de ti, esse amor infinito / Palavra que se faz lava na garganta*⁸⁵. A solidão do poeta, pensado como aquele que busca o entendimento por trás das aparências do mundo e das coisas, aquele que muitas vezes prefere a idéia ao movimento da vida, a ausência à realização (*Aroma e corpo. E o verso a cada noite / Se fazendo de tua sábia ausência.*)⁸⁶ revela-se a marca maior do sujeito. A impossibilidade de encontro entre a mulher e o amado é condição irrevogável, pois a poeta é de uma natureza em tudo oposta ao que pode ser a simples realização no mundo dos homens, seja a família, os filhos ou o cotidiano entre satisfeito e ingênuo de um casal comum. O poeta vive de seu canto, e este é tanto mais aterrador quanto maior a carga de luz e esplendor que o alimenta: *Deram-me a garganta / Esplandecida: a palavra de ouro / A canção imantada / O sumarento gozo de cantar / Iluminada, unvida. / E te assustas do meu canto*⁸⁷.

Em um livro que fala sobretudo de amor, valorizando a austeridade da forma e da linguagem, a beleza e a raridade da palavra no discurso lírico, se apropriando de termos

⁸³ HILST. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, p. 25.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 22.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 43.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 59.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 67.

associados à música para intitular as partes da obra (*Moderato cantabile; Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio; Prelúdios intensos para os desmemoriados do amor; Árias pequenas. Para bandolim*), Hilst mais uma vez se mostra absolutamente singular em sua trajetória poética. Mantendo os mesmos centros de sua poesia anterior, agora, no entanto, mais sólida e segura, a autora elabora uma de suas obras mais bem realizadas, um conjunto coeso e harmônico em que a temática e o sentimento interior, expressos a partir da integridade da *persona* lírica, garantem a unidade. Por um lado, revelam-se certas características presentes na poesia marginal, como a valorização da subjetividade e a personalização absoluta do poema, traços antes combatidos pelas correntes cabralinas ou concretistas da poesia brasileira. Por outro, a autora mantém a centralidade do tema do amor, como na lírica mais tradicional da língua portuguesa, e o cuidado com a forma, a beleza e a elevação da palavra, diferenciando-se até mesmo de sua própria obra em prosa, consideravelmente mais mesclada.

Ainda no final de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* vê-se a série mais enfática de poemas abertamente políticos de Hilda Hilst, em que se une a crítica aos valores do mundo moderno, aos rumos da política nacional e internacional (*E enquanto estiverdes / À frente da Pátria / Sobre nós, a mordça.*)⁸⁸, e um apelo aos homens do tempo para que escutem a voz do poeta, deixando de buscar tão somente a matéria, o *ouro*, a *conquista*, o *lucro*: *Ávidos de ter, homens e mulheres / Caminham pelas ruas. (...) / Se debruçam banais, sobre as vitrines curvas. / Uma pergunta brusca / Enquanto tu caminhas pelas ruas. Te pergunto: / E a entranha?*⁸⁹. Nesta parte do livro, nota-se uma diferença marcante em relação aos traços mais constantes da poética da autora, uma vez que a abertura para os

⁸⁸ HILST. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, p. 108.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 122.

acontecimentos concretos da História dá-se de maneira mais direta, menos mediada pelo foco na relação amorosa, que fora a princípio o fundamental motivo do canto da escritora. Se a crítica ao mundo e seus valores antes passava pela colocação do poeta em uma relação de marginalidade diante dos outros, agora estes são chamados de *irmãos*, na tentativa de uma proximidade inédita na obra da autora. O papel do poeta, ou melhor, o seu valor e potencial, enquanto ainda aquele portador de uma voz mais profunda capaz de direcionar o próprio destino dos homens, lembra a poesia engajada da época, aquela que pretendia postar-se contra os interesses da classe dominante e as concepções alienadas de cultura. Com uma das bem realizadas manifestações da lírica política brasileira, Hilst acaba respondendo àquela demanda por fazer de si uma voz de reivindicação por justiça, igualdade e liberdade, valores autenticamente humanos que em muitos momentos são esquecidos por estados, governos e sociedades.

Em meio à atitude despojada dos poetas marginais, que certamente teve também muito de protesto, contra o mercado, as instituições, as formas repressoras de governo, mas que fora marcada sem dúvida igualmente pela vontade de desbunde, de falta de compromisso, de rigor ou de um projeto mais amplo e coerente, Hilst fez de sua poesia ao mesmo tempo expressão das angústias e afetos do homem em geral, e crítica aos valores do mundo contemporâneo. Como síntese da própria concepção poética da autora, tanto do momento específico quanto de sua obra como um todo, o poema VI da parte *Poemas aos homens do nosso tempo*, do livro em questão, revela a postura essencial da escritora frente à poesia, à vida e às necessidades do tempo, em boa medida justificando mesmo a natureza amorosa de seu canto e o sempre pretendido alcance universal de sua lírica:

Tudo vive em mim. Tudo se entranha
Na minha tumultuada vida. E porisso
Não te enganas homem, meu irmão,
Quando dizes na noite, que só a mim me vejo.
Vendo-me a mim, a ti. E a esses que passam
Nas manhãs, carregados de medo, de pobreza,
O olhar aguado, todos eles em mim,
Porque o poeta é irmão do escondido das gentes
Descobre além das aparências, é antes de tudo
LIVRE, e porisso conhece. Quando o poeta fala
Fala do seu quarto, não fala do palanque,
Não está no comício, não deseja riqueza
Não barganha, sabe que o ouro é sangue
Tem os olhos no espírito do homem
No possível infinito. Sabe de cada um
A própria fome. E porque é assim, eu te peço:
Escuta-me. Olha-me. Enquanto vive um poeta
O homem está vivo.⁹⁰

*

Depois da publicação de 1974, Hilst continua a se dividir entre a prosa e a poesia, começando a ter a sua obra reconhecida, ao menos no âmbito mais restrito da crítica especializada. Em 1977, a autora ganha o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), que considera o seu livro *Ficções* a melhor edição do ano. As premiações teriam continuidade nos anos seguintes, para não mais cessarem até os dias de hoje.⁹¹ As primeiras traduções surgiam também nesta época, ainda que fossem apenas fragmentos de textos de prosa e poesia vertidos, respectivamente, para o francês e o inglês. Vivíamos então o início do período de abertura política, que havia sido anunciado por Ernesto Geisel em 1974, mas só se efetivara mesmo a partir de 1978, quando é revogado o AI-5. Neste ano acontecera a primeira greve dos metalúrgicos do ABC paulista desde 1964, liderada pelo

⁹⁰ HILST. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, p. 113.

⁹¹ A dissertação encontrava-se praticamente pronta quando da morte de Hilda Hilst, em 4 de fevereiro de 2004. Preferimos não alterar o texto, e acrescentar esta nota explicativa.

hoje presidente de república Luís Inácio Lula da Silva. Em 1978, era restabelecido o pluripartidarismo no país, configurando mais nitidamente o processo de abertura.

Em 1980, surge um novo livro de poesia da autora, *Da morte. Odes mínimas*, que juntamente com *Poemas malditos, gozosos e devotos*, publicado quatro anos depois, trazem definitivamente a impregnação das ousadias da prosa na lírica de Hilst. O enfrentamento aos núcleos centrais de sua experiência existencial e poética, esferas vitais que de fato em sua obra sempre andariam juntas, torna-se mais direto, mais violento e visceral. Buscando o encontro de frente com a morte e com Deus, duas figuras que haviam estado todo o tempo presentes no pano de fundo de sua poética, a autora faz do poema um espaço de interlocução direta com o que imagina serem as questões centrais da existência, naturalmente marcadas pela impossibilidade de resposta ou de qualquer esclarecimento. Em *Da morte. Odes mínimas*, a linguagem torna-se instrumento maleável capaz de nomear de modo outro a figura da morte (*Te chamo Poesia / Fogo, Fonte, Palavra viva / Sorte*)⁹². Esta, como o interlocutor a quem se dirige a poeta, aparece como uma velha conhecida, porque sempre buscada, entrevista muitas vezes como um objeto de amor, ao mesmo tempo em que é também aquela que busca. A poeta se pergunta como virá a morte, se do *alto* ou do *fundo*, se como *criança* ou como *rei*. Criam-se laços de intimidade, uma certa familiaridade entre o sujeito e a morte, ainda que esta permaneça sendo aquilo que não se conhece, aquilo que, justamente por ser ausência e vazio, movimenta a busca e o canto: *Por que me fiz poeta? / Porque tu, morte, minha irmã, / No instante, no centro / de tudo o que vejo*⁹³. Sendo a natureza do poeta a busca por compreensão ao que resta e insiste em ser desconhecido, do que permanece enquanto mistério no mundo dos homens, o encontro com

⁹² HILST. *Da morte. Odes mínimas*, p. 47.

⁹³ *Ibidem*, p. 60.

a morte mostra-se tanto inevitável quanto necessário: *Me fiz poeta / Porque à minha volta / Na humana idéia de um deus que não conheço / A ti, morte, minha irmã, Te vejo*⁹⁴. A procura por elevação, por algo que esteja para além do simples cotidiano e das realizações mundanas do homem, faz do poeta um ser à parte, que se percebe próximo dos grandes enigmas da existência. O canto se faz espaço do desafio do poeta à morte, desafio ao tempo que a tudo corrói, onde se imagina a possibilidade da eternidade, a vitória sobre a efemeridade da existência terrena (*Dirão: / Um poeta e sua morte / Estão vivos e unidos / No mundo dos homens.*)⁹⁵ ou da continuidade do poeta em um outro lugar: *Porque guardarei palavras / Numa grande arca / E as levarei comigo*⁹⁶. Nas odes feitas diálogos do *eu* com a morte, desdobram-se as múltiplas formas da mesma pergunta, aquela que sempre se fez o poeta, impedido de furtar-se aos questionamentos e interrogações sobre o estar em um mundo, ser jogado em um mundo, que lhe impõe, entre poucas certezas, a inexorabilidade da extinção: *Por que, pergunto, estando viva / Devo eu morrer?*⁹⁷.

A densidade desta lírica permanece a mesma em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, fazendo agora do interlocutor não a morte, mas a própria figura de Deus, muito próxima daquela que se perceberia na tradição do Velho Testamento. O veio blasfematório da autora se percebe na sua poesia de um modo que até então só havia sido possível na prosa. Fala-se diretamente de Deus, elencando uma série de seus atributos, a maioria deles revelando a natureza cruel e sanguinária daquele que seria ainda o demiurgo, e por isso mesmo culpado do pecado da criação. A poeta se apresenta ao mesmo tempo como a maior das devotas, em sua fome de Deus, e a maior das malditas, a que ousa pensar os modos

⁹⁴ HILST. *Da morte. Odes mínimas*, p. 60.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 66.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 67.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 62.

como seu interlocutor goza com o sofrimento dos homens. O *eu* dos poemas coloca-se diante de Deus como um seu servo, mas lembrando que é um servo sem o qual o senhor não saberia existir. Desenha-se a dialética entre o senhor e o escravo, em que Deus precisa dos homens, em particular do poeta, por ser este quem nomeia o sagrado, quem não se exime de mergulhar nos mistérios da existência daquele que não se deixa ser visto ou tocado. Surge a dimensão erótica da relação entre a poeta e Deus, em que este é quem seduz, quem provoca o desejo, e o outro quem é sempre seduzido. A poeta diz querer tocar Deus como se tocasse um homem, sentir sua *boca, dentes, língua, saliva*. Ao mesmo tempo, vislumbra-se a funda consciência de que a realização ou o encontro com o que se procura, tal como na experiência amorosa, teria como resultado a extinção do desejo. Do mesmo modo como se viu da morte e seu mistério indecifrável fazer-se o impulso da poesia, esta agora se alimentará da impossibilidade de completude, da sede nunca saciada, com que a procura por Deus se assemelha ao amor.

Da morte. Odes mínimas e Poemas malditos, gozosos e devotos, marcam o momento em que a última lírica de Hilst assume os seus contornos fundamentais. A radicalidade da experiência da prosa é definitivamente incorporada aos questionamentos do sujeito da lírica. Embora a poesia da autora permaneça em um registro mais elevado do que o que se observa em sua obra de ficção, o modo como o desafio assume a centralidade do discurso, associado à tensão entre o ideal e o vazio, a busca e a incompletude, vem marcar a superação, em boa medida, da posição antes assumida por um canto de amor de “matrizes arcaizantes”⁹⁸. Hilda Hilst deixa de lado os cantares de amor, que serão ainda retomados em seguida com a publicação de *Cantares de perda e predileção*, para transfigurar-se no embate de frente com outras de suas grandes questões, revelando em definitivo o

⁹⁸ Cf. PÉCORA. In: HILST. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, p. 12.

fundamento agônico de uma postura interrogativa que marcaria a sua poesia de modo ainda mais intenso do que na produção poética dos anos 70.

*

Em meados da década de 80 o cenário da cultura nacional já se mostrava diferente, embora com certos pontos em comum, daquele do decênio anterior, onde tivera lugar o surgimento da poesia marginal. No Brasil, realiza-se o imenso comício das *Diretas Já*, reunindo em 1984, no Rio de Janeiro, cerca de um milhão de pessoas, para logo depois se ver a ascensão de Sarney e os anos de inflação galopante. A esperança que contamina a todos com o fim da ditadura militar não estaria destinada a durar por muito tempo. Em um plano global assiste-se ao início da abertura política na União Soviética, um pouco mais tarde à queda do Muro de Berlim, e ao mesmo tempo, ao aumento da miséria dos excluídos de um sistema que se apresenta triunfante como a única possível via de acesso aos bens de um mundo sempre mais moderno. Na década *yuppie*, em que tudo tem como destino tornar-se espetáculo e diversão, meros produtos de consumo na sociedade global inteiramente mediatizada, quando a cultura *pop* parece atingir seu ápice, fecham-se os espaços antes abertos através dos gestos inaugurais do alto Modernismo. O período é de desapego em relação a valores, do fim das utopias que haviam alimentado inclusive o cerne dos projetos modernistas, desde a semana de 22 até a poesia engajada do início dos anos 60. Começamos a viver o que muitos têm chamado de pós-modernidade, quando passa a vigorar na cultura um forte ceticismo em relação a todo e qualquer grande postulado ideológico ou político. Questionam-se os pressupostos universalistas do cânone e os valores supostamente estéticos que serviriam de parâmetro para a valorização das obras de arte. Em

meio à crise das utopias, no seio de sociedades dominadas pela circulação da imagem e do capital intimamente associados, quando a expansão da televisão restringe a leitura para um grupo cada vez menor, os jovens poetas têm que lidar com a herança dos fundadores da poesia nacional, aqueles que representaram e ainda permanecem representando o centro do cânone de nossa literatura, desde Manuel Bandeira até João Cabral. A sensação geral dos que então começam a escrever é de que tudo já foi dito e feito. O impasse que se experimentava em nossa poesia desde os anos 50, relacionado aos rumos possíveis de uma nova poética depois do Modernismo, atinge um momento chave, em que não é mais possível ao poeta contornar a consciência de sua “situação epigônica”⁹⁹. Entrando na década de 90, continuam se desdobrando os mesmos sintomas, embora com algumas alterações, pois a produção e a circulação de poesia parece experimentar uma nova efervescência. Recupera-se uma certa seriedade dos autores em relação ao seu próprio fazer, ao mesmo tempo em que se procura contornar as mais fortes angústias que a relação com um poeta anterior poderiam provocar. Deixa-se um pouco de lado o coloquial da geração marginal para assumir-se uma dicção mais elaborada, muitas vezes mesmo preciosista, que procura lidar tanto com o legado das vanguardas quanto com a herança do centro de nosso Modernismo. Têm lugar os projetos individuais os mais diversificados, em que manifestações poéticas díspares revelam a apropriação do que já foi feito e a abertura de novas áreas temáticas, tais como a poesia que trata do homoerotismo e aquela que se afilia às matrizes da cultura negra.

É ainda a partir dos anos 80 e 90 que se expande o alcance da reivindicação por participação de grupos antes marginalizados e destituídos da capacidade de decisão em relação aos rumos de seu próprio destino. Os particularismos vêm substituir os

⁹⁹ MORICONI. *Travessia*, p. 29.

universalismos, e a contra-cultura é trocada pela reação cultural organizada de grupos específicos em defesa de seus próprios direitos. Surgem, no bojo dos estudos culturais universitários, os chamados estudos de gênero, que particularmente na apreciação da literatura trazem para o primeiro plano a produção de diversas mulheres escritoras, impulsionando a discussão sobre a questão do que seja uma possível literatura feminina. Focaliza-se o tratamento que muitas mulheres dão a sua própria subjetividade, em particular no terreno privilegiado da poesia lírica. Em oposição à estrutura de um mundo que sempre estivera pronto a fazer escutar somente a voz dos homens, brancos em sua grande maioria, começa-se a perceber a singularidade da produção cultural das mulheres. Sob outro aspecto, da ligação entre poesia e vida, que vai minando a despersonalização presente entre os concretistas e na antilira de João Cabral, nosso último autor modernista indiscutivelmente canônico, abre-se espaço para uma nova poética, característica dos anos 80 e 90, ainda que feita por escritores de gerações muitas vezes mesmo bastante anteriores. Uma poesia caracterizada pela relação indissociável entre a autobiografia e a construção do objeto estético, em que se faz do poema um espaço de busca e encontro de identidades, revela-se importante vertente da nova literatura. Escritores que tiveram sua carreira literária iniciada anos antes, tais como Manoel de Barros e a própria Hilda Hilst, têm sua obra focalizada e revista em um novo contexto, que acaba por redirecionar a questão do valor na obra literária, a partir dos pressupostos de uma nova mentalidade crítica. Entre as mulheres recebe destaque a poesia de Adélia Prado, estreante em 1976 com o livro *Bagagem*, que se apresenta como um contraponto à lírica de Hilst, ao estar também impregnada do sagrado, mas em uma perspectiva bastante diversa, em uma poética muito antes luminosa do que angustiada ou desesperançada, muito mais aberta ao coloquialismo e aos pequenos momentos do cotidiano, do que dilacerada pela constante busca de elevação.

Informada por uma certa postura aristocrática, que ainda alimenta as fantasias da arte pura, da superioridade mitológica do poeta como um gênio, a obra de Hilst, produtora de estranhamentos, vem a ser valorizada, em larga escala contrariando os rumos de seu tempo, justamente quando a cultura *pop* atinge o seu alcance máximo. Tendo sempre se recusado a fazer parte de grupos reunidos, seja em torno de valores exclusivamente estéticos, majoritariamente políticos, ou que conjuguem, como fora marca dos primeiros modernistas, a pesquisa e a participação, a poeta acaba por assumir um espaço privilegiado no cenário contemporâneo da poesia nacional. Uma lírica que esteve desligada das principais correntes da poesia brasileira, ainda que marcada em seu início pela dicção da geração de 45, e mais tarde muito próxima da nova expansão do sujeito na literatura, trazida à tona pelos poetas marginais, a obra da autora desponta como uma representante de peso de nossa mais recente poesia. Ítalo Moriconi - poeta da última geração, professor e presença ativa na imprensa alternativa em meados dos anos 70 -, citando alguns dos escritores de maior destaque em nossa literatura contemporânea, e lembrando ainda as fortes relações entre a prosa e a poesia, das quais Hilst é um caso exemplar, nos apresenta traços característicos de uma das vertentes centrais dessa fase última da poesia nacional, traços que certamente estiveram presentes e progressivamente cada vez mais desenvolvidos na obra da autora de *Quadós*:

(...) trata-se de misturar escrita com *performance*, fazer da escrita *performance*, caligrafia de sangue e sumos, caligrafia-saliva, saligrafia, depoimento e poesia, prosa poética e catarse. Algo que encontramos na sequência de poemas compostos por Ana Cristina César pouco antes de suicidar-se, encontramos na *proesia* e em parte da poesia em verso de Hilda Hilst, encontramos na prosa e na poesia de autores como Caio Fernando Abreu, Valdo Mota, Roberto Piva, Glauco

Mattoso. Encontramos ainda na poesia de *Panamerica*, de José Agrippino de Paula, assim como na de *A fúria do corpo*, de João Gilberto Noll.¹⁰⁰

*

A partir de *Sobre a tua grande face*, publicado em 1986, entramos no conjunto dos livros que fazem parte da coletânea *Do desejo*. Aqui se reúne sem dúvida uma série bastante representativa do que seria a fase mais madura de Hilst, aquela em que se percebe a consolidação definitiva da centralidade dos temas e modos de sua poesia mais radicalmente desafiadora e lúcida, interrogativa e mística. Atravessando o período de 1986 até 1992, em paralelo inclusive com o início da experimentação da autora com o que seria a sua trilogia pornográfica (*O caderno rosa de Lori Lamby* é publicado em 1990) – momento em que a poeta ao mesmo tempo subverte a linguagem e despe-se, ao menos temporariamente, e não sem contradições, da antiga e insistente aura do gênio - *Do desejo* representaria um período central do auge da poesia da autora, a reunião de alguns dos poemas mais densos e coesos de sua obra poética. Tensionada entre o mais alto e o mais baixo – juntos a alma e o corpo, o gozo e o martírio, a blasfêmia e a devoção -, experimentando de modo agônico as vertigens e os abismos das interrogações metafísicas, a partir de uma concepção de poesia em que não há dissociação entre o texto e a biografia do sujeito, Hilst daria forma a uma angustiada e sempre tênue possibilidade de elevação, em meio à violenta consciência da morte como o único destino do homem. Chegamos então ao objeto essencial de nosso estudo.

¹⁰⁰ MORICONI. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, p. 129.

Capítulo III

Do desejo: a expressão, o sentido, a experiência

*E sobre os fulcros dentes, ali
É que passeio e deslizo a minha fome.*

Hilda Hilst

*

A natureza do livro no qual se encontram os poemas que escolhemos como objeto de nosso estudo, *Do desejo*, publicado em 1992, nos impõe inicialmente algumas considerações no que diz respeito a sua organização. É preciso dizer que se trata de uma coletânea onde se encontram tanto obras já publicadas anteriormente, quanto poemas inéditos. A obra cobre pelo menos seis anos de produção da autora, desde 1986, quando é lançado *Sobre a tua grande face*, até 1992, data da publicação da coletânea. Com o título homônimo ao livro, o primeiro poema, inédito, é composto de dez partes numeradas por algarismos romanos. Tal característica reafirma logo um dos traços constantes da poesia da autora, que peculiarmente deu aos seus poemas a forma de uma unidade maior composta a partir da união de partes menores. O conjunto das unidades menores, que por sua vez, constituem também poemas fechados e inteiros, objetos quase autônomos, forma o poema maior, cuja atmosfera garante, em certos momentos mais, em outros menos, a coesão do todo. O esquema da numeração será constante no livro, na medida em que aparece também nas obras que já haviam sido publicadas anteriormente. *Do desejo* e *Da noite* compõem o que poderíamos imaginar como a primeira parte da obra, aquela que reúne o material inédito. Ambos são compostos de dez partes e apresentam, em muitos sentidos, uma atmosfera temática e subjetiva semelhante. O questionamento existencial forma uma espécie de núcleo da experiência discursiva, em torno do qual se tecem as perguntas a respeito da passagem do tempo, do contato com o outro e do sentido das coisas, observadas sempre a partir da intermediação da linguagem. Em seguida, localizado no centro do livro, surge *Amavisse*, publicado anteriormente em 1989. A obra, composta de três partes, traz desde a fragmentação da identidade do sujeito e o desejo de retorno a uma pretensa origem,

até o desenvolvimento da temática da loucura e a veia blasfematória com a qual se escarnece a figura de Deus. *Amavisse*, por si só, comporta um número de poemas maior do que a soma dos demais (são 49 contra 39), o que nos forçará a deixá-lo de lado em uma análise mais detalhada. *Alcoólicas*, publicado em 1990 e *Sobre a tua grande face*, de 1986, fecham o livro, delimitando uma terceira parte da obra. O último poema, invertendo a ordem cronológica da criação das composições presentes na publicação, acaba por diferenciar-se dos demais, não só pela ausência da numeração, que pretende dar uma idéia maior de continuidade entre as partes formadoras do conjunto, mas também porque é onde a temática do diálogo com Deus assume a forma mais incisiva, lembrando em alguns momentos uma espécie de oração às avessas.

Como uma obra inteira, mais do que como mera coletânea, ou antologia, *Do desejo* demonstra a sua coesão a partir do momento em que o percebemos como um todo pensado para reunir de modo significativo um material representativo da poesia mais recente de Hilst. Embora haja uma configuração de significados singulares, no desdobramento das imagens e formas específicas de cada conjunto de poemas, pode-se certamente observar a recorrência de certos temas, a unidade da experiência subjetiva e mesmo a constância de estruturas significativas que acabam por ser parte da alma do verso da autora. Mesmo os poemas já publicados adquirem uma nova carga de significação, no contexto da organização de uma obra que vem a ser uma importante síntese dos elementos fundamentais desta poesia. Não por acaso, Hilst dedica o livro à memória de seu pai, uma presença, dialeticamente construída a partir da ausência, que sempre esteve ligada, para a autora, aos motivos centrais de sua experiência literária, vivenciada sempre como a única forma coerente de existência no mundo.

*

Não são poucas as dificuldades que a poesia de Hilst nos apresenta quando pensamos no que constitui o seu valor propriamente estético, o que faria a sua efetiva realização enquanto obra de arte, capaz de unir em um mesmo conjunto, seja harmônico ou dissonante, os elementos próprios à construção do poema, a expressão de uma força subjetiva e os aspectos cognitivos ligados a uma forma específica de conhecimento do mundo. Caracterizada por um estilo pessoal e inconfundível, a obra de Hilst, por sua própria natureza, nos desafia ao não se deixar analisar através de um olhar atento apenas aos modos mais tradicionais de interpretação. Uma poesia por muitos considerada obscura, ou mesmo hermética, implica uma aproximação necessariamente cuidadosa, que não deixe de ter em vista a tentativa de compreensão das conjunções entre os modos de significação da linguagem e o seu alcance expressivo.

Permeada por um conteúdo significativo de grande envergadura, a se desdobrar nas mais diretas ou nuançadas interrogações existenciais, no questionamento do sentido e da experiência humana, tornados matéria da expressão do sujeito e instrumento de cognição, a poesia de Hilst parece privilegiar antes de tudo o aspecto semântico da linguagem, despojando-se de modos de significação ou de uma estrutura formal nitidamente qualificável. Desde logo, torna-se problemático tentar perceber primordialmente nos fundamentos constituintes e analíticos do poema tradicional, tais como a sonoridade, o ritmo, a imagem, o valor de uma poesia cujo caráter essencial apresenta-se em sua natureza dialógica, de discurso enquanto forma de expressão e decifração do mundo.

Hilst abandona definitivamente, em *Do desejo*, a regularidade do metro, privilegiando a flutuação e a polirritmia. Ao recusar a homofonia ostensiva e a medida

padronizada do verso, a autora promove a adesão da melodia e do ritmo à idéia, como, aliás, é próprio ao verso livre, em que se costuma subordinar os demais elementos formais do poema ao seu núcleo semântico, ao movimento do pensamento em seus desdobramentos significativos. Utilizando-se de um verso particularmente longo em grande parte das composições, a autora aproxima-se das inflexões da prosa, entrando paradoxalmente em contradição com a própria temática de sua poesia, onde a preocupação com os aspectos mais prosaicos da existência estaria sujeita, na maior parte das vezes, à experiência de situações limites e questões essenciais. Por outro lado, a poesia da autora recusa a atribuição de uma função essencial à imagem poética, entendida aqui como quaisquer dos procedimentos de transposição de sentido, de fusão de objetos dessemelhantes, seja a simples comparação, a metáfora, ou as imagens mais amplas, como a alegoria ou o símbolo. A imagem torna-se não um recurso essencial, uma forma de “reordenação do mundo segundo a lógica poética”, como diria Antonio Candido¹⁰¹, mas antes um meio auxiliar de vivificar, ilustrar ou ampliar o pensamento. Em poemas que em muitos momentos parecem subordinar o mergulho nos sentidos ao movimento do intelecto, a analogia surge como um procedimento que reforça o desenvolvimento do conceito, a abstração ordenada pelo pensamento na tentativa de elucidação dos problemas que este se coloca. Mesclando a linguagem direta, construída a partir de uma sintaxe apropriada à comunicação, com a palavra usada como fonte de mistério ou núcleo polissêmico, a poesia da autora parece recusar as categorizações e os limites dos tradicionais instrumentos de análise estilística do poema, nos impelindo antes à interpretação de seu conteúdo humano e existencial do que propriamente a uma análise concentrada sobretudo em suas formas de significação.

¹⁰¹ CANDIDO. *O estudo analítico do poema*, p. 89.

A estrutura que remete a uma segunda pessoa no poema, as interrogações sobre a existência de Deus, sobre o sentido da vida e da experiência amorosa delineiam o desenvolvimento de um núcleo temático de tal forma evidente que parece não haver elemento melhor identificador da poesia da autora enquanto expressão estética única. Na medida em que faz da busca de sentido a essência da motivação da escrita, Hilst acaba por privilegiar o aspecto cognitivo do poema, desdenhando uma relação rigorosamente balanceada em termos funcionais entre a estrutura e o tema das composições. Constituída por um forte pendor para o questionamento, por uma forte tendência comunicativa, a poesia da autora deixa evidente o seu haver sobretudo com os problemas do sentido e da expressão. Ao contrário de uma arte em que a construção torna-se o momento mais evidente da estruturação, o fundamento e o valor da obra da poeta parecem situar-se no próprio movimento do raciocínio, muitas vezes lógico, embora certamente permeado pelas tintas da efusão lírica. Conjugados, a emoção e o intelecto seriam aqui os elementos diretores do efeito expressivo do poema. Aliando-se de maneira tensa e questionadora o intelecto e a sensibilidade, não se descuida, no entanto, como toda a grande poesia, do trabalho com a linguagem, da busca da palavra apropriada, que em alguns momentos certamente acaba por escapar às necessidades por vezes limitadas da argumentação.

Diante do desafio da atribuição do valor da poesia de Hilst, da medida de sua singularidade, torna-se necessário saber como a autora lida com o problema da tradução sensorial do elemento interrogativo premente nas suas inquietações. Devemos pensar como esta poesia realiza-se enquanto obra de arte, na junção entre os momentos da construção, da expressão e da cognição. Descobrir e revelar a função e os desdobramentos dos elementos que constituem esta obra seriam justamente os desafios da análise e da interpretação que ora nos propomos a realizar.

*

Do desejo, o poema que abre o livro homônimo, trazendo alguns dos traços centrais do núcleo de toda a experiência poética de Hilst, a funcionar como uma introdução a este universo lírico e existencial, nos abre os flancos para a compreensão de muito do que se articula como o impulso original do fazer da poeta, emanado de suas mais vitais demandas subjetivas. A poesia, feita uma forma de existência no mundo, torna-se o meio de expressão que traz à tona o que haveria de mais pujante na vivência afetiva e intelectual de um sujeito em busca da constituição de sua própria identidade, traçada em contato e em conflito com inacessíveis alteridades. A peça é precedida por uma epígrafe bastante significativa, em que o cerne interrogativo da poesia da autora, a sua tentativa de decifração do sentido das coisas, assim como a sua faceta dialógica, tornam-se logo evidentes¹⁰²:

Quem és? Perguntei ao desejo.
Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada.

No trecho, a voz lírica se dirige diretamente ao desejo, lançando a este a pergunta sobre o que poderia vir a ser a essência de seu sentido, a substância da qual este elemento vital seria composto. A pergunta aparece em primeiro plano, para em seguida delimitar-se quem é que pergunta e a quem a interrogação se dirige. A resposta surge como se fosse o próprio desejo a falar, no entanto, intermediado pela voz de quem dirige o discurso, a própria *persona* do poema. Na resposta, evidencia-se um percurso, que em imagens

¹⁰² Aqui cabe uma nota de ordem prática: em alguns momentos será preciso usar termos distintos para significar cada poema isolado e o conjunto destas partes. Usaremos sempre o termo *peça* para nos referirmos exclusivamente ao conjunto das composições, ao todo que recebe o título. Já o termo *poema* poderá ser usado para uma referência tanto à reunião das partes quanto às unidades menores. Na passagem que precede esta nota, *poema* diz respeito ao próprio *Do desejo*.

absolutamente concentradas, nos remete ao que há de mais cheio de energia e, em seguida, ao mais desprovido dela. A natureza do desejo, uma aspiração tornada objeto de reflexão, em um movimento que evidencia desde logo a tensão entre os processamentos do intelecto e as formas do afeto, mostra-se antes de tudo enquanto passagem, como uma substância efêmera, destinada a se extinguir na trajetória inexorável do tempo. A introdução a um poema que se propõe a dizer algo a respeito do desejo, com um título que nos remete ao ensaio filosófico, deixa evidente a atmosfera em que se inserirá todo o conjunto, assim como realça a vontade interrogativa da qual emana o próprio discurso. Unidas de maneira indissociável, a reflexão e a experiência sensível conduzirão o desdobramento dos versos e sua significação, ecoando a epígrafe como uma espécie de resumo concentrado do que parece ser a trajetória do próprio poema. Na peça, composta de dez partes, percebe-se de fato que há um percurso em que o próprio desejo vai se transformando, a partir dos desdobramentos singulares da experiência e da reflexão do sujeito. Passemos à composição de número 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.

O poema, em que se faz uso sutil da exploração da sonoridade, e em que se destacam palavras diferencialmente grafadas com iniciais em maiúsculas, é composto

basicamente a partir da oposição entre dois tempos, um passado e um presente, um *antes* e um *hoje*. Desde o segundo verso, o espaço do passado é marcado por um desejo de elevação, de encontro com uma esfera etérea em que o corpo é depreciado como algo em torno do que qualquer possibilidade de realização aparece interdita. O presente, pelo contrário, momento em que se vive uma experiência concreta de contato amoroso, remete positivamente a um espaço de luz, clareza e brilho, atributos tornados palpáveis justamente em decorrência da existência ou emanação corpórea do desejo, origem de uma iluminação que a tudo abarca. O movimento entre o *antes* e o *hoje*, cerne da construção do discurso, oscila em um percurso de idas e voltas. Do segundo ao quinto verso, fala-se da frustração de uma busca que nunca atinge a sua meta, da falta de correspondência entre o objeto de desejo e aquele que deseja, enquanto os dois versos seguintes desenharam o espaço da aceitação e do elogio do corpo, em referência ao que caracteriza o humano, como o trabalho e a própria lascívia. Já no oitavo verso, os espaços se tocam, gerando uma certa continuidade, ainda que o passado seja mantido em seu lugar, apenas como lembrança de algo que não mais existe. O cruzamento, tecido na própria estrutura da frase, que projeta a sombra do passado na recente conquista do presente, permanece até o surgimento do penúltimo verso, a reforçar o lado mais instintivo das necessidades humanas, quando se associa a palavra *fodo*, baixo calão, que se impõe como um ponto de atrito em relação ao registro mais geral do poema, com o êxtase, momento também da *cinilância*, ligada ao desejo no primeiro verso. A oposição entre o corpo e o que poderia ser intuído como a alma, ainda que não se utilize esta nomenclatura, mas na medida em que se tem em mente uma tradicional oposição cristã, acaba por fazer do desejo, uma vez que se restringe ao contato físico, um atributo essencialmente necessário para a realização do homem na terra, em detrimento do contato com o alto. Ao encontrar-se na plenitude da manifestação do

desejo corpóreo, a *persona* recusa enfaticamente a busca de tudo aquilo que poderia ser próprio a uma esfera do sagrado, identificado ao *Nada*, última palavra do poema, significativamente grafada com maiúscula, como no terceiro verso se grafa também *Aquele Outro*. O poema, primeiro momento da trajetória que se observará na peça, quando se tece a afirmação da positividade de um contato amoroso no plano da existência concreta, implica a recusa de algo que, apesar de sua grandiosidade, nenhuma serventia pareceria poder ter ao homem. O limite delineado entre o *antes* e o *hoje* se configura por fim como a manifestação de uma afirmação e de uma recusa tornadas conscientes, desdobradas a partir da determinação e da escolha entre um espaço da mais completa obscuridade, do vazio absoluto, e da luminosidade ou energia ardente.

Já o poema II, na medida em que promove a aproximação mais cerrada da natureza da relação amorosa, apesar de continuar a afirmar a positividade do desejo, descortina, no entanto, uma experiência mais nuançada, que passa a ser problematizada. Abre-se espaço agora para a *agonia*, a *tempestade*. O que era antes apenas cintilância passa a ser constituído por uma substância ambígua e mesmo contraditória, sendo ao mesmo tempo *cordura*, sensatez e prudência, e *crudade*, severidade. Inicia-se um aprofundamento que permitirá, em seguida, no poema III, o descortinar mais preciso de algumas das formas afetivas menos positivas com as quais a *persona* lírica experimenta a relação amorosa. Na composição de número III, a voz poética utiliza-se largamente do recurso da adjetivação para qualificar-se como *descomedida*, *árdua*, *sôfrega*, *extremada*. A amante continua a problematizar, a partir da observação de si própria, no contato com uma alteridade feita interlocutor e amante, o que seria a própria natureza do desejo, elemento subjetivo, mas também abstrato, enquanto construto do intelecto. No quarto verso (*Colada a tua boca, mas descomedida*), a adversativa começa a apontar para uma certa precariedade da experiência

amorosa, uma certa incapacidade de satisfação, que no primeiro poema, momento exclusivo de iluminação, ainda não existia. O percurso delineado na epígrafe, da *lava* ao *nada*, começa a avançar em uma direção que acaba por evidenciar tanto a necessidade do desejo enquanto impulso para uma possível forma de completude do ser humano, quanto a sua condição efêmera, marcada por uma transitoriedade que impediria, em última instância, a mais plena realização. O descomedimento, a vastidão do querer, próprios da *persona* lírica e atributos inerentes à substância do desejo, dificilmente poderiam encontrar uma satisfação absoluta, tal como pretenderia absorver (*sorvo*) o sujeito do poema. O descompasso entre o que se busca e o que se alcança, condição em que resta sempre a insatisfação, aponta para uma irremediável situação de falta, que em uma dimensão interpretativa mais ampla, mostra-se característica fundamental também do próprio ser humano.

Na seqüência, o poema IV nos apresenta algumas peculiaridades que podem revelar certos caracteres importantes do modo de composição da autora. Aqui, o movimento do intelecto mostra-se a fonte sobre a qual se assenta a fatura do texto, baseado em uma lógica inerente à linguagem enquanto construção discursiva, tecida pelos processos típicos do raciocínio, que assumem a direção da estrutura do poema. Restringe-se ao âmbito do discurso, tornado único meio de vislumbre da superação das restrições do concreto, a possibilidade de transformação do real e da matéria:

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?

Através do uso do condicional, associado ao verbo dizer, em uma estrutura dialógica, enumeram-se possibilidades que se desdobram em perguntas. Cria-se uma tensão entre a imagem poética e o que poderia ser uma verdade concreta, um jogo de oposições entre a esfera da fantasia, intermediada pela linguagem, e a dimensão do mundo real, existindo pretensamente sem mediação alguma. Por um lado, o poder do discurso é evidenciado, por outro, é ao mesmo tempo diminuído. No terceiro verso, diz-se que a palavra pouco importa, seja falsa ou verdadeira, porque se mostra absolutamente impotente diante da realidade imutável do universo. No sétimo verso, a palavra, por força do uso prolongado de uma coletividade (*tantos o disseram*), torna-se a própria verdade, mesmo que talvez, de fato, não seja. De um lado, coloca-se a linguagem e suas infinitas possibilidades, das quais a fantasia seria uma expressão poética. De outro, encontra-se a realidade enquanto tal, objeto que transcende a tentativa de compreensão. O espaço da criação, fundamento da atividade poética, cuja palavra poderia fundar uma existência de natureza extraordinária, intermediada pelas potências da linguagem, seria aberto justamente no intervalo que existe entre a busca da verdade e a impossibilidade de alcançá-la, tendo por base a simples observação do real. No jogo entre a fantasia e o que se apresenta como concreto, ressalta-se a arbitrariedade ou o caráter convencional de tudo com o que se depara a percepção, o que implica uma opção lúcida da *persona* pela própria ilusão, um objeto resultante da imersão crítica e reflexiva do sujeito em suas experiências interrogativas e expressão dos movimentos que emanam de seu desejo.

O questionamento, orientado pelo desenvolvimento de uma lógica que tem em seu centro a hipótese e suas conseqüências para o raciocínio, domina o aspecto da construção que delinea todo o corpo do poema. O intelecto aqui não se opõe à sensibilidade, mas ambos atuam em conjunto como aliados contra as limitações da realidade. A partir do oitavo verso ressurge a presença afirmativa do desejo, enquanto motivo e forma que dá um aspecto mais atraente ao próprio mundo (*adornos*), e que, reunindo elementos dissonantes, como o cinismo (*impudência*) e o pudor (*pejo*), abre o espaço da invenção e da superação tanto do real quanto de uma lógica a ele imanente. No décimo verso inicia-se a pergunta que irá fechar o poema, quando se opõem novamente o concreto e o espaço da criação, deixando em evidência, ainda que matizada sob a sombra do questionamento, a possibilidade da poesia, enquanto universo de linguagem, acrescentar a tudo o que é efêmero uma centelha de eternidade.

Também no poema V, a centralidade dos procedimentos de linguagem, enquanto instrumentos de decifração do universo, continua evidente. A partir da definição do que seriam a *noite* e o *breu*, elementos que se oporiam ambos à luminosidade antes caracterizadora do desejo, desdobram-se os matizes da experiência afetiva do sujeito, tanto em relação à esfera do sagrado, percebida a partir do momento em que aparece a figura de Deus, quanto frente ao contato amoroso de dimensão terrena. No segundo verso, *noite* vem a ser o *velado coração de Deus*, este que não se deixa ver. No verso quatro, o *breu* é associado à ausência do amado. A experiência negativa começa a aproximar as duas esferas, apenas levemente diferenciadas, através de uma tentativa de questionamento que se volta para a compreensão da distinção entre o que estaria oculto e o que estaria ausente. Na seqüência, os dois espaços do desejo seriam mais bem definidos. No entanto, a diferenciação parece ser somente uma estratégia do discurso, que a elabora no sentido de

revelar, por fim, a identificação. A partir do verso sete, por um lado, a *persona* afirma a sua segurança em relação a um desejo para o qual a carne é elemento fundamental, e por outro, coloca-se acima até mesmo das agruras de uma relação amorosa, identificada à luta, com a própria figura de Deus. Este, nomeado apenas como *Aquele*, ecoa a forma como aparece no poema I, *Aquele Outro*. A lembrança não vem por acaso, tornando-se significativa na medida em que se percebe como a dimensão positiva inicialmente associada ao desejo vai sendo problematizada. Apesar da *persona* recusar o papel de *lacaia* ou o sentimento do *medo*, o que fica evidente é antes a sua familiaridade com a escuridão. Em um movimento que conjuga a aproximação, na esfera da experiência afetiva, entre o espaço do amor como uma busca das alturas e a vivência das sutilezas de uma relação amorosa concreta, configura-se a evidência da negatividade e da profunda insatisfação a que remeteria, neste âmbito, a idéia do desejo.

Deixemos de lado o poema VI, para comentarmos algo bastante relevante a respeito do de número VII. Neste, outra vez se parte de uma tentativa de identificação do que sejam dois elementos distintos, embora muito próximos, agora, o *amor* e o *desejo*. O primeiro é identificado a um *querer doloroso e de fastio*. O segundo é qualificado como *licencioso, indigno*, e associado a um *extraordinário turbilhão*, àquilo que, escapando ao âmbito do ordinário, excita de modo violento. O discurso, dirigido a uma segunda pessoa, o amante que assume novamente a posição de interlocutor, concentra-se na tentativa de elucidação do que seria o desejo, o objeto privilegiado da interrogação, o que motiva uma tentativa de definição. Os procedimentos do poema, ultrapassando os limites da linguagem direta, aliam o impulso do raciocínio em busca do sentido das coisas e das experiências subjetivas, a uma transubstanciação que só a linguagem expandida através da analogia pode permitir. Do quinto ao oitavo verso, uma seqüência de imagens faz valer a potência da metáfora como

um instrumento do qual faz uso o sujeito ao enfrentar os questionamentos a que se propõe. A analogia assume a direção do discurso justamente onde a lógica parece mostrar-se ineficiente, trazendo à tona uma forma de convivência entre os atributos do intelecto e a transfiguração lírica. As imagens, ao trazer os elementos de um *descaminho* e dos *açoites*, vivificam os adjetivos listados anteriormente, ampliando uma certa dimensão católica punitiva a que se associa a idéia do desregramento. Na seqüência, os três últimos versos do poema, dirigindo o questionamento diretamente ao interlocutor, voltam a fazer referência às imagens associadas ao desejo, desdobrando-se no vitalismo da última frase, que torna a problematizar a questão da diferenciação entre os conceitos em jogo, trazidos para a esfera da experiência. O último verso, particularmente construído a partir da ligação de elementos vitais (*viva, veias*), implica a recusa das diferenciações tecidas anteriormente no poema, na medida em que a imagem, ordenada no discurso em oposição àquelas que caracterizariam o *desejo*, parece também não poder ser associada ao *amor*, tal como este aparece nos primeiros versos. O fecho do poema parece dizer que, diante de um sentimento de tal forma intenso, as definições ou a compartimentação se tornariam ineficientes, revelando o malogro do movimento de distinção que teria dado origem à composição. O pensamento e a própria vivência concreta tornam-se impotentes ou precários, diante de um desejo ao mesmo tempo ligado aos sentidos e deles abstraído. O objeto que ultrapassa a possibilidade de definição e de diferenciação acaba por ser representado em tamanha magnitude que se exclui tanto a observação palpável de sua natureza, quanto a realização concreta da experiência amorosa. Relacionada ao corpo do amante, em uma troca que implica a dependência para a sobrevivência, a configuração do desejo ecoa, por fim, uma dimensão negativa, a que se associa a ampla e recorrente idéia da incompletude.

No poema VIII volta a assumir um papel fundamental a tentativa de definição do que seja o desejo, agora grafado com maiúsculas. A partir do sétimo verso, começam as predicções:

DESEJO é um Todo lustroso de carícias
Uma boca sem forma, um Caracol de Fogo.
DESEJO é uma palavra com a vivez do sangue
E outra com a ferocidade de Um só Amante.
DESEJO é Outro. Voragem que me habita.

Novamente, conjugam-se a expansão da metáfora e o movimento do pensamento que se debruça sobre um objeto de reflexão. As imagens se sucedem na tentativa de tocar, tornando sensível e inteligível, o significado e a essência de um conceito que é também uma experiência subjetiva. Surge mais uma vez a dimensão da luminosidade, ligada agora a um sentido, o tato (*carícias*). Delineia-se também tanto a intangibilidade do desejo quanto o seu aspecto de energia, que remete novamente à idéia de *lava*, já apontada na epígrafe. Em seguida, aborda-se o desejo enquanto palavra, demonstrando desde logo a sua ambivalência, a sua natureza múltipla. Por um lado, faz-se referência à ligação entre a própria palavra e um elemento absolutamente vital para a existência humana, o sangue, e por outro, aparece um aspecto animalesco do desejo (*ferocidade*), ligado à onipotência de *Um só Amante*. A impossibilidade de abarcar aquilo que se fez objeto de reflexão, o que insiste em fugir às tentativas de definição, por mais que se faça uso dos variados instrumentos da linguagem e da percepção, torna-se mais uma vez evidente. Por fim, a *persona* identifica o desejo àquilo que devora, como uma espécie de abismo, a *voragem*, que é trazida para o seu próprio interior, como algo a ela imanente.

Indo mais além, ainda no âmbito do poema VIII, mas pensando no conjunto do todo, a referência ao *Outro*, no último verso, nos remete a *Aquele Outro*, que vimos aparecer antes no desenvolvimento da peça. Aqui, as maiúsculas com que se grafa a palavra desejo parecem encontrar a sua justificação, certamente necessária para o uso de qualquer procedimento em toda grande poesia. Se já vínhamos percebendo uma problematização em relação à positividade enunciada no poema I, cada vez mais acentuada no decorrer da trajetória da peça, agora percebemos o começo de um deslocamento que irá realizar-se completamente apenas no fechamento do conjunto. A diferenciação entre um desejo escrito com minúsculas e outro grafado com maiúsculas nos faz perceber a associação do primeiro com a relação concreta entre os amantes, enquanto o segundo se associa a tudo o que diz respeito ao *Outro*, significativamente também grafado, na primeira letra, com maiúscula. O poema VIII vem a ser justamente o momento em que se mostra o caráter sublime de um desejo ligado ao âmbito da transcendência, da elevação ou ainda, em outros termos, da própria alma. As imagens que não se deixam tocar, fugidias analogias, confirmam o caráter sublime de algo que escapa a toda compreensão¹⁰³.

Se no poema I, o desejo ligado a um plano físico era associado a um alto grau de positividade, agora a perspectiva parece ser definitivamente alterada, na medida em que se diminui a sua essência, no corpo mesmo da letra que lhe dá forma. O poema de número IX talvez elucide de algum modo esta transformação fundamental, que acaba sendo um retorno da posição da *persona* àquele *antes* enfaticamente recusado no poema I. A separação entre o corpo e a alma é tecida de modo claro quando a *persona* diz: *a alma está além, buscando*

¹⁰³ Acreditamos ser necessário nos posicionarmos quanto ao que entendemos aqui por sublime, dadas as nuances e variações do conceito. Consideramos interessante reter da definição do termo sobretudo o que diz respeito à grandiosidade sem comparação possível, ao incomensurável, ao indefinível, que implicaria sempre em uma contemplação elevada por sobre o reino dos sentidos (Cf. FERRATER. *Dicionário de filosofia*, p. 2776).

/ *Aquele Outro*. A pergunta que é repetida no poema (*E por que haverias de querer a minha alma na tua cama?*), aponta para o limite da relação amorosa, restringida ao espaço do corpo (*gozo, prazer, lascívia, coitos*), que embora por si só não implicasse alguma negatividade, parece agora já não mais carregar aquele conteúdo de energia irradiante que lhe era peculiar no início da peça. Ainda no final do poema IX, o último verso faz referência a um modo de sedução ao qual a *persona* seria sensível. No entanto, também o imperativo, *obriga-me*, aponta antes para aquilo que o *Outro*, em sua plenipotência, seria capaz de realizar, do que para uma prática própria a um amante fragilizado em uma relação concreta e limitada pelas circunstâncias da natureza humana. De fato, aquele a quem se faria a pergunta central do poema parece ter mesmo perdido completamente o poder de sedução. O desejo corpóreo parece agora já em vias de extinção.

Finalmente, a última parte da peça define a unidade da trajetória do todo e a sua direção. Iniciado com uma imagem, logo em seguida, em um processo de metalinguagem, desvendada enquanto produto exclusivo da fantasia poética, o poema X traz para o verso a pergunta e as queixas do amante. A profunda diferença entre a mulher-poeta e o homem, este que parece não poder compreender a natureza de quem vive absorta em questionamentos e em um fazer que escapa inteiramente ao ordinário (*códigos, conluios*), que *de improviso lança versos ao ar*, acaba por criar um intransponível abismo entre os dois. Entretanto, são os quatro últimos versos, constituintes de uma segunda estrofe da composição, e ainda mais particularmente os três últimos, que trazem o cerne da significação mais ampla do poema:

Pois pode ser.
Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo.
Pensá-LO é gozo. Então não sabes? INCORPÓREO É O
DESEJO.

O objeto do pensamento aqui é temporariamente, ou apenas aparentemente, mudado. Não se trata mais diretamente de uma reflexão sobre o desejo, mas antes, de *pensar o Outro*. Os procedimentos da poesia são nomeados de modo bastante claro. O delírio, um tipo de lucidez que ultrapassa os limites da lógica, é incorporado como forma essencial da atividade poética, que como vimos, existiria entre o raciocínio do discurso e a expansão imagética. O *gozo* já não se encontra mais ligado ao corpo, assim como o desejo se torna substância essencialmente etérea. *Aquele Outro*, um dos epítetos com os quais se alude à figura de Deus, representante da dimensão das alturas a que se associa a alma, em oposição ao corpo, torna-se o próprio objeto do pensamento e, por extensão, o objeto da atividade poética, enfim, o objeto do desejo. O impulso da reflexão, com o que se identifica a interrogação, a vivência do fazer poético e o próprio desejo tornam-se uma e a mesma coisa, indefiníveis por sua própria natureza. A *persona* do poema não se furta a afirmar a intangibilidade do objeto de sua procura. Diante do que escapa a toda tentativa de nomeação, do que não se deixa apreender nem pela razão nem pela imagem, toda arma mostra-se necessariamente falha. A busca acaba por tornar-se um fim em si mesmo, movimento vital impulsionado pela necessidade de decifração dos mistérios que o universo comporta. O gozo, a realização do sujeito, não mais se encontra na cintilância do contato com um amante de carne e osso, mas na atividade do espírito dinamizado pelo gesto de se traçar o caminho, de se escrever o poema. Este, como produto do espírito, do intelecto ou do delírio, acaba por mostrar-se mesmo o fim último de uma existência insatisfeita com os limites do real, com o possível fracasso da experiência amorosa e com a efemeridade e as

contingências do concreto. Se o percurso do desejo tende a ser aquele que aponta a epígrafe do poema, da *lava* ao *Nada*, não restaria outra coisa a não ser fazer deste *Nada*, deste espaço que não se toca, que não se deixa ver, que não se diz, o objeto e o fim do próprio desejo.

*

Também composto pela seqüência de dez poemas, escrito na mesma época, *Da noite* guarda muitos pontos em comum com *Do desejo*. Como dissemos anteriormente, a atmosfera que constitui o substrato das duas peças, a visão de mundo e a experiência existencial em ambas estão muito próximas. Com a mesma estrutura dialógica do poema anterior, *Da noite* faz dos desdobramentos de um pensamento interrogativo conjugado à experiência vital, marcada pela passagem do tempo, o fundamento e o próprio sentido de ser da criação poética. O propósito de se falar *da noite*, repetindo a estrutura, no título, da peça anterior, implica desde logo a natureza reflexiva do discurso. Em uma analogia entre o espaço de um dia e a existência do ser humano na terra, será tecida a reflexão sobre um período no qual a culminância das forças vitais já se dera. De fato, a proximidade da morte parece ser o pano de fundo a partir do qual o próprio sujeito do poema encontra o impulso da escrita, um pretendido espaço de resistência diante da efemeridade da vida. O desejo, objeto da divagação do poema anterior, mostra-se novamente presente, mas agora revelando antes de tudo, ou de modo menos tenso, a sede do sujeito por um espaço de transcendência, onde a perenidade irmana-se à imaterialidade.

O primeiro poema do conjunto aproxima-se de uma espécie de quadro, revelando de modo exemplar o trabalho de Hilst com a imagem poética. Os versos constituem um

veículo para a criação de uma atmosfera onírica, em que se transfigura a experiência sensível, emotiva, a partir de uma conjunção entre sujeito e objeto. O sentido da visão, princípio que ordena as imagens do poema, emanadas a partir da experiência ativa do sujeito, dedicado ao ato de ver, torna-se fundador de uma realidade que suplanta as limitações da existência concreta, dando origem a um universo em que não há mais distinção ou limites entre as figuras do poema e a própria interioridade da *persona*. A experiência da imagem implica a impossibilidade de dissociação entre o elemento da fantasia, cujo centro aqui vêm a ser as *éguas da noite*, e a vivência da própria *persona*. Ao se misturar elementos muito próprios da fantasia poética (*vinhas, éguas, noite*) com outros ligados à experiência mais reflexiva do sujeito (*meus sonhos, paisagem que fui*), o *eu* lírico acaba por fundir duas realidades a princípio distintas. A junção entre as imagens, que até certo ponto resguardam um fundo enigmático, resistente à interpretação, e a experiência subjetiva, funcionam como o procedimento fundamental da composição, ultrapassando em certa medida a função de ilustração do pensamento que a imagem muitas vezes assume na poesia de Hilst. Embora construído de modo ímpar, dado o procedimento imagético, o primeiro poema do conjunto apresenta os elementos da vivência e da visão de mundo que caracterizarão o todo. Uma certa sensação de estar se desintegrando (*os escombros / da paisagem que fui*), que envolve o sujeito no poema, diante da possibilidade do desaparecimento (*um poço engolindo meu nome e meu retrato*), apresenta logo de início o que serão a atmosfera e os motivos frente aos quais se dará o processo de interrogação, este sim, desenvolvido posteriormente, mais característico da poesia da autora.

Já no poema II, vemos o retorno tanto de uma segunda pessoa no interior do discurso, novamente um amante, quanto dos processos de interrogação, agora direcionados,

no âmbito mais amplo de uma reflexão sobre a noite, ao que poderia imaginariamente resistir à passagem do tempo:

Que canto há de cantar o que perdura?
A sombra, o sonho, o labirinto, o caos
A vertigem de ser, a asa, o grito.
Que mitos, meu amor, entre os lençóis:
O que tu pensas gozo é tão finito
E o que pensas amor é muito mais.
Como cobrir-te de pássaros e plumas
E ao mesmo tempo te dizer adeus
Porque imperfeito és carne e perecível

E o que eu desejo é luz e imaterial.

Que canto há de cantar o indefinível?
O toque sem tocar, o olhar sem ver
A alma, amor, entrelaçada dos indescritíveis.
Como te amar, sem nunca merecer?

Iniciando com a pergunta, a *persona* volta-se sobre os limites e possibilidades do próprio fazer, desafiado a uma tarefa que parece estar além das potencialidades de sua natureza. Em seguida, concentrando-se em todo o poder significativo da palavra, como núcleo polissêmico, fala-se na *sombra* e no *sonho*, que não se deixam tocar, no *labirinto*, de onde não se pode escapar e que exige um impulso decifrador, no *caos* e na *vertigem*, elementos de desvario, na *asa*, elemento ligado ao vôo, à transcendência, e no *grito*, imagem do próprio canto. Enumera-se uma série de objetos que, ou por não serem palpáveis, ou por serem fonte de distúrbios, de desarmonia, e estarem ligados aos desígnios do *canto*, implicariam a problematização da própria poesia enquanto virtual instrumento de realização do sujeito ou de decifração do universo. Nomeiam-se os objetos de uma procura, a que o canto daria margem, ao mesmo tempo em que se os dimensiona como objetos inalcançáveis. Em três versos cuja densidade mostra-se marcante, revelam-se os quatro

momentos fundamentais que subjazem à estrutura dinâmica do poema: a vontade de uma busca, um desejo de decifração, de transcendência; o instrumento desta busca, o próprio canto; os elementos da procura, tornados objetos de desejo; e a falha de todo o processo, o limite intransponível do conhecimento e de seus parcos instrumentos.

No desdobramento do poema, os versos seguintes, do quarto ao décimo, dirigem-se ao interlocutor, visando, de um modo até mesmo pedagógico, esclarecê-lo quanto à impossibilidade da união amorosa. O contraste entre a ambição de ultrapassar o *finito* e a compreensão apequenada do amante, notavelmente colocado em um plano inferior, dada a sua ignorância quanto à natureza de elementos pertencentes a esferas tão distintas, diminui acentuadamente o grau de importância da relação concreta. O amante surge como um representante do plano da experiência que, limitando-se à vivência do que é perecível, distancia-se de tudo o que faz parte da dimensão do desejo da poeta. Em contraste com a vivência da relação amorosa, associada ao *mito*, ao que seria uma idéia falsa ou coisa inacreditável, atribui-se um valor positivo à esfera do que estaria além dos limites efêmeros do mundo concreto. No mesmo segmento, a partir do verso sete, distingue-se de maneira ainda mais enfática a diferença entre os dois amantes e a insatisfação da *persona* do poema em relação às limitações de uma experiência amorosa concreta. O verso que surge em separado, constituindo-se como uma estrofe, afirma o desejo da *persona*, a sua definitiva vocação para o que seria imaterial, aqui associado significativamente, de modo inteiramente positivo, à luminosidade. Na última estrofe, que começa por ecoar o primeiro verso, retorna a interrogação e a definição dos objetos do desejo, tão impalpáveis, ou até mesmo mais, na medida em que se enfatiza a dissociação entre os sentidos e os objetos, quanto no início do poema. O verso final, por sua vez, acrescenta uma última nuance à composição. Ao se falar em merecimento, abre-se espaço para uma sutil valorização do

amante, do pólo material da existência, ainda que se reforce, mais uma vez, a impossibilidade de união entre seres de natureza essencialmente distinta. À poeta, cujo desejo estaria relacionado à alma, àquilo que escapa mesmo a toda tentativa de definição ou descrição, antes que ao corpo e o que lhe diz respeito, cabe apenas o canto, a busca do indefinível. Disto faz ela o motivo e o objetivo de sua existência.

Saltemos agora para o poema IV, sobre o qual cabem algumas relevantes observações tanto para a compreensão da peça como um todo quanto para um melhor entendimento acerca da poesia de Hilst, tal como a temos tentado dimensionar aqui. Mais uma vez, assume um lugar central no discurso as questões que fazem da palavra e seus modos de articulação, suas potencialidades ou limites, o próprio objeto do fazer poético. O verbo dizer, aparecendo seis vezes no poema, conjugado ora na segunda pessoa, ora na primeira, estabelece um jogo entre espaços definidos como opostos, a partir da distinção entre um universo próprio à poeta, terreno onde o sonho e a linguagem são instrumentos para a superação de uma realidade limitada, e outro caro ao amante, cuja voz tende a ser a princípio permeada por uma postura crítica em relação à outra. A imaginação criadora da poeta é adjetivada, pelo amante, como *dementado sonho*, ou mesmo simples mentira. A poeta, por seu turno, reunindo elementos dispersos, como *claustros*, *pássaros* e *barcos de marfim*, ou qualificando-se como *inaudita*, cria um universo etéreo, onde tudo parece flutuar sobre a ausência de um chão. O concreto do mundo, espaço limitado e constritor, seria mais uma vez superado pela fantasia poética, pela faculdade de imaginar que emana do poder de nomear próprio da palavra em estado lírico. No jogo dos antagonismos entre os amantes, a palavra assume um lugar central, uma vez que é também um meio de sedução. A partir do sétimo verso do poema, após terem sido bem delimitados os dois espaços de oposição, surge ainda, dando maior complexidade à composição, uma terceira pessoa do

discurso, referida através de um pronome indefinido. Um *alguém*, terceira pessoa do singular ou do plural, indicando ou uma singularidade ou uma coletividade, representa uma voz enfática de negação, precedida sempre de uma adversativa. Na relação já tensionada entre os amantes, surge agora um terceiro elemento, que recusa o valor das palavras, qualificando-as como meros *sons e areia*. Instituído como o lugar da própria *Vida*, em que parece não haver quaisquer brechas para o sonho, ou mesmo para o jogo de sedução dos amantes – em certa medida ainda possível quando o discurso se mantinha entre as duas primeiras pessoas -, a voz desse terceiro elemento representaria nada mais do que o mundo concreto. O que antes era o instrumento de encanto com o qual a poeta se punha em contato com o amante, em uma dimensão de superação dos limites do real, torna-se agora algo desprovido de qualquer valor. O verso final, onde se lê *Acorda Vida*, fecha o poema com a negação do espaço do sonho, do encantamento e da sedução que, reunidos a partir da palavra e seus desdobramentos na criação de um universo de lirismo e fantasia, eram as marcas da única forma pela qual o encontro amoroso seria possível à própria *persona*.

Deixando de lado o poema V, falemos sobre o de número VI, onde o impulso interrogativo faz-se mais uma vez bastante evidente, voltando-se agora para a tentativa da descoberta do sentido de dois objetos bem determinados:

O que é a carne? O que é este Isso
Que recobre o osso
Este novelo liso e convulso
Esta desordem de prazer e atrito
Este caos de dor sobre o pastoso.
A carne. Não sei este Isso.

O que é o osso? Este viço luzente
Desejoso de envoltório e terra.
Luzidio rosto.
Ossos. Carne. Dois Issos sem nome.

Ligados ao corpo, a esta dimensão que até aqui vinha sendo constantemente recusada em nome de uma existência mais etérea, ou sublime, a *carne* e o *osso* são tomados como objetos de uma reflexão, de uma tentativa de nomeação. Partindo do impulso do conhecimento, da interrogação, cujo instrumento não poderia ser outro senão a linguagem, a poeta procura decifrar o significado de alguns dos elementos fundamentais que o mundo lhe apresenta, constituintes de si própria enquanto ser humano. O desejo de decifração e a experiência afetiva tornam-se uma e a mesma coisa, quando a busca de sentido é vontade de conhecimento não só do objeto que comporta o impulso da reflexão, mas do próprio processo que se manifesta subjetivamente a partir do desenvolvimento da pergunta. A palavra e a imagem poética são feitos os recursos de uma procura necessária do sujeito por si mesmo, no contato com a substância do mundo. A partir do terceiro verso, tenta-se responder à pergunta sobre o que seria a *carne*, através de uma série de imagens. Conjugando um substantivo, *novelo*, a dois adjetivos de campos semânticos a princípio pouco afins, *liso e convulso*, busca-se a analogia que poderia talvez ilustrar o conceito. Reúnem-se elementos distintos, que, no entanto, assumem a sua significação através da direção do que está mais próximo do humano, no intuito de ultrapassar as margens de uma lógica limitada. No quarto verso, a imagem faz ecoar a experiência amorosa, lembrando a sua pretensa natureza agônica e a sua manifestação corpórea, a partir da ligação entre *prazer* e *atrito*. Reforçando a idéia de desordem, surgem no quinto verso o *caos* e a *dor*, que se opondo ao prazer, delineiam a complexidade da vivência subjetiva dos afetos. O *pastoso*, elemento interno sobre o qual os anteriores se encontrariam, algo como uma substância entre o líquido e o sólido, pegajoso e viscoso, traz mais um índice da fluidez manifesta dos objetos, diante dos quais insiste a poesia tornada forma de conhecimento. O verso que fecha a estrofe, voltando a falar da carne, resume o ponto a que chega a tentativa

de definição da poeta. O objeto da reflexão passa a ser apenas um pronome demonstrativo, *isso*, algo que está próximo, para o qual se pode apontar, sobre o qual se pode perguntar, mas que resiste a todo o impulso no sentido de um movimento de apreensão pelo pensamento.

A segunda estrofe do poema continua a listar as imagens do que poderia ser o *osso*, não por acaso apenas sutilmente diferenciado, no aspecto sonoro e gráfico, da palavra *isso*. Os limites aqui, tornados sempre muito tênues, parecem deixar clara a natureza convencional ou mesmo o caráter aleatório que se mostraria inerente a toda a aventura da significação. A abstração realizada pelo pensamento acaba por borrar os contornos de tudo aquilo que é dado à observação. Fazendo do próprio ser humano o centro em torno do qual se elaboram todas as perguntas, ressalta-se a luminosidade, ligada ao frescor da vida (*viço luzente*), e o desejo, que, ao assumir como objeto o *envoltório* e a própria *terra* nos faz lembrar do inexorável destino comum a toda existência orgânica. A pretensa natureza dual do homem, dividido entre o corpo e o espírito, entre o céu e a terra, entre a luz e as trevas, é lembrada mais uma vez. Por fim, o último verso enfatiza a falência da linguagem, de todo o movimento de apreensão. *Ossos e carne*, elementos do que há de mais concreto, tornam-se apenas dois objetos que escapam a toda nomeação.

Na seqüência, o poema VII traz algumas novidades no que diz respeito ao direcionamento do discurso em relação ao interlocutor e ao modo como a *persona* se define diante de um mistério que parece lhe ser superior. A segunda pessoa do discurso deixa de ser um amante para tornar-se uma figura maior, ligada ao espaço daquilo que transcende a mera existência concreta. A *persona*, por sua vez, volta-se para a tentativa de definição do que seja a sua própria substância, a partir da observação sobre a natureza do caminho que percorre. Constrói-se um universo em que os elementos do mundo e o sujeito não se

separam, em que a palavra, por si só criando uma imagem vasta, remete diretamente da esfera dos objetos ao sujeito.

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

Elementos de uma paisagem, as duas primeiras palavras da sucinta composição permitem de início a criação da atmosfera de onde emanaria todo o discurso, caracterizando imageticamente os contornos da experiência afetiva do sujeito. O lugar de onde se fala parece ser muito afim àqueles vastos desertos do Oriente, regiões inóspitas nas quais o homem passa por todo tipo de privação, e onde a paisagem, pela ação do vento, nunca permanece a mesma. Lembrando a atividade à qual se dedica a *persona*, visualiza-se a idéia do poeta como pastor, zeloso de suas cabras e ovelhas, figura ligada a um campo e a uma terra que há muito teriam deixado de existir. O sujeito e o ambiente que o envolve formam uma unidade coesa, cujo substrato não deixa de nos fazer pensar em uma certa atmosfera bíblica. Definido de modo conciso um lugar, que é muito mais uma ressonância da esfera subjetiva de onde emanaria o discurso, inicia-se em seguida a frase que, completa no segundo verso, expõe o que seria a direção fundamental da própria alma da *persona*, ligando-a diretamente a uma segunda pessoa. *Tua Cara* aparece como uma referência a um objeto do desejo, adjetivado como *profundo* e substantivado como *fosco*, sugerindo mesmo que a ausência de brilho seria inerente à substância daquele obscuro objeto que se busca e nunca se alcança. O terceiro verso, remetendo à ação do sujeito, diz do movimento da *persona* e do que constitui o seu insistente percurso de procura. Reúnem-se três elementos

que, ao se associarem ao próprio *caminho*, a partir de um processo de expansão do significado, em que a palavra é suficiente para promover a analogia e a fusão, lhe caracterizam entre a dureza da pedra, o escorrer de um líquido que sustenta a vida, o *leite*, e o que cobre os animais, o *pêlo*. De um modo notável sobretudo pela concentração, associam-se elementos essenciais que caracterizam não só o caminho, mas fazem deste a imagem da própria vida e da experiência afetiva do sujeito. O verso seguinte recorre novamente à tentativa de definição, que agora aparece de forma incisiva. A *persona*, almejando encontrar e dizer aquilo que seria a sua própria substância fundamental, mas deparando-se com o próprio limite, tanto da linguagem como de si mesma, acaba por definir-se às avessas, enfatizando aquilo que a caracterizaria antes de tudo como uma profunda ausência de conteúdo ou de contornos delimitados (*um alguém-nada*). O que faz da poeta o que ela é passa a ser não algo que lhe seja imanente, mas antes, um movimento em direção ao que é exterior, ao que está além. A própria busca da qual se vinha já falando sob o nome de *caminho*, e que tem por meta o encontro com aquele outro obscuro, vem a ser o elemento caracterizador do sujeito enquanto tal. Ainda, continuando a tentativa de definição, procura-se acrescentar significados àquela completa ausência inicial com a qual a *persona* se identificava. Surgem o elemento animal, representado na palavra *casco*, e o que remete diretamente ao mundo dos sentidos (*um cheiro*), lembrando a natureza sensorial do ser humano. No mesmo verso, o discurso, dirigido ao interlocutor, transforma-se em uma espécie de pedido, quando o sujeito, parecendo sentir o peso e o vazio da ausência de respostas, revela o cansaço a que a busca acaba por levar.

Ao desistir da procura, do questionamento, os móveis que faziam parte da própria natureza do *caminho*, a *persona* começa a desejar nada mais do que se extinguir por inteiro, na medida em que a sua própria essência consistia unicamente no movimento do caminhar.

O sujeito fizera de si mesmo um movimento em direção ao outro. Partira da procura de si e se encontrara na busca de uma segunda pessoa que, no entanto, não se deixa ver ou tocar. Ao fazer daquela embaçada *Cara* e da tentativa de definição a respeito de si próprio o motivo de sua existência, que acaba por se mostrar afeita a objetos inatingíveis, o sujeito do poema resta mesmo como uma figura inteiramente vazia. Fazendo de si o movimento de busca por algo que não se pode definir, e sendo a sua essência, o seu caminho, a própria tentativa de definição, a *persona* não pode ver-se senão envolta no mais completo vazio. Aqui, no entanto, em um desdobramento talvez inusitado, vislumbra-se uma última possibilidade de alcance do objeto do desejo. Note-se que este não cessa jamais. Paradoxalmente, o avesso de uma pretendida plenitude torna-se um possível meio para o encontro do que se almeja, o alto, onde habitaria aquele objeto obscuro a quem se busca. A mais completa ausência, distanciando o sujeito de si próprio, torna-se aquilo que talvez pudesse levá-lo aonde pretende chegar. A absoluta falência da linguagem e do pensamento que a ela se associa (*perguntas, roteiro*), seriam condições para uma existência além dos limites a que a *persona* se imagina presa. A sua anulação, a imersão em um processo de completa destruição de si enquanto sujeito, torna-se, enfim, a possível e última alternativa vislumbrada para o tão almejado encontro do que está além das contingências do próprio homem.

Após o poema VIII, em que se alternam as imagens do efêmero e da eternidade, índices da marcante natureza bidimensional da *persona*, a penúltima composição do conjunto retoma a centralidade dos processos que vêm associar a poesia e o pensamento. Logo no primeiro verso, o verbo conjugado na primeira pessoa é o próprio pensar. Seu complemento, o objeto do pensamento, é aludido como em uma enumeração, trazendo, por um lado, o que nos remete à tessitura, ao fazer que pode muito bem ser o poético e, por

outro, algo que pode curar um *coração* cuja ferida maior é provocada pela ação do *tempo*. A princípio revela-se a positividade do movimento de reflexão, que certamente é também atividade criadora. Os objetos do pensamento são expandidos no verso três, quando se transforma um instrumento de uso cotidiano em outras épocas, as *bilhas*, espécie de vasilhas para conter líquido potável, e os *pátios*, em elementos que se justificam no poema antes de tudo pelo que desencadeiam, o sentimento e a ação que a eles se associa, a *comoção* de contemplar algo que, criado pelo pensamento, é notadamente simples e mesmo ligado à terra. No verso sete, o objeto da reflexão vem a ser já uma segunda pessoa do discurso, que embora não inteiramente definida, uma vez que não se a nomeia de modo exato, lembra a grandeza daquele obscuro ser pertencente ao espaço das alturas. O pensar o outro se coaduna ao pensamento do sujeito sobre si próprio, ao qual se conjuga ainda um estado que pode ser de sofrimento, desejo ardente ou mesmo ocaso, significados permitidos através da palavra *agonia*. Ainda no mesmo verso, o oitavo, mais uma vez a *persona* se define a princípio pela ausência, como alguém que não está. Em seguida, no fecho do poema, na insistente tentativa de definição, que agora é mais fugaz, pois indicada através do verbo estar, o sujeito se coloca em uma relação de dependência com a segunda pessoa. A substância da *persona*, a sua essência, a sua espessura, ainda que fugidia, já que se trata de uma existência em si mesma vazia, só parece poder adquirir sentido à sombra do outro. Apenas das migalhas que restam do que emana de um brilho intenso, do *aroma* que se percebe somente por um dos mais sutis dos sentidos, e do passo que se persegue, de um objeto inalcançável, faz a *persona* o seu motivo de ser. O poema, que repete quatro vezes o verbo pensar, fazendo deste ato o seu centro, mais uma vez indica como o movimento vital da reflexão tem como destino certo a compreensão do vazio e da busca como a mais completa definição do que seja a existência e a experiência do sujeito.

Por fim, o poema X fecha a peça, trazendo, em uma manifestação sobretudo afirmativa, o desejo da poeta e a alta posição a que se alça em relação àquele outro antes sempre inalcançável. Agora, a *persona* mostra-se prestes a se tornar também um objeto de desejo, que como tal, deve ser perseguido. O poema é bastante conciso, e construído como um discurso cuja voz se coloca em um espaço ambigualmente postado entre a súplica e a ordem:

Que te demores, que me persigas
Como alguns perseguem as tulipas
Para prover o esquecimento de si.
Que te demores
Cobrindo-me de sumos e de tintas
Na minha noite de fomes.
Reflete-me, sou teu destino e poente.
Dorme.

A voz da *persona*, dirigida sem mediações ao interlocutor, manifesta o desejo de que, a partir de uma inversão dos papéis até então estabelecidos para as duas pessoas do discurso, o outro passe a ser aquele que busca, aquele que persegue. No segundo verso, o recurso da comparação sugere uma semelhança entre o sujeito do poema e as *tulipas*, flores exuberantes, freqüentemente purpúreas e solitárias, para em seguida, na continuação da frase no verso seguinte, indicar-se a importância da busca do outro como uma atividade que propicia o alívio da ausência do pensamento sobre si mesmo. A reflexão, o movimento próprio a um intelecto profundamente questionador, surge agora também como uma forma de existência para a segunda pessoa, que parece sofrer do mesmo mal do qual a poeta se sente muitas vezes acometida, a interrogação incessante sobre si própria e sobre o sentido das coisas. O movimento do intelecto, tão característico da *persona* em toda a peça, e

porque não dizer, em toda a poesia de Hilst, passa a ser uma atividade própria também à idiossincrasia daquela figura sempre procurada.

A *persona* agora se lança a uma altura antes interdita, na medida em que a sua existência para aquele outro obscuro passa a ser da mais absoluta importância. O que emana do desejo do sujeito chega a se fazer mesmo uma ordem direta ao interlocutor, em uma conversação na qual a intimidade entre dois iguais denota antes de tudo a ausência de uma hierarquia entre espaços, tão marcada anteriormente quando aparecia a figura daquele obscuro objeto do desejo. A pretensa inversão de papéis carrega o reconhecimento do valor da poeta, que se aproximando da segunda pessoa, como em uma relação entre antigos amantes, passa a ser seu *destino* ou o momento de seu ocaso, o fim para o qual se dirige a própria substância vital do interlocutor. No quinto verso, o ato do outro é de cobrir a *persona* com *sumos*, cujo significado poderia ainda ser algo que advém de um poder superior. O ato, entretanto, não se liga a uma atitude de submissão, uma vez que visa sobretudo saciar a fome da *persona* que se faz amante, procurada, desejada, e que deseja. A poeta e a segunda pessoa do discurso compartilham um jogo que não é mais marcado pela irrealização, mas antes, vislumbre de uma relação de correspondência e comunhão, da possível plenitude do contato amoroso. O último verso, com uma única palavra, um verbo que emana da voz da *persona*, demonstra, mais do que a súplica ou a ordem, a intimidade e até mesmo uma postura carinhosa, como se de um amante após o contato erótico. Ao mesmo tempo, ao dizer ao outro que durma, a poeta parece querer igualmente para si o descanso, ao menos um breve intervalo noturno, em que a busca, a reflexão e o desejo deixem de se fazer tão irremediável e angustiadamente prementes. A noite, tempo também de proximidade da morte, quando se vislumbra o *poente*, ambiente que se consolida como o pano de fundo de toda a peça, acaba por se coadunar com a manifestação tanto do cansaço

quanto do vazio que muitas vezes parece ser a condição paradoxal para que o sujeito alcance a completude que almeja.

Diferentemente de *Do desejo*, em que se percebe o fio de uma trajetória ligando os poemas entre si, em *Da noite* a coesão do todo, embora exista, é menos evidente. Com composições até mesmo bastante diferentes entre si, como a primeira, marcada pela força da imagem, e a segunda ou a sexta, baseadas no impulso lógico da interrogação, a peça mostra-se como unidade sobretudo no modo como se coloca a *persona* diante de si mesma e das alteridades que elege como objeto de desejo, divididas entre o amante de carne e osso e aquele outro de uma esfera superior. A experiência subjetiva e os processos da consciência reflexiva, revelados na voz da *persona* diante dos questionamentos a respeito da passagem do tempo, do sentido e dos limites da linguagem e do mundo concreto, formam um todo que se pode seguramente considerar homogêneo. O impulso do desejo como móvel do pensamento e da poesia, feita também meio de reflexão, mostra-se aqui tão central como na peça anterior. A afinidade entre os dois poemas, escritos mais ou menos na mesma época, os pontos em comum, seriam justamente aqueles que representam alguns dos núcleos fundamentais da poesia da autora, as formas e temas que obsedam a sua escrita. Desenvolvidos ao longo de toda a carreira da poeta, mas alcançando a sua melhor realização a partir de meados dos anos 80, estes serão também bastante perceptíveis em *Sobre a tua grande face*, o livro mais antigo da coletânea, e em *Alcoólicas*, ambos pertencentes ao que poderia ser considerado como um outro espaço no interior da antologia, que agora passa a ser o nosso objeto de análise.

*

Um pouco menor do que os outros poemas, *Alcoólicas* apresenta-se como um conjunto composto de nove partes, numeradas por algarismos romanos. Há uma dedicatória e uma epígrafe em inglês. A dedicatória, fazendo referência a um elemento que se mostrará fundamental no poema, o líquido, o que escorre e é fluido, encontra justificativa no compartilhar o que se denominam as *águas intensas da amizade*. Na epígrafe, delinea-se a ligação entre o ato de beber e um certo aspecto de santidade, associado à poesia. O nome do autor do fragmento (Richard Crashaw) é seguido dos atributos de poeta e santo, e seu texto sugere a inversão de um movimento que, se a princípio teria por fim aproximar o homem de esferas ligadas ao que é baixo ou animalesco (*turn not beasts*), acaba por indicar o sentido contrário, o de uma elevação através da imersão em uma experiência a um só tempo reveladora e transcendente (*but Angels*), cujo desencadeador seria a própria bebida alcoólica. A peça é ainda marcada também por uma das tensões fundamentais que permeia toda a obra de Hilst, quando a possibilidade da reflexão, impulsionada pela necessidade interrogativa essencial da *persona*, passa a ter que se haver com os limites da razão, quando o discurso, o meio para o esclarecimento, mostra-se de todo insuficiente diante da dinâmica e dos mistérios da existência.

No poema de número I, em que a vida vem a ser o próprio objeto da reflexão, destaca-se a conjunção de procedimentos construtivos de origem diversa, como a simples afirmação, a fusão e a alternância de imagens. As qualidades da vida são transfiguradas a partir de um discurso que se situa entre a objetividade da afirmação, ainda que de fundo subjetivo, e o estranhamento ou a possível expansão significativa e sensorial da imagem poética. Configura-se a experiência do sujeito em relação à vida tanto em termos abstratos, generalizantes, quando esta é referida como uma terceira pessoa, quanto em termos de uma vivência subjetiva mais propriamente lírica, que acaba por tecer uma relação de intimidade

corpórea entre a *persona* e a vida, tornada um interlocutor ou até mesmo uma acompanhante.

É crua a vida. Alça de tripa e metal.
Nela despenco: pedra mórula ferida.
É crua e dura a vida. Como um naco de víbora.
Como-a no livor da língua
Tinta, lavo-te os antebraços, Vida, lavo-me
No estreito-pouco
Do meu corpo, lavo as vigas dos ossos, minha vida
Tua unha plúmbea, meu casaco *rosso*.
E perambulamos de coturno pela rua
Rubras, góticas, altas de corpo e copos.
A vida é crua. Faminta como o bico dos corvos.
E pode ser tão generosa e mítica: arroio, lágrima
Olho d'água, bebida. A vida é líquida.

O poema começa com a afirmação que se repetirá outras vezes no discurso, como se fosse o centro ou o tema objetivo da própria composição. A *vida*, sujeito da oração, é predicada com o adjetivo *crua*, em uma construção sintática que, invertendo a ordem mais comum dos termos, enfatiza o elemento da adjetivação. Após a curta frase, ainda no mesmo verso, dá-se lugar à imagem que, reunindo elementos díspares a princípio inteiramente dessemelhantes e distantes do campo semântico da palavra vida, provoca o estranhamento e vivifica a afirmação precedente. A aspereza ou a intensidade da vida é transfigurada em uma palavra, *alça*, sugestiva antes de tudo de uma forma, algo como um arco, a que se acrescenta o material de que seria feita. *Tripa* remete ao orgânico e *metal* reforça o caráter de dureza e concretude da vida enquanto matéria. Já no segundo verso, a *persona* aparece em movimento, em uma ação que revela o modo intenso como o sujeito encontra-se ou mesmo penetra naquela que era, até então, uma terceira pessoa mantida a uma certa distância. O despencar indica um movimento de queda, como se o concreto da vida fosse

um espaço sob uma outra esfera consideravelmente mais alta. Após os dois pontos, unem-se, com a ausência da pontuação, três elementos distintos que se configuram como uma unidade múltipla, imagem que enfatiza a fusão. A *pedra* lembra a dureza do metal, a singular palavra *mórula* (uma massa proveniente da segmentação de um ovo fecundado) parece ser escolhida mais pelo som e pela possibilidade de provocar algum estranhamento, e o adjetivo ou substantivo *ferida* remete novamente ao orgânico, ao próprio corpo. O verso três, na seqüência, parece vir fechar o que poderíamos imaginar como uma primeira parte da composição, em que se ressalta, no plano da construção do poema, a complementação entre a predicação e a fusão imagética, e no plano dos desdobramentos semânticos, a reunião do corpo ao concreto do mundo a que estaria apegada uma dimensão penosa da existência. Ao se mencionar, através da comparação, *um naco de víbora*, dilata-se imageticamente mais uma vez o significado da vida, fazendo ressoar, até mesmo sonoramente, aquela *ferida* do verso imediatamente anterior.

A partir do quarto verso do poema, inicia-se um processo de unificação das duas pessoas do discurso, em que se rompe o distanciamento a partir do qual ainda era possível ver-se o pretense objeto de reflexão de um modo mais abstrato. A ação da *persona* primeiro é de comer a própria *vida*, fazendo-a penetrar definitivamente em si. O processo de unificação das duas figuras intensifica-se quando ao ato de lavar o outro, agora uma segunda pessoa, tornada também corpo, segue-se a ação da *persona* de lavar a si mesma. Os elementos do corpo fazem referência ora à própria vida, ora à *persona*. Em um momento, lavam-se *os antebraços* da vida ou a sua *unha plúmbea*, em outro, o que se lava são as *vigas dos ossos* e o *casaco rosso* da *persona*. Embora as duas pessoas do discurso permaneçam separadas, uma vez que cada uma delas conserva a sua individualidade, os limites que as dividem vão se tornando muito tênues. Até o verso dez parece desenvolver-

se o que poderia ser uma segunda parte do poema, quando, ainda que separadas, a vida e a *persona* tornam-se como íntimas companheiras a dividir muitos dos mesmos atributos (*rubras, góticas, altas*). No verso onze retorna a afirmação central da composição, a que se segue, mais uma vez, a imagem comparativa. Agora, um atributo do animal, a fome, serve para descrever a vida, e a comparação com os *corvos*, para ilustrar o adjetivo *faminta*.

Por fim, no que seria então a terceira e última parte do poema, o seu fecho, abre-se um espaço, não antes pressentido, para uma possível positividade do objeto de que se fala, quando se diz que a vida pode ser (*tão*) *generosa e mítica*. As palavras, tornadas imagens cuja impregnação do elemento líquido se mostra evidente (*arroio, lágrima, olho d'água*) fazem referência a um espaço em que a vida deixa de ser dura ou *ferida*, para se associar ao que escorre, ao que é fluido como a própria bebida, já referida na palavra *copos*, do verso dez. A última frase, ressoando a experiência de congraçamento entre a *persona* e a vida, presente nos versos anteriores, traz uma outra chave de leitura, oposta àquela que marcava o início do poema. No campo das possibilidades, a vida é associada ao elemento que permitiria a superação de tudo aquilo que representa a dor e a crueldade. Em oposição ao que é duro e concreto, a liquidez da vida, e lembrando o título da peça, da própria bebida, seria enfim o que potencialmente levaria à superação das limitações objetivas e mais dolorosas do mundo concreto.

Depois do poema II, em que se reforça ainda mais a marcação de um espaço oposto à crua dureza da vida, espaço do *coruscante ouro da bebida*, do *riso*, do cessar de todo o movimento (*remanso*) e mesmo do próprio tempo (*O sinistro das horas / vai se fazendo tempo de conquista*), a composição de número III se utiliza, de modo singular, de um conjunto de palavras pouco usuais e da exploração de sua sonoridade para revelar o caráter extraordinário de uma experiência que, entre o lirismo e a embriaguez, enobrece uma

existência em si mesma muito parca. Entre os versos primeiro e quarto, evidencia-se a associação entre o alto e o baixo, em uma relação de certo modo tensa, como se via já na epígrafe da peça. Primeiro, mencionam-se as *alturas* a que sobe a *persona*, ligada à *Vida*, em uma experiência cuja intensidade aparece indicada na palavra *carmim*, um vermelho muito vivo, e em *borrasca*, uma tempestade no mar ou mesmo um acesso de fúria. Em seguida, em um movimento exatamente inverso, indica-se a ação do mergulho em direção ao *borraçal*, um lameiro. No deslocamento, a intensidade permanece a mesma, e a nitidez que qualifica os sujeitos em seu ato lembra paradoxalmente um pretense caráter lúcido, de uma lucidez que transcende o conforto da lógica, próprio à embriaguez. A ligação entre a *Vida* e a *persona* continua marcante nos versos seguintes, quando se as associa a *serafins* e se as adjetiva reunindo a poesia (*líricas*) e algo que parece indicar uma referência aos incisivos movimentos do cérebro, ecoado a partir do neologismo *lobotômicas*. Mais uma vez aqui ressoa a epígrafe da peça, quando o poeta e o santo tornam-se uma e a mesma figura. O movimento de transformação, que seria próprio da poesia enquanto atividade mental, indica, em seguida, a metamorfose de um elemento em outro. Aparecendo ambos sob a forma de palavras pouco usuais, associadas também pela aliteração, sugere-se agora a passagem de um espaço do mais baixo para a esfera do mais alto. A palavra *gaivagem* significaria algo como um rego fundo para esgoto, e *galarim* viria a ser o ponto mais alto, a posição de maior evidência, o cúmulo. Ainda no mesmo verso, adjetiva-se a *lama*, anagrama de alma, ligada ao que seria baixo, como *translúcida*, dando ao que seria em si opaco a natureza de uma substância clara. Ao se fazer referência ao *Nada*, em seguida, remete-se talvez ao fugidio ponto de encontro entre os muito sutilmente opostos espaços delineados pela subida e pelo mergulho, lembrando ainda um caráter extraordinário e intenso (*extremoso*) afim à própria vivência lírica do sujeito.

No verso dez do poema fala-se do cotidiano, figurado como um espaço diminuído em importância e associado à demência. O ato da *persona* é de decifrar, tirar a casca de uma superfície cuja finalidade não seria outra senão a evocação de uma realidade de ordem superior. O cotidiano, em seu *rito pastoso de parábolas*, distancia-se do movimento fundamental entre o alto e o baixo que constitui a essência da experiência da *persona*. Diferentemente da relação entre as *alturas* e o *borraçal*, que fazem parte de lados opostos, mas aproximáveis e reversíveis, a vivência do cotidiano mostra-se, frente ao modo de existência do sujeito, como o aspecto concreto de uma dimensão incomparavelmente menor, a mera superfície de algo sempre muito mais intenso. Em relação ao mundo prosaico, o espaço do concreto, a postura do sujeito e da *Vida*, sempre juntos, compartilhando uma inusitada intimidade e muitos dos mesmos atributos, resume-se no verbo aguardar, conjugado na primeira pessoa do plural. A espera do momento em que a vida se faça líquida, dimensão da embriaguez, que é a um só tempo mergulho e subida, guarda a certeza do que se revela nas rimas internas do verso final da composição: *Ah, o todo se dignifica quando a vida é líquida*. Entre o excelso dos *serafins* e a lama dos *borraçais*, a poesia e a própria embriaguez parecem ser os elementos que permitem o trânsito do sujeito e o seu lícido encontro com alguma espécie de vital plenitude.

Já no poema IV, a *persona* e a *Vida* são figuradas explicitamente, como que flagradas, no ato de beber. Tornadas antigas companheiras de copo, as duas encontram-se em um espaço marcado pela recusa da voz de uma terceira pessoa, uma voz que condena, e que a princípio associada ao *sólido*, desdobra-se como sóbria e sisuda. Entre o sexto e o sétimo verso destacam-se uma série de aliterações com a letra *l*, em que o significado parece ser deixado em segundo plano. A fala como que se transforma em um jogo no qual o que mais importa é a sonoridade, ou o próprio caráter lúdico da brincadeira. O primeiro

adjetivo, *lassas*, remete ao relaxamento em que se encontram as duas principais figuras da peça, imersas na atmosfera fluida e divertida da bebida. No verso oito, as palavras que lembram alguma associação com o mar ou com águas de modo geral (*quilhas, barcas, gaivotas, drenos*), completam o conteúdo de um discurso que seria a própria resposta da *Vida* e da *persona* àquela voz que as julgava e condenava. A oposição entre o espaço do líquido e a esfera do sólido ganha novos contornos, na medida em que se configura de fato um embate frontal, em uma relação marcada pelo tom acusatório e ríspido, de um lado, e a jubilosa graça sonora e semântica, do outro. No verso onze, duas vezes se repete a palavra *rio*, permitindo ainda uma ligação entre o elemento líquido das águas de um rio e a gozosa prática do riso. No verso seguinte, aparece mais uma vez o *casaco rosso*, vestimenta que já envolvia a *persona* no poema de número I do conjunto. Um objeto do cotidiano, trazido inesperadamente para o âmbito tão pouco prosaico do poema, é associado ao material antes poético do que concreto de que seria feito, as coloridas flores da *açucena*. Por fim, o fecho do poema faz alusão ao movimento lógico da dedução, no entanto mais parodiado do que reverenciado, como se não fosse adequada uma possível rigidez do raciocínio à dinâmica corrente e fluida da existência. Infere-se, concluindo, que a *Vida*, na medida em que é líquida, quando goza dos atributos essencialmente positivos com que se configura aqui o espaço do líquido, vem a ser também, e só assim, plena.

No poema de número V, o sujeito dirige-se diretamente à *Vida*, feita em primeiro lugar e antes de tudo o próprio interlocutor do discurso. Diferentemente do que ocorria muitas vezes nos outros poemas, quando a vida era em algumas passagens também uma terceira pessoa, caso do último verso da composição anterior, agora a *persona* coloca-se em uma posição comunicativa que faz do interlocutor aquele a quem se destina todo o discurso. Volta a existir no poema algo parecido com aquela tensão entre dois amantes, tão presente

nas outras peças analisadas, e que nesta ainda não fora de modo algum observada. Logo no primeiro verso, aparece a afirmação que serve de declaração de amor do sujeito à *Vida*, que então passa a ser delineada em suas características. A partir de uma série de imagens concentradas em poucas palavras, destacam-se os campos semânticos do que é líquido (*líquida esteira onde me deito*), do que pertence aos reinos vegetal e animal (*romã, alcaçuz, baba*) e do que remete ao contraste entre cores (*rosado, negro*). Ao final do terceiro verso, dois substantivos revelam o que seria uma certa natureza ambígua da *Vida*, a sua substância fluida e maleável, ora marcada pela *doçura*, ora por *iras*. Um importante momento tem lugar no verso seis, que precede o significativo deslocamento na página da segunda estrofe do poema. No verso citado, que dá seqüência ao momento no qual a *persona* como que faz a vida penetrar em seu mais profundo interior (*descendo escorrida / Pela víscera*), quando a segunda pessoa deixa de sê-lo para se tornar parte do próprio sujeito, abre-se a possibilidade do esquecimento do que virá a seguir, justamente nos versos deslocados graficamente na página. Quando surgem no poema as palavras *fomes, país, riso solto, a dentadura etérea e bola*, sentimo-nos como que entrando em um universo pouco familiar à poesia de Hilst. Ao menos dois destes elementos, *país e bola*, a que poderia ainda se juntar *fomes*, parecem ser uma clara referência a um espaço muito pouco contemplado nesta poesia, uma sociedade nacional na qual o futebol ainda é a alegria de um povo que, quando não chega a passar fome, passa ao menos muito aperto. No retorno da estrofe e do verso ao seu lugar comum, a palavra *miséria* parece fazer a ponte entre dois mundos a princípio distintos, um exterior e outro interior, mas que guardam algumas semelhanças. Tanto contra o sofrimento de um povo miserável, como o brasileiro, quanto contra a miséria constitutiva da própria existência humana, poucas armas seriam tão eficientes como o esquecimento. A passagem não poderia ser mais singular, não só no contexto desta peça, quanto de todo o

livro em que se encontra, uma obra tão marcada pelo questionamento e a experiência subjetiva e intimista.

No verso doze do poema, após a referência ao esquecimento como uma espécie de meio de vida, nota-se a ligação entre duas ações mais afirmativas do sujeito. O ato de beber e a atitude de inventar acabam por apontar para o campo do que poderia vir a ser a transcendência das limitações e faltas que marcariam, ao mesmo tempo, a experiência coletiva de uma nação e a vivência particularmente lírica da poeta. Através da invenção, propiciada por meio do uso da bebida, tornar-se-ia possível alcançar um além, um algo a *Mais*, fora mesmo do universo do concreto e suas mais prosaicas ou poéticas agruras. O motivo da conquista liga-se diretamente ao *canto*, luminoso e cheio de vida, embora não isento de contrastes e tensões, o que se nota quando surge a pouco comum palavra *látigo*, uma espécie de açoite ou um castigo. No mesmo verso, o antepenúltimo, a *persona* volta a se dirigir diretamente à *Vida*, pedindo a esta que a ame, mesmo que interdita, e sobretudo porque embriagada. Repetindo o pedido, que é busca de correspondência entre quem se faz amante e o objeto amado, procura de comunhão, de fusão, a *persona* afirma estar menos provida de vitalidade quando não se encontra no âmbito da liquidez, que tanto a bebida quanto a invenção, como instrumentos para a superação das limitações do concreto, permitiriam ao poeta.

O poema VI traz também algumas nuances interessantes no contexto mais geral da peça. Agora, a voz que toma conta do discurso passa a ser a da própria *Vida*, disposta a chamar a poeta para o encontro com a bebida, o compartilhar de uma experiência que se delimita enquanto oposição à atividade mais introspectiva da *persona*, a meditação e o questionamento. A idéia que subsiste ao chamado da *Vida* denotaria a associação entre a bebida e o escorrer fluido e dinâmico da existência, em contraste com o que seria o vagar

próprio de um pensamento voltado para questões sempre desdobradas na afirmação do sofrimento, da tristeza e da morte (*onde meditas a carne, essa coisa / Que geme sofre e morre*). De um lado, tem-se a estagnação da reflexão, e de outro, um movimento até mesmo prazeroso, intimamente associado ao ato de beber. A dimensão da vida, intermediada pela bebida, ligar-se-ia a um âmbito extraordinariamente mais vital da existência, que se distancia igualmente do concreto e da angustiada introspecção interrogativa. Na segunda estrofe do poema, outro elemento fornece um novo aporte às associações significativas do texto. Da tensão entre os impulsos para o questionamento e a vontade de transcender o vazio a que leva toda a busca de resposta, ganha destaque o papel assumido pelos sentidos como formas de contato com o mundo exterior. Mais do que a experiência do real, que já vimos ser insatisfatória para a poeta, o escapar do que seriam as amarras da reflexão passa agora a ser também a assunção de uma vivência extraordinária e profundamente ligada ao sensorial. A saída em direção à rua, já após a experiência com o impulso da bebida (*carminadas e altas*), torna-se uma dinâmica significativamente ligada ao sentido da visão (*os olhos nas nonadas. / (...) os olhos no absurdo*). O mundo passa a ser a fonte de uma vivência concreta que, no entanto, encontra-se inteiramente modificada pelo modo como o contato entre a *Vida* e a *persona* é informado pelos influxos da bebida. Esta é, mais uma vez, o que permite o caráter fora do comum de toda a experiência do sujeito.

Após este breve comentário sobre o poema VI, procuremos nos deter mais no seguinte, em que o motivo da embriaguez dá margem à criação de um campo de tensões no qual se repudiam tanto uma racionalidade mais estreita quanto as coações e convenções da vida ordinária.

Mandíbulas. Espádua. Frente e avesso.
A Vida ressoa o coturno na calçada.
Estou mais do que viva: Embriagada.
Bêbados e loucos é que repensam a carne e o corpo
Vastidão e cinzas. Conceitos e palavras.
Como convém a bêbados grito o inarticulado
A garganta candente, devassada.
Alguns se ofendem. As caras são paredes. Deitam-me.
A noite é um infinito que se afasta. Funil. Galáxia.
Líquida e bemaventurada, sobrevôo. Eu, e o casaco *rosso*
Que não tenho, mas que a cada noite recrio
Sobre a espádua.

Em seguida aos dois primeiros versos da composição, que trazem elementos do corpo humano, destacados pela forte acentuação, e a presença mais uma vez da *Vida*, o terceiro vem marcado pelo incisivo tom afirmativo da *persona*. De modo direto e claro, faz-se referência ao elevado grau de energia vital e ao potencial de transcendência que seriam próprios aos estados de embriaguez. Nos versos quatro e cinco, na seqüência, aparecem as centrais figuras de *bêbados e loucos*, inusitadamente providos de uma fabulosa capacidade reflexiva. Caracterizados pela vontade de insistir em pensar o que forma o próprio homem, o que há de mais vasto, escapando a toda a compreensão (*vastidão*), as sobras de algo já extinto, que deixa apenas vestígios (*cinzas*), ou ainda, a própria linguagem (*conceitos e palavras*), dois tipos que compartilham o mesmo espaço social, o da marginalização, ligam-se em uma espécie de linhagem comum. A atividade mental dos loucos e bêbados seria capaz de cobrir todo o espectro dos problemas relativos à existência humana, desde o que pertence à esfera da superfície (*a carne o corpo*) até o mais impalpável, o que haveria de mais abstrato.

No verso seis, o ato da *persona* reafirma a vitalidade do estado em que se encontra, a embriaguez, associando-o ainda ao que, por estar aquém ou além das margens do discurso, escapa a toda medida, recusando a ordem de qualquer estrutura (*o inarticulado*).

O que conviria ao bêbado, o que até mesmo se esperaria dele, vem a ser justamente o que lhe abre as portas para um tipo de compreensão menos limitada dos objetos frente aos quais se detém o pensamento. A embriaguez, ultrapassando os respeitáveis limites da razão, não se prenderia a uma lógica única, não se resumiria a instrumentos racionais e não se deteria diante do que não chega a ser pronunciado ou não apresenta a coerência de um possível sistema. O grito do que não encontra meios de ser proferido, do que está aquém da articulação, apresenta-se como um indício da intensidade da experiência que a *persona* embriagada, arrebatada pelo calor e as luzes de seu estado (*candente*), vivencia em face do que escapa ordinariamente ao comum dos homens. A exteriorização de algo profundamente interior e intangível, que estaria por detrás das camadas da superfície, tanto da lucidez bem comportada, quanto das normas de estruturação de um discurso, torna-se também a forma mais vital da reflexão. Através da embriaguez, ou da loucura, abrem-se os flancos para o acesso a um universo virtualmente menos constrangedor.

Precisamente no oitavo verso do poema, dá-se lugar à presença de uma terceira pessoa bem marcada no discurso, figurante com um papel central na formação do tenso campo em torno do qual gravita o sujeito. Como resposta à manifestação vital da *persona*, ao seu deixar-se ver sem pudores (*devassada*), a primeira reação daqueles que representariam o comum dos homens seria a de sentirem-se ofendidos. Referidas como *alguns, as caras*, ou apenas de modo elíptico, as figuras que teriam ouvido a exposição embriagada da poeta assumem uma postura que caracteriza justamente a atitude padrão de toda a chamada boa sociedade diante do que não aceita ou marginaliza. A *persona*, pertencente a um espaço em que o questionamento e a busca de sentido são a essência de todo movimento, não poderia ser aceita em um ambiente no qual predomina a satisfação com a superfície, as aparências. Trazendo o grito do que vem de dentro, do que escapa a

toda regra e convenção, a poeta deve ser necessariamente mantida do lado de fora da comunidade (*As caras são paredes*). À indeterminada terceira pessoa do discurso, marcada pela recusa ao impulso vital do sujeito questionador, cabe a ação de deitar aquela cujo discurso provoca a ofensa, do mesmo modo como se faz quando é preciso, muitas vezes através do uso da força, deter o ímpeto dos menos contidos. Nos últimos três versos do poema, após o embate frontal concentrado sobretudo no verso oito da composição, a *persona* é enfim envolta por um ambiente em que o líquido, aqui signo da bem-aventurança, se faz presente. O sujeito alça vôo, colocando-se acima de tudo o que ainda poderia representar o contato e o apego a um mundo de coações e recusas. O *grito* e o vôo (*sobrevôo*), como os atos centrais da *persona* em todo o poema, acabam por revelar muito de sua substância, na medida em que, por um lado, remetem à vontade de expressão e, por outro, ao desejo de superação do que limita tanto o corpo quanto o entendimento. Ainda na mesma seqüência, em uma passagem que revela a natureza fantasiosa da própria poesia, expondo a sua artificialidade sem pudores, volta a aparecer na peça o *casaco rosso*, agora como objeto exclusivo da criação. O ato de inventar, fundamento sem o qual a lírica deixa de existir, mostra-se mais um dos elementos que, conjugado e aproximado à loucura e à embriaguez, delinea os contornos do espaço mais caro ao sujeito, onde o mundo torna-se mais do que aquilo que as simples e confortadoras aparências revelam, ou mesmo, escondem.

Embora tenham significados e formas próprios, os dois últimos poemas da peça não parecem acrescentar elementos fundamentais ao todo. No de número VIII, destaca-se um olhar mais prosaico, a partir do momento em que se fala sobretudo do *casaco rosso*, este objeto que acaba funcionando como uma ponte entre a esfera do imaginado e o campo das práticas mais afeitas ao mundo real. Na segunda estrofe do poema, a *persona* dá a voz ao

próprio casaco que, gritando, menciona o nome civil da autora, escrito com minúsculas (*hilda*). De todas as interpretações possíveis, resta a sugestão de que as margens entre a vida da escritora, que existe de fato fora do corpo do poema, e a sua existência propriamente lírica, seriam de uma substância muito tênue. A vida e a arte necessariamente tocar-se-iam de modo íntimo e indissociável. No âmbito de uma peça marcada pela desenhado do contato entre a *Vida* e a *persona*, desfazem-se os limites entre o que seria fruto da imaginação e a experiência mais estrita do real. Em um poema no qual o prosaico se faz presente, mas envolto pela atmosfera lírica, a relação entre a vida e a obra vem a ser objeto de uma dinâmica que, recusando a diferença essencial entre dois espaços a princípio radicalmente opostos, aponta para a natureza da poesia feita uma expressão, ainda que certamente intermediada pelos processos de composição, muito próxima do corpo da autora, de sua existência empírica. Já no poema XI, o destaque fica por conta do último verso, que fecha todo o conjunto, a peça como unidade. Ao dirigir-se à *Vida*, dizendo a esta que estilhace a sua própria medida, a *persona* também remete o discurso a si própria, uma vez que as duas figuras estiveram o tempo todo ligadas de forma muito intensa. O verso diz da vontade da poeta de fazer da existência um algo a mais, uma superação de limites, uma recusa das medidas, ressoando todo o percurso do conjunto, notadamente marcado por um desejo de transcendência, mas em adesão ao próprio espaço da existência.

Diferentemente dos outros dois poemas até aqui analisados, em *Alcoólicas* a dimensão do terreno é quem ganha a maior importância, uma vez que não é mais central aqui aquela irrevogável vontade de encontro com um elemento qualquer que lembre o sagrado. Embora haja desde a epígrafe da peça uma associação entre o poeta e o santo, e entre as alturas e os espaços mais baixos, que é uma fonte de tensão permeando todo o poema, em *Alcoólicas* parece assumir um primeiro plano a experiência de uma

transcendência propiciada a partir de elementos próprios da vida na terra, como seria a bebida. As alturas agora são formas de experiência no espaço da própria vida, forçada a ser mais, a permitir um acréscimo de vitalidade, mas sem sair do seu espaço constituinte fundamental. A lembrança do espaço de elevação, antes de remeter a um contato com o sagrado, embora ressoando esta dimensão, estaria agora associado a um contato mais sensível com os elementos constituintes da vida na terra. A referência aos santos importa sobretudo por sua associação aos poetas e, por conseguinte, aos bêbados e aos loucos, na medida em que indica caminhos ou formas de elevação no espaço restrito, mas passível de ser alargado, da própria vida. Ainda que o concreto permaneça insuficiente, e a vontade de superação mantenha-se firme, a dimensão do prosaico se faz mais presente, e a tensão central passa a ser justamente entre diferentes formas de existência na mesma dimensão terrena da vida. Quando aparece na peça a imagem daqueles que acusam ou daqueles que recusam a convivência com a *persona*, está-se falando de um embate acontecido no plano do concreto. Quando se fala dos limites do pensamento e da linguagem, também se está falando de uma experiência marcada pela concretude, manifesta nos instrumentos que o homem possui para a decifração do universo. A vontade de superação mantém-se fundamental na peça, como nas demais, mas neste momento singular da poesia de Hilst, a bebida alcoólica, associada à loucura e à própria poesia, vem a ser um meio para a existência no mundo, forma de embate com as limitações do mundo e caminho de transcendência ao concreto deste mundo. Em *Alcoólicas*, ao menos quando se pensa no núcleo informativo da cosmovisão geral que subjaz ao poema, deixa-se temporariamente de lado, diferentemente de *Do desejo* e *Da noite*, a centralidade da procura, e a tensão daí decorrente, por um contato com esferas propriamente metafísicas.

*

Em *Sobre a tua grande face*, o poema mais antigo da coletânea, escrito entre 1985 e 1986, revela-se algo de singular e absolutamente central no contexto mais amplo da poesia de Hilst. Os poemas em média mais longos do que os das outras peças, e muitas vezes de uma densidade ímpar, tratam de um embate direto entre as duas figuras que sempre estiveram em conflito em outros momentos da obra da autora. A interlocução com uma segunda pessoa assume um papel decisivo, evidenciando aspectos importantes da funcionalidade e significância do procedimento. A fantasia lírica, o jogo de sedução, o desejo e a angústia da procura giram agora em torno do diálogo direto com uma alteridade representante do próprio Deus, a figura de um demiurgo cruel e justiceiro que ressoa sobretudo a mitologia do Velho Testamento. O impulso dialógico da poesia da autora, a vontade de que a expressão se torne comunicação, passa a refletir abertamente um desejo de transcendência, de contato com um outro no plano de uma imaginada comunhão que ultrapasse os limites do terreno, do entendimento ou do universo material. O poema é todo explicitamente dirigido a uma entidade que aparece apostrofada como o *Sem Nome*, tornado o objeto de desejo da *persona*. O confronto com a alteridade representante da esfera das alturas atinge um grau de densidade máximo, em outros poemas mais diluído, quando a figura de um amante de carne e osso também se fazia presente, de modo a criar a tensão central entre dois espaços opostos. A negatividade com que se tingem a percepção do real, o esvaziamento do valor do concreto, torna-se um núcleo fundamental a informar o significado do mundo e a posição do sujeito diante da própria existência. A comunicação direta com uma figura da ordem do sublime, possibilitada por intermédio da poesia, ainda que esta esteja forçosamente marcada pelas limitações inerentes à linguagem, dá margem à

expressão de uma gama de significados cuja base vem a ser a própria visão de mundo subjacente à poesia da autora. A impossibilidade de nomear o que parece escapar aos instrumentos do homem, detido frente aos mistérios com os quais se defronta, acaba por refletir o próprio impasse constituinte da poesia de Hilst, voltada para o questionamento e movida pela vontade de esclarecimento, mas limitada por sua natureza essencialmente humana, presa a uma capacidade expressiva sobretudo discursiva.

Constituído por dez partes, desta vez não numeradas, o poema traz uma dedicatória dupla, que acompanha uma declaração de identificação entre a autora e o segundo dos homenageados (Ricardo Guilherme Dicke). A referência ao *exercício da procura* lembra a base que permeia sem exceção todas as peças até aqui analisadas, refletindo também a identificação entre a autora e a sua *persona*, ambas afeitas a fazer da busca a sua própria natureza, o centro de sua experiência vital. A dedicatória irradia e antecipa o significado de todo o movimento do poema, que reúne a necessidade do questionamento, a poesia e o pensamento enquanto caminho de decifração do universo e da própria subjetividade, e o encontro com a alteridade representante da esfera intangível de respostas que não se alcançam.

O primeiro poema do conjunto, configurando-se como uma espécie incisiva de oração às avessas, traz logo de início a interpelação direta ao *Sem Nome*, permeada pela eloquência e por uma mistura de desafio e martírio, que acompanha o movimento da *persona* em toda a peça:

Honra-me com teus nada.
Traduz meu passo
De maneira que eu nunca me perceba.
Confunde estas linhas que te escrevo
Como se um brejeiro escoliasta

Resolvesse
Brincar a morte de seu próprio texto.
Dá-me pobreza e fealdade e medo.
E desterro de todas as respostas
Que dariam luz
A meu eterno entendimento cego.
Dá-me tristes joelhos.
Para que eu possa fincá-los num mínimo de terra
E ali permanecer o teu mais esquecido prisioneiro.
Dá-me nudez. E andar desordenado. Nenhum cão.
Tu sabes que amo os animais
Por isso me sentiria aliviado. E de ti, Sem Nome
Não desejo alívio. Apenas estreitez e fardo.
Talvez assim te encantes de tão farta nudez.
Talvez assim me ames: desnudo até o osso
Igual a um morto.

A composição começa com o ambíguo desafio à segunda pessoa do discurso, concentrado na tensa ligação entre a idéia de honra e o vazio a que se associa a palavra *nadas*. O verbo no imperativo é assumido como forma, delineando um modo e um meio de expansão das nuances do diálogo e indicando matizes da relação entre as duas figuras do poema. O imperativo exprimiria tanto a ordem, que remete a um aspecto mais arrogante e desafiador da postura da *persona*, quanto a súplica, sugestiva da inferioridade do sujeito em relação ao seu interlocutor. O primeiro verso nos lança também para o momento em que se desvela o objeto ligado à segunda pessoa. O vazio, a que nos remete a palavra *nada*, ampliada pelo plural, indica desde cedo a dimensão da ausência, que no próprio âmbito do discurso vem a ser o que promove a ligação entre a *persona* e aquele que irá ser chamado de *Sem Nome*. Em um segundo momento da composição, os versos seguintes, do segundo ao sexto, nos fazem perceber um espaço no qual adquire especial importância um vislumbre da conexão entre a vida e o texto. Delineia-se um ponto essencial de contato entre a *persona* e o seu interlocutor, na medida em que a primeira é tomada como alguém que escreve e o segundo é visto como um tradutor ou um *escolista*. Lembra-se a necessidade

de interpretação demandada por todo processo de linguagem, da decifração do que não deixa de se apresentar a princípio como mistério, ao mesmo tempo em que se sugere uma espécie de jogo com o qual o malicioso intérprete desnorteia um seu desprivilegiado leitor. Nos versos dois e três, o período indica um modo resultante da ação do *Sem Nome* que, em sua tradução do percurso da *persona*, em uma tarefa de exegese e recriação, acabaria por barrar o andamento da compreensão. O período seguinte, ao reforçar a ligação das duas pessoas do discurso em um plano tanto textual como vital, traz ainda explicitamente o verbo confundir, como ação do interlocutor. O recurso imagético da comparação desdobra uma relação de interferência mútua, em que se associa o próprio texto produzido pela *persona*, o próprio poema, ao que seria um produto da criação e de um jogo perverso do *Sem Nome*.

A partir do oitavo verso, inicia-se um momento no poema cujo marco poderia ser considerado a repetição, por três vezes, do verbo *dar* no imperativo, tradução direta da súplica ou da ordem, e ainda, referência a uma estrutura comum a muitas preces religiosas. O caráter avesso da oração torna-se explícito e contundente, na medida em que tudo o que se pede viria carregado da mais pura negatividade, remetendo à proeminência do sentido da falta, à ausência de toda a posse. No verso oito, a enumeração traz dois elementos cujo contrário teria algum valor positivo (*pobreza e fealdade*) e um terceiro que parece ser, por não implicar um termo preciso de oposição, algo relativo à absoluta negatividade (*e medo*), com a qual se associa ainda um caráter de expectativa, de espera e paralisia. Pede-se, em seguida, o banimento, o exílio daquilo que poderia vir a configurar justamente o território da identidade da *persona*, enquanto poeta *no exercício da procura*, obsedado pela busca por entendimento. Do verso doze ao quatorze, o pedido passa a dizer respeito à postura que o sujeito pretenderia assumir diante de seu interlocutor, como um fiel ou um súdito que se

coloca ajoelhado diante de seu senhor. Desenha-se uma relação fortemente marcada pela submissão, reforçando o pólo da súplica do modo imperativo do poema. A figura do senhor é tecida como alguém que faz do outro um escravo com traços masoquistas, disposto a pedir e a esperar pela dominação.

Nos últimos cinco versos do poema, faz-se referência a algo de positivo que poderia ser ainda almejado (*me sentiria aliviado*), como uma face oposta, e potencialmente criadora de tensão, ao que se pede em forma de oração. No entanto, assim como a *luz* anteriormente havia sido recusada em nome do *desterro*, despreza-se qualquer possibilidade de alívio, como algo absolutamente indesejável. A voz da *persona* volta-se para o *Sem Nome* de forma direta, para nos remeter de modo explícito agora ao campo do desejo, ao qual se associa uma vontade de sedução. A *persona* imagina poder seduzir o seu objeto de desejo despojando-se de tudo o que estaria diametralmente oposto ao vazio. A nudez do sujeito seria o estar alijado por completo de tudo o que poderia representar alguma espécie de realização, ou mesmo qualquer experiência de conforto. Ao contrário do que seria a busca de uma plenitude, o contato com o *Sem Nome* passa a ser o mergulho em uma espécie de despojamento absoluto, em que mesmo a identidade autônoma do sujeito deixa de existir como tal, na medida em que tudo o que este deseja estaria submetido ao que é preciso fazer para estar próximo do outro. Em um movimento afirmativo e eloqüente de recusa, a *persona* faria daquilo que seria a sua condição, notadamente marcada pela limitação e estreiteza, falta de liberdade e de compreensão, justamente o que almeja.

Fechando o poema, o último verso reflete o que parece ser, após as suposições dos dois versos imediatamente anteriores (*Talvez assim te encantes (...) / Talvez assim me ames*), a consequência de um movimento de reflexão da *persona*, o resultado de um processo dedutivo. Uma vez que o que poderia encantar ou seduzir o *Sem Nome* venha a ser

justamente o despojar-se de si mesmo do sujeito, não resta muito a este senão a própria morte. Esta se torna a forma ou o caminho por excelência de encontro com o *Sem Nome*, figura do vazio que estaria sempre mais próxima quanto maior fosse a falta constituinte do sujeito. Na morte, quando talvez a *persona* venha a estar desprovida de toda a vontade e possibilidade de realização mundana, o encontro enfim tornar-se-ia possível. Embora o desejo não deixe de existir, pois o que leva o sujeito a se assemelhar a um morto não seria outra coisa senão a vontade de se aproximar do *Sem Nome*, o seu objeto passa a ser antes de tudo negativo, em um movimento inverso ao que caracterizaria a conquista subjetiva de uma plenitude minimamente concreta por parte da *persona*. Na oração que ao mesmo tempo expõe o sujeito em um estado de conflituosa resignação, assemelhado mesmo à flagelação, e parece lançar implicitamente uma acusação à displicência de seu interlocutor, revela-se sobretudo a dependência do sujeito em relação a algo do qual não se pode escapar. A vontade de viés martirizante de ir mais fundo na própria experiência do despojamento acaba por representar o vislumbre ainda de uma via extrema, mas necessária, em que o encantamento do *Sem Nome*, contemplado em suas exigências de senhor, faria abrir-se o único e estreito caminho para a transcendência.

Após o segundo poema do conjunto, em que se destaca tanto a forma como se nomeia o *Sem Nome* (*DESEJADO*), indicadora dos laços inextrincáveis do desejo a aproximar as duas pessoas do discurso, quanto uma espécie de justificativa do que seria a *insolência do verso*, tolerável na medida em que diz da intimidade do sujeito e de sua fantasia criadora, o terceiro dá ênfase aos meandros que associam, no caráter da *persona*, o sonho, a fantasia, a ilusão e o pensamento, elementos que se misturam e expandem no próprio processo de construção da obra. No poema, adquire uma importância central o verbo *pensar* e os desdobramentos a que conduz no discurso. No primeiro verso, a

atividade do pensamento, como que experimentada em excesso (*De tanto te pensar*), leva o sujeito a encontrar-se diante das paragens da ilusão, que vem a ser transfigurada em imagem no terceiro verso, inicial já de uma segunda estrofe da composição. A imagem, dando continuidade ao que se afirmara de modo direto, acrescenta o procedimento da analogia, como expansão da potência lírica do discurso, ao movimento do raciocínio. Em seguida, o ato de pensar conduz o sujeito a um espaço da imaginação, as *aguadas*, fontes ou bebedouros naturais, tecendo a ponte entre o movimento do raciocínio e o espaço mais próprio da livre imaginação poética. Faz-se referência à associação entre o potencial do pensamento, da atividade intelectual expandida por meio do contato com a imaginação lírica, e as formas da crença (*E acredito luzir*), capazes de transfigurar também a própria realidade. Os limites entre o espaço do que seria real ou verdadeiro e o âmbito da ilusão vão se tornando bastante tênues, na medida em que o pensamento, potencialmente capaz de discernimento, envolve-se inteiramente em um jogo marcado pela falta de distinções entre o que sejam a fantasia e o próprio real. A imaginação poética, assim como tudo o que seria parte dos movimentos do intelecto, parece visar a diluição da oposição entre espaços, frente aos quais a percepção identifica-se com a própria ilusão, revelando tanto a limitação do raciocínio e do pensamento humano em busca de verdades, quanto a sua virtual possibilidade de transcendência e superação de contingências mais concretas.

O verso sete traz a experiência do sonho como outra das formas de burlar uma realidade marcada pela ausência. Ao mesmo tempo, surge no poema uma nota que lembra justamente a precariedade do instrumento, revelando de antemão o seu caráter falho ou enganoso e contribuindo para a criação da tensão fundamental do texto. Quando se diz *tenho nada*, a referência seria ao que de fato constitui a experiência do sujeito com o espaço do concreto, do que se mantém resistente à absorção dos impulsos da fantasia. Vislumbra-

se alguma possibilidade de discernimento, de separação de dois espaços, mas logo em seguida (*Mas acredito em mim o ouro e o mundo*) retorna-se à dinâmica em que a fantasia torna-se crença de que a esfera do concreto, a dimensão mais crua do real, não deve possuir limites essencialmente estreitos. A ilusão se mostra necessária e fundamental mesmo enquanto forma de existência do sujeito no mundo, ainda que não se deixe de lado em momento algum a percepção aguda de que se vive um jogo de engodos.

Em seguida, entra-se em uma nova região do poema, quando a fantasia passa a estar relacionada à possibilidade do homem de se perceber enquanto tal, antes mesmo de tornar-se instrumento de fabricação lírica ou imagética de planos positivamente ilusórios de percepção. No verso onze, após situar-se em relação ao seu interlocutor (*Ao redor dos teus cimos*), a *persona* diz da ausência de uma experiência sensível com o objeto de seu desejo, mais próximo de uma vivência puramente espiritual do que envolvido pela matéria. A experiência de contato entre os homens, referida em relação ao que poderia ser o contato com o *Sem Nome*, revela-se como apenas um simulacro do que seria a verdade, pertencente a um outro plano a que talvez só a fantasia pudesse dar alguma forma de acesso, ainda que precária. Os versos treze e quatorze evidenciam a oposição entre o espaço da crença, aberto pelo pensamento e pelo sonho, atividades do espírito, e o que seria constituinte de uma esfera mais material, ou mais real no plano da matéria. A própria percepção do homem estaria comprometida se não fosse a fantasia que o distingue do que parece ser a sua própria natureza (*só tenho patas e focinho*). Os espaços do real e do ilusório tocam-se em um ponto que acaba por ser procurado e desejado, na medida em que, sem a fantasia a dar forma ao concreto, o mundo e o sujeito estariam absortos no mais completo vazio, na mais absoluta falta de sentido. A imaginação que leva a *persona* a confundir uma dimensão terrena e o espaço das alturas, onde habitaria o *Sem Nome*, seria uma condição de sua própria

existência, base para a delimitação de sua própria identidade, tornada perceptível por intermédio dos instrumentos que o intelecto, ou em outros termos, as realizações do espírito, disponibilizariam ao sujeito.

Os quatro últimos versos, separados por fazerem parte de duas estrofes, como acontecia no início do poema, que distanciava as partes do mesmo período, trazem a afirmação de que a fantasia, a ilusão e a crença, manifestações de um movimento mais amplo do intelecto, seriam experiências dependentes do próprio desejo de transcendência, de *altura e eternidade*, não por acaso atributos do *Sem Nome*. A própria percepção da existência da *persona* enquanto sujeito passa a ser consequência de um movimento fundamental que submete a realidade à dimensão com a qual se identifica o *Sem Nome*. Têm-se duas esferas distintas, a da existência mais bruta, marcada pelo vazio e pela animalidade do homem, e a de uma percepção ilusória que resguarda o que resta de positivo como valor do mundo e do sujeito. Ambas só podem se tocar quando a primeira deixa de se fazer evidente para que o homem se lance em busca da segunda. A fantasia esconderia, ao menos provisoriamente, o fato de a *persona* não ser absolutamente nada, o vazio que caracterizaria de modo concreto a sua existência no mundo. Pensar o *Sem Nome* adquire a importância de uma forma de expansão dos limites da experiência concreta, marcada pelo vazio e pela animalidade, e condição para a própria formação do sujeito enquanto tal. Na medida em que os valores positivos do homem só poderiam adquirir algum tipo de visibilidade a partir da experiência do sonho, da fantasia e da ilusão, o pensar passa a ser uma forma de existência a substituir a realidade mundana por uma outra mais próxima da esfera do espírito. O pensamento, associado ao sonho e à fantasia, evidencia-se como a arma de uma poesia profundamente reflexiva para que o homem seja algo mais do que a sua condição material parece permitir. O processo de que é feito todo o poema, que liga o

ato, a princípio mais abstrato (*pensar, sonhar*), em seguida menos (*amar*) e depois mais concreto (*tocar*), à possibilidade aberta pela fantasia de recusa do que seria o real, limitado, traz consigo a negatividade com que se observa o sujeito em relação a um espaço incomparavelmente maior ao que lhe seria destinado. A ilusão, a que se pode associar a própria poesia enquanto possibilidade de expansão do sujeito e dos significados do mundo, torna-se a matéria prima da existência da *persona*, que recusa o concreto e sua inerente dimensão de insatisfação, reafirmando a vontade de transcendência como um movimento vital, agora tecido em torno da própria figura de viés mítico do *Sem Nome*.

O poema que surge em seguida apresenta interessantes detalhes, não apenas no que diz respeito ao seu desenvolvimento temático, mas também no que tange aos aspectos ligados propriamente ao modo de sua construção. Em três estrofes, desdobra-se o questionamento acerca da natureza da relação entre a *persona* e o seu objeto de desejo, nomeado agora como o *Cara Escura*. A partir da dinâmica de um jogo de hipóteses, possibilidades e oposições, bastante característico dos movimentos do raciocínio em busca de discernimento, discriminação ante elementos caóticos, constrói-se a seqüência dos versos, dispostos de modo a permitir a visualização do que seriam as divagações a um só tempo intelectuais, afetivas e imagéticas da poeta.

Vem apenas de mim, ó Cara Escura
Este desejo de te tocar o espírito

Ou és tu, precisante de mim e de minha carne
Que incendeias o espaço e vens muleiro
Montado em ouro e sabre, clavina, cinturões
Rebenque caricioso
Sobre a minha anca viva?
Ou há de ser a fome dos teus brilhos
Que torna vadeante o meu espírito
E me faz esquecer que sou apenas vício

Escureza de terra, latejante.

Vem de mim, Cara Escura, a ramagem de púrpura
Com a qual me disfarço. As facas
Com os fios sabendo à tangerina, facas
Que a cada dia preparo, no seduzir
Tua fina simetria. E vem de ti, Obscuro,
Toda cintilância que jamais me busca.

A interrogação com a qual se inicia a composição não se restringe à primeira estrofe, estendendo-se até mais da metade da segunda. O período único comporta o embate entre duas hipóteses, que é também reflexo do conflito no interior da própria *persona* e da luta que se trava entre esta e o assim chamado *Cara Escura*. A oposição tecida no âmbito do discurso, ao confrontar o desejo do sujeito (*de te tocar o espírito*) ao que poderia, em tese, ser a necessidade do seu interlocutor (*precisante de mim e de minha carne*), cria desde logo uma forte tensão. O processo em que o diálogo e a interrogação se unem de modo funcional, tão explorado na poesia de Hilst, mostra-se aqui presente mais uma vez. Ao interpelar o *Cara Escura*, perguntando-lhe sobre a sua própria natureza, imaginando a possibilidade de que ele tenha também algum tipo de falta fundamental, insinua-se a idéia de que algo faria com que o *Sem Nome* precisasse igualmente da *persona* para existir em plenitude. Lembrando talvez as Escrituras que dizem ter Deus feito o homem a sua imagem e semelhança, busca-se tecer algum tipo de aproximação, ou nivelamento entre as duas figuras do poema.

No verso quatro, a palavra *muleiro* abre um campo de possibilidades a partir das possíveis interpretações de seu significado. Uma breve consulta ao dicionário Aurélio nos sugere que se trata de uma personagem do bumba-meu-boi, um criado tonto, que espanca e

é espancado¹⁰⁴. A reciprocidade da agressão poderia reforçar a procura de uma semelhança entre as duas figuras, vontade de nivelamento que, emanando da própria *persona*, faz-se eventual possibilidade no interior do discurso. A breve insinuação de uma ausência de hierarquias, no entanto, será notadamente rechaçada, no decorrer do movimento com o qual os processos do raciocínio vão delineando o ponto em que se chega ao conhecimento. Nos três versos seguintes, uma série de elementos belicosos (*sabre, clavina, cinturões*) caracterizam o espaço e a disposição do *Cara Escura* em relação à *persona*. Ao se qualificar o *rebenque*, um pequeno chicote, como *caricioso*, revela-se a ambigüidade essencial de uma relação nutrida justamente no conflito. Uma espécie de punição acaba por ser como um carinho infligido à *persona* no que ela tem de mais explicitamente matéria. Como um militar, pronto para a batalha, a figura do *Sem Nome* se posta diante do sujeito também para realizar o que seria o seu desejo. Por um lado, a figura representante de Deus, ao menos parcialmente diminuída em sua grandeza, na medida em que é despojada de um pretense caráter absoluto, incondicionado, aproxima-se do humano como alguém acometido por necessidades. Por outro, no entanto, o assim chamado *Cara Escura* conserva uma posição de superioridade, enquanto a *persona* parece ser mais e mais rebaixada a uma condição puramente animal. No campo das relações entre o aspecto construtivo do discurso e a sua rede de significações, note-se ainda que a condição animal vem contrastar significativamente com o movimento do verso dirigido pelo raciocínio.

Quando aparece o segundo *ou* do poema, dá-se início ao levantamento de mais uma possibilidade, ou hipótese. A *persona* volta-se para si mesma, interrogando-se sobre algo que já havia sido visto na composição anterior. A *fome*, o desejo de procura do *Sem Nome*, o que move o pensamento da poeta, aparece como um meio para o esquecimento de sua

¹⁰⁴ FERREIRA. *Novo Aurélio século XXI*, p. 1298, 1377.

verdadeira condição. O encantamento, processo desencadeado a partir da própria dimensão interrogativa e lírica da palavra, volta a ser referido como uma possibilidade, já que estamos no campo discursivo das probabilidades, de o sujeito tornar-se mais do que os seus atributos negativos (*vício, escuridão de terra*) parecem indicar. A terceira e última estrofe do poema, esta sim mais isolada do que as outras duas entre si, retira-se do campo das hipóteses para revelar o que seria uma espécie de síntese das aludidas oposições. Através de uma imagem que mistura a intensidade da cor *púrpura*, tornada substância, com um elemento da natureza e a possibilidade da transfiguração do sujeito por si mesmo, lembra-se a própria poesia e seu caráter de fantasia. As *facas*, duas vezes colocadas nos finais dos versos, deixando em suspenso o complemento da frase, e assim destacando a palavra, nos remetem ao caráter essencialmente conflitante da relação entre as duas figuras da peça. O embate e o jogo da conquista mostram-se essencialmente a mesma coisa, algo necessário e vital tanto para a existência da *persona*, quanto, se aceitarmos uma das hipóteses levantadas no discurso, para a satisfação do próprio *Sem Nome*, uma figura perversa que encontra a plenitude no silêncio e na obscuridade em que se mantém diante da busca e das perguntas a si insistentemente dirigidas.

No poema seguinte, um bloco compacto de dezessete versos, chama a atenção, sobretudo, o caráter explícito de uma inarredável vontade de nomear, emanando da voz da *persona* (*Quisera dar nome, muitos, a isso de mim*). Desdobra-se um desejo de apreensão dos objetos do mundo e do sujeito diante de si, enquanto identidade, por meio da linguagem, do pensamento e da poesia feitos discurso. A mesma busca por entendimento que se manifestava na vontade de perceber o *Sem Nome* com instrumentos humanos, mostra-se agora evidente na procura por nomeação daquilo que constituiria a essência da própria *persona*. O movimento que parte tantas vezes desta em direção ao seu interlocutor

implicaria um retorno, na medida em que o objeto a ser decifrado vem a ser também o próprio sujeito. A mesma obscuridade caracterizadora do *Sem Nome* parece então se fazer presente enquanto substância da *persona*, que se encontra entre o múltiplo das imagens do poema e o vazio da impossibilidade de discernimento. O destaque, neste sentido, vai para o que poderíamos imaginar como uma primeira parte da composição, em que o verbo querer assume um papel central. Do verso inicial até a frase começada pela adversativa, tem-se um conjunto em que se expressam o desejo da nomeação e a intangibilidade do que constituiria a própria interioridade da *persona*. As imagens surgem (*resíduos da tarde, algumas aves, asas buscando tua cara de fuligem*) a um só tempo para ampliar os objetos a serem nomeados até a dimensão do múltiplo, do que não pode ser abarcado, e como formas expansivas da linguagem enquanto meio de discernimento. Entre os versos quatro e oito, repete-se o verbo querer, índice do desejo da *persona*, ligado tanto à vontade de compreensão de si própria, quanto à busca de um outro, o interlocutor, o *Sem Nome*. A falibilidade do discurso, tomado como o único meio para o desdobramento do processo da busca, aliando a lógica mais direta e a analogia imagética, mostra-se evidente na própria adversativa do verso sete, quando se percebe como se está diante de algo que escapa (*Mas também não é isso*). No fechamento desta primeira parte da composição, revela-se o caráter de mera elucubração das possibilidades da nomeação, que seriam por fim ao mesmo tempo infinitas e vazias diante da obscuridade fundamental constituinte de todo o objeto do conhecimento. Na dinâmica do sujeito em busca de liberdade, de esclarecimento e até mesmo de identidade, o pensamento parece novamente ser uma arma de fantasia, a impulsionar um percurso sempre fadado ao fracasso, em que a subjetividade pode mostrar-se apenas como uma construção ilusória. Mais uma vez, a poesia de Hilst parece estar a nos dizer da impotência de todos os instrumentos de seu próprio discurso.

Deixando de lado três dos poemas subseqüentes, entremos na parte final do conjunto. Antecipando o que parece ser uma conclusão da peça, ou ao menos algo que se ressalta em seu fecho, a composição nove, particularmente em sua última estrofe, retoma o caráter de desafio com que se tingiu todo o discurso da poeta. Após afirmar a possibilidade de vencer a extinção definitiva (*Em sucessivas mortes hei de chamar este teu ser sem nome*), nos versos dirigidos diretamente ao *Sem Nome*, lembra-se a associação entre a busca e a poesia, assim como a distinção entre o homem comum e aquele que se faz poeta. Como é habitual ver-se na representação do poeta em tantos dos livros de Hilst, ecoa a figura do ser de exceção, postado em um patamar de elevação que escaparia ao ordinário. Capaz de martirizar-se ou manter-se alheio às contingências mais cotidianas da vida mundana, enfrentando despojado e sem pejos o embate com o maior dos inimigos, o poeta seria o antagonista por excelência do *Sem Nome*. Só mesmo a figura do ser de exceção seria capaz de mergulhar até o fundo de seu próprio abismo, fazendo de sua existência o exercício de uma procura destinada a se deparar o tempo todo com o vazio. Como uma espécie singular de homem, dotado de um universo particular que não deixa de ser ao mesmo tempo universal, no qual a linguagem faz-se o maior dos instrumentos de desafio ao que escapa a toda tentativa de compreensão, a *persona* afirma, não sem recusar a sombra do caráter ilusório do seu próprio discurso, poder estar como nenhum outro diante dos mistérios mais obscuros e fundamentais da existência. Significativamente, tais concepções do que seja a essência da *persona* enquanto poeta acabam por ter continuidade no último poema da peça, cuja análise deve reforçar estas idéias, além de acrescentar outros matizes:

Escaldante, Obscuro. Escaldante teu sopro
Sobre o fosco fechado da garganta.
Palavras que pensei acantonadas

Ressurgem diante do toque novo:
Carrascais. Gárgulas. Emergindo do luto
Vem vindo um lago de surpreendimento
Recriando musgo. Voltam as seduções.
Volta a minha própria cara seduzida
Pelo teu duplo rosto: metade raízes
Oquidões e poço, metade o que não sei:
Eternidade. E volta o fervente langor
Os sais, o mal que tem sido esta luta
Na tua arena crispada de punhais.

E destes versos, e de minha própria exuberância
E excesso, há de ficar em ti o mais sombroso.
Dirás: que instante de dor e intelecto
Quando sonhei os poetas na Terra. Carne e poeira
O perecível, exsudando centelha.

O poema começa com dois adjetivos que, no entanto, são destituídos do pertencimento exclusivo a esta categoria gramatical. O *Obscuro*, o *Sem Nome*, a quem se dirige todo o discurso, é tomado como uma substância excitante, ou muito quente, capaz de inflamar (*escaldante*). O sopro, surgido ao final ainda do primeiro verso, que se liga ao seguinte na complementação da frase, lembra a narrativa bíblica em que se diz Deus ter criado, do barro, o homem. O ato criador, assumindo uma função em referência à origem da vida, enquanto energia excitante provinda do demiurgo, repercute no próprio corpo da poeta, referido metonimicamente através de um órgão ligado à fala, de onde se origina a visceral vontade de expressão. O sopro se torna um elemento de ligação entre o *Sem Nome* e a *persona*, na medida em que, vindo do primeiro, penetra no interior daquela que se faz poeta, habitando a espessura de seu corpo. Nos versos três e quatro, fala-se no ressurgimento de certas palavras, antigo material que adquire nova feição. O fazer do poeta, aquele que toma a palavra como o seu material de trabalho, ganha contornos de magia, como se capaz de fazer com que o sempre igual retorne encantado sob novas formas. As duas palavras inusitadas, de sonoridade marcante e significado distante, referem-se a

caminhos pedregosos (*carrascais*) e a um espaço por onde escoam águas (*gárgulas*). Em seguida, aparece um segundo verbo a indicar a presença de algo que perdera a sua energia vital (*emergindo*), como antes se podia inferir do que vem ligado ao verbo *ressurgir* e como na seqüência irá se pensar a respeito do que gravita em torno do verbo *recriar*. Faz-se referência ao retorno de algo que já existia, mas estava temporariamente esquecido, alguma energia vital que se encontrava apagada. No verso sete, o retorno associa-se à sedução, lembrando agora a natureza, tecida ao longo de toda a peça, da relação entre a *persona* e o *Sem Nome*, sempre intermediada pela palavra. O jogo da sedução associa-se intimamente à tentativa de nomeação do outro, de absorção do objeto do desejo através das amarras do entendimento. Um rosto duplo, intangível enquanto unidade, passa a ser mais uma das formas com que a *persona* procura delinear os contornos do que lhe escapa. A analogia do procedimento imagético tenta captar o que possa alcançar, debruçando-se especialmente sobre uma das metades da figura, esta ao menos passível de ser referida de algum modo. Quando se fala em *raízes*, lembramos uma associação com a origem, ou mesmo com a terra, de onde se originaria alguma forma de vida. Quando se diz das *oquidões* e do *poço*, pensamos no vazio, ou já no que não tem forma ou conteúdo, e no que seria fundo e escuro. O caráter indefinido da figura de quem se fala torna-se por todos os lados evidente, na medida em que a sua outra metade é referida diretamente como aquilo que o sujeito não sabe, o que não pode conhecer de modo algum (*metade o que não sei*). A idéia da *eternidade* nem mesmo seria passível de ser aludida sob a forma da imagem. A palavra em si, em sua materialidade, resumiria tudo o que se pode saber da coisa referida, um conjunto de sons cujo significado escapa por completo ao entendimento. Em seguida, novamente faz-se referência ao movimento de retorno, à volta ao que seria constituinte tanto da *persona* quanto de sua relação com o *Sem Nome*, uma *luta em arena crispada de punhais*.

A segunda estrofe da composição começa por dizer, ainda na tônica marcante do desafio, do que ultrapassaria os limites do efêmero, adquirindo uma permanência material no organismo daquele com quem se fala. Os versos, o próprio conjunto dos poemas que se está escrevendo no momento mesmo da tessitura do texto, seriam o que permanece decantado no corpo metafísico do *Sem Nome*, como a expressão do que pode haver de mais vital e inconformado na *persona*, a sua *exuberância e excesso*. Os últimos três versos trazem uma abertura para o que viria a ser a fala do próprio *Sem Nome*, no bojo de uma afirmação (*Dirás:*) que dá ao sujeito um domínio inusitado do que se passa no interior de seu obscuro objeto de desejo. Ao se expressar uma posição frente à manifestação da existência da *persona*, faz-se referência ao poeta, um ser único que seria capaz de desafiar e dialogar diretamente com a figura do *Obscuro*. Desdobra-se a própria natureza última da *persona*, criatura que, enquanto poeta, nasceria de um momento de *dor e intelecto* do *Sem Nome*. O poeta, definido em sua substância no fecho do poema, guardaria em si o eco do impulso de sua própria criação, carregando como seus elementos fundamentais o sofrimento, expressão e resultado da insatisfação com o concreto e da intangibilidade do imaterial buscado, e o pensamento, base sobre a qual se teceria todo o movimento da procura por entendimento. Sendo corpo, o homem estaria destinado ao *pó*, sendo *perecível*, estaria destinado à morte, mas, sendo poeta, provido daqueles atributos essenciais, emanções do próprio *Sem Nome*, faria de seu percurso na terra o mais vital exercício da procura. O poeta seria aquele que não deixaria nunca de expelir, ou expressar, a sua própria energia, os movimentos de sua inspiração, o que se desprende de seu corpo incandescente (*exsudando centelha*) e é lançado diretamente, e de modo único, no diálogo desafiador com um seu semelhante, seu próprio e intangível criador.

O fechamento da peça, a única que traz a marca da autora com a referência ao local e ao espaço de tempo tomado pela escrita, revela muito da poesia de Hilst. Nos versos de todo o conjunto, transformados em expressão do que parece emanar do interior de seus mais arraigados conflitos, crenças e convicções, a autora fala-nos da sua própria concepção do que seja a lírica, do papel do poeta frente aos mistérios da existência, tornados o objeto por excelência da poesia, e do desejo que impulsiona toda a sua criação. *Sobre a tua grande face*, ressoando a temática e os aspectos construtivos tanto dos livros anteriores quanto dos posteriores, marca de fato um momento único da carreira da autora, em que o embate de tal forma tecido com aquele outro pertencente a um plano metafísico, sempre aludido em sua poesia, assume uma realização e uma intensidade ímpares. Entre o encantamento do mundo, a que remete a figura do demiurgo, e a vontade racional de decifração do universo, Hilst traça o seu percurso singular. Os dizeres da dedicatória, que estiveram perpassando toda a peça, exemplificam bem as motivações da escrita da autora, feita efetivamente um exercício de transfiguração do sujeito em algo que transcende as suas próprias limitações, assim como as barreiras concretas do mundo e todas aquelas que desafiam o ser humano em sua vontade inarredável de compreensão.

*

Terminada a análise interpretativa dos quatro poemas que, acrescidos de *Amavisse*, compõem o livro *Do desejo*, resta voltarmos à nossa tentativa de determinação das especificidades mais centrais da obra de Hilst. Se nos concentramos nos pilares da lírica da autora, perceberemos que a forma de seus poemas se efetiva a princípio no direcionamento do discurso pelos desenvolvimentos característicos do intelecto. O verbo é feito

instrumento do conhecimento e da criação, no seio de um processo dialético que se conduz entre a razão e o enigma. A palavra poética, acompanhando a própria envergadura com que se apresenta a figura do poeta, é investida de uma potência única, enquanto instrumento de percepção do universo. A poesia, tornada espaço de desafio e de abertura de caminhos para experiências cognitivas de caráter extraordinário, em que se poderia ultrapassar os limites iniciais do pensamento racional, não deixa, no entanto, de estar marcada pela situação do homem no universo, a quem é vedada a decifração dos grandes mistérios. Uma poética fundada no desejo de iluminação teria sempre que lidar com as sombras da própria condição humana, que constantemente se revela enquanto ausência. A tensão entre as trevas e a luz, nuances da experiência existencial e afetiva do sujeito, fazem-se presentes na construção da estrutura de todo poema da autora, equilibrada sobre os enigmas do significado parcialmente obscurecido, que nem sempre se desvela de modo claro, o acaso da divisão de alguns dos versos e estrofes, e a ausência de sentidos inteiramente fixáveis, a mitigar qualquer certeza ou precisão definitiva.

Hilst trabalha o seu verso como que tendo por motivação fundamental o impulso da expressão, associado à vontade de descobrir-se enquanto sujeito e de comunicar-se com alguma alteridade. A funcional característica dialógica da poética da autora, o seu permanente colocar-se frente a um outro, mostra-se a todo o momento evidente. A experiência subjetiva da *persona*, núcleo da lírica, revela-se de maneira específica quando do encontro entre a manifestação afetiva de caráter confessional e o impulso interrogativo, na imanência do corpo do poema. O verso, cujo centro vem a ser a palavra enquanto unidade conceitual, reflete o conturbado mundo dos sentimentos, a angústia, o desamparo, o desejo, enfim, toda a energia vital que ganha forma na expressão já como uma maneira de tomada de consciência do sujeito a respeito de si próprio. O mundo interior da *persona* é

apresentado nos elementos semânticos, rítmicos e sonoros que constituem a unidade dos poemas, o seu movimento, o ir e vir de um raciocínio inteiramente indistinto da efusão, da expressão do que habita a intimidade mais significativa do sujeito.

Na manifestação de uma força interior expressa na construção de um discurso voltado para um horizonte de esclarecimento, observa-se a formação de um sujeito de muitas formas consolidado como uma identidade, ainda que esta seja sempre problematizada quando se delineiam os limites da consciência reflexiva e de uma realidade necessariamente fragmentária ou constantemente ameaçada pelo vazio. A integridade da *persona* mostra-se em muitos momentos como o que assegura a própria unidade das peças. Seja diante de uma alteridade representativa dos espaços do sublime, sempre perpassados pela mitologia cristã e toda a sua carga relativa ao pecado original, quando o homem recusa o interdito em nome do conhecimento, seja ante um amante de carne e osso ou frente à concretude da vida, a construção da obra da poeta revela-se como uma tentativa de constituição da subjetividade. Trata-se da dificuldade de percepção de uma identidade no contexto de uma situação histórica em que a alienação atinge em larga escala os espaços de formação da autonomia do sujeito.

A vontade de expressão e de conhecimento como planos diretores da construção do verso, que alia as predicações mais diretas da linguagem e a expansão das possibilidades significativas da palavra, parecem constituir efetivamente o centro da poesia de Hilst, o que permite a sua realização enquanto obra de arte. Voltada para as grandes questões e enigmas que teriam acometido desde sempre o ser humano, e recusando os aspectos mais prosaicos da existência, a lírica da autora faz mesmo questão de se mostrar enquanto instrumento para o esclarecimento, não só de si enquanto sujeito, mas do próprio homem enquanto tal. O conceito, em primeiro lugar, e a analogia, em segundo, seriam as diretrizes da construção

de todo o discurso essencialmente interrogativo da autora, desdobrado no bojo de uma experiência afetiva em que a *persona*, ao mergulhar no mais fundo de si, vislumbra o encontro com o que seria a sua substância inalienável, entrando em contato com a constituição comum do ser humano. A partir da singularidade de uma experiência individual, amorosa, mística e interrogativa, Hilst tornar-se-ia capaz de alcançar uma das mais antigas metas da lírica, e uma de suas ambições enquanto poeta, a de dizer o que constituiria a própria condição humana. Em uma expressão marcada pela densidade e a concentração, ainda que permeada pelo excesso da eloquência, sempre prestes a ultrapassar toda a medida, em versos que não podem deixar de preservar um resto de enigma, a autora diria ao homem o que seria a sua essência, revelando, em última instância, no movimento entre a luz e a sombra, entre a origem e a morte, o máximo valor de uma poesia feita modo visceral de existência, agônica percepção dos indecifráveis mistérios da vida, do universo.

Conclusão

*

Do desejo representa, como vimos, um momento marcante no percurso de Hilda Hilst, um livro que, além de cobrir um significativo espaço da trajetória da autora, concentra alguns dos temas, das inquietações e dos modos de expressão mais característicos de toda a sua obra. Com a leitura crítica de parte expressiva da coletânea, procuramos descobrir os fundamentos de uma poética que, apesar de se manter à margem dos acontecimentos mais chamativos no cenário das letras nacionais em um passado recente, vem hoje merecidamente recebendo um considerável destaque.

O movimento do trabalho intentou partir de um olhar atento ao modo de realização, às articulações e aos desdobramentos dos poemas, enquanto unidades e em seu conjunto, ao mesmo tempo em que se buscou um delineamento dos contatos mais amplos da obra da escritora, com uma estrutura que informaria não só a sua poesia, mas toda uma forma de pensar o mundo e a atividade do poeta, característica do que chamamos de modernidade, e com o contexto, em seus lances mais expressivos, da literatura brasileira da segunda metade do século XX. Esperamos ter sido capazes de perceber os traços representativos da singularidade da poética de Hilst, justamente na conjugação entre os processos de significação, as concepções a informar a poesia da autora e a sua relação ou posição no interior do sistema literário brasileiro e de uma certa tradição moderna. Buscando, em níveis diferentes de aproximação, evidenciar aqueles pilares da obra de Hilst que se manteriam os mesmos, em estruturas e interrogações permanentes, pensamos ter realizado um percurso capaz de evidenciar um modo único de experiência com a palavra e uma perspectiva única sobre o mundo, o ser humano e as contingências históricas.

No contexto do início de um novo século, quando passamos por transformações que ainda não podem ser avaliadas de modo claro, mas que parecem apontar para o esfacelamento de alguns dos pilares inclusive das partes mais positivas de um projeto civilizatório moderno, enraizadas nas conquistas da razão ligada à autonomia do sujeito, a obra de Hilst acaba por nos servir também como um depoimento. Uma poesia que faz da busca incansável do que não se pode definir, do eterno enigma que, embora insistentemente procurado, resiste a ser decifrado, manifesta de modo muito incisivo um irrevogável desejo de compreensão. Uma poética que faz da interrogação, da negação do lugar comum do pensamento e da afirmação do desejo uma forma de existência em busca da plenitude, mesmo que provisória, expressa um compromisso com o conhecimento, a implicar o contato sem concessões com o mundo e a postura de radical resistência à ausência de subjetividade. Em uma época como a atual, na qual se percebe um certo comprazimento com a precariedade dos sentidos ou com a condição efêmera da obra de arte, uma diluição da vontade ordenadora do artista, a obra de Hilst nos apresenta este exercício da inteligência, da crítica, da resistência e da afirmação do único meio de aproximar o sujeito de sua capacidade mais nobre, a de tornar-se mais livre e consciente, através do conhecimento de si mesmo. O saber e o sentir, a razão e o afeto, os instrumentos na procura, este amálgama que produz a poesia de Hilda Hilst, em busca de uma possível plenitude, da transcendência, da decifração do enigma, eis o que nos deixa a obra da autora, o que ela nos diz, a nós, ao nosso tempo. Enfim, não é pouco.

Referências bibliográficas

*

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. 6ª ed. rev. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 163-214.

ADORNO, Theodor W. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et alli. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores). p. 193-208.

_____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1982. (Arte & comunicação). p. 27-60.

ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo Santos de. *Deus, amor, morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst*. 2002. 142 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. Os nomes de Deus. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 70, p. 25-28, abr. 2001.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1995. 127 p.

AMORIM, Fabiana Brandão Silva. *Desejo e emancipação feminina: a inscrição do erotismo na poesia de Hilda Hilst e de Teresa Calderón*. 2002. 118 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

AYALA, Waldir; BANDEIRA, Manuel. *Antologia dos poetas brasileiros: fase moderna (depois do modernismo)*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967. p. 133-134; 227-233; 251-254; 281-290; 298-300.

BARATA, Manoel Sarmiento. Uma perspectiva da poesia brasileira. In: _____. *Canto melhor: uma perspectiva da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969. p. 9-87.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Debates, 196). p. 9-63.

BARRENTO, João. Que significa “moderno”? In: _____. *A espiral vertiginosa: ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia, 2001. p. 11-45.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. (Poesia de todos os tempos). 660 p.

_____. Salão de 1859. In: _____. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 59-157.

_____. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura). 72 p.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, 3). p. 103-149.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 9-227.

_____. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985. (Série fundamentos). 80 p.

_____. Tendências contemporâneas. In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. 38ª ed. São Paulo: Cultrix, 2001. p. 438-488.

BRITO, Antonio Carlos Ferreira de. *Não quero prosa*. Campinas: UNICAMP; Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. (Coleção matéria de poesia). p. 53-65; 102-111; 139-172.

BUENO, Antônio Sérgio. C'est fini la utopia, mas a guerra continua: poesia brasileira contemporânea. *Boletim do CESP*, Belo Horizonte, v. 17, n. 21, p. 193-220, jan. / dez. 1997.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. *O arco íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. (Biblioteca Pierre Menard). p. 243-269.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH-USP, 1993. (Terceira leitura, 2). 103 p.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. A (im) possibilidade da escrita feminina. In: _____. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria / LTC, 1989. p. 111-122.

CÉSAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro: UFRJ; São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 43-51; 95-102.

COELHO, Nelly Novaes. Da poesia. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, p. 66-79, out. 1999.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996. p. 9-58; 105-127.

DUARTE, Edson Costa. A poesia amorosa de Hilda Hilst. In: HILST, Hilda. *Do amor*. São Paulo: Edith Arnhold / Massao Ohno, 1999. p. 89-95.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3ª ed. rev. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991. (Problemas atuais e suas fontes, 3). 349 p.

GRANDO, Cristiane. Manuscritos e processos criativos. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 70, p. 22-24, abr. 2001.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Perspectiva do homem, 57). p. 11-24; 77-99.

HEGEL. A poesia lírica. In: _____. *Estética: poesia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1964. p. 289-369.

HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001. (Obras reunidas de Hilda Hilst). 107 p.

_____. *Balada de Alzira*. São Paulo: Alarico, 1951.

_____. *Balada do festival*. Rio de Janeiro: Jornal das Letras, 1955.

_____. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002. (Obras reunidas de Hilda Hilst). 60 p.

_____. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2002. (Obras reunidas de Hilda Hilst). 132 p.

_____. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002. (Obras reunidas de Hilda Hilst). 194 p.

_____. *Cascos & carícias*. São Paulo: Nankin, 1998. 183 p.

_____. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Globo, 2003. (Obras reunidas de Hilda Hilst). 106 p.

_____. *Do amor*. São Paulo: Edith Arnhold / Massao Ohno, 1999. 99 p.

_____. *Do desejo*. Campinas: Pontes, 1992. 112 p.

_____. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Nankin, 1997. 127 p.

_____. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002. (Obras reunidas de Hilda Hilst). 272 p.

_____. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977. (Coleção jogral, 6). 332 p.

_____. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001. (Obras reunidas de Hilda Hilst). 143 p.

_____. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002. (Obras reunidas de Hilda Hilst). 222 p.

- _____. *O caderno rosa de Lori Lamby*. 2ª ed. São Paulo: Massao Ohno, 1990. 86 p.
- _____. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Massao Ohno / Ismael Guarnelli, 1984.
- _____. *Presságio*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1950.
- _____. *Teatro reunido*. São Paulo: Nankin, 2000. v. 1. 181 p.
- _____. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Cultura, 1980. 140 p.
- _____. *Cult*: Revista brasileira de literatura. São Paulo, v. 2, n. 12, p. 7-11, jul. 1998. Entrevista concedida a Bruno Zeni.
- _____. Das sombras. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, p. 25-41, out. 1999. Entrevista.
- _____. Os dentes da loucura. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, n. 70, p. 5-14, abr. 2001. Entrevista concedida a Fábio Weintraub e Sérgio Cohn.
- _____. *Quatro mulheres e um destino*: Hilda Hilst, Fernanda Torres, Fernanda Montenegro, Eliane Duarte. Rio de Janeiro: Uapê, 1996. p. 21-42. Entrevista concedida a Maria Aparecida Bueno.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Água no vinho. O fruto proibido. In: _____. *O espírito e a letra*: estudos de crítica literária, 1947-1958. v. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 294-299; 532-536.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. A poesia marginal. In: RODRIGUES, Cláudio; MAIA, Alexandra. *100 anos de poesia*: um panorama da poesia brasileira no século XX. v. 2. Rio de Janeiro: O Verso, 2001. p. 159-164.
- _____. Debate: poesia hoje. *José*: literatura, crítica e arte. Rio de Janeiro, n. 2, p. 3-9, 31 ago. 1976. Entrevista.
- _____. Introdução. Posfácio. In: _____ (org.). *26 poetas hoje*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 9-14; 256-263.
- _____. Introdução. In: _____ (org.) *Esses poetas*: uma antologia dos anos 90. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998. p. 9-21.
- HOUGH, Graham. A lírica modernista. In: BRADBURY, Malcom; MCFARLANE, James. *Modernismo*: guia geral 1890-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 254-262.
- JAMESON, Fredric. Conclusão. In: _____. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1997. (Temas, 41). p. 302-321.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*: Mário, Drummond, Cabral. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p. 13-52; 112-159; 197-226.

_____. O questionamento das sombras: mimesis na modernidade. In: _____. *Mimesis e modernidade*: formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980. (Biblioteca de teoria e crítica, 1). p. 67-227.

MACHADO, Clara Silveira; DUARTE, Edson Costa. A vida: uma aventura obscena de tão lúcida. In: HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Nankin, 1997. p. 119-124.

MELO NETO, João Cabral de. Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte. Crítica literária. Da função moderna da poesia. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira). p. 721-756; 766-770.

MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado*: modernidade, vanguarda, metamodernidade. São Paulo: Experimento, 1994. p. 79-144.

_____. *Roteiro de leitura*: poesia concreta e visual. São Paulo: Ática, 1998. p. 12-61.

MERQUIOR, José Guilherme. Crítica, razão e lírica: ensaio para um juízo preparado sobre a nova poesia no Brasil. In: _____. *Razão do poema*: ensaios de crítica e de estética. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 187-228.

MIRANDA, Sueli de Melo. *Frente à ruivez da vida*: letra e transmissão na poesia de Hilda Hilst. 2002. 154 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MOSER, Walter. Spätzeit. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 33-53.

MORA, J. Ferrater. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Loyola, 2001.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, p. 114-126, out. 1999.

_____. A prosa degenerada: um livro obsceno e inclassificável de Hilda Hilst. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 mai. 2003. Jornal de resenhas, p. 5.

MORICONI, Ítalo. Demarcando terrenos, alinhavando notas (para uma história da poesia recente no Brasil). *Travessia*, Florianópolis, n. 24, p. 17-33, jan. / jun. 1992.

_____. O pop e após; Pós-modernismo e fim de século. In: _____. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. p. 96-109; 124-146.

OLIVEIRA, Anelito de. Passagem para a origem. In: _____ (org.). *Fenda*: 16 poetas vivos. Belo Horizonte: Orobó, 2002. p. 7-14.

PALLOTTINI, Renata. Do teatro. In: HILST, Hilda. *Teatro reunido*. São Paulo: Nankin, 2000. v. 1. p. 165-181.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. 4ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1993. (Biblioteca de bolsillo). p. 7-87; 147-227.

PÉCORA, Alcir. A moral pornográfica. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 70, p. 16-19, abr. 2001.

_____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001. (Obras reunidas de Hilda Hilst). p. 11-14.

_____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002. (Obras reunidas de Hilda Hilst). p. 7-10.

_____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2002. (Obras reunidas de Hilda Hilst). p. 7-10.

_____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002. (Obras reunidas de Hilda Hilst). p. 7-10.

_____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Globo, 2003. (Obras reunidas de Hilda Hilst). p. 7-10.

_____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002. (Obras reunidas de Hilda Hilst). p. 7-10.

_____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001. (Obras reunidas de Hilda Hilst). p. 11-13.

_____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002. (Obras reunidas de Hilda Hilst). p. 11-14.

PEDROSA, Célia. Traços de memória na poesia brasileira contemporânea. In: _____. (org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 113-123.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 111-127; 143-173; 174-215.

PIGNATARI, Décio. A situação atual da poesia no Brasil. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CRÍTICA E HISTÓRIA LITERÁRIA, 2., 1961, Assis. *Anais do segundo congresso brasileiro de crítica e história literária*. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1963. p. 371-406.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 2001. p. 17-160.

QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Mulheres, 2000. 74 p.

RICARDO, Cassiano. 22 e a poesia de hoje. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CRÍTICA E HISTÓRIA LITERÁRIA, 2., 1961, Assis. *Anais do segundo congresso brasileiro de crítica e história literária*. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1963. p. 406-466.

RIBEIRO, Leo Gilson. Da ficção. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, p. 80-96, out. 1999.

_____. [Apresentação]. In: HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977. (Coleção jogral, 6). p. VII-XII.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 10-17.

ROUANET, Sérgio Paulo. Iluminismo ou barbárie. In: *Mal-estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 9-45.

ROUANET, Sérgio Paulo; MAFFESOLI, Michel. *Moderno x pós-moderno*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994. (Polêmica). 88 p.

SIMON, Iumma Maria. Outras vanguardas. In: RODRIGUES, Cláudio; MAIA, Alexandra. *100 anos de poesia: um panorama da poesia brasileira no século XX*. v. 2. Rio de Janeiro: O Verso, 2001. p. 34-37.

TELLES, Gilberto Mendonça. O experimentalismo. In: _____. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 397-428.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 21-31; 177- 219.

VINCENZO, Elza Cunha de. O teatro de Hilda Hilst. In: _____. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva / EDUSP, 1992. (Estudos, 127). p. 33-80.