



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

**Wallace Byll Pinto Monteiro Júnior**

**Trevas, luz e além: luto em *Odes maiores ao pai*, de Hilda Hilst**

**Dissertação de Mestrado**

**Goiânia, agosto de 2019**

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO 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 nº 9610/98, 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 dissertações e teses disponibilizados são de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o autor e o orientador firmam o compromisso de que ele não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

**1. Identificação do material bibliográfico:**  Dissertação     Tese

**2. Identificação da Tese ou Dissertação:**

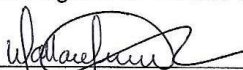
Nome completo do autor: Wallace Byll Pinto Monteiro Júnior

Título do trabalho: Trevas, luz e além: luto em *Odes maiores ao pai*, de Hilda Hilst

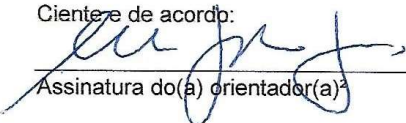
**3. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

Independente da concordância com a disponibilização eletrônica, é imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

  
Assinatura do(a) autor(a)<sup>2</sup>

Ciente e de acordo:

  
Assinatura do(a) orientador(a)<sup>2</sup>

Data: 28 / 02 / 2020

<sup>1</sup> Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. 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.

<sup>2</sup> As assinaturas devem ser originais sendo assinadas no próprio documento, imagens coladas não serão aceitas.

**Wallace Byll Pinto Monteiro Júnior**

**Trevas, luz e além: luto em *Odes maiores ao pai*, de Hilda Hilst**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Wilson José Flores Junior

**Goiânia, agosto de 2019**

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

Monteiro Jr, Wallace B. P.

Trevas, luz e além: [manuscrito] : luto em Odes maiores ao pai, de Hilda Hilst / Wallace B. P. Monteiro Jr. - 2019.  
XCVI, 96 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Wilson José Flores Jr.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2019.

Bibliografia.

Inclui tabelas, lista de figuras.

1. Odes maiores ao pai. 2. Hilda Hilst. 3. Luto. 4. Freud. 5. Lacan.  
I. Flores Jr, Wilson José, orient. II. Título.

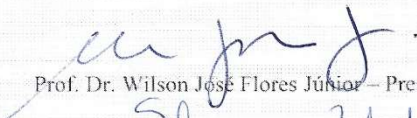
CDU 821.134.3



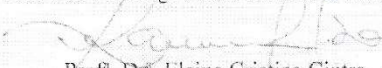
ATA Nº 24/2019

**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO  
ALUNO WALLACE BYLL PINTO MONTEIRO JÚNIOR**

Aos vinte e oito dias do mês de agosto do ano de dois mil e dezenove, a partir das quatorze horas, no Miniauditório Professor Egídio Turchi da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação intitulada “*Trevas, luz e além: luto em Odes maiores ao pai, de Hilda Hilst*”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Wilson José Flores Júnior (Presidente/PPGLL/FL/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (PPGLL/FL/UFG) e a Professora Doutora Elaine Cristina Cintra (UFPB). 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 Professor Doutor Wilson José Flores Júnior, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pela Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, aos vinte e oito dias do mês de agosto do ano de dois mil e dezenove.

  
Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior – Presidente

  
Prof. Dr. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa

  
Prof. Dr. Elaine Cristina Cintra OK

Visto: 

Prof. Dr. Mônica Veloso Borges

*Em direção a muitas mortes,  
muitas vidas, meu caminho de  
agora.*

Hilda Hilst, 1973

*À memória de Hilda Hilst*  
*Que me fortalece em amor.*  
*Fui atingido.*

## AGRADECIMENTOS

Quero aqui reconhecer a importância de quem me possibilitou o acesso à Palavra como forma de elaboração da Vida.

À minha avó, Francisca Balbino Feitosa, que mesmo acreditando pouco saber ler ou escrever, e tendo por isso muito receio de ser lida, me presenteava com poemas que ela mesmo fazia nos meus aniversários (ainda os guardo) e para quem escrevi minhas primeiras linhas. A ela, esteio da minha vida, com quem aprendi a rezar, amar e suportar, em busca por delizadeza, a aridez dos dias, o meu reconhecimento e a certeza de ter sido privilegiado por ler seus cadernos, suas enciclopédias e ter um dia ouvido dos seus lábios “Sensibilidade é serviço”.

À Nícia Petreceli Zucolo, que há mais de vinte anos, num corredor do Colégio Militar de Manaus, reconheceu em mim um sujeito e mudou a minha vida para sempre. Lembro-me como se fosse hoje da sensação de choque, de revelação, de legitimidade e de decência: “Se te queres matar, por que não te queres matar?”. Álvaro de Campos escorria dela para mim e nunca mais pude me olhar da mesma forma. Mestre, ainda busco equacionar o “cansar-se nobremente”: estas palavras são para ti, é meu prestar de contas mesmo que o saiba sempre parcial. Se, por um lado, “Ninguém faz falta; não fazes falta a ninguém...”, por outro, a falta que em mim cavaste possibilitou a tentativa de dizer dela, a aproximação de Freud, a criação de um caminho sob meus pés. Não sei nada do destino do meu caminho. O destas palavras, sei-o bem. Perdoa o atraso cronológico: a semente que eu sou carecia de muita poda para poder germinar.

À Marluce Carvalho, essencial na minha descoberta de que uma casa não pode ser jamais outra coisa senão aquilo que eu mesmo construo. Obrigado por lançar a pedra fundamental da casa que eu procuro habitar ao colocar diante de mim *História de uma neurose infantil*, de Freud.

À Marcia Marina da Silva, diante de quem meu dizer pode se direcionar a um porvir. És ao mesmo tempo Caronte, sua barca e o rio sobre o qual a Travessia se faz. Para além, obrigado por estar comigo na minha tentativa de estar próximo ao teu passo e por suportar o lugar impossível para qual a minha alma te elegeu. Por tua causa tantas mortes me são possíveis na lida com o insuportável do Vazio, que a minha vida finalmente se faz viável, mesmo na inviabilidade do Ser. A tua Vida, em mim, é um milagre. Este carneiro é teu.

Aos meus irmãos, José Maria Monteiro e Andressa Araújo Monteiro, por quem eu desafio, em amor, a própria morte. Vocês me dão força e motivo para ser alguém melhor e para encarar o absurdo da vida, da guerra e do desespero. Com vocês eu aprendo a criar em mim o ímpeto de superar o insuperável. Estejam sempre comigo, lastros de poesia de ar e mar que Deus me deu.

Ao meu pai, Wallace Byll Pinto Monteiro, sem quem nada do que aconteceu nos últimos dois anos e meio da minha vida com Hilda Hilst seria possível. Obrigado pelo suporte, por acreditar em mim, e pela disponibilidade de recomeçar. TMJ!

Às mulheres incríveis da minha vida: Adriane Feitosa Araújo, Oyá de mim, búfalo e borboleta, minha mãe. Pelas tuas mãos e por me dizer que “Qualquer pessoa é capaz de qualquer

coisa”, por ter o poder de me resgatar num raio partindo o céu: muito obrigado; e Verônica Araújo Mesquita, minha tia, irmã, por tanta poesia e por ter marcado presença na minha vida e me dito que terapia existia. Vocês são uma sorte na minha estrada!

À Cristina Brito Santana, a quem eu posso recorrer quando me esqueço de mim. Obrigado por não esquecer e por me trazer movimento, sendo vento, quando eu sou só ar.

À Livia Jacinto de Lemos, pomba e caramujo, pelas conversas que apenas os amigos de fato podem ter. Ele tinha razão: és uma branca rosa.

À Kelly Flores, por sugerir que eu fizesse um mestrado e por compartilhar daquilo que eu acredito ser o mais essencial da Educação.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior, por me possibilitar tanta liberdade no exercício do pensamento e uma aproximação mais pertinente ao meu objeto de pesquisa. Obrigado por entender quando puxar e quando soltar as rédeas, e por toda a paciência comigo e com todos os percalços que vivi até chegar aqui.

Às amadas Cátia Ana Balduino da Silva, Nina Sampaio, Núbia Silva dos Santos e Sheyla de Jesus Meireles Teixeira, pela companhia e por me provarem que é possível fazer amigos de infância mesmo depois de adulto.

Aos meus alunos, que me surpreendem em presença, e em especial àqueles que se deixam contaminar pela palavra.

## RESUMO

Esta dissertação se dedica a *Odes maiores ao pai*, de Hilda Hilst, e explora suas relações com o processo de luto, tal como enunciado pela psicanálise, nas figuras de Freud e Lacan. Ainda, sugere o luto como chave válida para a compreensão do panorama geral da obra da autora. A partir da análise de pares antitéticos, evidencia-se um contraste significativo que diz respeito a uma tensão entre trevas e luz, forçando o aparecimento de uma síntese que se traduz pelo próprio fazer poético e que reflete o processo de luto, adquirindo uma perspectiva de futuro: o além sendo aquilo que ainda não foi dito e para o que se amanhece.

**Palavras-chave:** *Odes maiores ao pai*, Hilda Hilst, poesia, luto, Freud, Lacan.

## ABSTRACT

This research focuses on the series of poems called *Odes maiores ao pai* (Major odes to father), by Hilda Hilst, and investigates its relationship with the process of mourning, as stated by Freud and Lacan in Psychoanalysis. Furthermore, it suggests that the process of mourning itself is not only a valid but also a key factor when dealing with the general overview of her work. In the analysis of antithetical pairs of words or expressions in the sequence of the odes, a greater and significant contrast is found, that of darkness and light, which forces the poet to find a synthesis, expressed in the act of writing poetry itself. It also reflects the process of mourning, which gains a perspective of future, a sort of beyond as something that is yet to be said and whom the sun rises to.

Key words: *Odes maiores ao pai* [Major odes to father], Hilda Hilst, poetry, mourning, Freud, Lacan.

## LISTA DE IMAGENS

<b>Figura 1 – Gênesis 1:13</b> .....	48
--------------------------------------	----

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1</b> – Estudos em poesia e número de publicações até o início de 2018.....	27
---	----

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>16</b>
<b>Capítulo 1</b>	
<b>1.1 Fortuna crítica de Hilda Hilst: a crítica em crise? Desafios contemporâneos para a produção científica acerca de Hilda Hilst.....</b>	<b>20</b>
<b>1.2 <i>Odes maiores ao pai</i> e a crítica .....</b>	<b>22</b>
<b>1.3 O pai e a crítica .....</b>	<b>25</b>
<b>1.4 O luto (prosa x poesia) e a crítica .....</b>	<b>26</b>
<b>Capítulo 2</b>	
<b>2.1 Hilda de Almeida Prado Hilst – Pródromos .....</b>	<b>30</b>
<b>2.2 Apolônios: considerações sobre genitor e pai .....</b>	<b>34</b>
<b>2.3 <i>Odes maiores ao pai</i> .....</b>	<b>37</b>
2.3.1 A primeira ode (I) .....	38
2.3.1.1 Elementos de recuperação mítica e/ou transição na ode I.....	43
2.3.2 A segunda ode (II) .....	50
2.3.3 A terceira ode (III).....	56
2.3.4 A quarta ode (IV).....	61
2.3.5 A quinta ode (V).....	65
2.3.6 A sexta ode (VI).....	70
<b>Capítulo 3</b>	
<b>3.1 Considerações sobre pai e luto .....</b>	<b>76</b>
<b>3.2 <i>Odes maiores ao pai</i> e o luto segundo Freud e Lacan .....</b>	<b>78</b>
<b>3.3 De um mundo sem Deus ao mundo de Deus – Treva e luz .....</b>	<b>89</b>
<b>3.4 <i>Odes maiores ao pai</i>: por uma dialética do luto? À guisa de conclusão .....</b>	<b>92</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>94</b>

## X

*Como se fosse verdade encantações, poemas  
Como se Aquele ouvisse arrebatado  
Teus cantares de louca, as cantigas da pena.  
Como se a cada noite de ti se despedisse  
Com colibris na boca.  
E candeias e frutos, como se fosses amante  
E estivesses de luto, e Ele, o Pai  
Te fizesse porisso adormecer...  
(Como se se apiedasse porque humana  
És apenas poeira,  
E Ele o grande Tecelão da tua morte: a teia).*

*Como se fosse vão te amar e por isso perfeito.  
Amar o perecível, o nada, o pó, é sempre despedir-se.  
E não é Ele, o Fazedor, o Artífice, o Cego  
O Seguidor disso sem nome? ISSO...*

*O amor e sua fome.*

## Introdução

Hilda Hilst faleceu em 4 de fevereiro de 2004, aos 73 anos, em decorrência de uma infecção generalizada que gerou falência múltipla de órgãos e sistemas. Ela, que tanto escreveu sobre luz e redenção, deixou a vida durante o verão, quando os dias são mais longos que as noites. Hilst foi enterrada no mesmo dia, no Cemitério das Aleias, em Campinas, estado de São Paulo. A escritora legou à Literatura Brasileira uma obra extensa, construída em mais de cinquenta anos dedicados à escrita em diferentes gêneros: poesia, prosa ficcional, teatro e crônicas. Estreou em poesia em 1950, na prosa em 1970, escreveu teatro no final dos anos 60 e crônicas nos anos 90. No entanto, é apenas a partir de 2001, quando a Editora Globo editou seus livros, que a autora realmente pareceu gozar de uma expansão no seu número de leitores. Antes disso, seus textos foram publicados por editoras menores e de pouca circulação. No ano de 2018, foi homenageada na Feira Literária Interacional de Paraty (FLIP), em consequência da maior penetrabilidade da sua obra no meio comercial e do lançamento das obras completas em poesia e prosa pela editora Companhia das Letras.

Hilda Hilst formou-se em Direito, em 1952, pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco, da Universidade de São Paulo. Casou-se com Dante Cesarini em 10 de setembro de 1968. Nunca teve filhos. Nos anos 60, passou por uma notória mudança em seu estilo de vida após ter sido profundamente influenciada pela leitura de *Testamento para El Greco*, de Nikos Kazantzákis. Na época, Hilst abandonou uma vida socialmente agitada para se refugiar numa casa que ela mesma projetou, em área rural, entre Mogi-Mirim e Campinas. A casa, denominada Casa do Sol, hoje é a sede do Instituto Hilda Hilst, responsável pela conservação e divulgação de sua obra.

Em 1962, recebeu o Prêmio PEN Clube de São Paulo, com a publicação de *Sete cantos do poeta para o anjo*. Pela peça *O verdugo*, recebeu o Prêmio Anchieta em 1969. Pela publicação de *Ficções*, em 1977, ganhou o de Melhor Livro do Ano, da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). Pela mesma associação, em 1981, recebeu o Grande Prêmio da Crítica pelo conjunto de sua obra. Em 1984, recebeu o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, com *Cantares de perda e predileção*. No ano seguinte, 1985, ganhou o Prêmio Cassiano Ricardo, do Clube de Poesia de São Paulo, com o livro *Poemas malditos, gozosos e devotos*. Em 1994, recebeu o Prêmio Jabuti por *Rútilo nada*. Em 2002, da Fundação Bunge, recebeu o Prêmio Moinho Santista pelo conjunto de sua obra poética e também, da APCA, o Grande

Prêmio da Crítica pela reedição de sua obra, organizada pela Editora Globo e coordenada por Alcir Pécora.

Alguns textos de Hilda Hilst contaram com produções adaptadas ou estendidas para a música, como duas canções compostas por Adoniran Barbosa (“*Só tenho a ti*” e “*Quando te achei*”), em 1958; *Canção para soprano e piano*, composta por José Antônio Resende de Almeida Prado, em 1960; a peça *Trova I*, de Gilberto Mendes, em 1961; a cantata *Pequenos funerais cantantes* (1969), por Almeida Prado, pela qual ele ganhou o primeiro lugar no I Festival de Música de Guanabara; *Cantares do sem nome e de partidas*, ainda por Almeida Prado, no ano de 1996, vencedor do primeiro prêmio no IX Concurso de Composição Francesc Civil, em Girona, na Espanha. Finalmente, uma obra de apelo mais popular, *Ode descontínua e remota para flauta e oboé*, musicada por Zeca Baleiro.

O prestígio crítico e o interesse de outros artistas pela sua obra, no entanto, não eram suficientes para a autora que, sempre que podia, reclamava da parca distribuição dos seus livros e do seu reduzido número de leitores. Como veremos à frente, a popularização das obras de Hilst é um fenômeno do século XXI.

Quanto à sua obra, a crítica nota momentos distintos: um primeiro, de 1950 a 1967, quando Hilst escreveu apenas poesia. Um segundo momento, em que se dedicou a escrever teatro no final dos anos 60. Um terceiro momento inaugural, com a publicação em prosa em 1970, além da escrita de crônicas para o Caderno C, do jornal Correio Popular, de Campinas, nos anos 90. Além das mudanças quanto à variedade dos gêneros literários no percurso de sua obra, outro ponto de atenção da crítica, que deu uma forma exótica à figura da autora nos anos 90, foi o chamado “abandono à literatura séria”. Hilst publica, em 1990, *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Contos de escárnio: textos grotescos*, os dois primeiros volumes da *Tetralogia obscena*, que se completa com *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992).

De 1950 a 1995, Hilst fez apenas duas pausas significativas em sua escrita de poesia. Depois da publicação de *Poesia 1950/1967*, ficou sete anos sem publicar poesia até que, em 1974, trouxe à luz o livro considerado pela crítica como o marco da sua fase poética mais madura, *Júbilo, memória e noviciado da paixão*. Hilst passa outros seis anos sem publicar poesia, até 1980, com o livro *Da morte- odes mínimas*. A partir de então, Hilst publica mais regularmente, com intervalos de no máximo três anos, até 1995, quando lança seu último livro de poesia, *Cantares do sem nome e de partidas*.

É justamente no período anterior à primeira pausa na escrita de poesia, antes de Hilst se dedicar ao teatro e à prosa, que propusemos nos deter à leitura e análise específicas. Sabemos

pela crítica que o estudo de algumas temáticas são consagradas no trato da obra hilstiana, como Deus, a morte e o amor. Sob o panorama das múltiplas acepções de “perda” na poesia de Hilst, suspeitamos que o “luto” também seria uma chave possível de leitura da obra da autora. Nos detivemos, então, numa série de poemas muito emblemática chamada *Odes maiores ao pai*, que aparece citada em epígrafe no livro *A obscena senhora D* (1982) – obra mais estudada da autora. Não se encontra na crítica, no entanto, nenhum trabalho exclusivo ou extensivamente dedicado a *Odes maiores ao pai*. Existe, no entanto, a tese de doutorado de Ludmilla Zago Andrade, apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais em 2011, intitulada *O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst*, que conta com um capítulo que busca constituir, através de biografemas, uma possibilidade de leitura do pai de Hilda Hilst a partir de vários textos, incluindo *Odes maiores ao pai*. Andrade (2011) utiliza-se das odes II, III, V e VI para tratar da elaboração do pai a partir do desejo de tornar-se poeta, fundindo a leitura do texto com a biografia da autora.

Publicadas pela primeira vez em 1967, em *Poesia 1959/1967*, pela Editora SAL, as odes aqui tratadas estão inseridas num movimento mais amplo, chamado *Trajectoria poética do ser*, composto de: *Passeio*, *Memória*, *Odes maiores ao pai* e *Iniciação do poeta*. As seis odes escritas para o pai, no ano de sua morte, 1966, funcionam como uma comunicação entre o eu lírico e o pai morto: o eu lírico se dirige diretamente ao pai ausente fazendo uso de vocativos como “Pai” e “Meu pai”. Além disso, o eu lírico constrói entre si e seu interlocutor uma ideia de passeio, de travessia, permeada da tensão entre “trevas” e “luz”. Nesse percurso do “eu”, pode-se aludir que nada escapa ao escrutínio do filho: o jazigo, o pai, a visão do cemitério, as rezas de quem o vela. No entanto, o tom dos poemas é muito mais solene do que desesperado.

No primeiro capítulo, encontramos uma atualização da fortuna crítica, buscando através de uma revisão bibliográfica, situar a originalidade e a contribuição da dissertação no âmbito dos estudos hilstianos. Buscamos na fortuna crítica tudo aquilo que já foi produzido em relação ao recorte que fizemos: *Odes maiores ao pai*, o pai de Hilda Hilst e e, por fim, os trabalhos que dizem respeito ao luto, quer em prosa ou poesia.

O segundo capítulo é dedicado à análise das odes propriamente ditas. Iniciamos com a recapitulação dos eventos biográficos que ligam Hilda Hilst ao pai real, Apolônio de Almeida Prado Hilst, e que poderiam, em algum momento, fornecer um ponto de intersecção entre a biografia e o fazer poético que contribuísem para o entendimento das imagens presentes nos poemas e seus significados. Buscamos dados da biografia da poeta até o momento em que as odes em questão foram escritas e também dados da vida do pai que remontam da época anterior

ao nascimento da filha, até sua morte. Em seguida, apresentamos as odes uma a uma e buscamos nelas as diferentes formas encontradas pelo eu lírico de lidar com os diferentes aspectos relativos à perda do pai.

O terceiro capítulo é dedicado à discussão das odes em sua relação específica com o luto, tal como abordado na psicanálise. Nos valem das obras de Freud e Lacan para pensar as características do movimento já mencionado, que permeia a série de poemas e aponta para a resolução do conflito treva x luz, morte x vida através de uma ação na realidade: o próprio poema como ato e, portanto, como elaboração do luto. Seguimos com apontamentos sobre a conquista da passagem do tempo como fruto do trabalho de luto relacionando as imagens presentes no poema com a figura de Deus e de sua ausência/presença. Tal como fazemos com as recuperações míticas em relação à primeira ode, buscamos nas demais o lugar do sagrado em seu conjunto, encontrando a representação da ausência do pai espelhada na ausência de Deus. Por fim, traçamos breves considerações sobre a luz e lançamos alguns questionamentos para lidas futuras a respeito do luto na obra hilstiana.

Por fim, nos indagamos se o recorte que escolhemos e o que foi exposto durante a pesquisa permitem dizer que, numa chave ampla, a poesia hilstiana em *Odes maiores ao pai*, em si mesma, representa o que poderíamos chamar de poesia de luto, ou seja, uma poesia que não canta a ausência ou a perda, mas que canta a partir da ausência e da perda, como uma resposta a um compromisso de devir, de futuro, através do próprio dizer poético.

# Capítulo 1

## 1.1 Fortuna crítica de Hilda Hilst: a crítica em crise? Desafios contemporâneos para a produção científica acerca de Hilda Hilst

Em 2018, Cristiano Diniz trouxe à luz *Fortuna crítica de Hilda Hilst – levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018)*, com introdução de Alcir Pécora (*Notas sobre a fortuna crítica de Hilda Hilst*). O levantamento enumera livros e capítulos, artigos, entrevistas, dissertações e teses, monografias e trabalhos de conclusão de cursos, separadamente, além de organizar tais publicações em dois índices: um onomástico e outro por publicação, relacionando todas as publicações feitas a respeito da obra de Hilda Hilst, separadas em poesia, teatro, prosa de ficção e crônicas.

As observações iniciais de Pécora (apud DINIZ, 2018, pp. 08-17), lidas e ampliadas pelo crítico e por Cristiano Diniz no evento de lançamento do seu livro, realizado pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp – cujo vídeo intitulado “Lançamento: *Fortuna crítica de Hilda Hilst*, de Cristiano Diniz” está disponível no YouTube (DINIZ, 2019) –, apontam para questões fundamentais à leitura de Hilda Hilst, como o crescente número de publicações, que contava até aquele momento com 1263 referências espalhadas por quase todo o país, além de Estados Unidos, Portugal, Espanha, França e Chile. Pécora informa que os trabalhos abrangem as mais diversas áreas de conhecimento, a maioria nas Letras mas também em Linguística, Artes Cênicas, Ciências Sociais, Psicologia, Educação, Filosofia, Medicina, Jornalismo, História e Artes Plásticas. O crítico ressalta ainda que considera impressionante o crescimento vertiginoso do número de produções acadêmicas, principalmente depois da edição da obra completa de Hilda Hilst pela Editora Globo, em 2001. Para Pécora, Hilda Hilst é, sem dúvida, um fenômeno de leitura do século XXI.

Tal fenômeno acadêmico, ainda segundo Pécora, se deve à boa edição e ampla distribuição da obra a partir de 2001, à discussão crítica travada contra a absolutização da teleologia modernista como foco da produção acadêmica, ao avanço dos estudos de gênero no Brasil, consequência da entrada dos estudos culturais e das investigações sobre as minorias, e à própria morte da autora, posto que enquanto viva, a presença de Hilda Hilst era tida como um empecilho, algo incômodo, que não encorajava os professores a se dedicarem à sua obra.

Pécora enfatiza a predominância das obras em prosa como objeto de produção acadêmica e a atribui ao próprio ambiente acadêmico, que privilegia o ensino de prosa ao de poesia. Nesse

contexto de leitura acadêmica, afirma, no entanto, que a prosa hilstiana tem um lado mais experimental e difícil de configurar (o que a torna menos acessível ao interesse dos acadêmicos) do que a poesia, que se situa mais claramente na tradição amorosa ocidental. Pécora reconhece a centralidade de *A obscena senhora D.* na obra de Hilda Hilst, mas aponta para lacunas na crítica, que acabam por dizer mais dos críticos que da obra da autora em si. No caso de *A obscena senhora D.*, por exemplo, o crítico denuncia que a centralidade da obra com frequência é ajustada às leituras biográficas que insistentemente associam a personagem à autora.

Os temas explorados pela crítica nas 1263 referências são variadíssimos. No entanto, alguns temas são mais frequentes, sendo o amor o mais explorado em textos comparativos com outros autores ou artistas das mais diversas áreas. Além do obsceno, da pornografia e da teatralidade da obra, seguidos do tema da morte, figuram os biografemas e assuntos ligados à vida da escritora; erotismo e sexualidade; a mulher e o gênero feminino; Deus; questões de poesia, poética e lírica; e questões relativas à espiritualidade, ao misticismo e à concepção do sagrado. No total, apresentam-se 201 temas, com maior ou menor recorrência.

Ainda de acordo com Alcir Pécora, a recorrência dos mesmos temas (a tetralogia obscena, a pornografia, a morte, o erotismo, Deus etc.) se alarga e se subdivide em vários outros micro-temas e o que chama a atenção do crítico é a forma de tratamento dado a esses temas, e as relações suscitadas a partir deles. Por um lado, Pécora afirma ser surpreendente que a obra de Hilda Hilst seja amplamente comparada à de outros autores (mais de 75, a maioria mulheres) – como se a crítica buscasse acomodar a obra hilstiana à história literária mais conhecida – e, por outro lado, se queixa de que a crítica esteja se voltando para um viés de gênero que não parece coincidir com o projeto de obra da própria autora (PÉCORA apud DINIZ, 2018, pp. 08-17).

Acerca das escolhas de recorte da crítica, Pécora questiona se o grande número de comparações com autores aparentemente distantes de Hilda Hilst (os escritores mais comparados são, em ordem decrescente, Adélia Prado, Samuel Beckett, Clarice Lispector, Sylvia Plath e Lya Luft), e se o peso de tanta incisão sobre a questão da mulher, previsto pelos estudos culturais, sobretudo de matrizes norte-americanas, podem resultar positivamente “em termos de conhecimento da obra única e intransferível de Hilda Hilst” (PÉCORA apud DINIZ, 2018, pp. 15-16). Dentre os autores mais comparados, o único cuja escrita é inegavelmente próxima é Samuel Beckett, citado mesmo no interior de algumas obras da autora.

Pécora alerta para o perigo da diluição crítica, dizendo que os dados atuais levam a crer que a obra hilstiana tem sofrido um movimento de dispersão crítica comprovado pelo manejo de referências literárias e artísticas muito diferentes – em tempo, estilo ou propósito. Também

alerta para o fato de que a obra tem servido como objeto de uma linha de crítica contemporânea (culturalismo de gênero) sem, muitas vezes, uma real atenção ao texto em si.

Outra problemática, segundo Pécora, está no porquê o corpo da obra de Hilda Hilst gera tantos trabalhos comparados ao corpo da obra de Clarice Lispector. Se não for por mero esforço de acomodar Hilda ao cânone nacional ou usar a comparação como forma de elogio, pelo fato de Clarice ser indubitavelmente a autora brasileira mais conhecida, há de ser pela associação ao gênero. O perigo da exacerbação do caráter de gênero é a generalização, a dispersão analítica de uma obra singular. A vontade de consagração no cânone, ainda segundo Pécora, traz o risco da vulgarização da obra, fazendo com que a autora se torne algo falsamente acessível, como quando é estampada num chaveiro ou caneca. A diluição e a vulgarização são, portanto, fatores aos quais o crítico deve estar atento a fim de não alimentar um movimento da máquina acadêmica, que ignora a obra a ser interpretada, em nome de uma produção que se encaixe nos moldes do que vem correntemente sendo produzido.

Parece adequado, portanto, concluir que a análise do movimento crítico mais recente em relação à obra de Hilda Hilst não aponta ainda para um aprofundamento real sobre o texto em si, mas para uma tentativa de abordagem do dizer hilstiano. Isso não significa que a crítica não tenha produzido material relevante, mas tanto o fato de que a penetração da obra e a acessibilidade a ela sejam relativamente recentes quanto o fato de que as referências evocadas pelo texto hilstiano sejam variadas e complexas, deixam a crítica ainda num momento marcado muito mais por uma tentativa de reconhecimento do que de aprofundamento das consequências do que Hilda Hilst escreveu.

## **1.2 *Odes maiores ao pai e a crítica***

Segundo o levantamento de Cristiano Diniz, uma única publicação diz respeito exclusivamente ou imediatamente a *Odes maiores ao pai*. Ele se refere à tese de doutoramento em Estudos Literários de Ludmilla Zago Andrade, intitulada *O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst*, produzida na Universidade Federal de Minas Gerais, em 2011. A tese pretende abordar “a vida presente na obra de Hilda Hilst” (ANDRADE, 2011, s/p). Para isso, Andrade se vale da lógica do biografema, tal como cunhado por Roland Barthes, e se centra em três biografemas: o vermelho da vida, o pai e a Casa do Sol. Apenas a parte referente ao pai menciona de forma direta as odes em questão.

Andrade relata o seu encontro com a obra de Hilda Hilst, sua vivência junto aos moradores da Casa do Sol, e também o acesso a vasto material não disponível ao público de forma ampla, como as cartas e os textos de Apolônio Hilst, compiladas por Eduardo Costa, reconhecido crítico da obra de Hilda Hilst. Em seguida, apresenta sua eleição pelo biografema, reconhecendo suas limitações, como o perigo de explicar a obra pela vida (ANDRADE, 2011, p. 14).

O estudo do biografema é apresentado como uma forma não cronológica de entendimento do texto, aliado à figura do autor. O autor aparece como elemento a ser evocado para a compreensão do texto, de forma que o leitor é participante dessa análise da convergência entre a vida e o texto. Roland Barthes é amplamente requisitado para uma conceituação teórica que justifique a empreitada a que Andrade se propõe. Outro referencial teórico foi Freud e o seu interesse por biografias, em comparação ao que ela chama de “cura analítica” do gênero biográfico. Andrade discute o texto *Moisés e o monoteísmo* (1939) de Freud, como um exemplo que coloca o leitor entre a ficção e a história; além disso, amplia o uso da psicanálise como suporte teórico a partir da noção de sujeito segundo Lacan. A influência da psicanálise, aliás, mostra-se mais clara justamente na parte do trabalho que se dedica às odes.

É importante ressaltar que antes de chegar à parte do texto que trata de *Odes maiores ao pai*, Andrade se dedica ao livro *Da morte-odes mínimas* (1980). Acerca dessa obra, Andrade faz observações bem pertinentes das palavras de Pécora na “Nota do organizador”, em edição da Editora Globo. Pécora lembra que “não há nenhum horror na morte hilstiana que já não se tenha tornado uma companhia íntima na própria vida, ou ao menos no sonho da morte que se toma como vida” (PÉCORA, 1980 apud ANDRADE, 2011, p. 79). Andrade afirma ainda que a escolha pela forma ode “sugere um tom de celebração da morte também como ponto fundamental da existência” (ANDRADE, 2011, p. 74).

No “Capítulo III - O pai, causa da escrita”, Andrade recupera episódios das vidas de Apolônio e Hilda Hilst através de entrevistas e de escritos do próprio Apolônio, para sustentar que:

Enquanto, por um lado, o pai era distante e ausente, por outro, no imaginário de Hilda, na sua produção, ele é extremamente presente. Nos textos hilstianos o pai aparece muitas vezes idealizado, sem as marcas da loucura, restaurado por meio da ficção materna. A via literária parece ter sido um caminho para lidar com o pai, que recebe tratamentos diversos na obra: a imagem inicialmente idealizada é depurada até ser, finalmente, superada e, tal como ocorre com o pai desenhado pela psicanálise, multiplicado em outros pontos que lhe representem (ANDRADE, 2011, p. 91).

Andrade discute, psicanaliticamente, as questões da paternidade e da ficção, para isso

utilizando-se teoricamente de Freud e Lacan, e compara a presença do pai na obra de Hilst à de Kafka em *Carta ao pai* (1952), e Georges Bataille em *História do olho* (1928). No tópico intitulado “Versões hilstianas do pai”, Andrade faz uma série de breves análises das odes, iniciando pela terceira, e dedicando-se às imagens do vento, que corre entre portas abertas, para aludir ao questionamento de Hilst acerca dos mistérios da vida, e da forma como o pai deixou uma marca “visível em seu texto [...] pelo exercício da escrita” (ANDRADE, 2011, p. 100). Ao propor a “fonte nova” como o lugar de onde brotam as palavras a fim de “transformar a ausência real numa presença escrita”, Andrade sustenta que a transmissão do fazer poético, ainda que marcada pela distância e por “restos aparentemente inaudíveis”, constitui-se como a busca de uma assinatura singular, rementendo-se ao significante paterno, numa travessia marcada por diversos nomes “para refazer o próprio” (ANDRADE, 2011, p. 101).

Na leitura da quinta ode, Andrade recorre aos dados biográficos da distância paterna e da esquizofrenia paranóide de Apolônio, e afirma que a quinta ode expressa, ao mesmo tempo, o receio da perda e um caminho que possibilita o desligamento, mantendo a dupla tarefa de preservar a memória real do pai e se desvencilhar do pai elaborado a partir do apaixonado relato materno. Por sua vez, na sexta ode, Hilst tem a tarefa de dar forma ao pai para dar-lhe adeus, despedindo-se dele através da escrita, conferindo-lhe um “esquecimento salutar” (ANDRADE, 2011, p. 102), que se efetivará pela metáfora do “amanhecer”, que ilustra a possibilidade de lidar com o distanciamento do pai a partir do desejo de tornar-se poeta.

Andrade se dedica também à loucura do pai de Hilda e à sua relação com Deus, que cria um Deus-Pai, retomando trechos de *Poemas malditos, gozosos e devotos*. A última análise da presença do pai apresenta um pai fracassado tanto em *O caderno rosa de Lori Lamby* quanto em *Cartas de um sedutor*. Por fim, Andrade afirma que Hilda construiu seu lugar no mundo através da apropriação particular daquilo que herdou do pai.

Como vimos, o trabalho de Andrade busca relações entre a biografia e a poesia de Hilst numa tentativa de abarcar a constituição do sujeito a partir da sua relação com o pai. Como o objetivo do trabalho se coloca em discorrer sobre diferentes passagens da obra hilstiana, de diferentes períodos, *Odes maiores ao pai* tem um papel importante na argumentação da autora, mas não é o foco de sua dedicação exclusiva.

Acreditamos que, de fato, conseguir traçar um panorama geral da figura parterna na obra de Hilda Hilst, levando em conta prosa e poesia, é um trabalho que exige um esforço e domínio consideráveis. A maioria das pesquisas já publicadas têm, portanto, atuado em diferentes frentes, ligadas ora à ênfase psicológica, como faz Andrade, ora à presença do pai relacionado a outras

questões, como a morte, o obsceno, ou a lírica em si.

### 1.3 O pai e a crítica

Das tentativas de falar sobre a questão paterna na obra de Hilda Hilst, existe uma que levamos em consideração, especialmente: a tese de doutoramento de Alva Martínez Teixeira, de 2010, apresentada à Universidade da Coruña e intitulada *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)*. A tese de Teixeira faz um apanhado geral da obra de Hilst e reconhece interferências do biográfico no literário, afirmando que “a interferência da realidade biográfica-anedótica no processo hermenêutico provocou a indefinição das fronteiras entre os significados existencial e literário” (TEIXEIRO, 2010, p. 82).

A interferência mencionada acima é encontrada na acusação de pornografia, bem como na marca e na sombra da loucura identificadas nos dados biográficos de Apolônio Hilst. A autora cita o episódio da visita de Hilda ao pai, que a confunde com a mãe, como exemplo de transformação literária da memória, presente em “Agda”, uma das partes de *Qadós* (1973), livro em prosa de Hilda Hilst.

Teixeiro situa o pai presente na literatura de Hilda Hilst em diferentes graus, explícita ou implicitamente, e cita a entrevista publicada no *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999), quando a autora relatou que o pai fora a causa de ela ter se tornado escritora. Além de ter se erigido motor de inspiração da obra hilstiana, o pai adquiriu uma dimensão própria dentro da obra, pela sua presença contante e aberta nas dedicatórias, nos poemas, na constante presença de figuras paternas e na profusão de personagens alucinados e/ou dementes (TEIXEIRO, 2010).

Ainda sobre tais interferências, Teixeira fala do ideal de poeta adotado por Hilst. Afirma que a generosa e diversa produção hilstiana serve amplamente a confissões individuais e memorialísticas, e que a figura do poeta na sua obra é a de um sujeito lúcido de forma singular e obscena, que transita pelo campo da loucura. O poeta é tomado como um esboço de projeção, assumindo um teor universalizante na própria obra, cuja tarefa é a compreensão autobiográfica de si (TEIXEIRO, 2010, p. 454).

Um ideal de poeta assim – e por extensão do próprio escritor, considerando que as barreiras que diferenciam biografia e ficção, em Hilda Hilst, estão borradas – traz à crítica a possibilidade das mais diversas leituras. Sempre que uma situação relacionada ao pai, seja por

citação direta, por recuperação de um evento da memória num texto ou por uma referência feita em entrevista é identificada, surge uma leitura com o intuito de compreender a função do pai. Assim, temos, por exemplo, desde as abordagens mais discretas em relação à biografia até às mais controversas como:

O Caderno rosa de Lori Lamby pode ser considerado a confissão de amor tortuoso e incestuoso da menina Hilda Hilst ao pai pouco visto e, portanto, muito idealizado (fatores muito similares também à vida da escritora mirim na obra que adora o pai e pouco o vê) (SANTANA, 2016, p. 70).

Como bem apontado por Andrade (2011), encontra-se em Hilst uma multiplicidade da ocorrência do pai ao longo de toda a obra. Ligado à própria ficcionalização de sua figura pública, o pai está no centro da obra hilstiana de uma forma tão forte que não fazer referência a ele nos parece impossível. Por outro lado, notamos uma tendência à procura de entender a genética da obra a partir de um ponto de vista psicologizante da biografia. Se, por um lado, as anotações pessoais e diários da autora constituem uma fonte rica de informações, por outro, coloca uma questão ética sobre os conteúdos confessados pela autora. Mais ainda, se é verdade que em Hilst a transformação da memória é efetivada através da literatura, em que medida cabe ao crítico a ponderação do que deve ser tratado como vida privada do autor?

Procuramos transitar nesse terreno movediço levando em consideração o pai de diferentes formas: como genitor, como poeta e, sobretudo, como função, ou seja como marca da introdução e suporte do sujeito no campo da Lei, sendo assim, anteparo essencial para a elaboração do luto.

#### **1.4 O luto (prosa x poesia) e a crítica**

Como apontado por Pécora (apud DINIZ, 2018, p. 13), existe realmente um número de produções acadêmicas sobre *A Obscena Senhora D.* (1982) consideravelmente superior ao montante de estudos direcionados às outras obras da autora. De acordo com o levantamento de Diniz (2018), são 123 publicações até 2017, abrangendo a mais variada gama de assuntos, além do luto. Quanto ao luto estudado especificamente em poesia, ao mesmo tempo que se presentifica, se dilui ao estar imerso no âmbito geral do tratamento da morte, do amor e de Deus. Observe-se que com relação à poesia, a obra *Do desejo* (1992) conta com 61 publicações de estudos, praticamente a metade do número de publicações sobre *A obscena Senhora D.*, seguida de *Júbilo, memória e noviciado da paixão* (1974), com 60 publicações e *Da morte-odes*

*mínimas* (1980), com 47 publicações. Parece um ponto pacífico na crítica o que aponta Edson Costa Duarte:

A contradição flagrante da poesia de Hilda Hilst é justamente o fato de a escritora conseguir maior equilíbrio entre a ideia e sua expressão (de forma que não haja o nítido entrelaço entre uma ideia complexa e uma resolução estética ainda pouco apurada) somente a partir de 1974. Nesse ano, depois de sete anos de afastamento da poesia (“Exercícios para uma ideia” é de 1967), Hilst publica *Júbilo, memória e noviciado da paixão* (DUARTE, 2009, p. 186).

Sobre o retorno à escrita de poesia em 1974, Nelly Novaes Coelho afirma que entre *Júbilo, memória e noviciado da paixão* e a primeira fase da escrita de Hilst existe uma distância que não é propriamente de valor ou natureza, mas de intensidade, de forma que todos os problemas anteriormente cantados voltam numa densidade diferente (COELHO, 2004, p. 12).

Acerca do final da primeira fase, Coelho afirma que *Trajatória poética do ser (1963/1966)* representa “um verdadeiro inventário dos caminhos e descaminhos percorridos (e a percorrer) pela poeta (COELHO, 2004, p. 10). Pécora (2018) classifica a produção da primeira poesia de Hilst como seus livros mais fracos e aponta que, devido à predominância dos livros em prosa e obscenos, existe um campo aberto para os estudos e publicações dos outros livros. Sobre as publicações de estudos em poesia, até o momento temos, incluindo-se teses, dissertações, artigos e capítulos:

**Tabela 1 – Estudos em poesia e número de publicações até o início de 2018**

<b>Obra</b>	<b>Número de publicações</b>
Poesia em geral	9
Presságio (1950)	8
Balada de Alzira (1951)	6
Balada do festival (1955)	7
Roteiro do Silêncio (1959)	8
Trovas de muito amor para um amado senhor (1960)	16
Ode fragmentária (1961)	8
Sete cantos do poeta para o anjo (1962)	4
Poesia (1959/1967) (1967)	2
Exercícios para uma ideia	4

Odes maiores ao pai	1
Trajectoria poética do ser	8
Júbilo, memória e noviciado da paixão (1974)	60
Poesia (1959/1979) (1980)	1
Da morte-odes mínimas (1980)	47
Cantares de perda e predileção (1983)	19
Poemas malditos, gozosos e devotos (1984)	46
Sobre a tua grande face (1986)	12
Amavisse (1989)	24
Alcóolicas (1990)	5
Bufólicas (1992)	26
Do desejo (1992)	61
Cantares do sem nome e de partidas (1995)	14
Do amor (1999)	6
Exercícios (2002)	9
Baladas (2003)	5
Cantares (2004)	23

DINIZ, Cristiano. **Fortuna Crítica de Hilda Hilst**. São Paulo: UNICAMP, 2018,

Note-se que a fortuna crítica se concentra nas obras publicadas a partir de 1974 e que enfatizam os temas do amor, da sexualidade e da morte. Dentre as nove publicações que tratam do panorama geral da obra, nenhuma se dedica exclusivamente à questão do luto, apesar da temática aparecer tangenciada de uma forma ou outra. Quanto a trabalhos sobre a prosa que se dediquem especificamente à questão do luto, a única ocorrência é um artigo de Fernanda Shcolnik, intitulado *Escrita em Transe: luto, corpo e o secreto em A obscena senhora D.*, de 2008.

Diante do exposto, a presente dissertação se apresenta como uma tentativa de contribuição a uma chave de leitura ainda pouco explorada nos estudos hilstianos. Lacan, ao se deter sobre Hamlet, faz uma afirmação que bem gostaríamos de tomar acerca de Hilst: “Não sei de nenhum autor que se tenha detido nesta observação difícil de desconsiderar uma vez formulada, de que de uma ponta a outra em Hamlet só se fala de luto.” (LACAN, 1986 ,

p. 77). Da mesma forma, nos parece que a obra hilstiana trata da questão do luto do início ao fim. Aquilo a que procuramos nos deter, no entanto, foi o que nos pareceu mais emblemático dessa escrita, ou estilo, que chamamos de *poesia de luto*.

## Capítulo 2

### 2.1 Hilda de Almeida Prado Hilst – Pródromos

*Acho que só se escreve por motivos como este: a presença, na família, de uma figura trágica que pode tanto ser a da mãe quanto a do pai, às vezes dos dois... Figuras trágicas de verdade. (Hilda Hilst<sup>1</sup>).*

Hilda Hilst nasceu no dia 21 de abril de 1930, em Jaú, interior de São Paulo. Seus pais, Apolônio de Almeida Prado Hilst e Bedecilda Vaz Cardoso, se conheceram dois anos antes, no Rio de Janeiro. Bedecilda, sabemos pelo trabalho de Laura Folgueira e Luísa Destri em *Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst* (2018, p. 22), nasceu na cidade do Porto, em Portugal, e se mudou para Barra Mansa, Rio de Janeiro, na época em que conheceu o pai de Hilda, o fazendeiro, poeta, jornalista e ensaísta Apolônio de Almeida Prado Hilst.

Bedecilda vinha de um outro casamento, no qual dera à luz a outros três filhos, Ruy, Clarinha e Emília, sobrevivendo apenas Ruy, que fez companhia à Hilda durante sua infância e adolescência. Bedecilda e Apolônio nunca chegaram a se casar legalmente e a convivência do casal não era exatamente fácil. De um lado, Bedecilda, uma mulher emancipada, como poucas à época. De outro, Apolônio, oriundo da família mais tradicional de Jaú, os Almeida Prado, por parte de mãe (Maria do Carmo Ferraz de Almeida Prado) e os Hilst, por parte de pai (Eduardo Hilst, imigrante de Lille, na França), que não gozavam do mesmo prestígio que a família materna e eram, como a grande maioria dos habitantes da cidade, agricultores.

À época do nascimento da escritora, Apolônio havia sofrido grandes perdas financeiras por conta da crise de 1929 e da consequente desvalorização da saca de café. Laura Folgueira e Luísa Destri (2018, p. 25) relatam que o comportamento de Apolônio oscilava constantemente e que ora tratava Bedecilda de forma violenta, ora nem sequer a reconhecia, além de tratar com desdém o enteado. Nesse contexto conflituoso, Bedecilda engravidou, gerando mais complicações. Em entrevista publicada no *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999), do Instituto Moreira Salles, Hilda relembrou a reação do pai ao seu nascimento:

---

<sup>1</sup> Entrevista concedida à Clelia Pisa e Maryvonne Lapouge Petorelli para a Revista *Paris: Des Femmes - Brasileiras: voix, écrits du Brésil*, em 1977. In: DINIZ, Cristiano. **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Editora Globo: 2013, p. 39.

Minha mãe me contou que, quando eu nasci, ao saber que era uma menina, ele disse: “Que azar!” Eles, na verdade, se separaram porque minha mãe estava grávida. Ele não queria isso. Queria uma amante. Aí, minha mãe engravidou. Quando ele soube que era uma menina, falou daquele jeito. Uma palavra que me impressionou demais: azar (HILST, 1991 apud TOKIMATSU, 1999, p. 41).

De acordo com Folgueira e Destri (2018), Apolônio não acreditava que Hilda fosse sua filha, o que fez com que o registro de nascimento da autora fosse feito de forma tardia, e que sua mãe quase a registrasse sem o nome do pai. O casal, no entanto, não se separou imediatamente ao nascimento de Hilda. Primeiro, Bedecilda se mudou para Santos com os dois filhos, Ruy e Hilda, de forma repentina, no verão de 1932; depois se separaram.

O contato entre Hilda e o pai daí por diante seria escasso, através de cartas (mesmo que ela não soubesse ler ainda) e de duas breves visitas que o pai fizera à família. Em 1935, aos 35 anos, Apolônio foi diagnosticado esquizofrênico paranoico e foi internado num sanatório em Campinas. Permaneceu longos períodos em casas de tratamento para doentes mentais, alternados com voltas para casa, até o final da sua vida.

Em Santos, Hilda cursou o jardim de infância no Instituto Brás Cubas e, em 1937, aos sete anos, foi enviada como interna para o Colégio Santa Marcelina, na capital de São Paulo, onde foi aceita pelas freiras, responsáveis pelas meninas e pelas aulas, ainda que com resistência, devido ao fato de sua mãe ser uma mulher separada. Ali, Hilda conheceu a vida dos santos católicos que profundamente a influenciaram, além do estudo dos clássicos. Tal período da vida de Hilda foi contado pelo jornalista e professor Gutemberg Medeiros, em entrevista para Gabriela Greeb para o livro *Hilda Hilst pede contato*:

Hilda cresce naquele internato, [fica] oito anos e recebe o melhor que a formação clássica pode oferecer. Ela lê os latinos em latim, lê os helenos em latim, e teve acesso também à ala proibida, vedada, da biblioteca das freiras, que tinha textos latinos fesceninos, os textos latinos eróticos (GREEB, 2018, p. 180).

Esses e outros eventos aqui relatados foram encontrados em diferentes entrevistas dadas pela autora e por seus críticos. Tais textos, além de comporem a biografia de Hilda, são relevantes à nossa análise da sua poesia, já que contam com informações acerca da sua bagagem cultural e intelectual, como no trecho anterior. Já na fala que se segue, da própria Hilda, em 1977, percebemos outras conotações e sentimentos da autora sobre seu passado:

Eu tive uma infância muito feliz, guardo uma excelente lembrança dela. Minha mãe era extraordinária e por muito tempo foi uma mulher maravilhosa. Passei oito anos morando em uma pensão, porque ela e meu pai viviam cada um de um lado [...], mas eu vivi em meio a horríveis dramas familiares. A mãe do meu pai fazia parte de uma família muito grande e muito tradicional, ao contrário da minha mãe, e isso foi motivo para um conflito horroroso: ela nunca concordou que meus pais se casassem. Pior: ela

teria preferido ver minha mãe morta, pois moravam juntos sem que tivessem se casado. Mesmo assim, eu passava a maior parte das minhas férias na casa da minha avó, que era uma mulher muito dura, muito austera, e eu sofria muito com aquela situação. Eu adorava minha mãe, tinha uma paixão louca por ela (HILST, 1977 apud DINIZ, 2013, p. 17).

De acordo com o material biográfico levantado pela curadoria do Itaú Cultural de São Paulo, durante o evento “Ocupação Hilda Hilst”, em 2015, o relacionamento da mãe com a avó paterna tornou-se ainda pior quando surgiu uma versão, não confirmada, de que Bedecilda havia sido meretriz no bordel que o pai de Hilda frequentava em Jaú. O material relata ainda que o nível de violência entre Bedecilda e Apolônio chegou ao ponto de a mãe atentar contra a vida do pai duas vezes. Tal lembrança conflituosa foi contada por Ruy, irmão de Hilda, entrevistado aos 95 anos, quando ainda se lembrava das cenas da mãe sendo agredida por Apolônio (ITAÚ CULTURAL, 2015).

Em 1945, Hilda Hilst ingressou no Instituto Presbiteriano Mackenzie para cursar o clássico, hoje Ensino Médio. Então, passou a morar num apartamento na Alameda Santos, acompanhada por uma governanta alemã. O irmão Ruy lhe fez companhia aos fins de semana, e a mãe se estabeleceu no litoral, enquanto os filhos moravam em São Paulo. Em 1946, após vários anos, Hilda visitou o pai na fazenda em Jaú. Esse foi o segundo encontro desde a mudança para Santos e durou três dias.

Em 1948, ingressou na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, onde se formou em 1952. Ali, Hilda ficou conhecida pela vida exuberante que levava, pela beleza, por se destacar em eventos literários e por escrever poesia. Frequentava assiduamente colunas de jornais e os lançamentos de seus livros foram cobertos pela imprensa e pela crítica, que insistiam em ligar a vida agitada da autora a efeitos produzidos nas obras. Em 1950, lançou seu primeiro livro de poemas, *Presságio*, seguido de *Balada de Alzira*, em 1951, e quatro anos depois, em 1955, *Balada do festival*. Em 1959, publicou *Roteiro do silêncio* e, no ano seguinte, *Trovas de muito amor para um amado senhor*.

Os anos 60 não foram exatamente os mais tranquilos para a escritora. Sua mãe havia adquirido uma fazenda entre Mogi-Mirim e Campinas, chamada Fazenda São José, onde viveu por um tempo durante os anos 50. No entanto, no início da década de 1960, já havia se afastado da fazenda para voltar a morar em São Paulo, onde era frequentemente visitada pelos filhos. Bedecilda, no entanto, passou a apresentar comportamentos estranhos e, posteriormente, viria a ser diagnosticada com uma doença mental degenerativa: a esclerose.

Em 1961, Hilda publicou *Ode fragmentária* e, em 1962, recebeu o prêmio PEN Clube, de São Paulo, pela publicação de *Sete cantos do poeta para o anjo*. Em 1963, como relatado

pela escritora à Nelly Novaes Coelho, em entrevista de 1989, um grande amigo de Hilda, o poeta português Carlos Maria de Araújo, a presenteou com o livro *Carta a El Greco*, de autoria do escritor grego Nikos Kazantzákis. Hilda relatou que a leitura da obra fez com que ela tomasse a decisão de se afastar do convívio social que tinha até então e se mudar para um sítio, onde construiria a Casa do Sol, dedicando-se a partir daí tão somente ao ofício de escrever (HILST, 1989 apud DINIZ, 2013, pp. 122-123). Hilda acreditava que um certo distanciamento seria necessário para que pudesse criar e passou, então, a viver na Fazenda São José, dando início à construção da Casa do Sol, próxima à sede da fazenda.

Pouco antes de se mudar para a Casa do Sol, cuja construção foi finalizada em junho de 1966, Hilda decidiu internar a mãe em um sanatório em Campinas, o mesmo onde estivera seu pai. A decisão provocou o distanciamento do irmão, a esta altura casado e com filhos, que discordava tanto da internação da mãe quanto do rumo financeiro da família. Bedecilda permaneceu no sanatório até o final de sua vida, em 31 de maio de 1970. Após a internação, Hilda não voltou a ver a mãe.

Exatamente três meses depois de Hilda se mudar para a Casa do Sol, Apolônio faleceu em decorrência de um infarto do miocárdio, aliado à distrofia generalizada, caso provavelmente agravado pela esquizofrenia e pelo estado de catatonia, frequentes em casos assim quando o paciente deixa de se alimentar. Foi nesse contexto de vida familiar que Hilda Hilst escreveu, em 1966, *Odes maiores ao pai*. As odes foram publicadas em 1967, no livro *Poesia 1959-1967*, pela editora da Livraria SAL. O livro contém a produção poética da autora a partir de *Roteiro do silêncio* (1959), deixando de fora, portanto, os três primeiros livros *Presságio* (1950), *Balada de Alzira* (1951) e *Balada do festival* (1955).

Além dos trabalhos publicados entre 1959 e 1962, apareceram em *Poesia 1959-1967*, três novos grupos de poemas: 1) *Trajetória poética do ser (I)*, que reúne poemas de 1963 a 1966, livro dedicado “à memória de Nikos Kazantzákis/que me fortaleceu em amor” (HILST, 1967, p. 144). Esse grupo de poemas se divide em quatro séries: *Passeio* (23 poemas), *Memória* (13 poemas), *Odes maiores ao pai* (6 poemas) e *Iniciação do poeta* (13 poemas); 2) *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo* (1967), que se divide em *Corpo de terra* e *Corpo de luz*, cada um com 7 poemas; e, por fim, 3) *Exercícios para uma ideia* (1967).

Nos deteremos neste ponto da biografia da autora porque é aqui que, cronologicamente, aparecem as *Odes maiores ao pai*. Voltaremos nossa atenção para considerações sobre o pai real de H. Hilst, Apolônio Hilst, a quem tais odes são dedicadas.

## 2.2 Apolônios: considerações sobre genitor e pai

### XI

Tenho pena  
das mulheres que riem com os braços  
e choram de mentira para os homens.  
E descobrem o seio antes do convite  
e morrem no prazer... olhos fechados.

Tenho pena  
do poeta feito para só ser pai... e ser poeta.  
E daqueles que dormem sobre o papel  
à espera do vocábulo  
e dos que fazem filhos por acaso  
e dos doidos e do cão que passa  
e de mim... que espero a morte  
na confusão e no medo.  
(HILST, 1955, p. 31)

Após a primeira internação, em 1935, Apolônio alternava períodos junto aos irmãos e sobrinhos, e outros novamente internado. Em 1946, Hilda o visitou na fazenda e passou três dias com ele. Durante a ocasião, Apolônio exigiu que a filha mostrasse seu documento de identidade para provar que era ela mesma.

Em entrevista para o livro *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999), coletadas e organizadas principalmente por Rosana Tokimatsu, Hilda relembra a ocasião em que o pai havia pedido ao irmão, Luiz Hilst, que era próximo de Hilda, que a chamasse para uma visita porque queria conhecê-la. Após ter conferido a carteira de identidade da filha, Apolônio quis saber quem a havia recebido na fazenda. Ao ser informado de que fora apenas o tio Luís e não as outras irmãs, Apolônio teria ficado violento. A violência parece ter sido uma constante em suas crises.

Hilda relembra, no entanto, que o comportamento do pai em relação a ela era completamente diferente: cuidava para que ela estivesse bem acomodada e mandava servir-lhe café da manhã. Foi durante esses dias que um fato recorrentemente narrado por Hilda se deu: provavelmente confundindo a poeta com sua mãe, Apolônio pegava na mão da filha e pedia a ela três noites de amor. Hilda, na mesma entrevista, relatou que o episódio foi, além de constrangedor, profundamente perturbador e lembrou as mudanças de comportamento do pai:

Quando você vê a loucura mesmo, ela é assombrosa. Meu pai, por exemplo, de repente me falava coisas como “olha os corvos, os corvos estão chegando, eles estão cheios de sangue”. Ele mudava completamente de uma hora para outra (HILST, 1999 apud TOKIMATSU, 1999, p. 26).

Em outro momento da conversa, quando a entrevistadora disse que “os corvos [que] estão chegando é poesia”, Hilda confirmou a referência a Edgar Allan Poe, e outra referência, a Jorge de Lima, da *Invenção de Orfeu*, foi adicionada pela entrevistadora em momento de profunda poetização da conversa (TOKIMATSU, 1999, p. 28).

Em 1949, conforme relatam Laura Folgueira e Luísa Destri (2018), Bedecilda e Hilda souberam, a partir de correspondências com o tio Luís, que a saúde do pai se agravava. Por mais que Apolônio passasse algum tempo com a família, seu comportamento piorava constantemente e era obrigado a voltar a ser internado.

Quanto à Hilda, seu pai sempre expressava o desejo de ter notícias dela e vê-la, escrevia-lhe longas cartas que se perdiam porque, afetado pela doença, não as endereçava corretamente. A devolução das cartas aumentava o delírio de perseguição do qual ele sofria, como se fosse vítima de uma conspiração. Mesmo ao ter acesso a jornais em que Hilda era o centro das matérias, ele duvidava da veracidade de tudo que diziam.

Apolônio era controlado com calmantes sempre que se tornava violento e brigava, xingava ou quebrava coisas. Havia momentos de possibilidade de convívio social quando ele ia à cidade, ao barbeiro, e mesmo a atividades públicas, como um comício, por exemplo. No entanto, depois de 1951, Apolônio passou a se isolar cada vez mais e a passar todo o tempo lendo, deitado, sempre de pijama e com a barba longa, por fazer. Os constantes surtos acompanhados de ataques de cólera, principalmente matutinos e durante a madrugada, fizeram com que a família optasse pela internação definitiva de Apolônio.

Hilda e a mãe resolveram, diante do quadro do pai, trazê-lo para perto delas. Construíram uma casa para ele na fazenda onde moravam, de frente para a sede onde morava Bedecilda, que contratou uma governanta para manter Apolônio bem assistido e sob vigia. Ele passava a maior parte dos dias sozinho, lendo, recebendo poucas visitas. Costumava falar sozinho, fazendo vozes diferentes quando achava estar tendo um diálogo. Assim permaneceu, piorando gradativamente até à morte, no segundo dia da primavera de 1966.

Questionada sobre um possível sentimento de rejeição oriundo das experiências da infância, Hilda Hilst nega tal possibilidade e diz ainda que espera encontrar-se com o pai em Marduk, um planeta que ela cria, esotericamente, encostado na Terra, em N dimensões: “Minha mãe adorava o meu pai. E eu também, entende?” (apud DINIZ, 2013, p. 215). Nas entrevistas que deu, a escritora diferencia o genitor do pai que guardou em si através das memórias contadas pela mãe e dos escritos dele, aos quais teve acesso:

O que eu quero dizer é que aquele homem era e não era meu pai. Eu já tinha aquela imagem dele, de uma beleza completa, maravilhosa, construída em mim. E

aconteciam coisas inimagináveis, porque ele me confundia um pouco com a minha mãe. Às vezes ele se aproximava de mim, segurava minha mão, e de repente surgia uma doçura desconhecida, atípica [...]. Quando surgia esse clima amoroso, eu corria assustada, porque tinha aquele pai ideal e, na minha frente, outro pai tomado pela loucura... E eu ficava com medo, muito medo [...]. Foi preciso que a impulsão amorosa que esse homem tinha me provocado – porque se tratava realmente de amor, um amor intenso, muito vital, mas com um componente patológico –, foi preciso que algo da confusão conflituosa em que eu me encontrava saísse de mim. Isso me estimulou para a necessidade de escrever (HILST, 1989 apud DINIZ, 2013, pp. 38-39).

Em entrevista a Bruno Zeni, em 1998, para a Revista *Cult*, inclusa na seleção feita por Cristiano Diniz (HILST, 1998 apud DINIZ, 2013, p. 178), a autora relembra a atitude ambivalente da mãe em relação ao pai, ao dizer à filha que o pai não tinha nada, que era louco, e depois mostrar os jornais onde o pai escrevia, o que fez a criança se apaixonar pelos textos. Até sua última entrevista, no entanto, a autora manteve a descrição do relacionamento dos pais como algo muito intenso, e o amor e a admiração da mãe pelo pai sempre muito presentes na criação da filha.

A maioria dos escritos de Apolônio de Almeida Prado Hilst perdeu-se com o tempo, ficando o que restou guardado nos arquivos da família. Hilda guardou tudo o que lera do pai. Em entrevista a Inês Mafra, em 1993, Hilda relata que a mãe lhe falava dos textos que o pai escrevia à filha, mesmo em tenra idade. A escritora relata sempre ter estado em contato com esses papéis, além de cartas, diários, nos quais ela tinha acesso às perguntas que ele se fazia, inclusive sobre a natureza da alma na loucura (HILDA, 1998 apud DINIZ, 2013, pp. 151-152).

Nos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999), do Instituto Moreira Salles, em um breve suplemento à parte, em páginas avulsas, chamado “Pai e Filha”, encontramos um poema que a própria Hilda escolheu dentre os que seu pai escreveu:

#### **Canção do desejo irrealizável e indefinido**

Canção do desejo irrealizável e indefinido  
Canto de vozes distantes,  
O meu desejo murmura  
As confissões de loucura  
dos amantes...  
Estranhas, douradas vozes!  
Estão em mim ou no vento?  
Os invisíveis algozes  
do sentimento.  
O clamor do meu desejo  
vem de longe, vem do fundo,  
vem do universal cortejo  
dos que sobraram no mundo...  
Vem do chômage ou do ghetto,  
Surdo marulho medonho  
Dos sem trabalho do sonho,  
Desocupados do afeto...

Maré montante de vazas  
onde em confusa cohorte,  
boiam os corpos sem asas  
dos que têm fome de sorte.  
Vem dos desastres, do anseio  
das coisas nunca alcançadas;  
de tudo que fica em meio,  
das renúncias obrigadas.  
Canção de cativos, rouca,  
rouca e afogada em absinto;  
antes de atingir a boca  
morta na noite do instinto.  
Cantiga longínqua, vaga,  
mais sentida do que ouvida,  
murmúrio, soluço ou praga  
que sobe da própria vida.

O que se nota no poema escolhido por Hilda Hilst, para marcar a apresentação do pai, é a semelhança entre os temas com aqueles que a autora busca desenvolver em sua obra. A canção como forma, o desejo, a loucura, as vozes que não se sabe se são vindas de dentro ou de fora, a morte referenciada na expressão “*universal cortejo*”, o trabalho do sonho, do afeto, a frustração produzida pelos desastres e pelas coisas nunca alcançadas, por tudo que fica em meio, a boca morta na noite do instinto, tudo isso subindo da própria vida, numa imagem que inverte a ideia corrente da morte estando abaixo e da vida, acima.

Toda essa gama temática será revisitada, de alguma forma, no percurso da obra da autora, informando-nos a respeito de um certo ideal de poeta, identificável especialmente no Romantismo e exemplificado em poemas como *Benediction* e *L'aubatros*, de Baudelaire. Os temas estão longe de ser inaugurais, tampouco a obra em poesia de Apolônio Hilst possa ser considerada um elemento que defina a temática hilstiana, mas certamente ajuda a compreender a inclusão de um imaginário de poeta fundado no Romantismo e que se atualiza ao longo da modernidade, como Octavio Paz explicita no texto “A tradição da ruptura”, de *Os filhos do barro* (PAZ, 2014).

É para este pai, poeta, louco e então morto, que Hilst escreve *Odes maiores ao pai*.

### **2.3 Odes maiores ao pai**

Há certos rios que é preciso rever.  
Por isso volto, Ricardo, àquelas margens  
Onde na sombra de um verde descansava  
E um canteiro de limo sob os nossos pés  
Adiante desaguava. Volto, seguindo a viagem  
De mim mesma e aos poucos convergindo  
Oculta, vária,  
Até fechar um círculo e entender  
Essa asa de fogo sobre as coisas  
(HILST, 1997, p. 135).

*Odes maiores ao pai* é um poemário composto de seis odes. Como afirmado anteriormente, as odes estão incluídas num grupo maior chamado *Trajatória poética do ser (I)*, que reúne poemas escritos entre 1963 a 1966. As odes se dividem em momentos e movimentos distintos e caracterizam vários momentos diferentes da vivência da morte do pai. O eu lírico se dirige diretamente ao pai morto, primeiro dando ao falecido a notícia de sua própria morte e então revisitando as memórias ligadas ao ente perdido.

Uma gama ampla de sentimentos é expressa e retomada, numa forma de dizer da morte e da perda em vários níveis de apreensão e vivência. O tema do tempo é presente em todas as odes e se coloca como um desafio: como é possível que o tempo volte a correr e que as tardes que se repetem em perda anunciem um novo dia?

### 2.3.1 A primeira ode (I)

(Largo Pesante)

#### I

- 1 Uns ventos te guardaram. Outros guardam-me a mim. E aparentemente separados
- 2 Guardamo-nos os dois, enquanto os homens no tempo se devoram.
- 3 Será lícito guardarmo-nos assim?
- 4 Pai, este é um tempo de espera. Ouço que é preciso esperar
- 5 Uns nítidos dragões de primavera, mas à minha porta eles viveram sempre,
- 6 Claros gigantes, líquida semente no meu pouco de terra.
  
- 7 Este é um tempo de silêncio. Tocam-te apenas. E no gesto
- 8 Te empobrecem de afeto. No gesto te consomem.
  
- 9 Tocaram-te nas tardes, assim como tocaste
- 10 Adolescente, a superfície parada de umas águas? Tens ainda nas mãos
- 11 A pequena raiz, a fibra delicada que a si se construía em solidão?
- 12 Pai, assim somos tocados sempre.
- 13 Este é um tempo de cegueira. Os homens não se veem. Sob as vestes
- 14 Um suor invisível toma corpo e na morte nosso corpo de medo
- 15 É que floresce.
- 16 Mortos nos vemos. Mortos amamos. E de olhos fechados
- 17 Uns espaços de luz rompem a treva. Meu pai: Este é um tempo de treva.

Segundo Antônio Cândido (1986, p. 30), a análise de um poema no seu nível profundo diz respeito à consideração das tensões nele existentes, isto é, “dos elementos ou significados contraditórios que se opõem e que poderiam até desorganizar o discurso; mas, na verdade, criam

as condições para organizá-lo, por meio de uma unificação dialética”.

Nossa leitura de *Odes maiores ao pai* aprofunda-se à medida que a análise das imagens e pares antitéticos fornece possibilidades de interpretação que remetem ao conflito e à busca de um elemento que os organize de forma a construir uma unidade de expressão que valha como possível saída ao impasse colocado pela morte do pai.

No verso 1, a busca de diferentes significações para a palavra “ventos” é essencial. O vento é, por definição, o ar em movimento. É também um dos mais importantes agentes de polinização das flores e da reprodução das plantas. Uma das funções do vento, portanto, é espalhar, e não “guardar”. Uma outra possibilidade interpretativa de “ventos” diz respeito tanto a “fado, destino”, como a “cada uma das subdivisões da rosa dos ventos”. Dito de outra forma, o destino, bem como a localização geográfica ocupada pelo sujeito, fez com que o efeito de espalhar do vento fosse substituído por um “guardar”. O verso “Uns ventos te guardaram. Outros guardam-me a mim” apresenta, por um lado, uma tensão entre movimento (vento) e conservação (guardar) e, por outro, uma complementação que sugere um destino comum que se realiza apesar da separação.

O uso de “guardamo-nos”, no verso 2, corrobora tal falha da separação. “Guardamos” é a conjugação da segunda pessoa tanto para o presente quanto para o pretérito perfeito do indicativo. Portanto, se no primeiro verso a explicação da separação aparece no pretérito perfeito como algo finalizado para o interlocutor, e no presente para o eu lírico, no segundo verso a possibilidade se amplia para um passado que diz respeito ao presente, e a segunda pessoa é enfatizada em “os dois”, como “nós dois”, estando a poeta unida ao seu interlocutor independentemente do passado ou do presente.

O verbo “guardar” também se amplia ao ser contrastado com o restante do verso “enquanto os homens no tempo se devoram”. Tal nível de canibalismo, ou seja, de luta, de movimento, de ação violenta, colocado junto ao verbo “guardar”, possibilita-nos transpor o verbo do seu sentido de “separar” para o sentido de “organizar, pôr em local apropriado, proteger de influências externas”. Aqui se estabelece uma relação entre organização e caos e, novamente, entre conservação e ação. Além disso, como o uso do presente do indicativo em “se devoram” força a atualização do “guardar” no momento atual, o tempo é apresentado como o momento em que os homens se devoram, portanto, como se fosse algo externo, a que a dupla (a poeta e a quem se dirige) estivesse alheia, reforçando o contraste entre dentro e fora, longe e perto, nós e outros.

No verso 3, a poeta questiona a posição assumida por ela e seu interlocutor. Se no verso

1 foram os ventos (uns e outros) que os guardaram separados, aqui são os sujeitos em questão que devem avaliar a valia de tal “guarda” e de permanecerem assim. A pergunta lançada no terceiro verso (“É lícito guardarmo-nos assim?”) coloca em questão a justiça e a eficácia da aparente separação. É interessante notar que “guardar” refere-se ainda a manter vivo, manter acessível, e, principalmente, implica a justaposição de presente e passado (“guardamos”) e faz referência à memória, como quando alguém diz “Guardei o seu nome, seu rosto, seu número de telefone”. Guardar é ainda o que se faz num velório, diante do corpo morto. Além disso, a insistência no uso da segunda pessoa do plural coloca em questão não apenas o interlocutor, mas a própria voz do poema que, antes de seu início propriamente dito, havia indicado seu andamento: “largo pesante”, que reforça o tom fúnebre do texto. Poeta e interlocutor estão ligados de maneira que o luto a ser executado não ocorre apenas pela figura perdida, mas também por si mesmo.

É no verso 4 que o interlocutor é nomeado claramente, “Pai”. O presente do indicativo “este é um tempo de espera” localiza o tempo presente, bem como “Ouço (que é preciso esperar...)”. O tempo aparece marcado pela espera de dragões “de primavera” (verso 5). Existe ainda a exigência de que tais dragões sejam nítidos, bem reconhecíveis. A figura dos dragões como elemento de transição – rica simbologia no caso específico da morte do pai – será retomada mais adiante, bem como a sua relação com a primavera e a reprodução.

O fato de que a poeta ouve tal pedido de espera coloca em cena pelo menos uma outra pessoa. No entanto, no mesmo verso, 5, o uso da conjunção “mas” indica que aquele que fala não reconhece ou não sabe da relação da poeta com os dragões: que eles estiveram presentes sempre, que não é preciso esperar. A espera também pode ser contrastada ao ato de ouvir se a considerarmos silenciosa.

No verso 6, os dragões são descritos como gigantes e uma oposição é feita entre líquido e sólido, água e terra, numa primeira alusão muito clara ao processo de fecundação e ao par masculino x feminino. A terra aparece como feminina, e o termo “pouco” contrasta em tamanho ou quantidade com o tamanho dos dragões. Os dragões são líquida semente (a prerrogativa masculina da produção do sêmen) que fecunda, desde sempre (e não numa vinda futura a ser esperada), o pouco de terra, o campo da poeta.

O par dos versos 7 e 8 levam à questão do guardar x mostrar, silêncio x som, para um sentido estritamente físico. O silêncio é o tempo dos gestos. Reforça-se a ligação entre espera e silêncio em “Pai, este é um tempo de espera” (verso 4) e “Este é um tempo de silêncio” (verso 7). É interessante também notar que a poeta escolhe, no tempo do silêncio, omitir a palavra pai,

ou seja, no silêncio, o pai está ausente. Tal oposição entre presença e ausência é enfatizada em “Tocam-te apenas”.

Longe de significar companhia ou proximidade, o “toque” é relegado a uma categoria menor, como se fosse pouco, ou não todo. O gesto, ao invés de enriquecer de afeto, na verdade empobrece: quanto mais gesto, quanto mais toque, mais o pai é consumido, despido de afeto, de singularidade. Esse par de versos pode remeter à manipulação do cadáver no preparo para o enterro. O corpo físico passa a fecundar a terra, ou seja, assume uma função dupla: o final da existência e a fecundação da terra. Por outro lado, como isso não está explicitado no poema, pode ainda marcar o velório, a despedida das pessoas do corpo do falecido. Daí, portanto, que quanto mais toque, mais o cadáver se empobrece de vida, mais o defunto é consumido.

A questão do toque é retomada numa nova alusão à fecundação nos versos 9 e 10, que retomaremos oportunamente. Por hora, é importante notar que a palavra “tarde” aparece como novo elemento de transição. A tarde está entre o claro e o escuro, o dia e a noite, bem como a adolescência está entre a vivência da infância e a da vida adulta, ou seja, no meio. Tocar nas tardes, portanto, contrasta com “Tocam-te apenas”. Esse toque adolescente aparece como dúvida durante a passagem do tempo, ou seja, da oposição entre passado e presente: “Tens ainda nas mãos / A pequena raiz, a fibra delicada que a si se constrói em solidão?” (versos 10 e 11).

A raiz é ao mesmo tempo criação e criatura, posto que se constrói em solidão e porque não constrói outra coisa senão ela mesma, ou seja, a origem da planta, do que se vê, não está no seu aparente, mas no que a terra guarda, sua raiz.

A questão da fecundação e da origem se intensifica numa série de imagens, como tocar – adolescente – superfície – ter nas mãos – a pequena raiz – a fibra delicada – a si constrói em solidão – masturbação. A origem do pai, portanto, não se efetiva no nascimento do filho, mas quando ele se torna apto para a reprodução, à tarde, na adolescência. Temos aqui uma dualidade entre um pai em potencial e um pai efetivado pelo nascimento dos filhos. A pequena raiz, fibra delicada, aparece como elemento fálico. Esse elemento volta-se sobre si mesmo, masturbatoriamente, em solidão. Retomaremos as relações entre fecundação, masturbação, criação, terra e água quando analisarmos os elementos simbólicos que remontam a mitos da criação do mundo.

O verso 12 traz um consolo a essa solidão, colocando o pai junto de todas as outras pessoas: “Pai, assim somos tocados sempre”, porque “todos somos tocados da mesma maneira”, ou seja, a distinção entre criador e criatura se dilui, posto que a origem da solidão criativa é partilhada por todos que são prole do pai, tornando porosa a fronteira entre eu/nós x outro(s).

Os versos 13, 14 e 15 retomam o contraste entre visível x aparente e a questão da criação e da fecundação através das plantas em “nosso corpo de medo / É que floresce”. O tempo é retomado fazendo agora uma tríade: “Pai, este é um tempo de espera” (v. 4), “Este é um tempo de silêncio” (v. 7) e “Este é um tempo de cegueira” (v. 13). Este tempo não tem nada de bom, é um tempo atroz e conflituoso em que a escuridão prevalece: “Os homens não se veem” (v. 13). Traz como consequência o desenvolvimento de um corpo oculto “sob as vestes”, cujo suor não se vê, está invisível sob as vestes, como a raiz e a semente estão sob a terra. Essa reação corpórea ao medo da morte faz com que esse corpo seja tomado como o corpo real.

Assim, o verso 16 retoma o 12: se assim acontece com toda a gente, estamos todos mortos, cegos, corpos de medo florescidos diante da morte. “Mortos nos vemos. / Mortos amamos”. Ver e amar estão diretamente ligados à vida, não à morte, mas a condição comum não é a de estar vivo, e sim morto.

A transição do verso 16 para o 17 traz a questão da luminosidade como possibilidade: “E de olhos fechados” (portanto, mortos, ou ainda inconscientes) / “Uns espaços de luz rompem a treva”. A morte não é apenas o fim ou estado natural do homem, inconsciente, mas também o momento, o tempo de possibilidade em que a luz rompe a treva, que a luz clareia ou esclareça alguma coisa.

O último período fecha o ciclo da escuridão e informa o pai, de maneira mais solene, pela pontuação e conseqüente pausa exigida, não apenas da sua morte, mas da possibilidade de que a luz rompa a treva: “Meu pai: Este é um tempo de treva”. Escrever “Meu pai” também tem um efeito diverso de evocá-lo de forma informal, quase afetuosa, chamando-o apenas de pai. “Meu pai” individualiza e dirige a mensagem em um nível de gravidade que ao mesmo tempo toma o pai para si e se despede dele. Temos, portanto, a qualificação do tempo (o mesmo em que os homens se devoram) em quatro orações:

Pai, este é um tempo de espera. (v. 4)  
Este é um tempo de silêncio. (v. 7)  
Este é um tempo de cegueira. (v. 13)  
Meu pai: Este é um tempo de treva. (v. 17)

Se levarmos em consideração o vocativo “pai”, teremos cinco situações, alternadas com e sem ele, para configurar o tempo:

Pai, este é um tempo de espera. (v. 4)  
Este é um tempo de silêncio. (v. 7)  
Pai, assim somos tocados sempre (v. 12)  
Este é um tempo de cegueira. (v. 13)  
Meu pai: Este é um tempo de treva. (v. 17)

Temos, portanto, uma predominância dos significantes relacionados ao escuro sobre os relacionados ao claro. Apontamos ainda a existência de elementos de transição entre eles, como os dragões (entre o céu/água e a terra), as tardes e a adolescência.

### 2.3.1.1 Elementos de recuperação mítica e/ou transição na ode I

Gostaríamos de recuperar aqui alguns momentos da primeira ode para tratar separadamente das referências míticas encontradas no poema, bem como de incidências biográficas. Primeiro, trataremos da figura dos dragões. O dragão parece ser uma imagem particularmente fértil, plena de possibilidades nesse contexto. A mitologia babilônica explica a criação do mundo a partir de um dragão e da figura central do deus Marduk (MARK, 2016)<sup>2</sup>, e Marduk nos pareceu particularmente importante aqui porque Marduk também é o nome do planeta de crença esotérica no qual Hilst planeja encontrar o pai depois da morte, ou seja, após a morte, existe um retorno ao pai, num planeta que leva o mesmo nome do deus babilônico, de comportamento esquizofrênico, para quem o dragão era tão importante.

Marduk não é um deus original e primordial. Antes dele existiram outros deuses. No entanto, é no épico *Enuma Elish* (ou *As sete tábuas da criação*), que Marduk se torna o objeto de culto central da Babilônia (MARK, 2018)<sup>3</sup>. As placas que contam a história, uma das mais antigas, senão a mais antiga escrita no mundo, datam de 1100 a.C., mas seus colofons indicam que elas são todas cópias de uma versão muito mais antiga do mito.

Como as informações sobre Marduk não apontam para uma unidade de entendimento sobre a sua figura, optamos por utilizar uma fonte que fosse chancelada por instituições sabidas idôneas. Optamos pela *Ancient History Encyclopedia*, disponível online e vencedora do Prêmio Web Award, da União Européia, em 2016, fonte de consultada e recomendada por universidades como Oxford, Michigan e Minnesota, e que trabalha em parceria com a UNESCO.

De acordo com a fonte citada, o *Enuma Elish* diz respeito ao nascimento dos deuses e à criação do universo e dos seres humanos. No início, havia apenas água, indiferenciada, girando ao redor do caos. As águas se dividiram em doces, o deus Apsu, e salgadas, a deusa Tiamat. Uma vez diferenciados, sua união deu origem a deuses mais novos. Tais deuses eram

---

<sup>2</sup> MARK, Joshua J. **Ancient history encyclopedia**: definition Marduk (2016). Disponível em: <http://www.ancient.eu/Marduk/>. Acesso em: 10 jan 2019.

<sup>3</sup> MARK, Joshua J. **Enuma Elish – The Babylonian epic of creation – full text**. In: Ancient history encyclopedia (2018). Disponível em: <http://www.ancient.eu/article/225/>. Acesso em: 02 fev 2019.

barulhentos e de noite perturbavam Apsu: de noite, seu sono; de dia, seu trabalho. Aconselhado por seu vizir, Mummu, Apsu decide matar os jovens filhos. Tiamat ouve seus planos e avisa o filho mais velho, Enki, que adormece o pai e o mata. Dos restos de Apsu, Enki cria seu lar (MARK, 2016).

Tiamat, no entanto, se ressentia da morte do consorte e, aconselhada pelo deus Quingu, resolve guerrear contra os jovens deuses. Pela assistência, ela presenteia Quingu com as Tábuas do Destino, que legitima o domínio de um deus e controla os destinos. Quingu usa as tábuas orgulhosamente como um emblema sobre o peito. Com Quingu como seu representante e lutador campeão, Tiamat cria onze terríveis monstros para destruir seus filhos. Os monstros criados de puro veneno ao invés de sangue já são aqui descritos como dragões (MARK, 2016).

Enki, o filho mais velho, tenta vencer a mãe junto com os outros deuses, mas nenhum é bem-sucedido em derrotar Quingu até que Marduk surge dentre eles e jura matar Tiamat. Marduk cumpre sua promessa usando de artifícios para inflar Tiamat, amplamente representada como um dragão ou grifo, e a acerta com uma flecha, matando-a. Dos olhos de Tiamat correm os rios Tigre e Eufrates. Marduk corta Tiamat ao meio e de uma parte faz os céus, de outra a terra. Nos céus, define domínios e funções para os diferentes deuses. Subjuga as onze criaturas de Tiamat aos seus pés e toma as Tábuas do Destino de Quingu, legitimando seu reinado (MARK, 2016).

Marduk se consulta com Ea, deus da sabedoria e resolve criar os homens a partir dos restos de quem quer que tenha instigado Tiamat à guerra, de forma que ele mata Quingu e do seu sangue cria Lullu, o primeiro homem, para ser um ajudante dos deuses na tarefa eterna de manter a ordem e afastar o caos. Sendo longamente louvado pelos deuses, Marduk recebe 50 nomes diferentes. O mito mostra ainda que um dos nomes para Marduk é Bel, senhor. A tarefa dos homens, portanto, é trabalhar para o senhor para cooperar com a manutenção da ordem no mundo (MARK, 2016).

Marduk aparece comumente associado a uma espada e a Mushhushshu, um dragão, símbolo de poder e autoridade, que ilustra o Portal de Ishtar, deusa da fertilidade e guerra. Como vemos pelo próprio épico, a criação está intimamente ligada à violência e à morte. A morte, no entanto, é o princípio de uma nova configuração, um universo criado onde a humanidade é possível. Os dragões aparecem nesse mito, portanto, como agentes de batalha e como matéria prima para a própria criação do mundo (MARK, 2016).

A figura do dragão aparece de forma ainda mais interessante para a primeira ode de Hilda Hilst quando levamos em consideração que o culto a Marduk anunciava o Ano Novo

abilônico. A cerimônia de Akitu, que marcava o Ano Novo babilônico coincide justamente com a chegada da primavera e celebrava a colheita da cevada, elemento essencial para a Babilônia, uma vez que os babilônios inventaram a cerveja e o pão. A cerimônia, que durava doze dias, servia também como reafirmação da legitimidade do rei e encenava a luta entre caos e ordem, com a recitação do *Enuma Elish* (MARK, 2018). A estátua de Marduk era conduzida para dentro da cidade pelo Portal de Ishtar que como sabemos, é adornado com várias figuras de animais, incluindo várias de Mushhushshu. Além do princípio político, servia à simbologia de reiniciar o ciclo solar anual, mantendo a ordem no universo. A estátua de Marduk era o próprio deus e o templo de Akitu ficava fora da cidade. Sem a estátua, era impossível que o festival acontecesse e o fato de que ela havia saído da cidade deixava os babilônios indefesos contra o caos. Essa simbologia levou mesmo alguns estudiosos a afirmar que o festival de Akitu marcava a morte e a ressurreição de Marduk.

A associação dos dragões com os ciclos do tempo também é encontrada na China, onde o festival do Ano Novo coincide com a primavera e com a chegada das chuvas, portanto, da fertilização do solo e da possibilidade de colheita futura. Quando a primeira ode faz referência a dragões de primavera, ela retoma mitos da criação do mundo de acordo com os babilônios e ao mesmo tempo ressignifica a passagem de um tempo cíclico, colocando o tempo das estações num lugar subordinado a um outro tempo, que é sempre presente. Enquanto alguém diz que é preciso esperar os dragões de primavera, o momento propício para lidar com a morte e um possível recomeço, a poeta aponta que a primavera, a colheita, e a distância e o retorno do pai (a morte e ressurreição de Marduk) sempre estiveram em questão. A fertilização, e, portanto, a sexualidade, estivera desde sempre “à porta”.

- 4            Pai, este é um tempo de espera. Ouço que é preciso esperar  
5            Uns nítidos dragões de primavera, mas à minha porta eles viveram  
             sempre,  
6            Claros gigantes, líquida semente no meu pouco de terra.

Podemos ir mais longe no cruzamento entre dragões e primavera se levarmos em conta o aspecto biográfico de que a data da morte de Apolônio se deu justamente no segundo dia de primavera, 24 de setembro. O criador parte justamente quando deveria retornar, durante Akitu. Na obra de Kazantzákis, o dragão aparece numa lembrança que o pai tinha do avô:

Você precisava ver meu pai, o meu pai, não a mim; era um verdadeiro dragão; Quem sou eu diante dele? Vento. Já muito velho, cego, durante a Revolução de 1878, abraçou suas armas e foi para as montanhas lutar” [...] — Como era o meu avô? Perguntei, certa vez, à minha mãe.

— Como o seu pai – respondeu – mais escuro. (KAZANTZÁKIS, apud, HILST, 2018, p. 42).

Notemos que para Kazantzákis, o dragão não é o pai, mas o avô, ou seja, a origem do pai. Se tomarmos o dado biográfico da importância da poesia para Apolônio, também chegaremos, através de Marduk, a um texto babilônico chamado *Ludlul-Bel-Nimeqi*, datado de 1700 a.C. O texto é um poema que relata os dissabores de um homem de 52 anos que se pergunta a razão para um sofrimento que ele considera injustificado e tem sido amplamente ligado a *Sefer Yov*, o *Livro de Jó*. Nesse texto, Marduk é descrito como ao mesmo tempo benevolente e colérico, dado a mudanças de humor repentinas. Tabu-utul-Bel, o sujeito lírico do poema, se questiona sobre os sofrimentos seus e dos outros e sobre a futilidade da vida.

Ao mesmo tempo em que o poema se coloca como uma louvação a Marduk, não deixa de enfatizar o caráter ora misericordioso, ora colérico do deus. As descrições em que opostos se colocam lado a lado na figura de Marduk levaram Michela Piccin e Martin Worthington a publicarem um artigo chamado *Schizophrenia and the Problem of Suffering in the Ludlul Hymn to Marduk*, em 2015. O artigo analisa pormenorizadamente o poema, assim como as questões de tradução e os contrastes de personalidade de Marduk na busca de uma leitura que possibilite entender o sofrimento diante do caráter do deus.

Argumentando que os rompantes de ódio e destruição de Marduk são sempre seguidos de benevolência, os autores comparam a violência manifestada em episódios de cólera em pessoas esquizofrênicas aos acessos de cólera do deus. A maior questão que parece se colocar é: como confiar na organização do mundo e na providência de Marduk se ele é imprevisível em seus atos? Como amar e reverenciar esse deus na potência de seu ódio e destruição? A resposta parece ser dada pelo tempo: a raiva de Marduk sempre passa e o poema é uma forma de lembrá-lo de sua benignidade.

No *Diccionario de Simbolos de Juan-Eduardo Cirlot*, o dragão, tomado no singular, tem um efeito absolutamente diferente da sua tomada no plural. O elemental era largamente citado por alquimistas, no plural, combatendo-se, para expressar o estado de *putrefactio*, ou seja, de separação dos elementos, clivagem, corte ou desagregação psíquica. Ora, o termo esquizofrenia, cunhado pelo psiquiatra suíço E. Bleuler no início do século XX, tem raízes exatamente nessa ideia de separação. A palavra tem raízes no grego *schizo* (cindir, dividir) e *phren* (mente), como se fossem dragões independentes batalhando na mente.

A figura dos dragões de primavera, na ode I, traz em si mesma uma ampla gama de oposições próprias, que permite não apenas repensar o valor do tempo como algo cíclico – aliado a dados biográficos – mas também enriquecer as possibilidades de leitura sem que nenhuma

exclua necessariamente a outra.

Trataremos agora das imagens de retorno mítico à construção judaica-cristã, de criação do mundo. Os críticos tomam como certo que várias narrativas bíblicas têm origem nos mitos babilônicos e é interessante notar as semelhanças quanto ao elemento água. Recuperando os versos de 9 e 10 de Hilst, temos:

- 9 Tocaram-te nas tardes, assim como tocaste
- 10 Adolescente, a superfície parada de umas águas?
  
- 11 A pequena raiz, a fibra delicada que a si se construía em solidão?
- 12 Pai, assim somos tocados sempre.

A superfície parada das águas parece remeter ao primeiro livro da *Torah, Bereishit* (ou “Gênesis” na *Bíblia*), onde encontramos no primeiro capítulo o relato da criação do mundo:

- 1 No princípio Deus criou os céus e a terra.
  - 2 Era a terra sem forma e vazia; trevas cobriam a face do abismo, e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas.
- (Gênesis; Capítulo 1)

É possível encontrar versões que dizem que o Espírito de Deus pairava, flutuava ou mantinha-se em seu trono sobre as águas. A tradução para o inglês usa o termo *hover*, como um pássaro faz em volta e por cima do ninho. A partir daí,

- 3 Disse Deus: “Haja luz”, e houve luz.
- 4 Deus viu que a luz era boa, e separou a luz das trevas.
- 5 Deus chamou à luz dia, e às trevas chamou noite. Passaram-se a tarde e a manhã; esse foi o primeiro dia.

A criação de Deus se dá por meio da palavra, que tem o efeito imediato de criar uma realidade. Hilst, ao situar a ação do pai sobre a superfície das águas, coloca o ímpeto da criação humana dependente não de uma palavra que imediatamente se torna realidade, mas de uma ação, o toque. A criação humana, em Hilda Hilst, portanto, é dependente de um movimento que toca, perturba, penetra as águas, essa imagem é amplamente difundida como um símbolo para o feminino.

A mão ou os dedos causam um movimento, uma reverberação, uma vez que as águas hilstianas estão paradas. Diferentemente de Deus, o ato criativo, reprodutivo, ou o próprio exercício da sexualidade não permite uma isenção ou separação do homem daquilo que ele tocou (“Pai, assim somos tocados sempre”). Enquanto Deus constrói uma outra coisa, diferente de Si Mesmo, ainda que Sua imagem e semelhança, o homem não tem opção senão, no seu ato criador, construir a si mesmo. A ação de construir a si mesmo, ao invés de produzir companhia

ou alteridade, produz solidão. É interessante notar ainda o uso do termo “tarde”. No original, em hebraico, a última frase do décimo terceiro versículo de Gênesis pode ser vista na figura abaixo.

**Figura 1 – Gênesis 1:13**

Gênesis 1:13 Almeida Revista, Corrigida e Anotada (ARCA)

Gênesis 1:13 Bíblia Hebraica Stuttgartensia

E foi a tarde e a manhã o dia terceiro.

שְׁלִישִׁי:  
SHĒLYSHY:  
10terceiro.

יום  
YOM  
8o 9dia

וַיְהִי - בֹקֶר  
VAYĒHY VOQER  
5e {foi} 6a 7manhã

וַיְהִי - עֶרֶב  
VAYĒHY EREV  
1E 2foi 3a 4tarde

Fonte: Portal Hebraico Pro. Disponível em: <http://hebraico.pro.br/biblia/quadros.asp?qs>. Acesso em: 21 jan 2019.

A palavra VAYĒHY diz respeito ao entardecer, escurecer, declinar do dia. É muito mais próxima da palavra *evening*, em inglês, do que do termo genérico *tarde*, em português, que abrange todo o tempo entre o meio dia e a noite. Uma das consequências disso, para o judaísmo, é que o dia é contado a partir da tarde, do escurecer, e não do amanhecer, como na cultura ocidental. O início do dia a partir da tarde reforça a ideia de presente no poema que denota o início da possibilidade criadora, ou seja, da adolescência. Temos aqui um elemento de transição que, à primeira vista, liga o dia à noite, estando no meio, e que passa a ser na verdade um elemento de início. A adolescência pode ser situada no meio significativo da vida, após a infância e antes da vida adulta, tornando-se criadora a partir do momento em que o corpo pode atender ao imperativo da reprodução.

O primeiro capítulo da *Bereishit* mostra uma dicotomia entre luz e trevas, entre a criação e o nada. Trazer essa questão à tona faz o poema ser mais significativo porque, assim como para os judeus, a tarde não é o fim de um dia, mas o início do outro, os “olhos fechados” (v. 16) não são um fim em si mesmos, são “Uns espaços de luz [que] rompem a treva” (v.17). A relação tempo-espaço é a mesma de morte x vida. “Este tempo”, caracterizado por escuridão, espera, silêncio e treva é a ocasião para outro elemento: o de lugar.

As imagens relativas à água, terra, plantas, e criação estão presentes na *Bereishit*, que claramente guarda semelhanças com o mito babilônico, descrevendo uma separação de águas inicial e a criação de uma realidade que vai virar a terra, por baixo, e o mundo celestial acima.

Na extensão entre os dois é que Elohim, Deus, vai firmar o céu. A passagem cíclica do tempo é relatada na criação do sol e da lua para marcar as estações. Só então a vegetação é criada e as sementes são sólidas e destinadas a reproduzirem mais de si mesmas, enquanto no poema de Hilst, as sementes são líquidas e ligadas aos ciclos da chuva, na presença dos dragões. Por último, devemos ainda retornar aos versos 9-12 para resgatar os mitos de criação do mundo:

- 9            Tocaram-te nas tardes, assim como tocaste  
10          Adolescente, a superfície parada de umas águas?
- 11          A pequena raiz, a fibra delicada que a si se construía em solidão?  
12          Pai, assim somos tocados sempre.

A passagem acima sugere uma retomada do pai na sua possibilidade criadora, ou seja, na possibilidade de reprodução. Assim, a cena sugere um ato de masturbação, que pode ser referido a outra narrativa de criação do mundo. Segundo Rogério Ferreira de Sousa, no artigo *O imaginário simbólico da criação do mundo no Antigo Egito* (2006), existem diferentes narrativas que explicam a criação do mundo de acordo com a localidade egípcia e com o deus que a preside. Sousa aponta, no entanto, que ao invés de contrastarem entre si e eliminarem umas às outras, as narrativas se complementam e se fundem: a figura do sol como deus criador. Algumas das narrativas são muito similares à babilônica ou à judaica, no que tange à importância de um oceano primordial, a partir do qual a criação se desenvolve.

De acordo com as alusões conhecidas, Atum emergiu do oceano primordial «criando-se a si mesmo». Em certos relatos, a criação do mundo começou com a masturbação de Atum que, ao ejacular, originou Chu (representado no fluxo de energia associado à libertação do sémen) e Tefnut (identificada com o potencial fecundador do sémen). Devido à sua indispensável colaboração no processo criativo, a mão do demiurgo acabou por merecer uma hipostização sob a forma da deusa Iusaés que assim se tornava no princípio feminino subjacente à criação (SOUSA, 2006 p. 324).

As imagens acima examinadas levam a poeta a uma anterioridade diferente da encontrada na edição do *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999), do Instituto Moreira Sales, dedicada à autora. No capítulo, intitulado *Pai e Filha*, é possível ler o seguinte poema:

#### Venho de tempos antigos

Deus pode ser a grande noite escura  
E de sobremesa  
O Flambante sorvete de cereja.

Venho de tempos antigos. Nomes extensos:  
Vaz Cardoso, Almeida Prado  
Dubayelle Hilst... eventos.  
Venho de tuas raízes, sopros de ti.  
E amo-te lassa agora, sangue, vinho  
Taças irreais corroídas de tempo.  
Amo-te como se houvesse o mais e o descaminho.  
Como se pisássemos em avencas  
E elas gritassem, vítimas de nós dois:  
Intemporais, veementes.  
Amo-te mínima como quem quer MAIS  
Como quem tudo adivinha:  
Lobo, lua, raposa e ancestrais.  
Dize de mim: És minha.

Enquanto em *Venho de tempos antigos* o eu lírico se situa numa linhagem terrena, em *Odes maiores ao pai* o primeiro movimento é o de levar a busca da origem ao ponto máximo de recuo: à criação do próprio mundo e à função do masculino/paterno/solar no ato criador. Essa busca leva em consideração o mito como origem, numa pluralidade de imagens que refletem diferentes aspectos do criador: sua violência, poder de destruição e criação, benevolência e cólera, como em Marduk, sua capacidade de planejamento, onisciência e potência criativa, ou como em Elohim, quando a criação e a criatura se diferenciam. Nos diferentes mitos um elemento permanece constante e amplamente ilustrado nas tensões listadas: a oposição entre trevas e luz, claro e escuro, ordem e caos, vida e morte, criação e nada, apontando para o mesmo significante: o pai.

A figura do criador paulatinamente se humaniza na sequência dos mitos descritos até que a poeta aproprie-se do criador, que passa de cada vez mais etéreo para cada vez mais físico. Se em *Venho de tempos antigos* o eu lírico aparece num desejo de ser tomada e pertencente “Dize de mim: És minha”, em *Odes maiores ao pai*, o criador é que é tomado para si “Meu pai: Este é um tempo de treva”.

### 2.3.2 A segunda ode (II)

A segunda ode é composta de doze versos. Na primeira edição, de 1967, os versos aparecem em duas estrofes: a primeira com dez versos e a segunda com dois. As demais edições, no entanto, apresentam o texto com uma estrofe apenas.

## II

- 1 Ah, essas dores! E o voltar contínuo ao silêncio das tardes!  
2 Junto ao muro dos mortos o passeio se fazia longo. Estacávamos.  
3 A tarde empobrecia de luz. O tempo galopava.  
4 Vês? Tenho a alma pesada. Uma avidez no olhar  
5 Antes ingênua, agora se fez grave. Há naquele campo a imutável  
paisagem:  
6 As papoulas abertas, as ruas estreitas e uma grande e única alameda.  
7 E datas, retratos. E súbito o ocre da terra sob os passos.  
8 A mulher caminhava. Comprimia no peito a sua flor e de humildade  
9 Era o olhar à procura do nome. Se tu visses depois que luminosa  
altivez  
10 Se insinuava, quando voltava leve, sem o peso das dádivas.  
11 E muitas passaram vagarosas. Um lunares, com seus rostos  
aduncos.  
12 Outras com a centelha escondida dos sacrários.  
(HILST, 1967, pp. 146-147)

No primeiro verso, ao introduzir a interjeição “Ah” junto à palavra “dores”, configura-se um par que evoca a palavra e o corpo, em um lugar onde se sente a dor encarada como fenômeno fisiológico. Expressando dor e agonia, o sujeito se encontra diante de uma repetição: as tardes voltam continuamente, com seu silêncio. O silêncio é uno: é o mesmo silêncio em todas as tardes – o declinar do dia, da própria vida – sem que haja possibilidade ou vontade de dizer alguma coisa. O silêncio caracteriza uma melancolia e o retorno da experiência de perda.

Na primeira ode, as trevas anunciam confusão, mas também representam o momento em que surge a luz; a escuridão vai se fazendo em contraste com o que se consegue fazer dela, como nos versos 2 e 3:

- 2 Junto ao muro dos mortos o passeio se fazia longo. Estacávamos.  
3 A tarde empobrecia de luz. O tempo galopava.

A tarde toma o papel do escurecer, adensando a experiência da despedida a partir da percepção de quem enterra ou visita o cemitério. Os eventos descritos, na segunda ode, se dão “junto ao muro dos mortos” (v. 2). A imagem do muro caracteriza tanto o cemitério quanto a separação entre o mundo dos vivos e o dos mortos. O eu lírico se encontra junto a essa imagem, que é um elemento de transição: o muro não está dentro nem fora, é um elemento de barreira e de união entre um mundo e outro, impedindo que o que está do outro lado seja visto, ou que haja trânsito entre um lado e outro.

O contraste entre “estacávamos” e o “O tempo galopava” abre uma fenda entre a experiência vivida e a percepção que se tem dela, acentuando o tom de agonia do poema. Existe uma dificuldade de caminhar quando a natureza caminha para a escuridão, para o silêncio, para o fim do dia (“A tarde empobrecia de luz”), porque o voltar das tardes é contínuo e cansa o eu

lírico: “o passeio se fazia longo”, é preciso “estacar”.

O verbo escolhido aponta ainda para uma outra possibilidade, a de escorar o muro com estacas. Essa acepção do verbo faz o trabalho de quem caminha junto ao muro dos mortos ainda mais difícil: é preciso fincar pontos de suporte para manter a própria separação da vida e da morte. Se o estacar não acontece, o próprio muro pode ruir, fazendo com que o eu lírico seja tragado para o mundo dos mortos. Temos novamente uma figura de tensão entre dentro x fora, além do elemento de transição. Manter o muro exige uma ação, assim como o ato criador humano na primeira ode, que não apenas paira sobre as águas e sobre o abismo, modificando-o com a palavra. É preciso que um ato, um marco se efetue: o toque. Estacar traz ainda a necessidade de criar pontos fixos que sirvam de apoio e referencial diante da morte. O tempo aparece como inexorável e independente do trabalho de caminhar e/ou fincar estacas: ele galopa, vigoroso, como um cavalo livre, sem cavaleiro que o detenha. Nesse momento, o eu lírico se dirige a um interlocutor:

- 4 Vês? Tenho a alma pesada. Uma avidez no olhar  
5 Antes ingênua, agora se fez grave. Há naquele campo a imutável  
paisagem:

O eu lírico constata uma mudança que se beneficia da pluralidade dos significados das palavras escolhidas. Busca no interlocutor um confessor, alguém que comungue e saiba da sua mudança: da ingenuidade para a gravidade. Ter a alma pesada justifica a dificuldade de andar na mesma velocidade que o tempo. É preciso estacar, tanto parando quanto ancorando o muro dos mortos. A palavra “pesada” também se une aos muros, feitos geralmente de pedras ou tijolos.

As relações entre avidez ingênua e grave são particularmente ricas: avidez é a qualidade de quem é ávido; uma avidez no olhar diz de um desejo ardente de tudo ver. O antônimo de avidez é desprendimento. Avidez também se refere a um estado de ansiedade gerado por uma grande expectativa, ou seja, reforça a dificuldade de se chegar ao destino pretendido. Tal avidez, uma vez ingênua, torna-se grave. Ingênuo é não apenas aquilo que é simples, sincero, pueril, que atrai inocência. No direito romano, ingênuo era aquele que já nasceu livre, ou que mesmo sendo filho de escravo, nasceu livre. Ingênuo é ainda aquele que é filho legítimo, puro.

Da mesma forma, aquilo que é grave não diz respeito apenas ao que é sério, mas também ao que tem peso (como a alma do eu lírico). Nesse sentido, grave é tudo aquilo que está submetido à lei natural da gravidade. Ao mesmo tempo, o termo grave faz alusão, musicalmente, à lentidão dos passos (tempo do compasso) durante o caminhar solene. Grave também, nesse sentido, é o andamento largo pesante, que abre o poema denotando seriedade, solenidade e intensidade

profunda. No plano da fonologia e linguística, grave é o fonema que, no espectro acústico, apresenta concentração de energia nas frequências inferiores, no plano auditivo, caracterizado por um tom sombrio.

A liberdade do filho legítimo, que tudo quer ver, que tem a ansiedade de viver, é substituída por uma avidez que leva em conta a queda, a gravidade, a frequência da vida nas zonas inferiores, o tom sombrio. Assim, avidez e ingenuidade se contrastam com gravidade numa figura de luz x escuridão, tom alegre, despreocupado, desprendido, por outro sombrio, lento, reforçando o estacar. No mesmo verso 5, a gravidade vem ligada à visão que causa a mudança: o campo de imutável paisagem.

5           ... Há naquele campo a imutável paisagem:  
6           As papoulas abertas, as ruas estreitas e uma grande e única alameda.  
7           E datas, retratos. E súbito o ocre da terra sob os passos.

Aqui as plantas parecem ter uma função importante. Na imutável paisagem, no cemitério, ou na morte, as papoulas abertas parecem figurar não apenas como um elemento decorativo, mas também como um símbolo importante diante da morte. No artigo *Poppy and Opium in ancient times: Remedy or narcotic*, Ana María Rosso lembra que a papoula era um elemento importante para os antigos egípcios e gregos.

Segundo Rosso, no antigo Egito, colares e buquês florais contendo papoulas eram usados no culto a Osíris e também nos ritos funerários, presenteando os familiares do falecido no dia do enterro. Representações de papoulas abundam nas jóias e nas imagens encontradas em templos e tumbas egípcias. O ópio, derivado da papoula, era largamente utilizado como analgésico, além de receitado como remédio para a tristeza sentida pela morte de um ente querido. Por outro lado, doses pequenas de ópio eram utilizadas nas bebidas por uma função afrodisíaca, facilitando o relaxamento e a atividade sexual.

Nomes de derivados opioides fazem referência à mitologia egípcia e grega. A morfina foi batizada em homenagem a Morfeu, o deus do sono, que dorme em uma cama de ébano numa caverna escura rodeada de papoulas. Os símbolos de seu pai, Hypnos na mitologia grega, são um ramo de papoula e um de trigo, símbolos de morte e vida, lembrando também o par Hypnos e Thanatos, o sono e a morte, filhos da noite, Nix, a treva. O nome heroína faz referência aos heróis gregos e acredita-se que doses de derivados das papoulas eram dadas aos gladiadores romanos como forma de excitá-los e fortalecê-los em combate.

Na segunda ode podem ser tanto um símbolo de morte como de fecundação, representando a possibilidade de esquecer, de se anestésiar e simultaneamente adornam o

campo dos mortos como anestésico, esquecimento e fertilidade. As papoulas, segundo Houaiss, ainda têm uma conotação religiosa judaico-cristã. Na sua definição, aponta Isaías 40: 6-8 como ilustração da prevalência da erva no leste mediterrâneo:

Uma voz diz: Clama; e alguém disse: Que hei de clamar? Toda a carne é erva e toda a sua beleza como a flor do campo. Seca-se a erva, e cai a flor, soprando nela o Espírito do Senhor. Na verdade, o povo é erva. Seca-se a erva, e cai a flor, porém a palavra de nosso Deus subsiste eternamente (ISAÍAS, 40:6-8)

A referência a Isaías é pertinente porque coloca a questão da brevidade da vida e da permanência de alguma coisa que só pode ser da ordem do divino e também porque o campo de imutável paisagem está cheio de flores do campo, as papoulas. Ainda sobre as plantas, encontramos a referência à alameda em oposição com as ruas, o estreito em oposição ao largo. As ruas estreitas podem se referir aos caminhos estreitos aos quais se chegam aos túmulos individuais. A alameda, arborizada, caminho de álamos, é grande e única, ou seja, é o ponto de convergência comum para quem quer que por lá ande, dando à morte um caráter universal, além das perdas individuais marcadas pelas estreitas ruas onde se acham datas e retratos. Essa divagação sobre a universalidade do caminho é subitamente cortada pelo ocre, o amarelo avermelhado, da terra sob passos do caminhante, como se a realidade do caminho que precisa ser percorrido se colocasse imperativamente superior à dissolução da dor numa fórmula universal. Nos versos seguintes, uma planta surge novamente, junto ao peito de uma mulher que também viveu uma perda:

8 A mulher caminhava. Comprimia no peito a sua flor e de humildade  
9 Era o olhar à procura do nome. Se tu visses depois que luminosa  
altivos  
10 Se insinuava, quando voltava leve, sem o peso das dádivas.

A flor aparece como símbolo de dádiva, comprimida ao peito, junto ao coração, trazendo novamente a ideia de angústia, mas também de uma submissão, de uma chamada “humildade”. O olhar, que já foi descrito como ávido, ingênuo e grave, aparece na mulher descrita como humilde, submisso, na angústia de procurar o nome, a localização do túmulo. Essa humildade aparece na oferta singela da flor e na sua compressão sobre o peito. Também parece indicar a luta contra o esquecimento, presente nas papoulas abertas. É preciso achar o nome, é preciso recuperar o lugar, a memória, é preciso ficar ali uma estaca.

O eu lírico relata o retorno da mulher depois de ter depositado a flor no túmulo. Se a compressão da flor no peito traz uma ideia de alguém fechado em si mesmo, preocupado, buscando algo, seu retorno aparece luminoso e altivo, um sentimento de dignidade insinuado

pela leveza com que caminhava. Aqui, novamente a tensão entre peso e leveza, entre claro e escuro.

As dádivas, plural, não dizem respeito apenas à flor, singular. Algo foi acrescentado à flor, algo que o eu lírico localiza na postura da caminhante. As dádivas, para quem as oferece, pesam. Achar o local de sepultamento do morto, depositar ali o reconhecimento do nome e da sua importância, funciona para o vivo como algo retira o peso da alma.

Nas últimas duas estrofes, o eu lírico diz:

- 11           E muitas passaram vagarosas. Umas lunares, com seus rostos  
                  aduncos.  
12           Outras com a centelha escondida dos sacrários.

A leveza do depósito das dádivas, portanto, não é concedida a todas as mulheres, ou pelo menos a sua luminosidade não é a mesma. A esta oposição entre tipos de luminosidade (a ativa, solar, e a adunca, lunar), junta-se um terceiro tipo de luminosidade, marcada por um elemento religioso, o sacrário.

O sacrário é o correspondente cristão do Santo dos Santos do templo descrito na Torah. Ali ficam as hóstias que foram consagradas e não utilizadas durante a missa. Portanto, o sacrário guarda a presença viva de Cristo, o seu corpo consubstanciado, sendo o lugar mais sagrado de uma igreja católica. O acesso ao sacrário diz respeito apenas ao sacerdote. O verso 12 descreve, portanto, mulheres cuja luminosidade é nem ativa nem lunar: algo permanece cintilante, uma centelha, guardado como sagrado. É interessante notar que na física, a centelha diz respeito não apenas à faísca que salta do fogo, mas também da forte luz que é emanada quando do choque violento entre dois corpos duros, ou de um corpo eletrizado.

A luz, portanto, está não apenas como figura oposta à trevas, mas também como aquilo que caracteriza as diferentes formas das mulheres do poema lidarem com a morte: ativa e insinuante, lunar e adunca ou resplandecente porém sagrada, guardada.

Na segunda ode predominam as imagens de treva/escuro. Além disso, figuras significativas de transição aparecem, a saber, o muro e as papoulas abertas. A segunda ode entardece, escurece, nos primeiros versos e coloca a dificuldade de lidar com a morte. Uma ação é exigida do enlutado. Essa ação está ligada a um ritual: o da visita ao túmulo. No entanto, visitar o lugar onde o morto está ou ir lá pela primeira vez ao sepultá-lo, não é uma experiência humanamente uniforme. Os efeitos e a forma de fazer tal reconhecimento são vários de acordo com o que cada mulher faz dele: se uma delas é capaz de livrar-se das dádivas e retornar do campo dos mortos ativa e solar, muitas outras não o fazem, ou seja, o número de mulheres que

conseguem fazer um retorno portanto uma luz “solar”, é muito inferior ao das que voltam cabisbaixas, de um brilho opaco, lunar. Reconhece-se ainda outras cujo sentido de experiência do luto é religioso, elas guardam para si a luz, a faísca, que tem e da qual se alimentam. É notória a ênfase dada pelo eu lírico é à mulher de luminosa altivez, a rara, cuja experiência é pormenorizada em detrimento das outras.

A segunda ode, portanto, pode sugerir o estabelecimento de uma necessidade de ação que dê à morte uma significação qualquer que seja ela. Esta ação é vislumbrada na possibilidade de um ritual que possa dar conta da grande treva que se fez.

### 2.3.3 A terceira ode (III)

#### III

- 1 Não é teu este canto porque as palavras se abriram sobre a mesa.
- 2 Se chegavas era sem silêncio e tocavas as coisas
- 3 Com a leveza dos meninos arrumando os altares. Uma rosatardia
- 4 Mesmo assim desmanchava-se e tua presença na noite eu procurava.
- 5 Ninguém jamais nos via quando nos falávamos. As perguntas de sempre,
- 6 Os castiçais, o adro vazio da capela em frente. (E as persianas fechadas,
- 7 Para que o sal de fora não pousasse
- 8 Nas baixelas incríveis da memória). Aquele mar repetindo seu canto
- 9 E as vozes partindo teus cristais! Como te abrigavas do ruído das estradas
- 10 E os teus livros abertos como se desfizeram naqueles areais!
- 11 Nem sei de onde me vêm estes musgos, açoites, esta fonte que é nova
- 12 Em minha boca, nem sei dizer da morte o que te ouvi dizer nos ecos de umas noites.
  
- 13 Enquanto te celebro, as janelas do ocaso trazem risos.
- 14 E um hóspede atravessou incógnito teu jardim, afundou-se na névoa
- 15 Cansou-se do teu hálito nas arestas, nas muradas, nos cálices, em mim.
  
- 16 És presente como um vento que corre entre portas abertas.

O primeiro verso sugere o esforço do eu lírico em bem dizer a situação que vive. O canto, que dirige ao pai morto não é algo dado por pura inspiração, as palavras não se abrem diante da mesa, existe um esforço consciente de escolher e organizar as palavras para que o canto possa, de fato, ser de alguém, ser do pai. Cantar o luto, portanto, não é um processo passivo que simplesmente acontece com o passar do tempo ou com a inspiração de uma musa. Para que o canto seja “teu”, é preciso que haja mais do que as palavras se abrindo. Aqui o eu lírico coloca em funcionamento um ritual próprio, uma dicção pessoal que contrasta com a própria presença

física do falecido pai. O canto que se faz, que se cria, aparece em oposição à presença física que se dava em silêncio:

- 1 Não é teu este canto porque as palavras se abriram sobre a mesa.
- 2 Se chegavas era sem silêncio e tocavas as coisas

A chegada silenciosa e o toque são ligados a uma ingenuidade, pureza, só possível na devoção infantil:

- 2 Se chegavas era sem silêncio e tocavas as coisas
- 3 Com a leveza dos meninos arrumando os altares. Uma rosa tardia
- 4 Mesmo assim desmanchava-se e tua presença na noite eu procurava.

A leveza na segunda ode, ligada à liberação do peso das dádivas, é colocada como atributo dos coroinhas, dos meninos cuja função litúrgica é estar junto do altar no auxílio ao sacerdote e também na organização dos objetos litúrgicos. A leveza é atributo de quem cumpre uma função, de quem realiza um ato programado para algo muito maior que si mesmo, da mesma forma como a função criadora/reprodutora do pai é buscada na adolescência na primeira ode, a leveza e ingenuidade da presença do pai é retomada na sua infância.

Novamente, uma planta é usada como figura para falar da passagem do tempo. Uma rosa tardia, quer dizer, fora do tempo, desmancha-se na presença silenciosa do pai. A rosa, símbolo de perfeição e logro (Cirilot-Juan p. 390), aparece tardiamente, tarde demais, quando a presença já não estava lá. O eu lírico procura, então, na noite, no escuro, na treva, essa presença desmanchada.

O ritual de recuperação que se faz do pai, portanto, é tardio e retrospectivo. É um esforço de lidar com a memória e com a ausência para reconstituir uma possível presença. Portanto, o filho é que no final das contas acaba por adotar um pai, por construí-lo além da obviedade das palavras que poderiam se abrir sobre a mesa, ou seja, do que já estaria dado pelo relato de outras pessoas, pelas palavras conhecidas. Um canto ativo se faz num diálogo com a presença silenciosa do pai, tardiamente, diante da desagregação da perfeição, do desmanche da rosa. As memórias passam então a ser descritas e a significância do encontro entre pai e filho retomada:

- 5 Ninguém jamais nos via quando nos falávamos. As perguntas de sempre,
- 6 Os castiçais, o adro vazio da capela em frente. (E as persianas fechadas,
- 7 Para que o sal de fora não pousasse
- 8 Nas baixelas incríveis da memória). Aquele mar repetindo seu canto
- 9 E as vozes partindo teus cristais! Como te abrigavas do ruído das estradas

No verso 5, o eu lírico evoca cumplicidade e segredo numa oposição entre público e privado. Aos diálogos que tinha com o pai, nenhum outro interlocutor tinha acesso. A intimidade é explicitada na descrição de uma vida comum e diária, com “perguntas de sempre” e objetos próximos da realidade tangível, como o castiçal (objeto onde se coloca a luz) e o adro.

O adro, parte externa da capela, diz respeito ao terreno que circunvizinha uma igreja e que pode ser murado, ou não. Os adros são a origem dos cemitérios cristãos, uma vez que os fiéis eram enterrados junto às igrejas em busca de proteção divina. O adro vazio, portanto, coloca o eu lírico diante de um certo ineditismo diante da morte: não haviam parentes enterrados ali, nem vivos no local: a morte não havia se colocado como incógnita nem como problema solucionado pela proximidade e proteção divinas do corpo junto ao local de adoração.

O tom intimista é reforçado no verso 6 pelas “persianas fechadas”. A visão do adro vazio ameaça a construção do canto, é preciso que um esforço de concentração se faça. Caso contrário, o sal de fora, como na maresia pode acabar comprometendo o escrever das memórias, que são afinal a coisa mais importante a ser feita. As memórias estão ligadas à baixelas, ou seja, aos utensílios de mesa que servem para comer. Interferências externas, como o adro vazio e o espanto diante da morte, da ausência, podem corroer, mudar a forma, cor, aspecto das memórias.

A proteção contra a intervenção de uma água salgada no próprio ar, da maresia, sobre a memória só pode ser controlada parcialmente, uma vez que a figura utilizada para separar o interno e o externo não é uma janela fechada ou uma cortina grossa, mas uma persiana desenhada para deixar a luz de fora (e não o ar), mas ainda permite que uma quantidade de luz atravesse.

A maresia é retomada numa voz insistente, de canto próprio, que se repete (v. 8), remetendo ao canto das sereias. Esse canto marinho, no entanto, não é da mesma natureza do canto que o eu lírico busca compor na organização das suas reminiscências. Ao contrário, é um canto que tem um poder destrutivo, partindo cristais. Se no início do poema o eu lírico compara a presença silenciosa do pai à leveza das crianças arrumando os altares, aqui a interferência externa quebra a possibilidade de pureza, o cristal.

O guardar aparece aqui como uma forma de manter do pai aquilo que lhe era essencial na reconstrução de um pai num canto a partir do que se julgou vivido com ele. Essa guarda, é ao mesmo tempo protetora de baixelas e cristais, resguardando o eu lírico na sua construção, mas também a adoção de uma maneira de escrever ou viver aprendidos com o próprio pai, como vemos nos versos 9 e 10:

- 9 E as vozes partindo teus cristais! Como te abrigavas do ruído das estradas  
10 E os teus livros abertos como se desfizeram naqueles areais!

Toda perturbação externa é tida como negativa na terceira ode: o sal de fora corrói as baixelas da memória, o canto do mar parte os cristais, o ruído das estradas é motivo de buscar abrigo e os livros abertos, a corporificação da memória e também sua fonte, corroídos pelas areias. A memória, portanto, está em grande risco diante do mundo externo e, com ela, a própria construção do canto do qual o pai se fará dono.

A água aparece no poema como fonte e também confusão:

- 11 Nem sei de onde me vêm estes musgos, açoites, esta fonte que é nova  
12 Em minha boca, nem sei dizer da morte o que te ouvi dizer nos ecos de umas noites.

Os musgos, característicos de lugares escuros e úmidos, são como açoites, castigo. Trazer à memória o dano das influências externas é como um castigo na elaboração da memória. Esta elaboração é nova e misteriosa, é uma fonte nova, que já não guarda total fidelidade à biografia, já que o eu lírico não sabe “dizer da morte o que ouviu... nos ecos de umas noites”. O canto, e portanto o pertencimento do pai, é uma criação original: aquilo que o filho e o pai conversavam em segredo, a luta para uma intimidade sem a influência de fatores externos e mesmo um canto capaz de substituir aquilo que a memória já não dispõe. Neste momento, o olhar do eu lírico se direciona para fora do lugar recôndito no qual elabora seu canto:

- 13 Enquanto te celebro, as janelas do ocaso trazem risos.  
14 E um hóspede atravessou incógnito teu jardim, afundou-se na névoa  
15 Cansou-se do teu hálito nas arestas, nas muradas, nos cálices, em mim.

O canto é descrito como uma celebração do pai. A palavra celebração se coloca em acepção múltipla: é comemoração, mas também a formalização de um acordo, a legitimação, validação de um acordo. Ainda, é o termo utilizado para designar a santa missa, uma glorificação. Se os meninos arrumam leves o altar, o sacerdote que oficializa a missa não é um padre, mas o poeta, que faz, tardiamente, aquilo que a criança não pode fazer em palavras, senão em ato de submissão: ter um pai. O eu lírico celebra o pai, como o sacerdote celebra a Deus, transformando em canto o que originalmente era presença.

Este sentimento de unidade com o pai é reconhecidamente uma construção do que o pai pode ser, e única: o hóspede que atravessa incógnito o jardim não tem esse compromisso: ele

pode se cansar da presença do pai e ir embora. No entanto, a consequência da não celebração desta missa póstuma é para ele o esquecimento: ele se afunda na névoa. Ainda pior que isso: ele mesmo não tem pai nem nome: é incógnito. Como no caso das diferentes mulheres com diferentes atitudes diante dos túmulos, o eu lírico reconhece que diferentes pessoas lidam com a questão de forma diferentes, mas a única que realmente se livrou da dádiva foi a que procurou o nome, rosa comprimida junto ao peito.

A celebração tem ainda uma consequência corpórea: o hálito do pai, o sopro (como Deus inflou a vida no homem com um sopro), se faz presente primeiro nas arestas, no espinho, nos vértices, fendas, ou seja, na dificuldade. Depois nas muradas, teia de pescar, entrelaçamento das palavras, nos cálices, o portador do sangue de Cristo e também objeto de celebração, para enfim, vencidos tantos empecilhos, se misturar ao corpo do próprio eu lírico, ao seu próprio hálito: “em mim”.

A presença do pai, portanto, agora permeia tudo quanto há. Diferente do que encontramos na segunda ode, o pai não está no campo dos mortos: um pai construído ganha mobilidade e sua presença retoma o vocábulo vento, antes tido como destino (primeira ode), para se tornar ele mesmo um elemento de transição:

16            És presente como um vento que corre entre portas abertas.

Se é verdade que as persianas funcionaram aqui como um elemento de transição entre o fora e o dentro da memória, entre os elementos externos da capela, do mar, do areal e do recôndito onde o eu lírico se abriga, as portas abertas são um elemento de transição ainda mais forte: as portas não fecham separando o mundo interior e o exterior. As portas são feitas para pessoas, não são feitas para a luz ou vento, como as janelas. As portas abertas dão à presença do pai um movimento que denuncia liberdade e ao mesmo tempo transitoriedade: o pai é presente como um vento que corre entre as portas abertas. É impossível detê-lo, é impossível guarda-lo, mas é bem possível senti-lo e dele aproveitar aquilo que a sua breve presença propiciar.

A terceira ode, portanto, parece sugerir uma certa fruição da presença do pai, mesmo na sua ausência e, de alguma forma, já anuncia a possibilidade de aproveitar da vida aquilo que ela oferece não *apesar* da transitoriedade, mas mesmo *a partir* dela.

### 2.3.4 A quarta ode (IV)

#### IV

1 Na tua ausência, na casa o perfume das igrejas. O odor  
2 Da castidade antiga dos incensos, reacendeu a alegria da infância  
3 E aspirei contigo o perfume menos casto das cerejas. Na casa,  
4 Um ruído de contas de rosário, mas eu só, meu pai, te vigiava.  
5 Os ventos te seguiram. E próxima do teu passo, eu mesma era o  
silêncio  
6 A pedra. Impossível de abraço.  
7 Uma torre contigo caminhava. Nos muros, nas escadas, refizeram  
ardis  
8 Fibras trançadas, e aqueles pareciam mais largos, aquelas mais  
altas.

9 No teu andar, um quase nada definido. Tinhas o caminhar dos  
animais,  
10 Espaçado e perdido. Respirei teu mundo movediço: Pai, não viste o  
sal da terra  
11 Corroendo os pilares, as cruzes, a capela? E o sonho sobre a tua  
fonte  
12 É mesmo crisálida pronta para ter asas?

13 Abriram-se os portões mas a casa era nova. A que foi nossa  
14 Tuas filhas te disseram que na noite, um homem e sua torre,  
15 Com paciências guardadas, pouco a pouco a demoliram.

A quarta ode se inicia com imagens religiosas. A ausência do pai deixa na casa um perfume de igreja, ou seja, um ar solene, de devoção ao divino. A ideia de infância junto à leveza encontrada na terceira ode é retomada na alegria da infância junto à castidade antiga dos incensos. Tal castidade, no entanto, é antiga, e o pai é tomado não como o representante da castidade (que é lembrada na sua ausência), mas no aspirar de um outro odor, menos casto, o das cerejas.

O eu lírico situa o pai num patamar não de devoção divina, mas no próprio momento de perda dessa inocência da religião: o pai funda uma sexualidade. As cerejas, frutas vermelhas, comumente relacionadas à perda da virgindade, trazem um odor que não é vivido de forma individual: é junto com o pai que este perfume é aspirado. Essa proximidade do gozo sensorial partilhado entre pai e filho(a) coloca o eu lírico numa sucessão em que a sexualidade não é algo dado nem apresentado, mas compartilhado no fruir das experiências. A tensão entre castidade antiga dos incensos e perfume menos casto das cerejas corporifica o pai para além da uma idealização. Também encontramos nos três primeiros versos o contraste ente uma ausência santa e uma presença sensual. A questão da distância é aqui primordial porque evoca mesmo a fantasia da criança que desperta para o sexo a partir do pai, mas também na sua ausência, construindo um estrutura amorosa que vai se refletir nos futuros objetos de desejo. Tal

proximidade se percebe ainda nos versos que se seguem:

- 3 ... Na casa,  
4 Um ruído de contas de rosário, mas eu só, meu pai, te vigiava.  
5 Os ventos te seguiram. E próxima do teu passo, eu mesma era o  
silêncio  
6 A pedra. Impossível de abraço.

O eu lírico fala novamente da diferença, distância entre ele e os outros. Na casa, pessoas rezam, velam, mas a proximidade do pai é exclusiva dele. O uso da palavra só abre possibilidade para duas leituras: só como sozinho e só como apenas. Alguém na casa, portanto, buscava uma castidade através do odor dos incensos e das rezas, mas (novamente a tensão entre aparente e factual) o eu lírico goza de uma proximidade sensual da figura do pai. O termo vigiar bem coloca essa proximidade se tomado como seguir, observar em segredo, estar atento ou desperto, e ainda, velar. Na despedida e transição da vida para a morte, que os outros fazem através de incenso e reza, o eu lírico toma para si uma vigia próxima, de outros odores e outros perfumes.

O ar é ainda mais definitivo em contraste com o que acontece nos versos 5 e 6. Na primeira ode, o eu lírico se refere a “uns ventos”, desconhecidos, portanto. Aqui, se refere a “Os ventos”. Estes ventos, conhecidos, não guardaram o pai, na verdade o seguiram, foram atrás dele, mas ao mesmo tempo são consequências dele, como em “os ventos seguiram, vieram depois de ti”. Esses ventos, provavelmente tomados aqui como destino, puseram o pai mas também o eu lírico em marcha. Ele se cola à figura do pai, anda próximo aos seus passos. Se a presença do pai foi relatada na terceira ode como uma presença silenciosa, o próprio eu lírico se tornou o silêncio, a presença do vai. O ar de incenso, de perfume de cerejas, de ventos, contrasta com aquilo que esse seguir fez do filho: uma pedra. Impossível de abraço. Daqui temos uma tensão que é essencial: proximidade e distância, o barulho (das rezas, do vento) e o silêncio, o vento (leve) e a pedra (pesada). Inferimos daqui uma relação difícil entre o pai e o filho porque a proximidade e o seguir os caminhos do pai, por mais etéreos e sem rumo definido que fossem, como pe o vento, não traz desse pai o reconhecimento da proximidade do filho, o abraço. Distância e proximidade são relativizados em relação ao reconhecimento dessa proximidade.

- 7 Uma torre contigo caminhava. Nos muros, nas escadas, refizeram  
ardis  
8 Fibras trançadas, e aqueles pareciam mais largos, aquelas mais  
altas.

A imagem da distância é ainda mais forte quando nos versos 7 e 8. O pai não andava só: uma torre, ou seja, um elemento de enorme distância no sentido vertical, lhe fazia companhia.

A companhia do pai era o alto, não o filho que no seu passo caminhava. Para se fazer companhia, o próprio filho se transforma em pedra, que bem pode ser um elemento constituinte da torre. As imagens dos muros e escadas são tomadas do ponto de vista da criança: os muros mais largos, as escadas mais altas. Enfim, não apenas uma criança-pedra impossível de abraço, mas também um pai inalcançável, mais dado a caminhar com o vento e mantendo uma torre de separação da vida terrena do que à vida familiar. Essa distância é ampliada por ardis, armadilhas, tramas desonestas. Nenhum destes ardis, no entanto, é novo: eles foram refeitos, reiterados, reforçados, talvez pelos ventos. A inacessibilidade do pai reduz a sua função paterna:

- 9           No teu andar, um quase nada definido. Tinhas o caminhar dos  
animais,  
10          Espaçado e perdido. Respirei teu mundo movediço: Pai, não viste o  
sal da terra  
11          Corroendo os pilares, as cruces, a capela? E o sonho sobre a tua  
fonte  
12          É mesmo crisálida pronta para ter asas?

Nos versos 9 e 10, o andar (portanto também um caminho traçado) carece de definição, de rumo e o caminhar é colocado em comparação com o dos animais. A comparação com o andar dos animais é tanto crítica, no sentido do pai não assumir um andar definido como dos homens, denegrindo sua função paterna, como alvo de comoção, de piedade, afinal de contas o andar é não apenas espaçado, mas perdido. A inconstância do caminhar modifica o símbolo máximo de estabilidade que se pode ter: a terra. O lugar onde se pisa, o caminho que se traça, o mundo, se torna um lugar movediço. Esse é o ar que na presença do pai se aspira: não apenas a sua função animal, reprodutora, mas o ar de um mundo que não tem como se manter estável nenhum momento, é movediço.

O eu lírico chega a questionar, não se sabe se por raiva ou pena, se o elemento sal, o mesmo do qual precisa-se guardar as baixelas da memória, agora na terra e não na maresia, não foi notado pelo pai. É tentador neste momento fazer uma referência biográfica em relação à esquizofrenia paranoide do próprio pai da poeta. Como é possível não ver o sal da terra pervertido em destruição?

A expressão sal da terra é também encontrada no conhecido *Sermão das Bem Aventuranças*:

Vós sois o sal da terra; e se o sal for insípido, com que se há de salgar? Para nada mais presta senão para se lançar fora, e ser pisado pelos homens. Vós sois a luz do mundo; não se pode esconder uma cidade edificada sobre um monte; Nem se acende a candeia e se coloca debaixo do alqueire, mas no velador, e dá luz a todos que estão

na casa. Assim resplandeça a vossa luz diante dos homens, para que vejam as vossas boas obras e glorifiquem a vosso Pai, que está nos céus (MATEUS, 5:13-16).

O sal na quarta ode, no seu sentido físico de corroer pilares, cruzeiros e capela, inverte o sentido bíblico de realizar aquilo para o qual se é destinado. O sal da terra consome o fundamento das estruturas, os símbolos religiosos e por fim a própria casa de Deus. Existe portanto uma separação enorme entre a função paterna e mesmo humana de construir e a sua execução. O pai aparece inconsciente do efeito da natureza sobre tais construções. O eu lírico questiona se tal separação pode se justificar por alguma outra realidade num outro registro, o do sonho:

11 Corroendo os pilares, as cruzeiros, a capela? E o sonho sobre a tua  
fonte  
12 É mesmo crisálida pronta para ter asas?

Enfim, o sonho (ou devaneio), pode ainda guardar algum contato com a realidade? É como se o eu lírico retomasse a pergunta feita no início da primeira ode: “É lícito guardarmos assim?”. O pai é questionado quanto à validade de sua distância, reduzido a uma caminhada animal (o animal entendido como pura função), e, por fim, confrontado consigo mesmo naquilo que ele fez da sua vida.

13 Abriram-se os portões mas a casa era nova. A que foi nossa  
14 Tuas filhas te disseram que na noite, um homem e sua torre,  
15 Com paciências guardadas, pouco a pouco a demoliram.

O eu lírico fala de uma casa nova, diferente da qual se referia no primeiro verso, onde era possível ser reacendida a alegria da infância. Os portões se abriram, mas o que ele enxerga não é reconhecível, é estranho, substituto de algo que esteve lá antes com a mesma função, mas não é a mesma coisa, não é “nossa”, a ideia de comunhão e intimidade está perdida. Segue explicando que uma história foi contada ao pai, que justificasse uma casa nova: as filhas disseram que na noite, um homem e sua torre, sua distância da casa, paulatinamente a demoliram, destruíram o que havia um dia sido morada conjunta do pai e do filho.

Sabemos que Apolônio não teve outros filhos além de Hilda, logo uma abordagem biográfica não ajuda, seria como se falássemos de uma rixa de irmãos. O mais provável é que ao respirar o mundo movediço, múltiplo, do pai, o próprio eu lírico tenha sido uma divisão interna em várias filhas, que contam histórias da demolição ao pai, que em seu mundo movediço, esquizo, cindido, também é outro a cada momento, a cada surto. E o pai é claramente colocado, junto à torre, como agente dessa demolição.

Após haver guardado em invenção poética um pai na terceira ode, o eu lírico volta para

pedir e prestar contas com o pai real: em outras palavras, num confronto duro entre o amor não correspondido de filho e a função que o pai não conseguiu exercer, o filho reconhece um pai morto, destrói-lhe a casa. “A que foi nossa” não existe mais, sucumbiu à impossibilidade de abraços e distância. O pai real, degradado, não está à altura do pai cantado, construído, ainda que o pai real seja e permaneça sempre sendo a base ou sombra sobre o qual o pai ideal é erigido.

A quarta ode é essencial no conjunto de *Odes maiores ao pai*. Ela traz um contraponto essencial ao que é apresentado antes dela: enquanto nas primeiras odes o pai é alvo de uma busca mítica na primeira ode, de algo que impulsona para uma ação ou ato criador na segunda e como a própria criação na terceira, na quarta ode o pai distante, ausente, destrutivo é exorcisado. Recohece-se dele as falhas, os problemas, os defeitos, as arestas pendentes relativas à frustração do filho. Só aí, parece que este pai pode morrer.

Hilda Hilst não deixa escapar a face da sensualidade e da sexualidade permeada pela figura parterna e não deixa também de marcar o ódio como fundamental para a elaboração da experiência. sem a quarta ode, o conjunto perderia muitíssimo dessa ambiguidade e deste movimento de amor e ódio, certamente presentes quando da morte um ente querido, seja ele qual for.

### 2.3.5 A quinta ode (V)

A quinta ode é composta de treze versos, divididos em duas estrofes, a primeira com oito e a segunda com cinco versos:

#### V

- 1 Sobrevivi à morte sucessiva das coisas do teu quarto.
- 2 Vi pela primeira vez a inútil simetria dos tapetes e o azul diluído
- 3 Azul-branco das paredes. E uma fissura de um verde anoitecido
- 4 Na moldura de prata. E nela o meu retrato adolescente e gasto.
- 5 E as gavetas fechadas. Dentro delas aquele todo silencioso eraro
- 6 Como um barco de asas. Que fome de tocar-te nos papéis antigos!
- 7 Que amor se fez em mim, multiforme e calado!
- 8 Que faces infinitas eu amei para guardar teu rosto primitivo!
  
- 9 Desce da noite um torpor singular, água sob o casco de um velho veleiro
- 10 Calcinado. Em mim, o grande limbo de lamento, de dor, e o medo de esquecer-te
- 11 De soltar estas âncoras e depois florir sem ao menos guardar tua ressonância.
- 12 Abraça-me. Um quase nada de luz pousou na tua mesa
- 13 E expandiu-se na cor, como um pequeno prisma.

O primeiro verso traz o eu lírico como sobrevivente à morte não do pai, mas das coisas do seu quarto, alcova. Nas odes anteriores o espaço recôndito já havia sido descrito, com objetos cotidianos como a mesa e o castiçal. Também o hálito, presença do pai havia sido descrito como espalhado por toda a casa. A palavra sobreviver faz referência a uma ruptura em relação ao que tais objetos guardam daquele que se foi, faz referência a permanecer vivo mesmo após a morte de algo. A morte dos objetos, sucessiva, galopante, traz a ideia de angústia e de sequência: uma a uma, as coisas do quarto, da intimidade, da parte mais interna da vida diária do pai, morrem, desligam-se do mundo. O desligamento das coisas do quarto da sua função original, que seja orbitar ao redor do pai, funda uma realidade nova, como vemos nos versos dois e três:

2        Vi pela primeira vez a inútil simetria dos tapetes e o azul diluído  
3        Azul-branco das paredes. E uma fissura de um verde anoitecido

A vista é trazida novamente e a importância do olhar, que já foi ávido e ingênuo, tornando-se ávido e grave, é retomada: o olhar agora é novo: “Vi pela primeira vez”. Também a passagem do tempo é marcada de forma diferente. Se antes as tardes se repetiam incessantemente e uma rosa tardia se desmanchava, agora as cores mudam, se tornam esbranquiçadas, o azul se dilui, perde intensidade. A figura da tarde, finalmente se fez noite, mas ao invés de trazer escuridão, traz um olhar novo sobre coisas enfim antigas, enfim passadas. A inutilidade da simetria, da organização, se dá diante da brevidade da vida e da passagem do tempo. A passagem do tempo, portanto, é uma conquista, não um fato dado pela natureza. O eu lírico se move no tempo e reconhece a sua passagem, e disso não escapa ileso:

3        Azul-branco das paredes. E uma fissura de um verde anoitecido  
4        Na moldura de prata. E nela o meu retrato adolescente e gasto.

A moldura de prata (possível material também das baixelas, as da memória), apresenta uma fissura, uma rachadura, uma fenda profunda. As influências externas, como impossíveis de serem colocadas de lado, não feriram apenas os utensílios utilizados para saciar a fome, mas o próprio contorno da imagem do sujeito. Uma falta aparece marcada fisicamente na moldura e novamente a imagem da adolescência, do furor e vigor da juventude é citada: O retrato, imagem, adolescente está gasto. Aqui o contraponto entre adolescente e gasto é significativo. O retrato não do adolescente, mas o retrato adolescente, ou seja, a imagem do eu lírico enquanto potência de vida, está gasto, deteriorado pelo tempo. Esta marca, no entanto, não indica apenas um cansaço, mas também que aquilo que havia de ser dito sobre a forma adolescente já foi dita, foi utilizada, existe na constatação da passagem do tempo uma exaustão daquele dizer. Por isso

mesmo, a vista dos objetos é nova, é diferente, as cores estão anoitecidas, não apenas porque gastas, mas também porque amadurecidas.

5 E as gavetas fechadas. Dentro delas aquele todo silencioso eraro  
6 Como um barco de asas. Que fome de tocar-te nos papéis antigos!

As gavetas fechadas dão indício do fim de um trabalho, não é mais necessário revirá-las ou abri-las. Ao mesmo tempo, ao se fechar as gavetas, aquilo que está no seu interior permanece inacessível, ou seja, a gaveta fechada marca o fim do trabalho mas também uma falta, uma ausência. No entanto, o eu lírico bem sabe do conteúdo das gavetas: um todo silencioso e raro, como um barco de asas. O silêncio já foi descrito como a forma de movimentação do pai no mundo (“Se chegavas era em silêncio e tocavas as coisas” (terceira ode, v. 2). As asas, além de indicarem mobilidade no ar, no vento, são presentes quando o eu lírico questiona o pai se “o sonho sobre a tua fonte/ É mesmo uma crisálida pronta para ter asas?” (quarta ode, v.11 e 12).

A figura de um barco aparece aqui, um barco de asas. Um barco já é uma referência à água diferente das anteriores: não é um elemento natural que invade o espaço físico do eu lírico ou do pai. Um barco carrega em si a possibilidade de transporte, de rumo, de definição. Um barco navega ao invés de caminhar. O próprio material do barco é uma alteração humana sobre um elemento natural, seja ele metal ou madeira. O que era sonho para o pai, para o filho se torna caminho, meio de locomoção, de estar no mundo, ainda que marcado pelo elemento onírico das asas. Um barco de asas traz a oposição entre céu e mar, entre um mundo que diz respeito à realidade física e outro, mais etérea. Portanto, o barco de asas é também uma conciliação entre as duas coisas.

A imagem da avidez, em relação ao olhar, é aqui continuada pela fome, levando a sensação de uma forma contemplativa para uma visceral. Tal fome diz respeito ao pai, mas um pai transubstanciado em literatura, em papéis. Note-se que a fome não é de devorar os papéis do pai, mas de tocar o pai nos papéis antigos. Este é um momento muito interessante da sequência das odes porque traz uma série de apontamentos para uma falta que permanece enquanto condição. Papel, veja-se, não diz respeito apenas ao material onde se escreve, mas também à função, como o papel de um ator numa peça de teatro: a saudade é apresentada na impossibilidade do eu lírico de retomar os papéis que o pai teve ou poderia ter tido na sua infância (porque antigos os papéis). Essa forma de olhar o passado como de fato passado, e não como “o voltar contínuo ao silêncio das tardes” (segunda ode, v. 1), bem pode ser encarado como crescimento. A demanda infantil e adolescente estão gastas, mas isso não significa que não exista saudade da fantasia antiga que era sustentada por papéis idealizados, agora substituídos

por um cru reconhecimento da ausência. O reconhecimento da importância do pai não fica solto quanto às imagens de sensualidade e sexualidade presentes ao longo das odes:

- 7           Que amor se fez em mim, multiforme e calado!  
8           Que faces infinitas eu amei para guardar teu rosto primitivo!

Nos versos oito e nove o eu lírico retoma o amor que foi fundado junto ao pai, da sua possibilidade reprodutiva na recuperação mítica até o perfume menos casto das cerejas: o amor se fez, fez a si mesmo, construiu-se, multiforme, calado. Agora, no entanto, o amor não é mais calado, ele está ali posto em palavras que dizem inclusive do seu silêncio. A multiformidade do amor e a vontade de poder tocar nos papéis antigos se desdobra em faces infinitas, substitutos infinitos, para guardar aquele rosto, uno e primitivo e por isso mesmo inacessível, perdido para sempre. A palavra primitivo é particularmente rica aqui por indicar não apenas algo que não evoluiu, que não passou a estados mais aperfeiçoados, mas principalmente àquilo que se diz do que é o primeiro a existir, ancestral, aquilo que funda, original, sendo assim contemporâneo dos primeiros tempos de uma civilização que não é apenas babilônica ou egípcia ou grega, mas também o princípio da civilização no sentido de civilizar-se, tornar-se parte de uma comunidade humana: a própria fundação do eu lírico como falante.

É importante notar que as frases “Que...!” tanto podem indicar uma ênfase ao excesso ou tipo de amor que se fez e ao número ou qualidade das faces infinitas como um espanto diante da constatação da importância do pai como definitivo na fundação desse amor e da importância das faces amadas para guardar a sua presença primeva. A sequência de descrições de fissura, gavetas fechadas, fome, amor e faces infinitas marca um reconhecimento diante da perda que não é desprovido de dor:

- 9           Desce da noite um torpor singular, água sob o casco de um velho  
            veleiro  
10          Calcinado. Em mim, o grande limbo de lamento, de dor, e o medo de  
            esquecer-te  
11          De soltar estas âncoras e depois florir sem ao menos guardar tua  
            ressonância.

A noite, a treva, a morte, se torna dadivosa: dela desce um torpor singular, ou seja, uma diminuição dos da sensibilidade do eu lírico. Em geral, o torpor é caracterizado pelo sentimento de mal estar causado pela diminuição da sensibilidade. A morte, parece, não traz consigo o desespero de antes. Tal torpor, é singular, é único, é diferente de um torpor qualquer, é descrita numa nova imagem de água, que corre sob o casco de um velho veleiro que já não existe, foi calcinado, reduzido acinzas.

A água carrega o desfazer-se de um veleiro, que contrasta com o barco de asas. Um veleiro é mais rápido, intenso, ligeiro e talvez por isso mesmo se queime. O barco é estável, está não na água ou dissolvido nela, mas tem asas. Ora, um barco com asas paira sobre as águas. É uma imagem muito eficaz para retomar a capacidade criativa divina, que pairava sobre as águas e fundi-la num fazer humano, o barco, que leva a pensar inclusive que essa possibilidade criativa tem um rumo muito mais definido do que o do veleiro, que mais sujeito às intempéries, move-se com agilidade, mas ao sabor do vento.

Uma nova estatura assim, que ressignifica a dualidade Deus x homem, traz em si o medo de que a figura do veleiro original, porque cremado, calcinado, seja esquecido sem que dele se guarde o sabor do vento. O limbo, lugar das almas pagãs, não remidas pelo batismo, traz essa ideia da separação do pai, de estar longe dele pela falta de um ritual básico. Note-se que existe aqui uma clara tensão entre o torpor que vem da noite e o sentimento do eu lírico, de grande dor e medo. A inexorabilidade da morte é incapaz de apagar por completo o ímpeto de ligação ao pai. Soltar as ancoras e florir sem guardar do pai semelhança, ressonância, filiação e portanto pertencimento, não é a tarefa final do luto. Isso seria nova fissura, nova loucura. Após haver calcinado o veleiro, é preciso haver-se com o que dele ficou nas águas.

O eu lírico coloca em jogo um movimento de idas e vindas, de referências ao pai construído e ao pai real. Reconhece as perdas e se queixa das fantasias perdidas, mas ao tempo reconhece o ganho de uma novidade, de uma realidade que se percebe ao redor e que não era vista da mesma forma, de uma simetria que parecia certa mas agora é inútil: é preciso conciliar tantos opostos marcados por tanta sombra e tanto escuro (azul diluído, azul-branco, vede anoitecido, retrato gasto, gaveta fechada etc.). Neste momento, em que é preciso criar uma conciliação que ainda não existe, o eu lírico clama pela derrubada de uma torre diferente, se antes ele era uma criança que perseguia o pai e se tornou silêncio, uma pedra, impossível de abraço, agora ele clama pela possibilidade de uma criança que ao mesmo tempo é anterior à pedra, no impulso amoroso e posterior à pedra, naquilo que ela sabe da falta e pode dizer: Abraça-me.

12      Abraça-me. Um quase nada de luz pousou na tua mesa  
13      E expandiu-se na cor, como um pequeno prisma.

Abraça-me surge como um imperativo e também como presente do indicativo, funde em si o desejo e a sua presentificação. Se era importante recuperar um pai mítico, buscar uma ação, realizar um ritual e reconhecer a morte, as faltas e fraquezas do pai, é também importante ressignificar a pedra, retomar, de um outro lugar, um caminhar junto, abraçado, que não seja pedra ou silêncio. É só neste momento que a promessa da luz rompendo a treva pode se efetuar:

um quase nada de luz pousa sobre a mesa, pousa sobre o espaço aberto para a escrita, não porque as palavras se abriram sobre a mesa, mas porque um movimento de perda e retomada ilumina o lugar antigo das coisas dadas.

O quase nada de luz é suficiente, não se precisa de muito ou da totalidade do pai. Assim como o vento que corre entre portas abertas, a luz não pode ser apreendida, presa. Qualquer luz, qualquer espaço que rompa a treva é possível de se expandir em cor, como um pequeno prisma, ou seja, é possível de se multiplicar em possibilidades coloridas, deferentes, de dizer e utilizar a mesa do pai. O pai, reconhecido em sua não totalidade, pode ser tomado das duas bordas: tanto como genitor como função, ou seja, como introdução de um mundo, de um ideal de poeta, de um fazer e estar no mundo. Este pai, simbolizado, pode representar o que ainda pode se gozar do que foi aprendido com ele, na assunção do próprio fazer poético.

### 2.3.6 A sexta ode (VI)

#### VI

1 Há tanto a te dizer agora! Meus olhos se gastaram  
2 Procurando a palavra nas figuras, nos textos, nas estórias.  
3 Era preciso viajar e levantada em renúncias redescobrir a morte  
4 Além de seu sudário e suas tremuras. Quase nada aprendi. De nada  
me lembrei.  
5 Há talvez a memória de tatos, um sentir rarefeito, um ouvido inexacto  
6 Deitado em solidão sobre o teu peito. E adeuses ingênuos, calados  
de vitória  
7 E aquele de fereza, de acerto, dissolvido em orgulho, ressuscitado  
8 Vagamente em canto. E na manhã, o meu sonho passara e a minha  
voz  
9 Não se erguera em poesia.

10 Será preciso esquecer o contorno de umas formas que vi: naves,  
portais  
11 E o grande crisântemo sobre a faixa restrita do canteiro.

12 Através do gradil, no terraço do tempo te percebo.  
13 E ainda que as janelas se fechem, meu pai, é certo que amanhece.

O eu lírico inicia a última ode falando da uma multiplicidade de coisas a se dizer. É interessante que a última ode se inicie abrindo a possibilidade de muito a ser dito, não como havia antes, mas agora, quando tanto já foi dito. Agora contrasta com o antes e atualiza o tempo novamente. Um tempo que de início se fez treva, que se repetia, que foi aprofundado numa revisão da memória, que passou e reconheceu as perdas e que se torna presente de uma forma nova: há agora tanto a dizer ao pai! A figura do olhar, das vistas, é tornada mais corpórea e

presente: O eu lírico fala do olho:

- 1 Há tanto a te dizer agora! Meus olhos se gastaram
- 2 Procurando a palavra nas figuras, nos textos, nas estórias.

O tempo do eu lírico é agora com vista a um futuro, mas reconhece a marca de velhice que carrega na nova jornada. Foi preciso rever, olhar, procurar uma palavra, o nome, com na segunda ode. Não bastava no entanto, achar a palavra correspondente ao nome, como para achar um jazigo. Os olhos se gastaram nas imagens, figuras, lembranças e na narrativa ligadas a elas, os textos, as histórias. O eu lírico fala de uma revisão que busca o primordial, a palavra, no contexto em que ela se apresenta, na cadeia de significantes (figuras, textos e estórias) por onde a palavra escape, onde um nome se apresente. Achar esse lugar de fala, haver sido apresentado a esta palavra, que como vimos fala de falta, possibilita um dizer para além das próprias figuras, textos e histórias. Um futuro se avizinha, mas não sem contar da viagem traçada até aqui:

- 3 Era preciso viajar e levantada em renúncias redescobrir a morte
- 4 Além de seu sudário e suas tremuras. Quase nada aprendi. De nada me lembrei.

Nos versos 3 e 4 o eu lírico fala de uma viagem, de um movimento de volta a si mesmo e de despojamento, de um controle da avidez, abrindo mão de coisas pelo caminho, renúncia e busca ao mesmo tempo. A morte aparece aqui redescoberta além da sua aparência. Novamente, o par aparente x factual é retomado para dar à morte uma multiplicidade que ela não tinha antes. A morte tinha sudário e tremuras, ou seja mistério e medo, tremor. Era preciso que antes de encontrar a palavra, a morte se desnudasse, os objetos do quarto do pai sofressem sucessivas mortes, o pai e também, nas renúncias, o próprio eu lírico morresse. Interessante notar aqui que o ganho que se tem da palavra não é um ganho de vitória sobre a morte: “Quase anda aprendi. De nada me lembrei.”, o eu lírico assume aqui a postura da mulher que procura pelo nome na segunda ode: “Comprimia no peito a sua flor e de humildade/ Era o olhar à procura do nome.” (versos 8 e 9). O eu lírico continua contando da sua viagem ao campo da memória:

- 5 Há talvez a memória de tatos, um sentir rarefeito, um ouvido inexato
- 6 Deitado em solidão sobre o teu peito. E adeuses ingênuos, calados de vitória
- 7 E aquele de fereza, de acerto, dissolvido em orgulho, ressuscitado
- 8 Vagamente em canto...

A facticidade dos eventos da memória é borrada, não clara, marcada por um sentir rarefeito, toda tomada a partir do corpo e da subjetivação das experiências vividas nele: tato,

audição marcados por por lembrança, inexatidão e solidão. A solidão, é marcada no mesmo nível de oposição descrito anteriormente sobre o caminhar: o eu lírico caminhava junto mas estava separado. Da mesma forma, ainda que deitado sobre o peito, com um ouvido inexato portanto remetendo ao ouvir os batimentos cardíacos do pai, a experiência subjetivada do eu lírico era de solidão, de pedra.

A ingenuidade é retomada não como pureza, mas como partida, e como crença em algo que em si mesmo não encontra solidez. Havia, no entanto, o outro lado da solidão, os momentos em que se julgava vitorioso, certo, feroz, causador de orgulho naquele mesmo peito sobre o qual também sentia solidão. Talvez este seja o elemento mais interessante nas odes: nada é colocado de fora, as experiências são mantidas em seu grau de ambiguidade vivencial, não são consertadas em nome da manutenção de uma imagem de pai que seja absolutamente ausente e ineficaz ou muito presente e efetivo nos seus efeitos sobre o filho. As duas coisas permanecem sendo revisitadas, tomadas em viagem, e ressignificadas lado a lado. A mera recuperação ou cantar disso, no entanto, não se mostra suficiente e o canto é chamado de vago:

8           Vagamente em canto. E na manhã, o meu sonho passara e a minha  
              voz  
9           Não se erguera em poesia.

Quando do dia, ou seja, quando de depois da revisita à memória, o sonho, o retorno das memórias, passara. A voz não se erguera em poesia. Há aqui o reconhecimento de um fracasso, mas também um elemento essencial: o fazer poético está além do sonho, além de um canto vago. O canto que se faz efetivo, portanto é este, novo, de agora e também do futuro: “Há tanto a te dizer agora!” (v.1). Tal canto, mesmo as odes, não dão a questão por encerrada, mas exigem um dizer ainda além:

10          Será preciso esquecer o contorno de umas formas que vi: naves,  
              portais  
11          É o grande crisântemo sobre a faixa restrita do canteiro.

Os versos 10 e 11 parecem retomar o verso 3 “Era preciso viajar e levantada em renúncias redescobrir a morte”. O desapego não é algo absolutamente conquistado e redescobrir a morte não é uma tarefa finalizada, ainda que as odes cheguem ao fim. Ainda será (primeiro verbo usado no futuro em toda a série) esquecer (aqui tomado como ressignificar) a experiência religiosa da vivência não do adro vazio em frente, mas do interior da capela: naves e portais sendo elementos essenciais de uma igreja. O u lírico aponta para um trabalho interno de renúncia e esquecimento. O esquecimento, nesse sentido, toma aqui uma nova forma: se anteriormente era

temido, pelo pavor de perder as memórias do pai, de ser tomado por elementos externos, de não guardar o essencial e portanto digno de ressonância, agora o esquecimento, aliado à renúncia, é algo a ser desejado. Abrir mão, deixar para trás é uma tarefa imposta ao eu lírico como projeto, que suspeitamos, mais tarde bem pode ser encontrado na obra hilstiana nas diferentes nomeações de Deus e nos diferentes batismos que faz da morte.

A tarefa não é apenas interior (naves, portais), mas também exterior: a imagem do crisântemo é sobre a faixa restrita do canteiro (o jazigo?) é interessante porque novamente traz uma planta, uma flor, como marco (ou estaca?) desde passeio junto ao muro dos mortos. O crisântemo, apesar de usado comumente em funerais, é ainda o símbolo do japão, chamado flor de ouro e representa justamente o sol. Um grande crisântemo sobre a faixa restrita do canteiro, que aqui imaginamos como no cemitério, traz o sol para junto da terra, planta o sol como semente agora aberta e florida, na escuridão da terra. É possível se perguntar a esta altura, o que fica para o eu lírico de todo esse processo de elaboração da morte do pai:

- 12           Através do gradil, no terraço do tempo te percebo.  
13           E ainda que as janelas se fechem, meu pai, é certo que amanhece.

Temos nos versos 12 e 13 dois elementos de transição: o gradil e o terraço. Podemos dizer que o gradil se opõe ao muro: um gradil ainda mantém a separação entre um terreno e outro, mas não impossibilita a sua vista. É um elemento que está entre duas coisas mas não impede o fluxo entre uma e outra. Da mesma forma, o terraço se apresenta em oposição à torre: o terraço tem um aspecto muito mais relacionado a morada do que a belicosa torre. No entanto, mantém o pai num patamar ainda acima. Percebemos aqui que o pai se torna acessível, visível, mas não apenas isso: ele está perceptível, sensorialmente visto. A separação é, portanto, muito mais flexível sem que isso implique na sua derrocada : ele permanece elevado, mas agora num lugar onde a afetividade é possível. Do verso 13, depreendemos que mesmo que a vista seja impedida por um elemento de barreira, as janelas fechadas, outra forma de dizer da morte, se pensarmos nos olhos como janelas da alma, algo se impõe como certeza e ligação com a claridade: é certo que amanhece.

O que se efetua como conclusão das odes é a predominância da realidade e da ciclicidade da vida sobre a experiência da perda. Mais do que um canto, a tomada do pai para si, e do canto para o pai tem um efeito enorme na própria significação da vida: o amanhecer ilumina não apenas aquilo que é de cunho individual do eu lírico, mas tudo aquilo que o rodeia e que o fez pertencente ao mundo. Ao contrário das tardes que voltam, o amanhecer traz a possibilidade de um dia novo, um dia que não precisa começar no entardecer. A escuridão é sobrepujada pela

luz, mesmo se sabendo que eventualmente as janelas se fecharão, que a morte é uma realidade. *Odes maiores ao pai* termina com um ganho derivado do pai: ter um pai, recomposto, revisto, morto, reconciliado, permite algo que parece trivial e na experiência subjetiva na verdade não o é: a passagem do tempo, o recomeço. Sem o pai tomado desta forma, o tempo não passa, apenas repete coisas da memória. Aquilo que as odes constituem, portanto, não é apenas a elaboração de uma experiência vivida no passado e ressignificada no presente: *Odes maiores ao pai* representa, em última análise, a partir da morte, a possibilidade de um futuro.

## Capítulo 3

### 3.1 Literatura e psicanálise

Naquele momento  
o riso acabou  
e veio o espanto  
e do meu choro  
o desentendimento  
e das mãos unidas  
veio o tremor dos dedos  
e da vontade de vida  
veio o medo.  
[...]  
(HILST, 1951, p. 17)

Nesse trecho do trabalho, traçamos leituras das odes de forma mais ampla, no seu movimento, uma vez que a leitura pormenorizada feita verso a verso já se apresenta feita e suas tensões, principalmente condensadas nos significantes claro x escuro, se mostraram frutíferas para se pensar no processo de luto como da uma batalha entre trevas e luz, entre um tempo que não passa e a passagem no tempo exemplificada no amanhecer.

Aqui, portanto, procuramos discutir as odes do ponto de vista específico do luto, como entendido por Freud. Em seguida, nos dedicamos às imagens litúrgicas, de transcendência, religiosas ou que fazem menção à Divindade nas Odes. Nossa escolha por Freud se justifica pelo papel incontornável que seu pensamento veio a ocupar na contemporaneidade ocidental. De acordo com Noemi Moritz Kon, se por um lado Karl Marx instituiu a importância do capital, por outro Freud instituiu a importância da sexualidade como constituintes das lógicas que ordenam as relações entre os homens, a saber a do prazer e a do poder, intrinsecamente (KON, 2014, p. 105).

A obra de Freud, ainda segundo Kon, ganhou corpo e figura na criação cultural de nosso tempo, impactando fortemente a arte, nos seus mais diversos campos. Além disso, fez-se presente numa realidade individual, o “cotidiano miúdo”, resignificando o corpo, não apenas o físico mas principalmente o erógeno e o simbólico. A própria noção de história individual e da infância, seja ela a do indivíduo ou da civilização, passaram a ter um vulto diferente depois da elaboração freudiana e também a partir dela. A memória, por exemplo, considerada antes como um depósito de lembranças, passa a assumir um papel ativo, de movimento, de um pensar fora da consciência, pelo predomínio do inconsciente sobre a instância frágil do Eu, relativizando a fronteira entre normal e patológico, entre sonho e vigília, entre ficção e

realidade fatural, entre sanidade e loucura.

Tal campo freudiano guarda reciprocidades em relação à literatura, por serem ambas áreas de produção de conhecimento que se “alicerçam na potência de criação de realidades que a linguagem proporciona” (FREUD; KRIEGER; KON, 2014, p. 106). Kon lembra que a relação entre psicanálise e arte, em especial a literatura, é mais íntima e também mais conflituosa do que se poderia perceber numa primeira visada. A própria disciplina psicanalítica é marcada, desde a sua fundação, por um diálogo constante que Freud estabeleceu com as artes e também com os artistas. As figuras de Sófocles, Shakespeare, Cervantes, Goethe e Schelling aparecem como gatilhos de diálogo e do desenvolvimento das teorias freudianas.

É sabido pelas correspondências com Wilhelm Fliess que o mito de Édipo Rei e a tragédia de Hamlet tiveram um papel fundamental na construção da teoria psicanalítica e, além disso, numa revelação inédita sobre Freud, ele mesmo, e sobre o universo dos homens. Kon sustenta, portanto, que foi no e pelo diálogo com as produções literárias que Freud pôde conceber e dar forma às suas criações conceituais. Mas é importante ir além:

Foi também no e pelo diálogo com as produções literárias que o homem Sigmund Freud construiu sua própria subjetividade assim como a subjetividade linguageira - esta, feita de linguagem - de todos nós. Foi, portanto, por meio do encontro instituinte com a literatura que Freud foi capaz de - ao admitir seu desejo incestuoso pela mãe e seus sentimentos ambivalentes pelo pai - afiançar e universalizar seus achados (KON, 2014, p. 111).

Kon se utiliza do pensamento de Roland Barthes para dizer que, em Freud, um novo estatuto da palavra se configura: A palavra não é mais descritiva ou acessória; ela se torna literatura, oportunidade de criação de sentidos e realidades. Ainda, a linguagem poética, abraçada por Freud, tem poder de “cura”: ela se oferece plena, como literatura, na escuta da verdade do sujeito, reescrevendo a experiência de cada história particular. Assim, um novo homem, imerso no simbólico, tem sua fundação na linguagem. “Este é o homem de Freud: o homem psicanalítico, o homem simbólico. O fazer psicanalítico, portanto, assume-se em responsabilidade criadora e retoma sua função intrínseca, a de dar existência a algo que não teria vida sem seu gesto de criação.

A psicanálise se constitui, portanto, numa ferramenta crítica em relação à literatura, mas não tem com ela uma relação vertical. Antes, na reescritura, na elaboração de uma versão possível para a vida, literatura e psicanálise se influenciam mutuamente, como o próprio movimento freudiano em relação à arte e aos artistas deixa transparecer.

### 3.2 *Odes maiores ao pai e o luto segundo Freud e Lacan*

No indivíduo adulto, a substituição da autoridade parental é dos resultados mais necessários, mas também mais dolorosos, do desenvolvimento. É de todo necessário que ela se realize, e deve-se supor que todos os que chegaram a uma normalidade na vida adulta realizaram-na em certa medida. Sim, o desenvolvimento da sociedade reside sobretudo nessa oposição entre ambas as gerações (FREUD; KRIEGER; KON, 2014, p. 99).

*Odes maiores ao pai* apresenta em seis odes, seis distintos movimentos. A primeira ode sugere a busca de um pai mítico através, principalmente, da possibilidade de leitura das imagens dos dragões em referência à Marduk, das águas paradas em relação a Elohim e ao ato masturbatório que funda o mundo em relação a Atum.

A busca de uma resposta para a questão “O que é um pai?” foi particularmente importante para Sigmund Freud e se encontra, em momentos distintos, expressa na figura do pai edipiano na formulação do complexo de Édipo, na figura do pai da horda primitiva em *Totem e tabu* e ainda na figura de Moisés em *Moisés e o monoteísmo*. A importância do mito não pode ser subestimada para a psicanálise se a pensarmos como um processo de reescrituração que guarda semelhanças com a literatura. A primeira ode refaz uma busca de origem de filiação tanto do próprio processo civilizatório quanto da própria palavra dotada da possibilidade de dizer sua origem através do mito, portanto, da literatura.

Em *O mito individual do neurótico, ou, Poesia e verdade na neurose* (2008), Jacques Lacan afirma que a o mito está em função da verdade. O mito do qual fala Lacan é ligado à fala. Segundo ele, a experiência analítica comporta a emergência de uma verdade que não pode ser dita em si mesma, pois é impossível dizer a própria fala. O que é possível é a procura da expressão de uma formulação que dê a conhecer o seu essencial, propriamente falando, um mito.

O mito é o que dá uma formulação a algo que não pode ser transmitido na definição da verdade, porque a definição da verdade só pode se apoiar sobre si mesma, e é na medida em que a fala progride que ela se constitui. A fala não pode apreender a si própria, nem apreender o movimento de acesso à verdade como uma verdade objetiva. Pode apenas exprimi-la - e isso de forma mítica. Nesse sentido é que se pode dizer que aquilo em que a teoria analítica concretiza a relação intersubjetiva, e que é o complexo de Édipo, tem valor de mito (LACAN, 2008, p. 13).

No entanto, ainda segundo Lacan, é importante que cada caso seja estudado em sua particularidade, como se o todo da teoria fosse absolutamente ignorado, para que as relações em jogo em cada história de vida se manifestem (LACAN, 2008, p. 18). Assim, particularidades originais de cada sujeito são visíveis e demonstráveis de uma forma muito mais rigorosa e viva

do que os esquemas tradicionais, resultantes da triangulação do complexo de Édipo.

A recuperação que Hilst faz no ponto em que se cruzam a data da morte do pai, a ocorrência da primavera, a imagem dos dragões no Portal de Ishtar, e a recuperação de imagens da criação do mundo segundo as cosmovisões judaico-cristã e egípcia, formam um conjunto que não apenas remonta a origem do universo e do próprio conceito de Deus (este já um desdobramento do que se suporta na função paterna), mas uma criação original, a elaboração de um mito individual, que se constrói como possibilidade de existência particular, a partir da própria vivência do sujeito. Portanto, o processo em jogo não é de um singular retorno, mas de uma construção que se faz a partir da combinação de vários elementos primitivos. Tal leitura desloca o luto como finalidade e o concentra em criação, versão mítica, onde uma análise que se valesse da teoria do complexo de Édipo como explicativa não se demonstraria suficiente.

Sobre a singularidade da construção do mito individual, Lacan afirma, ao se referir ao caso do Homem dos Ratos, que existe uma constelação original que preside o nascimento de um sujeito ao seu destino e mesmo quase à sua pré-história. Tais relações fundamentais estruturam a união dos pais de uma forma muito precisa na aceção que o sujeito faz do mundo e se reproduz sintomaticamente na forma como vive a sua vida. Dessa forma, é possível dizer que as recuperações míticas em *Odes maiores ao pai* se apropriam de várias versões de paternidade, em criação, para chegar a uma versão particular que comporte a vida pregressa do sujeito e o coloque em posição de poder se projetar em um futuro. Encontramos, assim, uma fundação solar, nas várias tensões existentes entre claro e escuro no decorrer das odes, e na primeira especialmente, na repetição do significante treva em diversos signos (como guardar, silêncio, consumir, tarde, empobrecer, cegueira, não se ver, olhos fechados) opostos a “uns espaços de luz rompem a treva”, como um suspiro breve antes de informar ao próprio morto: “Meu pai: Este é um tempo de treva”.

É claro que o sujeito não pode informar ao morto de sua morte, mas tal informação é essencial para que o que do falecido morre junto ao sujeito possa começar a se destacar em revisão, criação mítica e elaboração da ausência. A recuperação de elementos sexuais, uma vez que os versos encontrados no centro da primeira ode são de uma sensualidade clara, colocam o sujeito diante da assunção do seu próprio desejo perante o mundo: o amor, e portanto a sexualidade, não aparecem como algo surgido do nada, mas como uma referência experienciada na potencialidade criativa do próprio pai, como Elohim, Atum e adolescente. Ainda para Lacan, o equilíbrio moral e psíquico exige do sujeito a assunção da sua própria função: no caso de um sujeito do sexo masculino,

fazer-se reconhecer como tal na sua função viril e no seu trabalho, assumir seus frutos

sem conflito, sem ter o sentimento de que outra pessoa e não ele que o merece [...]. A outra, é esta: um gozo que possa ser qualificado de sereno e unívoco do objeto sexual uma vez tendo ele sido escolhido, em conformidade com a vida do sujeito (LACAN, 2008, p. 29).

Dito de outra forma, o reconhecimento do sujeito como agente da própria vida passa por duas marcas, estacas, essenciais: uma noção de si que não esteja alienada dos próprios atos e a possibilidade de amar, de criar, na sua relação com um outro que é ao mesmo tempo idêntico a si próprio e diverso dele, no que o amado se desdobra numa relação narcísica que ao mesmo tempo se recupera e funda a existência (e portanto também a ausência) de uma alteridade, enquanto relação mortal.

Reconhecer a origem da própria sexualidade na figura mítica paterna é ao mesmo tempo filiar-se ao pai e dele precisar se descolar naquilo que do pai é a possível entrada para o universo simbólico, a saber, a palavra, e, neste caso específico, o próprio fazer poético. Assim é que o eu lírico pode dizer “Pai, assim somos tocados sempre”. Portanto, o que de fato apresenta a entrada do pai não é o seu caráter biológico de genitor, mas o seu fazer poético, o ato criativo que o eleva à potência dos deuses, de criar uma realidade para gozo próprio a partir da própria solidão. É a potência criadora do pai que permite a sua morte, seu sono. O que resta dele como possibilidade justifica sofrer a dor da sua partida. A escolha do termo ode, em si mesma, apesar do tom elegíaco, já evoca a ideia de celebração do herói, tal como fez Píndaro.

A segunda ode parece trazer o pai para um âmbito mais próximo do sujeito individual e estabelecer um desafio diante da morte: uma ação possível que dê conta da perda. Para isso, Hilst evoca o voltar contínuo ao silêncio das tardes e traz a figura de mulheres, um múltiplo, que se colocam diante da perda de um ente amado de diferentes formas, enquanto uma delas dá uma resposta solar, de luz, as outras não tem leveza a dar, são lunares, vagarosas, têm rostos aduncos. Encontramos nesta oposição uma possibilidade de falar de luto e melancolia. O texto psicanalítico clássico ao qual se recorre para falar de luto é *Luto e Melancolia*, de Freud, publicado em 1917. Para ele,

O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante. Em algumas pessoas, as mesmas influências produzem melancolia em vez de luto (FREUD, 1917 apud SALOMÃO, 1996, p. 249).

O luto guarda com a melancolia as características de um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar e a inibição de toda e qualquer atividade. No entanto, a melancolia tem a característica adicional de uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-

recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição que pode, inclusive, chegar a se concretizar no suicídio.

Freud aponta ainda que, no luto, diante do veredito da realidade, segundo a qual o objeto não mais existe, o ego é confrontado com a questão de saber se partilhará esse destino. É persuadido, então, pela soma das satisfações narcísicas que deriva de estar vivo, a romper sua ligação com o objeto abolido, de forma que a energia, libido, que estava investida no objeto e nas coisas relacionadas a ele, volta a estar disponível para o ego e para novos investimentos.

Quando o eu lírico diz, portanto, no primeiro verso da segunda ode “Ah, essas dores! E o voltar contínuo ao silêncio das tardes!”, ele parece trazer a notícia de uma melancolia que se faz, que repete cotidianamente a perda do objeto, que revive no ego a tomada, a dissolução de algo que ele julgava seu. A passagem do tempo está comprometida. Esta é a questão que se coloca diante da melancolia: ela apresenta uma característica além do luto. Segundo Freud, a relação com o objeto na melancolia não é simples, ela é marcada por um conflito devido a uma ambivalência, que pode ser oriunda da própria natureza das relações que o ego constitui ou das experiências que envolveram a ameaça da perda do objeto. Assim, amor e ódio se degladiam e ao mesmo tempo que uma força impele o desligamento do objeto, outra procura se defender desse desligamento. Existe um esforço para que o amor, talvez marcado por experiências traumáticas com o objeto, escape à extinção.

Na segunda ode, parece ser a visão de uma mulher que foi capaz de se livrar da dádiva, portanto aceitar a morte do amor, que funciona para o eu lírico como um possível escape. Essa solução aparece como rara, essa mulher que volta ativa, luminosa, está em número claramente reduzido em relação às outras, que voltam cheias de dor ou com uma centelha escondida de sacrários.

É interessante notar que o movimento de perda é marcado por mulheres, enquanto o movimento de criação, na primeira ode, é marcado pelo masculino, tanto na referência ao poder criativo dos deuses quanto na imagem da criação a partir de uma masturbação. Não deve passar despercebido a um olhar psicanalítico que esse contraste traz à tona o próprio complexo de castração e o lugar da mulher enquanto aquela que lida com a falta. O eu lírico não faz referência a nenhum homem andando no cemitério, visitando túmulos ou elaborando o seu luto de forma a ter matado o amor dentro de si, como no luto, ou mantendo dentro de si a ilusão da permanência desse amor, como na melancolia. De fato, principalmente depois de Lacan, reconhece-se que o lugar de onde um sujeito cede à existência ao outro é o lugar de mulher. Para Lacan, homem e mulher não têm a ver com os caracteres sexuais, mas com a função que se ocupa para um outro.

Enquanto por homem entende-se desejante, por mulher entende-se aquela onde a falta se pode fazer. Vemos na segunda ode, portanto, que de todas as mulheres que passaram, apenas uma ocupa o lugar de mulher, justamente a luminosa, aquele que pôde reconhecer o fim do amor, a perda do objeto.

A terceira ode sugere a difícil lida com a memória, com os objetos relacionados ao pai e à sua ausência. A memória é uma questão importantíssima no processo de luto. Segundo Freud, a constatação da não mais existência do objeto exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com aquele objeto. Isso significa que o enlutado desista de cada uma das lembranças e expectativas isoladas vinculadas ao objeto perdido. É forçoso visitar cada um dos objetos do quarto do pai, suas memórias. Segundo Freud, este penoso processo não é vivido de bom grado pelo ego. É difícil abandonar uma posição libidinal, abrir mão de algo que se julgava conquistado, parte integrante do ego. Portanto, o rememorar as experiências vividas e cada uma das coisas significativas que na realidade tenham relação com o objeto perdido é um processo longo, pois cada um desses elementos intermediários entre o eu e o outro, perdido, deve ser evocado e não raro é hipercatexizada:

o desligamento da libido se realiza em relação a cada uma delas. Por que essa transigência, pela qual o domínio da realidade se faz fragmentariamente, deve ser tão extraordinariamente penosa, de forma alguma é coisa fácil de explicar em termos de economia. É notável que esse penoso desprazer seja aceito por nós como algo natural. Contudo, o fato é que, quando o trabalho do luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido (FREUD, 1917 apud SALOMÃO, 1996, p. 251).

Quando o eu lírico diz que o canto não pertence ao pai “porque as palavras se abriram sobre a mesa”, evoca justamente esse trabalho ativo de confronto entre os cristais, os livros, e as areias corroendo, as vozes partindo. Cada um dos elementos ligados ao pai é destruído, de forma que um canto novo se faz na boca, ou seja, uma cota de energia se faz disponível, dando ao pai uma mobilidade de “vento entre portas abertas”, porque liberta a sua alma de cada um dos pequenos objetos onde sua lembrança, presença, o aprisionava.

A quarta ode apresenta um confronto essencial quando o luto é realizado pelo pai: o confronto entre o pai enquanto genitor e o pai simbólico. Voltando ao texto de Lacan, temos que o pai é o representante, a encarnação, de uma função simbólica que concentra em si o que há de mais essencial em outras estruturas culturais, a saber, os gozos serenos, simbólicos, do amor pela mãe, pólo ao qual o sujeito está ligado por um laço inconstestavelmente natural, nos remetendo à máxima jurídica “*pater semper incertus est, mater est certissima*”. No entanto, a função do pai pressupõe uma relação simbólica que recobriria plenamente o real, sendo o pai

não apenas o nome-do-pai, mas o representante em toda a sua plenitude do valor simbólico cristalizado na sua função, mas tal recobrimento do simbólico e do real é inapreensível:

Ao menos numa estrutura social como a nossa, o pai é sempre, por um lado, um pai discordante com relação à sua função, um pai carente, um pai humilhado, como diria o sr. Claudel. Há sempre uma discordância extremamente nítida entre o que é percebido pelo sujeito no plano do real e a função simbólica (LACAN, 2008, p. 40).

Lacan aponta que tal discordância, distinção, entre o pai imaginário e o simbólico, não tem origem apenas numa razão estrutural, mas também numa razão histórica, contingente, particular a cada sujeito. Por algum incidente da vida real, o pai é amiúde desdobrado, como pela sua ausência, ou loucura. O pai liga o sujeito a um valor simbólico essencial, ele é apresentado à criança (e a criança a ele) pela mãe, ou melhor dizendo, pelo amor da mãe ou daquilo que na mãe pode se constituir como amor, mas sempre em função de uma certa degradação concreta, em geral ligada a circunstâncias específicas da figura do pai. (LACAN, 2008, p. 14). Lacan destaca ainda que o elemento mediador em toda a questão edipiana é a morte. A morte aparece como a real mediadora das relações:

A relação narcísica com o semelhante é a experiência fundamental do desenvolvimento imaginário do ser humano. Enquanto experiência do eu, tem uma função decisiva na constituição do sujeito. O que é o eu, senão uma coisa que o sujeito primeiro experimenta como estranha no interior dele mesmo? É primeiro num outro, mais avançado, mais perfeito que ele, que o sujeito se vê. Vê, em particular, sua própria imagem no espelho numa época em que é capaz de percebê-la como um todo, embora não se experimente como tal, mas viva na perturbação original de todas as funções motoras e afetivas que é a dos seis primeiros meses depois do nascimento. Assim, o sujeito tem sempre uma relação antecipada com sua própria realização, que o lança de volta ao plano de uma profunda insuficiência e revela nele uma rachadura, um dilaceramento original, uma derrelição, para retomar o termo heideggeriano. Por isso é que em todas as suas relações imaginárias o que se manifesta é uma experiência da morte (LACAN; BERLINER; MANDIL, 2008, pp. 40-41).

Ora, se o pai é, como afirmou Freud, a primeira e mais imediata identificação da criança, a sua morte coloca em cheque não apenas a perda de um ente querido, mas a própria constituição do mundo dada como tal, e portanto, o próprio sujeito. A criança, no seu início de vida, dirige a libido para a figura da mãe, que inicialmente nem diferente dele é, porque o ego não adquiriu tal caráter de distinção. Se essa mãe se reconhece como parcial, não toda, ela também está submetida à cultura de forma que essa criança, ela mesma, a vê como um outro. Nesse caso, a mãe precisa em certa medida desistir da sua pretensa completude, dada pela gravidez que lhe permitiu recobrar o falo perdido, ou seja, eliminar temporariamente a castração. Nesse sentido, como o Outro existe para ela, também ela tem investimentos libidinais objetivos, o mais próximo,

provavelmente, o pai da criança ou quem cumpra sua função de ser para a mãe, objeto.

Dessa forma, o aparecimento do pai é condicionado a uma mãe que o apresente. É biologicamente verificável que a certeza quanto à identidade da mãe de uma criança é sempre certa. No entanto, a figura do pai não é da mesma natureza. O pai precisa ser apresentado. O efeito do aparecimento desse pai é tão fundante e de natureza tão essencial à formação do ego, que Freud diz que ele não é a consequência ou resultado de um investimento libidinal. O que acontece quando o pai é apresentado é uma identificação direta e imediata com ele. Esse pai também é objeto de amor dessa mãe. Logo, são iguais. A forma de o menino (para se ater a Freud) lidar com o pai nesse momento é essa: sou como ele. Isso garante a esse menino acesso e permanência do amor e cuidado da mãe. Freud chama essa identificação primeira de um momento ocorrido na pré-história pessoal do sujeito. Ou seja, quem funda o sujeito é o pai. É apenas nesse momento que o ego se delimita como eu. É a identificação com o pai que permite, inclusive, que, num momento posterior, as exigências desse menino em relação a mãe sejam tais que o pai aparece como um intruso.

A mãe, nesse caso, quando tem o pai como objeto e pode fazer essa apresentação, sabemos, não está se movimentando conscientemente, mas na direção do pai que ela teve. O genitor que ela teve é aquele que funciona como protótipo na escolha do genitor do filho. Ao fazer uma escolha objetal baseada na diferença, portanto em um corpo diferente do seu, o que a mãe reconhece é o Outro. Ao não ceder aos ímpetus do filho, mas mantendo o lugar do pai que teve, o que ela diz é: Olhe, não faça isso desse jeito. Seu pai, que eu amo, não faz isso. Ou: Veja, é assim como seu pai que eu gosto que seja feito. A criança, em grande medida, por causa do investimento primário, se movimenta na direção do amor da mãe.

Dessa forma, o pai simbólico (que é aquele a que a mãe se refere quando vai na direção do genitor da criança) aparece como figura primeira da alteridade, do Outro. Se nesse momento esse nível de identificação com o pai falha, o resultado é que, com a libido direcionada para a mãe, o ego não se desenvolve suficientemente. Temos de lembrar que são as situações e frustrações externas que obrigam parte do id a se modificar para poder agir na realidade. Assim, onde uma função não se simboliza, tudo é percebido como real. A mãe parece ter como objeto o filho, na verdade tem a si mesma. Esse não investimento libidinal em outra coisa que não ela mesmo, narcísica, não introduz na criança a necessidade de se posicionar em relação ao outro. Qual o claro efeito disso? Ao não se diferenciar da mãe (porque a mãe é toda, completa, e ele, ligado a ela também), impossibilitado de reconhecer a alteridade, esse ego enfraquecido só tem possibilidade de investimento libidinal em si mesmo. É essa, portanto, a gênese de um

narcisismo que leva à completa obliteração do outro, como no caso da esquizofrenia.

Num rumo menos infeliz dos acontecimentos, no entanto, depois da identificação fundamental com o pai, o menino passa a competir por esse amor, porque o pai se coloca entre ele e a mãe. É claro pelo exposto aqui que a mãe está em colaboração com isso. Diante dessa situação, o menino precisa reconhecer a sua fragilidade e impotência, não há outra saída. Ele abre mão do investimento na mãe, mas toma do pai, pela identificação, a força necessária para isso. É apenas na resolução do complexo de Édipo que o que chamamos de caráter pode ser identificado. O ideal de eu está originado nessa identificação. Quando da resolução do complexo de Édipo, esse ideal de eu tem não apenas os restos mnêmicos das experiências auditivas e de proibição ou aprovação dos pais, mas o próprio caráter do pai, que ele manteve, por identificação.

O ideal do ego, portanto, é o herdeiro do complexo de Édipo, e, assim, constitui também a expressão dos mais poderosos impulsos e das mais importantes vicissitudes libidinais do id. Erigindo esse ideal do ego, o ego dominou o complexo de Édipo e, ao mesmo tempo, colocou-se em sujeição ao id. Enquanto o ego é essencialmente o representante do mundo externo, da realidade, o superego coloca-se em contraste com ele, como representante do mundo interno, o id. Os conflitos entre o ego e o ideal, como agora estamos preparados para descobrir, em última análise refletirão o contraste entre o que é real e o que é psíquico, entre o mundo externo e o mundo interno (FREUD, 1996, pp. 48-49).

O que cabe aqui compreender depois desses aprofundamentos no complexo de Édipo é que se mostra importante de reter é: a desistência de um objeto sexual está diretamente ligada à função simbólica do pai. Esse pai simbólico está, para sua existência, relacionado a um nível de reconhecimento da mãe de sua incompletude. É a identificação com esse pai que permite a continuidade do desenvolvimento numa direção de ação e produtividade na realidade. No entanto, em relação a esse pai simbólico, que é a quem a mãe visa, o genitor, que também está parcial, incompleto, faltante, está sempre denegrido.

A identificação com o pai se dá num momento em que esse pai é também um Todo Poderoso. Aquilo que a criança tem como superego é o precipitado, o resto, o que permanece, não do pai falhado da realidade, esse genitor que possui sua cédula de identidade e até acredita que o nome dele é aquele mesmo, e não Outro, sim desse ser onisciente, onipresente, todo protetor, todo punitivo ou que valha na experiência pessoal daquele sujeito. Nas palavras de Lacan, “a função paterna concentra em si relações imaginárias e reais, sempre mais ou menos inadequadas à relação simbólica que a constitui essencialmente” (LACAN, 2008, p. 279).

É pelo motivo acima que, ao nos recusarmos a buscar fazer a análise de Hilda Hilst, não

exploramos, nesta parte do trabalho, todas as dificuldades no caminho da biografia que Apolônio Hilst colocou à criança que ela foi. Na materialização da obra, no seu conteúdo, nas questões que suscita e na forma de ter a palavra como forma de explorar o mundo e de se movimentar nele, enfim, na poesia é que se reconhece Apolônio em Hilda. É esse o pai que interessa. Na fundação da poeta Hilda Hilst, lá ele está, mais do que qualquer laço de sangue e sanidade mental poderia garantir. Sua função está cumprida. No entanto, a assunção do pai simbólico não o isenta de um confronto com o pai imaginário. Para que o pai viva, é preciso também que ele morra.

Na quarta ode, o eu lírico questiona o pai na sua falha, na sua falta, no não perceber as coisas que o circundam. A imagem física do andar desse pai é evocada. Esse pai de andar animal, nem propriamente humano, é cruelmente acusado, colocado em seu tamanho com o pai simbólico, o pai que ele deveria ter sido. É preciso um acerto de contas. É preciso limpar esse pai do que nele era genitor e do que nele de fato funcionou como pai. Isso feito, não resta laço sanguíneo nem família. O essencial do nome-do-pai é ser suporte, função. Isso que chamamos pai pode passar pelo genitor, mas não quer dizer que é o genitor em si mesmo. Não existem meias-irmãs na volta para casa. O sujeito se reconhece faltante, sozinho, mudo. As outras são chamadas de “Tuas filhas”. Não é sem se haver com o ódio e a frustração que se herda, de fato, o pai do pai. Não existe movimento na realidade que recupere o genitor. É preciso abrir mão. É preciso desinvestir a energia daquele objeto para não morrer fisicamente junto com ele. Para se fazer luto, e não melancolia.

Ao procurar falar melhor desse processo, em *O ego e o id* (1923), Freud nos explica que quando uma pessoa precisa desistir de um investimento libidinal, portanto quando esse objeto precisa ser abandonado, o que se processa é descrito como a “instalação do objeto dentro do ego” (FREUD, 1996, p. 42). O ego regride ao mecanismo da fase oral e efetua uma introjeção do objeto. Freud suscita a possibilidade de que essa seja mesmo a única possibilidade de abandono de objetos. Esse processo é, segundo Freud, frequente nas fases primitivas do desenvolvimento de forma que ele supõe que o caráter do ego é um precipitado dos investimentos objetais abandonados e que guarda em si a história dessas escolhas de objeto. Freud vai adiante ao afirmar que a transformação de uma escolha objetual erótica numa alteração do ego constitui:

também método pelo qual o ego pode obter controle sobre o id, e aprofundar suas relações com ele – à custa, é verdade de sujeitar-se em grande parte às exigências do id. Quando o ego assume as características do objeto, ele está-se forçando, por assim dizer, ao id como um objeto de amor e tentando compensar a perda do id, dizendo: “Olhe, você também pode me amar; sou semelhante ao objeto” (FREUD, 1996, pp 42-43).

Tal introjeção já se evidencia no IV canto quando o sujeito reivindica o lugar de filho único do pai, sem irmãs; também quando essa identificação se efetiva em “Próxima do teu passo, / eu mesma era o silêncio”. É importante que o ego se movimente no sentido da desistência do objeto para que a pessoa sobreviva à perda. Isso é, efetivamente, o que chamamos de luto. Portanto, diferentemente do que comumente se pensa, não aprendemos com quem amamos apenas por amor. Aprendemos também para deixá-los morrer, para sobreviver à sua ausência, por amor próprio, não ao outro. Assim, a quinta ode celebra uma sobrevivência do sujeito ao desinvestimento que teve de fazer, à morte sucessiva dos objetos do quarto do pai, sua própria morte, seu próprio desinvestimento de tudo quanto julgara ter e também não ter.

Como havíamos comentado, a desistência do objeto passa por uma introjeção do mesmo. Mas a origem de uma identificação tão tardia não remete, ela mesma, a uma identificação inicial, fundante? Essa identificação não é justamente com o pai? Esse objeto introjetado deve estar consoante com as exigências do superego, por isso o acerto de contas entre o genitor e o pai é essencial para que a identificação se efetue e a energia investida no objeto possa ser dele desprendida enquanto tal e direcionada de volta para o Eu.

É preciso, portanto, nesse acerto de contas, que se reconheça no genitor aquilo que nele se fez pai. Sem o reconhecimento do pai não há luto. Nem porvir. Hilda retoma o barco, dessa vez calcinado, alterado, faltante, para falar de todos os substitutos, as faces infinitas, que fizeram função, foram incorporados ao ego, no sentido de resguardar a identificação original: “Que faces infinitas eu amei para guardar teu rosto primitivo!”

O próprio Freud não escapou desse embate, como ficamos sabendo pelo texto *Um distúrbio de memória na Acrópole (Carta aberta a Romain rolland por ocasião do seu setuagésimo aniversário)*, de 1936. Freud relata estar de férias com o irmão e ter sido tomado de um súbito espanto de incredulidade por estar na Acrópole, como se duvidasse da existência mesma do local. No final da carta, Freud relata acreditar que um sentimento de culpa estivesse ligado ao acontecido:

Era alguma coisa relacionada com as críticas da criança ao pai, com a desvalorização que tomou o lugar da supervalorização da infância. Parece como se a essência do êxito consistisse em realizar mais do que o pai realizou, e como se ainda fosse proibido ultrapassar o pai. Como acréscimo a esse motivo, cuja validade é geral, estava presente um fator especial, em nosso caso particular. O próprio tema referente a Atenas e à Acrópole continha provas da superioridade do filho. Nosso pai se dedicara ao comércio, não tinha tido instrução secundária, e Atenas podia não ter significado muito para ele. Assim, o que interferia em nossa satisfação de viajar a Atenas era um sentimento de respeito filial (FREUD, 1996, p. 245).

Sabemos que grande parte da vida do pai de Freud se centrou na educação do filho, havendo ele mesmo lhe presenteado sua primeira Bíblia, e confiando a Breuer a educação do filho no seu leito de morte. A educação, portanto, era um valor altíssimo para o pai de Freud. Quando o filho torna pública não apenas a sua conquista, mas o quanto foi difícil chegar ao topo de uma montanha que o próprio pai não pode escalar, ele paga tributo a esse pai, no sentido de ser bem-sucedido no amar aquilo que o pai amava, aquilo que a educação, que era tão cara ao pai, lhe proporcionou.

Para amar o amor do genitor, e, portanto, para ter pai, é forçoso reconhecer os limites desse genitor. Em outras palavras, matá-lo. E viver o luto por ele. A perda de uma figura tão fundamental na fundação do falante reestrutura toda a ação do ego na realidade. Paradoxalmente, a morte da figura imaginária nada tem a ver com se livrar dela, superá-la ou fazer melhor que ela. Ao contrário, a única forma de realmente deixar morrer é honrar essa figura imaginária que, em algum momento, deixou através de si, passar rastros de um simbólico apaixonante, que cativou, fez sentido sobre um significável faminto de presença. O eu lírico pede união, pede esse retorno do amor do ego, que diga ao id “você pode me amar, sou como o objeto”. O sujeito diz ao Pai, agora esse único que se tem: Abraça-me.

Um quase nada de luz pousa na mesa do pai. Essa centelha de luz (um dos espaços de luz que rompem a treva prometidos ao pai no primeiro canto?) se expande em cor sobre a mesa. Na mesma mesa de trabalho, a mesa onde a fotografia faz testemunho da passagem de tempo, uma luminosidade multiforme (como as muitas faces amadas) se faz presente. Esse momento de claridade eterniza o pai porque cumpre a promessa do eu lírico ao pai nele mesmo. Reconhecer as limitações do genitor é também reconhecer a possibilidade de um além fundado por ele. Freud ganhou a Acrópole. O eu lírico em *Odes maiores ao pai* ganhou luz.

A sexta ode se inaugura numa pluralidade de coisas a se dizer, no reconhecimento de que renúncias penosas eram necessárias a fim de redescobrir a morte. Notamos que todo o processo de renúncia exigido no luto visa à retirada da energia investida no objeto para que essa energia esteja novamente disponível ao ego. O eu lírico ainda se recorda de momentos vividos junto ao pai, mas o lugar de onde fala se encontra deslocado pela luz: existe um amanhecer certo, ou seja, existe um imperativo da realidade sobre a experiência subjetiva de perda de si mesmo. Mais do que isso, ao contrário do que ocorre na melancolia, a passagem do tempo é conquistada, sem um repetir eterno das tardes de perda. Se encontramos aqui um elemento divino na luz que se faz certa ao amanhecer, na forma de uma experiência mística que vai se alongar em *Iniciação do poeta*, é importante lembrar ainda a fala de Lacan:

Nós, psicanalistas [...] Somos pessoas que perceberam muito bem o caráter puramente narcísico da grande, da imensa maioria das paixões ditas amorosas! Conhecemos isso, estamos dentro disso, a gente passeia dentro disso!... No entanto, tudo indica, ao contrário, que a porta de entrada da experiência mística seja muito precisamente a extinção completa, radical até suas últimas raízes, de todas as paixões do amor próprio (LACAN; BERLINER; MANDIL, 2008, p. 69).

O processo de luto, em *Odes maiores ao pai*, portanto, confere ao eu lírico um dizer a partir da redescoberta da morte, de uma nomeação ativa da experiência subjetiva, marcada não por uma solução final, mas pelo dizer de um passado que se coloca como desafio para o futuro (Será preciso esquecer). Um meio termo de separação é atingido através do gradil e do terraço como substituto da torre e uma confiança, arriscaremos dizer, otimista é colocada no amanhecer, como a repetição dos ciclos dos dias, das estações, da vida. Cronos não está mais suspenso. A ação equivale à palavra numa profissão de fé naquilo que foi aprendido com a morte: como Lacan citando as palavras finais de Goethe, dizemos: Mehr Licht! (“Mais luz!”) (LACAN, 2008, p. 44).

### 3.3 De um mundo sem Deus ao mundo de Deus – Treva e luz

O percurso da primeira à sexta ode em *Odes maiores ao pai* conta com diferentes imagens que fazem referência à transcendência e a Deus. Na primeira ode, encontramos na figura dos dragões a referência a Marduk, cuja celebração marcava o Ano Novo babilônico e a chegada da primavera:

4           Pai, este é um tempo de espera. Ouço que é preciso esperar  
5           Uns nítidos dragões de primavera, mas à minha porta eles viveram  
              sempre,  
6           Claros gigantes, líquida semente no meu pouco de terra.

Os dragões, segundo o que o eu lírico ouve, devem ser esperados, apesar de terem sido, segundo a experiência individual do sujeito, habitantes de diante da sua porta desde sempre. Os dragões, portanto, estão em posto de vigia, à porta da casa do poeta, da mesma forma como os dragões adornam a entrada do Portal de Ishtar, por onde a procissão da primavera passava, carregando a estátua de Marduk, durante o festival de Akitu.

Mais à frente, nos versos 9 a 11, a figura de Elohim é cabível na sua relação com a

origem do mundo e de tudo o que há. No entanto, o poder criativo reside de fato é na capacidade reprodutiva do pai adolescente, que toca a superfície das águas e tem nas mãos uma pequena raiz, fibra delicada que se constrói em solidão. Essa solidão refaz também o mito de Atum, que cria o mundo a partir da potência do seu ato masturbatório.

- 9 Tocaram-te nas tardes, assim como tocaste  
10 Adolescente, a superfície parada de umas águas? Tens ainda nas  
mãos  
11 A pequena raiz, a fibra delicada que a si se construía em solidão?

Na segunda ode, a experiência de ida ao túmulo é acompanhada pela visão de uma mulher leve e outras tantas vagarosas, divididas entre lunares e portadoras de uma centelha escondida:

- 8 A mulher caminhava. Comprimia no peito a sua flor e dehumildade  
9 Era o olhar à procura do nome. Se tu visses depois que luminosa  
altivez  
10 Se insinuava, quando voltava leve, sem o peso das dádivas.  
11 E muitas passaram vagarosas. Umas lunares, com seus rostos  
aduncos.  
12 Outras com a centelha escondida dos sacrários.

Note-se aqui que a centelha do sacrário está oculta, escondida. A presença divina, portanto, não se faz visível. Na terceira ode, o silêncio do pai e sua forma de tocar as coisas é comparada à leveza dos coroinhas e a imagem da capela é colocada junto a um vazio:

- 2 Se chegavas era sem silêncio e tocavas as coisas  
3 Com a leveza dos meninos arrumando os altares. Uma rosa tardia  
4 Mesmo assim desmanchava-se e tua presença na noite eu procurava.  
5 Ninguém jamais nos via quando nos falávamos. As perguntas de  
sempre,  
6 Os castiçais, o adro vazio da capela em frente.

A quarta ode traz um perfume de igrejas sentido na ausência do pai. O ruído das contas de rosário é contrastado a uma solidão: ninguém vigia o pai, senão o eu lírico:

- 1 Na tua ausência, na casa o perfume das igrejas. O odor  
2 Da castidade antiga dos incensos, reacendeu a alegria da infância  
3 E aspirei contigo o perfume menos casto das cerejas. Na casa,  
4 Um ruído de contas de rosário, mas eu só, meu pai, te vigiava.

As imagens religiosas são retomadas corroídas:

- 10 ... Respirei teu mundo movediço: Pai, não viste o sal da terra  
11 Corroendo os pilares, as cruzes, a capela?

Nas imagens utilizadas pelo eu lírico para falar das memórias em relação ao pai até aqui, nota-se algo recorrente: Deus está ausente, oculto. Não existe uma ligação direta ao divino que conforte o eu lírico ou lhe dê esperanças e consolo de uma vida futura ou da permanência da alma do pai num outro plano onde ele poderá reencontrá-lo mais tarde.

Da primeira ode, fica a expectativa da chegada de um deus que anuncie a primavera, mas o que a primavera anuncia, dada inclusive a data da morte do pai biográfico, é a morte. Os dragões estiveram sempre prontos para receber o deus símbolo de fertilidade, o grande agricultor, mas ele não chegou, nem chegará. Aquilo mesmo que ele constrói, cria, na verdade a si mesmo se constrói em solidão, o eu lírico participa do ato criativo, através da elaboração do poema, mas não comunga da companhia do deus que cria. O ato criativo humano é todo marcado por atos ao invés de palavras. A sequência das odes permite ver a recorrência da palavra silêncio ou algum equivalente, como calado.

Na segunda ode, o processo de luto parece não ter sido completado pelas mulheres que trazem a centelha dos sacrários escondida. Deus está guardado, oculto, o sacrário é público, mas o fogo divino não. Da mesma forma que as mulheres, o trabalho dos meninos arrumando o altar na terceira ode, apesar de ser leve, tem uma leveza ingênua, como quem desconhece a morte. Arrumar o altar prepara a celebração do Deus vivo, mas arrumar o ritual não garante a Sua presença. É preciso que um oficiante o invoque, e não há pai ou padre vivos ali. Fica apenas a arrumação de um altar cujo Deus não se sabe se alguma hora se fará de fato presente. Existe na arrumação do altar uma expectativa, como na presença dos dragões, a expectativa da chegada do deus.

Na quarta ode, os elementos religiosos se desfazem, de dentro para fora: pilar, cruz e capela – a casa de Deus está em ruínas. O próprio lugar do Cristo, a cruz, está corroída, o pilar, fundamento, da capela, não resistiu ao sal da terra, ou seja, a própria imagem utilizada por Cristo para definir um cristão, o sal da terra, acabou por corroer as estruturas do templo de adoração.

A quinta ode não traz nenhuma imagem claramente ligada à ideia de igreja ou Deus. No ápice do confronto com a realidade da morte, ou seja, a morte sucessiva das coisas do quarto do pai, ameaçado pela possibilidade do esquecimento e colocado diante da importância do pai na própria fundação amor, que se fez multiforme e calado, Deus está absolutamente ausente. Não resta nem sobra corroída da sua casa. As imagens religiosas retornam, no entanto, na sexta ode, mas o eu lírico já mudou de lugar em relação a elas:

4            Além de seu sudário e suas tremuras. Quase nada aprendi. De nada me lembrei.

O sudário, figura tão emblemática da fé católica, se pensamos no Santo Sudário, que cobriu o rosto do Cristo morto, precisa ser ultrapassado: é preciso redescobrir a morte, ir além daquilo que dela é oculto, no caso o corpo morto, coberto pelo sudário, ou daquilo que é manifesto diante dela, o medo, a tremura. Nesse momento, mais desvalido ainda se encontra o eu lírico: não aprendeu nem se lembrou de nada, nada pode prepará-lo para a terrível tarefa de redescobrir, renomear a morte. É apenas viajando, retornando, se movimentando em direção a um outro lugar, erguendo-se em renúncia, que é possível encontrar uma possibilidade de estar diante da morte com algo além de um punhado de memórias evanescentes. A tarefa se prolonga em direção ao futuro:

10            Será preciso esquecer o contorno de umas formas que vi: naves,  
                  portais  
11            E o grande crisântemo sobre a faixa restrita do canteiro.

Uma nave, sabemos, é a parte interna da igreja, comprimida, que leva da entrada ao altar. Os portais, emblemáticos das igrejas, fazem esse transição do exterior ao caminho que leva a Deus, ao altar, onde o sacrário se encontra. É preciso esquecer a dependência de um Deus que nunca veio, que não fez presença senão pela possibilidade de uma celebração. A celebração, no entanto, é o eu lírico quem a faz, para o próprio pai, como encontramos na terceira ode:

13            Enquanto te celebro, as janelas do ocaso trazem risos.

A celebração do eu lírico é desprezada, é considerada banal, digna de risos. As janelas dão para um declínio, para o poente. O esquecimento, no entanto, não diz respeito apenas àquilo que é interno, mas também ao que é externo: a imagem da própria sepultura, “a faixa restrita do canteiro”. Todo o mundo é ressignificado na apreensão de uma realidade da qual Deus se ausentou. A repetição das imagens religiosas ausentes da presença divina marca, paradoxalmente, a sua existência como possibilidade. Diante de tudo ruído, o pai precisa ser realocado, também. Não apenas o lugar de onde o sujeito vê o pai muda, mas a sua própria estatura, um dia de torre, passa a ser terrena e de casa habitável: um terraço. O último verso da sexta ode anuncia a volta de um deus que recupera Atum, o disco solar. A sexta ode é a única em que os elementos solares, abertos, luminosos, público, se sobrepõem em número aos elementos lunares, escuros, fechados, privados. Esta marca de treva e luz refaz, na própria estrutura do poema, o que ele promete na primeira ode, começa a vislumbrar na terceira, e

cumpre na sexta, a saber, que uns espaços de luz rompam a treva:

13

E ainda que as janelas se fechem, meu pai, é certo que amanhece.

A existência de Deus sai do âmbito das igrejas e se funde à Natureza. O eu lírico, portanto, recupera o mito da criação mais marcado pela solidão, Atum, e faz da solidão de habitar um mundo sem Deus, a possibilidade de habitar o mundo de Deus, onde Deus e o mundo são um, onde criador e criatura se fundem: dito de outra forma, não estando preso à melancolia, aceitando a morte e fazendo dela, em luto, criação através da escrita, o eu lírico não faz luz, não ocupa o lugar do Pai, mas reconhece o seu lugar na filiação, fazendo algo que é inclusive destinado ao homem apenas: contar com um futuro. A eternidade de Deus se manifesta nos ciclos naturais e é contando com isso, o amanhecer, que a vida se torna para um filho outrora órfão, a prenhe possibilidade de um amanhã.

### **3.4 *Odes maiores ao pai: por uma dialética do luto? Á guisa de conclusão.***

Se o próprio fazer poético se configura como síntese, como resposta em ação à perda, nas odes aqui tratadas, nos parece adequado localizar *Odes maiores ao pai* como um momento do evidenciamento de uma poética de luto, seja pela ausência do amado, pelo fim de um romance, pelo trato duro com a divindade, pela morte em si, todas essas temáticas recorrentes e muito características da obra hilstiana.

Ainda que a crítica discorra sobre a influência da prosa na poesia posterior a 1967, é forçoso admitir que o luto parece realmente ser uma chave válida, e ainda pouco explorada pelos estudiosos, para buscar compreender um movimento mais amplo na poesia hilstiana, que passa a versar não sobre a ausência ou a morte, mas sobre um cantar que refaz a própria ausência num dizer duro e lúcido diante da realidade. A própria marca em poesia do que é considerado a maturidade da autora, *Júbilo, memória e noviciado da paixão* (1974), aparece como o primeiro livro de poesia publicado após a coletânea onde se encontra *Odes maiores ao pai*, fazendo com que nos indaguemos, a partir do aqui demonstrado, se o que é chamado de maturidade poética não encontra aqui o seu fundamento, ou mesmo sua fundação.

É importante notar que as odes tratadas aqui não correspondem a um momento isolado da obra da autora, mas são um ponto marcante de todo o processo de *Trajatória poética do ser*

e estão intimamente ligadas, num movimento em direção a luz, com os textos subsequentes *Iniciação do poeta, Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo e Exercícios para uma ideia*, numa espiral crescente em direção a cada vez mais luz e aproximação do Divino. Hilst volta sua obra para um renomear da realidade a fim de fazê-la apreensível, ou como quis ela mesma, uma obra “obscena de tão lúcida”. Lucidez, aliás, palavra muito cabível para a expressão não apenas de inteligência e clareza de ideias, da própria fulguração de uma luz, de uma manhã arduamente conquistada diante de tantas trevas e tantas tardes repetidas – uma poesia que se funda na renúncia de si mesma, numa abordagem poética que escaneia e sonda do mais sórdido e dolorido ao mais alto e divino, sublime.

A passagem do tempo parece ser, nas odes de Hilda Hilst, o elemento que sintetiza a batalha do eu lírico entre sombras e luz, principalmente na figura da tarde. A hora, para o enlutado, é uma questão importantíssima, e talvez por isso Lacan tenha se detido tanto sobre ela ao falar de Hamlet, um outro personagem às voltas com a perda do pai:

Hamlet está sempre na hora do Outro... Há apenas a sua hora, a hora de Hamlet. E há também apenas uma única hora, é a hora de sua perda. Toda a tragédia de Hamlet consiste em nos mostrar a caminhada implacável do sujeito em direção a esta hora. Apenas que, o encontro marcado do sujeito com a hora de sua perda, é a sorte comum, significativa para todo o destino humano. (LACAN, 1986, p. 65)

Sobreviver à morte de quem se ama é, da forma como a psicanálise trata o luto, estabelecer uma relação de identificação que permite que o sujeito se torne amável perante si mesmo como amado era o objeto perdido. Em outras palavras, ele faz uma incorporação, ou, no dizer de Lacan, “O objeto é aqui reconquistado ao preço do luto e da morte” (LACAN, 1986, p. 64).

Depois de haver estado em profunda batalha contra trevas e luz, o que a poesia de luto de Hilst inaugura não sugere um domínio sobre a luz ou sobre o tempo, mas a possibilidade de cantar um futuro. Após um vislumbre de luz, o que resta não é a luminosidade, mas a certeza de um amanhecer: a Vida carece do tempo para se renovar.

O que parece permanecer viva é a própria assunção da passagem do tempo, a certeza de uma hora comum, vindoura, que não a própria do eu lírico apenas, repetida. O eu lírico ganha trânsito na passagem do tempo, cravando uma estaca no real: o próprio poema, que aponta para a passagem dos dias como um ganho sobre a morte. O fazer poético, resíduo-ofício do pai, se revela manutenção, em obra, e portanto eternidade, do que com ele foi aprendido, ou seja, incorporado: o ser poeta. Condensada na imagem do futuro, a própria Vida, cíclica, parece ser o ganho que se mantém em Eternidade e vir-a-ser, vir-a-poder-dizer diante da morte e do luto: é certo que amanhece.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, L. Z. **O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais: 2011. 216 p. Disponível em: [http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8EHM9R/tese\\_lud\\_completa.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8EHM9R/tese_lud_completa.pdf?sequence=1). Acesso em: 22/04/2019.
- CANDIDO, A. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 1998.
- CIRLOT. **“Dragão”- Dicionario de Simbolos de Juan-Eduardo Cirlot**. Disponível em: <http://librosoterico.com/biblioteca/Diccionarios/Cirlot-Juan-Eduardo-Diccionario-de-Simbolos.pdf>. Acesso em: 08 jan 2019.
- COELHO, N. N. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a metamorfose de nossa época. **Revista ECOS. Variantes linguísticas e Literaturas Regionais**. v. 2, n. 2, Jan-Jul. Cáceres-MT: Unemat, 2004. p. 08. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/1037>. Acesso em: 04/07/2019.
- DINIZ, C. **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. 1.ed. São Paulo: Globo, 2013.
- DINIZ, C. **Fortuna crítica de Hilda Hilst**: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018). Campinas, SP: UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018.
- DUARTE, E. C. A poesia de Hilda Hilst. **Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação**. v. 3, n. 2, p. 185 – 202, mai/ago. Blumenau, 2009. Disponível em: <http://docplayer.com.br/34982024-A-poesia-de-hilda-hilst-edson-costa-duarte.html>. Acesso em: 04/07/2019.
- FOLGUEIRA, L.; DESTRI, L. **Eu e não outra**: a vida intensa de Hilda Hilst. 1.ed. São Paulo: Tordesilhas, 2018.
- FREUD, S. Luto e melancolia (1917). In: **artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916) – Edição Standart brasileira das obras psicológicas de Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, S.; KRIEGER; KON. **Escritos sobre literatura**. 1. ed. São Paulo: hedra, 2014.
- GREEB, G. **Hilda Hilst pede contato**. 1.ed. São Paulo: SESI - SP Editora, 2018.
- HILST, H. **Presságio**: Poemas primeiros. 1.ed. São Paulo: Empresa Gráfica da “Revista dos Tribunais” LTDA, 1950.
- \_\_\_\_\_. **Balada de Alzira**. São Paulo: Edições Alarico, 1951. 58 p. HILST, H. **Balada do festival**. Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 1955.
- \_\_\_\_\_. **Trovas de muito amor para um amado senhor**. 1ª. ed. São Paulo: Anhambi,

1960.

\_\_\_\_\_. **Ode fragmentária**. São Paulo: Anhambi, 1961a.

\_\_\_\_\_. **Roteiro do silêncio**. São Paulo: Anhambi, 1961b.

\_\_\_\_\_. Trajetória poética do ser. In: HILST, H. (Ed.). **Poesia 1959/1967**. São Paulo: SAL, 1967.

\_\_\_\_\_. Exercícios para uma ideia (1967). In: HILST, H. (Ed.). **Poesia 1959/1967**. São Paulo: SAL, 1967a.

\_\_\_\_\_. Ode fragmentária. In: HILST, H. (Ed.). **Poesia 1959/1967**. São Paulo: SAL, 1967b.

\_\_\_\_\_. **Poesia 1959/1967**. 1.ed. São Paulo: SAL, 1967c. HILST, H. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

IEL UNICAMP. **Fortuna crítica de Hilda Hilst** (2019). Vídeo no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bO2mI5HZsmQ>. Acesso em: 24/06/2019.

ITAÚ CULTURAL - OCUPAÇÃO HILDA HILST. **E o que foi a vida?** (2015). Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/hilda-hilst/e-o-que-foi-a-vida/?fbclid=IwAR0yvXNdQKO11k3Rx7y-eyYDoKIq9u1j4490cDIFRkQhUnrgnsdzzVoaEUw# content-23>. Acesso em: 22/06/2019.

KAZANTZÁKIS, N. **Testamento para El Greco**. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1975.

LACAN, J. **O mito individual do neurótico ou poesia e verdade na neurose**. Tradução de Cláudia Berliner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LACAN, J. **Hamlet por Lacan**. Textos Psicanalíticos 1. Campinas, São Paulo: Escuta Editora e Liubliú Livraria Editora: 1986.

MARK, J. J. **Ancient history encyclopedia: definition Marduk** (2016). Disponível em: <http://www.ancient.eu/Marduk/>. Acesso em: 10 jan 2019.

MARK, J. J. **Enuma Elish – The Babylonian epic of creation – full text**. In: Ancient history encyclopedia (2018). Disponível em: <http://www.ancient.eu/article/225/>. Acesso em: 02 fev 2019.

OLIVEIRA, L. S. de. **Representações do corpo na obra de Hilda Hilst**. Dissertação (Instituto de Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP: 2013. 164 p. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/270171/1/Oliveira\\_LeandroSilvade\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/270171/1/Oliveira_LeandroSilvade_M.pdf). Acesso em: 06/07/2019.

PAZ, O. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

PECORA, A. “Introdução”. In: DINIZ, C. **Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento**

bibliográfico atualizado (1949- 2018). Campinas, SP: UNICAMP/CEDAE, 2018.

PECORA, A. “Nota do organizador”. In: ANDRADE, L. Z. **O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst**. 2011. 216 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários)— Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em:

[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8EHM9R/tese\\_lud\\_completa.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8EHM9R/tese_lud_completa.pdf?sequence=1). Acesso em: 22 abr 2019.

PICCIN, M. WORTHINGTON, M. **Schizophrenia and the Problem of Suffering in the Ludlul Hymn to Marduk**. RA:v.109, pp. 113-114, 2015. Disponível em:

[https://www.academia.edu/7965912/Schizophrenia\\_and\\_the\\_Problem\\_of\\_Suffering\\_in\\_the\\_Ludlul\\_Hymn\\_to\\_Marduk\\_RA\\_2015\\_1\\_Vol.\\_109\\_pp.\\_113-124](https://www.academia.edu/7965912/Schizophrenia_and_the_Problem_of_Suffering_in_the_Ludlul_Hymn_to_Marduk_RA_2015_1_Vol._109_pp._113-124). Acesso em 10 mai 2019.

PORTAL HEBRAICO PRO. **VAYËHY**. Disponível em:

<http://hebraico.pro.br/biblia/quadros.asp?qs>. Acesso em: 21 jan 2019.

ROSSO, A. M. **Poppy and Opium in ancient times: Remedy or narcotic**, 2010. Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.846.221&rep=rep1&type=pdf>. Acesso em: 15 dez 2018.

SANTANA, P.M. S. **O puer aeternus e o pai recriado pela ambivalência no jogo criativo pós-moderno de Hilda Hilst**. Tese (Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura , Faculdade de Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro: 2016. 280 p.

SHCOLNIK, F. Escrita em transe: luto, corpo e o secreto em A obscena senhora D. In: ANAIS,....., 2008, São Paulo. **Congresso Internacional da ABRALIC, 11, 2008, São Paulo. Tessituras, Interações, Convergências**. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/069/FERNANDA\\_SHCOLNIK.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/069/FERNANDA_SHCOLNIK.pdf). Acesso em: 04/07/2019.

SOUSA, R. F. O imaginário simbólico da criação do mundo no antigo Egípto. In: **Estudos de Homenagem ao Professor Doutor José Amadeu Coelho Dias, II vol**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006, p. 313-333. Disponível em:

<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6738.pdf>. Acesso em: 22 dez 2018.

ROSENZWEIG, F. **La estrella de la redención**. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006.

TEIXEIRO, A. M. **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)**. Tese (Faculdade de Filologia, Departamento de Galego- Português, Francés e Lingüística) — Universidade da Coruña: 2010. 670 p. Disponível em:

[https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/7341/A%20obra%20liter%20E1ria%20de%20Hilda%20Hilst%20e%20a%20categoria%20do%20obsceno%20\(Alva%20Mtz.%20Teixeiro\).pdf?sequence=2](https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/7341/A%20obra%20liter%20E1ria%20de%20Hilda%20Hilst%20e%20a%20categoria%20do%20obsceno%20(Alva%20Mtz.%20Teixeiro).pdf?sequence=2).

TOKIMATSU, R. **Cadernos de literatura brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.