



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

SÁVIO PIRES DE SOUZA

**A SUBJETIVIDADE LÍRICA EM “SONETOS QUE NÃO SÃO” E
“CANTARES”, DE HILDA HILST**

GOIÂNIA
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Sávio Pires de Souza

3. Título do trabalho

A subjetividade lírica em "Sonetos que não são" e "Cantares", de Hilda Hilst .

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Sávio Pires De Souza, Discente**, em 22/03/2023, às 18:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jamesson Buarque De Souza, Professor do Magistério Superior**, em 12/04/2023, às 18:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3614892** e o código CRC **325470C4**.

SÁVIO PIRES DE SOUZA

**A SUBJETIVIDADE LÍRICA EM “SONETOS QUE NÃO SÃO” E
“CANTARES”, DE HILDA HILST**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: LP1 – Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza

GOIÂNIA
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Souza, Sávio Pires de
A subjetividade lírica em “Sonetos que não são” e “Cantares”, de Hilda Hilst [manuscrito] / Sávio Pires de Souza. - 2022.
LXXXV, 85 f.

Orientador: Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2022.

1. Subjetividade. 2. Sujeito poético. 3. Hilda Hilst. 4. Sonetos que não são. 5. Cantares. I. Souza, Jamesson Buarque de, orient. II. Título.

CDU 821.134.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata Nº **36** da sessão de defesa de dissertação de **Sávio Pires de Souza** que confere o título de **Mestre** em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários

Aos **vinte e nove** dias do mês de **dezembro** do ano de **dois mil e vinte e dois**, a partir das **quatorze** horas, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa de dissertação intitulada "**A subjetividade lírica na obra Sonetos que não são (1959) e Cantares (2004), de Hilda Hilst**". Os trabalhos foram instalados pelo orientador, **Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza** (Presidente/PPGLL/FL/UFG), com a participação dos demais membros da banca examinadora: **Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula** (PPGLL/FL/UFG), membro titular interno e **Prof. Dr. Fabio Cavalcante de Andrade** (PPGLL/UFPE), membro titular externo. Durante a arguição, os membros da banca **não** fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A banca examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da dissertação tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo **Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza**, presidente da banca examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros da banca examinadora, aos **vinte e nove** dias do mês de **dezembro** do ano de **dois mil e vinte e dois**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

A subjetividade lírica em "Sonetos que não são" e "Cantares", de Hilda Hilst



Documento assinado eletronicamente por **Jamesson Buarque De Souza, Professor do Magistério Superior**, em 29/12/2022, às 15:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Ferraz De Paula, Professor do Magistério Superior**, em 29/12/2022, às 15:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabio Cavalcante de Andrade, Usuário Externo**, em 31/12/2022, às 14:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3430551** e o código CRC **A117A31F**.

Referência: Processo nº 23070.069267/2022-15

SEI nº 3430551

Dedico este trabalho à minha mãe, que reacende minha coragem e força todos os dias, me inspira e faz resistir.

AGRADECIMENTOS

A Deus, minha força maior.

Ao meu orientador, professor Dr. Jamesson Buarque de Souza, exemplo de professor e pesquisador, que aceitou o desafio da orientação acadêmica e, mesmo diante de tantos desafios enfrentados ao longo dessa caminhada, esteve disposto a me conduzir.

Aos professores Fábio Andrade e Marcelo Ferraz, por terem aceitado participar da banca de qualificação e pelas grandiosas contribuições dadas ao meu trabalho.

À professora Maria Severina, pela amizade, acolhida e, sobretudo, por ter compartilhado saberes acerca da literatura que tanto transformaram minha vida.

Aos professores e funcionários da UFG, pelo suporte dado a mim nestes anos de estudo.

À minha mãe, pai e irmãos, pelo amor e apoio incondicional.

Aos meus queridos amigos Alex, Amanda, Thaís, Paula, Glauce, Ludmilla e Raquel, por estarem comigo diante dos momentos de desmotivação, insegurança e medo, sempre me apoiando e incentivando.

Às amigas da UEG, especialmente: Karla Vitoriano, Fernanda Bonfim, Nay, Maria Goretti, Maria Aurora e Flávia Leonel, pela parceria e amizade.

A todas/os aquelas/aqueles que fazem de sua curiosidade meu estímulo em continuar aprendendo.

Que se a mim não me deram
Esplêndida beleza
Deram-me a garganta
Esplandecida: a palavra de ouro
A canção imantada
O sumarento gozo de cantar
Iluminada, ungida.

(Hilda Hist)

RESUMO

A poesia lírica é considerada um gênero subjetivo que expressa, através de um eu, as reflexões, emoções, sentimentos pessoais do poeta. Entretanto, essa concepção defendida por Hegel e que ainda encontra-se presente no espaço acadêmico sofre algumas modificações, visto que os séculos XX e XXI são momentos de transformações no que tange aos aspectos sociais, políticos, culturais e econômicos, que implicaram mudanças estéticas na arte moderna e contemporânea. Suscita, em virtude desse contexto, uma expressão poética voltada à impessoalidade, à despersonalização, à multiplicidade, à presença de personalidades múltiplas, tendo, desse modo, identidades perdidas, entre outras. Nesse caminho, a escritora paulista Hilda Hilst se insere nesse meio de transformações e problematiza a situação do sujeito lírico, que se manifesta em seus poemas por meio de um discurso feminino que abre espaço para uma nova consciência da mulher, não apenas em relação à sua individualidade, mas à sua coletividade, por assumir uma posição que durante muito tempo não foi concedida a ela. Diante disso, o objetivo geral desta dissertação é realizar um estudo sistemático acerca da composição do sujeito lírico nas obras *Sonetos que não são* (1959) e *Cantares* (2004). A metodologia utilizada para a pesquisa partiu de análises que permitiram discorrer sobre perspectivas teóricas de quem é e de que maneira se constitui tal sujeito nas produções poéticas da autora. Os estudos empreendidos possibilitaram o levantamento de duas questões importantes sobre o sujeito poético que se instaura nas obras: o desdobramento do eu para uma máscara e a presença de um sujeito que se constitui a partir de sua relação com o outro. Esta trajetória culminou na elaboração de três capítulos, contando com Octavio Paz (1984), Hegel (1997), Combe (1999), Hamburger (2007) e Bataille (2017) como parte do aporte teórico, evidenciando a constituição de uma subjetividade móvel, dinâmica e, sobretudo, plural.

Palavras-chave: Subjetividade. Sujeito poético. Hilda Hilst. Sonetos que não são. Cantares.

ABSTRACT

Lyric poetry is considered a subjective genre that expresses through a self the reflections, emotions, personal feelings of the poet. However, this conception defended by Hegel and which is still present in the academic space undergoes some changes, since the 20th and 21st centuries are moments of transformation in terms of social, political, cultural and economic aspects, which implied aesthetic changes in the modern and contemporary art. Due to this context, it gives rise to a poetic expression focused on impersonality, depersonalization, multiplicity, the presence of multiple personalities, thus having lost identities, among others. In this way, Hilda Hilst, a writer from São Paulo, inserts herself in this environment of transformations and problematizes the situation of the lyrical subject, which manifests itself in her poems through a feminine discourse that opens space for a new awareness of women, not only in relation to her individuality, but its collectivity, for assuming a position that for a long time was not granted to her. Therefore, the general objective of this dissertation is to carry out a systematic study about the composition of the lyrical subject in the works *Sonetos que não são* (1959) and *Cantares* (2004). The methodology used for the research started from analyzes that allowed to discuss theoretical perspectives of who is and how a subject is constituted in the author's poetic productions. The studies undertaken made it possible to raise two important questions about the poetic subject that is established in the works: the unfolding of the self into a mask and the presence of a subject that is constituted from its relationship with the other. This trajectory culminated in the elaboration of three chapters, counting on Octavio Paz (1984), Hegel (1997), Combe (1999), Hamburguer (2007) and Bataille (2017) as part of the theoretical contribution, evidencing the constitution of a mobile, dynamic and, above all, plural subjectivity.

Keywords: Subjectivity. Poetic subject. Hilda Hilst. *Sonetos que não são*. *Cantares*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 A LÍRICA MODERNA DE HILSTA HILST: um encontro com o feminino	14
1.1 Poesia lírica: uma breve abordagem sobre o gênero	14
1.2 O contexto da modernidade e seus desafios.	19
1.3 Hilda Hilst: vida e literatura	23
1.4 A escrita feminina como potência em Hilda Hilst	26
2 METAMORFOSE: aspectos da subjetividade em Hilda Hilst	35
2.1 Subjetividade e enunciação lírica	35
2.2 O eu disfarçado: a máscara como artifício da lírica	45
3 OS CANTARES DO AMOR: a lírica amorosa de Hilda Hilst	53
3.1 A projeção do eu no outro: a busca da completude amorosa.....	54
3.2 A representação do amor e do erotismo em <i>Cantares</i>	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS	78

INTRODUÇÃO

A arte, de um modo geral, tem acompanhado a Humanidade no decorrer de toda sua historicidade. A poesia enquanto forma de manifestação dessa arte é capaz de inúmeras capacidades, como encantar, assombrar, alegrar, entristecer e, sem dúvida, é um canal comunicativo poderoso, além de um ato intelectual. Por intermédio da poesia, o homem pode expressar seus sentimentos, emoções, reflexões acerca da vida e do mundo que o rodeia. Por esse motivo, ela é para o ser humano uma das maneiras pelas quais ele compreende a si próprio, mesmo quando focaliza a realidade exterior.

Embora misteriosa, a poesia de autoria feminina carrega em seu bojo o desejo por proclamar o ser e celebrar a vida da forma que lhe convém. Ouvir esses cantares é mergulhar num mar de angústia, que é a experiência da existência humana, e retornar à superfície com inúmeros questionamentos, mas embebido por um estado de graça por ter se deleitado na beleza de suas composições.

Deleuze (2001), por meio de sua teoria, apresenta razões que justificam a existência do ato de escrever. No caso deste trabalho, pretende-se alcançar dois motivos, pelo menos: o primeiro está ligado à capacidade de se atentar a algo fundamental que não se detecta em um primeiro olhar e também reforçar uma tendência de estudo em relação à produção literária de mulheres, tanto no cenário nacional quanto internacional.

A poesia lírica é considerada uma manifestação da alma humana e, por esse motivo, apresenta-se como ferramenta de anunciação de vozes particulares. Entre as vozes que têm ganhado notoriedade no cenário da literatura moderna e contemporânea, pode-se mencionar Hilda Hilst que, por sua ousadia, confere um discurso carregado de lirismo, buscando a abertura para uma nova consciência feminina.

As obras *Cantares* (2004) e o segmento de *Roteiro do Silêncio*, intitulado *Sonetos que não são* (1959), compõem o objeto de estudo deste trabalho. A escolha por esse objeto de estudo se deve principalmente à tentativa de colocar em evidência um traço representativo da lírica moderna e também contemporânea, que é a subjetividade, uma vez que a problematização sobre

esse aspecto da lírica se depreende do conceito de sujeito poético ofertado pelos pressupostos da teoria e da crítica tradicionalmente consideradas.

Hilda Hilst, paulista, de Jaú, é uma escritora que se tornou muito conhecida depois que a Editora Globo republicou a maioria de suas obras e devido às polêmicas noticiadas pela imprensa sobre as vozes do além que afirmava ouvir em sua chácara em São Paulo. Pelo desafio que representa a leitura de seus escritos, há uma fortuna crítica vasta sobre sua poesia, teatro e prosa. Quanto à vida social, pode-se dizer que viveu de maneira intensa, sempre conciliando com o desejo de se dedicar exclusivamente à literatura. Hilda Hilst passou a viver praticamente reclusa na Casa do Sol, entre os anos de 1963 e 2004, quando morre, deixando mais de vinte obras publicadas.

A obra poética da autora busca tratar das angústias sofridas pelo ser humano em sua existência, sendo assim, pode-se considerar que a poeta apresenta um caráter altamente filosófico em suas produções. Além desse perfil, é possível afirmar que os textos em versos da escritora contêm reflexões próprias do universo feminino. Por apresentar uma personalidade combativa diante das limitações impostas a mulheres, escreveu sobre temáticas que representaram muito o que viviam essas pessoas inseridas no contexto de sua época, como: relacionamento amoroso, corpo, desejo, sexualidade, erotismo, entre outras.

Hilda é uma escritora profícua. Nas várias obras que deixou, depois de seu falecimento, são encontradas grandes indagações que envolvem perguntas de toda a humanidade e temas que causam polêmicas, como bem afirmado anteriormente. Nesse sentido, Coelho (1989, p. 544) assevera:

Escritora da linhagem dos fundadores, Hilda Hilst (tal como Guimarães Rosa, Clarice Lispector, João Cabral, e outros fundadores) vem construindo uma obra, cuja matéria-prima é retirada deste nosso mundo em caos, descentrado (desde que perdeu seu centro sagrado), mundo em acelerado processo e mutação e incapaz de responder às interrogações limites da existência humana: “Quem somos?”; “O que fazemos aqui?”.

Nesse caminho, a problemática do homem moderno/contemporâneo cria, na poesia de Hilda Hilst, uma dificuldade na determinação de uma identidade fixa ou permanente e da subjetivação, trazendo para este cenário de poesias uma questão central, que também se manifesta como principal deste trabalho:

qual é a voz lírica que soa em seus poemas? A partir disso, a proposta de investigação centrou-se em um estudo sistemático a respeito do sujeito poético dos cantos hilstianos. Para contemplar esses aspectos, esta pesquisa foi realizada seguindo a natureza bibliográfica, buscando, a partir da leitura de obras teórico-críticas, fundamentar o trabalho.

Sendo assim, foi empreendido um método de estudos, no qual, a partir das análises de poemas das obras *Cantares* (2004) e *Sonetos que não são* (1959), sendo estas desenvolvidas ao longo do capítulos desta dissertação, certas conclusões acerca do eu lírico hilstiano foram constatadas.

Sobre a obra *Cantares* (2004), pode-se dizer que é composta por dois segmentos: *Cantares de perda e predileção* (1983), com setenta poemas, e *Cantares do sem nome e de partidas* (1995), com dez, último volume de Hilst de poesias inéditas. Ambos possuem o mesmo eixo temático: o contraditório amor que, na mesma proporção que gera alegria, excitação, provoca dor e sofrimento.

Em *Cantares de perda e predileção* são tratadas temáticas, como memória, além das batalhas amorosas, tendo como protagonista o Ódio-amor. *Cantares do sem nome e de partidas* assume uma forma mais aprazível, embora ainda traga cenas amorosas ligadas a metáforas como loucura e morte. Nessa seção, observa-se o tratamento de questões celestes em contraposição ao que é terreno numa indefinição do “isso-esse”, que é “nunca-mais”.

Na obra *Roteiro do silêncio* (1959), há duas seções que se constituem no horizonte das formas fixas: trata-se de “Cinco elegias” e “Sonetos que não são”, sendo o último escolhido para compor o *corpus* deste trabalho. Em *Sonetos que não são*, o amor e o (des)amor constituem a temática central dos textos. Essa seção é composta por sete poemas, que podem ser lidos como segmentos de um único poema ou como unidades independentes. O título é sintomático, dado que, ao mesmo tempo que sugere o modelo fixo do soneto, já o flexibiliza. De qualquer maneira, tanto o nome da obra quanto dos fragmentos que seguem indicam o trabalho cuidadoso com a linguagem, por meio de jogo de palavras e sentidos, que possibilita a reflexão do sujeito que enuncia e de seu fazer poético.

É importante mencionar que as duas obras a serem analisadas foram escolhidas por apresentarem certas aproximações, como a presença de uma temática comum, aspectos da subjetividade que propõem diálogos entre ambas, etc. Ademais, a escolha por *Cantares* (2004) também se dá por esta pertencer a

uma fase de amadurecimento poético, momento em que a poesia da autora revisita temas já trabalhados, mas que se tornam cada vez mais complexos e herméticos.

A pesquisa partiu dos seguintes questionamentos: quem é o eu lírico presente em *Sonetos que não são* (1959) e *Cantares* (2004)? E como ele se constitui nessas obras? Como hipótese principal, é possível pensar a subjetividade na lírica de Hilda Hilst pela apresentação de um sujeito poético que se manifesta de maneira cindida, contraditória, plural, múltipla, a todo momento se constituindo.

A verificação da hipótese se deu no tratamento dos capítulos que compõem esta dissertação. O capítulo 1 aponta primeiramente para a apresentação de informações sobre a poesia lírica, uma vez que o que foram analisadas em Hilst são suas produções poéticas, daí a necessidade de compreender, mesmo de forma concisa, sobre o gênero em questão. Em seguida, é abordado o contexto da modernidade, visto que a maior parte das produções da autora se insere nesse momento e compreender o contexto de produção das obras faz com que haja um entendimento melhor dos textos que ela produziu. Posterior a isso, algumas informações principais sobre a vida e a literatura de Hilda Hilst são discutidas. Por fim, considerando que a escritora produziu poemas que trazem aspectos do universo feminino, dissertou-se sobre a escrita feminina da autora, mostrando, sob forma de análise, os escritos que remetem a essa temática.

O segundo capítulo é dedicado à apresentação de teorias sobre a subjetividade na lírica moderna e contemporânea. Para isso, foram trabalhadas teorias de estudiosos da área, a fim de mostrar as distintas tendências que giram em torno desse assunto. Considerando que a temática sobre subjetividade já é capaz de gerar inúmeras discussões, bem como problematizações, foi feita uma delimitação do tema. Sendo assim, discute-se acerca da presença de máscaras como elemento de (in)definição da persona lírica, além da temática amorosa do erotismo, sendo estes dois últimos retratados no terceiro capítulo.

O terceiro capítulo, por sua vez, tem como foco os dois principais temas presentes nas obras em estudo: a questão amorosa e o erotismo. Neste capítulo, foram debatidas teorias acerca desses assuntos, além de demonstrar, através

da análise de poema, de que forma a autora discute o sentimento amoroso e a experiência erótica vivida pela voz enunciativa.

Desta forma, os estudos realizados sobre a subjetividade na lírica de Hilda Hilst tornam-se relevantes, pois serviram/servirão como proposta para (re)pensar as categorias teóricas e críticas sobre essa temática, além de compreender o lirismo em sua totalidade, desestabilizando paradigmas conservadores e experimentando novas e inusitadas formas de se pensar o real. De qualquer maneira, uma constante que se avulta é que o sujeito lírico em Hilst, assim como o sujeito poético na modernidade e contemporaneidade se cinde pela reflexão e através dela se constrói, fazendo das experiências interiores e exteriores uma vivência plural e significativa.

1 A LÍRICA MODERNA DE HILSTA HILST: um encontro com o feminino

Neste capítulo, pretende-se, primeiramente, discutir brevemente a respeito da poesia lírica, apresentando algumas informações acerca do gênero, como: sua origem, características, mudanças ao longo dos tempos, entre outros apontamentos. Para tanto, obras de Octavio Paz (1982), Salete Cara (1989), Hugo Friedrich (1978) fundamentam esta parte. Em seguida, aborda-se o contexto histórico da modernidade, a fim de compreender quais acontecimentos inseridos nesse tempo interferiram a construção da obra poética de Hilda Hilst, especificamente em *Sonetos que não são* (1959) e em *Cantares* (2004). Importante mencionar que, mesmo Hilda Hilst tendo produzido no século XXI, a maior parte de suas produções se inserem no século XX, por isso, dá-se um enfoque no contexto da modernidade literária. Para embasar teoricamente o tópico 1.2, são usadas as teorias de Octavio Paz (1984), Berman (1986), Sevcenko (1994), entre outras.

Depois de tratar de aspectos próprios da lírica, argumenta-se sobre a vida e a produção literária de Hilst Hilst, desde o início de seus escritos até o momento de sua morte, aqui, também são mencionadas as premiações recebidas pela escritora além do reconhecimento tido por suas notáveis obras. Por fim, para concluir o capítulo, discute-se a respeito da representação da figura da mulher nas obras de Hilst, uma vez que, pelo caráter contestador da poeta, seus poemas reproduzem o perfil de uma voz feminina que, por intermédio da palavra, fala de si, de seus sentimentos, emoções, desejos e também do Outro, em seus relacionamentos e experiências. Os três primeiros tópicos são de caráter teórico, enquanto o último, uma mescla das teorias sobre a sexualidade e análises de poemas.

1.1 Poesia lírica: uma breve abordagem sobre o gênero

Neste texto, em que as reflexões têm como ponto de partida a teoria da poesia lírica com base nos preceitos canônicos, será abordado o gênero textual/literário levando em consideração a presença da subjetividade como elemento definidor da poesia em estudo. O foco é apontar as características da poesia lírica, na modernidade/contemporaneidade, que se elas têm tornado à

margem do que esteve e ainda permanece em evidência nas discussões teóricas e críticas.

Desde os primórdios da lírica, a insistente pergunta que se faz na poesia é sobre o sentido da existência do ser humano e do mundo que o cerca. O poeta grego Píndaro, em seus versos, afirmara que a alma era uma dimensão do ser que se esgota o campo do possível. Dentro do campo do impossível, os poetas se adentram com a árdua tarefa de dizer o que, por ora, não conseguimos expressar. Eles são responsáveis por manifestar as inquietações que são pertinentes a todo indivíduo para intuir verdades que a mente pensante não é capaz de solucionar.

Comparando o suporte usado pelo poeta para expressar seus sentimentos e reflexões, a poesia é uma forma de manifestação artística que se renova e reinventa em relação às outras artes. Mesmo que outras formas artísticas utilizem recursos clássicos, a arte amplia os sentidos na busca por (des)realizar o que é conhecido e mergulhar no intangível. Sendo assim, a poesia é essa força, esse processo subjetivo de libertação.

Segundo Octavio Paz (1982), a poesia pode ser definida como um conhecimento capaz de transformar o mundo. Trata-se de um exercício individual de (des)construção, negação, exorcismo, o pensamento não dirigido e ação do acaso. Ela ocuparia a dimensão da subjetividade que procura constantemente alcançar territórios jamais percorridos.

Octavio Paz (1982), na tentativa de melhor conceituar o que é poesia, propõe a diferença entre ela e o poema. Para ele, poema seria a parte material, a escrita que ocupa a instância da técnica. Já a poesia, para o autor, é um fenômeno que se concretiza quando o que foi produzido/escrito gera impacto, espanto, transformação, deleite, no leitor. O poeta, por sua vez, representaria um mediador entre poesia e homem.

Cada poema é único. Em cada obra lateja, com maior ou menor intensidade, toda a poesia. Portanto, a leitura de um só poema nos revelará, com maior certeza [...] o que é poesia. Mas a experiência do poema – sua recriação através da leitura ou da recitação – também ostenta uma desconcertante pluralidade e heterogenia [...] Para alguns o poema é a experiência do abandono; para outros do rigor. Os rapazes leem versos para se ajudarem a expressar ou conhecer seus sentimentos, como se somente nos poemas as arriscadas, pressentidas batalhas do amor, do heroísmo ou da sensualidade pudessem ser contempladas com nitidez. Cada leitor procura algo no

poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si (PAZ, 1982, p. 28).

A partir da citação Paz (1982), pode-se considerar o papel da recepção na experiência poética. O poema enquanto instância material só se torna poema quando tocado pela poesia, quando se confirma sua capacidade de conter, suscitar ou emitir poesia. A partir disso, o homem, em contato com ela, vive momentos de reflexão/indagação sobre si mesmo e sobre o mundo que o rodeia, daí sua capacidade de tocá-lo/arrebatá-lo.

Como dito, os versos líricos soam em essência quando surgem de uma submersão íntima profunda. A poesia lírica, *de per si*, configura temas sentimentais, estado da alma e as impressões pessoais. As composições, nesse gênero, de um modo geral, são estruturadas em verso, além de apresentar outras características, como: presença de estrofes, rimas, métricas, ritmo, musicalidade, entre outras.

A palavra *lírica*, ao longo do tempo, sofreu algumas alterações, dado que entre os gregos era composta para ser cantada ou acompanhada por música. Todavia, a partir da invenção da imprensa, durante o período do Renascimento, no século XV, passou para o campo da palavra escrita para ser lida, abandonando a ideia veiculada ao seguimento musical.

Cara (1989) contribui com as discussões ao afirmar que, na Grécia Antiga, a vida em comunidade era marcada por uma união de ideias e crenças. Essa união foi expressa através da poesia épica que contava com um narrador externo, que não participava ativamente daquilo que estava contando. Há de se dizer que, na épica, o poeta nunca falava em seu próprio nome.

Diante disso, uma vez que os cidadãos ficavam submetidos aos regulamentos impostos pelas “pólis” (cidade-Estado), surge uma necessidade de uma manifestação individual. A poesia lírica, nesse período, apresenta-se como aquela que retoma à subjetividade, centrada nas catarses humanas, afastada do factual. O poeta já não é mais o porta-voz de uma classe social que clama por condições melhores de existência, mas aquele que fala de seus próprios anseios, dando origem a uma individualidade poética.

Segundo Cara (1989), a poesia lírica entre os romanos sofreu influência da lírica grega e muito se destacou durante a época do Imperador Augusto. A

lírca romana possuía certa diferenciação para com a lírica grega, uma vez que aquela consegue um distanciamento muito maior do que esta, no que diz respeito às instituições sociais, econômicas, políticas e a criação de um mundo imaginário por intermédio da palavra.

Outras mudanças foram surgindo em relação à poesia lírica. O verso medieval, da região de Provença, foi fundamental para a tradição da poesia do Ocidente, visto que trabalhava a língua no esquema de tonicidade, fazendo perdurar o aspecto da duração das sílabas. Ainda sobre a poesia em Provença, duas vertentes se apresentaram em destaque: uma lírica de idealização amorosa e outra do lirismo erótico, sendo esta última recuperada pela modernidade. O período da arte provençal foi de maior importância para o desenvolvimento da poesia de conhecidos autores como Dante Alighieri e Petrarca.

Ao tratar da poesia grega enquanto aquela marcada pela expressão subjetiva, que nasceu acompanhada por música, é importante considerar que esta não foi objeto de reflexão para Aristóteles. O que se pode dizer, segundo Cara (1989), é que o grande teórico da Antiguidade refere-se somente de passagem ao lirismo. Para Aristóteles, música, dança, escultura, pintura e poesia eram consideradas “artes miméticas”, o que, para ele, era algo para além da imitação. Essa constatação é importante para este estudo, uma vez que ainda há um entendimento de que o filósofo grego foi o precursor dos estudos da poesia lírica, o que não se efetiva, de fato.

Após a Arte Provençal, a poesia percorre caminhos diferentes. Ao se referir ao Romantismo, este movimento literário dará lugar de destaque ao ritmo no projeto de organizar a imagem do mundo/das coisas no poema. Sendo assim, de acordo com Cara (1989), ritmo e analogia passam a ser princípios norteadores da poesia romântica. Os românticos alemães e ingleses, de modo particular, foram fundamentais para garantir a distribuição rítmica dos acentos.

A autora continua pontuando que se é possível pensar num “estilo lírico” é através dos românticos que se pode encontrar modelos exemplares. Isso só foi capaz de acontecer, pois o dado subjetivo conseguiu ultrapassar o estágio da simples confissão para encontrar até mesmo seu oponente: os limites da própria expressão subjetiva, dando salto do coletivo e universal, uma vez que isso se sucederá até a era moderna.

Dadas às mudanças sofridas pela poesia, na modernidade, a lírica se caracteriza pelo bloqueio ao discurso representativo e emotivo/sentimental que predominava na literatura clássica. Em tal processo, mesmo que houvesse um desejo de persistir a ideia em não explorar mais os sentimentos, os poetas modernos tenderiam a conservar aspectos da poesia clássica para a criação de uma nova estética.

Uma das grandes alterações sofridas pelo poeta nesse momento é que ele vaga sem compreender qual é a sua real função, visto que a relação entre homem e natureza já não é mais possível. Friedrich, ao citar Charles Baudelaire, afirma que o “poeta procura um asilo na multidão”. Todavia, esse sentimento de obscuridade não é visto sob maus olhos, já que, segundo Baudelaire, “há certa glória em não ser compreendido” (BAUDELAIRE *apud* FRIEDRICH, 1978, p. 43).

[...] dissonante, faz do negativo, ao mesmo tempo, algo fascinador. O mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, oferecem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente [...] são paisagens inorgânicas do espírito puro [...] o odor de alcatrão, estão cheias de alegria e de lamentação e, por sua vez, contrastam com as amplas curvas vibrantes de seus versos. Extraídas da banalidade como drogas das plantas venenosas, tornam-se... antídotos contra o vício da banalidade [...] (FRIEDRICH, 1978, p. 43).

A poesia moderna surge a partir da necessidade tida por ela em ter liberdade para transformar o homem, as coisas do mundo e também a linguagem. Uma característica da poesia desse tempo é que não precisa de conexões lógicas para se fundamentar, a complexidade é um fenômeno presente que se relaciona ao presente e cabe ao próprio leitor dar sentido à composição. Ela faz com que o leitor se sinta desconfortável e alarmado, esses sentimentos podem ser percebidos a partir do próprio contexto de produção, que é o assunto do próximo tópico.

1.2 O contexto da modernidade e seus desafios

A sociedade, em muitos momentos datados na História, foi regida por princípios fundamentados na fé, na razão. No entanto, a partir da segunda metade do século XIX, devido ao grande desenvolvimento científico e

tecnológico, o homem passou a utilizar a ciência como ferramenta para seu progresso e suas descobertas.

A Revolução Industrial, que ocorreu na Europa durante o século XVIII, proporcionou o surgimento de grandes metrópoles. Contudo, esse acontecimento não foi capaz de interferir somente na estrutura das cidades, mas propiciou uma mudança no comportamento das pessoas, que passaram a procurar pelos grandes centros em busca de melhores condições de vida.

Logo, elas começaram a reagir a essas transformações surgidas no contexto social, alterando seus costumes e hábitos, adaptando ao novo/diferente. Em razão do fato de que a arte reflete os acontecimentos advindos de uma sociedade, a expressão artística também abarcou todas essas mudanças.

A poesia que antes era mais intimista, que expunha as emoções e os sentimentos do autor ou do eu lírico, passou a representar os acontecimentos modernos, demonstrando a capacidade da/do poeta de perceber a realidade na qual estava inserido e transformá-la em conteúdo para suas produções. Os artistas produzem em um ambiente marcado pela rapidez do cotidiano, regido por máquinas e longas jornadas de trabalho. Sobre esse assunto, Sevcenko (1994, p. 63) afirma:

O ritmo de vida era assinalado pelo potencial das novas fontes de energia e pela sincopagem dos equipamentos mecânicos ao invés do batimento cardíaco. Era a pulsação humana que teria que se adaptar aos índices exacerbados de aceleração recém-introduzidos... Em meio a esse admirável mundo novo, nem mesmo a linguagem e a comunicação humana subsistiram, consumidas que foram pelo monólogo monotom das máquinas, pelo ruído percussivo de aço e das câmaras de combustão, pelos imperativos categóricos que normatizam a rotina urbana.

Nesse contexto marcado por tantas mudanças e intenso desenvolvimento, nasce a poesia moderna. É nesse espaço que o escritor precisa descobrir seu novo papel, tendo em vista que, em um ambiente no qual o capital conduz as relações, a poesia não encontra espaço. Todavia, como essa arte reflete o problema da situação do poeta nesse meio, ela se renova e ganha novos gestos de significação.

A lírica moderna reflete a condição de ser e estar no meio urbano, transmitindo, por intermédio de seus autores, um painel vasto de ideias e

sensações citadinas, as quais enriquecem suas produções. É importante salientar que a modernidade pode ser compreendida de várias maneiras, visto que é o conflito entre o ser e o meio que o sujeito vive, e esse meio traz consigo vivências que fundamentarão sua escrita e sua releitura do mundo.

Fonseca (2000) assevera que ser poeta na modernidade é estar em uma condição diferente de escritor, pois o seu lugar na cidade é de alguém “deslocado”, já que a poesia na nova conjuntura social, comandada pelo mercado, perde lugar para racionalização do pensamento. A sensibilidade, o demonstrar de sentimentos e emoções deixam de ser relevantes, o importante agora é a lógica do capital. Contudo, mesmo diante desse cenário de adversidades, a poesia resiste e se renova.

Na nova cidade, o poeta moderno vive uma situação de deslocamento, em que experimenta uma mudança de direção, um desvio de sua natureza primordial. Nenhuma palavra define melhor a condição do poeta no mundo moderno ocidental como essa, deslocamento. O poeta deslocado, aquele que está fora de lugar, desarticulado, o seu ofício parece fora de propósito, num mundo organizado em torno da produção e do consumo de mercadorias (FONSECA, 2000, p. 45).

O poeta moderno está inserido em um meio regido por um conjunto de atitudes perante o mundo que, para Azevedo (1991), são: a produção acelerada em busca de dinheiro, um complexo de instituições políticas, como o Estado nacional e a democracia de massa, o primado da subjetividade, o pluralismo e a ideologia, a concepção linear de história, a pesquisa e industrialização em níveis de qualidade técnica, a burocratização e a organização política da sociedade.

Em meio a esse contexto, o modernismo, no século XX, surge como um movimento que revolucionará os paradigmas existentes. Esse movimento tem em sua essência o desprender de regras e formas prontas, tendo como um dos seus objetivos a quebra da tradição, buscando inovar não só a forma, mas também a temática. O mundo é novo e, por esse motivo, precisa de uma arte que corresponda às suas exigências e expectativas.

O poeta, além de buscar outras formas de se firmar nesse espaço, assume outro lugar na sociedade, deixa de habitar um lugar “superior” e passa a ser um diante de muitos na multidão, sujeito que se movimenta na *urbe*, ganhando a vida com sua arte. Essas constatações são reforçadas por Ferreira Gullar (1989, p. 9), que diz: “O poeta moderno, sem mitologia e sem teologia,

não habita o Parnaso nem se sente tocado pela graça: caminha no chão de asfalto da cidade e tenta transformar em canto a matéria vulgar do cotidiano”.

Sendo assim, o poeta passa a ser um grande representante da vida moderna, como também um indivíduo atento e perspicaz a todos os acontecimentos que o envolve, elegendo um novo olhar sobre sua posição no mundo e também sobre a poesia que produz. Mediante esses novos vieses, surge a poesia contemporânea, tendo em si novas roupagens, utilizando esse ambiente como inspiração para os escritos.

É fundamental destacar a imagem de Walter Benjamin como o principal responsável pelos estudos sobre a cidade moderna na poesia do francês Charles Baudelaire. Seus estudos permitiram entender que a cidade é um lócus onde o escritor moderno apresenta suas relações, possibilidades e problemas, pois, apesar de ser vista, de certa forma, com bons olhos, a partir de todos os progressos surgidos nesse período, a modernidade também traz um lado sombrio.

O filósofo estadunidense Marshall Berman, por meio de sua obra *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1986), assegura que a modernidade liquefaz o que antes era sólido. Para o autor, esta modernidade oscila entre dois sentimentos: o desejo de mudança e o lado negativo que essa mudança pode provocar. A modernidade pode ser entendida como um conjunto de experiências vividas por várias pessoas que compartilham o mesmo ambiente. Este ambiente é movido pela mudança e pela insegurança que a mudança traz.

Tudo que vem acontecendo com a modernização, tais como descobertas científicas, evolução tecnológica, expansão da urbanidade, produção em massa, explosão demográfica são processos que significam o progresso, o desenvolvimento. Contudo, esses mesmos processos sugerem a médio e longo prazo acontecimentos que vão à contramão do progresso, como é o caso da segregação social, sendo essa a primeira mudança que gera angústia, afinal, sempre haverá alguém que não desfrutará do desenvolvimento gerado pela modernidade.

Para além do exemplo da segregação, no caso no continente americano, há uma significativa parcela da população que enfrentava sérios problemas sociais, analfabetismo, pobreza, falta de saúde, desemprego, fome, entre outros.

Todos esses fenômenos encontraram suas causas no modelo econômico vigente, o capitalismo, que deixou e ainda continua deixando suas marcas.

Devido à ambivalência existente entre os benefícios trazidos pela modernidade e os malefícios que surgiram com ela, a modernidade instaura o paradoxo da confiança em meio ao ceticismo. O resultado geral é um sentimento de perda e não de conquista. Para fins de constatação, Nelson Mello e Souza (1994) escrevem que a Modernidade coincide com uma cultura em crise ampla: social, política, econômica, ecológica, ética, psicológica, entre outras.

A crise psicológica se dá na medida em que a civilização se depara com as angústias individuais, que se tornam crescentes, e também com o desencanto do mundo. Ao se referir a Rouanet, Nelson Mello e Souza (1994, p. 42) reforçam que “o mal-estar na Modernidade se manifesta sob a forma de um grande ressentimento contra a civilização”.

É viável discorrer também que, ao tratar da modernidade, na literatura, é necessário pensar em rupturas com o antigo, com a tradição e ter um olhar voltado para o futuro. Sobre rupturas, os indivíduos são levados a compreender o impasse que é a modernidade literária: ela é a tradição de rupturas. O futuro da modernidade literária precisa recorrer ao recomeço e isso pode ser feito através de uma releitura do passado. O objetivo principal da modernidade era romper com a tradição e isso foi se tornando prática recorrente. Essa é a proposta de Octavio Paz (1984), em seu estudo intitulado “A tradição da ruptura”, no livro *Os filhos do barro*.

Em consonância com outros estudiosos, Octavio Paz (1984) compreende que o final do século XVIII equivale ao início da modernidade. Desde então, vê-se na periodização literária, momentos que são marcados pela oposição com o passado: Romantismo, Realismo, Naturalismo, Simbolismo. A dificuldade, então, de demarcar o início do movimento moderno é evidente. Entretanto, há, como discutido anteriormente, certo consenso em associá-lo ao desenvolvimento industrial-tecnológico desde o século XVIII.

De todas as discussões realizadas em torno do que foi/é a modernidade, são assimiladas aqui aquelas em que se manifesta quão paradoxal ela é. Esse caráter paradoxal foi, inclusive, expresso pelo próprio Baudelaire e pode ser encontrado em suas produções. Importante dizer que a arte foi e é influenciada pelo contexto sócio-histórico em que foi produzida. Por essa razão, compreender

os principais eventos e pontos de vistas que surgiram, a partir desses acontecimentos, durante o século XIX e XX leva a entender melhor as expressões artísticas surgidas nesse período, no caso deste trabalho, das produções poéticas de Hilda Hilst. Sendo assim, pretende-se, a seguir, apresentar algumas informações importantes acerca de Hilda Hilst, uma poeta notável no cenário da literatura moderna e contemporânea.

1.3 Hilda Hilst: vida e literatura¹

Hilda Hilst, nascida em 21 de abril de 1930, em Jaú, interior de São Paulo, ingressou na carreira literária cedo, aos 20 anos, com o livro de poesia *Presságio*, na década de 50. Desde sua inserção no ensino superior, foi vista pela sociedade como uma mulher subversiva, polêmica e de comportamento avançado para a época.

Foi influenciada a escrever pelo seu pai, Apolônio de Almeida Prado Hilst, que fora poeta, jornalista e ensaísta. O pai de Hilda sofria com esquizofrenia e foi internado em um sanatório em Campinas, tendo falecimento em virtude dos agravamentos provocados pelos distúrbios psicológicos.

Ainda na década de 50, Hilda Hilst começou sua escrita poética, publicando *Balada de Alzira* (1951), *Balada do festival* (1955) e, em 1959, lançou *Roteiro do silêncio* e *Trovas de muito amor para um amado senhor*. Nos anos 60, a escritora publicou outras duas obras: *Ode fragmentária* (1961) e *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962).

Hilda foi influenciada pelo escritor grego Nikos Kazantzakis a continuar seu ofício de poeta e, desde então, decidiu dedicar-se integralmente à Literatura. Em 1963, muda-se para a fazenda São José, cuja proprietária era sua mãe, Bedecilda Vaz Cardoso, situada em Campinas. A casa foi posteriormente batizada como “Casa do Sol” e tornou-se, depois de sua morte, o Instituto Hilda Hilst.

¹ Para a escrita desta parte da dissertação, foi necessário realizar pesquisas feitas por estudiosos que tratam da vida e obra de Hilda Hilst, bem como de suas produções poéticas. Para isso, Leal (2012), Santos (2018) e Monteiro Júnior (2019) foram os referenciais que usamos para fundamentar este subtópico.

Nessa casa, Hilda continuou sua produção dedicando-se à prosa dramática e ficcional, estudos sobrenaturais, além de ter produzido mais poesia. A Casa do Sol era frequentada por muitos intelectuais: Caio Fernando Abreu, Leo Gilson Ribeiro, além da artista plástica Olga Bikenky, entre outros. Atualmente, o Instituto Casa do Sol possui um programa de residência para artistas e pesquisadores.

O teatro de Hilda Hilst foi produzido em uma fase entre a poesia, que já estava consolidada, e a prosa de ficção, que começaria a ser publicada a partir da década de 1970, sendo constituída pelos seguintes títulos: *A empresa* ou *A possessa: estória de austeridade e exceção* (1967), *O rato no muro* (1967), *O visitante* (1968), *As aves da noite* (1968), *O novo sistema* (1968), *O verdugo* (1968), e *A morte do patriarca* (1969).

A prosa de ficção foi inaugurada pela publicação de *Fluxo-poema*, em 1970, seguida pelo livro *Qadós* (1973) e também por *Ficções* (1977). No ano de 1974, a escritora voltou a produzir poesia com *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, que apresenta elementos constitutivos de um amadurecimento poético por parte da escritora.

Na década de 1980, a obra hilstiana oscila entre prosa e poesia. Nessa época, reuniu sua produção poética dos anos de 1959 a 1979, no livro *Poesia*. Além dessa publicação, foi responsável por lançar *Da morte. Odes mínimas* e publicou a obra ficcional *Tu não te moves de ti*. Em 1982, *A obscena senhora D.* chega às livrarias. Ainda na década de 80, lançou *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), as obras poéticas *Sobre a tua grande face* (1986), *Amavisse* (1989) e também a narrativa *Com meus olhos de cão e outras novelas* (1986).

Depois de uma movimentada vida social, Hilda Hilst teve grande notoriedade, passou a conceder inúmeras entrevistas e reportagens nos jornais de São Paulo. Na década de 1990, a escritora produziu uma literatura considerada “pornográfica”, com a publicação de uma tetralogia, iniciada com *A obscena senhora D* (1982) e, posteriormente, com *O caderno rosa de Lory Lamb*, *Cartas de um sedutor* (1991) e *Contos d’escárnio/textos grotescos* (1992), década em que sua literatura passou a ser traduzida em diversas línguas².

² Com base em registros do *Teatro completo* (2008), as produções literárias de Hilda Hilst foram traduzidas para o francês, italiano, espanhol, inglês e alemão, sendo capaz de totalizar vinte e

O editor Caio Graco Prado, assim como o artista plástico Wesley Duke Lee não aprovaram a obra *O caderno rosa de Lory Lamb*, devido à temática acerca da sexualidade, demonstrando indignação e espanto quanto à produção. Teixeira (2010) acredita que a recusa a esse tipo de escrita se dá por conta de uma crítica pudica e hostil à representação da sexualidade na arte. Para a escritora (2009, p. 22):

A óptica da obscenidade hilstiana é a comprazida e irreverente visão do declínio do mundo burguês, o retrato da subtil mutação do homem sem qualidades de Musil no homem sem ética. Nasce assim a reprovação, que é, em verdade, uma resposta ao desejo cru, irracional e abusivo de desmistificar tudo, de evidenciar a desumana natureza metafísica da cultura burguesa, contrariando cada símbolo hipócrita da ordem estabelecida.

Em 1992, foi lançada a obra *Do desejo*, livro de poemas, e *Bufólicas*, livro de poesia obscenas. Além dessas produções, Hilda Hilst publicou *Rútilo nada*, que recebeu o Prêmio Jabuti. Em 1995, foi publicado o livro de poesia *Cantares do sem nome e de partidas* e, em 1997, *Estar sendo. Ter sido*. A obra *Cascos e carícias: crônicas reunidas*, de 1988, é formada por crônicas que a autora escreveu entre os anos de 1992 e 1995, para o Jornal Correio Popular. Por último, em 1999, uma nova antologia poética é lançada sob o título *Do amor*.

Em 2000, a escritora dedicou-se à criação de peças teatrais lançando seu Teatro reunido, que contemplava obras como *A empresa*, *O rato no muro*, *O visitante* e *Auto da barca de Camiri*. A publicação das oito peças da autora apenas aconteceria depois de sua morte, em 2008, com o *Teatro completo*.

A poesia hilstiana também foi transformada em música. O compositor José Antônio Almeida Prado, em 1960, escreveu a música *Canção para soprano e piano* e *Pequenos funerais cantantes* e, em 1969, conquistou o primeiro lugar no I Festival de Música da Guanabara. Em 1996, com a musicalização de *Cantares do sem nome e de partidas*, o maestro obteve o 1º prêmio no IX Concurso de Composição Francesc Civil, na Espanha. Outros compositores também se destacaram com músicas a partir de produções da escritora.

Hilda Hilst possui uma obra vasta, com reconhecimentos e premiações. O livro *Cantares de perda e predileção* (1983) recebeu os prêmios Jabuti e

duas obras em língua estrangeira. Outros trabalhos de tradução foram realizados a partir desses registros.

Cassiano Ricardo, este último do clube de poesia de São Paulo. Por meio da obra *Sete cantos do poeta para o anjo*, Hilst ganhou o prêmio Pen Clube de São Paulo, em 1962. Além dessas premiações, várias outros reconhecimentos foram feitos, como aquele que partiu da editora Globo, que começou a publicar as obras da poeta, popularizando uma escrita que era reconhecida pelos críticos, mas pouco apreciada pelo público.

A escritora costuma reclamar que sua obra não era lida. Através de entrevistas, ela exerceu um papel de divulgadora de seus escritos. Não foi enquadrada facilmente em algum estilo restrito, mas com base na perspectiva de Alfredo Bosi (1989, p. 541), pode ser localizada no quadro de escritores que escreveram de forma independente das vanguardas concretista e pós-concretista, ao lado de Gilberto Mendonça Telles e Adélia Prado.

Na vida, depois de ter aparecido constantemente em eventos sociais, a autora optou por isolar-se e dedicar à literatura e aos estudos sobre imortalidade. Depois encerrou sua carreira literária, alegando que tudo que tinha que ser dito já havia sido falado por ela. Hilda, apesar de ter morrido satisfeita por tudo aquilo que produziu, enfrentou momentos difíceis: padeceu em um hospital público, vítima de ferida no fêmur ocasionada por uma queda doméstica. A poeta deixou suas produções para sua geração e também para as gerações futuras que, segundo Viana (1973), estariam prontas para sua obra.

1.4 A escrita feminina como potência em Hilda Hilst

A Igreja Católica, durante a Idade Medieval, criou a imagem da bruxa pautada no comportamento feminino, que era considerado anormal pelos padrões da época e também pelos dogmas cristãos. As mulheres passaram a representar um perigo para a sociedade devido à sua inteligência, capacidade sensorial e intuição. Dessa forma, muitas foram perseguidas e condenadas à fogueira como forma de castigo por apresentarem crenças e práticas opostas às pregadas pela instituição religiosa.

Hilda Hilst foi uma escritora que viveu e produziu suas obras em um período da história marcado por inúmeros subjugos quanto ao comportamento feminino. Todavia, mesmo diante de um cenário caracterizado por discriminações e preconceitos, transgrediu normas colocadas como inaceitáveis.

Uma das transgressões de Hilst foi ter produzido uma poesia capaz de problematizar a situação da mulher, seus desejos e relações, além de discursar sobre temáticas que, ainda hoje, são consideradas tabus, tais como: erotismo, sexualidade e até mesmo pornografia.

Sobre a temática da sexualidade, Márcia Denser (2015) afirma que apenas os homens podiam escrever sobre esse assunto e, mesmo assim, sua escrita deveria seguir alguns padrões, como apresentar uma abordagem elegante, polida, fria quanto ao tema. As mulheres não tinham o poder de escrever sobre sexo, questões relativas ao corpo, pois todas estas eram prerrogativas masculinas. Por esse motivo, Hilda foi denominada como promíscua, prostituta, por ter se deslocado de um lugar de silêncio, do espaço da casa e de subserviência ao homem.

A escritora transgride a separação tácita existente entre esfera pública e privada, transformando-se ela própria, a mulher que publica, em mulher pública, quer dizer, a prostituta, que é a mulher pública por excelência; historicamente, qualquer mulher que ousasse agir em público, arriscava-se a ser identificada como tal (DENSER, 2015, p. 205).

Mesmo com a tentativa de apagamento de mulheres escritoras, atualmente, percebe-se que livros de autoria feminina têm sido amplamente divulgados no Brasil, tanto de mulheres brasileiras, como estrangeiras, como é o caso de Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Conceição Evaristo, Chimamanda Ngozi Adichie, a própria Hilda Hilst.

Tais escritoras, embora diante de um cenário que as inferiorize e discrimine, tiveram o desafio de se reapropriar de discursos considerados proibidos, como a temática da sexualidade feminina, fundamental para a constituição da identidade. Esse fator foi fundamental para as mulheres na literatura, pois elas deixaram de ser sujeitadas pela linguagem dominante/masculina e passaram a enunciar.

Na obra *Cantares* (2004), de Hilda Hilst, por exemplo, podem ser observados sujeitos femininos desejantes, movidos pela paixão, dispostos a assumir um discurso que exprima sua interioridade e também aquilo que não se mostra pela via do racional. Os impulsos naturais são transformados em reflexão por meio de alguns poemas, como é o caso do canto XXXVII:

(...)
que altas novas
este canto 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, 2004, p. 71)

Ódio e amor encontram-se espaço na poética da escritora. São sentimentos intensos, que não se excluem completamente. A rosa rara do amor desabrocha despertando o ódio. A expressão usada no décimo quinto verso “ódio-fêmea” está inscrita no campo de semântico feminino, não é comum a qualquer ser. Esse amor é intenso e fértil e faz nascer outro sentimento contraditório: “ódio-formoso”, que nutre os *Cantares de perda e predileção*. Todos esses sentimentos estão presos a uma pessoa apaixonada, que só é feliz nessa situação contraditória que a alma feminina canta com intensidade.

Em *Roteiro do silêncio* (1959), Hilda mostra uma poeta dividida entre o apelo de sujeito poético mais intimista e confessional e a busca de um mundo real, uma vez que o contexto de produção em que a escritora se insere é marcado por guerras, favorecendo esta confusão. A solução para este entrave estava na esfera amorosa, principalmente na essência de Camões, que busca a plenitude da vida na ilusão amorosa, como prevê o soneto II, da referida obra:

É meu este poema ou é de outra?
Sou eu esta mulher que anda comigo
E renova a minha fala e ao meu ouvido
Se não fala de amor, logo se cala?

Sou eu que a mim mesma me persigo
Ou é a mulher e a rosa que escondidas
(Para que sejas eterno o meu castigo)
Lançam vozes na noite tão ouvidas?

Não sei. De quase tudo não sei nada.
O anjo que impulsiona o meu poema
Não sabe da minha vida descuidada.

A mulher não sou eu. E perturbada
A rosa em seu destino, eu a persigo
Em direção aos reinos que inventei.
(HILST, 2017, p. 90-91)

O soneto citado, quanto à sua estruturação, possui dois quartetos e dois tercetos, mas não segue o padrão de rimas quanto à posição na estrofe, variando entre cruzada e interpolada. Quanto à sonoridade, caminha entre as rimas imperfeitas, consoantes e, principalmente, toantes. No que diz respeito aos aspectos temáticos, pode-se ver o questionamento que o eu lírico realiza sobre si mesmo, trata-se de um poema voltado ao eu. Em todas as partes do texto, há presença de pronomes que marcam a primeira pessoa do singular (meu, me, mim, minha). O soneto trata do amor, um eu que está sempre na luta entre ser uma e ser outra, indicando o desconhecimento sobre si mesma.

Pode-se enxergar também o jogo de palavras que demarcam oposição, tais como: fala/cala, tudo/nada. A metalinguagem é uma característica presente no poema, uma vez que é um soneto que trata do próprio fazer poético. Há certas dúvidas apresentadas por quem enuncia. Os quartetos, por exemplo, são formados por questionamentos, já os tercetos são tentativas de respostas às indagações feitas.

Contudo, nota-se que os tercetos não possuem respostas concretas sobre o que foi perguntado, tendo em vista que ele já se inicia com a expressão “Não sei”. Essa resposta mostra que o eu lírico não consegue responder às perguntas feitas para ela mesma, indicando certa incompreensão de si enquanto sujeito.

É interessante perceber a figura do anjo, no décimo verso, pois com sua imagem, o soneto ganha um tom religioso/transcendental. O anjo é um ser que impulsiona a condição do escrevente, mas aquele também não sabe o quanto a vida do eu lírico carece de cuidados. Para finalizar, a mulher segue em busca da rosa pelos reinos que ela mesmo inventou e esse reino pode ser o lugar onde se impera a poesia.

Além da discussão que Hilda faz sobre os sentimentos femininos, a relação das mulheres com seus respectivos parceiros, o trabalho da poeta, a escritora conseguiu reunir alguns poemas que abordam a temática do corpo, visto que este integra a caracterização da *persona lírica*.

Nesse sentido, o corpo, especificamente em *Cantares*, carrega as marcas do sofrimento, da finitude, provocada pela efemeridade da vida. O eu lírico presente na poética hilstiana tem compreensão sobre a passagem do tempo por meio das marcas deixadas no corpo. Além dessa percepção, o sujeito lírico expresso nos poemas se dá conta de que é, por intermédio do corpo, que surgem

os prazeres, as paixões, os gozos, assim como a sua própria representação como indivíduo.

O sujeito que possui consciência de seu corpo está aberto ao outro. Além disso, nele se depositam as sensações, as emoções, os sentimentos, formando sua subjetividade. Tal aspecto é apresentado nos poemas de Hilda Hilst através de imagens sobre o seu corpo e isso será enxergado com uma forma de representação do sujeito lírico. Ainda em *Cantares*, o poema XIX exemplifica essas características:

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 esquecido de tua carne.
(HILST, 2004, p. 52)

Nesse poema, Hilda Hilst estabelece os lugares do eu e do tu. Enquanto o eu se manifesta como sujeito ativo, o tu é um interlocutor que não possui voz ativa no texto. Nos versos, criam-se imagens que indicam a procura de uma elaboração mais consistente do sujeito lírico que se apresenta como fluído, uma vez que não há uma caracterização delimitada dele.

As imagens que compõem o texto atribuem sentido a uma constituição básica do eu: “corpo água”, “corpo do rio”. Essas palavras se interligam a adjetivos como “Grande”, “Imensa” e “Iluminada”. Essas imagens também propõem que assim como um rio, o eu se modifica e flui, sendo um sujeito amplo e extenso.

O tu, de modo diferente, mostra-se por imagens mais concretas, sendo denominado (“Corpo de carne”; “navios”). A corporificação do eu através do outro perpassa todo o poema. Na primeira estrofe, há uma relação de pertencimento do sujeito em relação ao amado, mas ao promover este pertencimento, aquele não deseja que este a tome por inteiro, mas que a deixe fluida: “E vive o percurso/ “Do que corre/ Jamais chegando ao fim”.

A partir da terceira estrofe, a formação do eu será pensada pelo outro. O eu deseja que o tu o veja como um ser que, mesmo “afogado”, neste outro se constitua em sua amplitude. Na última estrofe, o eu começa a ter um corpo já que este foi “Lavado e aquecido” pelo corpo do eu-lírico. Em resumo, percebe-se que a tentativa de corporificação do sujeito lírico é uma forma pela qual ele tentará exprimir a sua subjetividade, que só ganhará corpo através do outro e também da palavra, já que este é um sujeito imaginado pela forma realizada do poema.

O texto anterior dialoga com outro presente em *Cantares*: o IX. Nele, é possível perceber a tentativa de reintegração do corpo em busca de sua plenitude com o outro:

Ilhargas, osso, algumas vezes é tudo o que se tem.
 Pensas de carne e ilha, e majestoso o osso.
 E pensas maravilha quando pensas anca
 Quando pensas virilha pensas gozo.
 Mas tudo mais falece quando pensas tardança
 E te despedes.
 E quando pensas breve
 Teu balbucio trêmulo, teu texto-desengano
 Que te espia, e espia o pouco tempo te rondando a ilha.
 E quando pensas VIDA QUE ESMORECE. E retomas
 Luta, ascese, e as mós vão triturando
 Tua esmaltada garganta... Mas assim mesmo
 Canta! Ainda que se desfaçam ilhargas, trilhas...
 Canta o começo e o fim. Como se fosse verdade
 A esperança.
 (HILST, 2004, p. 25).

O poema que está inserido na seção de *Cantares do sem nome e de partidas* (1995) inicia-se descrevendo um corpo que ressalta a sua sensualidade através da escolha vocabular: “ilhargas”, “osso”, “carne”, “anca”, “virilha”. Esse corpo é caracterizado com auxílio de adjetivos que elogiam e reforçam ainda mais a sua beleza, sendo denominado como “majestoso” e razão que leva os olhos do amante a ficarem maravilhados, culminando em gozo.

O poema aborda, nos primeiros quatro versos, o sentimento de completude, uma vez que o gozo representa a maior experiência de prazer que o corpo manifesta, em que ocorre a suspensão do tempo, possibilitando a sua integração com o eterno. Há também um sentimento amoroso presente nos versos e que é mostrado através de versos cantados em tom de admiração, este corpo belo é algumas vezes tudo o que se tem.

Todavia, o poema também mostra a transitoriedade do corpo, o fato de que ele é uma unidade breve que está o tempo todo em mutação. Esse acontecimento também concorda com a experiência do prazer, advinda da prática sexual, visto que esta também é momentânea. Dessa forma, após o gozo, o sujeito se conscientiza de que sua existência é efêmera e que é, através dessa experiência, que ele se recorda de sua materialidade passageira. Por isso, o sujeito poético, ao possuir a consciência passageira do corpo e também da despedida do ser amado, propõe a separação dos corpos.

Entre o sétimo e décimo versos, o que se tem aparente é a manifestação da brevidade do gozo, que leva o homem a uma experiência transcendental, que se assemelha à morte:

E quando pensas breve
 Teu balbucio trêmulo, teu texto-desengano
 Que te espia, e espia o pouco tempo te rondando a ilha.
 E quando pensas VIDA QUE ESMORECE. E retomas
 Luta, ascese, e as mós vão triturando
 Tua esmaltada garganta (...)

(HILST, 2004, p. 25)

O décimo primeiro verso é a demonstração do momento de êxtase do sujeito, em que a cena do “balbucio trêmulo” representa o prazer sobre essa experiência que é curta, breve. A expressão “pouco tempo” remete a duas possíveis significações: primeiramente demonstra a brevidade do instante de deleite, além disso, tem-se o tempo que a todo momento está rodeando o corpo, levando ao esmorecimento – Vida que esmorece”. Esse esmorecimento pode ser entendido como o sentimento de angústia devido à sua existência que é limitada.

O poema pode ser visto sob dois prismas a partir da ideia de união dos corpos, pois, se por um instante, o texto revela as sensações positivas que

circundam o corpo, por outro lado, demonstra a angústia devido à compreensão de que a existência é efêmera.

Nos versos finais, a luta entre a materialidade do corpo e sua tentativa de se ascender é mostrada de maneira concreta, como se pode notar:

Luta, ascese, e as mós vão triturando
Tua esmaltada garganta... Mas assim mesmo
Canta! Ainda que se desfaçam ilhargas, trilhas...
Canta o começo e o fim. Como se fosse verdade
A esperança.

Após o instante de esmorecimento, o sujeito poético busca a sua recomposição (“E retomas”). Para isso, o corpo procura uma força que se dará junto à palavra “ascese”, que indica uma união dada a algo místico, espiritual, revelando uma procura por esperança, como se percebe no último verso. Contudo, diante dessa tentativa de se recompor, o sujeito enfrenta alguns obstáculos, como “as mós do tempo”, que vão triturando a garganta, conferindo um impedimento de seu cantar. Todavia, mesmo diante desse problema, o eu lírico assume uma postura combativa e “canta”, tanto o começo quanto o fim.

O canto também indica a incerteza do gozo, ao dizer “começo e o fim”, metáfora que representa a vida e a morte, afirma: “como se fosse verdade / a esperança”, dando uma ideia de possibilidade, não de efetivação. O “começo e o fim”, sendo apresentados como metáfora para a vida e a morte, é também a expressão da união dos casais e, por isso, a esperança dita no final do poema cria uma expectativa quanto ao gozo.

Para o poema escolhido para a análise, foi possível perceber a abordagem sobre o desejo. Este é um sentimento que movimentava não somente o poema em questão, mas toda a obra *Cantares*. A decisão de se escolher este poema se deve a uma tentativa de mostrar que a busca pela completude amorosa se dá pela união dos corpos, além de apresentar uma voz feminina, que fala de seus sentimentos, suas emoções, suas ânsias. Apesar do cenário de interdição dado às mulheres, Hilda se coloca como aquela que rompe padrões, falando de si e do outro.

2 METAMORFOSE: aspectos da subjetividade em Hilda Hilst

Objetiva-se, neste capítulo, compreender algumas concepções ligadas à subjetividade na poesia lírica moderna e contemporânea. Em primeiro momento, discute-se acerca da subjetividade e enunciação lírica através de alguns estudiosos da área, como: Hegel (1997), Combe (1999), principalmente, além de outros estudiosos que contribuem significativamente para a escrita deste texto. Posteriormente, trata-se do fingimento poético a partir do uso de máscaras, que é um artifício usado na lírica dos dois tempos e que se encontra presente nas duas obras em estudo.

Para este tópico, como aporte teórico, são apresentadas teorias de Hamburger (2007), Nietzsche (1992), Carlos Ceia (2008), entre outros. Além das apresentações teóricas sobre essas temáticas, são feitas análises de poemas tanto de *Cantares* (2004), como de *Sonetos que não são*, numa tentativa de elucidar de que forma a subjetividade, em especial o recurso da máscara – visto que este recurso é a proposta de recorte da discussão sobre subjetividade – é apresentada na obra poética da autora em estudo. O que se pode antecipar quanto à questão das máscaras é que o eu lírico se apropria destas como forma de multiplicação da sua imagem. O sujeito, diante disso, multiplica-se, distorce, num dissimular de sua determinação, criando um fluxo dinâmico, que é formulado pela tessitura poética, abrindo-se para constantes leituras, releituras e interpretações.

2.1 Subjetividade e enunciação lírica

Os estudos mais recentes sobre a subjetividade podem ser enquadrados em duas linhas de raciocínio: uma representada pelos moldes da modernidade, relacionados à tradição racionalista, como a dialética de Hegel; e outra pelos paradigmas contemporâneos, que estão ligados à crise da modernidade, cujo traço mais comum, como preconiza Signorini (1998), é a negação da ideia de desenvolvimento teleológico e da irreversibilidade do tempo.

Diante disso, a problemática em torno da subjetividade está estritamente ligada à questão da identidade do indivíduo. Em virtude disso, é fundamental considerar as diferentes concepções do sujeito que nortearam a formação da

identidade nos tempos modernos. Caso se tome como referência a noção de sujeito tida por Descartes, pode-se considerar, então, a pessoa humana como um indivíduo unificado, centrado, marcadamente masculino. Por outro lado, o sujeito sociológico compreende a formação do ser humano a partir da interação entre indivíduos diferentes, que possuem outras culturas, pensamentos e comportamentos, propiciando a constituição de um sujeito enraizado num tempo e espaço, em que elementos, como a língua, a nação e os costumes contribuem para a sua subjetivação.

Todavia, esse sujeito tido como íntegro, integrado ao corpo social, tornou-se fragmentado com as rápidas mudanças que aconteceram no século passado e continuam acontecendo até os tempos atuais. Assim, diferentemente da concepção de sujeito uno e homogêneo, ou plural e heterogêneo, o sujeito que apresenta a crise da modernidade se constitui entre diversas formas de linguagens, que se mostra como complexo, problemático pela descontinuidade.

Segundo Dominique Combe (1999), a tentativa de definir o sujeito lírico tem origem no Romantismo alemão. Com inúmeros estudos empreendidos, foi conferida à poesia lírica o status subjetivo, em função do papel preeminente que ela confere ao eu, já a poesia dramática foi considerada objetiva, a épica, por fim, objetivo-subjetiva.

A ideia de que o poeta devia ser sincero em seus poemas, ou seja, expor sua personalidade ou intimidade veio a partir do Romantismo, que pressupunha a transparência do sujeito, permitindo ao crítico ler o poema como a expressão do conteúdo do “eu” criador. Tais afirmações encontram respaldo na teoria de Combe (1999, p. 129-130), que ao problematizar essas questões, afirma que o “sujeito poético, que é o sujeito real, é em primeiro lugar um sujeito ético, plenamente responsável por seus atos e palavras, e por isso um sujeito de direito”.

Sendo assim, a concepção do Romantismo é a de que o poema é um meio de confissão do artista. Pressupõe-se, assim, que não há espaço para ficção e artifício nessa acepção. Essas ideias, para Bordini (2013), além de serem trazidas pelos românticos, podem ser percebidas desde a Antiguidade. Segundo a autora:

A lírica sempre esteve cercada de uma aura de expressividade direta, sendo amparada na emoção ou sentimento, como se a voz que se ouvia no poema fosse a do próprio poeta enquanto indivíduo histórico diferentemente das vozes encontradas nos contos, lendas, romances e dramas que pareciam um artifício, afastando do texto a pessoa do poeta (BORDINI, 2013, p. 25-26).

Essa sensação, conforme afirma a ensaísta, continuou não apenas na Antiguidade, mas também em outros movimentos literários, como pontuado anteriormente. Diante disso, Hegel (1997) defende que as bases da poesia lírica são a particularidade, a individualidade e os conteúdos dos poemas líricos terão origem no pensamento íntimo do poeta.

Percebe-se, assim, que para Hegel (1997), o cantar está estritamente ligado à interioridade do escritor. Embora o poeta cante o mundo, seu canto ocorrerá pela particularidade do próprio poeta. Para esse autor, o verdadeiro poeta lírico é aquele capaz de cantar as circunstâncias, sejam elas quais forem, com base em sua individualidade poética. Destaque para as palavras do autor:

Com efeito, o verdadeiro poeta lírico vive em si mesmo, apreende as circunstâncias conforme à sua individualidade poética, e por mais variadas que sejam as relações que se estabeleçam entre a interioridade, por um lado, e o mundo sensível por outro, o tema principal é o livre movimento de seus próprios sentimentos e meditações (HEGEL, 1997, p. 518).

Seguindo os princípios da teoria hegeliana (1997), o poeta é uma entidade que manifesta suas vivências, seus sentimentos e emoções. Mesmo quando ele não fala de si, aborda o tema exterior, nele coloca toda sua subjetividade. Hegel (1997) credits que o mundo exterior é tomado apenas como ponto de partida para a expressão subjetiva, dado que o que interessa à poesia lírica é a expressão da subjetividade e não a realidade exterior. Essas concepções servem para elucidar por que durante tanto tempo a poesia lírica foi concebida como uma leitura do eu através do mundo.

Depois do Romantismo, a noção de eu lírico se vincula à crise filosófica do sujeito, iniciada por Schopenhauer e Nietzsche que, ao considerar a poesia do Simbolismo, desenvolvem uma ideia de eu lírico como uma possibilidade de distanciamento entre o eu real e o eu ficcional. Contudo, não se pode negar que a criação lírica parte sempre de uma experiência interior de quem a elabora, mesmo que a linguagem ouse buscar pela destruição de dados referenciais.

Assim, o sujeito se torna uma entidade que deve ser melhor compreendida na contemporaneidade, refletindo um ser que está sempre em busca de sua identidade, cujo sentido encontra-se nessa busca, na inquietude.

A linguagem como organismo social está organizada de uma forma que permite a cada locutor apropriar-se da língua, designando-se como eu e se estabelecendo uma relação de tempo e espaço com uma segunda pessoa, que se denomina tu. O discurso suscita a subjetividade, criando, dessa forma, a instância de pessoa e de não-pessoa, possibilitando a comunicação sobre algo do mundo ou de si mesmo.

É importante dizer que as fronteiras existentes entre a primeira e a segunda pessoa são bem delimitadas no discurso, entretanto, a linguagem ultrapassa o lugar comum da objetividade da comunicação no discurso lírico. O que é dito pela voz poética não serve simplesmente para ser entendido pelo leitor, mas para ser sentido.

Sem a presença do imaginário poético, resta somente a realidade sem nenhum mistério. É a partir desse meio e do desejo de se adentrar ao campo da imagem simbólica que ecoam vozes de mulheres que subvertem as convenções sociais e não se resignam com uma vida sem utopia. São indivíduos femininos que rompem barreiras, afirmam-se como sujeito, tendo um discurso próprio, demonstrando uma busca de si e do mundo.

Durante muito tempo, linguistas estruturalistas, ao se pensarem na língua, reduziram-na a um conjunto de palavras ou frases, desconsiderando o contexto de produção. A linguagem, por sua vez, teve a sua dimensão ignorada. Tal enfoque provocou um distanciamento entre a crítica literária e os estudos linguísticos, o que posteriormente foi revisto e grandes contribuições de ambas as áreas emergiram.

Não serão abordadas, de maneira aprofundada, discussões acerca dessas duas linhas que demarcam o discurso literário e o discurso proveniente da ciência da linguagem, pois essa diferença se prende a fatores que são bastante difíceis de serem desvendados. Será tratado o caminho percorrido pelos estudos da Linguística até aproximá-la de uma visão que contribua para a análise literária do discurso feminino. Dessa forma, espera-se analisar melhor a subjetividade inscrita na poesia lírica de Hilda Hilst, que é a centralidade deste estudo.

Levando em conta a importância da interação verbal, os linguistas da enunciação se alicerçam no estudo da linguagem enquanto ato. Considerar esse ato como um acontecimento social, histórico e ideológico é um dispositivo teórico que se baseia na Análise do Discurso, campo que poderá ser usado para captar o discurso feminino da autora em questão como sentidos que podem tanto negar certos valores, como reafirmar outros.

A tendência atual é ampliar o campo da linguagem. Para isso, elementos, tais como referências de tempo, espaço e pessoa, ganham uma nova dimensão. Foi a partir desses referentes que o estruturalismo pôde ser revisto/contestado. A teoria da Análise do Discurso, nesse sentido, ao considerar a dimensão sócio-histórica e ideológica, ganha uma significação maior que vai além do aspecto semântico da palavra.

Sob esta perspectiva, o texto não pode ser entendido somente como um conjunto de frases ou períodos que constituem o enunciado. Uma palavra ou vocábulo pode ser considerado texto. Assim, toda leitura passa pela ideologia que permeia o discurso. Todas as noções tornaram-se importantes para a análise do texto literário ao desvendar o jogo de poder e de ideologias amarrado por meio da linguagem. Diante disso, a leitura dos poemas deve sempre passar por processo, sem desconsiderar os recursos fornecidos pela linguagem literária.

Quanto à imagem do poeta, sob o olhar da teoria de Eliot (1972), cabe a este a importante função de expressar seus sentimentos, ao produzir um poema, fazendo com que os leitores experimentem novas sensações. A ele, é permitido expressar sua interioridade, sem falar apenas de si mesmo. Assim, o sujeito lírico tem uma extensão maior quando comparado ao sujeito empírico.

Esses apontamentos teóricos ganham novas significações, à medida que novos estudos são realizados. Indo contra a noção de apartamento entre o sujeito do discurso lírico e a pessoa civil do poeta, há uma tendência da poesia lírica contemporânea que trata de circunstâncias bem demarcadas de um eu biográfico, que pode ser encontrado nas produções de Adélia Prado, Manuel Bandeira e também Hilda Hilst. Essa indeterminação entre o sujeito que enuncia e o locutor se mostra como uma tentativa de afirmação de um indivíduo que se quer completo, dialogando com outros seres.

Sendo assim, não se pode garantir que o eu biográfico não seja apenas um ser do discurso, mas também não se pode ignorar essa fala que é dita por

um eu que enuncia em seu nome, rompendo fronteiras entre o real e o ficcional. Essas constatações acerca do eu real e o ficcional devem ser encaradas com certa flexibilidade, pois supõe-se que toda ficção tenha algo de real, além de que toda autobiografia se deixe enveredar por certos aparatos ficcionais.

De uma maneira ou outra, a enunciação lírica não está totalmente alheia às convenções linguísticas, mas não se deixa limitar por elas. O discurso poético, mais do que qualquer outro, deve ser encarado como um tecido, que une dimensões distintas, mas que se complementam: há um produto de um labor que, por si só, faz sentido e se desdobra em outros significados, unindo forma e conteúdo. Nos *Cantares de perda e de predileção* (2004, p. 4-1), no bloco VIII, o poema de Hilda Hilst diz:

Me vinha:
 Que se tecesse
 Hastes de paixão
 Corolas de caridade

Sopro e saudade tecidos
 Na rede do coração

Eu nunca mais sentiria
 Teu nome de hostilidade.

Me vinha:
 Se desfizesse o que já trançado tinha

Meu nome é que ficaria
 Amor na eternidade.

Então teci
 Sóis e vinhas:
 Ouro-escarlata-paixão

E consumida de linhas
 Enovelada de ardência
 Te aguardo às portas da minha cidade.

A linguagem não é apenas um elemento abstrato, ela é capaz de constituir os seres humanos. O poeta, conhecedor dessa verdade, apropria-se disso e eleva a potência do seu discurso. O eu lírico da poesia de Hilda Hilst atribui à tecelagem o poder de dominar o destino de falta, de incompletude, a que o outro lhe submete. Há o canto de uma voz lírica que procura o amor e espera por ele. O que favorece essa espera é a arte de tecer. Por meio dessa arte, subentende-

se a criação, não apenas dos fios que se enlaçam, mas da poesia, que tece o destino do outro entremeado ao destino do sujeito lírico.

A presença do ato de fiar se faz presente na primeira estrofe do poema. Ela se manifesta como uma arte que, na interioridade do eu, configura-se como força criativa. Em todo o canto, nota-se a tecelagem acompanhada por um desejo que há no eu, é a própria parceria que ele cria com o objetivo de seguir por uma atividade que possui certa intimidade.

Sobre a tecelagem, Durand (2002, p. 322) diz: “o tecido é o que se põe à descontinuidade, ao rasgo e à ruptura. É a trama e o que se subentende”. Nessa perspectiva, tecer é um exercício marcado pela repetição e esforço. Trata-se de uma atividade que exige cuidado e dedicação. Estes atributos também são reconhecidos na procura pelo amor como forma de completude entre as metades.

O amor também foi tecido por Marina Colasanti (2004), no conto “A moça tecelã”. Na narrativa, a jovem, em seu tear, tece tudo o que imagina, até mesmo um marido imaginário que entra pela porta da frente em sua casa. Todavia, esse amado de fios se desfaz quando trata a moça não como seu amor, e sim como uma mera tecelã de seus materialismos.

O ato de o eu desfazer fios se equipara à Penélope, da obra *Odisséia*. Os fios que de dia tecem a mortalha destinada a Laertes são desfeitos todas as noites, a fim de Penélope ganhar tempo na espera por Ulisses, rei de Ítaca, que havia partido na guerra contra Tróia. O ato de desfazer o trançado foi uma forma encontrada por Penélope para reforçar sua devoção a Ulisses, como também para proteger sua feminilidade arquetipal de tecelã.

Para os linguistas da enunciação, o sentido comum de um termo a todos os seus usuários pertence à denotação, já o que ele pode sugerir está no campo das conotações. Para a poesia, não interessa somente denotar, mas evocar, excitar a compreensão dos indivíduos. Se para a poesia o seu campo é o da conotação, logo, pode-se dizer que também é o campo da subjetividade.

Todo o poder de significação do poema citado está em sua capacidade de suscitar imagens. “Hastes” e “corolas” são partes da planta que, combinadas com caridade e compaixão, se cruzam numa outra rede, a dos sentimentos, resumidos num órgão vital do corpo humano, que é o coração. Tecer é um exercício designado culturalmente à mulher. Nas palavras de Freud (1933, p.

162): “Parece que as mulheres fizeram poucas contribuições para as descobertas e invenções na história da civilização; no entanto há uma técnica que podem ter inventado – trançar e tecer”. Nota-se uma visão machista/patriarcal, tida por Freud, a partir da citação, ao afirmar que as mulheres pouco contribuíram para as inovações sociais, atribuindo a elas somente o cargo de tecedoras. Contudo, no que tange ao poema, pode-se dizer que tecer paixão, sóis e vinhas é uma atividade de qualquer sujeito, que parte desse universo feminino.

O poeta explorando substantivo e verbo num único signo – vinha/vinhas – brinca com as palavras. Ele, sem preocupar com as regras de colocação pronominal, inicia o poema com a expressão “Me vinha”, seguida de dois pontos. Essa atitude remete não a um pensamento racional, mas a algo especial produzido por ele, nesse caso, elaborado por uma alma feminina aberta ao saber de seus sentidos. Nesse caminho, a cidade construída é única e particular. É um espaço da imaginação que um conjunto de palavras foi capaz de elaborar.

A cidade é um meio onde se flui a imaginação constituída a partir da organização de palavras, de uma determinada forma. Pensa-se, assim, que este é uma dos fundamentos da poesia lírica: a capacidade de provocar, despertar sentimentos, emocionar, por intermédio da linguagem poética. Percebe-se, a partir do poema analisado, a presença feminina realizando este trabalho, o que outrora não era uma atividade comum a ela.

Ainda sobre a enunciação lírica, a noção de que o homem era o centro do Universo perdurou durante muito tempo na literatura realista. A voz que enunciava não era plural e a ficção se organizou segundo protocolos ditados pela racionalidade. Nesse período, a poesia se enquadrou em formas perfeitas e regulares, o que posteriormente foi alterado, dado que a modernidade propiciou contradições capazes de despertar no ser humano o ensejo de enxergar a realidade de forma diversa. O progresso trouxe suas vantagens e também provocou a fragmentação da realidade, de maneira que o uno perdeu lugar para a diversidade.

Como consequência disso, já não se pode construir um texto, seja ele prosa ou poesia, como resultado de uma voz única, mas do entrecruzar de várias vozes. Bakhtin, ao estudar esses acontecimentos, deu o nome de polifonia e Julia Kristeva, em 1969, nomeou de intertextualidade. Em *Cantares* (2004), Hilda

Hilst dialoga com o texto bíblico. Da mesma forma que Salomão direciona seus cânticos de núpcias a Sulamita, nos bíblicos *Cânticos dos Cânticos*, a poeta se apropria disso como uma maneira de ir à procura de um amor inatingível, porém cantado sob uma perspectiva erótica.

Sendo assim, pode-se dizer que o discurso literário possui suas próprias leis. A obra literária representa o mundo exterior, mas é, ao mesmo tempo, um juízo sobre ele, como afirma Guimarães (2006). Nesse sentido, o discurso literário não deve ser pensado somente pela simples transmissão de uma comunicação, é um projeto de depende de um estilo e que é capaz de atender às demandas da sensibilidade.

Cabe ao discurso do cotidiano prezar pela transparência ao transmitir a mensagem, sua função é dizer, sem nenhuma pretensão de ser. Daí surge a diferença quando equiparado ao discurso poético, pois este possui a capacidade de se refletir. A metapoesia se insere aqui como uma tendência da contemporaneidade e que tem ganhado destaque, visto que escritores/escritoras têm problematizado cada vez mais o processo de escrita de um texto literário. Essa tendência da lírica pode ser encontrada no poema LI, em que o eu lírico promove uma reflexão sobre o seu fazer poético:

LI

Cálida alquimia:
Ouro e paixão
Sofrida pena
Aquecendo a mão fria.
Toma-me cara e mãos
E amorosa tenta
Revestir de ventura
Palavra e teia.
Ilumina o roteiro do poeta
Reabrindo as ramas da ilusão.
Que a caridade
Te faça ainda mais sábia
Diante da fêmea frágil.
Que a mentira apascente
O fogo da verdade.
E entre as escarpas
As minhas, do coração
Esperança e vivez
Novamente se façam
Sobre a minha cara e mãos.
(HILST, 2004, p. 88)

No poema, a construção poética se equipara a um processo alquímico, revestido de uma ardência e uma inquietude (“Cálida alquimia”). Ao mesmo tempo, a poesia consegue trazer ao eu lírico à sua existência, tendo em vista que este encontra-se em um estado quase de morte: “Aquecendo a mão fria”. O poeta, nesse instante, suplica por inspiração à poesia, para que ele se torne um eu-poeta. Essa constatação pode ser confirmada pelo uso de vocábulos, como: “cara”, fazendo referência à identidade do poeta, e “mãos”, simbolizando a escrita.

Além de promover um momento de esperança, nota-se que a poesia também proporciona ao eu-lírico sofrimento e tristeza, uma vez que, ao lembrar as experiências amorosas, o faz perceber que a sua vida está cheia de angústias, todavia, é por meio desse sofrimento que ele se tornará uma pessoa mais forte e sábia: “Que a caridade/Te faça ainda mais sábia/Diante da fêmea frágil.

A poesia é um recurso de recriação da realidade, por intermédio dela desenvolve-se um mundo fictício, por isso, neste poema, o eu-lírico deseja que a “mentira” proporcione caminhos de verdade recriados na obra poética: “Que a mentira apascente/O fogo da verdade”. Observa-se o exercício poético como um fingimento, sendo que esta é uma das maneiras para se chegar ao real.

Na última estrofe, o sujeito lírico afirma que, mesmo que o eu se constitua como uma recriação, é através dessa máscara que o eu-lírico poderá restaurar sua identidade. Essa constatação pode ser comprovada pelo uso do pronome “minha” e pela sinédoque exposta pelas palavras “caras” e “mãos” novamente citadas.

Portanto, o discurso lírico quer mostrar as identidades, pois a voz que soa nele vem da alma e para esse lugar quer regressar investida das ressonâncias do Outro. Por intermédio dessa voz, a figura feminina é representada, com suas particularidades, tornando-se uma forma de celebração da mulher. Sendo assim, Hilda Hilst, ao produzir seus poemas, assume um discurso que tenta tratar de quem é o ser humano e quem é a mulher, por assim dizer. Por isso, é fundamental que, enquanto leitores de poesia, os sujeitos consigam observar o tom especial dado às vozes femininas que procuram falar do “tu”, não se esquecendo do “eu” e suas transformações.

2.3 O eu disfarçado: a máscara como artifício da lírica³

Dentro de nós temos três caras. Uma primeira seria aquela aparente, convencional, que a gente mostra e que não é verdade. A segunda é aquela que você coloca quando ama. É a tua melhor cara, essa cara iluminada, amorosa, onde você é um núcleo importante de vida. E depois a outra cara secretíssima, onde entra o escuro, o sórdido, aquilo que é rejeitado em você. Todas essas caras podem ainda ser subdivididas em milhares de outras. Mas o importante é que essas máscaras apareçam e comecem a ficar transparentes e surja então a verdadeira cara (HILST, 1989 *apud* VASCONCELOS, 2008).

E me fiz máscara, mulher e conjectura (HILST, 2004, p. 35)

A primeira epígrafe usada para início deste tópico faz parte de uma entrevista concedida por Hilda Hilst ao *Jornal da Tarde*, em 1989. É possível perceber, ao fazer uma leitura dela, a reflexão que a escritora tece sobre a questão das máscaras. Como ela indica, o sujeito é composto de várias faces diferentes e diversas que ele usa de acordo com cada situação em que está inserido. Vê-se, portanto, de antemão, que o sujeito poético hilstiano se modifica com base na voz que se manifesta através dele.

O uso de máscaras é uma prática recorrente na vida cultural do ser humano desde muito tempo. Em *Teatro de formas animadas* (1993), Ana Maria Amaral aborda alguns aspectos da história e da cultura da máscara. Segundo a estudiosa, a máscara, em suas origens, era feita de peles de animais e servia para esconder o caçador para atrair melhor sua presa. Dessa forma, a máscara é vista como um disfarce, capaz de transformar quem a usa.

Com o passar do tempo, esse objeto ganhou novos sentidos de acordo com os povos e com a cultura destes povos. Na Grécia, por exemplo, ela está ligada à mitologia. Sendo assim, forças sobrenaturais eram representados por máscaras. Ademais, na sociedade grega, a máscara também estava relacionada à origem do teatro, os atores, ao representarem, utilizavam-nas em seus rostos. O uso delas permita que um único ator pudesse representar vários papéis.

³ Estamos tratando, especificamente, do uso da máscara como artifício da poesia lírica moderna e contemporânea.

A máscara também faz parte do universo literário, no qual ela não é utilizada como um objeto externo, mas adquire um sentido simbólico. Ceia (2008) afirma que ela é empregada em contos, romances, peças, como uma maneira de se assumir uma identidade diferente da usual ou esconder a verdadeira identidade.

A máscara, na literatura, não pode ser encontrada unicamente em textos narrativos ou dramáticos, a lírica também usa desse artifício na construção de seus textos. O eu-lírico é descrito como uma máscara que atua no poema, imprimindo uma realidade recriada. A presença dos disfarces na lírica não é um acontecimento novo. No Trovadorismo, as máscaras são exemplificadas a partir da figura do trovador nas cantigas de amigo. Nelas, o eu poético é feminino, no entanto, seus autores são homens, configurando, dessa forma, em um fingimento poético.

No Arcadismo, o poeta, ao escrever, assume outra identidade por meio de pseudônimos que são ligados a nomes de pastores ou a elementos da natureza que prefiguram a máscara. Outra escola literária em que é possível perceber a utilização desse recurso foi o Simbolismo. Nele, o que se observa é uma nova configuração do conceito de sujeito lírico pautado em Hegel, o qual passa a ser visto como uma voz que se distancia do eu empírico e parte para um eu poético, uma máscara, fruto do processo ficcional. A partir disso, iniciou-se a problematização sobre a voz que fala nos poemas. Na modernidade, por exemplo, a poética vale-se da presença de máscara de modo substancial e o assunto sobre a subjetividade se apresenta de maneira profícua.

Em meio à multiplicidade de eus que surgem com a poesia moderna, o poeta recorre às máscaras (*personae*) para fazer do homem individual em um dotado de personalidades distintas. A poesia se dá então, em consonância à ideia de Hamburger (2007, p. 68), “em um caráter camaleônico do poeta, que é a mais antipoética das criaturas na existência, porque não tem identidade. Ele está o todo esperando e ocupando outros corpos”.

A ideia de um sujeito lírico que se esconde já havia sido abordado, primeiramente, por Nietzsche (1992). Para o filósofo, na poesia lírica, assim como na tragédia grega, duas experiências são fundamentais: a apolínea e a dionisíaca. Na primeira, há um destaque na individualidade do sujeito, já na segunda, tal princípio de individualidade é rompido e tem-se, então, uma

despersonalização do sujeito. Somente na alteridade e na multiplicidade que há a possibilidade deste sujeito se conhecer como sujeito em seu estado de “unicidade primordial”. Dessa forma,

[...] as imagens do poeta lírico, ao contrário, nada são exceto ele mesmo e como que tão-somente objetivações diversas de si próprio. Por essa razão, ele, como centro motor daquele mundo, precisa dizer “eu”: só que essa “eudade” (Ichheit) não é a mesma que a do homem empírico-real, desperto, mas sim a única “eudade” verdadeiramente existente (seiende) e eterna, em repouso no fundo das coisas mediante cujas imagens refletidas o gênio lírico penetra com o olhar até o cerne do ser (NIETZSCHE, 1992, p. 45).

Da citação acima, o que se pode depreender é que Nietzsche (1992), ao se tratar da lírica, afirma não haver representação de um eu ou de um eu-empírico, mas uma “eudade”. Essa noção determina que a subjetividade será constituída de acordo com a multiplicidade, a qual encontrará sua unidade apenas nas profundezas do ser.

Com base nos escritos teóricos de Hamburger e Nietzsche, pode-se perceber o percurso de Hilda Hilst na construção de seus textos. Para explicar melhor sobre a subjetividade enunciada na máscara, a poeta lança mão de alguns recursos estilísticos, por exemplo: o uso do véu (lençóis, sedas, lãs, listras, entre outros). O véu é usado como uma maneira de evitar olhar as coisas com perfeição, ele é responsável por turvar a visão, além de disfarçar, esconder o olho de quem o usa. A fim de averiguar tal aspecto na poética de Hilst, será feita a análise do poema XI, da obra *Cantares de perda e predileção*:

XI

Faremos deste modo
Para que as mãos não cometam
Os atos derradeiros:

Envolveremos as facas e os espelhos
Nas lãs dobradas, grossas.
E de alongadas nódoas, o ressentimento.

Pintadas as caras num matiz de gesso
Recobriremos o corpo, carne
Na tentativa cálida, multiforme
Na rubra pastosidade

De um toque sem sofrimento.

E afinal
Cara a cara (espelho e faca)

De nossas duplas fomes
Não diremos
(HILST, 2004, p. 44)

A temática do poema citado acima consiste na procura da constituição de um eu que é caracterizado pela multiplicidade. Ele utiliza máscaras e elementos, como “lãs”, “dobradas”, “grossas”, no quinto verso; “nódoas”, no sexto verso; “pintadas”, “caras”, “matiz”, “gesso”, no sétimo; “recobriremos”, no oitavo verso; “cara a cara”, no décimo terceiro verso; que são caracterizadores desse recurso.

No primeiro verso, o sujeito poético enuncia-se por meio do “nós” (“faremos”). Neste mesmo verso, nota-se o desejo do eu lírico na construção de seus atos como uma forma de não se exaurir: “Para que as mãos não cometam”/ Os atos derradeiros”. As mãos, nesse verso, podem ser interpretadas como metáfora do poeta, dessa forma, o eu poemático pede que ele não se cesse em seu trabalho com a poesia.

Ocorre um entrelaçamento de eus no poema e, neste enlaçamento, as identidades (caras, corpos e carnes) serão pintadas em uma matiz de gesso. Isso acontece porque o gesso é um dos materiais usados para moldar os objetos em vários formatos e, ao se “pintar” em uma matiz feita de gesso, o eu poderá sempre se reinventar como um ser novo na multiplicidade das cores (“Pintadas as caras num matiz de gesso”) e das formas (“Na tentativa cálida, multiforme”).

Todo esse procedimento se constitui como uma tentativa de fuga do sujeito poético em relação a suas emoções, sentimentos, que pode ser confirmado no seguinte verso: “De um toque sem sofrimento”. Percebe, além disso, na estrofe final, que a multiplicidade e o distanciamento do eu fragmentado em “espelho” e “faca” estão em escapismo, como sugere os versos: “De nossas duplas fomes/Não Diremos”.

Nietzche, por meio de sua obra *O Nascimento da Tragédia* (1992), realiza análises pertinentes acerca desse gênero e sobre a historicidade das máscaras. Para ele, o poeta lírico não é voltado à sua pessoa empírica e à compreensão de que a lírica é subjetiva é equivocada, uma vez que o artista subjetivo não é um bom artista.

A nós serve-se um pouco com essa interpretação, pois só conhecemos o artista subjetivo como mau artista, pois exigimos em cada gênero e nível de arte, primeiro e acima de tudo a libertação das malhas do eu

e o emudecimento de toda a apetência e vontade individuais, sim, uma vez que sem objetividade, sem pura contemplação desinteressada, jamais podemos crer na mais ligeira produção verdadeiramente artística (NIETZSCHE, 1992, p. 42).

Nesse sentido, Nietzsche (1992), sob uma tentativa de resolver o impasse criado a partir da ideia de que o poeta lírico não é um artista, apresenta a ideia de que o processo de composição poética se inicia com um estado de ânimo musical. Esse fundamento dionísico se pauta no princípio de que primeiramente é necessário o êxtase musical, para depois revelar a ideia poética (racionalização). O artista, nesse sentido, apodera-se de toda a subjetividade, no processo dionísico, e alcança a imagem que faz parte do processo apolíneo.

Para compreender melhor todas essas questões, é fundamental a explicação desses acontecimentos míticos. Sendo assim, Dioniso era uma divindade ligada ao êxtase. Também é considerado deus do teatro, pois foi conferido a ele a capacidade de se transformar em vários outros, assumindo várias máscaras.

De acordo com Ceia (2008), a máscara de Dioniso, utilizada na poesia, é o momento em que o sujeito assume uma identidade diferente/nova e a reconhece como algo distinto a si próprio, sendo assim, ele sempre está em face de novas descobertas e entendimentos. Em *Cantares* (2004), por exemplo, há a utilização da máscara dionísica, em que se percebe certo problema de (in)determinação do sujeito, que aparece como uma identidade incerta, inacabada, fragmentada.

O processo de indefinição do eu aparece em muitos poemas através de pronomes como “isso”, “aquela”, “alguém”, “ninguém”, etc. Como forma de elucidar melhor essa questão, observa-se, no poema IV, presente na obra *Cantares do sem nome de partida*, o uso do pronome demonstrativo invariável “isso” como recurso de indeterminação do sujeito por meio de máscara:

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

É pomposo e pungente. Com ares de santidade

Odores de cortesã, pode ser carmelita
Ou Catarina, ser menina ou malsã.

Penitente e doloso
Pode ser o sumo de um instante.
Pode ser tu-outro pretendido, teu adeus, tua sorte.
Fêmea-rapaz, ISSO sem nome pode ser um todo
Que só se ajusta ao Nunca. Ao Nunca Mais.
(HILST, 2004, p. 20)

No poema acima, o sujeito a ser caracterizado se mostra sob um índice de desidentificação, provocado pelo uso da palavra “isso” em destaque, como mencionado. Este procedimento da poética de Hilda é um recurso criado para demarcar falta de exatidão, precisão, através das palavras. Por esse motivo, não se podem perceber nomes próprios ou definidos, pois a ausência de nomes revela a ânsia de um sujeito em representar a ausência, o vazio, a contradição de um conhecimento fidedigno de si mesmo.

Por esse algo que não leva um nome, não é considerado ser concreto, este objeto é capaz de “ferir” e “fazer ferida” e, em decorrência de sua não definição, é capaz de criar certas artimanhas para seduzir o outro, como se somente pelo sigilo, pelo anonimato fosse capaz de descobrir sua identidade.

Ao se descaracterizar, o sujeito que se apresenta sem nome abre para a alteridade, mostrando-se com inúmeras máscaras, sendo estas contraditórias. Ela afirma poder ser “cortesã”, “carmelita”, “malsã”, “tu-outro” ou “fêmea-rapaz”. Essas definições mostram algumas oposições, pois, se por um lado ela se apresenta como santa (“carmelita”), por outro, é um ser que tem más intenções (“malsã”).

A construção desses versos propiciou a criação de imagens capazes de conferir ao objeto descrito a qualidade do que é passageiro, formando noções e conceitos que ainda estão sendo construídos/fixados. Essa afirmação ganha respaldo pela ideia de brevidade do tempo que caracteriza os seres como efêmeros: “Pode ser o sumo de um instante./Pode ser tu-outro pretendido, teu adeus, tua sorte”.

O sujeito poético se mostra como aquele que, sem ter um nome, pode ser um todo, visto que ao não se definir, carrega consigo inúmeras possibilidades de se tornar alguém. Esse todo se ajusta somente ao nunca, ao nunca mais. Nesses versos, podem ser apresentadas interpretações diversas, uma delas é a de que

o ele nunca mais se mostrará como instância definitiva, como elemento pronto, mas móvel, que transita na teia dos (des)limites.

Outro poema em que se pode perceber o uso do artifício da máscara é o VIII da obra *Cantares do sem nome e de partida*:

VIII

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

Pertencente é não ter rosto. É ser amante
 De um Outro que nem nome tem. Não é Deus nem Satã.
 Não tem ilhargá ou osso. Fende sem ofender.
 É vida e ferida ao mesmo tempo, “ESSE”
 Que bem me sabe inteira pertencida.
 (HILST, 2004, p. 24).

Este poema remete à mesma ideia do anterior no que diz respeito ao uso dos pronomes indefinidos. Nesse caso, “aquela” foi usado para gerar ambiguidade, pois não se sabe, ao certo, quem é este sujeito. Este eu se porta como um indivíduo que ama ou recuado por este sentimento em sua relação como o outro?

As duas noções ganham contornos possíveis dentro dos versos. No poema, vê-se um jogo de identidades do eu e o outro que se forma por duplicidade. Todo esse processo se desenvolve por meio de imagens e palavras que demarcam a dinamicidade do eu lírico. Esse ser múltiplo pode ser visto nos seguintes versos: “É entregar a alma, a uma Cara, a de áspide/Escura e clara, negra e transparente”.

Nesse sentido, a palavra áspide ganha uma significação interessante, dado que se trata de uma serpente europeia que consegue mudar a pele com certa periodicidade, sendo esta associada ao sujeito poético, que também possui a habilidade de se transformar em vários “eus”, por intermédio das máscaras. Nota-se também a presença de símbolos que compõem toda a formação desse sujeito que, a todo momento, é um devir.

Aqui, outro jogo de oposições se estabelece e se encontra explícito pelos versos: “Saber-se pertencente é ter mais nada/ É ter tudo também”. Tal contradição é marcada pelo uso de antíteses e paradoxos vistos nas palavras “tudo” e “nada”. O eu-lírico é conhecedor de que ser pertencente ao outro é um caminho que gera sua anulação, mas que esse acontecimento pode lhe trazer certos benefícios, como estar aberto ao que é múltiplo.

O sujeito poético encontra sua completude quando ela é outra, diversa, múltipla, estranha a si mesma e incorpórea, pois ela tem conhecimento de que se extinguirá no tempo caso for amante finita, feita de matéria corporal, não alcançando, dessa maneira, a sua tão sonhada eternidade. Diante disso, o ser que não ama é, ao mesmo tempo, “luz”, “etérea”, “elevada”, “pura”. Todos esses vocábulos, que se assemelham às caracterizações feitas pelos poemas simbolistas, são usados para retratar as características de mulher que o eu lírico almeja ser, mas que ela sabe que não é possível, por ser humana e terrena, que só na ameaça de extinção no tempo poderá amar.

O sujeito lírico, em sua ligação com o outro, percebe que este Outro também se expressa de maneira contraditória. Há, a partir disso, a falta de identificação desse ser, que “Não tem nome/Não é Deus nem satã/Não temilharga nem osso” e, ao mesmo instante, por meio do amor, é capaz trazer novos sentidos à vida, causar tristezas, sofrimentos e feridas ao amado.

Depreende-se desse poema, assim como das reflexões realizadas, que há no sujeito hilstiano um processo de indeterminação que leva ao uso de personalidades múltiplas, por meio do recurso da máscara de disfarce, o que faz comprovar que uma dessas transformações do sujeito seja a do eu que escreve, ou seja, do eu-poeta. Além disso, pode-se dizer que o uso da máscara como fingimento poético geralmente acontece através do vínculo existente entre sujeito e o objeto, em seus cantares de amor. E é sobre esses cantares que algumas argumentações serão elaboradas a seguir.

3 OS CANTARES DO AMOR: a lírica amorosa de Hilda Hilst

Cantares (2004) é uma obra de Hilda Hilst que reúne duas produções líricas significativas, no que tange à criação de imagens ao tratar da celebração das núpcias. Estas, por sua vez, não se realizam, pois, diante da indiferença do Outro, tristeza e insatisfação são sentimentos que se firmam. *Cantares de perda e predileção* (1983) e *Cantares do sem nome e de partidas* (1995) trazem imagens interessantes, mostrando a força da expressividade poética ao tratar da temática amorosa.

Sonetos que não são faz parte de um dos três segmentos da obra *Roteiro do silêncio* (1959). Por meio dessa parte da obra, Hilst segue a mesma linha temática de *Cantares*: o (des)concertante amor. São sete os poemas que compõem *Sonetos que não são*, nenhum deles apresenta título, apenas são precedidos por algarismos romanos. Os sonetos podem ser interpretados de duas maneiras: ora separados, voltados a si, com significação própria, ora fazem parte de algo maior, de um todo cujas peças dialogam entre si.

Nas duas obras em questão não se perde de vista a figura do outro. A ausência amorosa é uma temática comum às duas obras e é fonte de inspiração para os cantos. Ademais, é para esse outro que são direcionados todos os cantos amorosos. A procura pelo amor compõe uma tensão que não busca ser solucionada nos cantos, uma vez que o seu papel é a lamentação.

Diante disso, serão analisados poemas que tratam da perspectiva amorosa, assim como erótica, uma vez que o amor em sua manifestação mais intensa pode ser visto sob duas esferas do erótico: o sublime e o carnal. Essas duas noções se correlacionam à medida que é pela busca da união da carne e do corpo que o eu-lírico terá contato com a realidade sublimante.

A tentativa de buscar pela unidade perdida, pela parte que falta, é uma inquietação que decorre do desejo da completude do outro. De tal forma, a experiência amorosa é regada de prazer e sofrimento, pois não há como amar sem sofrer, visto que o amor e a dor são elementos indissociáveis na lírica de Hilda Hilst, em especial, nas obras em estudo.

3.1 A projeção do eu no outro: a busca da completude amorosa

O amor foi e continua sendo tematizado em muitas obras poéticas da literatura brasileira moderna e contemporânea. Em Hilda Hilst não foi diferente. Por meio de produções, como *Cantares* (2004) e *Sonetos que não são*, por exemplo, o amor é manifestado de forma intensa, sob duas esferas da vertente erótica: a sublime e a carnal. Essas esferas se relacionam, à medida que é por meio da busca carnal que o eu-lírico terá contato com a realidade transcendente, tornando, dessa maneira, participante da totalidade e também da unidade do ser.

Devido ao fato de que a procura pela totalidade do ser é o fundamento mais importante ao desejo pelo amor através da sublimação, observa-se uma relação ódio-amor no indivíduo que é protagonista dos poemas presentes nas obras em questão.

O exercício da busca pelo sublime incide na intensidade representada pela busca do eu no outro, designado ao erotismo concomitante ao religioso. Dessa forma, a tentativa de reestabelecer a unidade perdida é uma inquietação que decorre do desejo da completude pelo outro.

O ser, nesse sentido, é visto como um sujeito incompleto, inacabado, móvel, contraditório, com inúmeras faces, fragmentado, o sujeito lírico torna-se em um “eu” vazio, sempre em “falta” e “ausência”, com o desejo de ser participante da totalidade e reestabelecer sua unidade que foi perdida, por meio da união amorosa com o outro. Dentro desse processo, é possível observar também o desconhecimento do sujeito de si próprio, revelando uma poesia que se nutre de procuras, lacunas, de uma constante procura de preencher o vazio ocasionado pela incompletude do ser humano.

Sendo assim, a poesia nasce a partir de um eu que se fragmenta e procura sua completude. Assim, o sujeito, ao abarcar a alteridade e desejar o outro, está se estilhaçando/se corrompendo e descentraliza-se para preservar a unidade do ser. Essa afirmação encontra respaldo no seguinte poema:

V
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, 2004, p. 37)

Nos versos acima, há uma caracterização do eu que anuncia e também do outro. O sujeito-lírico é apresentado tanto pela visão do amado “Me vias”, como por sua própria observação “Passava”, diferente do “tu”. Quanto ao outro, nota-se que este é caracterizado a partir do olhar que o eu o confere.

O eu lírico é apresentado de maneira dividida, usando as palavras do poema: “partida do meio”. Conhecedor de suas várias faces, ele se torna alguém que disfarça e que se constitui a seu modo, usando certas armadilhas “A cara das emboscadas”, para que assim ela possa, de fato, realizar o seu desejo de união com o seu complemento: “Dizias/Essa era a cara do meu desejo”.

A visão que o amado tem do sujeito feminino que canta é de uma pessoa fria, que não demonstra seus sentimentos e emoções: “Me vias dura e vestida/ De lãs e campainha”. Todavia, mesmo sabendo dessa situação que lhe causava dor, o eu lírico deseja este amor não correspondido: “Sobre o teu vale eu passava/Em chagas. Sem parceria”.

A percepção tida pelo amado em relação ao ser amante, de certa forma, estava equivocada, dado que ela estava manifestando seus sentimentos, emoções, fragilidades o tempo todo, tornando-se, desse modo, um objeto desse amor, perdendo-se a todo instante: “Passava, sim/ Mas nua e queimada/ Do amor que tu me tiravas”.

O poema apresenta a situação de um sujeito que deseja o outro que, por sua vez, despreza o eu. Essa indiferença faz com que o amado tenha uma visão distorcida sobre o amante, pois está sempre se transformando para enganá-lo. Em virtude disso, o eu se mostra insensível. Contudo, o eu é alguém que se entregou por inteiro ao amor e, por assim dizer, sofre. Trata-se de uma poesia

que mostra a temática da incompletude amorosa, a condição de um sujeito que se reconhece e se realiza em sua relação com o outro, ou seja, pela conquista amorosa.

Tratando ainda da incompletude do sujeito poético, é viável mencionar que a temática amorosa não é somente abordada em textos poéticos, por sujeitos femininos, apesar de que, em Hilda Hilst, o sujeito é feminino. O erotismo, nesse contexto, é visto como instrumento da completude existencial. Na busca pelo amor do outro, o eu se revela, muitas vezes, suscetível a torturas por um amor solitário.

Nas produções poéticas de autoria feminina é possível encontrar um cenário envolto por imagens que refletem o sofrimento e a solidão do eu poético. Isso reflete a realidade da mulher na contemporaneidade que, apesar do esforço por sua liberdade, se vê carente dos referenciais amorosos.

Outro poema que pode ser analisado pela perspectiva da incompletude amorosa e busca pelo outro que está ausente está em *Cantares do sem nome e de partidas*, na página 17:

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

Que este amor só me faça descontente
 E farta de fadigas. E de fragilidades tantas
 Eu me faça pequena. E diminuta e tenra
 Como só soem ser aranhas e formigas
 Que este amor só me veja de partidas.
 (HILST, 2004, p. 17)

O poema inicia-se com um lamento, um pedido: “Que este amor não me cegue nem me siga”. Esse pedido é feito levando em consideração a visão negativa que se tem acerca desse sentimento. Durante toda a primeira estrofe, o eu lírico relaciona “este amor” à cegueira, à perseguição, ao tormento, à feiura, às trevas – tudo isso envolto de um alto muro que separa os passos do sujeito que ama, que anseia pela partida, despedida. O amor, sob o ponto de vista

negativo, encontra lugar nos escritores teóricos de Paz (1995, p. 154), que acredita que esse sentimento pertencente ao homem “é sofrimento, padecimento, porque é carência e desejo de posse daquilo que desejamos e não temos; por sua vez, é felicidade porque é posse, embora instantânea e sempre precária”.

Na segunda estrofe, a amante pede para si os sofrimentos de amor (“Que este amor só me faça descontente/E farta de fadigas/E de fragilidades tantas”), para que, depois de tanto sofrer, diminua ao mais pequeno dos seres e possa fugir, vivendo de partidas. O verso “como só soem ser aranhas e formigas”, com presença de uma aliteração, imprime grande expressividade. Sendo assim, o poema, diante do exposto, representa uma mulher de carne e osso, que busca uma existência simples e que se despoja dessa humildade ao pensar em seu fazer poético, da capacidade de encantamento que seu discurso provoca.

Pode-se dizer também que esse discurso feminino que ecoa nos poemas de Hilda é marcado por um traço de melancolia, de tristeza. Na melancolia, há uma perda do objeto enquanto objeto de amor e a incapacidade de se ter um outro que o substitua, o que ocasiona uma perda da autoestima e de um julgamento da persona como se fosse um ser abandonado, daí parte a ideia de o eu querer ser inferior, desejar sofrer, como se observa no poema a seguir:

E só me veja

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

Eu-alguém travestida de luto. (E um olhar
de púrpura e desgosto, vendo através de mim
navios e dorsos).
Dorsos de luz de águas mais profundas. Peixes.
Mas sobre mim, intensas, ilhargas juvenis
Machucadas de gozo.

E que jamais perceba o *rocío* da chama:
Este molhado fulgor sobre o meu rosto.
(HILST, 2004a, p. 18).

No poema, para além da melancolia, o luto é um elemento que merece uma consideração à parte. A mulher, sujeito amante, externa seu pesar ao

observar as despedidas, esse “não merecimento de conquistas”, que ocorre “nas plataformas, nas escadas/ou através de umas janelas baças”, “no trem”, ou “em navios”. Todavia, é viável mencionar que, mesmo diante dessa situação marcada pela tristeza, há uma certa esperança de gozo por conta dos novos amantes, tomando pela palavra poética, “as ilhargas juvenis”, embora ela ainda se veja como interdita, presa aos acontecimentos do cotidiano (“papéis, valises, tomos, sobretudos”).

A questão da transgressão ganha uma notoriedade neste poema, uma vez que, ao se pensar no erotismo como um elemento constituinte das produções de Hilda Hilst, o par interdição/transgressão formam as bases do pensamento erótico. O erotismo pode ser visto nos poemas da poeta como um aspecto fundamental na configuração da incompletude amorosa. Não é raro encontrar a presença de um amado casado, o que o obriga a afastar-se do amante (eu lírico) que, por sua vez, usa os versos para reclamar sua situação, a(firmar) seu amor e manifestar sua saudade.

Ainda falando do sentimento de saudade e incompletude amorosa, a obra *Roteiro de silêncio*, no segmento *Sonetos que não são*, traz o labor poético de Hilda Hilst através do amor. Antes de realizar análises de poemas, cabe ressaltar a formulação excêntrica e original do título do fragmento. A poeta não dá ao seu conjunto de poemas o nome “Não são sonetos”, afirmando que seus versos não se inserem naquela composição fixa, com versos decassílabos ou alexandrinos, apresentados em quatro estrofes de dois quartetos e dois tercetos. O que, na verdade, ela faz é declarar categoricamente que os poemas que vão compor o segmento são sonetos para, após, contradizer o que foi dito: “Sonetos que não são”. Os poemas são sonetos, ainda que não se encaixem na definição dessa estrutura literária.

São sete os poemas que compõem o segmento *Os sonetos que não são*, nenhum deles possui título, no lugar, há apenas algarismos romanos. A forma em que os textos são dispostos permite ao leitor mais de uma interpretação: ora os sonetos são apartados, voltados a si mesmo, com sentido próprio, ora fazem parte de algo maior, cujas peças estabelecem diálogos entre si.

O soneto I apresenta uma discussão acerca de um indivíduo angustiado. O poema de Hilda, iluminado pela epígrafe que se encontra em destaque, segue o mesmo fluxo:

Aflicção de ser eu e não ser outra.
 Aflicção de não ser, amor, aquela
 Que muitas filhas te deu, casou donzela
 E à noite se prepara e se adivinha

Objeto de amor, atenta e bela.
 Aflicção de não ser grande ilha
 Que te retém e não te desespera
 (A noite como fera se avizinha)

Aflicção de ser água em meio à terra
 E ter a face conturbada e móvel
 E a um só tempo múltipla e imóvel

Não saber se se ausenta ou se te espera.
 Aflicção de te amar... se te comove.
 E sendo água, amor, querer ser terra.
 (HILST, 2017, p. 90)

Como se nota, os versos estão organizados em dois quartetos e dois tercetos. O soneto inicia com a palavra “aflicção”, que se repete outras vezes ao longo do poema. Aqui, o eu lírico canta, com voz feminina, a sua angustiante condição de ser ela mesma e não outra pessoa. O *enjambement* do segundo para o terceiro verso possibilita duas interpretações: o sujeito poético se angustia por não ser aquela, outra pessoa qualquer, de maneira geral, já no verso seguinte, que muitas filhas te deu”.

Há nos versos seguintes uma especificação: ela não é simplesmente aquela, mas outra que deu muitas filhas, que casou donzela, que se prepara e entrega ao seu marido à noite, em sua função como esposa, seguindo uma obrigação feminina, que tanto a objetifica, numa sociedade machista.

Os elementos da natureza ganham significações importantes no texto. A noite carrega seu ar de mistério, momento que carrega o oculto, o velado, ela é fera, que devora e causa medo. A ilha é apresentada como algo sólido em meio à fluidez que, de certa forma, traz desespero e solidão. O amor, por sua vez, que envolve a ilha é enxergado como liberdade, mas também como prisão.

A aflicção do sujeito que enuncia é ser fluido, indivíduo que consegue sempre se transformar (metamorfose), que vai da calma à fúria, de um rio lento que corre a uma tempestade que devasta, face que é, de modo paradoxal, conturbada, móvel, mas também que, muitas vezes, vê-se estática. A água simboliza a origem da vida, a fecundidade, a purificação, a força, a transformação. Ela é um tipo de substância capaz de gerar mudança: “Mergulha-

se na água para renascer renovado”. Sobre a simbologia da água, Gaston Bachelard (1997, p. 7) contribui com as discussões ao dizer que:

A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito.

A água enquanto ser poético é atormentada pelo desejo de ir ou ficar, entre o não saber. A aflição de amar corresponde à última das angústias e pode ser encarada como a mais autodestrutiva, porque continua infinitamente. Essa angústia, talvez, ocorre em virtude da não concretização amorosa, uma vez que a temática sobre a busca de completude amorosa é recorrente na poética de Hilda Hilst. As reticências indicam o que não se pode dizer, mas que ganham potencialidade da fala. O último verso traz uma revelação por parte da voz poética: ela não quer água, mas ser terra.

Ao analisar esse soneto, Nelly Novaes Coelho (1999) afirma que no poema haveria uma tensão “entre a possível circunstância humana desse amor vivido no real e a plenitude de sua realização se interpunha o ‘filtro’ amoroso, idealizado pela poesia, desde suas origens históricas”. Dito de outra forma, o poema traz à tona um elemento da subjetividade marcado pela cisão do próprio sujeito lírico diante da decisão sobre o amor e a vida amorosa. Estava entre o impulso da paixão e o que seria o contrário disso.

Do conjunto de poemas que compõem *Sonetos que não são*, o terceiro (III) também apresenta a temática amorosa a partir do sentimento de ausência. Ele se diferencia dos outros, porque apesar de levar o título de soneto, não segue a estrutura estabelecida para ser considerado como tal. Nele, são apresentadas quatro estrofes, as rimas mantêm uma linearidade, em geral alternada quanto à posição na estrofe e em relação à sonoridade, pode-se dizer que é perfeita.

Tenho te amado tanto e de tal jeito
 Como se a terra fosse um céu de brasa.
 Abrasa assim de amor todo meu peito
 Como se a vida fosse voo e asa

Iniciação e fim. Amo-te ausente
 Porque é de ausência o amor que se pressente.
 E se é que este arder há de ser sempre
 Hei de morrer de amor nascendo em mim.

Que mistério tão grande te aproxima
 Deste poeta irreal e sem magia?
 De onde vem este sopro que me anima
 A olhar as coisas com o olhar que as cria?

Atormenta-me a vida de poesia
 De amor e medo e de infinita espera.
 E se é que te amo mais do que devia
 Não sei o que se deva amar na terra.
 (HILST, 2017, p. 91)

O poema em questão aborda a temática amorosa e, de igual modo, traz reflexões sobre o sujeito que canta. Além das considerações iniciais, pode-se dizer também que é um texto metalinguístico, uma vez que os dois últimos quartetos retratam o ato de criar poemas. Movido pelo amor, que mata, mas também dá a vida, o poeta está a todo momento se criando e criando o mundo que o cerca. Ele se encontra em processo contínuo de elaboração.

Todavia, o ato de escrever não é uma tarefa simples, tampouco o refazer-se. Essas afirmações são ditas pelo sujeito poético logo no primeiro verso da última estrofe: “atormenta-me a vida de poesia”. O amor é o recurso que faz o eu lírico escrever, mas que também é o responsável por causar dor, medo, ausência, falta, morte. O poeta em si é dor, nele dói o sofrimento da natureza humana, as fragilidades e inconstâncias do ser.

O poema em questão cria inúmeras imagens: o céu em brasa, formado pelas cores vermelho-alaranjado, que se desfaz lentamente quando toca o peito e aquece e renasce, como um pássaro que surge das cinzas para bater asas e voar novamente. É a marcação de um ciclo que sempre se repete: o fim é o começo, da mesma forma que o começo já é o início de um fim, é o que o amor é capaz de fazer às pessoas – morrer por ele e nascer dele mesmo.

Há um constante jogo de palavras no poema, um paralelo entre céu e terra, assinalando bem o início e o fim da vida. Além disso, encontram-se palavras que mantêm uma relação no campo sonoro e também do significado (paranomásia), por exemplo: “brasa” e “abrasa”. Nesse soneto, pode ser observada uma relação intertextual com alguns sonetos de Vinícius de Moraes, como o “Soneto da fidelidade” e também “Soneto do amor total”, o último datado

de 1951. As aproximações existentes entre os dois textos podem ser notadas quando nos versos de Hilda Hilst (2017, p. 91), o sujeito poético diz “e se é que este arder há de ser sempre/hei de morrer de amor nascendo em mim” e o último terceto do soneto “Soneto de amor total”, de Moraes (2008, p.189) “e de te amar assim muito e amiúde,/é que um dia em teu corpo de repente/hei de morrer de amar mais do que pude”.

Segundo o que aponta os versos de Hilst e Moraes, o poeta é um sujeito que está sempre passando por certos tormentos, ele é o responsável por cantar a angústia, a solidão, a desilusão, os desamores. Está fadado à morte, ainda que este pereça, pelo excesso de amor. O poeta morre e está, igualmente, pronto para reviver.

Diante disso, como uma forma de melhor compreender a relação lírico-amorosa e o erotismo, serão abordadas adiante teorias que dissertam acerca dessa duplicidade, considerando que embora gravitem em torno de um mesmo centro, a sexualidade humana apresenta particulares que merecem de uma atenção maior.

3.2 A representação do amor e do erotismo em *Cantares*

“O fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama rubra do erotismo e esta, por sua vez, sustém e ergue outra chama, azul trémula: a do amor. Erotismo e amor: a chama dupla da vida”.

Octavio Paz, *A chama dupla: amor e erotismo*.

Em *Cantares*, ideias sobre o erotismo são claramente apresentadas, tanto sob o ponto de vista de Octavio Paz, em sua obra *Dupla chama* (1995), quanto de Georges Bataille, em *O erotismo* (2017), principalmente em relação ao sagrado. A poesia de Hilda Hilst se manifesta como uma procura transcendental do sujeito poético ao buscar na experiência carnal a plenitude de seu ser. Isso é chamado, segundo Bataille (2014), de continuidade.

Para o autor, o homem tem a nostalgia da continuidade e, para que ele chegue a ela, só será possível através da morte e do erotismo. Segundo ele, as pessoas são seres descontínuos, porque apresentam diferenças umas das outras, cada sujeito é individual, único. Dessa forma, há um abismo entre os

seres humanos: a não continuidade. É a partir disso que se percebe a relação entre morte e erotismo. A morte, bem como o erotismo, rompe a descontinuidade e leva o indivíduo a uma continuidade perdida.

Em uma entrevista concedida para o *Cadernos de Literatura Brasileira*, Hilda Hilst, ao ser questionada sobre a presença do erotismo em comunhão ao sagrado em suas produções, afirma que o objeto erotizado era o próprio corpo divino, a busca de Deus, confirmando essa tendência em sua poética. Para a escritora, ao falar do erotismo, começa a se aproximar de Deus, tratando, dessa forma, do desejo pelo transcendental.

Pelo viés erótico, o sexo não é visto somente a partir de uma perspectiva reprodutiva, mas diz respeito a um componente da cultura que confere à sexualidade a liberdade da atividade autossuficiente, que se relaciona diretamente à imaginação, bem como à fantasia, diante do corpo. O erotismo foi moldado para manter certa organização social, daí a criação de certas entidades para conter e limitar o sexo, um exemplo disso é a castidade, que advém de um pensamento religioso, sobretudo, cristão.

A ideia de castidade, pelo o que se observa, revela-se de maneira mais aproximada à divindade e à transcendência do que às práticas sexuais coletivas. No entanto, ainda que o erotismo esteja ligado a algo que se aproxima do proibido, à transgressão de regras, bem como à liberdade dos corpos, ele permite que a sexualidade se encontre com o sagrado, pois é também uma forma de transcendência, em outras palavras, é uma via que conecta ao divino, ao sobrenatural.

Provas disso podem ser encontradas no tantrismo, na Índia, no taoísmo, na China, além de outras práticas que têm como finalidade cultuar o sêmen e a menstruação, de maneira a buscar, na experiência erótica, uma abertura para atingir a divindade, sendo essa experiência a representação da união do corpo com o ser divino.

A busca pelo transcendental é constante nos versos de Hilda Hilst. O erotismo surge, em suas produções, como uma busca, um desejo por aquilo que é diferente, novo, impossível de alcançar. É comum encontrar poemas que retratam o sujeito poético em não conformidade com o plano terrestre, ele procura algo transcendente para se sentir inteiro, completo, e isso, em diversos momentos, acontece pela palavra.

O corpo do amado na poesia da poeta é representado através de imagens imprecisas, em que a concretização desse corpo ocorre no campo das ideias, impossíveis de tocar, sendo, dessa maneira, uma chama que desperta o desejo do eu lírico, como se verifica no poema abaixo:

XLIII

Ai que distancia
 Meu ódio-amor
 Que dores
 Que cintilâncias
 Que pena.
 Tão a meu lado
 Te penso
 No entanto
 Tão afastado

Como se a água ficasse
 A um dedo da minha boca
 E todo o deserto à volta
 Me segurasse.

Tão triste e tão à vontade
 Neste meu sol de martírios

Como se o corpo soubesse
 Desses caminhos da sede
 Porque nasceu conhecendo
 Da paixão seu descaminho.

E brilhos no teu sadismo
 E perdição na minha cara.
 Que coloridos espinhos
 Terás

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

A caça do NUNCA MAIS.
 (HILST, 2004, p. 78)

Nota-se que o eu lírico vive em uma relação de distanciamento em relação ao ser amado. Essa distância causa no eu-lírico sentimentos de dor e pena em relação ao outro que se encontra “tão afastado”. A concretude do corpo é um desejo, que se vê de maneira distante, como se fosse algo fácil de acontecer, mas que é impedido.

Apesar de o poema não mencionar Deus, pode-se perceber que ele parece na forma de um desejo, levando em consideração que ele é uma

memória, que está presente em todos os lugares, que, de qualquer parte, é possível evocá-lo: “Te penso”. Contudo, esse desejo não pode ser concretizado. Portanto, Deus é um desejo transcendental do eu lírico de ultrapassar seus limites que não são bem sucedidos pela imposição do deserto, lembrando de sua limitação humana.

A figura do deserto, nesse sentido, representa não apenas a solidão do eu, mas também a sequeidão do amado que, por sua vez, segura o eu, impedindo de se realizar em completude. Toda essa situação causa, no eu lírico, um sentimento de dor e tristeza, uma vez que a voz poética está vivendo em meio a um “sol de martírio”.

Os versos “Como se o corpo soubesse/Desses caminhos da sede/Porque nasceu conhecendo/Da paixão seu descaminho” designam o inconsciente a voz lírica, que é conhecedora da sua incompletude e também do sentimento de indiferença do outro. Em “E brilhos no teu sadismo/E perdição na minha cara”, o sujeito lírico encontra-se perdido e busca pela concretização amorosa por parte do amado, que não manifesta correspondência desse amor, manifestando em sadismo.

No final da quinta estrofe – “Que coloridos espinhos/Terás” – e em toda a sexta estrofe – “Para a tua dura saudade/Que tempestades de sede/Nos areais da procura/Quando saíres à caça/De quem te amou/De mim” –, os versos retratam a saudade do outro pelo eu, que suscita o desafio da busca. O vocábulo “espinho” pode suscitar diversos sentidos, um deles é o sacrifício de punição. De maneira análoga ao texto bíblico, Pilatos mandou flagelar Jesus e os soldados colocaram em sua cabeça uma coroa de espinhos (BÍBLIA, 1995, p. 1409)⁴. Nesse sentido, a saudade do amado pelo amante será recoberta pelas lembranças do eu, simbolizada pelos espinhos presentes em sua ausência, como se agora o amado colhesse os maus frutos da indiferença cometida.

A imagem “dura saudade” está ligada a outra: “tempestades de sede” que, na verdade, deveria ser “tempestades de areia”. Esse jogo de palavras pode ser compreendido como o desespero da não realização amorosa por parte do outro. O amado, nesse instante, vive o que em outros momentos fora vivido pelo eu, pois a sede clama pela água, mas as “tempestades” são de sede. Por fim, no

⁴ Essa passagem pode ser encontrada no evangelho em João, capítulo 19, versículos 1 e 2.

último verso, pode-se notar a superação da incompletude do eu, uma vez que ele nunca terá o seu amor. Interessante mencionar que o último verso faz referência ao poema “O corvo”, de Edgar Allan Poe, em que “nunca mais” repete-se inúmeras vezes pela ave de mau agouro, dando ao sujeito lírico a certeza que não terá o seu amor de volta.⁵

O conflito entre o desejo pela experiência transcendental e a limitação do homem encontra-se muito presente nos poemas de viés erótico de Hilda Hilst. Neles, o sujeito que enuncia busca no outro a sua continuidade, tentando negar a sua descontinuidade. Todavia, a descontinuidade ocorre em todos os momentos em que o corpo entra em contato com outro, percebendo a sua individualidade a partir da experiência erótica com o outro, que é o seu objeto de prazer. Desse modo, a única maneira de o homem encontrar a sua continuidade é com a morte, quando ele retorna à sua forma primordial, unida à matéria orgânica, como afirma Bataille (2017, p. 39):

Na base, há passagem do contínuo ao descontínuo ou do descontínuo ao contínuo. Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade perecível que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse perecível, temos a obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser.

As postulações feitas por Bataille acerca do erotismo encontram correspondências na teoria de Platão. Ambos tratam da ausência de algo que falta no homem como a sensação de carência de alguma coisa. Bataille (2017, p. 39) traz em seus estudos a ideia de “nostalgia da continuidade perdida”, que pode ser suprida por meio da experiência carnal, que está dividida em três princípios: o erotismo dos corpos, o dos corações e o do sagrado.

O primeiro princípio acontece através do desnudamento dos corpos, visto que esta é uma abertura que gera a abolição do ser, abrindo espaços para a continuidade desse indivíduo com outro. Esse acontecimento gera dissolução dos corpos, que acontece no momento de união destes, suprimindo a

⁵ É fundamental lembrar que no poema V, de *Cantares do sem nome e de partidas*, o eu-lírico, no último verso, diz “Nem é corvo ou poema Nunca mais”. Isso faz, por negação, referência direta ao sentido do poema de Poe.

individualidade do homem. Para Bataille (2017, p. 41): “os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento de obscenidade”.

O erotismo do coração, por sua vez, está ligado ao sentimento dos apaixonados, que se mostra como o mais violento entre os três erotismos, dado que está associado ao sentimento de tristeza, angústia, causado pela impossibilidade de concretização do amor. Bataille (2017, p. 43) reforça essa afirmação dizendo:

Sua essência é a substituição da descontinuidade persistente entre dois seres por uma continuidade maravilhosa. Mas essa continuidade é sensível sobretudo na angústia, na medida que é inacessível, na medida em que é busca na impotência e no estremecimento.

Esse tipo de erotismo revela um certo impulso de violência na ausência do amado, pois surge o desejo de posse, que leva o indivíduo a cometer assassinatos ou a suicidar-se na impossibilidade de não ter o ser amado (BATAILLE, 2017). Isso acontece por conta da continuidade que se desperta a partir do outro. O ser amante é dependente do seu amado para que se olhe a existência das coisas e do mundo que o rodeia.

O erotismo sagrado está relacionado ao divino, o que a experiência mística revela é a ausência do objeto, que identifica à descontinuidade e também à experiência que brota do misticismo. Isso ocorre na medida em que os indivíduos passam a ter força de operar um rompimento de suas descontinuidades, introduzindo neles o sentimento de continuidade, unindo-se a uma noção de transcendência em que o corpo descontínuo passa pela sensação da continuidade na dimensão do mistério.

Logo, o erotismo aproxima o ser da experiência limite por intermédio do corpo. Trata-se de uma abertura para a morte, em que o sujeito procura um caminho para a sua continuidade no outro, tendo para isso de negar a sua “duração individual” (BATAILLE, 2017, p. 47), encenando a própria morte em vida. Essa é uma das razões que despertam o interesse do leitor ao se deparar com a obra de Hilda Hilst, a presença do erótico. O poema LXIX, de *Cantares de perda e predileção*, retrata a união entre os amantes, em que tanto o amante quanto o ser amado tornam-se espelho um do outro, deparando-se com a morte,

porém a consciência e a razão prevalecem na escolha do eu lírico ao decidir seguir o amado.

Resolvi me seguir
 Seguindo-te.
 A dois passos de mim
 Me vi:
 Molhada cara, matando-se.

Cravado de flechas claras
 Ramo de Luzes, de punhaladas
 Te vi. Sangrando de morte rara:
 A minha. Morrendo em ti
 (HILST, 2004, p. 106)

A questão da morte no poema está ligada ao desejo do eu lírico de se unir ao outro. É possível observar nos primeiros versos em que o eu lírico, ao decidir seguir a si mesmo, segue o caminho do amado: “Resolvi me seguir/Seguindo-te”. Essa junção se dá não pelos corpos, mas pelos caminhos que escolheram trilhar juntos. Num curto distanciamento dos dois seres (“a dois passos de mim”), o eu poemático, de forma consciente, se olha como se estivesse enxergando o seu corpo físico fora dele, sendo o espectador de si mesmo.

Essa autoconsciência antecede à morte, que aparece no quinto verso: “Molhada cara, matando-se”; em que o eu lírico se vê diante da morte, tendo lucidez sobre o suicídio que cometera. Ademais, quando o eu lírico decide seguir o amado, o que demonstra é que ele busca a sua própria morte, deixando seu corpo e sua consciência livres das responsabilidades da vida, em um completo autoabandono.

As imagens criadas, que se relacionam à agressão e também à morte, possuem grande significação nesse poema, sendo possível relacioná-las as considerações feitas por Bataille (1987, p. 20) acerca do erotismo: “se a união dos dois amantes é efeito de paixão, ela evoca a morte, o desejo de assassinato ou de suicídio. O que designa a paixão é um halo de morte”. Em virtude disso, são notórios os atos de violência que permeiam o poema exposto.

O sujeito poético, ao tratar da busca amorosa, mostra que o que resiste sobre esse amor é o desejo de morte decorrente do esclarecimento, por parte do eu lírico, no que diz respeito ao sofrimento gerado pelo amor e pela impossibilidade de concretização desse sentimento. A cena de violência constituída por flechas, luzes e punhaladas (“Cravado de flechas claras/Ramo

de luzes, de punhaladas”) confirma o ambiente hostil em que os indivíduos se encontram. Como resultado desse movimento marcado pela violência, nos dois últimos versos, o eu lírico se depara com a morte do amado, que também é espelho de seu próprio corpo morrendo nele (“A minha. Morrendo em ti”), indicando, assim, a presença do duplo.

O sangue possui um significado importante para a interpretação do poema, representa a oposição: vida/morte, prazer/sofrimento. Em um primeiro momento, o sangue pode representar um líquido que permite a existência da vida (nascimento), em contrapartida, também pode simbolizar as inúmeras violências exercidas no corpo do ser.

Em um segundo momento, o sangue possui a conotação do amor que, ao mesmo tempo que é motivo de alegria, felicidade, também é motivo de morte e sofrimento, confirmando, dessa forma, a ideia de ser um sentimento paradoxal, como prevê Bataille (2017, p. 65): “o que movimenta o amor, levado ao extremo, é um movimento de morte”. Essa ideia paradoxal do amor está evidente no poema, pois, no momento em que o eu lírico escolhe caminhar ao lado do amado, tem-se a consciência de que nessa união existe dor. Parece haver uma espécie de apreciação por essa dor, por parte do eu lírico, pois se submete à hostilidade, para que o amor seja consumado de fato.

O poema intitulado LXVII, presente em *Cantares de perda e predileção* (1983), é um outro bom exemplo sobre a presença do erotismo e das relações violentas que podem ocorrer através da experiência erótica. Nos versos a seguir, a representação poética do erotismo se dá pela fusão dos corpos oriunda da paixão, que remete à profusão de paradoxos, própria da ideação dos amantes:

LXVII
 E batalhamos.
 Dois tigres
 Colados de um só deleite
 Estilhaçando suas armaduras
 Amor e fúria
 Carícia, garra

Tua luz

E a centelha rara
 De um corpo e duas batalhas.
 (HILST, 1999, p. 76)

A violência do erotismo está poeticamente representada desde o primeiro verso: “E batalhamos”, dando uma ideia de continuidade devido à presença da coordenativa “E”. Deste momento em diante, o poema se preocupa em retratar a relação erótico-amorosa em todo seu percurso.

No segundo verso, o vocábulo “tigres” serve para metaforizar os amantes e também para criar uma ideia de intensidade, que é potencializada pela forma simples que dispõe os versos: Dois tigres. A presença de dois tigres sugere uma imagem de imponência, beleza, poder, além da ferocidade animalesca. Sobre a simbologia do tigre, Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 884) defendem que o tigre é:

[...] um princípio ativo, a energia, em oposição ao princípio úmido e passivo, o chumbo oposto ao mercúrio, o sopro do sêmen. Ele simboliza o obscurecimento da consciência submersa na onda de seus desejos elementares desencadeados. Mas embora lute contra animais inferiores, como répteis, conforme vemos em certas representações, é uma figura superior da consciência; mas, ao lutar contra um leão ou uma águia, passa a figurar apenas o instinto de cólera que procura saciar-se, opondo-se a qualquer proibição superior.

Nesse sentido, observa-se uma significação ainda mais potente do verso, para além de remeter a um sentido de libertação e transgressão vinculados ao erotismo, também faz referência a um princípio de igualdade. Os “Dois tigres” representam dois seres que, ao chegarem juntos ao mesmo ponto de dissolução, atingem um status de poder e unidade.

Os próximos quatro versos acusam para um enfrentamento erótico-amoroso dos amantes, em seus movimentos provocados pela paixão, tratando poeticamente os dinamismos e os paradoxos da experiência erótica, inclusive, aspectos de violência desse casal (“Colados de um só deleite/Estilhaçando suas armaduras/Amor e fúria/Carícia, garra”). Uma violência que é gerada pela separação dos seres e a maior delas, que é a morte.

Para explicar o sentido da palavra luz expressa no sétimo verso, Paz (1994, p. 100) resume metaforicamente:

uma sensação que passa da extrema tensão ao mais completo abandono e da concentração fixa ao esquecimento de si próprio, reunião dos opostos, durante um segundo: a afirmação do eu e sua dissolução, subida e queda, o além e o aqui, o tempo e o não-tempo.

Ou seja, um momento único do erotismo, em que os dois seres alcançam a plenitude da continuidade, estruturada somente em um verso, recuperando, de forma poética, a fugacidade e a intensidade desse momento de luz da experiência erótica.

Ao concluir o poema, percebe-se a utilização de dois elementos linguístico-semânticos do primeiro verso, que são “E”, presente no penúltimo verso, e “batalhas”, no último. Esse acontecimento mostra que a poeta traz outras significações para o texto. Isso porque dá-se um tom de circularidade e a leitura se amplia, principalmente ao conferir ao vocábulo “batalha” (que no primeiro verso surge em forma de verbo e, no último, como substantivo) um sentido polissêmico, visto que, em primeiro momento, metaforiza a atividade erótica. No entanto, ao ser empregado como nome, precedido por numeral, permite interpretá-lo como uma metáfora da vida, isso é: “duas batalhas”, “duas vidas”.

Sendo assim, a ideia de continuidade de que fala Bataille (1987) sobre o erotismo do coração, fica ainda mais latente no poema, pois, além da batalha travada pelos amantes na vivência erótica, fica explícito que isso também ocorre no cotidiano, reproduzindo contradições, como: “Amor e fúria /Carícia, garra”/.

A continuidade que até o momento se vigorava termina, apaga-se a “centelha rara”, trazendo novamente a descontinuidade, que se estabelece diante do “erotismo dos corpos” sobre o qual incide algo pesado, pois guarda em si um aspecto materialista, deixando no amado a falta de continuidade que, depois da separação corpórea, faz-se na angústia.

É interessante dizer também que, na poética de Hilda Hilst, o tempo é uma noção importante, visto que ele é o senhor dos afetos, é o responsável por devolver uma voz cindida (metade dor, metade amor) ao sujeito. Há, nesse sentido, uma batalha dos afetos presente nos poemas da escritora. A metáfora desse embate passeia em toda a poesia dela, e a luta animal é a forma mais direta usada para simbolizar o corpo tomado pela paixão e pelo afeto, daí a presença do animal “tigre” no texto anterior e no canto XXVIII, como se vê a seguir:

XXVIII

Ronda tua crueldade.
Esconde, avança

Até que me descubras
Fissura rigorosa
Na tua garra
Ajustado tensor
Para tua lança.

Ronda meu abandono
Persegue
Trança meu desamparo
Sono e tua iniquidade.
Ritualiza a matança
De quem só te deu vida.

E me deixa viver
Nessa que morre.
(HILST, 2004, p. 62)

Algumas formas figuradas do poemas são expressas no poema de maneira breve. O sujeito lírico determina e amplia a dimensão do sentimento poético do paradoxal ódio-amor, do amor e o que é contrário a ele, valendo-se de uma linguagem exornada, que marca o conflito e a violência do encontro com as recordações do desejo do outro. Uma linguagem marcada pela junção dos contrários, que apresenta as imagens de um processo progressivo do tornar-se em ruínas do eu-amante.

O corpo como simbologia da passagem do ódio-amor, transforma-se em imagens dilaceradas. Nesse entremeio marcado pelo querer e o sofrer, o sujeito poético tece seu discurso e ganha o tempo cuja metáfora é o líquido que escorre e é sem forma.

Ainda tratando dos símbolos, a água e vários outros elementos que se relacionam a ela instauram uma possível junção dos corpos. A água, de modo particular, mistura-se com a terra, dilui o corpo e traz o sonhado para o tempo. Esse tempo cria uma distância possível entre os corpos tomados pelo desejo, quando projeta este desejo para além dos corpos, daí um olhar que conduz o indivíduo para a despedida e para a intensidade do momento lembrado.

Diante dessas ponderações, conclui-se que a obra poética de Hilda Hilst gravita em torno de um indivíduo na busca pela sua metade, que se frustra por não conseguir concretizar a relação amorosa. Contudo, é na experiência com o erotismo que os amantes presentes nos poemas de Hilda conseguem atingir sua

grandiosidade, em que o corpo se torna espaço para o sublime e para o transcendental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na Grécia antiga, a compreensão de poesia lírica era de um canto em que o poeta fala em seu próprio nome, fala de si mesmo e ele é o único a falar. Ela era acompanhada de música, marcada pelo ritmo e o verso era a sua forma de constituição. Ainda hoje, como forma de entendimento sobre a poesia, pode-se dizer que ela é uma enunciação representada pela subjetividade, uma voz que apresenta suas experiências, vivências e, ainda, o verso como elemento que a compõe. Todas essas caracterizações demarcam a poesia no domínio da individualidade e também da univocidade. Embora até hoje essas noções encontram lugar nas academias, essas ideias têm sido amplamente discutidas desde o século XIX, com a modernidade literária, que trouxe outras formas de compreensão das obras de arte.

Hegel é um dos principais representantes da poética do século XIX. Ele propõe uma sistematização acerca dos gêneros literários em sua mais notável obra *Estética* (1993), editada em 1835. O filósofo defende a ideia de que a subjetividade é o principal elemento que constitui o gênero lírico. Além disso, ele estabeleceu uma identidade entre o sujeito empírico e o sujeito instaurado no poema. Assegura, então, que o verdadeiro poeta lírico é aquele cujo tema principal de suas produções são seus próprios sentimentos e emoções, sendo seus escritos uma manifestação pessoal.

As ideias de Hegel, no transcorrer do século XX, ganham uma notoriedade ainda maior e suas ideias passam a ser amplamente difundidas. Emil Staiger, por meio de seu livro *Conceitos Fundamentais da Poética* (1972), publicado na década de 1940, assim como outros teóricos da genealogia literária, vão propor outras concepções teóricas daquelas apresentadas por Hegel. Apesar das diferenças que circundam as teorias dos dois estudiosos, é fundamental pensar que é Hegel o ponto de partida para discutir o sujeito lírico no século XIX.

Se no século XIX se vigora o pensamento de Hegel acerca da subjetividade na lírica, a poesia no final do mesmo século gera algumas rupturas quanto ao pensamento do filósofo, no entendimento de eu lírico atrelado às experiências de uma subjetividade cercada por padrões conservadores. Os poetas Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud propõem uma separação entre a unidade identitária do sujeito lírico e do sujeito empírico. A ideia de

despersonalização de Baudelaire, ao separar o sujeito representado no poema do sujeito empírico, inaugura outras possibilidades para se pensar a subjetividade. Com a mesma proposta, Rimbaud identifica o eu à alteridade e outros poetas, como Mallarmé, separa a experiência poética da realidade, indicando a ficcionalização na poesia.

Michael Hamburger, em seu livro *A verdade da poesia* (2007), trata da poesia moderna do século XX. Em sua teoria, são apontadas diversas perspectivas para explicar a relação entre a identidade de quem escreve e o processo ficcional. Neste contexto, inclui-se uma pessoa mais confessional, que é atravessada pelo uso das máscaras, personalidades múltiplas e, ainda, pela defesa de uma impessoalidade.

A ideia de despersonalização ou impessoalidade, em Hamburger, diz respeito ao fato de a poesia ser mais importante do que a expressão dos sentimentos de quem a escreve. Os poetas valiam-se de máscaras, a fim de desenvolver uma poesia que tivesse como única finalidade a própria poesia. O progresso do artista se transforma em extinção de sua personalidade. Esses poetas partilham de uma visão advinda de um período em que a constituição de uma identidade individual estava sendo desconstruída. Nesse meio, pode-se mencionar a figura de Eliot (1989, p. 47), que assegura que “a poesia não é a libertação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade; mas é claro, só os que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer fugir destas coisas”.

Embora Elliot acredite na ideia de impessoalidade tão defendida por poetas modernos, de acordo com Hamburger (2007), não é possível ter a exclusão total do homem na poesia escrita por seres humanos por mais pessoal ou impessoal que ela seja. Dessa forma, a própria linguagem assegura que nenhuma poesia possui essa característica de ser completamente desumanizada.

Além disso, Hamburger (2007) assinala que há na poesia moderna uma perda de identidades fixas e imóveis e, em virtude disso, o “eu” passa a se tornar fluido. Dessa forma, o sujeito lírico torna-se de uma multiplicidade de possibilidades e alternativas. Por isso, o “eu” do poeta é formado a partir do que ele optava fazer dele, sua identidade era encontrada através dos seus disfarces.

As dúvidas encontradas sobre a identidade pessoal possibilitou enxergar, de maneira mais ampliada, a identidade do ser que escreve, que se faz em uma multiplicidade, da mesma forma que revela características próprias de si mesmo. Outra razão que fez com que escritores utilizassem máscaras é que eles não conseguiam lidar com dilemas e sofrimentos vividos sem querer compartilhar com outras pessoas. Esse caráter confessional da poesia foi alvo de inúmeras críticas desde o século XIX, a despersonalização da poesia sobressaía nesse cenário. Contudo, essa tentativa de extinção do sujeito lírico não se efetiva, pois este sofre mudanças e passa a ser encontrado fora de si, como preconiza Michel Collot (2004).

As emoções do sujeito poético, na poesia moderna, não dizem respeito somente à subjetividade e interioridade do poeta, mas podem estar no outro ou nos objetos que o cercam. Cada indivíduo e pessoa carrega impressões afetivas que constituem e determinam as características do “eu”, dessa forma, a persona lírica é enxergada por sua alteridade e são sua individualidade.

Dentro desse contexto, Hilda Hilst se apresenta como uma escritora cujo subjetivismo é marcado por uma busca constante de si mesmo, mostrando um sujeito irônico que, em todo momento, procura construir e (des)construir. A subjetividade em Hilst se dá por meio de uma consciência inquietante sobre si mesma, remetendo a lacunas, contradições, ambiguidades e, sobretudo, ausências. O sujeito que, em detrimento de seu contexto, está perdido a um mundo em caos, fragmentado e sem ordem.

A subjetividade nasce a partir da procura do indivíduo que, por conta de suas ausências, solidão e incompletudes não se sente como ser unificado, centrado, mas aquele que tende a se direcionar ao outro, que será responsável por conceder aquilo que lhe falta. Diante disso, o sujeito lírico em Hilda Hilst é conhecedor de que o outro é capaz de transformá-lo e é por esse motivo que os poemas são manifestações do sentimento amoroso a partir de um desejo de completude. Esse aspecto faz com que ele sintasse como alguém submisso e, até mesmo, sádico, tendo-se em vista que tem consciência de que o amor do outro lhe causa dor, mas prefere caminhar ao seu lado.

A escritora em todo percurso de sua obra poética, elabora uma dicção demarcando os lugares do eu e também do tu, de maneira que a formação do sujeito lírico ocorre através de um jogo entre locutor e interlocutor. A relação que

se pode estabelecer entre emissor e receptor não são somente demarcações espaciais de uma primeira e segunda pessoa do discurso, mas vai além, dado que, em certos momentos, eu e tu se confundem em um exercício de desdobramentos em outros eus.

Nas obras de Hilda Hilst, tais desdobramentos permitem que o eu manipule a sua representação por meio do uso de máscaras, pois estas são responsáveis por garantir a liberdade ao sujeito, dissimulando-se e constituindo-se em um fingimento poético ao experimentar várias faces do eu, quando este se multiplica. O uso das máscaras, na obra *Cantares* (2004), é representado pelo véu, pois este carrega certo mistério, não transparecendo por completo o rosto de quem o usa que, em sua maioria, são mulheres.

O sujeito lírico hilstiano, aberto a outras possibilidades de criação, configura-se a partir de contínuas experiências. Este aspecto é uma das características do sujeito moderno que fora defendido por Hamburguer (2007), ao tratar as máscaras como ampliação de um ser que não consegue representar a realidade de uma única forma.

O eu se forma pela linguagem, pela tessitura do texto constituída de imagens que sugerem transitoriedade e contradições. Essas contradições podem ser encontradas tanto em *Sonetos que não são* (1959), como em *Cantares* (2004), visto que ambas as obras são elaboradas a partir de um mesmo eixo temático, que é o amor, e este sentimento se manifesta de maneira contrária, podendo tanto ser alegria, como dor, para quem o sente.

Assim, por meio das análises realizadas nos três capítulos desta dissertação, foi possível perceber que o sujeito poético, em Hilda Hilst, está sempre em busca de si mesmo, à procura de conhecimento sobre quem ela é. As inúmeras tentativas de entendimento sobre ele se dão através de experiências com o outro, que também pode ser denominado aqui como amado, em suas vivências e relações. Mesmo diante das possibilidades de interpretações sobre esse sujeito, o que não pode ser negado é que ele se apresenta como complexo e possui a heterogeneidade em seu perfil, sempre aberto a novos entendimentos.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Ana Maria Abreu. *Teatro de formas animadas: Máscaras, Bonecos e Objetos*. São Paulo: Edusp, 1993.
- AZEVEDO, M. *Entroncamentos e entrechoques: vivendo a fé em um mundo plural*. São Paulo: Loyola, 1991, p. 73-74; GIDDENS, A.; PIERSON, C., *Conversas com Anthony Giddens: o sentido da modernidade*. Rio de Janeiro: FGV, p. 73.
- BACHELARD, Gaston. *A Água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BATAILLE Georges. *O Erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. 1ª ed.; 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. Marx, modernismo e modernização. In:_____. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. cap. 2, p. 85 - 125.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo,1995
- BORDINI, M. da G. Aproximações à lírica. In: BARBOSA, M. H. S.; BECKER, P. (Orgs.) *A poesia que se escreve, a poesia que se lê*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2013.
- BOSI, A. *O ser e o tempo na Poesia*. São Paulo. Ed Cultrix, 1997.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1989.
- CARA, Salete de Almeida. *A Poesia Lírica*. São Paulo: Ática, 1989.
- CEIA, Carlos. *A máscara*. In e-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <http://www.2fcsh.unl.pt/edtl/M.htm>. Acesso: 24/01/2022.
- CHEVALIER, Jean & GEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução Vera da Costa e Silva... [et al.]. 18 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- COELHO, Nelly Novaes. *Feminino singular. A participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: GRD, 1989.
- COELHO, Nelly Novaes. Da poesia. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Hilda Hilst. v. 8, p. 66-79, out. 1999.
- COLASANTI, Marina. *A moça tecelã*. São Paulo: Global, 2004.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Alberto Pucheu. *Terceira Margem: Revista da Pós-Graduação em Letras*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 165-177, 2004

COMBE, Dominique. La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía. In: ASEGUILAZA, Fernando Cabo. (compilación de textos y bibliografía). *Teorías sobre la Lírica*. Madrid: ARCO/LIBROS, S.L. 1999, p.127-153.

DELEUZE, Gilles. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2001.

DENSER, Marcia. *DesEstórias*. Curitiba: Kotter Editorial, 2015.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIOT, T.S. A função social da poesia. In:_____. *A essência da poesia*. Trad. Maria Luiza Nogueira. São Paulo: Artenova, 1972.

FONSECA, Aleilton; PEREIRA, Rubens Alves (Org.). *Rotas e imagens: literatura e outras viagens*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana. 2000, p.29-56.

FREUD, Sigmund. *A feminilidade*. In: Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1933.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades: 1978, p. 9-34.

GULLAR, Ferreira. Poesia e realidade contemporânea. In: GULLAR, Ferreira. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p.9-15.

GUIMARÃES, Maria Severina Batista. *O canto imantado: um estudo da obra poética de Adélia Prado, Dora Ferreira e Hilda Hilst*. Goiânia: UFG, 2006. Tese (Doutorado) Universidade Federal de Goiás.

HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEGEL, G.W.F. *Curso de estética: o sistema das artes*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HILST, Hilda. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2004.

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

LEAL, Cristyane Batista. *Configurações líricas do teatro de Hilda Hilst*. 2012. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

MONTEIRO JÚNIOR, Wallace Byll Pinto. *Trevas, luz e além: luto em Odes maiores ao pai, de Hilda Hilst*. 2019. 96 f. Dissertação (Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

MORAES, Vinicius. *Nova antologia poética / Vinicius de Moraes*. Seleção e organização de Antonio Cicero e Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *A dupla chama: amor e erotismo*. 2.ed. trad. Wladir Dupont. São Paulo, Siciliano, 1995.

_____. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

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

SANTOS, D. S. *As paredes do indizível: em torno de "fluxo", de Hilda Hilst*. 2018. 157 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

SEVCENKO, Nicolau. *Metrópole: matriz da lírica moderna*. In: *Olhares sobre a cidade*. PECHMAN, Robert Moses. Rio de Janeiro. Ed. UFRJ. 1994, p.61-70

SIGNORINI, Inez (Org.) *Língua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas, SP: Mercado Aberto, 1998.

SOUZA, Nelson Mello e. *Modernidade: desacertos de um consenso*. Campinas: UNICAMP, 1994.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

TEIXEIRA, Alva Martínez. *A obra literária de Hilda Hilst e a categoria do obsceno (entre a convenção e a transgressão: o erótico-pornográfico, o social e o espiritual)*. 2010. Tese de Doutorado. Universidade da Coruña 2010.

VASCONCELOS, Ana Lúcia. *Caudalosa, recortando as palavras, eis a poeta, ficcionista e dramaturga*. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1569>>. Acesso em: 25/10/2022.