

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA

**“ESTOU NO CENTRO ESCURO DE TODAS AS COISAS, MAS A VISÃO É
LARGA”: O IMPACTO DO CONTEXTO DITATORIAL NA POÉTICA DE HILDA
HILST**

Letícia Quirino Moreira
Magister Scientiae

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2024**

LETÍCIA QUIRINO MOREIRA

**“ESTOU NO CENTRO ESCURO DE TODAS AS COISAS, MAS A VISÃO É LARGA”:
O IMPACTO DO CONTEXTO DITATORIAL NA POÉTICA DE HILDA HILST**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientador: Carlos Ferrer Plaza

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2024**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

T

M838e
2024
Moreira, Letícia Quirino, 1995-
"Estou no centro escuro de todas as coisas, mas a visão é
larga": o impacto do contexto ditatorial na poética de Hilda Hilst
/ Letícia Quirino Moreira. – Viçosa, MG, 2024.
1 dissertação eletrônica (123 f.)

Orientador: Carlos Ferrer Plaza.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa,
Departamento de Letras, 2024.
Referências bibliográficas: f. 120-123.
DOI: <https://doi.org/10.47328/ufvbbt.2025.557>
Modo de acesso: World Wide Web.

1. Poesia brasileira - História e crítica. 2. Hilst, Hilda,
1930-2004 - Crítica e interpretação. 3. Brasil - História -
1964-1985. 4. Governo militar - Brasil. I. Plaza, Carlos Ferrer,
1977-. II. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de
Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. B869.109

LETÍCIA QUIRINO MOREIRA

“ESTOU NO CENTRO ESCURO DE TODAS AS COISAS, MAS A VISÃO É LARGA”: O IMPACTO DO CONTEXTO DITATORIAL NA POÉTICA DE HILDA HILST

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 18 de dezembro de 2024.

Assentimento:

Letícia Quirino Moreira
Autora

Carlos Ferrer Plaza
Orientador

Essa dissertação foi assinada digitalmente pela autora em 15/10/2025 às 20:35:27 e pelo orientador em 16/10/2025 às 09:11:21. As assinaturas têm validade legal, conforme o disposto na Medida Provisória 2.200-2/2001 e na Resolução nº 37/2012 do CONARQ. Para conferir a autenticidade, acesse <https://siadoc.ufv.br/validar-documento>. No campo 'Código de registro', informe o código **UKKQ.Z7A9.AEO7** e clique no botão 'Validar documento'.

À minha mãe e aos meus irmãos.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Leninha, que, apesar de todas as dificuldades que enfrentou, sempre me manteve no caminho dos estudos e me ensinou que o conhecimento é algo que ninguém tiraria de mim. Sou grata por ter tido como referência uma das mulheres mais fortes que eu já conheci e que não mediu esforços para que eu pudesse ser quem sou hoje (e tudo que ainda serei) e me apoiou em cada parte desse processo.

Aos meus irmãos, Leandro e Lucas, por preencherem de alegria, amor e cumplicidade a casa em que eu cresci e à qual sempre posso voltar. À minha cunhada, Talita, por toda a amizade, apoio e amor. Ao meu sobrinho, Miguel, por me dar o privilégio de ver o mundo por seus olhos tão singulares e por tamanha sensibilidade. Eu amo cada um de vocês.

Ao meu namorado, Frederico, por me mostrar caminhos lindos e me manter mais perto de tudo que me soa poético. Tenho em mim sempre um mosaico de dias lindos e outros quadros que ainda não pintamos os nossos rostos (mas vamos!) – como Hilst pontua: “sentimentos vastos não tem nome”. Obrigada por todo o carinho, por cada hora que se sentou comigo para que eu pudesse tecer cada linha deste estudo. Eu amo vi(ver) você.

Aos meus amigos que tornaram esse processo muito menos solitário e possível, em especial à Nathália Cardoso, pelo apoio em cada crise de ansiedade e por sempre me ensinar, de uma forma tão genuína, que está tudo bem pedir ajuda e por estar sempre ali disposta a fornecê-la. Obrigada por sempre vibrar com as minhas vitórias e por estar do meu lado, sempre. À Giulliana, por me mostrar que o amor é, de fato, leve e por me incentivar sempre a buscar o melhor para mim e por me projetar tão longe. À Raquel Pompéia e à Marcella, que sempre me mostraram que a vida é melhor com gente que não se esconde do que se é. É um privilégio ter a amizade de vocês.

À minha melhor amiga de infância, Mariana Figueiredo, por ter sido o meu primeiro modelo de inspiração e por se manter assim até hoje. Amo me dar conta, a cada dia, que ela também tem um olhar poético para o mundo e que esconde outro extremamente vasto dentro dela. Obrigada por todo o amparo e por, mesmo longe, sempre se fazer presente com toda a sua sensibilidade e escuta cuidadosa.

Aos meus colegas de mestrado, Laura, Tainá, Victor e Layla, pela troca de conhecimentos e por sempre serem força, ânimo e alegria dos meus dias.

Ao meu orientador Carlos, por ter me acolhido, por ter me ensinado tanto e por entender que, além de pesquisadora, eu também sou professora – o que me impedia de realizar contatos mais constantes. Obrigada por tamanha empatia e cuidado, o que é raro na academia. Graças a você, diferente de muitos, eu tenho uma experiência positiva de pós graduação para contar e me recordar. Carlos, você é um presente para o Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa.

À Universidade Federal de Viçosa, pela oportunidade de realizar o sonho da pós-graduação.

Este trabalho foi realizado com o apoio das seguintes agências de pesquisa brasileiras: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Não houve financiamento por agências de fomento.

Pela sede, aprende-se a água.
- Emily Dickinson

RESUMO

MOREIRA, Letícia Quirino, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, dezembro de 2024. **“ESTOU NO CENTRO ESCURO DE TODAS AS COISAS, MAS A VISÃO É LARGA”**: O IMPACTO DO CONTEXTO DITATORIAL NA POÉTICA DE HILDA HILST. Orientador: Carlos Ferrer Plaza.

O presente trabalho possui como objetivo investigar como a ditadura militar no Brasil (1964-1985) impactou a poesia de Hilda Hilst. Concentrando-se nas obras *Presságio* (1950) – que gesta temas e simbolismos explorados e ressignificados ao longo de sua produção poética –, *Iniciação do poeta* (1963-1966) e *Cantares de perda e predileção* (1983). O estudo busca analisar poemas de Hilst ao longo de um período marcado pela repressão e entender como o extremo conservadorismo e a censura da época levaram a um crescimento do hermetismo de sua linguagem poética. Recorrendo aos estudos culturais de Stuart Hall (2016) e de Judith Butler (2011), o trabalho divide-se em duas partes. Em um primeiro momento, analisamos o impacto do contexto ditatorial na proposta poética de Hilda Hilst, a qual recorreu à autocensura, expressando-se através de simbologias e de analogias, apresentando resistência através da palavra. Pode-se observar que Hilst também resistiu à tradição literária, reivindicando o seu espaço como poeta em um contexto dominado por vozes masculinas, e à incompreensão da crítica literária superficial da época. Para tal, utilizamos, principalmente, os estudos de autores como Octavio Paz (1982, 1994), Jara e Talens (1987), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2003). Em seguida, nos dedicamos a analisar a linguagem de Hilst como forma de transgressão, explorando símbolos presentes em sua obra, além das temáticas do erotismo e do misticismo – como formas de alcançar a transcendência, desafiando o forte conservadorismo e as convenções sociais da época. Ademais, buscamos compreender a essência do eu lírico hilstiniano, representado por diferentes vozes femininas que reivindicam o eu e busca, a sua unidade através do Outro. Para tais análises, recorreremos, sobretudo, aos estudos de Octavio Paz (1982, 1984, 1994), Dominique Combe (2010) e Ernst Cassirer (1977). Diante das análises realizadas, conclui-se que o contexto ditatorial exerceu significativa influência sobre a poética de Hilst, intensificando o seu hermetismo como forma de resistência ao silenciamento imposto. Ademais, a sua obra articula um eu lírico feminino transgressor que se afirma como sujeito desejante e ativo na busca por unidade por meio do Outro.

Palavras-chave: Hilda Hilst; ditadura Militar; poesia; simbolismo; transgressão; hermetismo; misticismo; literatura brasileira

ABSTRACT

MOREIRA, Letícia Quirino, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, December, 2024.
“I AM IN THE DARK CENTER OF ALL THINGS, BUT THE VISION IS WIDE”: THE
IMPACT OF THE DICTATORIAL CONTEXT ON HILDA HILST'S POETICS.
Adviser: Carlos Ferrer Plaza.

This study aims to investigate how the military dictatorship in Brazil (1964-1985) impacted Hilda Hilst's poetry, focusing on the works *Presságio* (1950) – which shapes themes and symbolism explored and redefined throughout her poetic production – *Iniciação do poeta* (1963-1966) and *Cantares de perda e predileção* (1983). The research seeks to analyze Hilst's poems during a period marked by repression, and to understand how the extreme conservatism of the time and censorship intensified the hermeticism of her poetic language. Drawing on cultural studies by Stuart Hall (2016) and Judith Butler (2011), the study is divided into two parts. Initially, it examines the impact of the dictatorial context on Hilst's poetic approach, which resorted to self-censorship and expressed itself through symbolism and analogies, resisting through words. It is also observed that the author confronted the literary tradition dominated by male voices and the superficial incomprehension of the literary criticism of the time. For this purpose, studies by authors such as Octavio Paz (1982, 1994), Jara and Talens (1987) and Jean Chevalier and Alain Gheerbrant (2003) were employed. On the second part, Hilst's language is analyzed as a form of transgression, exploring symbols, as well as the themes of eroticism and mysticism, which challenge the intense conservatism and social conventions of the period. Additionally, the study seeks to understand the essence of Hilst's lyrical self, represented by different feminine voices that reclaim the self and strive for unity through the Other. For these analyses, studies by Octavio Paz (1982, 1984, 1994), Dominique Combe (2010), and Ernst Cassirer (1977) were primarily referenced. Based on the analyses conducted, it is concluded that the dictatorial context significantly influenced Hilst's poetics, intensifying her hermeticism as a form of resistance to imposed silence. Furthermore, her work articulates a transgressive feminine lyrical self that asserts itself as a desiring and active subject in the search for unity through the Other.

Keywords: Hilda Hilst; military Dictatorship; poetry; symbolism; transgression; hermeticism; mysticism; brazilian literature

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 HISTÓRIA E POESIA EM HILDA HILST	18
1.1 O período ditatorial brasileiro – o silenciamento e a autocensura.....	18
1.2 Evocando a História: a poesia como forma de resistência no contexto ditatorial	31
2 SÍMBOLOS E ANALOGIAS NA OBRA POÉTICA DE HILDA HILST	54
2.1 A linguagem como forma de transgressão: a construção simbólica e as analogias da poética hilstiniana.....	54
2.2 A representação da(s) voz(es) feminina(s) em Hilda Hilst.....	67
2.3 O erotismo e a mística – A reivindicação do <i>eu</i>	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117

INTRODUÇÃO

O homem sempre teve em si o desejo de expressar a sua existência e as suas emoções mais latentes e, para isso, encontrou na poesia a ferramenta capaz de transmitir e de perpetuar cada traço mais íntimo de si, uma vez que esse gênero literário funciona não só como veículo de reflexão filosófica, como instrumento de crítica social ou, ainda, como manifestação de beleza estética, mas também permite o projetar do *eu* para fora de si, isto é, a sua (re)construção através da palavra poética e da imagem. Assim, através da linguagem poética, o homem pode compreender a si, ao Outro e ao mundo, ou seja, “O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem.” (Paz, 1982a, p. 17).

É esse encontro sempre complexo que, vez ou outra, suscita questionamentos sobre esse *eu* que fala de si. Nesse sentido, é importante chamar a atenção para a multiplicidade e para o deslocamento possível do eu poético que pode se fragmentar, se modificar e se tornar muitos, visto que “O poema continuará sendo um dos poucos recursos do homem para ir mais além de si mesmo, ao encontro do que é profundo e original.” (Paz, 1982a, p. 45). Nessa perspectiva, tentar associar diretamente o *eu* do poema com aquele que o escreve, apenas para o mero fim de identificação através de possíveis traços de correspondência, é reduzir a matéria poética, pois, é através desse *eu*-muitos que se pode alcançar significados mais amplos e mais complexos da existência.

Essa problemática alcança a figura de Hilst, renomada escritora brasileira, nascida em Jaú, São Paulo, em 1930. Hilda iniciou a sua produção poética bastante jovem, aos vinte anos de idade, e continuou produzindo diversos gêneros diferentes – como a prosa, a lírica e a dramaturgia –, pelos 50 anos seguintes. A sua trajetória poética inicial era considerada pelos críticos bastante feminina e confessional, iniciando um debate de que suas obras ofereciam indícios autobiográficos que nos permitem vislumbrar aspectos de sua vida e de sua persona – como pode ser observado pela crítica desempenhada por Sergio Milliet (1982, p. 297) sobre a obra de estreia da autora, *Presságio* (1950), “poesia profundamente feminina, feita de pudor e de timidez. Insinuante e estranhamente madura para uma adolescente”.

À vista disso, a poética hilstiniana foi marcada pela crítica de forma dúbia: ora pulsando uma escrita repleta de feminilidade e com forte teor confessional, ora alcançando um grau de complexidade e de crescimento hermético, fazendo com que suas obras sejam consideradas difíceis. Tal visão expressa pela crítica literária pode se justificar, conforme elucida Dominique Combe (2010), por uma visão distorcida do lirismo, o qual “(...) se confunde com a poesia

‘pessoal’ e mesmo ‘intimista’, e privilegia, assim, a introspecção meditativa, na maioria das vezes, em tom melancólico, como indica a moda da elegia (Combe, 2010, p. 115). Dessa maneira, busca-se nos eus-poéticos da autora traços de um *eu* confessional, explicativo de si, mas que escapa dessas definições por ser um *eu*-muitos, em profunda transformação, permeado de (des)encontros.

Ainda a esse respeito, Combe (2010, p. 122) realiza um esclarecimento importante sobre tal “ilusão referencial” percebida em muitos críticos literários, uma vez que a poesia era vista sob um prisma do modelo romântico, de enunciação efetiva, ou seja, de manifestação de emoções de forma intensamente subjetiva, ao contrário dos demais gêneros de “ficção”. Isto posto:

Longe de excluírem-se, a verdade e a ficção se apoiam mutuamente, como testemunham, aliás, numerosos textos autobiográficos impregnados de invenção romanesca. Convém então relativizar a polaridade estabelecida pela crítica entre sujeito “empírico” e sujeito “lírico”, entre autobiografia e ficção, entre a “verdade” e a “poesia”, não somente porque todo discurso referencial comporta fatalmente uma parte de invenção ou de imaginação que alude à “ficção”, mas também porque toda ficção remete a estratos autobiográficos, de modo que a crítica não tem como verificar a exatidão dos fatos e acontecimentos evocados no texto autobiográfico ou na “poesia de circunstância” e, assim, avaliar seu grau de “ficcionalidade”; mas, sobretudo, porque a ficção é também um instrumento heurístico, de forma alguma incompatível com a exigência de “verdade” e de “realidade” (Combe, 2010, p. 122-123).

Além da complexidade do eu lírico, outros traços, como as simbologias, fazem parte do vasto trabalho poético de Hilda Hilst e se constituem como parte fundamental deste estudo. Desse modo, adotamos como título para esta pesquisa um verso hilstiniano, pois buscamos, através das vastas palavras da autora, compreender as bases do silenciamento imposto a ela frente ao conservadorismo e à censura presentes no período ditatorial brasileiro e analisar, desse modo, os possíveis pontos de resistência que aparecem em sua poesia, por meio de simbologias e de analogias.

Por conseguinte, o verso “centro escuro de todas as coisas” pode nos servir como recurso imagético para tratar do obscuro período ditatorial brasileiro e, simbolicamente, o verso “mas a visão é larga” nos guia, também, para um caminho que possibilita a reflexão e a análise da reivindicação *do eu* por parte da autora diante deste contexto histórico, uma vez que, apesar da crueza dos horrores da ditadura civil-militar, havia ainda vozes destemidas e em resistências, mesmo que abafadas. Portanto, daremos espaço a essas vozes, a uma distância que – como aponta Walter Benjamin (1987, p. 197) – seria “apropriada e num ângulo favorável”, para que

possamos, através das representações simbólicas na subjetividade poética de Hilda Hilst, entender o processo de transgressão e de revolução que a autora atinge por meio da linguagem.

A poeta possui um nome bastante conhecido e discutido na academia, porém, muitas vezes, voltado às temáticas do erotismo e da morte. Não obstante, há escassos trabalhos¹ que abordam a influência do período ditatorial na poesia de Hilst e, aqueles que existem, são pautados em sua obra dramática e em poemas cuja relação com o período ocorre de forma muito explícita, como em “Poemas aos homens do nosso tempo”, presente na obra *Júbilo, Memória e Noviciado da paixão* (1974). Assim, nossos objetivos nesta dissertação caminham por diferentes vias, buscando explorar as simbologias e as construções hilstinianas, as quais eram vistas pela crítica da época como sendo o maior registro de feminilidade da autora, mas que acreditamos tratar-se de uma questão muito mais ampla, complexa e densa, visto que é por meio das analogias e das simbologias que Hilst deixa a ver todo o misticismo e a sua face transgressora, reivindicando a liberdade – a feminina e a do eu poético – através da poesia.

Faz-se importante ressaltar que as poesias de Hilst apresentam o emprego de simbologias expressivas, recurso que constrói o conjunto imagético de toda a obra da autora. Símbolos como a água, o sol, as rosas, as plantas, os dedos, as flores, as mais variadas representações das mãos em suas diversas formas – mãos trementes, unidas, enlaçadas, mãos de sol e tantas outras formas –, as conchas e as estrelas fazem parte do início da trajetória poética da autora.

Além dessas, as cores azul, verde, branco, cinza, amarelo e vermelho estão presentes em sua poesia, de modo que se faz importante a busca por analisar e por compreender a possível construção de imagens que suscitam, a partir de teorias sobre a tradição poética das cores, como a obra *Da cor à cor inexistente* (1978), de Israel Pedrosa, a qual discute como as cores podem criar efeitos diversos e evocar significados simbólicos. De acordo com o autor, as cores não são intrínsecas aos objetos e os seus sentidos podem variar de acordo com a cultura, com a subjetividade do leitor ou do espectador e, sobretudo, do contexto. Assim sendo, além de analisar o impacto e a importância das cores, as quais percorrem as obras da autora como uma

¹ Em sua tese de doutorado intitulada *Deus, Amor, Morte e as atitudes líricas na poética de Hilda Hilst*, Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque realizou uma busca por trabalhos acadêmicos sobre a poética de Hilst até o ano de 1998. Nesse levantamento, Albuquerque constatou que, até então, havia apenas um único estudo dedicado à poesia da autora — a dissertação de mestrado de Cristiane Grando, intitulada *Amavisse de Hilda Hilst: edição genética e crítica*, defendida na Universidade de São Paulo, em 1998, sob a orientação de Philippe Willemart. Essa escassez de estudos pode nos ajudar a entender porque há poucos trabalhos sobre a autora nos últimos 26 anos que explorem outros pontos menos discutidos de sua obra.

espécie de fio condutor, analisaremos os seus significados simbólicos que são evocados na construção poética.

Os anos de 1964 a 1985 marcaram o período da ditadura civil-militar no Brasil e, nesse contexto, a repressão se tornou visível e palpável de diferentes formas, impactando diretamente toda a esfera social. O período dos anos de chumbo trazia consigo violência, censura e coerção. A repressão atingiu duramente a ágora estético-poética e literária e, com isso, provocou o silenciamento e o apagamento de diversas produções artísticas – principalmente quando pensamos sobre a escrita de mulheres da época que, mais tarde, ficou conhecida como subversiva e de resistência.

Além disso, faz-se de suma importância refletir sobre o impacto do conservadorismo potencializado durante esse perverso período, o qual refletiu na mudança, ou ainda, na transformação literária de diversos autores, dentre eles, a própria Hilda Hilst. Nesse viés, a escritora revelou em entrevista: “Nessa época havia uma repressão muito grande no país. Por isso, me senti estimulada a passar o meu recado através de analogias, pois não podia escrever diretamente; não queria que me arrancassem as unhas, que me torturassem” (Hilst *apud* Diniz, 2013, p. 108). Posto isto, fica evidente que uma transformação ocorreu na poética hilstiana, uma vez que a escritora recorreu ao uso das simbologias para conseguir dar continuidade ao seu trabalho, valendo-se da sua construção pessoal e coletiva – as quais fundiam-se em uma espécie de *resgate do eu*, ou seja, houve a construção de uma poesia cada vez mais hermética e cheia de sugestões poéticas que deixavam a construção do sentido nas mãos do leitor.

Portanto, a sua poética conseguiu sobreviver sem que houvesse uma ameaça a sua integridade física e à integridade de sua obra, vistas as violências embutidas no contexto histórico do período ditatorial em questão. Tendo isso em mente, pretende-se, com este trabalho, analisar os possíveis impactos da ditadura civil-militar nas obras *Presságio* (1950), *Iniciação do poeta* (1963- 1966) e *Cantares de perda e predileção* (1983), de modo a explorar a mudança das simbologias construídas nas referidas obras de Hilda Hilst.

Posto isto, é importante frisar que, embora a obra *Iniciação do poeta* (1963-1966) esteja cronologicamente deslocada do período de maior dureza da ditadura civil-militar, ela está inserida em um contexto em que houve o maior conservadorismo no Brasil, o que pode, certamente, ter impactado a poética de Hilda Hilst, a partir de sua condição de poeta-mulher. Logo, podemos notar, nas obras poéticas selecionadas para a construção deste estudo, a existência de uma construção simbólica bastante vasta e particular que não só perpassa as

demais obras da autora, mas também apresenta relevantes contrastes quando nos dedicamos a uma leitura comparativa das obras selecionadas.

A escolha pela primeira obra, *Presságio* (1950), justifica-se por estar mais afastada cronologicamente em relação às demais e por, ainda, ser considerada, como exposto, como a expressão mais latente de feminilidade da autora, de modo que se faz importante propormos um estudo menos reducionista e mais embasado, trazendo à luz a complexidade de Hilst, já perceptível em sua obra de estreia. A escolha pela obra *Iniciação do poeta* (1963-1966), por sua vez, se deu devido à mudança do tom poético observado em relação à obra de estreia de Hilst, visto que as simbologias e as analogias se tornaram mais taciturnas, além de o livro estar em um momento de clara consolidação institucional de ideologias conservadoras na sociedade brasileira. Já *Cantares de perda e predileção* (1983) apresenta uma evocação ao passado importante às análises propostas e um misticismo mais latente. As simbologias e as analogias presentes na referida obra criam singulares imagens poéticas, as quais expressam um traço mais expressivo da reivindicação do *eu* e nos aproxima, também, de um Outro.

Dessa maneira, nos propomos a analisar os aspectos mais profundos dessa mudança, objetivando interpretar o que pode ser compreendido não somente como um reflexo natural e gradual de seu amadurecimento enquanto escritora em ativa produção, mas também entender melhor sobre as transformações na sociedade brasileira que a tornavam mais conservadora em alguns sentidos. Tais transformações, no limite, levaram à criação de condições para a implementação da ditadura em 1964.

Tal contexto histórico marcado pela repressão, pela censura e pelo conservadorismo atravessou, de forma direta ou indireta, a produção artística da época, como as obras de Hilst. Assim sendo, a nossa análise se debruçará sobre as construções de sentidos possibilitadas pelas simbologias na poética hilstiana, através da perspectiva da representação e dos estudos culturais, valendo-se das teorias de Stuart Hall (2016) e Judith Butler (2011), os quais são importantes para analisarmos a construção do eu poético – por meio do conceito de representação –, o qual será sempre feminino, plural e aberto à busca de realizar os seus desejos (de unir-se ao Outro, de autoconhecimento e de transcendência), desafiando as representações tradicionais de feminilidade que, muitas vezes, limitavam a mulher a papéis estereotipados e moralizantes, principalmente em um contexto ainda mais conservador. Ademais, faz-se importante, ainda, ressaltar a importância dos estudos culturais para a análise sobre a resistência ao silenciamento imposto pela ditadura e a relação de Hilst com o contexto social e político de sua época, o qual a levou a desenvolver uma linguagem mais hermética e simbólica, como

forma de, também, se desnudar sem se expor diretamente à censura. Assim sendo, por meio de nossa análise, será possível estudar, ainda, como se dá a construção de uma memória histórica através da subjetividade latente dos poemas selecionados.

Até o final do século XX, o panorama crítico sobre sua produção literária era exíguo, limitado por uma recepção que subestimava o caráter vanguardista e provocador de sua escrita hermética. Porém, com o advento dos estudos de Cristiane Grando que, em 1998, abriu caminho com sua dissertação *Amavisse de Hilda Hilst: edição genética e crítica*, observa-se o início de um movimento que começa a ampliar as nuances da poética hilstiana. Esse movimento é seguido por trabalhos como os de Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque — *Deus, Amor, Morte e as atitudes líricas na poética de Hilda Hilst* —, de Luisa de Aguiar Destri — *Da tua sábia ausência: a poesia de Hilda Hilst e a tradição lírica amorosa* — e de Nelly Novaes Coelho — *A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a metamorfose de nossa época* —, que adentram, cada um a seu modo, nos meandros da linguagem, da plurissignificação e do misticismo na poética de Hilst, lançando novas luzes sobre a sua estética disruptiva e subversiva. Dessa maneira, este trabalho se apoia nas contribuições desses importantes estudos para ampliar o diálogo crítico, objetivando alcançar novos contornos a partir da lírica da autora.

Faz-se importante enfatizar, ainda, que os estudos do poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz são a principal referência teórica desta dissertação, pois nos fornecem considerações importantes sobre a própria poesia, uma vez que o autor se inclina sempre para o novo, de modo que seu conceito de "tradição da ruptura" é especialmente relevante para entender a poética de Hilst — a qual subverte e reinventa a tradição literária. Para além disso, as obras de Paz nos ajudam a compreender melhor sobre a construção do eu poético da autora, o qual aproxima-se sempre do Outro como meio de autodescoberta, visando a completude — unidade — e a transcendência, por meio do misticismo e do erotismo. Dessa maneira, recorreremos às obras *O Arco e a Lira* (Paz, 1982a), *Os Filhos do Barro* (Paz, 1984) e *Sor Juana Inés de la Cruz ou As Armadilhas da Fé* (Paz, 1982b) para analisar diversos aspectos da poética de Hilda Hilst.

Outros estudos também foram essenciais para as discussões propostas como Walter Benjamin (2012), Michel Foucault (1995), Jara e Talens (1987), Pécora (2013), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2003), Israel Pedrosa (1977), Judith Butler (2011), Pierre Bourdieu (1996), Dominique Combe (2010) e Ernst Cassirer (1977).

Consideramos fundamental ressaltar que todas as teorias mencionadas anteriormente são indispensáveis para a construção deste estudo — que tomará os textos poéticos de Hilst como base e ponto de partida. Em outras palavras, eles serão o fio condutor principal,

conduzindo o percurso da análise. A partir desses textos, as teorias serão aplicadas, funcionando como ferramenta para uma leitura aprofundada e crítica.

Para alcançar os objetivos traçados, o nosso trabalho contará com dois capítulos subdivididos em subcapítulos. O primeiro capítulo desta dissertação terá como foco analisar o impacto do contexto ditatorial brasileiro na proposta poética de Hilda Hilst, a qual sofreu não só os impactos do silenciamento decorrente de um conservadorismo latente da época, como também foi atravessada por uma autocensura, visto que tinha receios de falar abertamente sobre os ocorridos do período ditatorial.

Ademais, dialogando com esse recorte histórico, buscaremos analisar a literatura, a subjetividade e o misticismo presentes na poética hilstiniana, os quais se fazem evidentes não apenas nos três livros escolhidos para este estudo, mas também em toda a extensão da poética da autora desde a obra *Presságio* (1950), isto é, os temas presentes na obra de estreia de Hilst são aprofundados na década de 60 e, finalmente, comentados no último livro do *corpus*, com poemas que refletem sobre a própria poesia.

O capítulo 2 tem o objetivo de analisar a linguagem como forma de transgressão, explorando a construção simbólica e as analogias presentes nas obras poéticas da autora. Evidencia-se a apresentação das simbologias gestadas pela obra *Presságio* (1950) e as suas novas projeções de significado nas demais obras, através da enunciação de um eu poético sempre feminino, o qual funciona como uma espécie de espelho, sendo uma e muitas ao mesmo tempo, além de projetar constantemente um Outro, de forma direta e indireta, características essas que ressoam em todas as obras analisadas – e demais poéticas da autora – evidenciando a poética unitária e cíclica de Hilda Hilst. Além disso, no último tópico desse capítulo, avaliaremos como se dá a reivindicação do *eu* construída por meio da linguagem e da subjetividade poética nas obras, frente ao silenciamento histórico do período ditatorial.

1 HISTÓRIA E POESIA EM HILDA HILST

1.1 O período ditatorial brasileiro – o silenciamento e a autocensura

O primeiro capítulo desta dissertação terá como foco analisar o impacto do regime ditatorial brasileiro na proposta poética de Hilda Hilst, a qual sofreu os impactos do silenciamento decorrente de um conservadorismo latente da época e também foi atravessada por uma autocensura, que se justifica pelo receio de se mostrar abertamente durante o período ditatorial. Nesse sentido, buscaremos – através da evocação deste contexto histórico e sociocultural brasileiro da segunda metade do século XX – interpretar o uso de símbolos e de analogias na construção da poesia de Hilda Hilst, os quais podem, ainda, serem entendidos como formas de resistência frente ao referido período.

Nesse contexto, embora a obra *Iniciação do poeta* tenha sido publicada em 1963-1966, ela não está deslocada dos horrores do período ditatorial no Brasil, uma vez que, já nos primeiros anos do regime, o cerceamento, a violência e a perseguição já eram uma dura realidade, pois, de acordo com Fico (2019), “Logo após o golpe de 1964, tantos foram os prisioneiros que foi preciso usar navios como prisões.” (Fico, 2019, p. 157). Isto posto, apesar de ter sido publicado nos anos iniciais da ditadura militar, oficializada em 1964, isso não significa que, durante este período, ainda não houvesse um sistema repressivo e autoritário estruturado e eficiente.

Dessa maneira, embora o Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 1968, seja amplamente lembrado como os anos de maior dureza, isto é, como o ápice da repressão da ditadura militar no Brasil, é importante destacar que a severidade do regime já se manifestava desde os seus primeiros anos, os quais gestaram um clima de medo e consolidaram a cultura da repressão – que atingiu o seu ápice em 1968. Tendo isso em mente, a opressão “(...) que prendeu arbitrariamente e torturou desde o primeiro momento, e não somente depois de 1968 (...)” (Fico, 2019, p. 156) era evidente e severa desde o início do regime autoritário.

À vista disso, Rodeghero (2019) expõe o caráter controverso da ditadura militar brasileira desde o início do golpe. Segundo ela, o intelectual católico Alceu Amoroso Lima criticou, em maio de 1964, em uma crônica publicada no *Jornal do Brasil*, o que chamou de “terrorismo cultural”, cujo objetivo consistiu em censurar, controlar e perseguir todos que abordassem temas considerados subversivos, como críticas ao autoritarismo, denúncias de desigualdades sociais ou reflexões sobre direitos humanos. Desse modo, Lima enfatiza que

embora o golpe militar fosse apresentado como uma “revolução democrática”, os seus desdobramentos revelavam práticas profundamente antidemocráticas de “cassar mandatos, suprimir direitos políticos, demitir juízes e professores, prender estudantes, jornalistas e intelectuais em geral, segundo a tática primária de todas as revoluções que julgam domar pela força o poder das convicções e deter a marcha das ideias” (Lima, 1964, p.231 apud Rodeghero, 2019, p. 420). Não é de se estranhar, portanto, que Hilst tivesse tanto medo de ser capturada e de ser torturada por esse sistema, sobretudo após a oficialização do Ato Institucional nº 2 (AI-2), promulgado em 27 de outubro de 1965, o qual representou um endurecimento significativo do regime militar no Brasil, atendendo às demandas da linha dura² dentro das Forças Armadas.

Segundo Silva, em seu capítulo intitulado “Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985”, parte da coleção *O Brasil Republicano* – volume 4 – “a linha dura³ foi, de início, um grupo de pressão que reclamava meios e modos para a tarefa de punição” (Silva, 2019, p. 164). O grupo era formado por tenentes-coronéis, coronéis, majores e capitães e se sustentava a partir da tríplice: espionagem, censura e polícia política, objetivando finalizar os expurgos de 1964, isto é, remover os dissidentes, críticos e opositores através da repressão para realizar a manutenção do poder, o que ficou conhecido como “Operação Limpeza” (Silva, 2019, p. 164).

Tal aparato repressivo⁴ foi amplamente baseado nos Atos Institucionais, especialmente no AI-1 e no AI-2, que permitiam ao regime suspender mandatos eletivos e eliminar das instituições públicas e privadas indivíduos considerados “subversivos” ou opositores ao sistema ditatorial, consolidando a hegemonia do poder militar. Isto posto, professores, artistas, jornalistas e servidores públicos eram demitidos, exilados ou tinham seus direitos políticos

² “Assim, o AI-5 pode ser visto como resultado do processo de maturação da linha dura: ela usou os episódios de 1968 apenas como pretexto para sua constituição em “comunidade”, isto é, para sua ‘institucionalização’ como ‘sistema’ oficial do governo.” (Silva, 2019, p. 174).

³ Faz-se importante ressaltar que o sistema da linha dura era “uma espécie de corpo de especialistas ou porta-vozes autorizados capazes de enunciar a ‘verdade’ sobre a ‘revolução’, que impunham pelo medo, colaborando, assim, para a longa duração da ditadura e de seu aparato repressivo”. (Silva, 2019, p. 172-173). Dessa forma, esse sistema se fortalecia sob o pretexto de proteger a ordem social, isto é, por meio do discurso da defesa da moral, dos bons costumes e da família como um dos pilares ideológicos para justificar sua repressão e controle social.

⁴ Conforme Silva (2019, p. 165) elude, o general Golbery do Couto e Silva cria o Serviço Nacional de Informações (SNI) em 1964, no início da ditadura militar, com o objetivo de coletar e analisar informações para proteger o regime e monitorar possíveis ameaças ao governo. Todavia, tal sistema acabou sendo incorporado pela linha dura que o utilizou para monitorar, perseguir, e reprimir violentamente dissidentes, ativistas e opositores desse sistema. Dessa maneira, o SNI potencializou largamente a brutalidade, perpetuando o poder da facção mais extremista da ditadura, o que levou Golbery a dizer uma das frases mais conhecidas do período: “criei um monstro” (Silva, 2019, p. 165).

cassados, em um movimento que buscava alinhar a sociedade aos valores autoritários e conservadores do governo militar.

A esse respeito, é relevante observar que ao longo de sua trajetória literária, desde a publicação de sua primeira obra, *Presságio* (1950), até a sua última, *Cantares do sem nome e de partidas* (1995), Hilda Hilst manteve um ritmo de produção marcadamente regular, ou seja, o único período em que demorou mais de 1 ano para publicar as suas obras foi entre 1963-1966, com as publicações: *Trajectoria poética do ser (I)*, *Odes maiores ao pai* e *Iniciação do poeta*.

Esse intervalo inédito coincide com o início de um contexto histórico marcado fortemente pela repressão, o que pode ter influenciado na extensão do tempo de publicação, uma vez que o impacto ditatorial na esfera literária foi profundo: escritores críticos ao regime foram perseguidos, censurados ou tiveram suas obras banidas, enquanto o ambiente de repressão incentivou a autocensura. Dessa forma, o comportamento temeroso da autora ⁵é justificável, já que as suas obras abordavam temas considerados “perigosos”, como o misticismo, a sexualidade e o intenso questionamento sobre si e o mundo em uma sociedade em que os discursos a respeito da moralidade e o conservadorismo, além de bastante enraizados, estavam em intenso crescimento.

Apesar do clima de temor e de repressão instaurado pela ditadura militar, Hilda Hilst permaneceu produzindo e publicando as suas obras, mesmo diante das dificuldades impostas por um contexto político hostil. No entanto, essa continuidade na produção não significa que a sua poética tenha obtido o alcance e o reconhecimento que ela almejava. Embora o período de exceção tenha indiscutivelmente impactado a esfera literária e artística, ele não pode ser apontado como a razão principal para o fato de Hilst não ter sido amplamente lida em sua época, embora, é claro, ele tenha dificultado a publicação de diversas obras:

De qualquer forma, a ditadura militar podia dar-se ao luxo de permitir, até certo ponto, poetas e músicos comprometidos. À guisa de provocação, poder-se-ia argumentar que um ex-diplomata de família tradicional do Rio e um funcionário público de Minas Gerais gozassem, talvez, de certos privilégios, inalcançáveis (sic) aos tropicalistas baianos. O exemplo de Chico Buarque, filho de família importante, com os seus textos

⁵ Hilda cedia a Casa do Sol para que reuniões entre amigos nesse período fossem frequentes – “No clima das tertúlias, o grupo de amigos viveria a fase dura da política brasileira, após o golpe de 1964, afastados da repressão mais dura que teve início em 1968, com a decretação do Ato Institucional nº 5. Intelectuais de posições libertárias e contrárias ao regime militar, não sofreram perseguição política – provavelmente por estarem em um lugar mais afastado. Ainda assim, Hilda assumiu algumas posições de resistência, como abrigar na Casa do Sol o físico e amigo Mario Schenberg, perseguido pelos militares. Essa combinação, fermentada no calor dos debates entre os amigos reunidos, teria efeitos importantes na literatura que Hilda escreveu no período” (Folgueira; Destri, 2018, p. 79).

musicais e teatrais censurados, no entanto, deixa claro que a paciência dos orgulhosos militares tem limites (Dietzel, 2002, p. 19).

Assim sendo, alguns escritores, como Drummond e Vinícius de Moraes, também mantiveram as suas publicações, talvez com uma facilidade maior do que Hilst, a qual – por ser uma poeta mulher – encontrava dificuldades para ser lida e publicada no conservador campo literário brasileiro da época. Ainda nesse sentido, a falta de sucesso editorial de Hilda à sua época, especialmente quando comparada ao reconhecimento de Vinícius de Moraes ou de Drummond, deve-se a uma série de fatores, como este, que merecem ser discutidos.

Tendo isso em vista, o fato da obra de Hilda Hilst não ocupar uma posição definida na literatura brasileira impacta diretamente a sua publicação, “Em parte, isto se deve à singularidade de sua obra, que nunca se afinou com nenhum movimento ou corrente literários brasileiros de sua época” (Ribeiro; Camargo, 2010). Dessa forma, esse "não-lugar" pode ter levado a uma marginalização da autora no cenário literário, dificultando o acesso ao público e às editoras, resultando em uma menor visibilidade para as suas obras.

Nesse sentido, Dietzel (2002, p. 19), ao abordar certa insatisfação de Ferreira Loanda em relação ao Modernismo, enfatiza que o crítico literário cita uma série de escritores – como Cecília Meireles, Drummond, Vinícius de Moraes, Jorge de Lima, entre outros – no prefácio de sua *Antologia da Moderna Poesia Brasileira* (1967), classificando-os como “geração malograda”. A esse respeito, nos interessa discutir, como se pode observar, que todos esses autores possuíam um lugar consolidado em um movimento literário, isto é, tinham uma identidade literária mais estabelecida, diferente de Hilst, o que favorecia uma maior receptividade do público e do mercado e relação as suas obras, ampliando o número de leitores.

Embora se identificasse “com os nomes da tradição literária brasileira e portuguesa, como Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa, Jorge de Lima e Cecília Meireles” Dietzel (2002, p. 19), que já em sua época eram muito reconhecidos e lidos, a sua poética, diferentemente de tais autores, não atingia um grande público. Diante disso, podemos compreender porque, apesar de também ser mulher produzindo em uma sociedade conservadora, Cecília Meireles conseguia obter visibilidade, um reconhecimento que faltava à Hilst, a qual também reconhecia a qualidade literária da autora reivindicando que ela deveria ser chamada de poeta, pois a sua literatura era “forte e potente” (Folgueira; Destri, 2018, p. 49). Contudo, por mais que Cecília tenha alcançado mais leitores do que Hilda, ela ainda era menos reconhecida e lida do que os poetas aqui citados, provavelmente por ser uma poeta mulher.

Outro fator que limitava o reconhecimento de Hilst era o maior hermetismo de sua obra, o qual apresentava desafios aos leitores que tinham dificuldades em entendê-la, uma vez que a sua escrita inovadora desafiava as normas e as convenções da literatura dominante. Tal complexidade da poética hilstiniana era, também, reconhecida pela própria crítica literária, por exemplo, Nelly Novaes Coelho⁶, em conversa com a autora, disse “— quem vai entender o que você escreve, mulher? Hilda, espera, que daqui a cinquenta anos você será *best-seller!*” (Folgueira; Destri, 2018, p. 77) e obteve como resposta de Hilst “— Eu não quero a glória que vem fria, quero agora!” (Folgueira; Destri, 2018, p. 77). Infelizmente, Nelly Novaes estava certa e Hilst não pôde experimentar em vida o crescente consumo de sua obra.

Dessa maneira, embora a sua poética tenha se popularizado mais, Pécora (2013), na apresentação do livro *Por que ler Hilda Hilst*, enfatiza que há pouca crítica abrangente e esclarecedora a respeito da autora, embora haja um crescimento importante de leituras benfeitas de textos particulares, ou seja, selecionados e voltados, quase sempre, para as temáticas mais comumente conhecidas. Sendo assim, ressaltamos a relevância do recorte proposto neste estudo diante de uma poeta que produziu obras literárias significantes durante um período de muita resistência e enfrentamento à censura.

Por conseguinte, nos propomos a analisar os aspectos mais profundos dessa mudança, objetivando interpretar o que pode ser compreendido não somente como um reflexo natural e gradual de seu amadurecimento enquanto escritora em ativa produção, mas também entender melhor sobre as transformações na sociedade brasileira que a tornavam mais conservadora em alguns sentidos, culminando na implementação da Ditadura em 1964.

Stuart Hall (2016), adepto da teoria construtivista acerca da representação, expõe que a representação nada mais é do que os significados produzidos e compartilhados pela linguagem. Assim sendo, “São os atores sociais que usam os sistemas conceituais, o linguístico e outros sistemas representacionais de sua cultura para construir sentido, para fazer com que o mundo seja compreensível e para comunicar sobre esse mundo, inteligivelmente, para outros” (Hall, 2016, p. 49).

Valendo-se disto, o autor enfatiza ainda que “as coisas não significam: nós construímos sentido” (Hall, 2016, p. 48), e é este o nosso ponto de partida, uma vez que, assim como Hall, não focaremos na persona de Hilst e em seu envolvimento nas atividades desse período em

⁶ “Para Nelly, na verdade, talvez cinquenta anos ainda fosse muito pouco. Apenas quando toda a civilização se transformasse, as pessoas seriam capazes de entender o que Hilda escrevia. Na opinião da crítica, suas ideias e seus valores eram muito avançados.” (Folgueira; Destri, 2018, p. 77).

questão, mas nos debruçaremos, portanto, sobre as simbologias poéticas provenientes do cruzamento desses elementos para, então, construirmos os significados que serão explorados nesta dissertação. Dessa maneira, para o referido autor, através da representação pode-se acessar o real, logo, podemos refletir sobre os possíveis impactos do silenciamento provocado pelo medo instaurado por uma ditadura que defendia e que potencializava o conservadorismo e esse modelo social. À vista disso, o medo provocou um gargalo na produção poética de Hilda Hilst, resultando em uma autocensura, impulsionando a autora a desenvolver um outro caminho por meio das simbologias e das analogias poéticas, processo este que será o nosso fio condutor para a realização da proposta que fomenta esta pesquisa.

Ademais, Seligmann-Silva (2003), em sua obra *Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento*, enfatiza que existe uma associação muito importante entre memória e história que deve ser preservada, uma vez que cada uma possui a sua importância e, juntas, proporcionam o desvendar do nosso passado, de modo que nos valeremos desses conceitos para melhor analisar o contexto da ditadura civil-militar que, até hoje, discute-se muito pouco:

Se o século XIX sofreu de “história demais”, a nossa pós-modernidade sofre de “fim da história”, de “fim da temporalidade”, em suma, parafraseando Vidal- Naquet, ela sofre do “inexistencialismo”. A tarefa da memória deve ser compartilhada tanto em termos na memória individual e coletiva como também pelo registro (acadêmico) da historiografia (Seligmann-silva, 2003, p. 63).

Desse modo, a importância da memória compartilhada se dá ao passo em que existe o apagamento da nossa própria história e, com isso, há a naturalização e a ampliação de discursos que caminham contrários à história vivida. Assim, conforme pontua Paz (1982a, p. 15), “A atividade poética é revolucionária por natureza” e permite que experiências particulares – as vivências sociais – apareçam como uma espécie de ilha nova de significação.

É importante realizar uma breve contextualização sobre a memória e enfatizar que esta não é propriamente o que se diz “real”, mas sim a sua representação. Portanto, a diferenciação do que é real e do que é ficção é importante, pois a memória abre fendas para um outro espaço: o da edição – espaço este bastante fecundo para a criação poética. Para Gagnebin (2002), os rastros que sobraram da memória são muito importantes, visto que formam uma espécie de ilha nova que se traduz em pistas que levarão o leitor ao conhecimento de um outro lugar. Dessa forma, assim como a autora, compreendemos a importância apontada por Walter Benjamin de captar e juntar estes restos/rastros que ficaram das histórias oficiais, por exemplo, e que criam,

através do narrador, um lugar de protesto.

Sob esse viés, a poeta que vivenciou e produziu parte de suas obras poéticas durante o período ditatorial oferece-nos representações (Hall, 2016) de memórias e de testemunhos que podem ser lidos através dos rastros, ou seja, dos símbolos que analisaremos em sua poética. Assim sendo, Hilda Hilst experiencia essa posição, ao passo que enfatiza que sente a urgência de escrever para se comunicar, mas tem medo de sofrer as torturas da ditadura (Diniz, 2013, p. 108). Logo, esse espaço de medo e de tensão encontram a simbologia e a imaginação e dão forma à poética singular da autora, como pode ser observado no poema abaixo da obra *Iniciação do poeta* (1963-1966):

13

Asa de ferro, esmaga esta última fonte
 De pequenas águas, agora que a memória,
 Na morte fez-se leve. Aqui não há mais boca.
 E o que era corpo tem seu voo circular
 Sobre todas as coisas. Há lugares iguais
 Àqueles que cantei, girassóis com suas hastes
 De terra, mas tudo como se fosse visto
 Vendo a um tempo só, a paisagem e o vidro.
 Os cavalos escuros correm numa extensão
 De claridade. E não há sede de águas
 Nem a vontade dolorida da palavra.
 Estou no centro escuro de todas as coisas
 Mas a visão é larga
 Como um grito que se abrisse e abrangesse o mar.

(Hilst, 2017, p. 214)

Nos primeiros versos do poema, “Asa de ferro, esmaga esta última fonte/De pequenas águas, agora que a memória/Na morte fez-se leve. Aqui não há mais boca.”, a imagem criada é de finitude. A asa, símbolo comum de liberdade, é descrita como sendo de ferro – característica essa que pode significar dureza –, já que também evoca uma imagem de peso, de modo a restringir não só a liberdade, mas também é responsável por esmagar a última fonte de água, a qual simboliza a “fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 15). Faz-se importante destacar que os termos “única fonte” e “de pequenas águas” evidenciam a destruição de algo que ainda restava, isto é, resistia. A dureza da asa contrasta com a memória que se fez leve na morte, potencializando uma imagem de que

antes, então, havia apenas a dureza, também retratada pelo verso “Aqui não há mais boca”, trazendo à luz a simbologia do silenciamento, isto é, o cerceamento da voz do *eu*.

A morte aparece no poema não como um encerramento, mas como um importante meio de conhecimento – “E o que era corpo tem seu voo circular/Sobre todas as coisas.”, pois, por meio dela, pode-se agora ver tudo de uma forma mais límpida e abrangente. O *eu* agora vê, dessa forma, todos os cenários como eram antes, sem distinções físicas entre o aquele tempo e o depois, “Há lugares iguais/Àqueles que cantei, girassóis com suas hastes/De terra, mas tudo como se fosse visto/Vendo a um tempo só, a paisagem e o vidro.”, mas agora há uma diferença importante: é possível olhar para tudo com uma lucidez e uma transparência que antes não lhe era permitido, a um tempo indeterminado.

Nos versos “Os cavalos escuros correm numa extensão/De claridade. E não há sede de águas/Nem a vontade dolorida da palavra.”, há antíteses, como “cavalos escuros” e “de claridade”, que evidenciam a transcendência do pós-morte, como um lugar de luz, diferente dos tempos obscuros de antes e, neste novo lugar, não há dor, sofrimento, outras necessidades básicas ou a vontade íntima e dolorida de uma comunicação difícil diante de um sistema opressivo que era os anos de chumbo. Além disso, os versos finais mostram não só uma lucidez e uma consciência profunda em crescimento – característica presente, ainda, nos poemas de Sor Juana Inés de la Cruz⁷, como também evocam um caráter de resistência, o que justifica a escolha pelos versos como título do presente estudo: “Estou no centro escuro de todas as coisas/Mas a visão é larga/ Como um grito que se abrisse e abrangesse o mar.”, isto é, estar no “centro escuro de todas as coisas” não é, aqui, entendido como se o *eu* estivesse voltado para o lugar ruim de onde saiu, pelo contrário, ele está enxergando diretamente o que havia lá, mais do que isso, agora ele consegue ver além e gritar – o que antes não era possível – um grito carregado de liberdade, extenso, o qual ecoa para além da escuridão do período ditatorial brasileiro.

A busca pela manutenção do poder fez com que houvesse, durante o regime militar, o cerceamento da palavra e esse processo foi ainda mais impactante quando consideramos que não havia apenas “o dito proibido”, ou seja, tudo aquilo que não se podia falar, mas também houve uma autocensura, da qual Hilst fez uso, assim sendo, houve o não dizer e o não se colocar no mundo pelo medo, sendo preciso fazer isso de outra maneira, “como um grito que se abrisse e abrangesse o mar.”.

⁷ Conforme discussão que se aprofundará, posteriormente, na seção 1.2 deste trabalho.

Segundo Fico (2019, p. 185), é difícil falar de uma censura no Brasil, pois a prática já era difundida e tinha a sua manutenção realizada pela própria população. Um exemplo disso é a censura de diversões públicas que já existia há muito tempo e buscava preservar os valores morais e dos “bons costumes”⁸, de modo que nos anos de 1940 passou a existir o Serviço de Censura de Diversões Públicas no âmbito do Departamento Federal de Segurança Pública. Por conseguinte, as proibições sob a justificativa de atentarem à moral e aos bons costumes eram considerados “naturais” pela população. Assim, para a ditadura militar, tratava-se mais de uma adequação, não de uma criação (Fico, 2019, p. 180).

A censura é muito mais do que uma proibição do falar, é um silenciamento que permite que certos espaços, físicos ou discursivos, não sejam ocupados pelos sujeitos. Logo, toda tentativa de se tomar a palavra torna-se resistência. Orlandi (1995, p. 175) pontua que a censura é um processo mais complexo do que a delimitação dual do dizer e do não dizer e possui uma relação direta com o silêncio, pois “(...) impede o sujeito de trabalhar o movimento de sua identidade e elaborar a sua história de sentidos; a censura é então entendida como o processo pelo qual se procura não deixar o sentido ser elaborado historicamente para ele não adquirir força identitária, realidade social etc.” (Orlandi, 1995 p. 175). Portanto, segundo a autora, o não poder falar não só resulta em um silenciamento da palavra, mas também identitário, já que limita a circulação em diferentes posições pelo sujeito que significa através da linguagem, fazendo com que haja a urgência da palavra e a reivindicação da própria identidade.

Os agentes de censura que operaram na ditadura militar brasileira, assim como muitos críticos literários, associavam as obras à persona do autor, confundindo a enunciação e excluindo, por conseguinte, a noção de sujeito ficcionalizado. Dessa maneira, a enunciação é afetada e outro canto diferente precisa ser levantado em resistência às imposições, resignificando e criando novas imagens por meio das simbologias.

Isto posto, a terra, simbologia bastante presente na obra *Iniciação do poeta* (1963-1966), é evocada no poema 3 abaixo, sendo descrita de forma personificada, com ênfase em seu aspecto feminino, já que “Todos os seres recebem dela o seu nascimento, pois é mulher e mãe” Chevalier e Gheerbrants (2003, p. 15). Além disso, O *Dicionário de Símbolos* (2003) ainda enfatiza que a terra possui um caráter humilde, dado que é dela que todo homem foi modelado e produzido, o que pode ser observado no referido texto poético:

⁸ “A censura de diversões públicas, ao contrário, era orgulhosamente assumida pelo regime, que dizia proteger as famílias dos atentados à moral e aos bons costumes” (Fico, 2019, p. 185).

3

Toma-me terra generosa. Tu que foste centelhar
 E agora és terra, abre o teu peito e abrasa o meu
 Antes de ti desfeito, ah, infinita de dor e de poder
 Aceita-me. Unge-me pés e mãos. Unge-me o ventre
 Que só tem sido noite e saciedade sempre
 E o plexo ferido e a cintura de fogo sobre a mente
 E o dorso e a laringe.
 Unge-me porque em mim um outro se prepara.
 E o mínimo de dádiva e a entrega antecipada que me fiz,
 Ao outro se fará tão necessária cinza
 Para a justeza e o porte da raiz. Unge-me a boca, a língua
 Para dizer a palavra esquecida e atingir o ser.
 E faze dos meus olhos a medida para olhar através
 E nunca perecer.
 (Hilst, 2017, p. 208)

Nos versos iniciais “Toma-me terra generosa. Tu que foste centelha/E agora és terra, abre o teu peito e abrasa o meu/Antes de ti desfeito”, o eu lírico faz um pedido à terra para que ela se funda a ele, evidenciando uma certa urgência em ser acolhido, buscando o alcance do que se é a partir do outro, uma vez que, como ele próprio diz, era desfeito. Os versos “Unge-me a boca, a língua/Para dizer a palavra esquecida e atingir o ser./E faze dos meus olhos a medida para olhar através/E nunca perecer”, expressam o poder sagrado da terra e, ainda, evoca uma construção de uma imagem maior: a de um *eu* que busca a sua intercessão para alcançar a transcendência. O *eu* clama à terra pela unção para que possa alcançar o poder da palavra – em um contexto em que a palavra, dita ou não, é perseguida – e pede, ainda, para que a sua visão alcance além do que se pode ver e que nunca pereça, o que aqui pode ser entendido como um tipo de existência mais elevada, espiritual. Desse modo, o poema assume um tom de oração, de prece à terra que também pode ser entendida como divindade, aquela capaz de transformar e de ser transformada. Essa simbologia será retomada, também, na seção 1.2 deste estudo.

Além disso, faz-se importante analisar aspectos da corporeidade presentes no poema como peito, ventre, pés e mão, plexo, cintura, dorso e laringe, boca, língua e olhos. Dessa maneira, o eu lírico se corporifica e pede a benção da terra para cada parte de si, pois “em mim outro se prepara.”. Os versos “E o mínimo de dádiva e a entrega antecipada que me fiz,/Ao outro se fará tão necessária cinza/Para a justeza e o porte da raiz” são carregados de hermetismo

e criam uma imagem de entrega: a entrega antecipada do *eu* à si mesmo, a entrega do *eu* para este Outro que se prepara em si e a sua entrega à terra — “toma-me”, “aceita-me”. A simbologia da entrega também nos leva para uma outra imagem, a da fertilidade, evocada pelos versos “Unge-me o ventre/ Que só tem sido noite e saciedade sempre” mostram que o *eu* pede a benção para um ventre tomado pela “noite” – vazio – e diz que nele há também a “saciedade”, como se estivesse pronto para gerar. Assim, a benção da terra – fértil por natureza – se faz importante para o *eu* que busca “o porte da raiz”, ou seja, a sustentação do Outro a quem pretende-se, também, ligar-se, busca esta que, ainda, pode ser observada no poema abaixo:

6

Sem heroísmo nem queixa, ofereço-vos
 Minha mão aberta. Agora vos pertence.
 Queimada de uma luz tão viva
 Como se ardesse viva sob o sol. Olhai se possível
 A mão que se queimou de coisas limpas.
 E se souberdes o que em vós é justiça
 Podereis refazê-la como a vossa mão. E depois igualada
 Aproveitá-la. A cada hora, a cada hora
 E para o vosso pão.
 (Hilst, 2017, p. 209-2010)

Isto posto, no poema 6 da obra *Iniciação do poeta* (1963-1966), o eu poético oferece a mão aberta para o Outro e enfatiza que pratica o ato “sem heroísmo nem queixa”, criando uma imagem de oferenda. Ela doa a mão – “Agora vos pertence”, a qual, “Na tradução bíblica e cristã, a mão é o símbolo do poder e da supremacia. Ser alcançado pela mão de Deus é receber a manifestação de seu espírito” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 591), convergindo, por conseguinte, o gesto ao místico, ao sacro. Dessa forma, o *eu* entrega o poder ao Outro, a um deus que ele serve.

O *eu* caracteriza a mão “Queimada de uma luz tão viva/Como se ardesse viva sob o sol.”, simbolizando uma espécie de purificação ou de provação, já que “A mão se queimou de coisas limpas.”, isto é, de tudo aquilo que é considerado bom, portanto é sem mácula e sem pecado. Dessa forma, o *eu* pede para que o Outro também se re-visite, buscando o que nele é

justiça para que possa refazer as mãos⁹, puras, de modo que seja como as suas próprias, assim, o *eu* se fundiria a ele, se tornaria parte e igual, para que, após isso, o Outro pudesse utilizá-las “A cada hora, a cada hora”. O último verso do poema, “E para o vosso pão”, reforça o caráter místico, já que “O pão é, evidentemente, símbolo do alimento essencial. Se é verdade que *o homem não vive só de pão*, apesar disso, é o nome de pão que se dá à sua alimentação espiritual, assim como ao Cristo eucarístico, o pão da vida. É o pão da vida eterna” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 681). Assim sendo, o *eu* seria e serviria de instrumento para o alcance do alimento para o Outro, buscando, por meio dele, a transcendência. Embora entregue ao seu desejo, o eu poético também se mantém apegado à justiça como virtude, apesar do contexto de adversidade, em que a justiça é um conceito já então esquecido – o que pode ser observado no seguinte poema:

7

De luto esta manhã e as outras
 As mais claras que hão de vir, aquelas
 Onde vereis o vosso cão deitado e aquecido
 De terra. De luto esta manhã
 Por vós, por vossos filhos e não pelo meu canto
 Nem por mim, que apesar de vós ainda canto.
 Terra, deito minha boca sobre ti.
 Não tenho mais irmãos.
 A fúria do meu tempo separou-nos
 E há entre nós uma extensão de pedra.
 Orfeu apodrece
 Luminoso de asas e de vermes
 E ainda assim meus ouvidos recebem
 A limpidez de um som, meus ouvidos,
 Bigorna distendida e humana sob o sol.
 Recordo a ingênua alegria de falar-vos.
 E se falei submissa e se cantei a tarde
 E o deixar-se ficar de alguns velhos cavalos,
 Foi para trazer de volta aos vossos olhos
 A castidade do olhar que a infância vos trazia.

⁹ “A mão é como uma síntese, exclusivamente humana, do masculino e do feminino; ela é passiva naquilo que contém; ativa no que segura. Serve de arma e de utensílio; ela se prolonga através de seus instrumentos. Mas ela diferencia o homem de todos os animais e serve também para diferenciar os objetos que toca e modela.” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 592).

Mas só tem sido meu, esse olho do dia.

(Hilst, 2017, p. 210)

Já nos primeiros versos do poema 7, da obra *Iniciação do poeta* (1963-1966), pode-se notar claramente a temática do luto que paira sobre o eu poético – “De luto esta manhã e as outras” –, e esse pesar aparece de forma contínua, já que também se faz presente nas outras manhãs. O *eu* esclarece o motivo de seu luto: “Por vós, por vossos filhos e não pelo meu canto/Nem por mim, que apesar de vós ainda canto.”, o que é significativo, pois ao dizer de onde vem o seu estado enlutado, ele também diz o que fuge dele, já que, apesar do outro – e de tudo – ainda canta, mostrando-se em estado de resistência e com esperança de dias melhores, como é expresso nos versos “As mais claras que hão de vir, aquelas/Onde vereis o vosso cão deitado e aquecido/De terra.”

O eu poético volta-se, nos versos seguintes, a outro elemento – a terra – personificada, mãe, sagrada e confia a ela as suas lamentações: “Terra, deito minha boca sobre ti./Não tenho mais irmãos./A fúria do meu tempo separou-nos/E há entre nós uma extensão de pedra.”. A fúria do tempo descrita pelo *eu*, assim como o tom melancólico que o poema assume ao tratar do luto, pode resultar-se da latente opressão e da violência comuns nos períodos ditatoriais na história, além disso, é, ainda, na década de 60 que o Brasil vivenciou uma crescente onda do conservadorismo¹⁰. Desse modo, o verso “Terra, deito minha boca sobre ti” cria, além de uma imagem de conexão e de reverência, a imagem de uma tentativa de falar diretamente com ela, em um momento da história em que isso se torna difícil.

Ademais, o *eu* evoca a imagem mitológica de Orfeu, o qual apodrece, como se estivesse em decadência tudo o que ele representava, já que “Orfeu se destaca sempre como o músico por excelência que, com a lira ou a cítara apaziguava os elementos desencadeados pela tempestade, enfeitiça as plantas, os animais, os homens e os deuses” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 662). Assim, não há mais novo período, Orfeu já não pode apaziguar a tormenta do que acontece neste tempo, mas o *eu* ainda recebe a limpidez de um som – uma esperança –, o que também pode ser simbolizado por meio da imagem construída da “Bigorna distendida e humana sob o sol”, posto que uma bigorna é caracterizada por sua rigidez e aparece, nos versos, desafiando a sua natureza – distendida – podendo simbolizar a resistência.

Nos períodos de maior dureza, quando os acontecimentos da vida parecem pesar o nosso

¹⁰ Em 1964, houve uma marcha a favor da moral, da fé e dos bons costumes, intitulada *A marcha da família com Deus pela liberdade*, que reuniu 200 mil pessoas (50 anos do golpe: A ditadura militar no Brasil, p. 10) e criou-se a Lei 4.483 de censura federal.

espírito com toda a sua gravidade, as pessoas tendem se apegar às lembranças boas, visando um alívio e consolo. Esses momentos de felicidade passada, embora fragmentos do tempo, adquirem uma intensidade nova, quase palpável, e tornam-se uma espécie de refúgio interior, uma chama acesa na escuridão das dificuldades presentes – e o *eu* tenta manter essa chama acesa, para si e para o Outro, através da invocação da memória, como transparecem os versos “Recordo a ingênua alegria de falar-vos./ E se falei submissa e se cantei a tarde/ E o deixar-se ficar de alguns velhos cavalos/ Foi para trazer de volta aos vossos olhos/ A castidade do olhar que a infância vos trazia”.

Nesse sentido, o processo de rememoração invocado pelo eu poético, na tentativa de alcançar o estado mais latente de pureza – comum à infância – do Outro, transparece a busca do *eu* pela resiliência, a busca por ver o mundo utilizando outras lentes, um olhar sem mácula, livre das durezas que assolavam os dias. O verso final, “Mas só tem sido meu, esse olho do dia.”, evidencia que apenas o *eu* atinge e mantém esse estado, afastando-se da difícil realidade que o período apresenta – resistindo e re-existindo por meio da linguagem poética.

Em suma, a produção artística foi profundamente impactada pelo período ditatorial brasileiro, de modo que muitos escritores, como Hilst, tiveram que adotar a autocensura devido ao medo da perseguição e da repressão brutal e antidemocrática. Dessa forma, o silêncio forçado ainda podia ser ouvido nas sombras do período, uma vez que a poeta utilizou novas formas de expressão, como as simbologias e as analogias, além de um hermetismo em crescimento, para falar sobre o não dito, isto é, a palavra poética não foi calada e, nesse contexto, assumiu um importante papel de resistência frente ao período ditatorial, o que será desdobrado a seguir.

1.2 Evocando a História: a poesia como forma de resistência no contexto ditatorial

Como discutido na seção anterior, entre 1964 e 1985, o Brasil viveu sob a ditadura militar, um período em que a repressão se manifestou de maneira intensa e evidente, afetando intensamente toda a sociedade. Durante a década de 60, especialmente, houve a potencialização do conservadorismo social que atingiu, sobretudo, as mulheres, uma vez que houve a ampliação de discursos em favor da moralidade, da religiosidade e dos bons costumes, os quais desempenharam um papel crucial na manutenção de um status quo patriarcal, limitando a voz e o espaço de mulheres no campo artístico. Isto posto, a violência, a coerção e a censura atingiram substancialmente o campo estético-poético e literário, contribuindo para o apagamento de diversas produções artísticas – sendo as obras de autoria feminina as mais

duramente atingidas –, principalmente aquelas que exploravam questões sobre sexualidade, identidade e (auto)conhecimento, já que eram vistas como subversivas aos valores hegemônicos do regime.

Dito isso, a escrita de Hilst já poderia ser considerada de resistência pelo simples fato de a autora se colocar no mundo como uma mulher, reivindicando o direito à subjetividade e aos espaços que, comumente, foram negados às mulheres – como os literários. Durante séculos, as mulheres foram marginalizadas nos âmbitos artístico e intelectual, sobressaindo, por conseguinte, a visão masculina sobre o mundo, conforme enfatiza Paz (1982a): “Os homens tornam-se nomes e os nomes tornam-se signos ideológicos.” (Paz, 1982a, p. 630). Tal concepção silenciava perspectivas plurais femininas e, ainda, atuavam como perpetuadoras de estereótipos sociais, os quais contribuem diretamente para a cristalização de pré-conceitos acerca da existência e da identidade das mulheres, de modo a impactar, por exemplo, a própria visão da autora sobre a sua poesia: “A ideia que tenho quando digo ‘poesia feminina’ é de pieguice, porque as mulheres quase sempre vão ‘derramadas’ e de uma suavidade irritante quando escrevem poemas” (Folgueira; Destri, 2018, p. 49). Hilst, então, adotou a referida postura após ser, tantas vezes, diminuída pela crítica literária, a qual associava ao léxico “poetisa” uma carga de feminilidade e de suavidade, relegando à poesia considerada séria aos homens como Drummond e Vinícius de Moraes. Dessa maneira, conforme enfatizam Jara e Talens (1987, p. 8):

Um setor muito amplo da literatura escrita por mulheres não só acrescenta à compreensão da humanidade a experiência das mulheres – excluídas do acesso ao cânone no passado – mas em muitos aspectos nos obriga a rearticular o sistema de valores que têm sido sustentação.

Assim sendo, Hilst, ao se apropriar da palavra poética, não só desafiava as estruturas hegemônicas patriarcais, assumindo um posto de resistência, mas também contribuía para a reformulação do cânone literário. Por conseguinte, segundo as concepções de Paz, em sua obra *Filhos do barro* (1984), toda tradução deve ser destruída, pois, assim, outra nova surgirá e, por esse motivo, as vanguardas se configuram como um novo começo. A autora, ao utilizar as cantigas medievais, rompe com a sua própria tradição e cria um novo estado de edição da história e de sua própria poética. De acordo com Paz (1984), as vanguardas são rebeliões contra a razão, “Suas construções e seus valores; em ambos, o corpo e suas paixões e suas visões –

erotismo, sonho, inspiração – ocupam lugar primordial; ambos são tentativas de destruir a realidade visível para achar ou inventar outra.” (Paz, 1984, p. 133).

Em decorrência disso, faz-se de suma importância refletir sobre o impacto do conservadorismo potencializado durante esse perverso regime, o qual refletiu na mudança ou, ainda, na transformação literária de diversos autores, dentre eles, a própria Hilda Hilst. Posto isso, em decorrência do período, para evitarem os horrores da ditadura, os literatos se expressavam, conforme a própria autora declarou em entrevista, através das analogias e das simbologias. Hilst desenvolve simbologias em sua obra de estreia que perpassam todas as demais produções poéticas da autora, evidenciando que, desde a publicação de seu primeiro livro poético, já possuía um projeto literário sólido. Assim sendo, *Presságio* (1950) gesta um tom melancólico, o qual se intensifica nas obras posteriores e – ao contrário do que a crítica literária postulava como sendo a expressão mais feminina de Hilst, reduzindo a obra poética a um lirismo derradeiro de uma história de amor não concretizada – seus poemas evocam temáticas complexas, as quais podem ser observadas a seguir:

II

Me mataria em março
se te assemelhasses
às cousas perecíveis.
Mas não. Foste quase exato:
doçura, mansidão, amor, amigo.
Me mataria em março
se não fosse a saudade de ti
e a incerteza de descanso.
Se só eu sobrevivesse quase nula,
inerte como o silêncio:
o verdadeiro silêncio de catedral vazia,
sem santo, sem altar. Só eu mesma.
E se não fosse verão,
e se não fosse o medo da sombra,
e o medo da campa na escuridão,
o medo de que por sobre mim
surgissem plantas e enterrassem
suas raízes nos meus dedos.
Me mataria em março
se o medo fosse amor.
Se março, junho.

(Hilst, 2017, p. 29)

Nos versos “Me mataria em março/se te assemelhasses/às cousas perecíveis.”, o eu poético desnuda-se ao confessar a vontade original de alcançar a morte, mas utiliza, além de um tom fortemente melancólico, um tom condicional – “se” – colocando o Outro como aquele que determina o ritmo de suas ações, o que fica perceptível nos versos destacados. Além disso, a escolha pelo termo adjetivador “perecíveis” cria uma imagem de finitude, como se, ao fim – o Outro e o *eu* – fossem se converter juntos em matéria – retornando ao pó, revelando, ainda, o aspecto sacro dessa relação. Tendo isso em vista, faz-se importante destacar que o sagrado compõe uma parte fundamental da poética de Hilst, pois, “A experiência do sagrado é uma experiência repulsiva. Ou melhor: convulsiva. É um pôr para fora o interior secreto, um mostrar as entranhas” (Paz, 1982a, p. 168). Logo, desnuda-se o desejo íntimo do *eu*: a sua busca pelo Outro e por (re)conhecer a si mesmo, isto é, marca uma busca incessante pelo transcendental e pelo absoluto.

Além disso, o verso “Me mataria em março” se repete no poema e pode provocar, ainda, mais imagens complexas, uma vez que o mês de março marca a cifra histórica do golpe civil-militar de 1964. Dessa forma, desnuda-se um “tempo de morte” coletiva, de medo, de incerteza – sentimento este bastante presente no poema. Além de ritmo, a repetição do verso também leva a uma gradação da confissão do motivo pelo qual o *eu* não leva a cabo a sua vontade primeira, já que o objeto de desejo do eu poético é apresentado como alguém quase perfeito, transcendendo o efêmero – “Mas não. Foste quase exato:/ doçura, mansidão, amor, amigo.”, o qual detém o poder de minar o desejo do *eu* pelo finamento em busca da união transcendental, uma vez que a sequência das palavras – amor e, posteriormente, amigo, criam uma imagem do estado atual das coisas: em que não se há a correspondência amorosa e, por consequência, o envolvimento místico-erótico, causando o sofrimento daquele que busca o Outro *quase* exato:

A palavra *paixão* significa sofrimento e, por extensão, designa também o sentimento amoroso. O amor é sofrimento, padecimento, porque é carência e desejo de posse daquilo que desejamos e não temos; por sua vez, a felicidade é posse, embora instantânea e sempre precária (Paz, 1994, p. 190).

Assim, o eu lírico padece por não ter o objeto de desejo, o que significa, ainda, que não há a perda somente do Outro, mas, também, de uma parte significativa de si, a qual só poderia ser alcançada por meio do amado, pois, segundo Paz (1994, p. 141) “O mito do andrógino não

só é profundo como despertou em nós outras ressonâncias também profundas: somos seres incompletos e o desejo amoroso é a perpétua sede de completude. Sem o outro ou a outra não serei eu mesmo.”. Desse modo, o Outro torna-se o senhor de suas vontades e governa os seus dias como uma espécie de deus, porém, embora o busque constantemente, ele permanece inatingível. O verso “Foste quase exato” evidencia o caráter efêmero da realização plena e da felicidade, interferindo negativamente no estado emocional do *eu*, mas não em seu empreendimento pelo objeto de desejo.

Assim sendo, percebe-se que há, no poema, a presença de um erotismo ao abordar o desejo, o qual, na escrita da autora, apresenta caráter dúbio, visto que “Começa a se desenhar agora com maior precisão a ambiguidade do erotismo: é repressão e permissão, sublimação e perversão. (...) É o caprichoso servidor da vida e da morte.” (Paz, 1994, p. 18). Dessa forma, ao mesmo tempo que esse erotismo se assume como servidor da vida, propiciando a consumação carnal, a reprodução, a sublimação e a transcendência, além de trazer à luz os desejos mais profundos, por outro lado, ele também pode servir ao vazio, à morte – como o sacrifício em nome do desejo, observado em “Me mataria se...”. Além disso, conforme Paz (1994, p. 18) elude, há outra dicotomia importante para a nossa análise: o erotismo liga-se tanto ao controle quanto à liberdade, pois, de um lado, ele é reprimido pelas normas sociais, religiosas e culturais que impõem limites ao corpo e ao desejo – sobretudo às mulheres – e, por outro, ele simboliza a transgressão, uma vez que, através dele, pode-se alcançar o sublime, rompendo as barreiras de um *eu*, atingindo um estado mais elevado de si mesmo através do Outro.

Faz-se interessante analisar como Hilst costura a simbologia do erotismo sem denominar o corpo. O amado aparece como campo semântico de mansidão e doçura; a saudade erotiza a falta, converte-se em desejo. A imagética da terra que invade o corpo (“raízes nos meus dedos”) convoca uma fusão orgânica radical que desnuda a vida e a morte que se tocam na fronteira do corpo. Sobre esse último aspecto, Paz (1994, p. 69) discute que “O amor é desejo de *completude* e assim responde a uma necessidade profunda dos homens.”, dessa forma, nos versos “Me mataria em março/se não fosse a saudade de ti”, fica clara a dependência que o eu lírico sente pelo Outro, já que através dele seria possível encontrar, nesse sentido, a sua verdadeira essência – a completude, como elucidada Paz. Dito isso, além do amor-desejo que sente pelo Outro, há, ainda, outro fator que contribui para que o *eu* não dê fim à própria existência: o medo do pós-morte – “o medo da sombra”, “o medo da campa na escuridão” e “o medo de que por sobre mim surgissem plantas e enterrassem suas raízes nos meus dedos”, isto

é, também é sobre *permanência*. Consequentemente, o surgimento de plantas e de raízes sobre o *eu* dissolveria a sua identidade já não completa.

O eu lírico menciona que se mataria se “sobrevivesse quase nula/inerte como o silêncio” e o caracteriza como “o verdadeiro silêncio de catedral vazia,/sem santo, sem altar. Só eu mesma.”, como, se depois da morte, alguma parte de si ainda “sobrevivesse”, embora não de forma completa, evidenciada pela utilização do termo “quase”. Assim, a expressão “catedral vazia” pode simbolizar não só a não realização amorosa entre o *eu* e o Outro, como também a não ocupação desse lugar no sentido carnal-erótico, já que “O sentido religioso do poema é indiscutível de seu sentido erótico profano: são dois aspectos da mesma realidade.” (Paz, 1994, p. 23).

Isto posto, essa ausência do amado pode ser percebida nos versos “sem santo e sem altar”, os quais também criam a imagem que intensifica a não confirmação dessa união. O fragmento poético “sem altar” cria uma imagem dúbia: de um lado, deixa a ver a não consumação amorosa – matrimônio – e, do outro, a solidão do *eu* que, por consequência, não consegue alcançar o pleno estado do próprio ser. Dito isso, a imagem da catedral vazia também pode ser desdobrada enfatizando a sensação de vazio do *eu* que confessa o seu estado mais profundo, além de evocar a perspectiva sacra também existente em relação ao desejo.

O verso final “Se março, junho” pode simbolizar, ainda, a representação dos deuses romanos Marte e Juno, respectivamente. Marte, associado ao mês de março, segundo o dicionário de Símbolos, “governa a vida e a morte” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 595), o que reforça o estado dual do eu lírico que desejava a morte, ao mesmo tempo que também se agarra à vida, além disso, pode simbolizar a própria guerrilha com a palavra. Por outro lado, Juno, associada a junho, simboliza o “princípio feminino” e é considerada a “protetora das mulheres casadas (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 529). Todavia, o *eu* não detém – embora queira – esse status, evidenciando o estado latente de solidão, enquanto o princípio feminino cria a imagem de fertilidade – não explorada pelo Outro – e evidencia a fusão entre o sagrado e o profano.

Além dos deuses romanos, o último verso do poema também pode fazer referência a dois eventos importantes para a Igreja Católica, sendo possível, pois, “Nossa poesia mística está impregnada de erotismo e nossa poesia amorosa de religiosidade” (Paz, 1994, p. 100). Assim sendo, março pode evocar ainda a simbologia da Quaresma – período marcado pela reflexão e pela penitência em busca da renovação espiritual – estados estes presentes, em certo ponto, no *eu* que sofre após enfrentar a desilusão amorosa, já que, “como todas as criações do

homem, o amor é duplo: é suprema ventura e a desgraça suprema” (Paz, 1994, p. 187). Com isso, o amor apresenta um caráter dual, paradoxal, e o eu lírico pode ter experienciado a ambos, visto que no verso “Foste quase exato”, pode-se criar uma imagem de quase consumação e, portanto, de um contentamento efêmero, devido a quase união, porém, ao não ser correspondido, há o enfrentamento do sofrimento latente, ao ponto de o *eu* desejar, mesmo que brevemente, a morte.

Assim, percebe-se no poema de Hilst uma nítida ressonância simbolista: em vez de descrição direta, prevalece a sugestão — procedimento caro ao simbolismo. A tessitura condicional encena o embate entre Eros (forças de ligação: vida, desejo, “doçura”, “mansidão”) e Thanatos (impulso de desligamento e morte, que se interpõe ao desejo). O texto dramatiza, portanto, uma negociação pulsional: a morte é, ao mesmo tempo, almejada e adiada por forças inibitórias. O exame desses elementos evidencia como Hilst forja uma tradição própria, o que dificulta a sua categorização no sistema literário e repercute em sua recepção crítica, conforme Paz afirma em sua obra *Filhos do barro* (1984), cada poeta detém o poder de criar a própria tradição, toda tradição é feita de interrupções e cada ruptura configura um começo (Paz, 1984, p. 17).

Tal discussão mostra o caráter subversivo e de resistência inerentes à escrita de Hilst, apontando para uma reivindicação do ato de escrever, de modo que a própria produção poética da autora desafia o cânone tradicional ao abordar temáticas como o erotismo, o sublime, a reivindicação do eu, o desejo e a morte, por exemplo, com uma linguagem carregada de hermetismo. Assim, Hilst não resiste apenas através de seu hermetismo, mas também ao reivindicar um espaço enunciativo relegado apenas ao narrar dos homens ao assumir o posto de mulher-trovador, bebendo diretamente da fonte das cantigas de amor medievais, cujo eu lírico era sempre masculino.

Assim sendo, a poética histiniana traz à luz o debate sobre a importância de se discutir o cânone literário, o qual, de acordo com Jara e Talens (1987), no artigo “Comparatismo y semiótica de la cultura. Función de la crítica y recanonización”, é um instrumento de poder que perpetua estruturas de exclusão. A seleção de autores e obras que compõem o cânone, assim como os critérios utilizados para sua avaliação, refletem os valores e interesses da classe dominante que o construiu, no caso, a burguesia ilustrada, composta, geralmente, por homens.

Segundo os autores, há três conceitos-chave que moldaram a formação do cânone literário, sendo eles a tradição – como a retórica clássica, a qual é vista como um modelo a ser

seguido, de modo a marginalizar obras que não se encaixam nesse modelo normativo –, a noção de nacionalidade que privilegia narrativas nacionais dominantes e a ênfase na persona do autor, o qual era visto livre das forças sociais e históricas que moldam a produção literária, o que contribui para a exclusão de obras produzidas por autores marginalizados ou que não se encaixam na narrativa tradicional da história literária. Portanto, a crítica literária, ao adotar tais princípios, faz com que haja a manutenção do cânone e de suas estruturas de exclusão, uma vez que “A crítica, por sua vez, encarregou-se de zelar pela ortodoxia poética, da poesia poética e do poeta poético. (...) A crítica atuou, dessa forma, como um clero marginal encarregado de guardar as portas do Parnaso.” (Jara; Talens, 1987, p. 10). Logo, o cânone, predominantemente masculino, move-se através da força da tradição.

À vista disso, Jara e Talens (1987, p. 10) enfatizam a necessidade de se realizar uma revisão crítica do cânone literário, incorporando novas perspectivas e vozes que foram historicamente silenciadas, já que também se atentavam a outros elementos que não se encontravam, especificamente, na literatura produzida. Em suas palavras:

(...) o elemento lúdico foi enfatizado e o conteúdo social, ideológico ou político dos textos foi relegado para o segundo plano. Os escritores eram definidos pelo seu profissionalismo e, na medida em que respeitavam as preocupações teóricas dominantes, os críticos não desembainhariam o chicote da qualidade ou da relevância (Jara; Talens, 1987, p. 10).

Ora, se a tradição pode ser criada, como aponta Paz (1984), por que a crítica exclui tudo aquilo que foge do modelo de tradição que preconiza ou volta-se a elementos exteriores ao caráter literário? As discussões de Jara e Talens (1987), então, nos ajudam a entender o comportamento da crítica em relação à Hilst e às obras da autora, já que a sua persona chamava a atenção da sociedade devido ao seu caráter subversivo, polêmico e desafiador, recebendo, até mesmo, a alcunha de louca por confrontar diretamente os valores morais e conservadores predominantes na época. Logo, a poesia de Hilst não ganhou o devido destaque dos críticos literários, pois, conforme apontam os autores, o conceito de autoria individualizada continua a ser preponderante no meio literário, de modo que a literatura passa a ser discutida “a partir da consideração de quem é o sujeito (ou sujeitos), em vez de focar, como Marx já havia elaborado, na História social, a qual foi a sua força motriz” (Jara; Talens, 1987, p. 7). Ao se adotar tal visão, ocorre o apagamento de inúmeras identidades que fogem do modelo idealizado pela crítica.

Portanto, conforme discute Combe (2010, p. 122), tal apego pela persona do autor faz com que haja uma “ilusão referencial”, visto que a crítica desenvolvida a partir desse mero ponto torna-se superficial, pois, “Por definição no discurso literário, tanto poético como romanesco, o autor como pessoa está ausente, o ‘eu’ é um puro sujeito da enunciação” (Combe, 2010, p. 114). Assim sendo, o apego excessivo à figura do autor como uma referência de análise de uma obra literária, ignora a autonomia da literatura como um discurso que transcende o biográfico e, além disso, a ênfase na busca de um referente objetivo desconsidera, ainda, os aspectos sociais, políticos e ideológicos que permeiam a produção e a recepção das obras literárias.

À vista disso, Mikhail Bakhtin (2017), importante estudioso da linguagem humana, evidencia que podemos melhor compreender, através da linguagem, os fenômenos sociais e a nossa própria cultura, uma vez que a linguagem é uma representação do real dotada de consciência ideológica através da qual podemos compreender o mundo. Este conceito nos é muito caro, pois é a partir da representação por meio da linguagem e valendo-se da sua posição no mundo que Hilda Hilst constrói a sua poética, uma vez que, como enfatiza o autor, “viver significa ocupar uma posição axiológica, significa firmar-se axiologicamente em cada momento da vida” (Bakhtin, 2003, p. 174). Por conseguinte, as vivências da poeta, a qual estava inserida diretamente no contexto ditatorial brasileiro, serviram de base para que ela pudesse expressar, através das construções das subjetividades líricas do poema, a angústia, o medo, a tristeza e a morte que faziam parte deste regime – o qual falamos mais profundamente na seção anterior – assumindo uma importante posição de resistência frente ao período.

Assim como discutem Jara e Talens (1987) acerca do assunto, Geertz (2005) também defende que os discursos literários eram validados, ou seja, aceitos, quando estes eram providos de função-autor, dessa forma, o trabalho da antropologia está muito mais próximo da representação do que do real. Logo, o que nos interessa no posicionamento de Geertz é o fato de que Hilst esteve presente durante o período histórico do regime ditatorial, de modo que essa vivência irá traduzir esse estado de “existência” em sua subjetividade poética. Cabe ressaltar, ainda, que, ao contrário do que aponta Geertz, o que nos interessa não é a persona hilstiniana, e sim seu *eu*, dotado de ficcionalidade, bem como seu texto, os quais são o nosso foco desta pesquisa.

Consequentemente, aquilo que nos importa como objeto de estudo é a poesia da autora, a qual será tecida não apenas através de seu conhecimento literário, mas também de todas as suas inferências e experiências para a elaboração poética. Antes de servir ao poema, a escritora

serve ao mundo em sua categoria de mulher e poeta – em um contexto em que as mulheres eram/são menos lidas –, além de brasileira, e, desse contato inicial e profundo, a comunhão é feita. À vista disso, Hilst é o “outro”, mas, ao mesmo tempo, ela é também o *eu* que está produzindo algo a partir das suas vivências e a sua relevância deve ser vista para além dos estudos sobre o erótico e sobre a dramaturgia. Assim, segundo a própria autora em uma entrevista concedida em 1961, “o poeta é um mutilante, um devorador. Social ou não, hermética ou não, a poesia é válida pela comunicação que encerra, pela coletividade que o poeta traz dentro de si” (Diniz, 2013), e é justamente essa multiplicidade que nos interessa, como podemos observar a partir da análise do poema abaixo da obra *Iniciação do poeta* (1963-1966):

8

Me afundarei nesse teu vão de terra
 E a brasa da tua língua
 Há de marcar em fogo o mais vivo da pedra.
 Uma palavra nova há de nascer, mas clara
 Palavra aérea, em ti se elaborando asa.
 Em tudo nesta morte és inocente
 Mas minha boca feriu-se de uns cantares
 E agora silenciosa, goiva de si mesma
 Não sabe mais dizer sem se ferir e breve
 Há de fechar-se
 Porque tem sido em tudo amenidade
 E não é este o tempo de florir. Sabias
 Que um pouco da tua terra endurecida
 Deitou-se sobre mim? E respirei minha morte
 E acendi memórias em ti reconfluída
 E convidei meus hóspedes antigos
 Aqueles mais longínquos, rigidez e cal
 Sobre um corpo de pranto agora ungido
 (HILST, 2017, p. 211).

Em “me afundei nesse teu vão de terra”, cria-se uma imagem do *eu* que penetrou o vão de terra – uma espécie de túmulo, o qual pertence ao Outro. Nos versos seguintes “E a brasa da tua língua/Há de marcar em fogo o mais vivo da pedra”, pode-se vislumbrar uma imagem sacra e profana, ao passo em que a marca em fogo pode simbolizar uma cicatriz na alma do eu lírico, pois “Tradicionalmente, a pedra ocupa um lugar de distinção. Existe entre a alma e a pedra uma

relação estreita. (...) A pedra e o homem apresentam um movimento duplo de subida e de descida” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 696). Assim sendo, a brasa da língua do Outro pode, ainda, simbolizar a marca da paixão no *eu*, apontando para uma territorialização, evidenciando o apelo erótico-místico.

Dessa relação entre o Outro e o *eu*, podemos destacar o verso “Uma palavra nova há de nascer, mas clara/Palavra aérea, em ti se elaborando asa.”, o qual traz à luz um caráter paradoxal, visto que a palavra aérea/asa se contrasta com os outros elementos que aparecem no interior dessa relação – pedra e terra. A palavra nova significa uma nova forma de entendimento, libertária, de transcendência, o que é potencializado pela imagem em “em ti se elaborando asa”, a qual pode ser alcançada através da morte.

Em “Em tudo nesta morte és inocente/Mas minha boca feriu-se de uns cantares/E agora silenciosa, goiva de si mesma/ Não sabe mais dizer sem se ferir e breve/Há de fechar-se”, o Outro é focalizado como inocente da morte do *eu*, todavia, existe entre as informações uma conjunção adversativa “mas”, a qual evidencia que, embora inocente, tal premissa não livrou o eu poético do sofrimento em decorrência do cantar, isto é, do expressar-se, posto que o falar gera dor – “não sabe mais dizer sem se ferir e em breve há de fechar-se”. Assim, a imagem do silêncio em “E agora silenciosa, goiva de si mesma”, traz à luz um silenciamento doloroso e autoimposto.

Faz-se importante destacar que os versos analisados acima, parte de *Iniciação do poeta* (1963-1966), expressam um tom diferente daquele percebido em *Presságio* (1950), já que o tom melancólico se intensificou consideravelmente em relação a obra inicial de Hilst. É importante lembrar que o contexto histórico da época, marcado pela ditadura militar no Brasil, pode ter contribuído para a atmosfera de angústia presente na obra, levando a ressignificação de simbologias como o “florir”, por exemplo, bastante presente em *Presságio* (1950), aludindo às chagas, à efemeridade e às transgressões do *eu*, porém, em *Iniciação do poeta* (1963-1966), apresentam-se com destaque à terra e a sua imagem de fertilidade. Isto posto, a terra ganha maior destaque na obra mais recente, aparecendo, de modo diferente, em 11 dos 13 poemas que compõem o livro, ficando de fora apenas dos poemas 6 e 12.

Essa mudança pode ser percebida nos versos “Porque tem sido em tudo amenidade/E não é este o tempo de florir.”, em que há uma marcação temporal dupla e paradoxal, visto que o primeiro verso cria uma imagem de tempos tranquilos, porém, o segundo “E não é este o tempo de florir”, por sua vez, evoca a sobreposição de uma imagem de dureza, percebida, ainda, em “(...) Sabias/Que um pouco da tua terra endurecida/Deitou-se sobre mim?”. Neste último, a

terra endurecida configura a infertilidade, contrastando-a com as simbologias de fecundidade e de fertilidade associadas à terra. Ademais, a “terra endurecida”, infértil, pertence ao Outro, mas atravessa o *eu*, em uma espécie de fusão, percebida nos termos “tua terra” e “minha morte” e, ainda, “E acendi memórias em ti refluída”, evidenciando o aspecto hermético em crescimento nas obras poéticas da autora.

Dessa forma, faz-se importante invocar, novamente, o contexto de produção do poema – período ditatorial brasileiro –, pois o silêncio, “minha boa feriu-se de uns cantares”, é um traço marcante do momento em questão e, para além disso, conforme enfatiza Paz (1982a), “Hermenêutica... Quase sempre ocorre a coincidência dessas épocas de esplendor como o apogeu político ou militar da nação. Tão logo os povos dispõem de grandes exércitos e chefes invencíveis, surgem os grandes poetas” (Paz, 1982a, p. 52). Dessarte, o misticismo, as simbologias e as analogias construídas evocam uma outra realidade, a qual partiu de atravessamentos de silenciamento e de opressão, mas que não se esgotam nessas meras classificações.

A autora cria, portanto, um universo singular e esses recursos poéticos perpassam todas as obras de maneira particular, criando um fio invisível que as atravessa e nos permite conhecer um eu lírico feminino que se constrói e se (re)conhece permeado de misticismo. Posto isso, a poesia de Hilst – por meio da linguagem hermética e da evocação de simbologias e imagens – tem o poder de transformar a realidade para algo além do que comumente se conhece e de reivindicar uma identidade individual e coletiva.

Ainda sobre as simbologias presentes no poema, a morte não é sentida ou descrita pelo *eu* como uma finalização, e sim como uma espécie de seu desdobramento íntimo, o que se percebe em “E acendi memórias em ti refluída”, verso que evidencia que o *eu* evoca memórias e revive momentos convergida no Outro – a morte proporcionou que fossem apenas um. Nos versos seguintes “E convidei meus hóspedes antigos/Aqueles mais longínquos, rigidez e cal/Sobre um corpo de pranto agora unguido.”, há uma revisitação de memórias passadas, sendo percebido, inclusive, certo aspecto de ancestralidade.

A seguir, os versos “rigidez e cal” continuam marcando as imagens paradoxais criadas no poema, pois a cal geralmente é aplicada no solo para promover um melhor florescimento saudável das plantas, o que contrasta com a rigidez. Além disso, tudo isso “Sobre um corpo de pranto agora unguido”, trazendo à luz a sacralidade, a terra “não abandona o seu caráter sagrado” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 880), porque “Há enterros simbólicos, semelhantes à imersão batismal, seja para curar e fortificar, seja para satisfazer a ritos iniciáticos. A idéia é

sempre a mesma: regenerar pelo contato com as forças da terra, morrer para uma forma de vida, para renascer em uma outra forma.” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 879). Assim sendo, o *eu* purifica-se e denomina-se “corpo de pranto”, reforçando o aspecto de lamento.

Conforme já discutido anteriormente, a sequência de poemas da obra *Iniciação do poeta* (1963-1966) apresenta, além de um hermetismo em crescimento, uma sensação de desalento que também se expande, como pode ser percebido no poema da obra *Cantares de perda e predileção* (1983) abaixo:

LIII

Cadenciadas

Vão morrendo as palavras

Na minha boca.

Um sudário de asas

Há de ser agasalho

E pátria para o corpo.

Anônimo, calado

O poeta contempla

Espelho e mágoa

Fragmentos de um veio

Berçário de palavras.

Um as lendas volteiam

O poeta vazio de seus meios:

Escombros, escadas

Amou de amor escuro

E fugiu de si mesmo

De sua própria cilada.

O poeta. Mudo.

Aceitável agora para o mundo

No seu sudário de asas.

(Hilst, 2017, p. 392)

Os primeiros versos do poema já criam uma imagem de que, sequencialmente, vão morrendo as palavras na boca do eu lírico, revelando uma sensação de impotência diante da expressão verbal, de modo que podemos evocar, novamente, o contexto ditatorial brasileiro e a

brutal censura que se instalou pelo país. Os versos “Um sudário de asas/ Há de ser agasalho/ e pátria para o corpo” revelam a esperança do *eu* pelo espiritual, já que “sudário” é uma espécie de tecido utilizada especialmente em sepultamentos que envolverá o eu poético fornecendo-lhe proteção só possível através da morte. Nesse contexto, os versos “Anônimo, calado/ o poeta contempla/ Espelho e mágoa” representam tanto uma autoconfrontação de um *eu*, cuja identidade está oculta, talvez perdida, e não detém o poder da palavra quanto uma contemplação da mágoa como parte indissociável de sua existência.

Essa imagem projetada pelos primeiros versos do poema enfatiza a dor provocada pelo cerceamento da palavra, pois o poeta se apresenta no mundo através da palavra e, ao ser privado destas – ou ao se deparar com um contexto em que o falar é inútil, matando-as – a sua essência é partida, talvez contribuindo para o seu caráter de anônimo.

Os versos deslocados “Fragmentos de um veio/Berçário de palavras” criam uma imagem de um lapso em que há o retorno da palavra, como uma espécie de memorização, já que se encontra mudo, “vazio de seus meios”, mas encontra outra maneira de o fazê-lo, simbolizado pela recolha da imagem do sudário de asas no último verso. O eu-poeta reforça a sua incompletude, percebida através dos termos “fragmentos”, “volteiam” e “escombros”, mas “fugiu de si mesmo/ De sua própria cilada”, isto é, tomou a agência de seu ser.

Tendo isso em vista, os versos finais “O poeta. Mudo./ Aceitável agora para o mundo/ No seu sudário de asas”, sugere que ele só é aceito pela sociedade quando se encontrar nesse estado de mutismo e/ou alienação. O verso final “no seu sudário de asas” simboliza uma dualidade importante: ao sugerir o aspecto da morte, o eu-poeta passa a ser admitido, a partir do momento em que se entrega ao silenciamento imposto, todavia a morte, por outro lado, confere a ele justamente a liberdade perdida, através da reivindicação do *eu*, percebido na mudança dos termos, já que antes fala de “um sudário”, indeterminado e agora o menciona como sendo “seu”, simbolizando a agência por meio da transcendência.

Assim como o eu-poeta, Hilst também busca outros meios para expressar-se, criando imagens por meio das simbologias poéticas, reivindicando o seu lugar no mundo ao mesmo tempo que resiste à repressão do período político. Faz-se importante frisar que não estamos realizando as mesmas relações entre poesia e Hilst como, diversas vezes, a crítica fez. Nossa intenção não é nos debruçar sobre o envolvimento da autora no período ditatorial, mas entender o possível impacto do regime de exceção na constituição dos eu poéticos nas obras. Dito isso, em *Presságio* (1950), há uma recorrência das simbologias das flores, da água e das cores e

embora estas já assumam, em alguns poemas, o tom fortemente melancólico, esse tom se acentua gradativamente na obra *Iniciação do poeta* (1963-1966), como discutido anteriormente.

Além disso, é interessante analisar que, de todas as obras poéticas publicadas pela autora, apenas três não foram concluídas no mesmo ano: *Trajatória poética do ser* (I) (1963-1966), *Odes maiores ao pai* (1963-1966) e *Iniciação do poeta* (1963-1966), sendo este último o corpus deste estudo. Isto posto, sabe-se que os anos 60 caminhavam para o maior período de conservadorismo da história do Brasil e que, no final desses anos, a repressão avançou, ocupando e atravessando todos os espaços possíveis. Talvez fosse esse o motivo que levou a autora a, possivelmente, demandar um período temporal maior. Coincidência ou não, sabemos que o poeta é um ser social, constituído de suas vivências sociais, assim, a ausência de voz, o silêncio imposto, a campa, as mortes e os cantos feridos simbolizam, por meio da palavra poética, a representação dos impactos da conjuntura militar que afetam o *eu*, reforçando, ainda, a importância da poesia como meio para a liberdade e para a comunicação extrema.

Nessa perspectiva, o poema XIX de *Cantares de perda e predileção* (1983) traz a corporeidade, novamente, como importante recurso simbólico e imagético. No poema analisado acima, presente na obra *Iniciação do poeta* (1963-1966), tem-se um corpo de pranto, cuja terra endurecida do Outro pairou sobre ele, já em *Cantares de perda e predileção* (1983), o *eu* é feito de água – similar ao pranto – enquanto o Outro é feito de carne. A presença do corpo na poética histianiana é importante, não só por criar a imagem da persona lírica, mas, por meio dele, pode-se sentir o mundo, se (re)conhecer, buscar ao Outro e, finalmente, atingir a sublimação através do envolvimento carnal, pois, conforme enfatiza Paz, “A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal.” (Paz, 1994, p. 12). Assim sendo, faz-se possível observar essas estruturas no poema abaixo:

XIX

Corpo de carne

Sobre um corpo de água.

Sonha-me a mim

Contigo debruçada

Sobre este corpo de rio.

Guarda-me

Solidão e nome

E vive o percurso

Do que corre
 Jamais chegando ao fim.
 Guarda esta tarde
 E repõe sobre as águas
 Teus navios. Pensa-me
 Imensa, iluminada
 Grande corpo de água
 Grande rio
 Esquecido de chagas e afogados.
 Pensa-me rio.
 Lavado e aquecido da tua carne.
 (Hilst, 2017, p. 366)

Nos versos iniciais “Corpo de carne/Sobre um corpo de água.”, há a imagem do Outro e do *eu*, respectivamente. Enquanto o Outro é definido, concreto, o *eu* é fluido e possui, sobre si o Outro, simbolizando a relação de interferência do tu em seu corpo, em sua colocação no mundo. Nos versos seguintes “Sonha-me a mim/Contigo debruçada/Sobre este corpo de rio.”, há uma simbologia dúbia, pois, ao enunciar “Sonha-me a mim/contigo”, cria-se uma imagem de fusão entre o Outro e o *eu*, por meio da linguagem pleonástica, fenômeno este que, segundo Paz (1982a):

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer (Paz, 1982a, p. 47).

Desse modo, o uso da voz reflexiva não se encaixaria, gramaticalmente, com o sonhar, o qual não exige preposição em sua regência intransitiva, mas aceita a preposição "com" em seu uso transitivo indireto, indicando que se sonha com algo ou com alguém, de modo que "sonhar a alguém", como se lê no verso da autora, em “Sonha-me a mim”, não seria sintaticamente possível. No entanto, Hilst utiliza a linguagem como forma de transgressão, sendo que ela é por si só revolucionária ao criar imagens complexas, como a apresentada acima. “O fato de serem imagens leva as palavras, sem que deixem de ser elas mesmas, a transcenderem a linguagem, enquanto sistema dado de significações históricas. O poema, sem deixar de ser palavra e história, transcende a história.” (Paz, 1982a, p. 28).

O tu, ao ser representado de forma concreta e ao receber do *eu* o pedido de sonhar com a fusão dos dois, tem-se, ainda, a criação de uma imagem erótica, visto que a água também simboliza fecundidade, “Digo isso porque o erotismo é, em si mesmo, desejo - um disparo em direção a um mais além.” (Paz, 1984, p. 19). Assim, tudo nasce e termina em desejo, já que, através da consumação carnal, o *eu* pode atingir o seu estado máximo de existência, e, ainda segundo Paz (1984, p. 20): “Não podia ser de outra forma: o erotismo é antes de tudo e sobretudo sede de outridade. E o sobrenatural é a radical e suprema outridade”, fatores percebidos ainda, nos demais versos do poema.

Em “Guarda-me/Solidão e nome/E vive o percurso/Do que corre/Jamais chegando ao fim.”, o *eu* faz um pedido para que o Outro guarde o seu nome, não a esqueça, mas também se coloca como solidão, trazendo à luz o caráter da não correspondência amorosa entre o *eu* e o tu, o que reforça a natureza dos pedidos, como forma de apelo. No verso “vive o percurso/Do que corre”, há a construção gradativa de movimento de um rio, contínuo, expansivo, indefinido.

Em sequência, nos versos “Guarda esta tarde/E repõe sobre as águas/Teus navios. Pensa-me/Imensa, iluminada/Grande corpo de água/Grande rio”, as construções imperativas continuam: “sonha-me”, “guarda-me” e “pensa-me”, de modo que o *eu* exerce uma tentativa de criar no Outro um imaginário, atraindo-lhe. A criação e a edição de uma memória continuam nos versos finais, em que o *eu* pede para que o amado se esqueça de suas “chagas e afogados”, apagando os aspectos de dor e, ao invés disso, “Pensa-me rio./Lavado e aquecido da tua carne.”. Dessa maneira, apesar de ser composto de água, seria o Outro – corpo de carne – que iria lavá-la e, através da corporeidade – aquecê-la, vendo-a positiva, a fim de despertar-lhe o desejo. Sobre este aspecto, o dicionário dos Símbolos de Jean-Claude Chevalier e Alain Gheerbrant (2003) alude:

Dos símbolos antigos da água como fonte de fecundação da terra e de seus habitantes podemos passar aos símbolos analíticos da água como fonte de fecundação da alma: a ribeira, o rio, o mar representam o curso da existência humana e as flutuações dos desejos e dos sentimentos (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 21).

Com base na leitura dos textos da autora e levando em consideração, também, os apontamentos de Chevalier e Gheerbrants (2003), é possível depreender que o *eu* tenta fecundar o íntimo do Outro com suas sugestões para que haja a consumação de seus desejos e de seus sentimentos, evidenciando um eu feminino ativo na busca pelo seu desejo. Essa tentativa,

realizada pelo *eu*, configura a busca constante pelo Outro que é, por excelência, veículo para o alcance de si mesmo, o que é recorrente na poesia da autora.

A poesia de Hilst também é utilizada como forma de resistência, não só levando em consideração o período ditatorial brasileiro, mas ainda a sua ousadia em assumir um papel da lírica, antes reservados apenas aos homens, reivindicando o seu espaço e seu estatuto de poeta¹¹. O poema XX da obra *Cantares de perda e predileção* (1983) apresenta um tom muito parecido com aquele utilizado em *Presságio* (1950) e que era considerado, pela crítica literária, como traço mais significativo de feminilidade da autora¹². Fernando Jorge, no Jornal de Notícias do dia 25 de setembro de 1949, declara:

É forçoso reconhecer, todavia, que Hilda Hilst não é ainda uma poetisa realizada. O que possui, e bastante, em sentimentos sinceros, mesclados de misticismo e de sensualismo, encontra-se em oposição ao que lhe falta, se não quisermos abusar do termo ‘virtuosismo’, em amadurecimento de técnica. Muitos de seus versos são frouxos, mal construídos e arrastam-se tontos, com moleza anêmica. Dão mesmo, a poetisa, desculpe-me a franqueza, a ideia de um sentimentalismo barato, romance água com açúcar para moças (Folgueira e Destri, 2018, p. 47-48).

Fica claro, portanto, que a crítica literária enfatiza dois aspectos importantes da poesia de Hilst – o seu hermetismo e as temáticas amorosas. Todavia, isso não faz com que a sua literatura seja menor ou considerada “água com açúcar”, já que há uma linha invisível entre as obras. Amor, na poética hilstiniana, é algo muito maior do que uma mera expressão de sentimentos. Ainda, “Cada vez que surge um grande poeta hermético ou movimentos de poesia em rebelião contra os valores de uma sociedade determinada, deve-se suspeitar de que essa sociedade, e não a poesia, sofre de males incuráveis” (Paz, 1982a, p. 54). Ao rotular os versos da autora como “frouxos” ou “mal construídos”, revela-se, antes, o choque diante de uma poesia complexa — ritmada, simbólica e de hermetismo singular — do que um juízo crítico consistente. No trabalho poético de Hilst, não há lugar para frouxidão.

Ainda sobre esse ponto, não raramente a crítica confundia o lirismo amoroso de Hilst, lendo-o através de um prisma confessional. Por conseguinte, não raro, Hilst deparava-se com discursos como o de Reynaldo Bairão – o qual escrevera, sobre *Presságio* (1950), no Jornal de

¹¹ E não de poetisa.

¹² Lygia Fagundes Telles escreve em um artigo para o jornal Folha da Manhã sobre a obra *Balada da Alzira*, mas que pode se estender à toda carreira literária da autora: “Ela [Hilda] não quer que se fale nela, no seu ar vago e doce, nos seus gestos espaçados e mansos, no seu todo de canarinho belga”. (Folgueira e Destri, 2018, p. 48).

Notícias: “Os momentos mais magníficos da personalidade e da poesia de Hilda Hilst são quando ela sai de sua acabrunhante feminilidade.” (Folgueira e Destri, 2018, p. 62), evidenciando os motivos que a levaram a querer ser chamada de poeta, e não de poetisa.

Dessa forma, o hermetismo em crescimento da autora atua como uma espécie de transgressão e o amor cantado é um amor que conflui com o ato erótico, pois através dele alcança-se um estado mais elevado, de modo que o próprio erotismo – presente desde a primeira obra da autora – também pode ser lido como uma forma de revolução e de transgressão, evidenciando um *eu* em liberdade para expressar os seus desejos mais latentes por meio de simbologias frente a um contexto conservador e opressor como foi a ditadura militar. Dito isso,

Paz (1982a) é irônico ao dizer que “Se o poema é escrito no que chamam de linguagem de todos, estamos diante de uma arte madura. Arte clara é arte grande. Arte obscura e para poucos é decadente” (Paz, 1982a, p. 52), expressando a crítica de que o cânone tenta enquadrar a arte em categorias pré-estabelecidas que são excludentes, marginalizando tudo aquilo que foge do que concebem como “arte clara”. Assim, torna-se claro o papel da crítica no lugar de dificuldade da leitura dessa poeta¹³.

Essa visão da crítica literária sobre Hilst, segundo a qual a autora possui uma feminilidade latente, é fruto de uma leitura superficial da obra da autora e, dessa forma, o poema XX de *Cantares de perda e de predileção* (1983) serve como exemplo disto, uma vez que, apesar de apresentar o lirismo amoroso como tema central, apresenta uma complexidade muito maior do que pode ser percebido à primeira vista:

XX

Guardai com humildade
 Estas trovas de amor.
 E se um dia eu morrer
 Antes de vós
 Como sói muita vez
 Acontecer
 Lembrai-vos: O que dei
 Foi um amor tão puro

¹³ Henriqueta Vermati, do Correio Paulistano, escreve: “Bonita. Não apenas poeta, não apenas inteligente, bonita também, o que nem sempre se perdoa. Mas como a moça tem muito espírito parece, algumas vezes, para os que não possuem, não tem nenhum. [...]” (Folgueira e Destri, 2018, p. 51).

Atormentado mas
 Tão claro e limpo
 E sentireis, senhor,
 Tudo o que sinto.
 (Hilst, 2017, p. 367)

Nos primeiros versos do poema, o eu lírico pede para que o amado guarde “com humildade estas trovas de amor”. Desse modo, fica evidente um sentimento de amor cortês em que esse sentimento é, ainda, sacro-místico, uma vez que o amado toma o lugar absoluto de devoção do *eu*, existindo como uma espécie de deus, alvo direto de contemplação, em busca de uma união carnal-espiritual para que se alcance o estado máximo de suspensão:

E esta é uma linha que marca a fronteira entre o amor e o erotismo. O amor é atração por uma única pessoa: por um corpo e uma alma. O amor é escolha; o erotismo, aceitação. Sem erotismo - sem forma visível que entra pelos sentidos- não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira (Paz, 1994, p. 34).

À vista disso, Hilst não resiste apenas à crítica, ao período ditatorial brasileiro e à falta de leitores constantemente abordada por ela nas entrevistas, mas, ainda, resiste ao próprio cânone literário, criando uma poética que se estrutura por meio da ruptura, destruindo uma tradição e criando outra. Paz (1984) enfatiza que:

A história da poesia no século XX é, como a história do século XIX, uma história de subversões, conversões, abjurações, heresias, desvios. Essas palavras têm sua contrapartida em outras; perseguição, desterro, manicômios, suicídios, prisão, humilhação, solidão (Paz, 1984, p. 141).

Dessa maneira, as subversões descritas por Paz (1984), profundamente imersas na poética de Hilda Hilst, revelam não só uma característica importante da trajetória literária da autora, mas também suscitam uma reflexão sobre a necessidade de reconhecimento e de valorização de artes poéticas que fogem das convenções impostas pelo cânone literário tradicional, o qual sustenta uma ortodoxia literária que, ao longo da história, tem colocado a matéria poética à prova, excluindo aquelas que não se alinham com os critérios aceitos, fazendo a manutenção da hegemonia do cânone.

Sabendo-se disso, talvez um dos traços mais marcantes da poesia de Hilst seja a consciência do *eu* em sua constante busca por si própria e pelo Outro e o desejo – buscado ativamente pelo eu-poético, ou seja, dois fatores que não eram bem vistos em um período como o regime de exceção em que se louvava a moral e os bons costumes, sobretudo quando isso vem de um eu lírico feminino que, durante séculos, recalcou a sexualidade das mulheres. A crítica não entendia com profundidade as poesias amorosas de Hilst, pois lhes faltava clareza. A autora é uma poeta cuja literatura encontra-se em um estatuto da lucidez – todavia, as mulheres sempre foram lidas e inscritas socialmente afastadas da razão.

A esse respeito, podemos utilizar como exemplo, além da própria Hilda Hilst, a poeta mexicana do século XVII Sor Juana Inés de la Cruz, uma vez que, embora não estejam inseridas no mesmo contexto histórico, podemos notar uma clara conexão entre as duas poetisas mulheres atrás da história, pois ambas escrevem em um cenário conservador, desafiando as normas sociais e literárias de suas épocas. Além disso, a crítica literária, muitas vezes, reduziu a poética das autoras a categorias como “lirismo feminino” ou “poesia barroca”, no entanto, Hilda Hilst e Sor Juana Inés de la Cruz apresentam uma poética inovadora, complexa, que evoca o presente, podendo ser vista como a frente do seu tempo.

As poetisas, cada uma a sua maneira, desafiaram o cânone literário predominantemente masculino, subvertendo as expectativas de uma escrita considerada “feminina”. Hilst faz isso ao construir eus-líricos femininos, os quais expressam abertamente o seu desejo e ao abordar temas como a morte e o misticismo por meio de uma linguagem hermética, indo de encontro aos valores tradicionais, além de desenvolver um trabalho poético singular – característica marcante, também, em Sor Juana Inés de la Cruz. A esse respeito, Octavio Paz (1982b), na obra *Sor Juana Inés de la Cruz* (1982b), destaca o caráter único de sua poesia, comparando-a, ainda, a poetas modernos como Mallarmé e Valéry.

A comparação realizada por Paz (1982b) pode ser desdobrada de duas formas interessantes: a primeira, ao se comparar a poeta com dois nomes reconhecidos, confirma que a autora possui, também, excelência literária e antecipou temáticas próprias da modernidade que romperam os limites do seu tempo, e a segunda, é que, ao se trazer à luz todas essas características elevadas da poeta, é esperado, então, que ela tenha alcançado o mesmo reconhecimento que Mallarmé, Valéry e outros poetas, por exemplo, todavia, assim como Hilda, Sor Juana Inés de la Cruz enfrentou a exclusão do cânone literário e o conservadorismo latente, evidenciando o caráter de resistência e de transgressão presente em seu trabalho poético.

Assim, o paralelo entre as duas autoras, não só é interessante, como também é importante, pois, assim como pontuam Jara e Talens (1987) a intertextualidade é um conceito fundamental para a construção de um novo cânone literário, uma vez que, ao reconhecê-la, há a abertura de um espaço para a inclusão de novas vozes, antes apagadas. (Jara e Talens, 1987, p. 12-13). Estabelecendo, por conseguinte, uma relação entre as duas, percebemos que ambas possuem uma poética rica em simbologias e exploram o desejo – em Sor Juana Inés de la Cruz, de conhecimento¹⁴ e reconhecimento, conforme pontua Paz (1982b) “O poema de Sor Juana tem um tema totalmente diferente: o desejo de saber, a ascensão da alma, sua queda vertiginosa e sua dolorosa subida um a um pelos degraus do conhecimento.” (Paz, 1982b, p. 627, tradução nossa), diante de uma sociedade profundamente patriarcal que limita as mulheres – e, em Hilst – o de alcançar a totalidade do eu por meio do Outro, uma espécie de conjuração amorosa-mística-erótica e, ainda, sacra. Para além disso, as duas poetisas apresentam um lirismo amoroso lúcido, isto é, “O amor não é visto como um castigo ou como um destino, mas sim um canal, uma consciência” (Paz, 1982b, p. 625, tradução nossa).

Tendo isso em vista, assim como o eu lírico hilstiniano, na poesia de Sor Juana Inés de la Cruz o eu “Sente intensamente, mas nunca toca a pessoa desejada” (Paz, 1982b, p. 625, tradução nossa), de modo que paixão e sofrimento caminhavam muito próximos, pois há a imagem projetada de um caminho árduo em busca dessa lucidez, místico, quase uma Via Sacra poética-amorosa, possível através do Outro. Posto isso, dizer que a poética amorosa de Hilst, por exemplo, é de “uma suavidade irritante” e que “é água com açúcar para moças” é não lê-la em profundidade e não alcançar todas a significação de seu hermetismo em contínuo crescimento.

Em suma, assim como Hilda Hilst, Sor Juana Inés de la Cruz não só tinha consciência, como também questionava o modo como a sociedade funcionava de formas diferentes para homens e mulheres. É claro que essa perspectiva atravessou o seu trabalho e não nos colocamos, nesta análise, em um papel de contradição ao analisar a vida da autora, mas sim de entendimento. Não estamos buscando aspectos da biografia de Sor Juana Inés de la Cruz em sua poética, “Mas não há dúvida de que a consciência da sua condição de mulher é inseparável da sua vida e do seu trabalho” (Paz, 1982b, p. 628), pois era esse o seu lugar no mundo.

Dessa maneira, o presente capítulo deste estudo, ao analisar o impacto do contexto ditatorial na poética de Hilda Hilst, trouxe à luz as formas de resistência e de vozeamento da

¹⁴ Sor Juana Inés de la Cruz enfrenta as restrições impostas pela Igreja Católica à participação intelectual das mulheres, buscando, por conta própria, aprender tudo aquilo que lhe era negado.

autora frente ao regime ditatorial, movido pela censura e pela repressão. Assim sendo, Hilst recorreu aos símbolos e as analogias para continuar mantendo viva a palavra poética, a qual foi apresentada ao mundo de forma cada vez mais hermética. Achamos importante destacar, ainda, que a poesia de Hilda Hilst se configura como uma forma de resistência, não apenas frente ao contexto ditatorial brasileiro, mas também em relação ao cânone literário, historicamente dominado por homens. Por conseguinte, ao romper com as expectativas de uma escrita "feminina" e ao abordar temas como o desejo, a busca constante do *eu* por se (re)conhecer, o erótico-sublime e a morte não como um fim absoluto, mas sim como uma transição, um processo de transformação, desafia as normas sociais e literárias de sua época, reivindicando seu espaço como poeta, abrindo caminho para novas formas de expressão – transgressão esta que será desdobrada na sessão a seguir.

2 SÍMBOLOS E ANALOGIAS NA OBRA POÉTICA DE HILDA HILST

2.1 A linguagem como forma de transgressão: a construção simbólica e as analogias da poética hilstiniana

O presente capítulo possui como intuito principal analisar a linguagem poética de Hilda Hilst como forma de transgressão. Assim sendo, a partir das bases estabelecidas no capítulo anterior, voltamo-nos para a análise das construções simbólicas e das analogias presentes nos poemas da autora, utilizando, como ponto de partida, a obra *Presságio* (1950), observando a evolução das simbologias e as suas projeções de significado nas obras posteriores, aprofundando, ainda, a análise da reivindicação do *eu* e da subjetividade poética em contraposição ao silenciamento imposto pelo contexto ditatorial. Após nos debruçarmos sobre estes tópicos, estudaremos a trajetória do eu poético que se expressa como uma e muitas vozes femininas e a constante presença do Outro, pontos que desnudam uma permanência na poética hilstiniana: o desejo.

Isto posto, a linguagem como forma de transgressão representa uma poderosa ferramenta de subversão e de resistência, desafiando normas e convenções tradicionais estabelecidas socialmente, reconfigurando e expandindo a realidade, bem como criando ilhas de significação que ultrapassam os limites do discurso. Segundo Paz (1982a, p. 54), “Cada vez que surge um grande poeta hermético ou movimentos de poesia em rebelião contra os valores de uma sociedade determinada, deve-se suspeitar de que essa sociedade, e não a poesia, sofre de males incuráveis”. Dito isso, os tempos difíceis, como a ditadura militar brasileira, propiciam o surgimento ou a potencialização do hermetismo, visto que possibilitam a criação simbólica de novas perspectivas antes recalçadas, portanto, conforme Paz (1982a, p. 52) “Os historiadores afirmam que as épocas de crise ou estancamento produzem automaticamente uma poesia decadente. Condenam, assim, a poesia hermética, solitária ou difícil”. É nesse ponto que Hilda Hilst é duramente avaliada pela crítica literária, porque “Se o poema é escrito no que chamam de linguagem de todos, estamos diante de uma arte madura. Arte clara é arte grande. Arte obscura e para poucos é decadente.” (Paz, 1982a, p. 52). Tal definição irônica de Paz (1982a) nos ajuda a compreender melhor o olhar que a crítica literária, muitas vezes, direcionava aos poemas da autora, uma vez que a linguagem poética de Hilst, conhecida por sua complexidade e por sua dificuldade de compreensão imediata, quando analisada sob esse prisma, não recebe o seu devido reconhecimento, isto é, acaba sendo lançada para a periferia do rol das artes poéticas consideradas elevadas.

Nesse contexto, a linguagem de Hilst, repleta de hermetismo, vai de encontro às predefinições enfatizadas por muitos críticos da literatura de que sua poesia era derradeira e dotada de extrema feminilidade, não enquadrando-se nos estereótipos de “escrita feminina”. Dessa forma, a sua linguagem única transforma-se em uma marca mais ressonante, pois, conforme afirmou Paz (1982a, p. 20): “Quando um poeta adquire um estilo, uma maneira, deixa de ser um poeta e se converte em construtor de artefatos literários”, ou seja, tudo o que a poeta não é – uma vez que, embora tenha um consolidado projeto poético, visível desde a sua primeira obra, *Presságio* (1950), a partir da qual teceu uma espécie de fio invisível ao desenvolver simbologias que não só perpassam toda a sua trajetória poética, mas também costuram um outro plano de significação por meio da linguagem, isso não significa que a sua poética seja previsível e engessada, ao contrário disto, está em constante transformação, renovando a sua autenticidade, não se aprisionando, portanto, em fórmulas ou estilos fixos.

Ademais, faz-se importante, ainda, realizar uma distinção entre a persona Hilda Hilst – a qual ocupa uma determinada posição axiológica – e as vozes femininas que aparecem em seus poemas, uma vez que, não raramente, a crítica literária reforça que as obras poéticas da autora são dotadas de um tom confessional, isto é, autobiográfico. Nesse contexto, Combe (2010) analisa essa visão desfocada da crítica ao considerar os poemas de Hilst como uma mera representação de sua persona:

Essa “ilusão referencial” deve-se provavelmente ao pertencimento oficial e irrefutável do romance aos gêneros de “ficção”, enquanto a poesia, ao contrário, em função da persistência do modelo romântico, é percebida como um discurso de “dicção”, quer dizer, de enunciação efetiva (Combe, 2010, p. 122).

Esse equívoco referencial, como Combe (2010) bem descreveu, pode ser intensificado devido à classificação do que conhecemos como gêneros de ficção, sobretudo do romance, amplamente reconhecido e aceito socialmente. Dessa maneira, ao se associar as obras poéticas às obras românticas, têm-se a criação de uma visão deturpada e reducionista de que o poema serve à expressividade das próprias emoções e vivências.

Assim, fica claro que o que nos interessa como foco de estudo é a poesia da autora, a qual se valerá não apenas de seu conhecimento literário, mas também de todas as suas inferências, bem como as suas vivências para a elaboração de sua poética – o que não significa dizer que se trata de uma representação crua de sua vida –, pois, antes de servir ao poema, a escritora serve ao mundo em sua categoria de mulher, poeta – as quais eram/são menos lidas –

e brasileira, e, desse contato inicial e profundo, a comunhão é feita.

À vista disso, Hilst ocupa o lugar de “outro” em relação ao eu lírico, mas, ao mesmo tempo, também se torna uma referência para o *eu*-muitas. Embora as suas vivências possam atravessar o poema de forma indireta, ela não se confunde com o eu lírico, mantendo-se distinta deste, de modo que tentar encontrar uma correspondência entre o eu poético e o *eu* da autora é limitador – o mesmo se aplica ao reduzir a sua posição no mundo aos seus estudos sobre a morte ou à polêmica de seus textos eróticos. Nessa perspectiva, conforme Combe (2010), a narratividade é uma arte “fingida” e (...) o uso da primeira pessoa não constitui absolutamente nenhuma garantia de “autenticidade”, isto é, de referencialidade, e pode se inscrever no âmbito da ficção.” (Combe, 2010, p. 121- 122). Por conseguinte, o poeta é um ser social e, desse modo, existirão referências daquilo que ele viu/ouviu/sentiu e, sobretudo, do que ele não sentiu:

Assim, o sujeito lírico apareceria como sujeito autobiográfico “ficcionalizado”, ou, ao menos, em vias de “ficcionalização” – e, reciprocamente, um sujeito “fictício” reinscrito na realidade empírica segundo um movimento pendular que dê conta da ambivalência que desafia toda definição crítica até a aporia (Combe, 2010, p. 122).

À vista disso, Hilst apresenta em sua poética uma variedade de *eus* sem identificação definida e essa dinâmica nos permite observar mais claramente “o ideal baudelairiano de uma poesia “impessoal” (“a impessoalidade voluntária dos meus poemas”); a busca de Rimbaud¹⁵ por uma poesia objetiva em que “eu é um outro” (Combe, 2010, p. 117). Essa desidentificação é importante, pois o *eu* tende a estranhar a si mesmo, buscando nesse Outro a sua unidade e, nesse sentido, por se tratar de um sentimento quase universal, é superficial dizer que refere-se a uma aspiração exclusiva da vida da autora.

Além da confusão referencial existente por parte da crítica, outra questão que merece destaque refere-se à análise pouco aprofundada da obra de Hilst, visto que a crítica literária, muitas vezes, focava em aspectos pontuais e isolados que pouco ou nada tinham relação com a sua escrita, sem captar a profundidade e a complexidade que permeiam sua produção poética, o que pode ser observado na fala de Bueno (2007) dedicada ao trabalho da autora:

A poetisa Hilda Hilst (1930-2004), de grande riqueza semântica e verbal

¹⁵ “Cabe a Rimbaud levar a cabo esse processo de desumanização que privilegia a imaginação sobre a autobiografia: “com Rimbaud realiza-se a separação entre o sujeito que escreve e o eu empírico”, e o sujeito converte-se em uma espécie de sujeito “coletivo” (Combe, 2010, p. 119).

suculentamente barroca, outras cruamente erótica, é das mais importantes da poesia brasileira da segunda metade do século XX, mas permanece carente de uma edição à altura para julgamento sério do conjunto (Bueno, 2007, p. 377).

Tendo isso em vista, as inúmeras simbologias que aparecem formando uma grande colcha invisível tecida com os fios das referências à mitologia grega e das imagens criadas que perpassam todas as obras poéticas da autora, além do hermetismo em crescimento, são nuances que, frequentemente, passavam despercebidas por muitos críticos, os quais se limitavam a uma leitura mais superficial de seus textos – não fazendo jus à riqueza de significados e à inovação estilística presente em sua obra. Portanto, é crucial que a crítica literária evolua e que retire o pesado véu da tradição literária para reconhecer e explorar de forma mais profunda a amplitude e a complexidade do trabalho de Hilda Hilst, proporcionando uma compreensão mais completa e respeitosa de sua contribuição para a literatura brasileira, o que se distancia de visões reducionistas como a de que “Hilst é uma escritora cerebral e tenta fazer com que o leitor se emocione, fazendo um “lirismo feminino extremamente intelectualizado” (Martins, 1962, p. 7). Sendo assim, fica evidente que não há um consenso existente entre os próprios críticos literários, visto que alguns a acham serena demais, como será posto a seguir, enquanto outros descrevem sua poética como dotada de um hermetismo exagerado, como expressa a visão de Martins (1962).

Nessa ótica, o crítico literário Sergio Buarque de Holanda, ainda em relação à obra de estreia de Hilst, *Presságio* (1950), menciona que a sua poesia apresenta um aspecto inocente e imaturo, além de possuir um certo “ar de abandono ao primeiro movimento da inspiração” e, ainda, uma dose de “desgoverno da expressão e da forma” (Holanda, 1996, p. 298-299). Entretanto, se analisarmos mais a fundo a referida obra de Hilda Hilst, observamos que a sua primeira publicação poética ¹⁶já continha simbologias que, como presságios, perpassariam as obras subsequentes da autora ao longo dos mais de 50 anos de sua produção literária, evidenciando que havia, desde o início, um exercício mental sólido de seu trabalho poético.

Ora, apresentar – já em seu primeiro livro de poesia – prenúncios de temas e de imagens

¹⁶ É curioso observar que o livro recebe o nome de *Presságio*, como se já renunciasse o que estava por vir e, considerando que se trata da primeira obra de poesia publicada pela autora, a imagem que o título evoca é ainda mais sugestiva, como se Hilst já tivesse deixado, desde o começo, rastros pelo denso caminho que de desdobraria com o passar dos anos.

que seriam explorados em suas obras posteriores, como se já estivesse tecendo os fios de um universo simbólico que se desdobraria ao longo de sua trajetória literária, significa que há, em sua poética, um de “desgoverno da expressão e da forma”, como pontuou Sergio Buarque de Holanda (1996, p. 298-299)? Do mesmo modo, as temáticas transgressoras desdobradas e, sobretudo, o seu hermetismo em crescimento em seu projeto poético revelam “um aspecto inocente e imaturo, além de possuir um certo ‘ar de abandono ao primeiro movimento da inspiração’” (Holanda, 1996, p. 298-299)? Dessa forma, nos parece questionável tais caracterizações diante de um trabalho literário que se afasta, e muito, de tais visões simplistas, conforme como pode ser observado no poema abaixo, da obra *Presságio* (1950):

X

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

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

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

Brilham para o mundo.
No entanto estão sozinhas

na lúgubre fantasia de pontas.

Nunca, meditem,
 nunca as encontraremos
 pois elas olham
 igualmente para nós
 e nos desejam
 porque estão sós.
 (Hilst, 2017, p. 360)

Nos primeiros versos do poema, o eu lírico incorpora a pluralidade em “olhamos eternamente/para as estrelas”, atraindo o interlocutor para perto, construindo uma imagem de alguém que olha para o céu buscando algo que lhes falta, uma vez que o ato de observar as estrelas pode representar não só a busca por algo ainda não concretizado, mas também pode aludir uma espécie de busca espiritual. Essa busca é comparada, nos versos seguintes, com os “(...) mendigos/que eternamente olham para as mãos”, projetando algumas imagens possíveis, uma vez que um mendigo, geralmente, depende constantemente do outro, estando, dessa forma, em uma constante busca e, para além disso, o ato de olhar as mãos – as que pedem e recebem – pode, ainda, simbolizar o anseio de ter o que se deseja ao alcance e também criar a imagem da espera ansiosa. Nessa perspectiva, podemos notar que o termo “eternamente” se repete na estrofe, criando uma imagem de um tempo que se arrasta, sem fim, ampliando a sensação de algo que permanece inalcançável.

A recorrência do uso da primeira pessoa do plural – “olhamos” e “imaginamos” – universaliza o desejo, sugerindo que essa busca incessante faz parte da condição humana coletiva. Nos versos seguintes “E imaginamos/cousas absurdas de realização”, deixa-se à vista que o *eu*-coletivo têm consciência de que o que está sendo desejado é algo de difícil realização, já que são “Cousas que não existem/“e cujo valor/é o de constituírem parte da ilusão”. Partindo dessa imagem criada, o desejo por coisas que não possuem uma existência concreta, adquire valor, justamente, devido a sua natureza ilusória, criando um outro espaço – místico – em que o desejo está fundido ao próprio ato de desejar e, ao fazer parte da ilusão, acaba integrando, em certa medida, o próprio *eu*.

Há, nos versos posteriores, a retomada da marca temporal e da simbologia dos astros em “E olhamos eternamente/para as estrelas”, porém há uma diferença importante: na primeira estrofe, o *eu*-coletivo ilustra a forma como olham para as estrelas, através da comparação, já na

terceira estrofe do poema, ele explica o porquê o faz – “porque parecem diferentes/e quando agrupadas/eu as vejo individualizadas”. Podemos observar que o *eu*-coletivo é desfeito, já que o *eu* aparece sozinho, deixando a mostra o seu olhar antitético, uma vez que, mesmo quando as estrelas estão juntas no céu, o *eu* consegue reconhecer a singularidade delas.

A dissolução do eu poético transparece o contraste entre o *eu* e os outros. Ao se colocar apenas como *eu*, e não como eu-coletivo, o eu lírico reafirma a sua individualidade e faz o mesmo em relação às estrelas, pois, embora agrupadas, ele reconhece a sua unicidade, o que é reforçado, ainda, pelo verso “porque parecem diferentes”, projetando uma imagem distintiva.

A imagem que essa separação sugere, funciona como uma espécie de espelho, ao passo que vendo o Outro – as estrelas –, podemos ver, também, a imagem do *eu*, pois, conforme Paz (1982a) aponta “A atitude do poeta tem muita semelhança com a do mago. Ambos usam o princípio da analogia; ambos agem com fins utilitários e imediatos: não se perguntem o que é o idioma ou a natureza, mas servem-se deles para seus próprios fins.” (Paz, 1982a, p. 64).

Assim sendo, o eu poético evoca as estrelas para revelar aspectos de si mesmo, o que fica ainda mais claro no verso seguinte, “Estrelas... só.”, visto que o “só” assume um sentido duplo, podendo se referir a somente estrelas, ou seja, o que essencialmente de fato são ou, ainda, destacando que estão solitárias, o que amplia o grau da solidão, já que se sentem sozinhas, mesmo rodeadas de outras iguais.

O estado de solitude continua sendo potencializado, o que pode ser observado pelo termo “imensidão” nos versos “Quem sabe se naquela imensidão/elas sofrem o mal dissolvente/passivo,/mas dissolvente ainda: solidão”. Embora o *eu* traga uma indefinição em “Quem sabe se (...)” para se referir a possível solidão que as estrelas sentem, já na estrofe seguinte ele faz o contrário, ao afirmar que “Brilham para o mundo./No entanto estão sozinhas/no lúgubre fantasia de pontas”. Nesse viés, o emprego do adjetivo “lúgubre” descreve algo que expressa melancolia, tristeza, mas, ao mesmo tempo, as estrelas ainda brilham nesse espaço de pesar, isto é, projetando-se para além de si mesmas, alcançando outra dimensão – o Outro –, embora não haja, também, algo sendo projetado em direção a elas, permanecendo sozinhas.

Na estrofe final, há uma ênfase não só na impossibilidade de se alcançar as estrelas em “Nunca, meditem,/nunca as encontraremos/pois elas olham igualmente para nós/e nos desejam porque estão só”, mas também em uma imagem de solidão ampliada, uma vez que, as estrelas, agora personificadas, refletem e projetam a solidão vivenciada e conhecida pelo próprio eu

poético. Nesse sentido, faz-se importante recuperar o verso “e nos desejam”, o qual expressa, claramente, algo bastante recorrente na poética de Hilst: o desejo. Assim, desnuda-se a busca constante pelo Outro para que haja o sentimento de completude.

As estrelas também contemplam as pessoas de volta, em uma espécie de rito narcísico, desejando algo para completar, também, a si próprias, ou seja, há sempre essa perspectiva da falta e da impossibilidade dessa realização plena, o que torna a busca pelo Outro constante. Dessa forma, as estrelas são observadas e observam, buscam e refletem, e, ao mesmo tempo, “encarnam algo que transcende e ultrapassa. Sem perder seus valores primários, seu peso original, são também como pontes que nos levam à outra margem, portas que se abrem para outro mundo de significados impossíveis de serem ditos pela mera linguagem.” (Paz, 1982a, p. 26). Essa outra margem pode se tratar dos desejos ocultos revelados pelo *eu* – haja vista que “As estrelas transpassam a obscuridade; são faróis projetados na noite do inconsciente” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 404). Desse modo, o *eu* revela seu anseio por fundir-se a um Outro para atingir o estado mais elevado de si. Apesar do eu poético se colocar como sujeito consciente de seu desejo, isso não ocorre de forma explícita, de modo que, por meio das simbologias, podemos alcançar o erótico, já que “A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal.” (Paz, 1982a, p. 12).

É através dessa relação com o Outro que se pode alcançar a transcendência, revelando, assim, o caráter místico e sagrado que se desdobram a partir dessa união, isto é, o erotismo e o sagrado caminham juntos e, por meio dessa união, pode-se atingir o absoluto – a totalidade. Assim sendo, a simbologia das estrelas traz à luz esse reconhecimento, pois “Tanto para o Antigo Testamento quanto para o Judaísmo, as estrelas obedecem às vontades de Deus e, eventualmente, as anunciam (Isaías, 40, 26; Salmos, 19, 2). A aproximação entre sagrado e profano cria uma ponte que conecta o sublime ao terreno, permitindo que o eu alcance a sua parte mais original. Em vista disso, a linguagem, enquanto ferramenta essencial de comunicação, pode também ser um poderoso instrumento de transgressão.

Nesse contexto, é importante dizer que Hilda Hilst pode ser considerada transgressora apenas por ser uma mulher-poeta, mas não vamos, neste estudo, nos debruçar, exclusivamente, sobre esse aspecto, como tantas vezes foi feito pela crítica literária. Propomos, em vez disso, analisar e discutir como as construções simbólicas e as analogias presentes em sua poesia foram fundamentais para a consolidação de sua trajetória literária. Assim, compreendemos que a poesia, por meio de sua linguagem singular, da evocação de simbologias e da criação de

imagens, possui o poder de transcender a realidade imediata, conduzindo-nos a algo além do que conhecemos cotidianamente, uma vez que, segundo Paz (1982a):

Nesse caso, o poeta faz algo mais que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. As imagens poéticas têm a sua própria lógica e ninguém se escandaliza de que o poeta diga que a água é cristal ou que "el pirú es primo del sauce" (Carlos Pellicer). Mas essa verdade estética da imagem só vale dentro de seu próprio universo. Finalmente, o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos (Paz, 1982a, p. 131).

É a partir da criação de novas realidades que podemos conhecer diferentes identidades individuais e coletivas, como observamos no poema analisado anteriormente – através da construção de um *eu*-coletivo, o qual também, não deixou de se colocar de forma uma. São justamente essas possibilidades de construção que orientam o presente estudo. Logo, partiremos do texto literário para, por meio dele, analisar e refletir sobre a construção de um eu lírico que é, ao mesmo tempo, um e muitas, apresentando, desse modo, uma complexidade de vozes femininas que se atravessam, porém, mantêm a sua unidade. Os *eus* femininos ocupam espaços diferentes, são corporificados de formas distintas, se relacionam com o mundo de forma plural, e, sobretudo, reivindicam a si próprias, não recalcando os seus desejos e realizam constantes questionamentos, subvertendo o estereótipo de que a racionalidade não é uma tendência feminina.

Isto posto, Paz afirma que a poesia é revolucionária por natureza, logo, ela permite que evoquemos outras realidades, sendo considerada, ainda, instrumento de transformação social, por meio do qual vozes, que outrora foram silenciadas, ganham espaço e significação, porque “o homem é linguagem porque representa sempre os homens, o que fala e o que ouve” (Paz, 1982a, p. 339), o que pode ser observado no poema XXXVII da obra *Cantares de perda e predileção* (1983), o qual já traz, em seu primeiro verso, uma pergunta retórica feita pelo *eu* que apresenta um caráter subversivo, pois ao perguntar “Quem é que ousa cantar, senhor”, ao mesmo tempo em que se realiza o questionamento, deixa-se a vista também a resposta de quem ousou fazê-lo:

XXXVII

Quem é que ousa cantar, senhor,
Um ódio dito formoso?

Que raro fosso há de ser
O escuro melodioso

Esse tão meu, de sementes
De verdes dentro de um poço?

Que largueza incongruente
Nos versos, sem parecer

Que quem trova
Se fez demente.

Que altas novas
Este cantar de mulher:

Um ódio de esclarecer
Desejo que não se mostra.

Um ódio-fêmea, senhor,
É bem o fosso onde cresce a rosa:
A rara. De ódio-formoso.
(Hilst, 2017, p. 379)

Logo, o eu poético assume uma posição rara que desafia as convenções sociais, pois, ao cantar “Um ódio dito formoso?”, o *eu* não está apenas se colocando no papel ativo do empreendimento amoroso, em um contexto em que as mulheres costumam ser cortejadas, e não cortejar, mas também desafia o próprio cânone literário, já que as cantigas eram comumente compostas e cantadas por homens no período medieval, ou seja, as mulheres eram musas, nunca trovadoras.

Além disso, ao dirigir-se ao Outro como senhor, o *eu* evidencia-o como figura de autoridade em relação a si próprio, desnudando o sentimento de submissão e colocando a si mesmo como um ser dotado de um amor platônico, puro, também comum nas cantigas. Embora tal posicionamento do eu lírico possa parecer contrário à subversão, este caráter ainda se mantém, uma vez que o *eu* se coloca como sujeito questionador e desejante.

Os versos seguintes “Que raro fosso há de ser/ o escuro melodioso” reforçam a ideia germinada no início do poema de raridade, ao mesmo tempo que apresenta, ainda, outra

dicotomia ao considerar o escuro algo positivo e melodioso. Assim sendo, podemos conceber que esse sentimento gestado através da linha contínua invisível de Hilst desde a primeira obra, *Presságio* (1950), é o sentimento de erótico amoroso e carnal, o qual é reprimido e visto como algo negativo, além de não aparecer nas trovas de amor medievais. Por conseguinte, no fosso escuro, ou seja, no inconsciente, na parte mais profunda de seu ser, sementes verdes foram depositadas, isto é, há algo que deseja ser germinado, cultivado.

O verso “Esse tão meu, de sementes” mostra o caráter hermético e íntimo, evidenciado pela expressão “tão meu”, de modo que se entende que o desejo pode permanecer intacto nos ambientes mais hostis. Assim, o *eu* deixa à vista a metalinguagem, explicando o próprio processo da caça amorosa, para a qual não encontra consolidação.

Em seguida, tem-se os versos: “Que largueza incongruente/ nos versos, sem parecer/ que quem trova/ se fez demente”, assim, a poeta continua reconhecendo e demonstrando a incompatibilidade em encontrar algo vasto, rico, em algo como o ódio, o que se transfigura em um sentimento que agora assume essas mesmas formas: largo abundante, assim como o fosso é fundo. Para além disso, a voz do poema destaca a ciência de sua habilidade de cantar seus sentimentos profundos de forma lúcida, ou seja, de se mostrar inteira, face e desejo, diferentemente do trovador masculino, o qual canta sempre para uma mulher idealizada e recalçada de qualquer desejo. Ódio e amor caminham juntos, dessa forma, “Não há amor sem erotismo como não há erotismo sem sexualidade” (Paz, 1994, p. 97), de modo que o cantar feminino, no poema em questão, traz “altas novas”.

Nos versos “Que altas novas/Este cantar de mulher”, enfatiza-se que a perspectiva feminina, assim como todas as coisas apontadas anteriormente no poema, não é comum nos cantares. Em “Um ódio de esclarecer/Desejo que não se mostra”, o ódio torna-se uma espécie de espelho, refletindo e revelando desejos antes ocultos, os quais se revelam a partir do ódio. No final do poema, o eu lírico caracteriza o ódio como “ódio-fêmea”, de modo que esse sentimento pode ser lido pela não correspondência do Outro, transfigurando em ódio, mas, ainda, pode ser entendido como face do próprio *eu*, visto que as sementes que eram (tão) suas germinaram uma rosa, “A rara”, ou seja, não qualquer uma, mas aquela que pode simbolizar a beleza, a fertilidade e a fecundidade, revelando, mais uma vez, o caráter do amor erótico, e fazendo a manutenção da unidade construída por Hilst. Essa dualidade, visível também na própria configuração dos versos díspares, com exceção dos três versos finais, expressam ainda um movimento rítmico de aproximação e afastamento na caça amorosa engendrada pelo eu poético.

Embora precise do Outro para atingir o estado mais elevado do ser, o eu lírico, na obra *Iniciação do poeta* (1963-1966), também apresenta uma autoconsciência de forma mais direta, visto que nos poemas anteriores o *eu* se projetava e se descrevia após expor como era vista pelo outro – “me fizeram de pedra/quando eu queria/ser feita de amor” – ou comparando-se com outras identidades – “Maria anda como eu”. Essa consciência de si e, ainda, a consciência de ter o Outro também em si, pode ser observada no poema a seguir:

10

Como se comprimisses a mão
 Sobre os teus olhos
 E visses tua carnadura
 Simplesmente igual a uma grande massa escura,
 Como quem vê de dentro

A princípio não vendo
 E aos poucos distinguindo
 O sangue, o filamento, o sal da sua própria estrutura

Assim posso me ver agora.

Parte de mim
 Estilhaça uma asa num círculo de ferro.
 Parte de mim é um arcabouço raro.
 E o que vem de ti (uma parte de mim)
 São aqueles meninos
 E as aves com seus corpos finos
 Sobre um lago de ledas asperezas.

Sou descanso e rudeza.
 (Hilst, 2017, p. 212)

A imagem criada pela primeira estrofe do poema, a qual evoca um tom explicativo do próprio processo de reconhecimento, não começa pela parte externa, aquela que Narciso tanto contemplava, mas por dentro da própria matéria, como se descobrisse ali não só o que se é, mas a finitude do que se é devido a sua estrutura.

Nos versos da primeira estrofe, “E visse tua carnadura/simplesmente igual a uma grande massa escura”, e nos seguintes “A princípio não vendo/ E aos poucos distinguindo/ o sangue,

o filamento, o sal da sua própria estrutura”, é evidenciado uma visão sem distinções claras de si mesmo, indeterminada, também marcando um processo gradual de autoconhecimento. A simbologia do sal associada à descrição da própria estrutura do *eu*, assim como afirma Homero, também possui um caráter divino (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 798):

O sal é, ao mesmo tempo, conservador de alimentos e destruidor pela corrosão. Por isso, o seu símbolo se aplica à lei das transmutações físicas e à lei das transmutações morais e espirituais (Devou-coux). O porta-voz de Cristo como sal da terra (Mateus, 5, 13) é, sem dúvida, a sua força e sabor, mas é também o seu protetor contra a corrosão (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 797).

Dito isso, o *eu* passa a enxergar-se de uma maneira mais ampliada. Em “Parte de mim/estilhaça uma asa num círculo de ferro”, cria-se uma imagem dual que pode ser lida como uma espécie de pássaro, ou de anjo, o qual perde apenas uma das asas e que é, ao mesmo tempo, “arcabouço raro”, ou seja, a dureza e suavidade coexistem em si. Esse novo aspecto místico pode ser explicado, uma vez que “Religião e poesia tendem a realizar de uma vez para sempre essa possibilidade de ser quem somos e que constitui nossa própria maneira de ser; ambas são tentativas de abraçar essa ‘outridade’ que Machado chamava de “essencial heterogeneidade do ser” (Paz, 1982a, p. 166).

À vista disso, essa “outridade” também é reconhecida como parte da identidade multifacetada do eu poético, isto é, faz parte do que se é e movimenta-se o que não é em busca desse Outro para completar-se, para atingir o verdadeiro *ser* em “E o que vem de ti (uma parte de mim)”. Conforme Paz salienta, “O instante da alienação mais completa é o da plena reconquista do ser.” (Paz, 1982a, p. 162), pois a alienação é uma espécie de afastamento da própria natureza, descentralização, e o que poderia ser entendido como perda de identidade é o que, paradoxalmente, permite que o indivíduo se re(conecte) e se reintegre ao seu verdadeiro ser, de modo que o ápice dessa alienação favorece não só o encontro entre o *eu* com o Outro, mas o encontro do *eu* com ele mesmo.

O Outro surge como uma contraposição em relação ao estado apresentado anteriormente pelo *eu* poético sobre si e, ainda, apresenta outras dualidades, conforme pode ser observado em “E o que vem de ti(...)/São aqueles meninos/E as aves com seus corpos finos/Sobre um lago de ledas asperezas”. Nesse contexto, os meninos magros constroem, ao mesmo tempo, uma imagem de inocência e de vulnerabilidade, bem como a caracterização do lado evoca a simbologia de um local alegre (leda) e também áspero (que apresenta dureza). Ainda sobre as dualidades presentes, há dois versos que aparecem sozinhos e merecem destaque: “Assim posso

me ver agora” e “Sou descanso e rudeza”, de modo que o segundo complementa o primeiro verso que expressa a autopercepção ao afirmar o que se é: uma dualidade (eu-Outro), pois “A linguagem poética revela a condição paradoxal do homem, sua “outridade” e, assim, o leva a realizar aquilo que ele é.” (Paz, 1982a, p. 189). Sendo assim, esse estado de rudeza pode simbolizar, conforme a análise desenvolvida acima, o Outro, ou seja, se é, ao mesmo tempo, duplo.

2.2 A representação da(s) voz(es) feminina(s) em Hilda Hilst

Na verdade, arrisco-me a dizer que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem cantá-los, com frequência era uma mulher (Woolf, 1929, p. 73).

Confinadas aos seus papéis sociais, as mulheres enfrentam um silenciamento que é tanto histórico quanto social, bem como cultural, o que limita consideravelmente a sua presença em meios artísticos e literários. Quando falamos da escrita de sujeitos femininos, não raro a associamos a uma escrita derradeira, suave e com um traço latente de feminilidade¹⁷, ao que se opôs Virgínia Woolf no ensaio *A posição intelectual das mulheres* (1920)¹⁸.

Dessa forma, é importante frisar que o cânone literário sempre foi masculino, preterindo a escrita feita por mulheres. Além disso, faz-se preciso pontuar, ainda, que a escrita de sujeitos femininos foi, durante muito tempo, marginalizada por uma crítica realizada por homens¹⁹, o que também aconteceu com Hilda, a qual buscou com afínco se desvencilhar dessa categoria redutora e reivindicou para si o estatuto de poeta, como queria ser chamada (Folgueira; Destri, 2018, p. 49).

¹⁷ Hilda Hilst falou desse assunto em várias ocasiões: “A ideia que tenho quando digo ‘poesia feminina’ é de pieguice, porque as mulheres quase sempre vão ‘derramadas’ e de uma suavidade irritante quando escrevem poemas” (Folgueira; Destri, 2018, p. 49).

¹⁸ O qual traz à luz o pensamento de Arnold Bennet de que as mulheres são consideradas inferiores intelectualmente em relação aos homens – obra *Profissões para as mulheres e outros artigos feministas* (2016).

¹⁹ Crítica realizada no *Correio da Manhã*, no dia 2 de outubro: “Hilda Além de sua poesia possui o argumento de olhos verdes, cabelos louros e uma idade moça” (Folgueira; Destri, 2018, p. 49). Além desta, houve também um “elogio” realizado pelo crítico literário Luiz Martins à autora: “Só não gostei, francamente, foi da passagem de um dos poemas, aliás excelente, em que Hilda Hilst declara que ‘queria ser boi’. Ah, não, Hilda! Por favor! Você está muito bem assim mesmo, como mulher. E como poetisa, então, nem se fala.” (Folgueira; Destri, 2018, p. 55).

Diante disso, no presente capítulo, serão abordados temas que perpassam a representação das vozes femininas nas obras selecionadas e a escrita de mulheres em um contexto de forte conservadorismo político e social. Nesse viés, é importante trazer à luz uma das características mais marcantes da poética hilstiniana: a apresentação de diferentes vozes femininas. Esse aspecto é importante, não só por desconectar-se das narrativas que relegam as mulheres ao papel redutor de musas, mas também por nos permitir analisar a complexidade dessas identidades.

É significativo dizer que, em diversos poemas de Hilda Hilst, há não só uma evocação de mulheres, mas também há uma série de eus-líricos femininos. Hilst sofreu, assim como muitas autoras, com o estigma associado à produção literária feita por mulheres, a ponto de dizer que queria alcançar o estatuto de poeta, e não o de poetisa – considerado inferior.

Hilst clamava por ser lida, e mais, por ser reconhecida, o que pode ser observado na entrevista *Palavras abaixo da cintura*, concedida para Hussein Rimi (1991): “Nunca ter sido lida é o que me perturba. Acho que os críticos têm problemas para falar sobre toda essa aquisição histórica da mulher. Se a escritora tem um discurso mais fundo, denso, eles têm medo de tocar. No mundo literário eu me sinto como se vivesse na época vitoriana” (Diniz, 2013, p. 140). Nesse sentido, a autora é considerada hermética por muitos e, constantemente, precisava se deparar com as baixas vendas de suas obras no Brasil, ouvindo discursos como “o seu texto não tem os pés na terra” (Diniz, 2013, p. 17), ao que ela respondeu como “Aí fico pensando que é melhor ter os pés na superfície esplêndida do cérebro; é estar atento à poesia que existe em tudo e que nem sempre é claramente compreensível” (Diniz, 2013, p. 17). Nesse viés, tornava-se mais fácil preteri-la do que fazer um esforço para adentrar no vasto universo hilstiniano que muito tinha o que dizer sobre as relações do homem com o mundo, sobre o *eu* e o Outro.

Assim, a sua contribuição artística literária é significativa não só por ser de autoria feminina, mas também trazer à luz, em suas obras, vozes de mulheres historicamente representadas como musas na égide patriarcal, desafiando, por conseguinte, os estereótipos de gênero – ao abordar mulheres como sujeitos sexuais, profundas, com emoções complexas e que não enxergam a solidão como um castigo social ou atestado de inferioridade, questionando, portanto, as normas sociais tradicionais. Talvez, o que há de mais significativo nas vozes femininas trazidas por Hilst em sua poética é que tudo leva a um único ponto: à pergunta, ao questionamento de si, do Outro e do mundo, e tudo isso vai sendo tecido de forma que todos os pontos se refletem, como em um espelho. Estamos diante de uma unidade poética em que um *eu* também é muitas, de Outras que são atravessadas pelo *eu* pela consciência de si, do outro e

do mundo, pois “A identidade última entre o homem e o mundo, a consciência e o ser, o ser e a existência, é a crença mais antiga do homem e a raiz da ciência e da religião, magia e poesia” (Paz, 1982a, p. 126).

Diante dos entraves históricos e sociais, as figuras femininas tornaram-se musas para os literatos, sendo retratadas conforme o modelo clássico e idealizado de mulher. Fala-se das e pelas mulheres, movendo-as para a periferia da obra, e, portanto, naturalizando o seu silenciamento, como elucida Virginia Woolf na obra *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* (2016): “Na verdade, penso eu, ainda vai levar muito tempo até que uma mulher possa se sentar e escrever um livro sem encontrar com um fantasma que precise matar, uma rocha que precise enfrentar” (Woolf, 2016, p. 17). A colocação da escritora elucida bem todo o processo pelo qual Hilst passou, lamentando, por diversas vezes, que não fosse lida em decorrência das barreiras sociais e de gênero²⁰. A construção da personagem feminina, realizada a partir da ótica masculina, confere-lhe um falso vozeamento, uma vez que sua representação orbita em torno do universo centralizador masculino. Dessa forma, as personagens silenciadas e preteridas são produtos de um eco masculino, construídos a partir de um único olhar centralizador sob as roupagens canônicas.

Marta Simões (2016, p. 11), analisando a narradora-personagem no conto “O Papel de Parede Amarelo”, da escritora Charlotte Perkins Gilman, afirma que “a conquista da identidade acompanha uma afirmação pela linguagem”, demonstrando, também, que é através dessa linguagem que se instaura toda a forma de poder, o que fica visível no tratamento dispensado à personagem em questão, a qual sofre com a perda de sua autonomia e de sua identidade.

Com isso, dado que o poder foi naturalizado durante muitos séculos como proveniente do patriarca, este detém toda a sua centralidade. Assim sendo, segundo Bourdieu, a linguagem pode atuar na perpetuação de desigualdades, uma vez que – por meio do que o sociólogo chamou de “dominação simbólica” – tem o poder de legitimar e naturalizar determinadas estruturas existentes, fazendo a sua manutenção, que está centralizado naqueles que a detém e controlam as narrativas. O autor pontua, ainda, que:

A língua legítima não tem o poder de garantir sua própria perpetuação no tempo nem o de definir sua extensão no espaço. Somente esta espécie de criação continuada que se opera em meio às lutas incessantes entre as diferentes autoridades envolvidas, no seio do campo de produção especializada, na concorrência pelo monopólio da

²⁰ “Quero ser lida em profundidade e não como distração, porque não leio os outros para me distrair, mas para compreender, para me comunicar. Não quero ser distraída.” (Diniz, 2013, p. 30).

imposição do modo de expressão legítima, pode assegurar a permanência da língua legítima e de seu valor, ou seja, do reconhecimento que lhe é conferido (Bourdieu, 1996, p. 45).

Nesse sentido, ao reivindicar esse espaço de uma mulher escritora e ao inserir diferentes vozes femininas dentro do texto, Hilst busca o reconhecimento dessas identidades através da afirmação da linguagem, uma vez que “as normas sociais sexistas e androcêntricas estão institucionalizadas no Estado e na economia e a desvantagem econômica das mulheres restringe a ‘voz’ das mulheres, impedindo a participação igualitária na formação da cultura, nas esferas públicas e na vida cotidiana” (Fraser, 2006, p. 234). Posto isso, essa inserção de vozes permite-nos entender e refletir sobre as diferentes performances de mulheres na sociedade e sobre as mais diversas maneiras como elas se desdobram e experimentam suas feminilidades. Sob essa ótica, faz-se importante pontuar o trabalho de Graciela Ravetti, a qual elucida, na obra *Narrativas performáticas*, que o enunciador tem o poder de mostrar a si – e, assim, mostra também o Outro – a medida em que há “Assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalcados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações da autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado” (Ravetti, 2002, p. 47).

Logo, a escrita de Hilst pode ser considerada impactante, visto que aborda diferentes perspectivas femininas de forma profundamente íntima, franca e distante das lentes sociais moralmente conservadoras que se cristalizam no contexto político ditatorial a partir de 1964. As discussões em torno do feminino, em geral reducionistas, atribuem às mulheres os papéis sociais de mães e de esposas, excluindo questões importantes sobre sexualidade, corpo, relacionamentos e a própria maternidade, e impactando, diretamente, na maneira como a identidade das mulheres é lida e perpetuada, o que pode ser ainda esclarecido pelo pensamento de Simone de Beauvoir (1949) na obra *O Segundo Sexo*:

Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino (Beauvoir, 2016, p. 11).

Apesar da notável importância de se pensar e discutir a literatura escrita por mulheres, as quais incorporam, ainda, vozes femininas às obras, é preciso tomar cuidado para não cairmos em uma armadilha perigosa que é afirmar que a obra em questão se trata unicamente de uma

projeção autobiográfica. Como dito anteriormente, ao elaborar uma poética centrada no *eu*, no Outro, no inconformismo, empregando um tom quase universalizante, é claro que haverá aproximações maiores e menores que nos levarão à autora, a qual é um sujeito social e, assim sendo, também se dissolverá em sua poética, pois, como a própria declara: “penso que escrever serve mais para perdurar, para existir fora de nós mesmos, nos outros. Então me lembro de um poema de Edna St. Vicent Millay, onde ela diz: ‘read me, do not let me die’ [leiam-me, não me deixem morrer] (Diniz, 2013, p. 29). Isto posto, o poeta não apenas reproduz as suas vivências, mas também outras, pois, segundo Hilst, conforme traz Diniz (2013):

O poeta é um mutilante, um devorador. Social ou não, hermética ou não, a poesia é válida pela comunicação que encerra, pela coletividade que o poeta traz dentro de si. Descobri-la é encontrar o entendimento, a emoção como uma forma precisa das inquietações comuns. E para tal é preciso sentir, sofrer, refletir. A aspiração do poeta é ter sobre si mesmo todo o peso da humanidade (Diniz, 2013, s/p.).

Assim, Hilda, ao explorar diversas vozes femininas em sua obra, destaca a pluralidade do conceito de mulher, evidenciando a sua complexidade e contribuindo, dessa maneira, para uma compreensão mais abrangente da experiência feminina. Ainda, ela objetiva manter-se *viva*, por meio da palavra, lutando contra esse apagamento literário que afeta, principalmente, as mulheres.

Portanto, ao buscar a afirmação da voz feminina através da linguagem ou da plurissignificação da linguagem literária, o *eu*, como pressupõe Benveniste (1989), tem como referência apenas aquele que fala, ou seja, aquele que discursa. Sendo assim, é possível dizer que, na criação literária, esse *eu* é repartido, podendo livrar-se daquele que o cria ou, ainda, se expressar por diversos outros que, por sua vez, não falam. O *eu* da poesia de Hilda Hilst é esse *eu* que se liberta de sua criadora, que referencia não apenas aquela que, por lógica, discursa: o *eu* de Hilda permite que ele deixe de ser uma para ser muitas.

Tendo como base tais pressupostos, bem como a relevância da poética hilstiniana, faz-se pertinente analisar a sua escrita, para que se entenda cabalmente como a autora constrói a pluralidade de sentido de seu *eu* poético. À vista disso, é muito comum, na poética de Hilst, sobretudo em sua obra de estreia, *Presságio* (1950), que o eu-lírico se associe de alguma forma ao Outro. Assim, é como se houvesse diversas experiências, às quais o eu-lírico, de alguma forma, se relaciona, visto que, conforme afirma Paz, na obra *O arco e a Lira* (1982a), “o próprio homem, desenraizado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando *se faz outro*” (Paz, 1982a, p. 137). Nesse viés, as vozes femininas apresentadas mostram vivências

e sentimentos diferentes, formando uma teia que, apesar de cruzar todas as pontas, mantém preservada a individualidade dos fios.

Em *Presságio* (1950), há a evocação de algumas mulheres por meio da nomeação, como Stela, Rosa Maria, Maria e Cristina. O interessante desses nomes são os significados que podem evocar: Stela pode ter a representação simbólica de um astro que possui luz própria, isto é, na tradução para o português: “Estrela”; Rosa, segundo o *Dicionário de símbolos* de Jean-Claude Chevalier e Alain Gheerbrant (2003), pode simbolizar tanto a beleza quanto as chagas de Cristo (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 788); Maria é um nome bastante comum em diversas culturas e pode ser associado à figura bíblica da virgem mãe de Jesus Cristo; e o nome Cristina, por fim, também pode ser entendido como a versão feminina do nome “Cristo”.

Nessa perspectiva, ao ser perguntada, durante a entrevista “Um diálogo com Hilda Hilst” (1989), sobre a origem dos nomes de suas personagens, Hilst respondeu:

Muitos nomes têm significados que mereciam que se pesquisassem. [...] O texto muda completamente se você sabe a origem dos nomes, como em Qadós. [...] Todos esses nomes têm muito a ver com nomes arcaicos. Acho que cada um pode pesquisar e descobrir seu significado em vez de eu relacionar a uma bibliografia a respeito de cada nome (Diniz, 2013, p. 121).

Sendo assim, os nomes presentes na poética de Hilst são carregados de simbolismo e não se esgotam em si próprios, transcendendo a linguagem. Nesse sentido, na obra *Antropologia Filosófica* (1977), Ernst Cassirer investiga a capacidade humana de criar símbolos e significados, enfatizando que a linguagem e a cultura estão diretamente associadas a tal processo, visto que moldam a compreensão e a experiência humana e social. Dessa maneira, ao atribuímos determinados nomes às coisas, essa espécie de simbolização não é arbitrária e, de acordo com o autor, pode ser atribuída por fatores religiosos e elogiosos ou valendo-se, ainda, de características pessoais, sejam elas físicas ou não, como ocorre com Stela e Rosa Maria na poética hilstiniana. Isto posto, todos os nomes trazidos na primeira obra da autora reforçam uma característica divina ou mística, ao mesmo tempo que reivindicam a identidade feminina.

No poema I de *Presságio* (1950), o eu-lírico faz menção a uma mulher chamada Stela, e no último verso do poema, o *eu* enunciador se aproxima desse Outro ao afirmar no último verso: “Como pesa: Stela e eu”. Dessa forma, o *eu* coloca-se no mesmo plano do Outro, apesar de não se dizer explicitamente o que faz com que as duas possam ser caracterizadas dessa maneira, sendo necessário ir além do signo linguístico. Nesse viés, Cristiano Diniz, organizador

da obra *Fico besta quando me entendem* (2013), uma coletânea de entrevistas de Hilda Hilst, elucidada na introdução do referido livro:

O trabalho literário é, para Hilda, ‘antes de tudo a procura de uma expressão para o já sentido e apreendido’. É preciso, portanto, alertar o Outro sobre o que - na concepção da poeta - ele está deixando de ver e de sentir. Todavia, não se pode deixar enganar: é obscuro o que é despercebido. Na verdade, ao que tudo indica, isso não tem importância. O que interessa é ser atento. E ponto. (Diniz, 2013, s/p.).

Como pode ser observado no pensamento de Diniz (2013), para a poética histiniana, o mais importante não é aquilo que foi dito, mas aquilo que deixamos de ver/sentir, aquilo que as linhas do poema não contam em sua superfície que nos leva a encarar esse *eu* e esse Outro – e nós mesmos – nos mantendo atentos aos rastros de linguagem, ao simbolismo, à imagem provocada, isto é, segundo Paz (1982a) “[...] diz o indizível [...] há que retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer” (Paz, 1982a, p. 129).

Assim sendo, é possível perceber que a representação de diferentes vozes, ou seja, de Outras, permite não só a abordagem de pontos de vistas narrativos diferentes, mas também que essas vozes expressem a consciência que possui de si, do Outro e do mundo. Portanto, a presença do Outro é muito importante na poesia de Hilst, conforme pode ser observado no fragmento da entrevista concedida a Delmiro Gonçalves para o *Estado de S. Paulo*, em 1975, sobre “*O sofrido caminho da criação artística*”:

É bem verdade que o escritor está sempre falando de si mesmo, porque é somente através de nós mesmos que podemos nos aproximar dos outros. Desnudando-nos, procuramos fazer com que os outros se incorporem ao nosso espaço de sedução. Estendemos as teias e esperamos que o outro faça parte delas, não para devorá-lo, mas para que sinta perplexidade e faça a pergunta, para que tome conhecimento da possível qualidade do nosso fio-sedução; caminhe conosco, num veículo que pode ser afetivo-odioso (Diniz, 2013, p.34).

No poema em questão, o eu-lírico feminino fala diretamente à Stela, a qual apresenta características particulares que refletem em seu nome, como rosto de coral e cabelos de pedra, além de carregar um xale que parecia feito d’água. À vista disso, as descrições nos fazem lembrar da simbologia da estrela do mar. Segundo o *Dicionário de símbolo*, de Jean-Claude Chevalier e Alain Gheerbrants (2003), a simbologia da estrela evoca uma aura mítico-religiosa, já que são símbolos do espírito, e a estrela de cinco pontas pode ser considerada “símbolo da

manifestação *central* da Luz, do centro místico” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 404). Além disso, outras significações simbólicas podem ser incorporadas à análise, assim sendo, segundo a obra *Dicionário de símbolos* (1978), de Herder Lexikon, no simbolismo cristão, a estrela do mar “é a designação da Virgem Maria que resplandece sobre as vagas e as tormentas do mundo [...]” (Lexikon, 1978, p. 91).

A esse respeito, é importante mencionar que a religiosidade é um fator bastante presente na poética de Hilst, que expõe: “A minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus.” (Diniz, 2013, p. 30). Esse aspecto não torna a literatura da autora limitada, pelo contrário, conforme discute Octavio Paz (1982a), a poesia possui uma relação intrínseca com o sagrado, o que ocorre porque ela transcende o estético e a linguagem, e leva o leitor a um outro espaço de (re)significação, como se fosse uma espécie de ritual, visto que “O ritmo poético não deixa de oferecer analogias com o tempo mítico; a imagem, com o dizer místico; a participação, com a alquimia mágica e a comunhão religiosa. Tudo nos leva a inserir o ato poético na zona do sagrado” (Paz, 1982a, p. 141). Sendo assim, a poesia permite conexões mais profundas do *eu* com o mundo e com a própria experiência humana.

Ademais, outra coisa merece atenção: a adjetivação direcionada a Stela em “e teus cabelos de pedra ficarão *indefinidos* no espaço”, assim como em “olhar quase *estagnado*”, versos que criam uma imagem triste e opaca de quem se fala. Em todas as estrofes do poema, há descrições das características de Stela, sejam elas físicas, sejam elas psicológicas, como pode ser observado a seguir:

I

Stela, me perguntaram
se permaneces no tempo.
Se teu rosto de coral
e teus cabelos de pedra
ficarão indefinidos
no espaço, pedindo sol.
Ainda ontem te vi.
Olhar quase estagnado.
Descias azuis escadas
com aquele teu xale verde.
Aquele xale de Stela
parecia feito d'água:

verde aguado, verde aguado.
 Debaixo dos teus dois braços
 trazias rosas molhadas.
 Aquelas rosas de Stela
 e Stela me perguntando
 se a morte é cousa que passa.
 Stela, que desconsolo.
 Não sabes onde termina
 a aurora de tua presença.
 No tempo, se é que existes,
 só ficarás peregrina.
 Como pesa: Stela e eu.
 (Hilst, 2017, p. 18)

Stela trazia duas rosas molhadas debaixo do braço e a imagem evocada é muito particular, lembrando das flores que Rosa Maria – a qual aparece no poema IV – carrega na cabeça. Todavia, as rosas molhadas e o local onde se situam podem contrastar com o ideal socio-construído da feminilidade, isto é, alude-se ao grotesco – a mulher que não se encaixa neste padrão. Hilst explora, também, em suas obras, as dimensões do corpo, atribuindo a ele significados complexos, poéticos e não convencionais, já que o corpo feminino é costumeiramente representado liso²¹, com a ausência de pelos púbicos. Ainda nessa perspectiva, faz-se necessário retomar o aspecto espiritual presente na obra de Hilst. Em entrevista para o *Cadernos de Literatura Brasileira*²² (1999), ao ser perguntada por Jorge Coli se “órgãos, vísceras, ossos e obscenidades são caminhos para o espiritual”, a autora responde: “Quando eu penso nas ‘partes baixas do corpo’, como você diz, eu penso: como sou miserável, como eu sou ninguém, como eu não sou nada” (Hilst, 1999, p. 198-199). Apesar do pelo púbico não ser considerado expressamente uma obscenidade, sua existência e evocação nos versos analisados alcança a misticidade, pois, assim como órgãos, vísceras e ossos, os pelos púbicos também são comumente associados àquilo que não deve ser visto, por provocarem incômodo. A misticidade pode ser evidenciada através do questionamento por parte de Stela sobre a morte.

Desse modo, a simbologia da rosa, conforme já analisada neste trabalho, evoca delicadeza e beleza, o oposto do que a imagem mental provocada pelo poema expressa,

²¹ Faz-se importante demarcar que o corpo tido como santificado e belo é o da mulher branca.

²² Entrevista disponível na obra *Fico besta quando me entendem*, organizada por Cristiano Diniz.

principalmente em relação ao corpo feminino em constante vigília. A própria descrição da fisionomia de Stela, a qual funde elementos naturais e não naturais, evoca essa singularidade em “rosto de coral” e “cabelos de pedra”. Tendo isso em mente, podemos observar que há elementos em Stela que dialogam com o mito de Medusa, a górgona da mitologia grega. Medusa era considerada portadora de uma incrível beleza, a qual lhe fora retirada a força e – assim como as rosas de Stela que trazem à luz o grotesco, Medusa passa a ter cabelos de cobra com um poder petrificante, fazendo com que ela seja vista como uma espécie de monstro.

É interessante observar que os cabelos de Stela são feitos de pedras, isto é, denotando o maior traço de terror presente em Medusa, porém seu “xale verde aguado” contrapõe-se à dureza mineral, fazendo com que ela apresente uma fluidez quase etérea – mística – e seu “olhar quase estagnado” pode, ainda, aludir ao olhar petrificador da górgona. Os símbolos criam, desse modo, uma espécie de imagem de transcendência. Ademais, o *eu* diz que perguntaram a ela se Stela permanece no tempo, recuperando as imagens projetadas em relação à pedra. Todavia, não há um sujeito determinado, isto é, não sabemos quem faz a pergunta, se é um outro ou se ela parte do próprio sujeito que pergunta para tentar entender a si – já que, ao final do poema, relaciona-se à Stela. Há, assim, uma relação entre as duas, pois, Stela, ao também fazer uma pergunta ao *eu* “se a morte é cousa que passa”, enxerga naquele que pergunta as respostas que buscam. A busca pelo entendimento e da unidade/completude se faz constante na poética de Hilst.

Nesse sentido, faz-se importante analisar, também, os versos “Aqueles rosas de Stela” em relação à tal pergunta feita por ela. O primeiro verso nos faz refletir sobre a relação existente entre as rosas que ela trazia em si e o questionamento feito por Stela, o qual deixa a ver que a morte é apresentada no poema com um sentido diferente – como algo que passa – possuindo, dessa forma, significação oposta do que é comumente compartilhado socialmente- de finalização de algo. Nessa ótica, segundo Paz, “em todas as imagens os opostos se reconciliam sem se destruir [...] outras aproximam realidades contrárias. [...] Há, enfim, imagens que realizam o que parece ser uma impossibilidade, tanto lógica quanto linguística: casamento dos contrários. [...] a pluralidade do real manifesta-se ou expressa-se como unidade última, sem que cada elemento perca a sua singularidade essencial” (Paz, 1982a, p. 136). Desse modo, é plenamente possível considerar, com base no poema, que a morte – amplamente presente na poética hilstiniana – é uma realidade que atravessa tudo e todos, evidenciando a finitude, de maneira a impactar diretamente tanto o *eu* quanto o Outro, opostos que se aproximam em decorrência do peso da inevitabilidade da morte.

Ainda sobre essa questão, Hilda nos forneceu interessantes reflexões em uma entrevista concedida a Juvenal Neto (1981): “O que eu penso é o seguinte. Eles fazem uma grande confusão com esta questão: o que é o ser religioso? Então, antes de tudo, para mim, o ser religioso não é esse ser ligado a algum esquema religioso. [...] Ele é antes de tudo um ser que se pergunta em profundidade (Diniz, 2013, p. 71)”, assim como faz Stela e tantas outras vozes que ressoam ao longo da trajetória poética da autora.

Nos versos “Stela, que desconsolo,/ não sabes onde termina/ a aurora de tua presença”, o eu poético volta a falar diretamente com Stela em um tom de tristeza e desamparo expresso pelo primeiro verso, a qual não tem o conhecimento da extensão da própria existência. Além disso, os versos “não sabes onde termina/ a aurora da sua presença” exterioriza uma condição dúbia, uma vez que *aurora* pode simbolizar um começo – além de ser considerada eterna – contrastando com o verso anterior, evidenciando a incerteza de Stela quanto ao lugar (onde) ou momento (termina/aurora) em que a sua presença se revela.

Ademais, o verso seguinte, “No tempo, se é que existes”, reforça, novamente, a noção temporal na estrofe, o que pode simbolizar a efemeridade da vida, a qual pode ser relacionada à morte e, principalmente, ao questionamento de Stela. Cabe também analisar a fala do eu poético, o qual ao mesmo tempo que se dirige à Stela, questiona a sua existência, de modo que podemos perceber essa *existência* em um plano simbólico mais profundo, o do conhecimento do que se é. O verso final da estrofe “só ficarás peregrina” pode simbolizar a busca pelo entendimento de si, do Outro e/ou da vida, sendo possível, pois, conforme aborda Paz (1982a, p. 130), “Ora, a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. [...] A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras sem excluir os significados primários e secundários”.

O termo "peregrina", segundo o *Dicionário de símbolo* (2003), de Jean-Claude Chevalier e Alain Gheerbrants, é um “símbolo religioso que corresponde à situação do homem sobre a terra o qual cumpre seu tempo de provações, para alcançar, por ocasião da morte, a Terra Prometida ou o Paraíso perdido” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 709). À vista disso, a pergunta feita por Stela, “se a morte é cousa que passa”, pode estar relacionada a essa vontade de alcançar essa espécie de Terra Prometida, a continuação, o além-morte. Outrossim, o poema termina com um verso desprendido dos demais “Como pesam: Stela e eu”, como se o eu poético também estivesse nesta espécie de peregrinação, a qual “[...] exprime não apenas o caráter transitório de qualquer situação, mas o desprendimento interior, em relação ao presente, e a ligação a fins longínquos e de natureza superior” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 709), ou

seja, percebe-se o constante processo, por vezes doloroso, da busca de algo, revelando aspectos da condição humana, conforme enfatiza Hilst em uma entrevista ao *Jornal de Letras*, no ano de 1952:

Meus poemas nascem porque precisam nascer. Nascem do inconformismo. Do desejo de ultrapassar o Nada. As emoções sentimentais raramente inspiram a minha poesia que quase sempre surge de um problema maior – o problema da morte, não no sentido metafísico de tudo quanto possa advir depois de acontecida. O que faz nascer a minha poesia é a não aceitação de que um dia a vida se diluirá e, com ela, o amor, as emoções do sonho e toda essa força potencial que vive dentro de nós (Diniz, 2013, p. 21).

Muitas vezes, as personagens femininas de Hilda Hilst estão em busca de uma compreensão mais profunda de si mesmas, do mundo e do Outro, o que torna suas vozes ainda mais poderosas e ressonantes. Isto posto, o poema IV inicia-se com a criação de uma imagem muito particular e que evoca, novamente, a simbologia das flores:

Brotaram flores
nos meus pés.
E o quotidiano
na minha vida
complicou-se.

Diferença triste
aborrecendo o andar
de minhas horas.
Rosa Maria
tem flores na cabeça.
Maria Rosa as leva no vestido.
E esse nascer de flores
nos meus pés,
atrai olhares de espanto.

Ainda ontem
me vieram dizer
se eu as vendia.
Meus pés iriam
com flores andar
sobre o teu silêncio.
Tua vida

no meu caminho,
na caminhada grotesca
daqueles meus pés floridos.

De tanto serem zombadas
morreram adolescentes.
Pobres pés, pobres flores.
murcharam ontem,
hoje secaram.

E o cotidiano
na minha vida
complicou-se.
(Hilst, 2017, p. 20-21)

Assim, há, já de início, a presença de um eu-lírico que descreve a própria vivência. A simbologia das flores nos pés pode estar associada às chagas, outra simbologia bastante explorada não só na obra *Presságio* (1950), como também nas obras *Iniciação do poeta* (1963-1966) e *Cantares de perda e predileção* (1983), as quais serão exploradas mais adiante nesse estudo. Assim, a descrição do corpo assume, novamente, uma nova perspectiva e uma característica sacra. Todavia, essa característica, a qual é descrita como uma “diferença triste”, faz com que o caminhar, também subjetivo, possa ser entendido como a vida de uma forma mais ampla, causando aborrecimento ao eu poético, justamente por se destoar dos demais corpos, o que pode ser percebido nos versos “Diferença triste/aborrecendo o andar/de minhas horas.”

No poema, ainda, há a evocação de outra figura, Rosa Maria, a qual possui flores na cabeça. A própria construção do nome feminino é singular e poética e deixa a ver a possível relação entre o sagrado e o profano, uma vez que as flores em sua cabeça podem simbolizar a coroa de espinhos carregada por Cristo, já que “O valor das palavras reside no sentido que ocultam. Ora, esse sentido não é senão um esforço para alcançar algo que não pode ser alcançado realmente pelas palavras” (Paz, 1982a, p. 128). Embora as flores possam parecer mais femininas e delicadas em relação aos espinhos, elas pesam de forma semelhante em relação a eles em um corpo feminino. Isto posto, Hilst desafia a tradicional dicotomia de gênero ao explorar personagens femininas que não se enquadram em estereótipos tradicionais de feminilidade. Assim, essa delicadeza que o nome de Rosa evoca e a própria imagem das flores

que pode apresentar esse ideal de feminilidade e delicadeza é refutado em: “E esse nascer de flores nos meus pés atrai olhares de espanto”.

Em relação aos versos apresentados, nos cabe, também, outra possível interpretação, já que não se sabe exatamente como as flores nasceram ou brotaram, ou seja, se é uma característica do eu poético ou se foram colocadas a seus pés, como uma espécie de sacralização ou tributo, o que também pesaria para o eu-lírico, uma vez que raramente essa dimensão sacra é associada à figura da mulher.

Além de Rosa Maria, há outra figura que aparece no poema: Maria Rosa, a qual possui a configuração do nome ao contrário da primeira mulher apresentada e essa oposição não se limita à identidade apresentada, mas estende-se também à representação das flores, já que na primeira elas aparecem na cabeça e esta segunda “as leva no vestido”, como se a segunda tivesse uma performance mais aceita socialmente do que Rosa Maria. Sob essa ótica, é importante trazer à luz o pensamento de Butler (2011):

As imagens mobiliavam uma realidade, mas também mostraram uma realidade que interrompia o campo hegemônico da própria representação. Apesar de sua efetividade gráfica, as imagens apontavam para outro lugar, para além delas mesmas, para uma vida e uma precariedade que elas não conseguiam mostrar (Butler, 2011, p. 31).

Dessa forma, certas imagens mentais criadas, como as flores no vestido, não chocam tanto, ou seja, não produzem tamanho estranhamento social quanto as flores que Rosa Maria possui na cabeça ou, ainda, em relação às flores que o eu poético possui em seus pés, as quais atraíram para ela violências como a zombaria. Essa tensão existente entre o *eu* e o mundo e os conflitos externos (e internos) desempenham um papel significativo na formação da identidade.

A adjetivação é um recurso importante não só para a poesia, mas também para os demais gêneros literários em prosa. Nessa perspectiva, em Hilst, o uso dos adjetivos auxilia na criação de imagens complexas, já que eles apresentam o caráter intrínseco da modificação e da qualificação, transmitindo uma percepção sensorial, como as rosas molhadas de Stela, explorando a subjetividade e fazendo com que o leitor, através dessa espécie de pintura poética, possa se conectar de forma mais intensa à obra, visto que “A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica e, por isso, confina com a magia, a religião e outras tentativas para transformar o homem e fazer ‘deste’ ou ‘daquele’ esse ‘outro’ que é ele mesmo” (Paz, 1982a, p. 137-138). Tais aspectos podem ser observados nas estrofes:

Ainda ontem
 me vieram dizer
 se eu as vendia.
 Meus pés iriam
 com flores andar
 sobre o teu silêncio.
 Tua vida
 no meu caminho,
 na caminhada grotesca
 daqueles meus pés floridos.

(Hilst, 2017, p. 20-21)

O eu-lírico segue contando que “me vieram dizer/se eu as vendia”, o que pode simbolizar o interesse em adquirir algo que, anteriormente, foi visto com uma conotação negativa no outro e, apesar disto, o eu poético decidiu continuar com as flores, ainda que tal escolha lhe trouxesse um olhar afetado. Dessa forma, esse caminhar não é tranquilo ou sereno, ao contrário, é grotesco, sendo tudo aquilo que provoca um impacto visual, ocasionando estranheza – ou fascinação, sentimento não experienciado pela voz do poema.

Assim, há uma evocação importante de um “tu” dentro da narrativa poética desenvolvida, pois, ao afirmar que iria andar com as flores que possuía “sobre o teu silêncio”, e, ainda, dizer que “tua vida/ no meu caminho”, a autora deixa visíveis dois sentimentos diferentes: o primeiro de reivindicação e agência, e o segundo que deixa visível essa interferência direta de um Outro na vida do eu-lírico. Todos esses sentimentos são possíveis e existem, fazendo parte da realidade dessa voz poética que perdeu, devido às podas externas, a característica que marcava a sua identidade:

De tanto serem zombadas
 Morreram adolescentes.
 Pobres pés, pobres flores.
 Murcharam ontem,
 Hoje secaram.

(Hilst, 2017, p. 20-21)

As vozes poéticas nas obras hilstinianas não dizem o seu nome, como fazem com diversas Outras vozes que empregam, mas apresentam e evocam características marcantes que expressam a sua identidade, delimitando o modo como ela existe no mundo. À vista disso, é importante analisarmos a perda do eu poético das flores que havia nos pés, uma vez que é

necessário refletir sobre até que ponto nos atravessam não só os julgamentos externos, como também as construções sociais que pesam consideravelmente mais para as mulheres, o que é possível perceber por meio do desenvolvimento profundo da psicologia das personagens femininas. As descrições e as reflexões revelam não apenas os pensamentos e as angústias das vozes femininas, mas, ainda, permitem que entendamos a complexa relação social que as envolve, já que estas são confrontadas com as expectativas sociais em relação ao o que são ao o que devem ser. O poema termina com a mesma configuração de versos que começou, ligando as pontas em um movimento cíclico, como toda a égide da poética hilstiniana, e fazendo a manutenção do tom melancólico: “E o quotidiano/Na minha vida/Complicou-se”.

Perante o exposto, no poema VII da obra *Presságio* (1950), são apresentadas simbologias e uma linguagem poética carregada de força e de subjetividade. O eu lírico, já de início, ao principiar o poema com uma afirmação, expressa uma forte identificação com Maria, de modo que o *eu* se vê no Outro e o utiliza para enfatizar a sua própria condição – é impossibilitada de fazer o que quer:

Maria anda como eu:
Impossibilitada de fazer
tudo o que quer.

Tem mãos amarradas,
ar de doente, olhar de demente,
cansada.

Maria vai acabar como eu:
covarde nas decisões,
amante das cousas indefinidas
e querendo compreender suicidas.

Maria vai acabar assim sem rumo,
andando por aí,
fazendo versos
e tendo acessos
nostálgicos.

Maria vai acabar
bem tristemente.
De qualquer jeito,

lendo jornais,
tendo marido
indefinido.

(Não sei por que Maria
quer compreender
muito, demais,
a vida do suicida.
E Maria vai acabar
se fartando da vida.)

A vida, coitada,
é camarada, gosta de Maria,
quer fazer Maria viver mais,
porque Maria é desgraçada.
Quer deixá-la para o fim,
assim à mostra,
e eu francamente não entendo
por que Maria não gosta
da vida.
(Hilst, 2017, p. 23-24)

Dessa forma, é importante analisarmos, como ponto de partida, as significações presentes em torno do nome “Maria”, o qual é extremamente comum e utilizado em generalizações e, também, pode remeter à mãe de Cristo. Isto posto, devemos frisar que as categorias de gênero atravessam as duas possibilidades, já que, justamente por serem comuns, pode favorecer a identificação de diversas mulheres e, ainda, recorrer à aura simbólica da mãe de Cristo, cuja função principal foi – de início – a maternidade, tema amplamente abordado em Hilst. Portanto, assim como Maria e o próprio eu poético, a condição de ser impossibilitada de fazer o que se quer atravessa muitas Outras, o que favorece uma maior proximidade do Outro em relação ao poema.

Porém, ao contrário da figura cristã, a Maria do poema de Hilst é desgraçada, pois quer compreender suicidas – tidos como pecaminosos pela égide religiosa – e aquela, de forma antagônica, trouxe uma vida ao mundo, trazendo à luz, ainda, a importância dos recursos dicotômicos na poesia hilstiniana. Ademais, o eu poético observa a vida de Maria e se sente à vontade para fazer previsões sobre ela, pois usa as próprias vivências para tal – o *eu* se funde

ao tu – colocando-as em um mesmo plano, como observado na segunda e na terceira estrofe do poema.

Hilst deixa a ver, por meio da linguagem poética, a forte repressão social direcionada às mulheres. Logo, ao olhar Maria, o *eu* olha para si mesma, como uma espécie de espelho. Nos versos “Maria vai acabar como eu/ covarde nas decisões”, o eu poético enxerga no Outro a si mesma e reconhece a sua própria limitação em tomar decisões importantes. Embora aponte isso no Outro, não apresenta, na linguagem, uma mudança futura sobre esse cenário. Além disso, ao dizer que “Maria vai acabar assim sem rumo/andando por aí”, o eu-lírico enfatiza um despertencimento, como se Maria estivesse desorientada a respeito da própria vida/existência. Ao dizer que Maria acabará “fazendo versos”, o *eu* invoca a poesia dentro da própria poesia, a qual permite o (re)conhecimento de si, do Outro e do mundo, enquanto permite, ainda, um meio de expressão pessoal que, muitas vezes, não é possível de outras maneiras, conforme pontua Paz (1982a, p. 135): “a linguagem tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem. Ou seja, conjunto de signos móveis e significantes. O poema transcende a linguagem”.

Os acessos nostálgicos podem representar uma revisitação de um passado, impedindo-a de olhar para o presente ou para o futuro, ou seja, limitando-a. Essa limitação também é perceptível em um outro plano, uma vez que o eu-lírico diz que Maria tem as mãos amarradas, reforçando a simbologia da impotência, o que também pode ser evidenciado em “ar de doente/ olhar de demente/cansada”. Assim como podemos enxergar Maria pela ótica do *eu*, ao mesmo tempo, podemos enxergar esse próprio eu se projetando nos versos “A vida, coitada,/é camarada, gosta de Maria,/ quer fazer Maria viver mais,/porque Maria é desgraçada./ Quer deixá-la para o fim,/assim à mostra”.

Logo, o verso “viver mais”, na condição de Maria, e na condição de uma mulher, não é algo tido como um presente dessa vida personificada – a qual é descrita como coitada, mas Maria é desgraçada, sendo representada desse modo pela segunda vez, tendo a sua identidade definida por outra pessoa. Maria viverá mais – seria um castigo? – por que será que Maria não gosta da vida? Por que Maria, então, busca compreender suicidas? Isso parte de uma vontade inconsciente e enxerga tal ação como uma espécie de poder de si mesmo, por decidir quando irá morrer? Será que, de fato, a vida de Maria pertence a ela mesma? Tais questionamentos enfatizam a força arrebatadora da poética de Hilda Hilst, posto que a inquietação é necessária e indispensável às leituras das poesias da autora, traço este bastante expressivo no poema a seguir:

XII

Dia doze... e eu não suportarei
 o estado normal das cousas.
 O ano que vem, não vou desejar
 felicidades a ninguém.
 Nem bom natal, nem boas entradas.
 Meus amigos sabem de tudo o que eu sei.
 E continuam a viver sem interrupção,
 apressadamente como no ato do amor.
 São doidos e não percebem que amanhã
 Cristina não virá.
 Que amanhã Cristina vai morrer
 porque ama a vida.
 Amanhã serei corajosamente Cristina.
 Eu, amando todos os que sofrem.
 Eu... essência.
 Mas os meus amigos, coitados,
 não percebem.
 Fazem filhos nascer, fazem tragédia.
 Não sabem que o amor não é amor
 e a natureza é um mito.
 Não sabem de nada os meus amigos.
 E não vou explicar
 porque podem ficar sentidos.
 São puros, vão morrer como anjos.
 Vão morrer sem nada saber
 daqueles dias perdidos.
 Vão morrer sem saber que estão morrendo.
 (Hilst, 2017, p. 28-29)

No poema acima da obra *Presságio* (1950), há a evocação de Cristina que, diferentemente de Maria no poema VII, vai morrer “porque ama a vida”. Assim como também aconteceu em outros poemas desta obra, o eu poético expressa o desejo de ser como Cristina: “Amanhã serei corajosamente Cristina./ Eu, amando todos os que sofrem./ Eu... essência.”. Desse modo, também diferente de Maria, a qual recebe uma adjetivação negativa, o eu-lírico quer ser como Cristina, porque ela é empática, e isso nos chama atenção para outro ponto importante: o da identidade, percebido no verso “Eu... essência.”, o qual sugere que se tornando

Cristina, o *eu* se tornará ele mesmo, como em uma espécie de fusão entre o *eu* e o Outro. Essa fusão, muitas vezes comentada por Hilst em suas entrevistas, revela um jogo de espelhos em que, ao mostrar o Outro, o *eu* desnuda-se também e é através desse Outro que podemos, ainda, nos acessar:

Eu sempre tentei me aproximar do outro, ainda que no decorrer da vida eu tenha medo dessa proximidade. Acho que consegui ter um trabalho de escrita valioso. Parece que eu consegui de verdade dizer poeticamente, do mesmo modo como para mim era importante que algumas coisas fossem ditas. Mas eu também precisava me exprimir de forma que o outro “escutasse” ... Porque é preciso reconhecer isto: não é todo mundo que consegue entrar facilmente no mundo da poesia, entrar poeticamente no meu mundo. A dificuldade de comunicar é muito grande. Eu sou editada, mas não sou lida. Meus poemas são citados, mas ninguém os compra. Isso me deixava um pouco triste antigamente, porque ninguém me falava: “Eu li o que você escreveu. Eu também vivi um momento parecido com o seu. Eu também sinto o que você sente” (Diniz, 2013, p. 42)²³.

A temática da maternidade é evocada outra vez no poema em análise na quinta estrofe:

Mas os meus amigos, coitados,

não percebem.

Fazem filhos nascer, fazem tragédia.

Não sabem que o amor não é amor

e a natureza é um mito.

(Hilst, 2017, p. 28-29)

Nesse sentido, ter filhos é associado a fazer tragédia, reiterando o eco produzido durante toda a obra *Presságio* (1950) de que a maternidade não é vista como um sonho ou desejo pelas mulheres, como aparece nos seguintes versos do poema XXI da referida obra: “Não fiz o crime dos filhos/mas sonhei bonecos quebrados/ sonhei bonecos chorando”.

Diante de toda a análise até aqui, é necessário fazermos uma breve pausa para recuperar e estudar o título da obra de estreia de Hilst, e *corpus* deste estudo, *Presságio* (1950), visto que a obra evoca exatamente isso: o prenúncio de simbologias e ecos temáticos que ressoam nas demais obras poéticas da autora. As simbologias gestadas nesta coletânea poética funcionam como uma espécie de fio, por meio do qual a autora vai tecendo e unindo as obras,

²³ Entrevista concedida à Cléria Pisa e Maryvonne L. Petorelli em 1977.

ressignificando sentidos, alterando o tom poético e criando novas ilhas de significação e novas projeções do *eu* e do tu.

Nessa perspectiva, a simbologia das chagas aparece novamente em *Iniciação do Poeta* (1963-1966), todavia, o lirismo descrito pela crítica literária da época como a projeção mais latente de feminilidade da autora não é percebido nesta segunda obra, a qual apresenta um lirismo mais angustiado, como evidencia a primeira estrofe do poema I:

O ouro do mais fundo está em ti.
 Em mim, as coisas breves tomam corpo
 E uma saga de bronze no meu ombro
 A cada dia se transforma em chaga.
 Um sol que se contrai sobre o meu rosto.
 Aves de que não sei a sombra, vi-as
 Na manhã quando o amor era chama
 Mas num sopro perdi-as
 E é grande agonia o que era gozo.
 Guia-me em complacência. Que o instante
 Não se afaste de mim, antes padeça
 Desse meu existir e eu não me perca.
 (Hilst, 2017, p. 188)

Nos versos acima, há a presença de elementos da terra, como o ouro e o bronze, sendo que este último aparece relacionado ao eu poético em uma aura de misticidade. A mudança significativa no tom poético da obra, conforme discutido e analisado nos primeiros tópicos do presente capítulo, pode ter sido proveniente do período ditatorial brasileiro da época, já que o poeta é, antes de tudo, um ser social e, dessa forma, é atravessado constantemente pelo mundo a sua volta, pois, conforme enfatiza Paz (1982a, p. 130), “As imagens do poeta têm sentidos em diversos níveis. Em primeiro lugar, possuem autenticidade: o poeta viu ou as ouviu, são a expressão genuína e experiência de mundo”. Assim sendo, a simbologia do sol, por exemplo, bastante recorrente na obra *Presságio* (1950), ressurge no verso “Um sol que se contrai sobre o meu rosto”, ilustrando essa mudança, não apenas no tom, mas também o seu impacto na construção do *eu* enunciator.

Assim como havia em *Presságio* (1950), há a inserção de outras vozes femininas, na obra *Iniciação do poeta* (1963-1966), além da própria voz do eu-lírico, todavia, de uma forma distinta. Sob este aspecto, partiremos para a análise do poema a seguir:

4

Terra, de ti é que vêm essas portas de mim. E sendo de sol
 A planície de pedra, de sol o vestibulo da casa, de sol
 O dorso que também foi meu, impaciente das aves, fecho-me
 Porque em tudo te vejo como se fosses de água, e derramasses
 Teu corpo escurecido, na paisagem. Quis para teu canto
 A mais viva palavra: um só templo:
 Nítido sobre a colina, limpo na luminosidade da hora.
 Meu rosto será aquele de todos os teus mortos. E no entanto
 Te amei como se eu mesma fosse unicamente terra, mãe, filha
 Irmã na memória, múltiparas e claras, nascidas de uma só matriz
 Sofridas de uma só matéria.
 (Hilst, 2017, p. 208-209)

Diferentemente da primeira obra da autora que trazia as figuras plurais de mães, esposas, monjas e sob nomeação direta como Stela, Rosa Maria, Maria Rosa e Cristina, na referida obra, a voz poética dirige-se à Terra, personificada, o que pode ser observado nos primeiros versos do poema em questão: Terra, de ti é que vêm essas portas de mim. E sendo de sol/A planície de pedra, de sol o vestibulo da casa, de sol/ O dorso que também foi meu. Dessa forma, esse Outro não deixa de ser, simbolicamente, uma voz feminina, uma vez que, de acordo com o *Dicionário de símbolos* (2003), “Todos os seres recebem dela o nascimento, pois é mulher e mãe, mas a terra é completamente submissa ao princípio ativo do Céu. O animal fêmea tem a natureza da terra” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 878).

O eu lírico associa-se diretamente à Terra em “de ti é que vêm essas portas de mim” e “O dorso que também foi meu”, de modo que, novamente, o *eu* se funde ao Outro. Desse modo, além disso, ele evoca, também, na exemplificação sobre o modo em que amou, uma referência plural de sujeitos femininos e, ainda, descreve o seu rosto, o que pode ser considerado uma marca simbólica de identidade, como uma espécie de espelho que projeta Outros, como pode ser observado nos versos “Meu rosto será aquele de todos os teus mortos. E no entanto/Te amei como se eu mesma fosse unicamente terra, mãe, filha/Irmã na memória, múltiparas e claras, nascidas de uma só matriz”.

A inserção de sujeitos femininos permanece no poema 5 abaixo, em que o nome Rosaretina também é trazido através de processo de formação bastante parecido com o que já fora analisado na obra *Presságio* (1950), na qual aparece o nome de Rosa Maria. Embora muito

parecidos, Rosa-retina apresenta a incorporação de um hífen, o qual não se aplica de acordo com as regras gramaticais, mas que pode ter significação simbólica, como se estreitasse, ainda mais, a relação entre os dois nomes Rosa + Retina:

Resíduo da retina, corpo crepuscular
 Cone do passado e de recusa
 Rosa-retina persistindo reclusa
 Vejo-te agora, espaço, esplanada
 Vendo-te como quem vem de fora
 Mas livre de sua múltipla aparência.

Vede minha voz: a cada dia se faz clara.
 Pastor e guardião
 Pasce e resguarda a minha fala
 E o que é palavra rompe
 A lúcida matéria onde se esconde.
 (Hilst, 2017, p. 209)

Ademais, o nome rosaretina é vinculado aos léxicos “vejo-te” e “vendo-te”, pelo hífen, além da posição inicial nos versos e pelo significado retina/vejo/vendo... A memória se transformando em imagem, na distância, livre das aparências, ou seja, verdadeira, essencial. Nesse contexto, “vejo-te” e “vendo-te” ainda denotam um vínculo direto do *eu* com essa imagem verdadeira que está sendo evocada.

Em *Cantares de Perda e predileção* (1983), o eu poético volta-se para um tu e enfatiza a sua constante busca por si própria e pelo Outro, característica bastante presente em Hilst, como ela própria menciona em uma entrevista concedida à Sônia Mascaro em 1986: “Tenho a impressão de que todo o meu trabalho é mesmo um círculo buscando as mesmas coisas. A pergunta é sempre a mesma. Quem eu sou, por que exatamente essa é a minha vida, será que eu vou terminar como? [...]” (Diniz, 2017, p. 93). Essa constante pode ser percebida nos primeiros versos do poema que abre a referida obra: “Vida da minha alma:/Recaminhei casas e paisagens/ Buscando-me a mim, minha tua cara, uma vez que há uma construção peculiar em “buscando-me a mim”, a qual confere ao texto poético uma redundância intencional, pois, no verso buscando-me” já havia a completude sintática necessária, de modo que não se fazia necessário o emprego de “a mim”, o que pode ser entendido, dentro do campo simbólico de significação, como uma ênfase em relação à busca do eu poético por si mesma, isto é, pelo

autoconhecimento. Além dessa centralização do *eu*, o eu-lírico funde-se, também, ao *tu* observável em “minha tua cara”, de modo que se torna uma tarefa complexa entender onde um começa e o outro termina, o que se configura como outra marca constante na poética de Hilst e evidencia os traços da modernidade.

Tal característica pode ter contribuído para a disseminação da concepção de que a sua poesia era demasiadamente difícil e hermética, o que afastava o público de suas obras. Sob essa ótica, sem dúvidas, podemos afirmar que se trata de uma poesia complexa, mas essa dificuldade de entender o trato de sua palavra, pode-se resultar, também, do desconhecimento, por parte da sociedade, do *eu* que está em constante busca de algo, e do Outro. Nesse sentido, Hilst esclarece que:

Então, é só através do livro e de personagens que você pode mostrar até onde você conseguiu nadar, até onde você conseguiu mergulhar. Uma vontade que as pessoas conheçam que há um roteiro tortuoso dentro de cada um de nós que você faz de tudo pra se exprimir, pra se irmanar e às vezes não consegue. [...] O escritor está sempre se dizendo, se revelando de várias formas múltiplas através dos personagens. Cada personagem faz parte de você e você se conta através de cada um (Diniz, 2013, p. 90).

Assim, Hilst abre muitas ilhas de sentido em suas palavras, não por explorar a plurissignificação propriamente dita, mas porque a sua poética forma fendas de ressignificação, porque, como enfatiza Barthes, “escrever sobre alguma coisa é destruí-la” (Barthes, 1981, p. 92), visto vez que a linguagem transcende a si mesma e permite, portanto, o alcance de novas imagens e de novos significados e, até mesmo, do *eu*, de modo que tanto ele quanto o poema precisam do Outro para significar.

O eu lírico de Hilst, como pode ser observado no poema XXVI de *Cantares de perda e predileção* (1983), traz uma imagem mental muito dolorosa de si mesma. Embora possa parecer uma condição única do eu poético, “O poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que, esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos” (Paz, 1982a, p. 131), visto que, como este *eu*, há Outros-muitos:

De sacrificio
De conhecimento
Da carne machucada

Os joelhos dobrados
Frente ao Cristo

Meu canto compassado
De mulher-trovador.

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

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

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

Porque criança aprendi
Nas feiras: ave e mulher
Cantam melhor na cegueira.
(Hilst, 2017, p. 371-372)

Nas cantigas trovadorescas de amor, o eu-lírico masculino cantava à amada idealizada e inalcançável. Já na obra em questão, há uma ruptura com a estrutura tradicional do gênero, visto que o eu poético e feminino de Hilst, além de cantar o amor, muitas vezes, o faz sem idealizações, trazendo à luz descontentamento e dores. À vista disso, é interessante pensarmos na reivindicação desse espaço outrora masculino, conforme discute Bráulio Pedroso:

[...] o reencontro das formas antigas pela mulher-poeta representa, além do expressar poético, o compromisso de definir-se ideologicamente. Isto é, a mulher dirige-se às origens do expressar masculino do amor para reivindicar o direito da iniciativa [...]. Daí a justificativa do tom arcaizante e quase medieval da poesia de Hilda Hilst, expressão que é da mulher buscando, nas formas poéticas já abandonadas pelo homem, a origem do seu direito de ser igual (Folgueira e Destri, 2018, p. 57).

Hilda diz, em entrevista a Juvenal Neto (1981), “O que me interessa muito são as relações do homem com esse outro que eu não vejo” (Diniz, 2017, p. 76), nesse contexto, as próprias análises se imbricam, como se estivéssemos dando voltas em torno do mesmo ponto, o qual, apesar de parecer, não é fixo, porque o que interessa à poética de Hilst são os questionamentos, a relação do *eu* com o Outro e o mundo e, nem sempre, essas relações são derradeiras, simples e harmônicas. Dessa forma, ao volta-se para um Outro masculino no poema em análise e, diferente da figura de um trovador galante, gentil e perfeito, o eu lírico deixa a ver a crueldade deste Outro, a qual também é visível em diversas relações e leva à compreensão das coisas:

Ai. Descuidado
 Que palavras altas
 Que montanha de mágoas
 Que águas
 De um venenoso lago
 Tu derramaste
 Nos meus ferimentos.
 (Hilst, 2017, p. 371-372)

É importante destacar que, assim como já fora pontuado, Hilda Hilst cria uma configuração frasal diferente em “para ferir-me a mim”, como pode ser observado nos versos abaixo, porém, ela continua significando para além dela mesma. Assim, a frase se torna ambígua devido à redundância proposital que carrega, de modo que, novamente, funde-se o *eu* ao Outro, como se o eu lírico fosse, ao mesmo tempo, quem realiza e recebe o ato, de si e do Outro, por, também, comungar desse tipo de ódio-amor que ressoa em toda a obra *Cantares de perda e predileção* (1983):

Que simetria, justeza
 Para ferir-me a mim
 Como se a cruz quisesse
 De mim ser a moradia.
 (Hilst, 2017, p. 371-372)

Apesar dos males sofridos e apesar do Outro, o eu lírico mostra resiliência e coloca como se isso já fizesse parte inata de ser mulher e, como evidenciam os versos abaixo, como se

fosse um aprendizado que nos é direcionado ainda nos primeiros anos. Para além disso, a cegueira, presente no último verso possivelmente faz referência a um entrave imposto à enunciadora:

E eu canto
 Porque é esse o destino
 Da minha garganta.
 E canto
 Porque criança aprendi
 Nas feiras: ave e mulher
 Cantam melhor na cegueira.
 (Hilst, 2017, p. 371-372)

Os versos "E eu canto / Porque é esse o destino / Da minha garganta" deixam a ver uma espécie de predestinação do eu-lírico em se expressar por meio do canto, como se ele confrontasse o silenciamento socialmente imposto às mulheres, recusando essa posição. Por conseguinte, as imagens evocadas de "ave e mulher" podem nos remeter a duas coisas distintas se considerarmos a conjunção coordenativa aditiva "e", porém, ao mesmo tempo, também é uma – ave-mulher – simbolizando a liberdade, não restringindo o *eu*. Ademais, a cegueira, apesar de lembrar, em um primeiro plano, uma privação, ainda pode ser entendida como um saber mais elevado. Assim, o *eu* expressa-se e significa por meio da palavra poética – canto.

Essa espécie de tessitura realizada por Hilst pode ser mais bem analisada no poema XLVI da obra *Cantares de perda e predileção* (1983), o qual também nos ajuda a juntar todos os fios dispostos em nossa análise, já que os versos da primeira estrofe denotam a complexidade e a capacidade de fragmentação do eu poético, ao mesmo tempo que, apesar de ser muitas ou Outras, não deixa de se reconhecer una:

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

Que a bem da vida
A carne se fez sombra.

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

Talvez não seja.
E ínfima, tangente

Aspire indefinida
Um infinito de sonhos
E de vidas.
(Hilst, 2017, p. 386-387)

Ao evocar no segundo verso “O sonho de mim mesma”, cria-se uma imagem que se tenciona com a realidade, visto que expressa algo que está em um plano não concreto. Os versos seguintes trazem à luz essa falta de certeza, evidenciando a indeterminação expressa em “Criatura-ninguém”. A palavra “criatura” constrói uma imagem plural, a medida em denota algo que foi produzido, que tem a sua existência condicionada através de uma força superior, de um outro que o pensou. A expressão também cria imagens ora grotescas, ora míticas, como as descrições realizadas em contos de fadas. Esse ser criado/estranho/mítico é, ao mesmo tempo, ninguém, compreendendo, assim, a possibilidade de ser múltiplo através da expressão poética, a qual proporciona o desvendar de uma condição original, “E essa revelação é sempre resolvida numa criação: a de nós mesmos. A revelação não descobre algo exterior, que estava ali, alheio; o ato de descobrir entranha a criação do que vai ser descoberto: nosso próprio ser.” (Paz, 1982a, p. 187). Assim sendo, na imagem do eu-*ninguém* cabem muitas, assume, por conseguinte, um valor arquétipo, revelando um espaço de significação *do que se pode ser*.

E é nessa busca pela descoberta da identidade original que o eu lírico assume, novamente, um afastamento em relação a própria imagem, uma espécie de descentralização ao dizer que é, ainda, “Espelhismo de Outra”, ao passo que olhar para o outro é também encarar a si. Neste ponto, a imagem refletida no espelho é fragmentada e não dual, pois reflete esse *eu* em busca do entendimento abrangente de si, através do olhar para fora, o qual é “Outras”, pois,

segundo Combe (2010, p. 128), o eu lírico apresenta múltiplas máscaras, as quais podem, aqui, ser lidas como as “Outras” trazidas pelo próprio *eu*, uma vez que o sujeito lírico se cria, não existindo fora da unidade poética que lhe abraça e lhe confere a plurissignificação constante:

Vale dizer então que o sujeito lírico, levado pelo dinamismo da ficcionalização, não está jamais acabado, e mesmo que ele não é. Longe de exprimir-se como um sujeito já constituído que o poema representaria ou exprimiria, o sujeito lírico está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe. O sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performativo (Combe, 2010, p. 125).

Valendo-se dos pressupostos de Combe (2010), essa imagem construída de Outra, que também é o *eu*, é ainda descrita com adjetivações plurais, sem uma unidade definida, ao mesmo tempo em que é “sigilosa” é também “extrema” e “sem medida”, “densa” e “clandestina”, ou seja, uma personalidade que é, também, impossível de se demarcada e secreta, já que essa clandestinidade, associada, ainda ao termo “sigilosa” pode ser lida como uma parte ainda não revela desse eu, ainda não manifestada- performada.

A composição formal do poema continua refletindo esse espelhismo: “Talvez eu seja tu mesmo”, o qual projeta a dualidade *eu-tu*. Permeado da dúvida, a identidade do eu funde-se à identidade do Outro, o ser amado. Isto posto, “A experiência amorosa nos proporciona de modo fulgurante a indissolúvel unidade dos opostos. Essa unidade é o ser. (Paz, 1982a, p. 184), uma vez que é através da consumação amorosa que se alcança a unidade pretendida. Todavia, assim como nas cantigas de amor medievais, o eu poético enfrenta a dor da não realização amorosa: “tua soberba e afronta”, em que a palavra “soberba” projeta uma imagem de alguém cuja própria imagem lhe atrai mais, desconsiderando o outro, que pode ser lido como o eu enunciador, o qual encara, ainda a afronta desse objeto de desejo. Percebe-se, então, que o amor e a dor caminham sempre atrelados.

Os versos finais “E o retrato/De muitas inalcançáveis”, evidencia o aspecto inatingível dessa relação amorosa. O termo “retrato”, nesse aspecto, merece destaque, pois pode simbolizar a experiência de eternizar no tempo uma imagem, nesse sentido plural, pois está associado a “muitas inalcançáveis/Coisas mortas”, que poder ser lido como uma imagem plural, pois a escolha pela palavra “coisa” gera uma espécie de generalização, que pode ser o espelhismo de outra apresentado pelo eu poético, ou ainda, de quaisquer personas, uma vez que as adjetivações utilizadas em relação ao Outro, o revela fechado, quase narcísico, como o Outro cantado na

análise do poema anterior. Todavia, o termo pode, ainda, simbolizar todas as coisas que ficaram suspensas, no ponto imaginário, idealizado, não alcançado devido a recusa do Outro.

De todo modo, a imagem projetada não apresenta uma unidade, sendo reforçada pelo verso “Talvez não seja.”, de modo que “O dizer poético diz o indizível.” (Paz, 1982a, p. 136), as significações ganham corpo no e pelo poema. Na poesia, a exatidão nos escapa, pois projeta ainda o que poderia ter sido. Por conseguinte, as descrições finais “E ínfima e tangente”, criam uma significação de um *eu* que expressa um sentimento de insignificância, tendo o seu caráter semântico intensificado pela conjunção aditiva “e”, visto que “tangente” pode ser interpretada como algo que está à margem, não está devidamente integrado a algo. Outro ponto chama a atenção: nos versos “Aspire indefinida, Um infinito de sonhos/E de vidas”, a escolha lexical por “Aspire” – ao invés de “aspiro”, revela uma imagem de um eu que continua falando de si através da lente da incerteza, o que é reforçado pelo desejo de alcançar sonhos – o qual confronta o real – e vidas, no plural, mantendo o fio invisível da fragmentação e duplicidade bastante característico das obras de Hilst.

2.3 O erotismo e a mística – A reivindicação do *eu*

Dando continuidade à análise da linguagem transgressora de Hilda Hilst, nos concentraremos, nesse momento, na intrincada relação entre o erotismo e a mística como elementos centrais na reivindicação do eu poético. No tópico anterior, expusemos e analisamos a recorrência de imagens simbólicas que representam a busca pela completude e a expressão de uma subjetividade feminina autêntica, dessa maneira, nesse momento, aprofundaremos a análise das imagens anteriormente discutidas, demonstrando como a fusão entre o sagrado e o profano, através do erotismo e da mística, impulsiona a jornada do eu lírico em busca da unidade e da transcendência.

A poesia de Hilst, como vimos, desafia convenções e rompe com a dicotomia tradicional entre corpo e alma, revelando a busca por uma experiência integral do ser. O erotismo, nesse contexto, não se limita à esfera física, mas se torna um caminho para o sagrado, para a experiência do sublime, o que podemos já observar no poema V da obra *Cantares de perda e predileção* (1983):

Me vias

Partida ao meio.

A cara das emboscadas

Dizias

Essa era a cara do meu desejo.

E possuías

O inteiriço, o Narciso

Tu mesmo e tua fantasia.

Um fronteiroço de linhas

Que se pensavam contíguas.

Me vias dura, vestida

De lãs e de campainhas.

Sobre o teu vale eu passava

Em chagas, sem parceria.

Passava, sim.

Mas nua, queimada

Do amor que tu me tiravas.

(Hilst, 2017, p. 357)

O referido poema traz à luz um *eu* que se direciona a um *tu*, o qual funciona como uma espécie de espelho, uma vez que, através de si, revela diferentes partes desse eu enunciatador. Os primeiros versos evidenciam a fragmentação do *eu*, “partida ao meio”, a qual apresenta seu caráter incompleto através da descrição de si mesma. É dessa incompletude que parte o desejo do eu por unir-se ao outro, carnalmente, para alcançar a transcendência, o conhecimento mais elevado de sua existência. Tem-se, então, a relação direta pelo desejo erótico, uma busca carnal, o que pode ser lido de forma subversiva, pois, o eu poético busca a reivindicação do alcance máximo de sua identidade a partir do erótico, recalcado socialmente, visto que as mulheres foram, por muito tempo, transcritas sob o prisma da castidade e da pureza, de modo que o desdobramento de sua sexualidade se tornava estigmatizante.

Os versos seguintes apresentam um contraste, como se houvesse uma inversão de uma espécie de espelho, pois aborda o *eu* através da visão desse Outro como “a cara das emboscadas”. Nesse sentido, é importante analisar o jogo de imagens criado através da construção linguística do poema, visto que os dois primeiros versos trazem uma visão particular do *eu* e os dois versos seguintes abordam a visão do *eu* por meio de um *tu* e o quinto e último verso da primeira estrofe marcam a (re)aproximação do *eu* de si em “Essa era a cara do meu

desejo”. Dessa forma, conforme Paz (1982a, p. 45) elucida, “O poema continuará sendo um dos poucos recursos do homem para ir mais além de si mesmo, ao encontro do que é profundo e original”, ou seja, a poesia é um instrumento importante para auxiliar na busca universal e profunda pelo alcance da totalidade do ser, do conhecimento máximo sobre a autenticidade da nossa existência.

Assim sendo, o eu lírico apresenta-se disposto a criar dispositivos – emboscadas – em busca da conexão profunda de sua própria natureza, alcançável por meio da sublimação erótico-amorosa, voltando-se, logo, sempre para um Outro. Sob esse aspecto, Combe (2010, p. 120) ainda enfatiza que “(...) o sujeito lírico é, antes de tudo, um “sujeito problemático”, “em busca de identidade” e cuja única “autenticidade” reside justamente nessa busca.”. Nesse sentido, é através da fusão carnal ao Outro que o *eu* irá alcançar, através das oposições complementares, *eu-outro*, a sua unidade máxima - transcendendo. Essa busca original pela totalidade não apresentada é percebida largamente nos caminhos da figura humana, nos quais o desejo é a força primeira que conduz a jornada do preenchimento de vazios existenciais.

Embora seja essa uma condição comum, o Outro desejado pelo *eu*, aquele, então, capaz de torná-la completa, parece fugir a este estado, sendo descrito como inteiriço, o Narciso. Segundo a mitologia, a figura de Narciso mira apenas a si própria e, em um determinado ponto, passa a buscar-se. Segundo Paz, “O outro está sempre ausente. Ausente e presente. Há um buraco, uma cova a nossos pés. O homem anda desamparado, angustiado, buscando esse outro que é ele mesmo. E nada pode fazê-lo tornar a si, exceto o salto mortal: o amor a imagem, a Aparição.” (Paz, 1982a, p. 162). Tal colocação pode ser explicada através dos versos “Tu mesmo e tua fantasia/Um fronteiroço de linhas/Que se pensavam contíguas”, pois criam uma imagem antitética – si mesmo e a própria fantasia – de modo a evidenciar que a busca por esse outro que também se traduz nele mesmo, se percebia, ainda, no próprio Narciso, o qual busca a sua imagem, Aparição, dando esse salto que culminou em sua morte e, por consequência, em seu renascimento, pois, conforme elucida Paz (1982a), “(...) a morte é inseparável de nós. Não está fora: a morte é nós. Viver é morrer.” (Paz, 1982a, p. 182).

À vista disso, Narciso também buscava um outro que era si mesmo, idealizado – fantasioso – ou seja, um outro que não deixa quaisquer frestas para serem ocupadas pelo *eu* que canta. Assim, como o eu poético, Narciso buscava algo que lhe servisse de espelho, como um lago, para que alcance a si, porém a imagem projetada não alcança o estado máximo de transcendência – não apresenta o seu eu real.

Percebe-se que o eu lírico histiniano, na figura ou não de mulher-trovador, canta sempre a busca de si mesma através da jornada árdua pelo alcance de um amor que ora transforma-se em ódio, “ódio-amor” como aparece em alguns poemas, em decorrência de um processo permeado de perdas e de insaciedade. O sentimento amoroso é, então, segundo Agamben (2007), “(...) como um processo essencialmente fantasmático, que implica imaginação e memória, em uma assídua raiva em torno de uma imagem pintada ou refletida no íntimo do homem.” (Agamben, 2007, p. 144-145). Nessa perspectiva, assim como Narciso ama a sua própria imagem e a visão imaginativa que possui de si mesmo, o eu lírico segue esse fantasma, imaginado e projetado no Outro, carregando, também em si, a raiva traduzida pelas perdas sofridas, as quais perpetuam seu estado de solidão e de incompletude.

Isto posto, faz-se importante, ainda, explorar outras simbologias propiciadas pela presença da figura mitológica de Narciso. A esse respeito, é importante salientar que:

O mito é um passado que é também um futuro. Pois a região temporal onde os mitos acontecem não é o ontem irreparável e finito de todo ato humano, mas um passado carregado de possibilidades, susceptível de se atualizar. O mito transcorre no tempo arquetipo. E mais: é tempo arquetipo, capaz de se re-encarnar.” (Paz, 1982a, p. 75)

Nesse sentido, de acordo com o *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrants (2003), a figura mitológica também encontra o seu significado associado a uma flor, a qual cresce e se desenvolve em lugares úmidos: “o que a liga aos símbolos das águas e dos ritmos sazonais e, por conseguinte, da fecundidade. Isso significa a sua ambivalência: morte-sonorenascimento.” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 629). Essa simbologia evocada nos permite, também, uma interpretação mais profunda, pois é através dessa projeção do aspecto carnal, associado ao místico, que se tem a morte da parte que se conhece para o alcance, renascimento, por meio da transcendência, de uma totalidade idealizada.

Na sequência dos versos, assim como Narciso é indiferente a tudo que não lhe é espelho, o amado para quem se canta, alheio, enxergava o *eu* com duplicidade, criando uma imagem desfocada e incerta do que o *eu* performatiza, pois os versos “Me vias dura, vestida/De lãs e de campainhas”, criam uma imagem desse *eu* que é, ao mesmo tempo, fria e endurecida, mas também pode ser lida com certo aspecto de fragilidade ao considerarmos que está representada “vestida/De lãs e de campainhas”. Essa descrição parece ir de encontro com aquelas realizadas ainda na primeira estrofe do poema, em que o Outro reconhece os empreendimentos, os esforços realizados pelo *eu*, e ela apresenta-se crua, desnuda, revelando o aspecto mais significativo da

sua face: “E talvez o verdadeiro nome do homem, a cifra de seu ser, seja o Desejo” (Paz, 1982a, p. 165).

Além disso, outra imagem peculiar é criada: as campainhas, descrita como parte das vestes do eu, pode simbolizar aviso ou, ainda, uma tentativa de chamar uma maior atenção para si. Nos versos “Sobre o teu vale eu passava/Em chagas, sem parceria”, evidencia o caminho solitário e doloroso desse *eu* que não alcançou a conquista amorosa. É importante destacar que a simbologia das chagas, gestada desde a obra *Presságio* (1950), continua perpassando a poética de Hilst, projetando uma imagem mística. Nos versos seguintes “Passava, sim. Mas nua, queimada/Do amor que me tiravas”, as imagens criadas revelam dois aspectos interessantes: a de que o eu poético mostrou-se desnuda, sem as vestes que anteriormente foram descritas através do olhar do Outro e, ainda, há no verso de encerramento, uma imagem mais brutal, pois coloca em evidência não só um amor que fora negado ao *eu*, mas também que lhe fora tirado, denotando, por conseguinte, uma ação que foge ao seu querer e não a considera, o que se choca com a busca primeira do eu poético – o desejo de conhecimento, o encontro com a sua própria identidade - que foi apagado pelo Outro.

Parece paradoxal dizer que o alcance pleno e completo do que se é depende de um Outro como fator primordial, mas é através do Outro que se cria um movimento de (re)aproximação, à medida que conhecemos e (re)visitamos nossa imagem a partir da imagem que o Outro forma, de modo a (re)conhecerno-nos nessa unidade. A esse respeito, conforme afirma Paz (1982a):

Todos têm o fito comum de nos transformar, de nos tornar “outros”. Daí que nos dêem um novo nome, indicando assim que já somos outros – acabamos de nascer ou de renascer. O rito reproduz a experiência mística da “outra margem”, tanto quanto o fato capital da vida humana: nosso nascimento, que exige previamente a morte do feto (Paz, 1982a, p. 148).

Nesse aspecto, a “outra margem” mencionada por Paz (1982a) está em nós mesmos, em que morrer significa nascer, transformação. Para atingir esse estado máximo de unidade, precisamos do Outro, pois é somente através dele que podemos atingir a unidade pretendida. Isto posto, faz-se importante analisar o título da obra de Hilst *Cantares de perda e predileção* (1983), o qual já expressa a presença de uma dicotomia, uma constante da referida obra, a qual marca a intensa busca da mulher-trovador por seu amante/amigo/desejo, para encontrar a si.

Dessa maneira, o termo “Cantares” realiza a referência aos poemas líricos da literatura trovadoresca, em que os sentimentos do eu poético são evidenciados e cantados envolvendo um

forte teor emotivo. À vista disso, canta-se para um Outro, objeto de desejo, busca-se esse Outro que também é caminho para encontrar a si próprio:

A verdade é que na experiência do sobrenatural, como na do amor e na da poesia, o homem se sente arrancado ou separado de si. E essa primeira sensação de ruptura segue-se outra de total identificação com aquilo que nos parecia alheio e no qual nos fundimos de tal maneira que já não é distinguível e separável de nosso próprio ser (Paz, 2012, p. 163-164).

Assim sendo, conforme nos revela Paz (2012), o desejo primitivo de completar-se, de superar a sensação de se estar arrancado de si mesmo que leva o eu a tentativa de fundir-se ao Outro, em um plano que pode ser descrito como sobrenatural, à medida em que é dessa possibilidade de conexão carnal, por vias do erótico, que se aproxima das esferas do sagrado e da Unidade.

Por conseguinte, esse cantar ao Outro também é caracterizado no título como sendo de “de perdas e predileção”, em que as “perdas” sugerem a não realização do enlace amoroso e, com isso, tem-se outro tipo de perda espelhada: a da unidade de si. Ademais, a “predileção” cria uma imagem de algo estimado, especialmente amado, ou seja, na obra haverá sempre um canto direcionado ao Outro, sujeito a ser conquistado, mas esse alcance escapa do *eu*, não é efetivado. Logo, outras dicotomias surgem dessa relação: amor/ódio; busca/perda; sonho/realidade, visto que “Toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete-se a pluralidade do real” (Paz, 2012, p. 120). Dessa forma, apesar de aparentemente serem imagens opostas, apresentam uma complementação importante transcrita na pluralidade do real, como aponta Paz (2012), já que se tratando do empreendimento amoroso, as relações não se dão de forma linear, revelam-se complexas.

Nesse contexto, tais dicotomias presentes no processo da busca amorosa também são desdobradas no poema XIV da obra *Presságio* (1950), o qual introduz uma voz lírica feminina que busca a unidade do ser através de uma jornada dual de renúncia e de desejo. À vista disso, o *eu* está diante da tensão extrema entre o erotismo e o sagrado, o que pode ser observado:

XIV

Fui monja
vestida de negro
em labirinto azul.

Antes do Ser
havia um homem
consciente
destruindo o lirismo
descuidado
das minhas madrugadas.

Estava presente
nas conversas dos bares
— solitárias histórias.
Estava presente
na fusão dos homens medíocres
e dos homens sem cor.

Em azul e negro
eu vi o esboço
de um caso triste,
aquele doido
procurando as mãos.
As mãos que deixara
sobre alguma mesa
de mármore azulado
em algum labirinto azul.

Andei tanto por corredores vazios
que nas minhas chagas
não existem pés.
Inconsciente monja vestida de negro,
teus cabelos eram feitos de conchas,
teu véu de redes do mar.
Entre os dedos tinhas contas coloridas.
Mas havia um homem
consciente
destruindo o lirismo
das tuas madrugadas.

Morreu o mundo das monjas.
Morreu o mundo das mãos.
Sou doida desfigurada
procurando mãos

mergulhadas em azul.

Sou quase morta

no descanso estéril

da cor negra.

(Hilst, 2017, p. 30-31)

O poema XIV da obra de estreia de Hilst, *Presságio* (1950), já trazia o eco da dura batalha travada em relação ao Outro – objeto de desejo inatingível. O eu lírico, nos primeiros versos do poema, faz uso do pretérito ao apresentar uma condição de si “Fui monja/vestida de negro/em labirinto azul.” A imagem criada através dos versos, revela-nos um contraste interessante: a cor negra do manto, no universo religioso, simboliza a penitência e a morte para o mundo, de modo que a penitência pode estar associada ao sofrimento do eu poético provocado pela recusa do ser amado. Além disso, a vida monástica envolve servidão e celibato, nesse viés, como pode ser observado no poema, o eu poético serve a uma espécie de deus-amor, com o qual quer atar-se para conseguir atingir a sublimação do Ser, alcançar a transcendência. Esse anseio do *eu*, o qual o rege na busca constante pelo Outro, vai de encontro ao celibato característico da figura das monjas, porém pode ser explicado à medida em que é através do erótico que o sagrado também se manifesta – de acordo com Paz (2012) “Tudo nos leva a inserir o ato poético na zona do sagrado.” (Paz, 2012, p. 141).

O primeiro verso da segunda estrofe, “Antes do Ser”, resgata o caráter místico presente no poema, pois, associado, ainda, às cores das vestes da monja, em que “(...) o preto é a obscuridade das origens; precede a criação em todas as religiões.” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 743), demarca uma espécie de não-tempo. Para além disso, o verso pode simbolizar um tempo em que não se tinha a plena consciência da existência, ampliando o vazio projetado pelo eu poético, de modo a alcançar uma visão metafísica, por estar associada às esferas religiosas. Isto posto, precisamos também não perder de vista o que evidencia Paz: “(...) a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poeta não diz o que é e sim o que poderia ser.” (Paz, 2010, p. 120), de modo que ao passo que não existe uma resposta concreta e reveladora do que precedeu o Ser, cria-se uma ilha de edição para tudo que pode ter sido.

Ao introduzir um Outro, masculino, “Havia um homem/consciente”, o qual age de forma lúcida ao trazer consigo atribulações para o *eu*, conforme pode ser observado nos versos “destruindo o lirismo/descuidado/das minhas madrugadas”, projeta-se a imagem da dificuldade do *eu* em conectar-se com o Outro. Desse modo, ao descreve-lo associado à anterioridade do

Ser, coloca-o frente a frente com místico, com aquilo que é desconhecido e é conhecido – como o desejo do conhecimento da essência do eu poético, assim:

A experiência do sagrado não é tanto uma revelação de um objeto exterior a nós – deus, demônio, presença alheia – quanto um abrir do coração ou das entranhas para que brote esse “Outro” oculto. A revelação, no sentido de um dom ou graça que vem de fora, transforma-se num abrir-se do homem para si mesmo (Paz, 2010, p. 170).

Nessa tentativa de revelação do que se é, a busca do abrir-se para si mesmo do *eu* é dificultada pelo Outro que não lhe corresponde, acentuando a sua solidão e melancolia. Esse Outro fragmenta-se e se despersonaliza, uma vez que ele “Estava presente/nas conversas dos bares”, descritas como solitárias, e “na fusão dos homens medíocres/e dos homens sem cor”. Todo esse caminho imagético leva a uma visão solitária do *eu*, ao passo que o ambiente de bares, sobretudo na madrugada, denota uma existência solitária, além de evocar uma tensão entre o sagrado e o profano, ao frequentar um local que o afasta do plano religioso que a sua figura de monja suscita.

A descrição deste Outro associado “os homens medíocres e sem cor”, simboliza alguém sem destaque, potencializado pela expressão “sem cor”, o que contrasta com a cor negra utilizada pelo eu poético, o qual expressa, ainda, a sensação de tristeza. Há uma outra imagem evocada pelo *eu* nos versos “aquele doido/Procurando as mãos”. Esse Outro, rotulado como louco, parece buscar conexões. Nesse ponto, faz-se importante analisar e explorar a simbologia das mãos, a qual aparece de forma expressiva na primeira obra poética da autora e ecoa nas demais produções poéticas seguintes. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, Chevalier e Gheerbrants (2003), “A mão é um emblema real, instrumento da maestria e signo de dominação. A mesma palavra em hebreu, *iad*, significa ao mesmo tempo mão e poder”. À vista disso, ao procurá-las, o *eu* tenta assumir o poder de si e do Outro ao buscá-lo, pois tocá-lo, a carne na carne, lhe proporcionaria o seu domínio.

Também se faz importante analisar a presença ou a ausência das cores no poema. A cor azul aparece ecoando em alguns versos e é considerada pela física moderna uma das cores primárias, ou seja, uma das responsáveis por gerar todas as outras cores presentes no universo (Pedrosa, 1977, p. 42). Desse modo, imagens podem ser criadas a partir da análise simbólica das cores azul e preto. Nos versos “Em azul e negro/ eu vi o esboço/de um caso triste”, o azul, antes utilizado apenas para caracterizar o labirinto por onde passava o eu poético, é também associada ao próprio *eu* – até então retratada apenas vestida de preto. Pedrosa (1977, p. 42)

aponta que na classificação de Da Vinci, a cor preta denotava as trevas, o que não se afasta completamente da simbologia expressa por Chevalier e Gheerbrants (2003), na qual “O preto absorve a luz e não a restitui. Evoca, antes de tudo, o caos, o nada, o céu noturno, as trevas terrestres da noite, o mal, a angústia, o inconsciente e a morte.” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 742). Logo, esse eu poético, o qual carrega em si o caos e a angústia, possui, ao mesmo tempo, uma espécie de vazio, pois, de acordo com o *Dicionário dos Símbolos* (2003), “O azul é a mais imaterial das cores: a natureza o apresenta geralmente feita apenas de transparência, de vazio acumulado, vazio de ar, vazio de água, vazio do cristal ou do diamante. O vazio é exato, puro e frio.” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 107).

Essa percepção de vazio pode ser evidenciada na angustiante busca do eu lírico por completar-se, lançando-se em uma jornada repleta de sofrimento e dor, observada nos versos “Andei tantos por corredores vazios, que nas minhas chagas/não existem pés”. Nesses versos, ocorre uma inversão sintática que coloca em evidência as “chagas”, outra simbologia bastante presente na poética de Hilst, a qual evoca uma imagem sacra, mística, além de potencializar a imagem do sofrimento.

A cor azul aparece, ainda, em outros versos do poema de forma dupla: “As mãos que deixara/sobre alguma mesa/de mármore azulado/em algum labirinto azul”. Assim, “Aplicada um objeto, a cor azul suaviza as formas, abrindo-as e desfazendo-as. Uma superfície repassada de azul já não é mais uma superfície, um muro azul deixa de ser o muro.” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 107), isto é, a referida cor é capaz de afetar a percepção das estruturas, criando uma sensação expansão, dando a impressão de que as formas estão se desfazendo ou se abrindo, tornando-se menos sólidas e, por extensão, mais indefinidas, perdendo parte de sua significação original, abrindo espaço para a plurissignificação simbólica. “Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde real se transforma em imaginário. (...) Claro, o azul é o caminho da divagação.” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 107).

Sob esse aspecto imaginário, os versos “Inconsciente monja vestida de negro”, o *eu* descreve a si mesmo em terceira pessoa, provocando um estado de afastamento da própria imagem. Agora, ela volta a descrever-se com a cor negra, a qual, como fora descrita anteriormente segundo as simbologias de Chevalier e Gheerbrants (2003), apresenta, em si mesma, o traço inconsciente, em oposição à descrição feita em relação ao Outro no início do poema.

As descrições continuam em terceira pessoa “teus cabelos eram feitos de conchas/teu véu de redes do mar./Entre os dedos tinhas contas coloridas” e criam uma imagem que se assemelha a figura de Iemanjá, mãe das águas, símbolo de fertilidade. Nesse sentido, a imagem das conchas faz lembrar do órgão sexual feminino e desperta, também, a imagem da lenda do nascimento de Afrodite - deusa do amor, da fertilidade, da sexualidade e da beleza – a qual saiu deste elemento. Percebe-se, então, os aspectos eróticos, fecundantes e prósperos do símbolo.

Tal imagem criada pode ser ampliada valendo-se, mais uma vez, da cor das vestes dessa figura feminina, pois “Cor de luto no Ocidente, o preto é originalmente o símbolo da fecundidade²⁴ tanto no Egito antigo como na África do Norte: a cor da terra fértil e das nuvens inchadas de chuva (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 741). Isto posto, para que o eu poético possa desdobrar a sua sexualidade, transcender, ela precisa do Outro que está alheio. Os versos seguintes se repetem como uma espécie de refrão, enfatizando que um homem, de forma inconsciente, “destrói o lirismo/das suas madrugadas”.

Nos versos “morreu o mundo das monjas/Morreu o mundo das mãos”, a temática da morte é invocada de forma direta. O eu poético distancia-se mais uma vez, o que pode ser perceptível através da sintaxe empregada, ao não dizer que o seu mundo morreu, e sim realiza uma generalização, não demarcando a si, descentrando-se ao trazer a imagem “das monjas”, evocando, ainda, a pluralidade. A esse respeito, “(...) o poema é uma tentativa de transcender o idioma. (...) A fala, a linguagem social, concentra-se no poema, articula-se e lavanta-se. O poema é linguagem erguida.” (Paz, 2012, p. 43), isto é, é através da linguagem poética que o homem se aproxima ou afasta-se da criação de si mesmo, que ele (re)significa e cria-se, de modo que a imagem de agastamento tencionada pela linguagem poética, abre espaço para a plurissignificação.

Ainda sobre os referidos versos, a morte das mãos, pode simbolizar a perda do alcance de algo, uma vez que, “Segundo Gregório de Nissa, as mãos do homem estão do mesmo modo ligadas ao conhecimento, à visão, pois elas têm como fim a linguagem” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 592). À vista disso, a morte das mãos significa a morte da extensão desse conhecimento, ao passo que utilizamos as mãos para ler o mundo e segurar, simbolicamente ou não, o que queremos.

²⁴ As Grandes Deusas da Fertilidade, essas velhas deusas-mães, são como frequência pretas em virtude da sua origem ctônica: as Virgens negras acompanham assim as Ísis, as Áton, as Deméter e as Cibele, as Afrodite negras (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 741).

O eu poético assume, nos versos seguintes, a reaproximação com a primeira pessoa, ao dizer “sou doida desfigurada/procurando mãos/mergulhadas em azul.”. Nesse ponto, há a recuperação de algumas imagens já presentes no poema, a retomada do termo “doida”, antes relacionado ao Outro, agora direcionado a si própria. Apesar da morte do mundo das mãos, ela continua procurando-as, mergulhadas em azul. Ainda sobre a simbologia desta referida cor:

Impávido, indiferente, não estando em nenhum outro lugar a não ser em si mesmo, o azul não é deste mundo; sugere uma ideia de eternidade tranquila e alterneira que é sobre-humana- ou inumana. Seu movimento para um pintor como Kandisky, é a um só tempo movimento de afastamento do homem e movimento dirigido unicamente para o seu próprio centro que, no entanto, atrai o homem para o infinito e desperta-lhe um desejo de pureza e uma sede de sobrenatural (KANS) (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 107).

Isto posto, a cor azul pode, ainda, aludir a transcendência, reverberando o misticismo e, já as mãos, pode simbolizar o toque, isto é, a busca do Outro para completar-se. A sede do sobrenatural, conforme pode ser interpretado pela definição de Chevalier e Gheerbrants, 2003 acima, move a constante busca do eu lírico que não recalca o seu desejo e se coloca como sujeito ativo dessa busca – “sou doida desfigurada, procurando”, a esse respeito, ainda:

A linguagem popular, por excelência uma linguagem terrena, não acredita absolutamente nas sublimações do desejo e, portanto, não vê senão perda, falta, ablação e castração onde outros vêem mutação e novo começo. Consequentemente, o azul o adquire, a maioria das vezes, significação negativa (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 109).

Dessa maneira, o eu lírico torna-se transgressor ao ir de encontro à visão negativa do desejo, sendo este uma parte importante, explorada e reconhecida em si que o move na busca pelo novo começo através da sublimação-mística.

Assim sendo, os versos finais do poema “Sou quase morta/no descaso estéril/da cor negra.”, a escolha lexical “quase” continua trazendo a áurea da não totalidade ao poema, esse não alcance do Outro, por extensão, o não alcance da unidade do ser desse *eu* cantador. A morte é evocada novamente e a esterilidade é citada associada à cor negra, produzindo uma dicotomia que se contrasta com o aspecto fecundante da descrição da monja, à medida em que a cor preta “(...) é também a terra fértil, receptáculo do “se o grão não morrer”, do Evangelho, esta terra que contém os túmulos, tornando-se assim a morada dos mortos e preparando o seu renascimento.” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 743). Assim, podemos analisar as dicotomias, os opostos complementares característicos da lírica trovadoresca medieval, os quais

são empregadas no poema de forma direta e indireta: consciente/inconsciente; cor/ausência de cor; fértil/estéril; vida/morte e sagrado e profano. Logo, é perceptível a poética cíclica de Hilst, dado a possibilidade de relações, temáticas e composicionais, com a obra *Cantares de perda e predileção* (1983).

Sobre essa última antítese descrita, cabe, aqui, realizarmos uma análise mais detalhada sobre essa oposição. O poema revela a criação de uma imagem sagrada, através da elaboração da figura da monja, todavia, o eu poético apresentado que ora apresenta-se descentralizada, ora fala de si com maior proximidade, busca, através do erótico, a sublimação. Desse modo, o erótico e o sagrado são aspectos complementares e permeiam as relações humanas. O erótico traduz-se no desejo, na sensualidade e, através da busca espiritual, com a conexão com o sagrado, tem-se o puro estado de transcendência, de êxtase. Assim, a transcendência mística evoca uma expansão de consciência desejada pelo homem. O *eu* descreve a si como inconsciente, pois ainda não alcançou essa fusão.

Isto posto, o eu lírico feminino trava uma incessante busca pelo saber, pelo conhecimento, visando o alcance completo do que se é, ou pode ser. Através da caça-erótica, permeada de emboscadas, como vimos no poema V de *Cantares de Perda e predileção* (1383), tem-se uma tensão contante, pois o Outro, traduzido como objeto de desejo, é sempre cantado através das marcas da perda, inalcançável para o *eu*. Os caminhos tortuosos, os labirintos, as estradas sinuosas caminhadas pelo *eu*, exprimem a dor e o sofrimento que também podem corresponder ao caráter sacro, visto que são associadas à redenção divina, transcendência, alcançando significações de auto-conhecimento mais profundas.

A simbologia das cores continua aparecendo na poética de Hilst, já que não funcionam apenas como caracterização, mas possibilitam, também, a criação de uma imagem complexa sobre as emoções do eu lírico, como pode ser observado no poema III abaixo, da referida obra:

Se a tua vida se estender
 Mais do que a minha
 Lembra-te, meu ódio-amor,
 Das cores que vivíamos
 Quando o tempo do amor nos envolvia.
 Do ouro. Do vermelho das carícias.
 Das tintas de um ciúme antigo
 Derramado
 Sobre o meu corpo suspeito de conquistas.

Do castanho de luz do teu olhar
 Sobre o dorso das aves. Daquelas árvores:
 Estrias de um verde-cinza que tocávamos.
 E folhas da cor de tempestades
 Contornando o espaço
 De dor e afastamento.
 Tempo turquesa e prata
 Meu ódio-amor, senhor da minha vida.
 Lembra-te de nós. Em azul. Na luz da caridade.
 (Hilst, 2017, p. 355-356)

Assim, percebe-se que o eu lírico evoca três cores, as quais estão associadas ao contato carnal: vermelho, “do vermelho das carícias”, verde, “Daquelas árvores/Estrias de um verde-cinza que tocávamos.”, e azul, “Lembra-te de nós. Em azul.”. Desse modo, as carícias, a paixão e a intensidade, também evocadas pela cor vermelha, o toque e o azul que, como já fora mencionado anteriormente, carrega em si o aspecto do desejo, ou seja, outra imagem maior pode ser vista a partir desta escolha das cores, pois o vermelho, o azul e o verde são cores primárias responsáveis por originar todas as outras, de modo que podemos criar uma significação de que toda a busca, toda a jornada do *eu* tem sempre um mesmo ponto de partida: o desejo carnal, o erótico-sublime.

O poema se inicia com uma configuração sintática no modo verbal condicional, expressando incerteza, como pode ser percebido, por exemplo, nos versos: “Se a tua vida se estender/mais do que a minha”. Além disso, podemos observar, ainda, o aspecto de efemeridade da vida, seguido de um pedido de lembrança, o que se destaca em “lembra-te, meu ódio-amor”. A lembrança se parece com uma ilha de edição, de modo a não retratar o que se foi/é, mas o que poderia ter sido. Desse modo, tem-se quase um apelo para que o amado resgate os momentos projetados pelo eu para que possam unir-se novamente.

Os primeiros versos do poema criam uma imagem de consumação romântica e carnal, mas, no último verso da segunda estrofe, o *eu* desenvolve uma imagem contrária “de dor e afastamento”. Nessa linha entre os dois estados, há a menção de “um ciúme antigo”, o qual fora “/Derramado/sobre o meu corpo suspeito de conquistas”, criando uma imagem forte, como se o ciúme fosse algo presente que os acompanhou de muito tempo e que afeta, para além do plano psicológico, o corpo físico, representando uma mancha ou uma marca visível. Esse corpo suspeito de conquista faz-nos lembrar do verso “a cara das emboscadas”, do poema V da obra

em questão, retornando, mais uma vez, à busca primeira do eu que canta pela face mais elevada de si mesmo, o que pode ser alcançado através do Outro, de modo que “conquista” e “emboscadas” poder simbolizar, por conseguinte, as tentativas plurais do eu para atingir tal propósito.

Há de se fazer, ainda, uma análise mais aprofundada sobre as marcas do tempo no poema. O eu poético faz um pedido direto ao Outro para que ele se lembre de momentos selecionados que tiveram juntos, logo, notamos uma espécie de deslocamento do tempo passado para o presente. Essa memorização faz com que novas imagens sejam criadas com o auxílio do próprio tempo, o qual:

afirma o sentido de modo paradoxal: possui um sentido - o de ir mais além, sempre fora de si - que não cessa de se negar a si mesmo como sentido. Destrói-se e, ao se destruir, se repete; cada repetição é, porém, uma mudança. Sempre o mesmo e a negação do mesmo. Assim, nunca é medida vã, sucessão vazia (Paz, 2012, p. 69).

Assim, como enfatiza Paz (2012), o tempo é um tempo diferente daquele demarcado pelos relógios, uma vez que “o tempo é um permanente transcender” (Paz, 2012, p. 69). Esse estado paradoxal se apresenta no poema na medida em que o passado representa o tempo do amor, cuja cor “do ouro” utilizada pelo eu poético cria uma imagem de anos dourados, de uma época positiva. Entretanto, a partir do momento em que o *eu* cita os ciúmes sofridos, o tempo e as cores sofrem uma mudança significativa: as cores antes vermelha e amarela misturam-se e tornam-se mais escuras, o que se percebe em “Do castanho de luz do teu olhar”, “estrias de um verde-cinza” e “folhas da cor de tempestade”, que demarcam a outra face da relação, presentificada pela dor do afastamento do amado.

Na última estrofe do poema, “tempo turquesa e prata” remetem a um tempo elevado, uma vez que, segundo a Bíblia, a prata simboliza pureza, valor espiritual e redenção, desejados pelo eu-trovador em busca do sublime. Todavia, esse tempo também tem outra face, visto que a turquesa, segundo o dicionário de Símbolos “nas antigas culturas mesoamericanas, sempre tem relação com o fogo ou o sol” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 917), ou seja, segundo os autores, o Sol expulsa a lua e as estrelas do céu armado de serpentes de turquesa, criando uma imagem paradoxal entre as duas cores descritas e projetando uma imagem mais ampla, conforme elucida Paz (2012, p. 31), “A poesia não é nada senão tempo, ritmo perpetuamente criador.”, ou seja, permite a criação de um tempo que é também doloroso, penoso, já que o eu encontra adversidades para alcançar o que deseja.

O poema se encerra com o mesmo apelo pela lembrança realizado nos primeiros versos: “Lembra-te de nós. Em azul. Na luz da caridade”. Nestes, podemos observar que o eu lírico, através do apostrofe restritivo, pede para que o amado se lembre deles especificamente em azul e, na sequência, cita a caridade, termo bastante mencionado nas liturgias cristãs. Nesse sentido, o erótico e o sagrado voltam a se cruzar e se tornar parte da jornada do *eu*. O azul, como já analisamos, cria uma imagem de transcendência mística e vai além: expressa o desejo que contrasta com a escolha do termo “caridade”, pois:

A linguagem popular, por excelência uma linguagem terrena, não acredita absolutamente nas sublimações do desejo e, portanto, não vê senão perda, falta, ablação e castração onde outros vêem mutação e novo começo. Consequentemente, o azul o adquire, a maioria das vezes, significação negativa (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 69).

O eu-trovador referencia o amado como “senhor da minha vida”, assim como o evoca no primeiro poema da obra “vida da minha vida, os versos exprimem o conceito de vassalagem amorosa, uma vez que se submete de maneira servil e devota ao amado, colocando-se em uma posição de dependência e submissão voluntária em nome do Outro, que é caracterizado, também, como dono da vida do eu lírico, pois, somente através dele, este *eu* pode acessar o estado máximo de sua verdadeira identidade, evidenciando o aspecto paradoxal da relação amorosa.

Além da simbologia das cores, outro símbolo que é bastante presente na poética de Hilst é a água, assim como demais elementos que a ela se associam, como as conchas. Assim sendo, no poema XXXIV da obra *Cantares de perda e predileção* (1983), os desdobramentos do eu poético em “*eu*-muitas” continuam fazendo eco e recupera a simbologia da água, recorrente em *Presságio* (1950) que, segundo o *Dicionário dos símbolos*, “As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida; meio de purificação; centro de regenerescência” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 15), os quais podem ser observados no poema em questão:

As águas, meu ódio-amor.
 Uma boca de seixos
 Um oco de palavras
 Um sumidouro de fomes
 E de asas
 Teu ódio-escama

Sobre o meu desejo.

As águas, meu ódio-amor.

Mulheres afogadas

Eu-muitas

De litígio, escuriza

E a sedução de me pensares

Presas

Me sabendo invasão.

E unguento sobre a tua mágoa.

Flores, graças

Para que os nossos corpos

Se lavem destas águas

Caridosos com a carne e as ilusões.

(Hilst, 2017, p. 376-377)

O poema inicia-se trazendo destaque para as águas “As águas, meu ódio-amor”. Porém, a imagem criada a partir dela é negativa, uma vez que “uma boca de seixos” pode ser entendida como uma boca que contenha pedras²⁵, impossibilitada de falar e se expressar, como também pode ser percebido nos versos seguintes “um oco de palavras”. Além disso, o termo “oco” projeta uma imagem de vazio e a áurea negativa se mantém ao mencionar um fenômeno natural dos sumidouros, também associado à simbologia da água nos versos “Um sumidouro de fomes/E de asas”, criando um contraste, pois as fomes e as asas podem simbolizar, respectivamente, desejo e liberdade, porém, foram sugadas. Na sequência dos versos, tem-se: “Teu ódio-escama/Sobre o meu desejo”, parte na qual percebemos que o Outro também recebe uma caracterização que perpassa a simbologia da água, tendo seu sentimento caracterizado como ódio-escama, projetando uma espécie de barreira, “escama”, a qual afasta o eu-trovador, interpondo entre o seu desejo.

Na estrofe seguinte, a qual também se inicia com o verso “As águas/meu ódio-amor”, além de provocar um ritmo, como um vai e vem das ondas, também se associa a outro elemento: ao *eu*. Nos versos “Mulheres afogadas/Eu-muitas”, é criada uma imagem de um eu que se

²⁵ Pedras lisas e arredondadas que são encontradas em rios, praias ou leitos de riachos.

fragmenta, que é múltipla e todas essas versões de si foram afogadas, rejeitadas pelo objeto de desejo. Ainda sobre esse eu-muitas, Combe (2010) enfatiza:

Da mesma maneira, seria melhor, sem dúvida, falar de uma ipseidade do sujeito lírico que lhe assegura, apesar de tudo, sob suas múltiplas máscaras, certa unidade como Ichpol (Husserl). Mas essa unidade do “eu” na multiplicidade dos atos intencionais, essencialmente dinâmica, está em constante devir: o “sujeito lírico” não existe, ele se cria (Combe, 2010, p. 128).

Dessa maneira, o eu-múltiplo criado, também presente em outras poesias da autora que já foram analisadas no presente trabalho, cria a imagem de um sujeito inacabado, o qual ainda não alcançou a sua unidade verdadeira e, para além disso, forma uma imagem de um *eu* que se descentraliza em diversas versões, como uma espécie de tática para conquistar o Outro, o qual é alheio a cada fragmento do *eu*. Os versos seguintes criam uma imagem da relação entre o *eu* e seu amado, “De litígio, escuridão”. O termo litígio simboliza uma disputa por algo ou demarca que existe um desacordo sobre determinado assunto, assim, a controvérsia existente é caracterizada como “escuridão”, isto é, assumindo uma conotação diferente em relação às cores usadas, por exemplo, pelo eu lírico no poema III analisado anteriormente, ao pedir que o amado se lembre dos bons momentos vividos. O desejo do eu que canta é projetado em “E a sedução de me pensares/presa”, de modo que o *eu* se sente atraída pela ideia de estar aprisionada ao Outro, submetendo-se a esse outro de forma voluntária e consciente, “me sabendo invasão”, retomando, mais uma vez, a imagem da vassalagem amorosa.

A configuração, sobretudo deste último verso analisado do poema, traz à luz uma estrutura sintática não tradicional e canônica, de modo que, conforme Paz (2012, p. 26), expressa “A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas entranhas, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto maduro ou como um foguete no momento de explodir no céu. O poeta põe em liberdade a sua matéria.”, ou seja, a nova configuração frasal focaliza a consciência do *eu*, evidencia a sua vontade, o seu anseio.

Na terceira estrofe, o eu lírico demonstra a tentativa de superar os sentimentos adversos e negativos, oferecendo uma espécie de cura, como se percebe em: “E unguento sobre a tua mágoa. Flores, graças/Para que os nossos corpos/Se lavem dessas águas”, criando-se, assim, uma imagem espiritual, uma vez que a água é, nestes versos, associada à regeneração e à purificação. Além disso, “Nas tradições judaica e cristã, a água simboliza, em primeiro lugar, a origem da criação. (...) Fonte de todas as coisas, manifesta o transcendente e deve ser, em consequência, considerada como uma hierofania.” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 16). Isto

posto, “A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora” (Chevalier e Gheerbrants, 2003, p. 16), ou seja, os corpos, ao se lavarem dessas águas que perpassam todos os acontecimentos negativos, serão purificados, uma imagem desaparece e dá espaço para outra nova, imagem essa idealizada e desejada pelo *eu*.

Por conseguinte, o verso final do poema, o qual apresenta-se separado dos demais, enfatiza a dualidade sagrado e profano, visto que, em “Caridosos com a carne e as ilusões”, o termo caridade está associado diretamente ao sagrado, e a evocação da carne cria uma imagem de doação – comunhão deste corpo –, a qual pode ser ainda potencializada ao considerarmos que a água é o símbolo universal da fecundidade. Por outro lado, “as ilusões” simbolizam o anseio latente que se traduz em expectativas irreais de superar o sentimento contrário do Outro para que possam envolver-se carnalmente, atingindo a transcendência.

A simbologia da água, bem como a das cores, também é bastante presente na obra *Presságio* (1950) de Hilst, evocando a dualidade místico-erótico, como pode ser observado no poema VI da referida obra:

Água esparramada em cristal,
 buraco de concha,
 segredarei em teus ouvidos
 os meus tormentos.
 Apareceu qualquer coisa
 em minha vida toda cinza,
 embaçada, como água
 esparramada em cristal.
 Ritmo colorido
 dos meus dias de espera,
 duas, três, quatro horas,
 e os teus ouvidos
 eram buracos de concha,
 retorcidos
 no desespero de não querer ouvir.

Me fizeram de pedra
 quando eu queria
 ser feita de amor.
 (Hilst, 2017, p. 22-23)

Assim como o poema anterior, o primeiro verso traz a água como plano “Água esparramada em cristal”, isto é, em uma perspectiva diferente do poema XXXIV que a apresentava de forma fluída. Logo, podemos observar que esse elemento transpassa barreiras físicas, sendo capaz de se adaptar, moldar e mudar, carregando em si um caráter místico. Ademais, o termo “esparramada” cria uma imagem de fluidez, e cristal é um outro elemento, o qual pode simbolizar fragilidade.

Os versos seguintes “buraco de concha,/segredarei em teus ouvidos/os meus tormentos.” criam uma de um eu poético que está enfrentando sofrimentos, porém, os ouvidos do amado encontram-se retorcidos para ouvi-los. As cores são novamente evocadas e colocadas em contraste no poema, pois há a chegada de “qualquer coisa” na vida cinza do eu lírico e depois cria-se um “ritmo colorido”. Essa dualidade coloca em perspectiva a vida do eu “embaçada, como água esparramada em cristal.”, denotando efemeridade, fragilidade e que foge a um controle – “esparramada”. Ademais, esta repetição do primeiro verso cria um ritmo no poema.

As cores, então, surgem após a menção da vida sem emoção do eu-trovador, de modo que “Ritmo colorido/dos meus dias de espera,/ duas, três, quatro horas,” produz uma imagem entusiasmada de espera, da conquista, porém os ouvidos do amado “eram buracos de concha, retorcidos, no desespero de não querer ouvir.”. A repetição do verso não exprime apenas ritmo, mas reforça a imagem do amado, colocando-o em um posto inalcançável, embora haja esforços por parte do eu enunciadora. A última estrofe do texto poético enfatiza o sofrimento do *eu* diante da rejeição do seu amado “Me fizeram de pedra/quando eu queria/ser feita de amor”, isto é, a tornou endurecida, sem vida.

Desse modo, podemos notar que existe uma linha contínua, como se Hilst tecesse, assim como Ariadne, desde a obra *Presságio* (1950), a reivindicação do eu poético, sempre em busca do conhecimento elevado de sua essência autêntica. Essa jornada, árdua, através da dor e do sofrimento, faz com que o *eu* se aproxime, ainda mais, do plano sagrado.

O eu lírico não mantém uma unidade exata, projetando-se ora para fora de si, ora multiplicando-se, evidenciando a subjetividade que nasce de outra dualidade paradoxal: do desejo pelo Outro e da procura do ser. Nesse sentido, utilizo, aqui, o termo paradoxal, pois é somente a partir do Outro que o eu pode alcançar a sua unificação, logo, temos apenas uma mesma face: tudo começa e termina em desejo.

À vista disso, é difícil desassociar o eu do tu na enunciação desenvolvida, mas a busca por essa fusão não está apenas no prazer sereno de amar e ser amado, mas também no apelo

corpóreo, ultrapassa o romântico, de modo que o carnal alcança a mística e, através desta, reivindica-se o *eu* em sua essência original, o que justifica a importância do alcance do Outro nessa longa jornada.

Em relação ao Outro, podemos utilizar o mito sumérico “Gilgamesh”, uma das mais antigas obras literárias conhecidas, datada de aproximadamente 2100 a.C, a qual narra a vida do personagem de mesmo nome da obra, o qual se lança em busca da imortalidade e da sabedoria. Nesse mito, a presença de um outro é invocada, chamado Enkidu, uma figura selvagem criada pelos deuses para ser um adversário à altura do semideus Gilgamesh - rei arrogante que abusava veementemente de seus poderes. Assim, a narrativa toma um caminho que nos interessa neste ponto da análise, pois Enkidu, após passar 6 dias e 7 noites desfrutando dos prazeres do corpo, torna-se apto para caminhar entre os homens.

Desse modo, a busca pelo pertencimento do outro pode ser lida como um desejo quase primitivo do ser, o que também é potencializado nos poemas pela escolha das cantigas, uma vez que se trata de um gênero literário que desperta o primitivo. Assim, a visão do amor não está separada do prazer do corpo, de modo que o erotismo se traduz, também, como caminho para o alcance do místico, revelando, nessa busca incessante, as múltiplas faces e perspectivas do eu-ninguém-muitas-outras que se projetam e se recolhem nessa procura transcendental.

Portanto, nossa análise desenvolvida buscou demonstrar como o erotismo e a mística se entrelaçam na poesia de Hilda Hilst, configurando-se como forças motrizes na busca pela unidade do ser e na reivindicação do eu feminino. As vozes líricas que habitam as três obras selecionadas buscam, através do erotismo, um caminho para a experiência do sublime, para a comunhão com o sagrado e com o estado mais elevado de si. Diante disso, o erótico e a mística se fundem na construção de um eu em constante transformação, inacabado e complexo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação buscou analisar como o contexto da ditadura militar brasileira impactou a poesia de Hilda Hilst, utilizando como corpus três obras significativas de sua trajetória: *Presságio* (1950), *Iniciação do poeta* (1963-1966) e *Cantares de perda e predileção* (1983). A análise partiu da hipótese de que o hermetismo em crescimento na poesia de Hilst – observada principalmente a partir de *Iniciação do poeta* – funcionou como uma importante forma de resistência à censura imposta pelo regime ditatorial, período em que o medo e a repressão fizeram com que novas formas de expressão surgissem para driblar a censura, tornando possível garantir a sobrevivência da palavra em um contexto absurdamente silenciador.

À vista disso, conforme discutido em nosso primeiro capítulo, a ditadura militar brasileira (1964-1985), desde os seus primeiros anos, apresentou uma atmosfera de forte repressão, caracterizada pela prática sistemática de violência e de perseguições direcionadas a qualquer indivíduo ou grupo que manifestasse oposição ao sistema vigente. Isto posto, foi essencial entender, em nosso trabalho, que esse cenário autoritário desenhou, desde a sua implementação, uma dinâmica de coerção social que iam além do uso da força, incluindo a implementação de uma rigorosa censura estatal, a qual impactou profundamente a produção cultural do período, de modo a incentivar diversos poetas a recorrerem à autocensura – como a própria Hilda Hilst – como forma de proteção diante do terror e do medo instaurado.

Tendo isso em mente, através dos poemas de três obras poéticas de Hilda Hilst – *Presságio* (1950), *Iniciação do poeta* (1963-1966) e *Cantares de perda e predileção* (1983) –, o nosso estudo analisou e buscou entender tal impacto do contexto ditatorial brasileiro na poética da autora, partindo da hipótese de que a perceptível intensificação de seu hermetismo funcionou como instrumento de resistência à censura que se intensificou neste período histórico. Assim, podemos notar que, mesmo publicada nos anos iniciais do regime militar brasileiro, a obra *Iniciação do poeta* (1963-1966) já refletia o impacto da autocensura, visto que apresenta um crescimento considerável do hermetismo da autora e as simbologias e analogias gestadas em *Presságio* (1950) mudaram de tom, isto é, mesmo diante da opressão, a poeta não ficou, pegando emprestado os seus próprios versos, “vazia de seus meios”²⁶, de modo que a palavra poética não fosse calada.

²⁶ Poema LIII da obra *Cantares de perda e predileção* (1983)

A partir disso, no segundo capítulo, nos aprofundamos na análise da linguagem como forma de transgressão nos poemas de Hilda Hilst, a qual utiliza símbolos e analogias para expressar suas ideias e a sua visão de mundo de forma velada, resistindo não só ao silenciamento e à censura impostos pelo regime ditatorial, mas também ao conservadorismo social que se fortalecia, ainda mais, com os discursos a favor da moralidade, da religiosidade e dos bons costumes – realizando a manutenção de estereótipos de gênero perpetuados pelo conservadorismo social da época. Dessa maneira, destacamos a presença constante do *eu* feminino em primeira pessoa na poética da autora, o qual revela uma pluralidade e complexidade de vozes femininas que reivindicam o *eu* e buscam a unidade do ser por meio do Outro, evidenciando uma espécie de erotismo místico, através do qual se pode transcender e se tornar completo, ou seja, podemos acompanhar todo o processo da busca constante, marcado pela tentativa, pela perda, pelo questionamento e, sobretudo, pelo desejo.

Nesse contexto, o eu lírico se afirma como sujeito desejante e ativo, engajando-se na busca de si mesmo e do Outro – através da invocação de um erotismo-místico-amoroso e, por que não, sacro – enquanto explora e reconhece seus desejos mais íntimos e corporais, em busca, ainda, de se (re)conhecer – trazendo à luz o seu caráter transgressor ao desafiar as normas sociais que, comumente, recalcam tais comportamentos. Tais elementos da poética de Hilst, que desafiam, portanto, o forte conservadorismo da época, são desdobrados e ressignificados nas obras por meio das simbologias e de sua linguagem hermética. Podemos observar, através das análises realizadas, que os símbolos se entrelaçam na construção poética da autora: a água que, em *Presságio* (1950), é associada ao erotismo e à fecundidade, em *Iniciação do poeta* (1963-1966) é clareza e pranto e, ainda, projetam a imagem do *eu* – corpo de água, corpo de rio, por exemplo, em *Cantares de perda e predileção* (1983). As flores abrem espaço para a terra, a campã; as cores, mudam, mas entre toda a extensão de uma constelação de versos, há uma permanência: o desejo – que atua, na poesia hilstiniana, como motor propulsor do eu lírico, impulsionando-o em uma busca constante pela completude, de modo que, paradoxalmente, a unidade do *eu* se faz por meio do Outro.

Conforme nos adentramos em suas simbologias, podemos observar que Hilst apresentava, desde a sua obra de estreia, um projeto literário consolidado, uma vez que as imagens e as analogias presentes em seu primeiro livro também aparecem ao longo das suas demais produções poéticas, sendo possível, então, entender como elas se transformam ao longo das três obras, refletindo as mudanças no contexto social e político e seus possíveis impactos.

Essa organicidade literária evidencia a complexidade das obras da autora, o que contrasta com a interpretação simplista da crítica que associava a poética de Hilda apenas a sua feminilidade. Tendo isso em mente, podemos compreender que Hilst enfrentou formas de silenciamento distintas desde o início de sua carreira literária – dentre elas, o silenciamento da crítica que, muitas vezes, não a lia com profundidade, e do próprio cânone literário, o qual é predominantemente masculino e o crescente hermetismo de sua linguagem não encontrava, neste, um espaço de reconhecimento e, ainda assim, ela reivindicou o seu estatuto de poeta; e, também, do conservadorismo social – antes e após a ditadura militar. À vista disso, o percurso de transgressão de Hilst, usando a linguagem poética como ferramenta de resistência e expressão individual, bem como desafiando normas e padrões impostos, já era uma realidade, se estendendo, também, ao período ditatorial em questão.

Em suma, reduzir Hilda Hilst apenas às temáticas do erotismo e da morte é um equívoco que não só simplifica a sua obra, como também faz com que deixamos de explorar e de ter acesso, com profundidade, a outras inúmeras possibilidades tecidas em sua poesia. A autora, diferente de muitos poetas, apresenta uma poética difícil de entrar, que não se entrega aos olhares e apressados e às leituras superficiais. Embora desafiadora, uma vez dentro desse universo complexo e instigante, vamos abrindo novas portas de significação que nos levam para espaços desconhecidos que não nos revelam a sua profundidade sem que haja um olhar atento e aberto. O seu hermetismo exigente que afasta uns, frequentemente visto como barreira, prende outros que a leem com a coragem de enfrentar a sua complexidade e a sua pluralidade – é reconhecer que seu legado ultrapassa rótulos fáceis. Ler Hilda Hilst é uma *experiência*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.
- ALBUQUERQUE, Gabriel Arcaño Santos de. *Deus, amor, morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2017.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 2. ed. Trad. de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1981.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p. 11.
- BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-240.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política – ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume I, 3ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENVENISTE, Émile. A linguagem e a experiência humana. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. Trad. de Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes, 1989.
- BÍBLIA. *Bíblia de estudo NTLH*. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.
- BORGES, Jorge Luís. *Esse Ofício do Verso*. Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo, Cultrix, Ed. da universidade de São Paulo, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo: Editora da USP, 1996.
- BUTLER, Judith. Vida precária. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n.1, p. 13-33.
- CASSIRER, Ernst. *Antropologia Filosófica*. Trad. de Vicente Félix de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou, 1977.
- CHEVALIER, Jean-Claude; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003, 995 p.

COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a metamorfose de nossa época. In: *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. *Revista USP*, São Paulo, Brasil, n. 84, p. 113–128, 2010.

DESTRI, Luisa de Aguiar. *De tua sábia ausência – a poesia de Hilda Hilst e a tradição lírica amorosa*. Campinas, SP: 2010. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/770891>. Acesso em 16 de setembro de 2023.

DIETZEL, Vera Lúcia. Carlos Drummond de Andrade e Vinícius de Moraes: uma comparação. *Uniletras* 24, dezembro de 2002. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/229/227>. Acesso em 20 de outubro de 2024.

DINIZ, Cristiano (org.). *Fico Besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil Republicano: v. 4, O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização (1964-1985)*. 4. ed. (O Brasil Republicano; v. 4). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). *O Brasil Republicano: v. 4, O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização (1964-1985)*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. (O Brasil Republicano; v. 4).

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

FRASER, Nancy. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era “pós-socialista”. *Cadernos de Campo*, v. 15, n. 14/15, p. 231-239, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *Pró-posições*, v. 13, n. 3 [39], set./dez. 2002. Disponível em: <https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/2164/39-dossie-gagnebimjm.pdf>. Acesso em 20 de setembro de 2021.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu. Disponível em: https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/HALL_Cultura_e_Representa%C3%A7%C3%A3o_-_2016.pdf. Acesso em 19 de julho de 2022.

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

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Água no vinho. O fruto proibido In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária. 1947-1958*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

JARA, René; TALENS, Jenaro (1987), “Comparatismo y semiótica de la cultura: función de la críticas y reanonización”, in *Eutopías: Teorias/Historia/Discurso*, n. 2-3, vol. 3: pp. 5-17.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1978.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. 2. ed. Vol. II. e Vol X. São Paulo: Martins, 1982.

LIMA, Amoroso Alceu. A anistia de 1979 e as heranças da ditadura. In: ROGEGHERO, Carla Simone. *O Brasil Republicano: v. 4, O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização (1964-1985)*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. (O Brasil Republicano; v. 4).

ORLANDI, Eni. *As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1995.

PAZ, Otavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. De Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

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

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Nova fronteira: Rio de Janeiro, 1982a.

PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, 1982b.

PÉCORRA, Alcir. Nota do organizador. In: PÉCORRA, Alcir. (Org). *Por que ler Hilda Hilst?* São Paulo: Globo, 2010.

PEDROSA, Israel. *Da Cor à Cor Inexistente*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2009.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs). *Performance, exílios, fronteiras*. Belo Horizonte, UFMG, 2002. p. 47-68.

RIBEIRO, Renata Rocha; CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz de. Canto compassado: os cantares de amigo e os cantares de Hilda Hilst. *Via Litterae*, Anápolis, v. 2, n. 1, p. 249-264, jan./jun. 2010.

ROGEGHERO, Carla Simone. A anistia de 1979 e as heranças da ditadura In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). *O Brasil Republicano: v. 4, O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização (1964-1985)*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. (O Brasil Republicano; v. 4).

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008, p 65-82. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/?format=pdf>. Acesso em outubro de 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.) *História, Memória, Literatura*. O testemunho na era das catástrofes, Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SIMÕES, Marta de Sousa. A des/construção da identidade em *The Yellow Wallpaper*, de Charlotte Perkins Gilman e a ausência de etnicidade. *Cabo dos Trabalhos*. Ed. Isabel Caldeira e Maria José Maria Canelo, n. 13, 2016.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: Editora L&PM, 2016.

50 anos do golpe: a ditadura militar no Brasil: o que aconteceu entre 31 de março e 1º de abril de 1964 e o reflexo que isso teve na trajetória do país, através dos impactantes textos de *Aventuras na História*. São Paulo: abril, 2014, p. 131-132.