



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE LETRAS (FL)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA (PPGLL)**

HELISSA DE OLIVEIRA SOARES

UMA TRAJETÓRIA DA SUBJETIVIDADE LÍRICA NA POESIA DE HILDA HILST

**GOIÂNIA - GO
2026**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

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

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

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

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

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

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

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

2. Nome completo do autor

Helissa de Oliveira Soares

3. Título do trabalho

"UMA TRAJETÓRIA DA SUBJETIVIDADE LÍRICA NA POESIA DE HILDA HILST"

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

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

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

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

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

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

Documento assinado eletronicamente por **HELISSA DE OLIVEIRA SOARES, Discente**, em 25/07/2022, às 12:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº](#)



[10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Jamesson Buarque De Souza, Diretor**, em 05/10/2022, às 14:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3053756** e o código CRC **36819D93**.

HELISSA DE OLIVEIRA SOARES

UMA TRAJETÓRIA DA SUBJETIVIDADE LÍRICA NA POESIA DE HILDA HILST

Tese apresentada ao curso de Doutorado, do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Doutora.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade e da Contemporaneidade.

Orientador: Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza.

GOIÂNIA - GO
2026

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

Soares, Helissa de Oliveira
Uma trajetória da subjetividade lírica na poesia de Hilda Hilst [e-book] /
Helissa de Oliveira Soares. - 2022.
90 f.: 2022

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

1. Subjetividade Lírica. 2. Poesia Brasileira. 3. Crítica Literária.

I. Souza, Jamesson Buarque de, orient. II. Título.

CDU 82



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº **12** da sessão de defesa de tese de **Helissa de Oliveira Soares** que confere o título de **Doutora** em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários

Aos **vinte e oito** dias do mês de **abril** do ano de **dois mil e vinte e dois**, a partir das **quatorze horas e trinta**, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa de tese intitulada "UMA TRAJETÓRIA DA EU NA POÉTICA DE HILDA HILST". Os trabalhos foram instalados pelo orientador, **Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza** (Presidente/PPGLL/FL/UFG), com a participação dos demais membros da banca examinadora: **Profa. Dra. Goiandira De Fátima Ortiz de Camargo** (PPGLL/FL/UFG) e **Profa. Dra. Tarsilla Couto de Brito** (PPGLL/FL/UFG), membros titulares internos e **Profa. Dra. Nismária Alves David** (PPGLLI/UEG) e **Profa. Dra. Tatiana Franca Rodrigues Zanirato** (UFJ), membros titulares externos. Durante a arguição, os membros da banca fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A banca examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da tese tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo **Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza**, presidente da banca examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros da banca examinadora, aos **vinte e oito** dias do mês de **abril** do ano de **dois mil e vinte e dois**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

"UMA TRAJETÓRIA DA SUBJETIVIDADE LÍRICA NA POESIA DE HILDA HILST"



Documento assinado eletronicamente por **Tarsilla Couto De Brito, Professora do Magistério Superior**, em 19/07/2022, às 11:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jamesson Buarque De Souza, Professor do Magistério Superior**, em 19/07/2022, às 13:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, Usuário Externo**, em 19/07/2022, às 20:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nismária Alves David, Usuário Externo**, em 22/07/2022, às 21:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tatiana Franca Rodrigues Zanirato, Professora do Magistério Superior**, em 01/08/2022, às 15:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3053811** e o código CRC **0995E451**.

Referência: Processo nº 23070.018436/2022-41

SEI nº 3053811

À Noêmia, minha mãe: a primeira mulher que me ensinou a como ser mulher.

A todas as mulheres que ensinam e aprendem com outras mulheres.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a CAPES e ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás por tornar possíveis a escrita, a qualificação e a defesa deste trabalho mesmo em meio a turbulências individuais e coletivas;

à professora Dra. Tarsilla Couto de Brito, minha amiga, minha companheira de jornada e de luta, por me auxiliar a andar depois de tanto engatinhar nesse processo;

ao professor Dr. Jamesson Buarque, pela orientação e pela honesta compreensão;

à professora Dra. Goiandira Ortiz, por suas orientações e sua amizade tão cara e estimada;

ao meu amor, Lino Tiago, pela constante e acolhedora presença;

às manas, Thaíse, Calaça e Maika, por segurarem minha mão do início ao fim;

à família, Noêmia, João, Hendria e Daniel, pela herança e pela construção do amor;

ao amigo, Ivan William, por seu braço forte.

A primeira história que gostaria de contar é história das mulheres. Hoje em dia ela soa evidente. Uma história “sem as mulheres” parece impossível. Entretanto, isso não existia. Pelo menos no sentido coletivo do termo: não se trata de biografias, de vidas de mulheres específicas, mas das mulheres em seu conjunto, abrangendo um longo período – o que é relativamente recente, pois tem mais ou menos trinta anos. Por que isso? Por que esse silêncio? E como foi quebrado?

Dessa história, eu, assim como muitas outras mulheres, fui testemunha e atriz. Por isso, gostaria de contar minha experiência, porque, sob certos aspectos, ela é significativa da passagem do silêncio à palavra e da mudança de um olhar que, justamente, faz a história ou, pelo menos, faz emergir novos objetos no relato que constitui a história, a relação incessantemente renovada entre o passado e o presente.

Michelle Perrot em *Minha história das mulheres*

RESUMO

Ao longo dos séculos, a escrita de mulheres vinha sendo relegada ao apagamento e ao esquecimento, por meio de diferentes processos, e um deles é o caso em que só poderiam ser avalizadas pela crítica literária majoritariamente masculina que, naturalmente, não se afinava com a possibilidade de representação e expressão de vozes femininas e da ocupação de espaços culturais e sociais feita por mulheres. Considerando esse ponto e, partindo das noções de autoria, de subjetividade lírica e de concepções e funções da literatura, o presente trabalho pretende analisar parte da trajetória da subjetividade lírica e seus desdobramentos na poesia lírica da poeta brasileira Hilda Hilst. Para tanto, é importante considerar que o conceito de autoria está ligado à ideia de autoridade e autonomia, as quais foram e ainda são vetadas a mulheres há muito tempo na cultura ocidental, bem como questionar o cânone literário que foi estabelecido numa falsa perspectiva universalizante e humanista. Assim sendo, coube a este trabalho ler e analisar o percurso da subjetividade lírica na poesia de Hilda Hilst, desde o livro *Presságio*, de 1950, até *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, de 1974, considerando as particularidades históricas e culturais que atravessaram essa poesia enquanto escrita por uma mulher. Em relação à fundamentação das discussões aqui propostas, o percurso se deu desde as primeiras teorias propostas em torno da figura do eu-lírico dentro da poesia lírica até às reflexões e problematizações mais consistentes acerca do lugar da mulher na literatura e na poesia e, sobretudo, dos atravessamentos literários e não-literários visíveis nesse recorte da poesia de Hilda Hilst. À luz de escritos de Nelly Novaes Coelho (1991), Norma Telles (1992), Nelly Richard (2022) e Susana Bórneo Funck (2016), lançamo-nos à reflexão e à compreensão dos processos de mudança e ruptura que vislumbramos na poesia de Hilda Hilst antes das grandes viradas em sua produção, a saber: *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), quanto ao tema, e *O rato no muro* (1967) e *Fluxo-floema* (1970), quanto ao gênero.

Palavras-chave: Hilda Hilst, subjetividade lírica, poesia brasileira, trajetórias, ruptura.

ABSTRACT

Over the centuries, women's writing had been relegated to erasure and oblivion, through different processes, and one of them is the case in which they could only be endorsed by the mostly male literary criticism that, naturally, was not in tune with the possibility of representation and expression of female voices and the occupation of cultural and social spaces by women. Considering this point and, starting from the notions of authorship, lyrical subjectivity and concepts and functions of literature, the present work intends to analyze part of the trajectory of the lyrical subjectivity and its unfolding in the lyric poetry of the Brazilian poet Hilda Hilst. Therefore, it is important to consider that the concept of authorship is linked to the idea of authority and autonomy, which were and still are forbidden to women for a long time in western culture, as well as questioning the literary canon that was established in a false universalizing perspective and humanist. Therefore, it was up to this work to read and analyze the path of lyrical subjectivity in Hilda Hilst's poetry, from the book *Presságio*, from 1950, to *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, from 1974, considering the historical and cultural particularities that crossed this period. poetry as written by a woman. Regarding the basis of the discussions proposed here, the path went from the first theories proposed around the figure of the lyric self within lyrical poetry to the more consistent reflections and problematizations about the place of women in literature and poetry and, above all, of the literary and non-literary crossings visible in this clipping of Hilda Hilst's poetry. In the light of writings by Nelly Novaes Coelho (1991), Norma Telles (1992), Nelly Richard (2022) and Susana Bórneo Funck (2016), we set out to reflect and understand the processes of change and rupture that we see in the poetry of Hilda Hilst before the big changes in her production, namely: *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), in terms of theme, and *O rato no muro* (1967) and *Fluxo-floema* (1970), in terms of genre.

Keywords: Hilda Hilst, lyrical subjectivity, Brazilian poetry, trajectories, rupture.

CAMINHOS

BREVE MEMORIAL DE HELISSA DE OLIVEIRA SOARES, DO QUE NÃO SE PODE LER NUMA PESQUISA	14
HILDA HILST: UMA ESCOLHA	24
PARTE I	40
INCURSÕES NA TRAJETÓRIA DA SUBJETIVIDADE LÍRICA MODERNA.....	41
PARTE II.....	52
DA JANELA VEJO PARTE DA TRAJETÓRIA POÉTICA DA SUBJETIVIDADE NA POESIA LÍRICA DE HILDA HILST	53
2.1 Livros de poesia de Hilda Hilst	55
2.2 Pequenos comentários sobre os livros de poesia de <i>Presságio</i> (1950) a <i>Júbilo, memória, noviciado da paixão</i> (1974).....	58
PARTE III.....	84
LEITURAS DE HILDA	85
3.1 Leitura de dois poemas de Hilda Hilst	85
3.2 Hilda Hilst e o livro <i>Exercícios</i>, uma antologia da Editora Globo	89
3.3 A subjetividade lírica em poemas de Hilda Hilst	91
PORVIR.....	98
REFERÊNCIAS	100

BREVE MEMORIAL DE HELISSA DE OLIVEIRA SOARES, DO QUE NÃO SE PODE LER NUMA PESQUISA

Para ouvir suas vozes – as palavras das mulheres –, é preciso abrir não somente livros que falam delas, os romances que contam sobre elas, que as imaginam e as perscrutam – fonte incomparável –, mas também aqueles que elas escreveram. Folhear os jornais lançados por elas desde o século XVIII. Por conseguinte, transpor, com elas, os obstáculos que, durante tanto tempo, impediram seu acesso à escrita, fronteira proibida do saber e da criação [...]

(Michelle Perrot)¹

Esta tese de doutoramento consiste em uma leitura de um recorte da obra poética de Hilda Hilst. Nela, proponho a análise de parte de sua poesia a partir de critérios e possibilidades assimilados no âmbito da formação acadêmica tradicional, mas articulados a um movimento de deslocamento crítico em relação a esse mesmo paradigma. Trata-se, assim, de uma contribuição para a leitura de uma poeta cuja obra tem sido interpretada de maneiras diversas desde suas primeiras publicações.

No entanto, antes de adentrar a poética de Hilda Hilst, introduzo este trabalho com uma incursão em minha própria trajetória de vida e acadêmica. Faço essa escolha porque, tomando emprestadas as palavras de Nelly Novaes Coelho (1991) a respeito da literatura e das artes em geral, acredito que, em uma pesquisa acadêmica dedicada a uma ou mais obras de arte, essas escritas — sejam elas criativas ou críticas — “nada mais são que formas especiais de relações que se estabelecem *entre as mulheres² e suas circunstâncias de vida*” (p. 95). Desse modo, compreendo que minha vida e esta pesquisa se encontram interligadas, traçando, em conjunto, novas rotas em minha existência.

Portanto, iniciar um trabalho de pós-graduação a partir dessa perspectiva levou-me a refletir sobre a relação indissociável entre vida — entendida como contexto, história e cultura — e obra, compreendida como produção e objeto cultural. Trata-se de uma relação que, em certa medida, foi negligenciada ou subestimada, por vezes de modo intencional, por correntes literárias que se pretendiam neutras, imanentistas e voltadas à valorização da literatura *per se*.

¹ Citação presente em: PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2019.

² Grifo meu. Alterei a expressão “os homens”, do original, para “as mulheres”, a fim de se adequar ao teor da tese.

Nesse sentido, essa reflexão representa, para mim, a adoção de uma nova postura diante dos objetos de pesquisa que mobilizo no presente e que pretendo mobilizar no futuro.

Ao ingressar na Universidade Federal de Goiás, em 2005, meu anseio por ler os clássicos e aprofundar-me na tradição da teoria literária acabou por conformar uma visão elitista e eurocêntrica de literatura. Acreditava, então, que a chamada “boa” literatura seria inesgotável, única e facilmente reconhecível por critérios que, à época, eu não sabia discernir com clareza nem dimensionar criticamente, o que me levou a fechar-me para outras possibilidades de compreensão do literário. Naquele período, sobretudo entre 2005 e 2006, essa postura diante do objeto já continha em si um impasse que viria a se impor de modo mais contundente anos depois, especialmente a partir de 2017, quando a leitura de Derrida me levou a questionar a ideia de uma literariedade essencial e intrínseca ao texto. Como afirma o autor:

(...) não há nenhum texto que seja literário *em si*. A literariedade não é uma essência natural, propriedade intrínseca do texto. É o correlato de uma relação intencional com o texto, relação esta que integra em si, como um componente ou uma camada intencional, a consciência mais ou menos implícita de regras convencionais ou institucionais – sociais, em todo caso. (DERRIDA, 2014, p. 64)

Nesse momento de minha trajetória acadêmica, passou a se impor para mim a questão da concepção de literatura e de suas funções. Comecei, então, a me perguntar se existe apenas uma definição possível para a palavra “literatura”, quais seriam os critérios para considerar um texto como literário e quais objetivos, funções e valores poderiam ser atribuídos ao texto literário. Essas indagações passaram a me acompanhar a partir do momento em que fui confrontada com outras possibilidades de abordagem e leitura de textos literários.

Ainda em 2005 — e, de modo mais amplo, ao longo do período entre 2005 e 2015 — eu nutria o desejo de, quase como uma missão pessoal, ler os clássicos e ser capaz de falar sobre eles de forma segura em contextos nos quais precisava abordar a literatura publicamente. Esse investimento em leituras e em experiências idealizadas, que consegui realizar de maneira ainda introdutória e parcial, somou-se às experiências discentes e docentes por meio das quais entrei em contato com vozes e obras literárias não consagradas e não hegemônicas. Tal conjunto de vivências possibilitou-me compreender que a concepção canônica de literatura havia deixado à margem autores e autoras fundamentais para a constituição do caráter multifacetado e diverso dessa linguagem artística, o que me levou a reconhecer a importância de adentrar um campo de investigação até então pouco explorado em minha trajetória de pesquisa.

Em outras palavras, afirmo que, para mim — como leitora e pesquisadora, mas, antes de tudo, como pessoa —, a exclusividade dessas leituras, centradas nos chamados clássicos, já

não se sustenta como postura de vida intelectual, pertencendo a um outro momento de minha trajetória acadêmica.

Essa mudança decorre do reconhecimento de que, por muito tempo, acreditei em um humanismo liberal³ construído a partir de sujeitos previamente legitimados, inseridos em uma falsa ideia de universalidade. Trata-se de uma concepção que naturaliza determinadas experiências históricas e culturais como parâmetro do humano, apagando ou marginalizando outras formas de existência, sensibilidade e produção literária.

Tal constatação não implicou o abandono dessas leituras, uma vez que reconheço sua importância em minha formação como leitora e professora. No entanto, a tomada de consciência acerca de minhas próprias limitações enquanto leitora deixou-me um incômodo persistente, relacionado à possibilidade de eu estar pactuando, ainda que involuntariamente, com formas de injustiça social e literária. Diante disso, decidi não mais permanecer restrita a espaços confortáveis de leitura previamente legitimados pelo *status quo*.

Dessa forma, passei a desconfiar que, para uma mulher não branca, de origem econômica desfavorecida e periférica como eu, a leitura de autores como Poe e Baudelaire não produziria os mesmos efeitos que para um jovem branco, oriundo de uma família abastada e socialmente privilegiada. Tal desconfiança confirmou-se na prática cotidiana de pesquisa e estudo, à medida que fui percebendo que a experiência literária não se dá de maneira homogênea, mas é atravessada por condições históricas, sociais e subjetivas específicas.

Compreendi, então, que a leitura desses e de outros autores tampouco opera da mesma forma para outras mulheres que, assim como eu, não são brancas e provêm de contextos econômicos desfavorecidos, uma vez que as subjetividades se constituem de modos distintos a partir dos lugares que ocupam e dos atravessamentos que as configuram. Trata-se de uma dimensão que precisa ser explicitada e debatida, pois a literatura não se encontra dissociada da realidade empírica. É nesse ponto que minha formação acadêmica se torna relevante para este trabalho: não como modelo a ser universalizado, mas como recorte situado, capaz de evidenciar tanto a importância das leituras que realizei quanto as lacunas deixadas por aquelas que, por diferentes razões, não realizei ao longo de minha trajetória.

³Humanismo liberal: uma concepção de humanidade fundada na ideia de um sujeito universal, abstrato e supostamente neutro, cuja experiência particular — historicamente masculina, branca, europeia e burguesa — é elevada à condição de medida do humano em geral. Entendo por humanismo liberal uma tradição de pensamento que a firma a universalidade do humano, mas o faz a partir de sujeitos historicamente hegemônicos, convertendo experiências particulares em normas gerais e silenciando outras formas de existência, sensibilidade e produção de sentido.

Durante minha graduação, realizada entre 2005 e 2010, tive apenas três professoras mulheres nas disciplinas de literatura: Ludmylla Mendes, Yani Rebouças e Goiandira Ortiz. As duas primeiras atuavam como professoras substitutas, enquanto a última era docente efetiva. Registro esse dado não para estabelecer qualquer juízo sobre a competência ou a qualidade das aulas ministradas — que independe do vínculo institucional —, mas para evidenciar como os cargos da docência acadêmica, naquele contexto, eram majoritariamente ocupados por homens, aspecto que também passou a integrar o conjunto de reflexões mobilizadas neste trabalho.

Concluí o curso de Letras com duas habilitações: licenciatura em Língua Portuguesa, com um trabalho de conclusão de curso voltado à formação de leitores no Ensino Médio a partir da leitura de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector; e bacharelado em Literatura, com uma monografia dedicada à análise de Edgar Allan Poe como contista, poeta e ensaísta.

No mestrado, realizado entre 2011 e 2013, tive como professoras de literatura Goiandira Ortiz e Solange Fiuza, ambas docentes efetivas. Minha dissertação voltou-se para a análise da modernidade e da engenhosidade poética de Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, autores centrais do cânone literário ocidental. Desde o processo seletivo para o ingresso no curso, ouvi de alguns professores comentários a respeito do fato de esses autores já terem sido amplamente estudados, acompanhados da observação de que, no mestrado, não haveria a exigência de um trabalho com caráter necessariamente original.

Confesso que, ainda hoje, não compreendo plenamente o sentido atribuído à suposta vantagem mencionada nesses comentários, tampouco se eles pretendiam estimular a ampliação dos horizontes de pesquisa na universidade ou, ao contrário, sugerir que eu deveria me aventurar por campos ainda não explorados academicamente. O fato é que essas palavras permaneceram comigo ao longo do tempo e passaram a ressoar de modo crítico em minha trajetória. Além disso, não posso deixar de reconhecer que, mais uma vez, eu me encontrava dedicada a autorias canônicas e consagradas, aspecto que acentua ainda mais a inquietação teórica e ética que hoje atravessa este trabalho.

Por fim, no doutorado, iniciado em 2017, ingressei com um projeto de pesquisa ambicioso, voltado à leitura e à análise de numerosos poetas homens e mulheres da literatura brasileira. Nesse período, cursei disciplinas de literatura com as professoras Goiandira Ortiz, Zênia de Faria e Larissa Warzocha, cujas abordagens teóricas e críticas me possibilitaram lançar um novo olhar sobre autorias até então pouco lidas por mim. O acompanhamento dessas professoras e pesquisadoras, comprometidas com a ampliação do repertório literário e das discussões críticas, foi fundamental para o amadurecimento de meu olhar e para o aprofundamento de minha postura reflexiva diante da pesquisa acadêmica.

A professora Larissa, inclusive, apresentou, em sua disciplina, diferentes obras do universo infantil e juvenil, o que me levou a refletir sobre como esse tipo de produção literária também tem sido historicamente excluído do núcleo legitimado pelo cânone. Articuladas às discussões sobre o pós-moderno e o descentralizado desenvolvidas na disciplina da professora Zênia, especialmente a partir da leitura de *Poética do pós-modernismo*, de Linda Hutcheon, as reflexões suscitadas nas disciplinas da professora Larissa, somadas às diversas experiências vividas ao longo da minha trajetória acadêmica, contribuíram para desestabilizar, de forma definitiva, o falso conforto crítico em que eu me encontrava até então.

Cabe salientar que, a partir do breve relato apresentado, constata-se que, nos meus primeiros anos de formação universitária, o número de professoras efetivas de literatura era significativamente inferior ao de professores efetivos, bem como inferior ao que se observa na atualidade. Tal dado evidencia uma questão estrutural relevante no processo de constituição do corpo docente, a qual tem sido gradualmente revista ao longo dos anos e indica um movimento de mudança, ainda que lento, no que diz respeito à ocupação desses espaços acadêmicos.

Muito aprendi com essas mulheres acerca do exercício da docência, da pesquisa e da própria condição de ser mulher na academia. Com elas, aprendi não apenas sobre literatura, mas também sobre o que significa ser uma mulher estudiosa de literatura e, em alguns casos mais específicos, uma pesquisadora dedicada à poesia. Aprendi, ainda, a reconhecer e a contornar os diversos silenciamentos que atravessam nossa atuação no espaço acadêmico.

Nesse processo, compreendi que, mesmo no ensino superior — ainda fortemente inserido em uma estrutura tradicional e marcada por hierarquias —, o posicionamento da professora não se dá com a mesma liberdade nem é valorado de forma equivalente ao do professor. Ao menos, não ainda.

Os lugares historicamente percorridos por uma professora não são os mesmos percorridos por um professor. Durante muito tempo, o senso comum — sustentado por estruturas institucionais e discursos naturalizados — associou o espaço da professora à educação básica, enquanto reservava ao professor o meio acadêmico, como se tais ofícios estivessem ancorados na falácia de um suposto instinto materno que mulheres/professoras deveriam possuir.

Como era de se esperar, essas constatações e reflexões também atravessaram minha experiência como professora e pesquisadora de literatura, incidindo diretamente sobre minha forma de compreender a docência, a pesquisa e os lugares que almejei e que me foram, ou não, historicamente autorizados a ocupar.

Todos os aprendizados construídos com essas profissionais me possibilitaram um olhar mais amplo e crítico para a minha realidade, para a realidade delas e, enquanto estudiosa de literatura, para a realidade de escritoras de poesia. Esse percurso, somado aos diálogos estabelecidos com outros professores que reconhecem a necessidade de repensar o cânone e a própria noção de literatura, evidenciou para mim a urgência deste trabalho e a compreensão de que ele precisava ser realizado por mim, como forma de enfrentar essas questões no interior da minha própria história de vida.

Em minha trajetória acadêmica, tive também a oportunidade de conhecer pessoalmente e conviver com algumas poetisas, mais especificamente poetisas goianas. Muitas delas, conscientes do cenário historicamente adverso enfrentado pela poesia produzida por mulheres — sobretudo em regiões consideradas “descentralizadas” —, têm precisado lidar com a supervalorização do eixo Rio–São Paulo em detrimento de outras regiões do país. Nesse contexto, ao enfrentar os recorrentes rótulos de “regionalismo”, algumas dessas poetisas optam por migrar para outros estados, como estratégia de inserção e circulação, levando consigo a poesia goiana para outros espaços de legitimação literária.

Outras poetisas, por sua vez, permanecem no estado de Goiás, sejam ou não naturais da região, muitas vezes radicadas no estado. É o caso de minha amiga e colega de trabalho, de pesquisa e de leituras, Thaíse Monteiro, poetisa publicada e reiteradamente premiada, inclusive pelo Ministério da Cultura (MinC), extinto em 2019 durante o governo Bolsonaro⁴. Thaíse atua também como professora de literatura e editora, o que a posiciona em lugares distintos e fundamentais da produção, da recepção e da circulação literária no Brasil.

Ademais, com Thaíse Monteiro tive a oportunidade de dialogar de forma mais detida sobre os pormenores envolvidos na produção, na circulação e na recepção da poesia escrita por mulheres. Esses diálogos produziram mudanças e rupturas significativas em minha formação crítica e reverberaram também na própria produção poética de Thaíse, que me revelou, certa vez, como seu olhar sobre a construção da subjetividade lírica em sua poesia foi se deslocando de um lugar mais masculinizado — equivocadamente tomado como neutro durante muito tempo — para uma identificação progressivamente mais feminilizante.

⁴ O presidente Jair Bolsonaro, eleito em 2018, foi responsável por alguns dos ataques mais acirrados contra a cultura e contra os artistas no Brasil. Além de extinguir o MinC, o governo desse presidente praticou censura contra a classe artística propagando discursos falso-moralistas e fundamentalistas religiosos, além de ter nomeado pessoas despreparadas para diferentes cargos públicos que representam essa classe. Outro problema desse governo foi a imperícia e a burocracia para lidar com o auxílio emergencial e com a Lei Aldir Blanc que deveriam oferecer possibilidades para realização de trabalhos de artistas, mesmo em meio à pandemia do coronavírus, a qual prejudicou a vida desses trabalhadores.

Outras poetas foram e ainda são fundamentais para a ampliação de meu olhar sobre a poesia escrita por mulheres. Entre elas, destaco Fernanda Marra, cuja poesia lida com memórias biográficas e ficcionais atravessadas por certo conceptismo, o que frequentemente me remete ao Barroco brasileiro. Destaco também Dheyne de Souza, escritora que transita entre verso e prosa e cujo fazer poético se volta para questões do cotidiano e da realidade concreta, dimensões que, como compreendo hoje, nunca estiveram dissociadas da literatura.

As dicções dessas duas poetas, inclusive, poderiam ser facilmente “desidentificadas” e tomadas como neutras, uma vez que não se alinham ao que a crítica literária — majoritariamente masculina durante longos períodos — convencionou atribuir à autoria feminina. Suas obras não tratam de maneira explícita daquilo que foi historicamente rotulado como temas ou assuntos femininos. Situação semelhante pode ser observada no caso de Cecília Meireles, poeta canônica frequentemente considerada superior a outras escritoras de seu tempo justamente por não abordar, de forma direta, questões então entendidas como inerentes ao universo feminino.

Além dessas três poetas, tive a oportunidade de conviver e de conhecer mais de perto a vida, a produção e as concepções de poesia de autoras publicadas mais recentemente, quando este trabalho já se encontrava em vias de conclusão, como Tarsilla Couto e Yani Rebouças. Ambas escrevem há tempos e possuem uma trajetória consolidada na área de Letras, atuando como professoras e pesquisadoras de literatura.

Essas poetas, conscientes das dinâmicas históricas da crítica literária, reconhecem a necessidade de que esse campo seja ocupado por mulheres e por outras pessoas comprometidas com a pluralidade das literaturas. Seus trabalhos partem da compreensão de que a leitura da poesia exige considerar os processos de desconstrução do cânone em curso, bem como a ampliação de uma concepção plurissignificativa de literatura.

Ambas as artistas reconhecem que a crítica literária, por muito tempo, estruturou-se de modo patriarcal, parcial e unilateral. Partem, portanto, da compreensão de que a literatura possibilita a manifestação de múltiplas vozes e perspectivas, e não apenas a reiterada e clássica imitação de modelos consagrados. Essas poetas, inclusive, compartilharam comigo reflexões que contribuíram de maneira decisiva para a construção e a fundamentação desta tese, bem como para o amadurecimento crítico das questões aqui desenvolvidas.

Partindo desse comentário, quero ressaltar, em primeira pessoa, a importância da professora e poeta Tarsilla Couto, que integrou minha banca de qualificação e me reafirmou que o conhecimento se constrói em um movimento contínuo de construção, desconstrução e reformulação. O fato de este trabalho ter se transformado tantas vezes até alcançar sua forma

atual — que não deve ser entendida como definitiva — evidencia que, em nossas trajetórias de vida e de pesquisa, há mais porvires do que chegadas.

Entrar em contato com mulheres que, além de professoras, críticas literárias e editoras, exercem também o ofício de poeta possibilitou-me observar e compreender que essas mulheres ainda precisam lutar para ocupar, de modo legítimo, o lugar de autoras em nossa sociedade. Ao empregar aqui o termo *autora*, refiro-me não apenas a uma categoria gramatical, mas a uma posição simbólica e histórica que, ao longo do tempo, foi sistematicamente negada ou fragilizada às mulheres no campo literário.

Nesse sentido, recorro ao ensaio “Autor+a”, de Norma Telles (1992), presente no livro *Palavras da crítica*, no qual a autora problematiza a atribuição de autoridade associada à palavra “autor” e demonstra como esse mesmo processo foi dificultado — quando não inviabilizado — no caso da “autora”. Segundo Telles,

A referência profunda à figura da autora foi deformada por muitos fatores, silêncios e interrupções da memória coletiva. Para se chegar a ela é preciso ler através das ocultações que evidenciam conflitos sincrônicos entre as representações da mulher, as representações de sua desfiguração e a a afirmação pela escrita. Vamos encontrar uma série de antíteses entre temas da cultura e temas das autoras. Eles não coincidem e as visões de mundo que tecem, através de tensões, são dificilmente redutíveis uma à outra. A abordagem de autores que também são mulheres exige, pois, a discussão de questões mais amplas. (TELLES, 1992, p. 46)

As reflexões suscitadas por esse percurso — marcado pelo convívio com mulheres que escrevem, leem, ensinam, editam e pensam literatura a partir de posições historicamente tensionadas — produziram mudanças irreversíveis em minha formação e em minha mentalidade enquanto estudante de Letras. Se, em um primeiro momento, meu desejo se concentrava quase exclusivamente na leitura e releitura dos clássicos, hoje compreendo que essa postura estava ancorada em uma concepção restritiva de literatura e de autoria, alicerçada em uma falsa universalidade que silenciou vozes e experiências. Esse deslocamento de perspectiva não apenas reorientou minhas escolhas teóricas e críticas, como também fundamentou a necessidade deste trabalho, que se inscreve no esforço de repensar a subjetividade lírica, a autoria e o cânone a partir de outras possibilidades de leitura.

Ao lado da pesquisa e de minha trajetória acadêmica, outra fonte decisiva de reflexão para a escrita deste trabalho foi minha atuação no magistério, como professora do ensino fundamental, médio e superior. É nesse ponto de minha história profissional que a proposta desta tese passou a se impor como urgência, a partir de um incômodo real e recorrente vivido ao longo dos anos em sala de aula.

Como docente, muitas vezes fui compelida a selecionar obras de artistas que, em sua maioria, correspondiam a um perfil bastante específico: homens, mortos, europeus, brancos e de origem econômica abastada, fosse ela aristocrática ou burguesa. Os catálogos das editoras, os livros didáticos e a própria organização da área de Língua Portuguesa — bem como das coordenações pedagógicas — tendiam a legitimar com maior facilidade os chamados “clássicos”, como forma de garantir um suposto “jogo ganho” no trabalho em sala de aula.

No entanto, a partir de 2016, passei a compreender que a necessidade de rever essas listas de leitura não se colocava apenas como uma questão de justiça social e cultural. Tratava-se, sobretudo, de ressignificar a própria noção de literatura, entendida em sua pluralidade, bem como de repensar a diversidade humana e a diversidade das formas artísticas que compõem esse campo.

Nesse movimento, tornei-me cada vez mais consciente de que a noção de valor atribuída às obras literárias não decorre de uma qualidade inerente ou natural, mas é construída e legitimada por uma cultura dominante. Ao perceber que esse valor se articula a um conjunto de privilégios historicamente mantidos por aqueles que deles se beneficiam, o desconforto que eu vinha experienciando tornou-se, enfim, insustentável.

Desse modo, uma nova visada tornou-se necessária em minha postura como leitora, visada essa que passei a buscar — e sigo buscando — e que passou a orientar de forma mais consistente minhas reflexões sobre a mulher na e da literatura, bem como sobre sua inserção no mundo. A experiência em sala de aula favoreceu, inclusive, a adoção de prosadoras e poetisas brasileiras e estrangeiras em substituição aos autores já lidos e relidos de sempre.

Tal escolha não se deu com a intenção de excluir ou desmerecer esses autores consagrados, mas de evidenciar que a literatura é atravessada por múltiplas vozes e modos de ser, de dizer e de representar. Muitos desses modos permanecem, ainda hoje, pouco conhecidos por leitores e leitoras em geral. Foi a partir desse incômodo e desses primeiros deslocamentos que se delineou, por fim, a lista de poetisas brasileiras que compõem o *corpus* das reflexões e análises desenvolvidas neste trabalho.

Entretanto, a lista inicialmente elaborada mostrou-se extensa demais diante de um prazo exíguo e de condições de produção pouco favoráveis⁵, o que tornou necessário enxugar a seleção. Assim, com o auxílio da banca examinadora de qualificação, composta pelas

⁵ As condições de produção pouco favoráveis a que me refiro dizem respeito, especificamente, ao cenário de pandemia global, instaurado em março de 2020, momento em que eu deveria caminhar para a conclusão do meu trabalho de doutoramento. Mas o agravamento dos processos depressivos pelos quais passei, mediante o cenário global instável e temeroso, incapacitaram, temporariamente, a leitura e a produção profícuas dos materiais necessários para a conclusão deste trabalho escrito.

professoras Tarsilla Couto de Brito e Deusa Barros Castro, bem como de meu orientador, Jamesson Buarque de Souza, decidi reler e discutir apenas uma escritora que pudesse condensar e corroborar as reflexões e inquietações oriundas dessas meditações acerca do cânone universal e dos clássicos brasileiros.

Diante de tantas escritoras significativas, descobertas ou redescobertas ao longo do século XXI, vi-me diante da tarefa árdua de escolher uma e, inevitavelmente, deixar de fora tantas outras que igualmente mereceriam figurar neste e em muitos outros trabalhos acadêmicos. A escolha de Hilda Hilst, contudo, impôs-se como uma necessidade teórica, crítica e histórica, na medida em que sua obra condensa tensões fundamentais entre tradição e ruptura, subjetividade lírica, linguagem e experiência, além de ocupar um lugar singular no interior do cânone literário brasileiro. Se, por um lado, o trabalho acadêmico exige formalidade, recorte e cumprimento de prazos, por outro, reconheço que essa escolha não encerra o percurso de leitura aqui iniciado. Após o término desta tese, a vida continua, o porvir se impõe, e outras leituras — necessárias e urgentes — seguirão adiante.

HILDA HILST: UMA ESCOLHA

[...] a literatura – meu meio de expressão (não sou pianista e nem pintora), porque é através dela que você pode se conhecer a si mesmo. Ora, só se conhecendo a si mesmo é que você pode conhecer e reconhecer o próximo, o Outro.

(Hilda Hilst)⁶

Retomando o percurso memorialístico que fundamenta este trabalho, compreendo que a escolha por Hilda Hilst não se deu de maneira fortuita nem exclusivamente motivada por critérios de consagração literária. Ao contrário, ela se apresenta como consequência direta das inquietações que atravessaram minha formação acadêmica, minha experiência docente e minhas reflexões sobre autoria, subjetividade lírica e linguagem. Hilda Hilst ocupa um lugar singular na literatura brasileira justamente por tensionar, a partir de dentro, as estruturas do cânone, ao mesmo tempo em que dialoga intensamente com a tradição literária ocidental. Sua obra permite observar como a subjetividade lírica pode se constituir de modo não pacificado, não universalizante e profundamente atravessado por questões existenciais, corporais, metafísicas e linguísticas — elementos que dialogam diretamente com os deslocamentos críticos que venho delineando ao longo desta tese.

Das escritoras que compunham o corpus inicial do projeto de doutoramento e que possibilitariam a discussão almejada por este trabalho, a que mais se destacou foi, como já dito, Hilda Hilst, autora cuja produção transita por diversos gêneros, como a poesia, o drama, a crônica, o romance e o ensaio. Trata-se de uma escritora que, conforme reconhece Renata Pallottini (1999), em ensaio publicado nos *Cadernos de Literatura Brasileira* dedicados à sua obra, para expressar crises e críticas, tomou

[...] para si a liberdade da linguagem poética, a liberdade dos recursos líricos levados, inclusive, ao pé da letra, quando opta por falar-nos, através de seus poemas, do que têm de mais subjetivo e pessoal. Aceita também, tranquilamente, entretecer seus dramas com momentos épicos, com momentos em que a narrativa é assumida livremente. Não recusa, aliás, nenhum recurso, no que confirma seu temperamento artístico. (CADERNOS, 1999, p. 101)

O que mais me chamou atenção na obra de Hilda Hilst foi o fato de que, diferentemente do que ocorreu com muitas mulheres inseridas na tradição literária — conforme aponta Norma Telles (1992) ao observar que “as mulheres falam menos que os homens e com maior cuidado

⁶ Citação presente em: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p. 53.

gramatical e são também mais conservadoras quanto a inovações estilísticas” (p. 47) —, Hilst falou e produziu intensamente, transitou por diferentes gêneros literários e fez uso de um vocabulário deliberadamente controverso e dicotômico. Em sua escrita, o sagrado e o pornográfico, o baixo corporal e o sublime se entrelaçam, ao mesmo tempo em que a autora se expôs publicamente por meio de entrevistas, ironizou e debochou daqueles que dela esperavam um comportamento previsível e uma dicção “adequada” à supremacia masculina do sistema literário. É nessa postura iconoclasta — por vezes abertamente subversiva — que fundamento a escolha de Hilda Hilst como eixo central das reflexões e análises desenvolvidas neste trabalho.

Vale ainda considerar que Hilda Hilst foi uma escritora cuja obra, como afirmou Anatol Rosenfeld⁷ (1970), caracteriza-se pela fusão de gêneros literários, o que contribuiu para uma recepção crítica marcada por ambiguidades e por um reconhecimento tardio. Além disso, Hilst viveu sob o espectro da loucura, rótulo historicamente imposto às mulheres de modo biológico e cultural. Poucos clichês são tão recorrentes e misóginos quanto o de classificar como louca a mulher que não se submete aos ditames do patriarcalismo ou que não é plenamente compreendida e assimilada por ele. Esse estigma acompanhou Hilda Hilst em diferentes esferas de sua existência — pessoal, doméstica, familiar e intelectual — e atravessou, de modo significativo, a leitura e a recepção de sua obra.

Mas, além desses aspectos, Hilda Hilst foi uma escritora profundamente controversa em seu tempo de vida e de produção poética. Sua obra atravessa diferentes gêneros literários e transita por múltiplos temas, com recorrência ao amor, ao misticismo e ao erotismo, bem como por variados tons de voz. Nesse percurso, a autora desloca-se do mais elevado e sublime da experiência humana e da especulação metafísica ao mais baixo corporal e ao pornográfico, flertando, não raras vezes, com o escatológico. Tal movimento não se configura como mera provocação, mas como parte constitutiva de um projeto estético que tensiona limites formais, morais e simbólicos da literatura.

É justamente na chave de leitura dos temas recorrentes que passei a perceber com maior nitidez a complexidade da escrita de Hilda Hilst. O erotismo, por exemplo, apresenta-se como desejo e como amor que queima, frequentemente estruturado a partir da ausência do outro, mas que assume diferentes configurações ao longo de sua obra. Há desde uma elaboração que remete a matrizes medievais, em que a figura feminina espera pelo amado e, em certa medida, sacrifica

⁷ Este trabalho se propõe a revisitar algumas das diferentes leituras feitas da obra de Hilda Hilst ao longo dos séculos XX e XXI e, apesar da incongruência com a percepção crítica da autora deste, ficou decidido que, não obstante produzidas por homens, como é o caso do crítico Anatol Rosenfeld, as leituras mais justas e distantes do sexismo serão consideradas.

sua própria vida em nome desse amor, até formas mais deslocadas e críticas, nas quais essa mesma mulher decide seguir adiante, abandonando um vínculo que já não lhe serve — nem a ela, nem a um mundo profundamente injusto em seus ordenamentos políticos e sociais.

Já a loucura — que a atravessava também como possibilidade de herança genética — e o misticismo — entendido como busca pela transcendência, pela compreensão do infinito e do universo — fundem-se, em Hilda Hilst, num anseio insistente por se eternizar, por não morrer, por não desaparecer. Trata-se de uma tensão que atravessa sua obra e que se manifesta de modo explícito em suas reflexões sobre o próprio ato de escrever. Em entrevista concedida em 1975, posteriormente reunida na coletânea organizada por Cristiano Diniz (2013), a própria autora reconhece a fragilidade constitutiva do sujeito escritor e a escrita como tentativa de permanência:

[...] Também o ato de escrever para mim revela às vezes a insegurança, pois o escritor é um ser frágil, inseguro, ansioso, que procura respostas para todos os mistérios da vida. [...]

[...] Penso que escrever serve mais para perdurar, para existir fora de nós mesmos, nos outros. [...]

A verdade é que, diante da morte, a gente nunca está realmente conformada. É por isso que penso que o que me leva a escrever é uma vontade de ultrapassar-me, ir além da mesquinha condição de finitude. (DINIZ, 2013, p. 29-30)

Essa poeta, de inteligência e lucidez agudíssimas, dotada de notável perícia com a linguagem, e que, além disso, era uma mulher fisicamente bela — atributo que, não raro, serviu como combustível para valorações misóginas —, levou uma vida marcada por hábitos livres e por escolhas deliberadamente polêmicas, sobretudo quando decidiu investir na chamada literatura pornográfica, frequentemente rotulada como literatura “do mal”. Esses gestos, associados à sua postura pública e à recusa em adequar-se às expectativas de comportamento e de dicção impostas às mulheres escritoras, acabaram por atrair mais atenção do que sua produção literária em si, profundamente singular, atravessada por idiosincrasias estéticas e por movimentos que se mantiveram, em muitos aspectos, isolados tanto da tônica dominante quanto do legado modernista de sua época.

Fica evidente, portanto, que Hilda Hilst foi uma escritora profundamente intrigante, uma figura desafiadora em múltiplos níveis — inclusive porque sua própria imagem, marcada pela ambiguidade, pelo mistério e pela complexidade, remetia a essa mesma qualidade. No entanto, como observa Alcir Pécora⁸ (2010), — professor da Unicamp e responsável pelo acervo de

⁸ A partir dos anos 2000, o crítico e ensaísta Alcir Pécora, professor do Instituto de Estudos de Linguagem (IEL) da Unicamp, reuniu quase toda a produção da escritora – publicada pela Editora Globo –, por indicação da própria Hilda, de quem era amigo.

Hilda Hilst, instituição que, aliás, tem desempenhado um papel fundamental na preservação, organização e difusão de sua obra —, apesar da variedade formal, temática e estilística que atravessa a produção de HH, “nem por isso a discussão sobre sua obra tem sido especialmente interessante” (p. 8). Segundo o crítico, a escrita de Hilda permaneceu desconhecida por longo tempo e, quando passou a ser efetivamente lida, a recepção crítica mostrou-se pouco abrangente e insuficientemente esclarecedora, concentrando-se em obras específicas, tomadas de modo isolado, sem consideração pela totalidade e pela coerência interna de um projeto literário amplo, complexo e singular.

Dito isso, reconheço que a leitura da obra de Hilda Hilst, em sua amplitude e complexidade, impõe dificuldades reais: debruçar-se sobre o conjunto de sua produção, buscando decifrá-la e comentá-la de modo profícuo, exige tempo, fôlego crítico e constante negociação interpretativa. Por essa razão, justifico que não é minha intenção apresentar aqui uma leitura rara, original ou inédita da poesia de Hilda. O que pretendo, antes, é contribuir para que novas leituras e discussões mais produtivas e esclarecedoras possam ser fomentadas, a partir do momento em que reconheço, em sua poesia, a existência de um projeto que se constrói em movimento, que se desenvolve ao longo do tempo e que alcança diferentes lugares e dicções, operando por meio de trânsitos internos à própria escrita da poeta.

Desse modo, foi necessário ler e reler os escritos da poeta e estabelecer recortes possíveis que viabilizassem a conclusão deste trabalho. Antes, porém, de prosseguir com a apresentação dos critérios desses recortes na poética de Hilda Hilst, faz-se necessário retomar um ponto já discutido ao longo deste trabalho: a história da literatura e a consolidação de seu cânone praticaram reiteradas injustiças com muitas mulheres escritoras, deixando-as esquecidas, apagadas, não lidas ou, quando lidas, interpretadas de maneira tendenciosa e redutora.

Essa postura histórica pode ser tangivelmente observada no comentário do escritor carioca do início do século XX, João do Rio, que evidencia, de forma explícita, o olhar misógino lançado sobre a autoria feminina em seu tempo:

Eu sempre tive pelas senhoras que fazem literatura – um atemorado respeito. As relações com uma poetisa são verdadeiros desastres impossíveis de remediar, mas que o galanteio social obriga a acoroçoar. Quando a *femme des lettres* deixa o verso e embarafusta por outras dependências da complicada arte de escrever, as relações passam à calamidade. [...] Porque escrevem essas senhoras? Ninguém o soube; ninguém o saberá. Com certeza porque não tinham mais o que fazer, como a Duquesa de Dino. Mas elas escrevem, escrevem, escrevem (RIO, 1911, p. 213-214).

E, no caso das mulheres lidas — ou apenas conhecidas, ou ainda mal lidas —, é possível afirmar que outras injustiças tenham sido reiteradamente cometidas. Esse movimento pôde ser observado, de modo bastante evidente, na leitura da obra de Hilda Hilst, injustiça esta que a própria escritora já havia percebido e apontado em diversas entrevistas, posteriormente reunidas no livro *Fico besta quando me entendem*, organizado por Cristiano Diniz (2013). Nessas declarações, torna-se perceptível não apenas sua crítica à recepção de sua obra, mas também uma intensa sede de ser compreendida, de estabelecer comunicação efetiva com seus leitores, como se observa no trecho a seguir:

Quero ser lida em profundidade e não como distração, porque não leio os outros para me distrair mas para compreender, para me comunicar. Não quero ser distraída. Penso que é a última coisa que se devia pedir a um escritor: novelinhas para ler no bonde, no carro, no avião. Parece-me que as pessoas querem livrar-se assim de si mesmas, que têm medo da ideia, da extensão metafísica de um texto, da pergunta, enfim. (*apud* DINIZ, 2013, p. 30)

Nesse afã por se comunicar, a beleza física, a postura de vida livre e o distanciamento em relação a temas e valores mais diretamente associados ao modernismo fizeram com que essa escritora ousada, provocativa e desconcertante tivesse sua imagem pessoal frequentemente sobreposta à leitura de sua obra. Esses elementos acabaram por desfocar a atenção de uma crítica mais detida sobre sua produção literária, a qual passou a ser recorrentemente classificada como hermética, erudita, extensa, difícil e excessivamente variada. Tal enquadramento, longe de favorecer uma leitura aprofundada, acabou por acentuar ainda mais os impasses e as tensões que marcaram a já dificultosa recepção da obra hilstiana.

Entre 1974 e 1978, Hilda Hilst enveredou por um caminho que lhe conferiu maior visibilidade pública, ainda que sob uma chave marcadamente polêmica e, não raro, pejorativa. Já na casa dos quarenta anos, a escritora afastou-se temporariamente da poesia e passou a se dedicar a experiências de tentativa de comunicação com os mortos. Munida de um gravador e de fones de ouvido, caminhava pelo pátio de sua residência em Campinas, a Casa do Sol, formulando perguntas a seus chamados “amigos de outra dimensão”. Em 2008, a cineasta Gabriela Greeb encontrou mais de cem horas dessas gravações, que deram origem ao documentário *Hilda Hilst pede contato*. Embora tal prática dialogue de maneira evidente com a dimensão mística presente em sua poesia, à época ela serviu sobretudo para desviar o olhar crítico de sua obra literária e alimentar o sensacionalismo midiático, reforçando a imagem da escritora como uma possível “louca”, como se observa, por exemplo, na matéria exibida pelo programa *Fantástico*, em 1979.

A autora não se furtou à consciência desses pormenores que atravessaram sua vida e sua carreira e soube engendrar, em sua poética, as transformações que acompanharam tanto as mudanças de sua própria trajetória quanto as de sua época. Tais deslocamentos tornaram-se particularmente explícitos em determinadas obras, responsáveis por provocar polêmicas de grande repercussão. É o caso da publicação, em 1992, de *O caderno rosa de Lori Lamby*, livro que critica, sem eufemismos, o mercado editorial e suas engrenagens, ao mesmo tempo em que confronta brutalmente os limites morais de seus leitores e leitoras. A obra chocou — e ainda choca, de modo intencional — um público frequentemente marcado por má vontade crítica e por moralismos persistentes diante das produções que Hilda Hilst trouxe a lume antes e depois de 1992. Ainda assim, arrisco afirmar que, mesmo nos dias atuais, trata-se de um livro que não se dirige a qualquer leitor ou leitora, exigindo uma disposição estética e ética pouco confortável.

Mas outras rupturas ocorreram de modo muito mais sutil, a ponto de quase se tornarem imperceptíveis. É justamente a partir dessas fissuras discretas que pretendo operar minhas leituras, evidenciando-as por meio da análise de poemas selecionados de determinados livros da autora.

Tais mudanças acenam para o que compreendo como um constante porvir na obra de Hilda Hilst, porvir esse que delinea, com precisão, uma verdadeira trajetória poética da subjetividade ao longo de seus livros. A subjetividade na poesia de HH não se apresenta como algo fixo ou estável, mas como um movimento contínuo de feitura e refeitura, que reconhece a materialidade do mundo e a presença do Outro à sua frente e ao seu redor.

Mudanças e rupturas têm ocupado lugar central nas obras de escritoras mulheres, aspecto que dialoga diretamente com as reflexões de Marina Colasanti (1981), quando afirma, em *Mulher daqui pra frente*, que “somos mutantes, mulheres em transição” (COLASANTI, 1981, p. 13). Ao reconhecer que não houve outras como nós antes, e que aquelas que virão depois também serão diferentes, Colasanti sublinha o caráter processual e inacabado dessas transformações, bem como o custo simbólico e material de iniciá-las. Ao trazer essa reflexão para o horizonte deste trabalho, reconheço-me igualmente como parte desse movimento ainda em curso, que exige não apenas a coragem da mudança, mas também a disposição para arcar com as consequências de desestabilizar paradigmas consolidados.

É a partir dessa concepção de mulheres “mutantes”, em permanente transição, que assumi a responsabilidade de ler a poesia de Hilda Hilst atentando para os movimentos desse processo. Contudo, não me detenho nos deslocamentos mais flagrantes de sua obra, amplamente consagrados, debatidos ou polemizados pela crítica, como aqueles presentes em *O caderno rosa de Lori Lamby* — já mencionado neste texto —, *A obscena senhora D.* ou *Poemas*

malditos, gozosos e devotos. Nessas obras, Hilda assume, sem evasivas ou subterfúgios, uma postura deliberadamente escandalosa, que marca um afastamento explícito em relação à seriedade poética de sua fase inicial e que, justamente por isso, acabou por concentrar grande parte da atenção crítica.

Minha tarefa, neste trabalho, é delinear os sinais dessas rupturas a partir dos livros de poesia, observando os modos de constituição da subjetividade lírica hilstiana. Para tanto, estabeleço como recorte o percurso que vai de *Presságio* (1950) a *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), período que me permite acompanhar movimentos internos da escrita poética da autora e suas transformações ao longo do tempo.

Júbilo, memória, noviciado da paixão, considerado um dos trabalhos mais relevantes de Hilda Hilst, assume especial importância nesse trajeto por ser o primeiro livro de poemas publicado após sua incursão na prosa. Além disso, a obra apresenta uma progressão temática — que será explicitada mais adiante — em torno do amor e do próprio fazer poético, elementos que revelam uma transformação significativa na configuração dessa subjetividade lírica, agora empenhada em se comunicar, em buscar a comunhão com o mundo e em reconhecer a presença da alteridade.

O livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* encontra-se organizado em diferentes partes, entre as quais se destaca a seção intitulada “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”. Nela, Hilda Hilst retoma a mitologia grega como chave simbólica para refletir sobre o amor e sobre o próprio fazer poético. Ariana — ou Ariadne —, após auxiliar Teseu a vencer o Minotauro e a escapar do labirinto, é abandonada pelo herói na ilha de Naxos. Nas diferentes versões do mito, Dionísio (ou Dioniso, ou Baco) apaixona-se pela jovem e com ela estabelece uma relação amorosa que tensiona os limites entre o divino e o humano, entre a permanência e o abandono, elementos que se revelam fundamentais para a leitura dessa seção do livro.

Os poemas que compõem essa seção são identificados por algarismos romanos, de I a X. No poema II, Ariana constitui-se como eu lírico que se dirige a Dionísio, afirmando simultaneamente seu amor e seu ofício de poeta. Contudo, essa afirmação não se dá de modo simples ou linear: Ariana confessa que, antes mesmo de ser mulher — isto é, um ser que ama —, ela é poeta, um ser que cria. Mais do que isso, o corpo dessa mulher-poeta é apresentado como força capaz de mover o grande corpo do deus, daquele que inspira. Desse modo, considero possível sustentar que Dionísio, nesse livro, não figura apenas como uma divindade mitológica, mas também como uma representação simbólica da inspiração poética, do vinho, da embriaguez e do arrebatamento criativo. Tal leitura se reforça pelo fato de Dionísio não se apresentar como

uma presença perene: ele se despede ao amanhecer, instaurando uma dinâmica de ausência que dialoga diretamente com a natureza fugidia do torpor criativo e da própria inspiração poética.

Além disso, se em toda a poesia de Hilda Hilst é possível perceber uma recorrência significativa da estratégia metapoética, é em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* que essa dimensão se torna particularmente explícita, na medida em que a poeta declara, de forma direta, o seu ser e sua vida de poesia. Essa afirmação se evidencia de modo exemplar no já mencionado poema II, no qual o eu lírico explicita a primazia do fazer poético sobre qualquer outra identidade possível, como se observa nos versos:

II

Porque tu sabes que é de poesia
 Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,
 Que a teu lado te amando,
 Antes de ser mulher sou inteira poeta.
 E que o teu corpo existe porque o meu
 Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio,
 É que move o grande corpo teu.

Ainda que tu me vejas extrema e suplicante
 Quando amanhece e me dizes adeus (HILST, 2017, p. 256-257)

Desde o primeiro verso — “Porque tu sabes que é de poesia” — percebo que o poema se anuncia como autorreflexivo. A fala lírica não se limita a enunciar um sentimento, mas explicita, desde o início, o regime de linguagem no qual esse sentimento se constitui. Amar, desejar e existir não se apresentam como experiências anteriores ou exteriores à linguagem; ao contrário, tornam-se possíveis justamente porque são mediadas pela poesia. É a poesia, portanto, que funda a experiência amorosa e existencial do eu lírico, deslocando-a do campo da vivência imediata para o espaço do fazer poético.

A metalinguagem se intensifica em versos decisivos como “Antes de ser mulher sou inteira poeta”, nos quais identifico a afirmação de uma verdadeira ontologia da poesia. A subjetividade lírica não se apresenta como alguém que escreve poemas, mas como alguém que é poeta antes de qualquer inscrição identitária de ordem social, histórica ou corporal. Nesse gesto, a condição feminina — tradicionalmente capturada por discursos que a vinculam ao corpo, ao amor romântico ou à submissão — é deslocada de modo contundente. O corpo não antecede o canto; ao contrário, ele só se legitima porque há poesia. Essa inversão se radicaliza nos versos seguintes — “E que o teu corpo existe porque o meu / Sempre existiu cantando” — nos quais a figura do eu lírico atribui à sua própria existência poética a condição de possibilidade do corpo do Outro, instaurando uma relação em que a alteridade não apenas dialoga com o eu, mas depende dele para existir simbolicamente.

Nesse ponto, torna-se evidente que o corpo do outro nasce do poema. O amado não antecede a linguagem nem se apresenta como origem da experiência poética; ao contrário, ele é produzido pela própria linguagem poética. Essa operação subverte de maneira decisiva a concepção romântica tradicional segundo a qual o amor seria o motor primeiro do poema. Aqui, o movimento se inverte: é o poema que engendra o amor, o corpo e o Outro. Por isso, a metalinguagem aqui não se reduz a um procedimento formal ou autorreferencial; ela assume uma dimensão epistemológica. O poema afirma a poesia como um modo específico de conhecimento e, mais do que isso, como uma instância capaz de criar o real, instaurando existências simbólicas que só se sustentam no e pelo canto.

Nesse movimento de criação do real pela linguagem, o “tu” — nomeado como Dionísio — não se configura apenas como um destinatário amoroso. Ele opera como uma figura relacional, de feição quase arquetípica: Dionísio é o deus do excesso, do corpo, da embriaguez e do êxtase. Contudo, ao invocá-lo, o eu lírico não se submete a essa potência dionisíaca nem se deixa capturar por ela; ao contrário, convoca-o para um campo simbólico previamente instaurado pela poesia. Dionísio adentra um espaço que já existe porque o poema existe, o que reforça a inversão operada pela lírica hilstiana: a alteridade não é origem, mas efeito da linguagem poética, instaurada na e pela voz do eu que canta.

Essa inversão se explicita de forma contundente nos versos “Meu corpo, Dionísio, / É que move o grande corpo teu”, nos quais identifico um deslocamento radical da hierarquia tradicional que associa o masculino à atividade e o feminino à passividade. O eu lírico se reconhece em relação ao outro — há diálogo, endereçamento e desejo —, mas não se dissolve nele nem se define a partir dele. O outro é necessário enquanto instância relacional, mas não funciona como fundamento da subjetividade. É o canto que funda o eu e que, ao mesmo tempo, coloca o outro em movimento. Assim, a subjetividade lírica hilstiana se constrói numa dinâmica de reconhecimento da alteridade sem submissão, afirmando a poesia como força originária e estruturante da experiência amorosa e existencial.

Esse reconhecimento do outro é, portanto, não fusional. O eu lírico necessita do tu para falar, para tensionar a linguagem e para desejar, mas preserva sua anterioridade simbólica. O diálogo, longe de diluir a subjetividade, atua como força de intensificação do eu, que se afirma justamente na relação, sem se anular nela. Assim, a alteridade não opera como instância absorvente ou totalizante, mas como condição dinâmica para a emergência e o adensamento da voz poética.

O adeus ao amanhecer, que encerra o poema, condensa essa dinâmica relacional sem fusão. O outro comparece, é convocado, participa da cena do desejo e do canto, mas não

permanece. Sua retirada — marcada pelo amanhecer — não produz esvaziamento do eu lírico, tampouco silêncio. Ao contrário, evidencia que a presença do outro é episódica, enquanto a poesia se mantém como instância contínua. O fim da noite amorosa não coincide com o fim da voz: o que permanece é o canto, reafirmando que a experiência poética não depende da duração da relação, mas de sua inscrição na linguagem.

No poema em questão, portanto, observo uma elaboração lírica marcada por forte consciência metapoética, na medida em que a enunciação explicita a poesia não apenas como meio de expressão, mas como instância fundadora da experiência subjetiva. Desde o verso inicial, a voz poética afirma que o amor e o próprio endereçamento ao outro só se realizam porque se inscrevem no regime da linguagem poética, o que desloca a compreensão tradicional segundo a qual a experiência amorosa precederia o poema. Ao declarar-se “inteira poeta” antes mesmo da condição de mulher, a figura do eu lírico afirma a anterioridade ontológica da poesia em relação ao corpo e às identidades sociais, convertendo o canto em princípio constitutivo dessa subjetividade.

Nesse movimento, o outro, nomeado como Dionísio, não aparece como fundamento da voz, mas como interlocutor necessário à instauração do diálogo lírico, sendo, inclusive, figurado como efeito da própria linguagem poética. A relação entre eu e outro constrói-se, assim, de forma não fusional, preservando a autonomia do que conhecemos como sujeito lírico — ou, mais precisamente, do que proponho nomear como *eu lírica* — mesmo nos momentos de vulnerabilidade afetiva. Desse modo, o poema articula metalinguagem e alteridade ao afirmar uma subjetividade que se reconhece em relação ao outro sem dele depender para sua constituição, instaurando uma lírica em que a poesia antecede o amor, o corpo e a própria cena do desejo.

Para alcançar esse ponto de reflexão e desenvolvê-lo ao longo do trabalho, faz-se necessário revisitar, ainda que brevemente, os modos pelos quais a crítica literária passou a distinguir — e a hierarquizar — o que se convencionou chamar de escrita de mulher e escrita de homem. Se, por um lado, a escrita masculina foi historicamente autorizada a se ocupar de temas considerados universais — como viagens, guerras, deslocamentos históricos e as grandes vicissitudes da condição humana —, a escrita feminina foi, durante longo período, associada a registros tidos como menores: as minúcias do cotidiano, os dramas particulares, as experiências afetivas e a esfera da vida doméstica. Tal entendimento, sustentado por certa tradição crítica, contribuiu para a naturalização da ideia de que a escrita produzida por mulheres apresentaria marcas específicas capazes de classificá-la como tal. Como efeito desse enquadramento, alguns autores homens que abordavam conteúdos associados a esse repertório temático foram,

paradoxalmente, categorizados como praticantes de uma chamada “escrita feminina”, evidenciando o caráter construído — e não essencial — dessas categorias.

Segundo Vera Queiroz (1997), a escrita considerada feminina não se define pelo sexo biológico do autor, podendo ser praticada tanto por mulheres quanto por homens — Marcel Proust e James Joyce são exemplos frequentemente mobilizados para ilustrar essa perspectiva. Trata-se, antes, de uma modalidade de escrita que se caracteriza por determinadas marcas discursivas e estilísticas, associadas a um campo semântico que envolve a falta, o silêncio e o indizível, mas também o confessional, o subjetivo e o íntimo. Nessa configuração, observa-se a recorrência do narrador em primeira pessoa, da valorização da visão interior, do fluxo de consciência, do esgarçamento dos sentidos da palavra e da própria ordem do discurso, bem como de procedimentos como a fragmentação, o dilaceramento da escrita, a busca da identidade e a presença do corpo como instância significativa da enunciação.

Em vista desse panorama crítico, ficava subentendido que a chamada escrita feminina não teria algo de verdadeiramente relevante ou universal a dizer, permanecendo circunscrita a temas considerados menores, enquanto à escrita masculina caberia a tarefa de enunciar o que seria efetivamente importante. Essa mentalidade se perpetuou de modo tão profundo que não apenas estruturou o discurso crítico por décadas, como também foi, em certa medida, assimilada por mulheres escritoras, inclusive por Hilda Hilst, em uma palestra proferida em 1952, quando a autora ainda se encontrava em seus primeiros anos de formação literária:

A poesia feminina existe, mas nem sempre é de autoria masculina... A ideia que tenho quando digo “poesia feminina”⁹ é de pieguice, porque as mulheres quase sempre são “derramadas” e de uma suavidade irritante quando escrevem poemas. Já a poesia de Cecília Meireles, por exemplo, não pode ser chamada de feminina, porque ela é forte e potente. Cecília nunca poderá ser chamada poetisa, mas sim poeta. No meu primeiro livro talvez eu tenha exagerado a minha meiguice... mas não digo como Reinado Bairão: “os melhores momentos poéticos de Hilda Hilst são aqueles em que ela mais foge de sua acabrunhante feminilidade”. (apud DINIZ, 2013, p. 22)

Essa mentalidade levou a própria Hilda Hilst a considerar livros como *Presságio*, *Balada de Alzira* e *Balada do festival* como parte mais imatura de sua produção poética. Embora não os tenha rejeitado nem renegado, a autora frequentemente os subestimou, posicionando-os em um patamar inferior dentro do processo de construção de sua *persona* poética. Tal juízo, no entanto, revela menos uma insuficiência estética desses livros e mais a internalização de um horizonte crítico que associava determinadas tonalidades líricas — como a delicadeza, o

⁹ Importante salientar que essa noção de feminino citada por Hilda Hilst é uma essência, e este trabalho interessa-se pela pluralidade, portanto: poesia de mulheres, escrita de mulheres, o que por si já compreende possibilidades múltiplas, uma vez que, até entre as mulheres há diferenças insuperáveis.

recolhimento e a exposição afetiva — a uma suposta fragilidade poética. É justamente sobre esse ponto que me debruço, a fim de tensionar essas concepções e investigar de que modo tais obras iniciais já anunciam movimentos decisivos da subjetividade lírica hilstiana, antes mesmo das rupturas mais evidentes de sua produção posterior.

A fala de Hilda Hilst, proferida em 1952, deve ser compreendida, portanto, não apenas como expressão de uma opinião individual, mas como sintoma de um horizonte crítico mais amplo, que hierarquizava modos de escrita e atribuía menor valor estético às manifestações associadas ao sensível, ao confessional e ao afetivo — marcas historicamente vinculadas à chamada escrita feminina. Nesse sentido, a autocrítica de Hilda em relação a seus primeiros livros pode ser lida como efeito de uma internalização desse regime de valores, que exigia da poeta um distanciamento progressivo daquilo que era lido como “meiguice” ou “derramamento”. É justamente esse ponto que a reflexão de Norma Telles (1992) permite tensionar, ao compreender a literatura escrita por mulheres como um palimpsesto, isto é, como uma escrita que simultaneamente diz e disfarça, revela e oculta, operando em diferentes camadas de sentido. Tal perspectiva desloca o olhar crítico da superfície para as zonas de opacidade e ambiguidade do texto, sugerindo que aquilo que foi historicamente lido como fragilidade ou imaturidade pode, na verdade, constituir um modo complexo de inscrição subjetiva e simbólica no campo literário.

A literatura escrita por mulheres é, em certo sentido, um palimpsesto, pois o desenho de superfície esconde ou obscurece um nível de significado mais profundo, menos acessível ou menos aceitável socialmente. É uma arte que tanto expressa quanto disfarça. Este exercício de leitura, levando em conta a miríade de influências que afetam nossas vidas, sonhos, faculdades críticas e leituras, não pretende uma postura neutra, mas segue o conselho de Virginia Woolf: girar o caleidoscópio para desvendar novas paisagens a partir de uma perspectiva alienígena. Quando se faz esse tipo de leitura, que entrelaça os campos de significados e de atividades, verifica-se que as narrativas de autoras não só convidam a uma análise semiótica, mas realizam esse gesto por nós. (TELLES, 1992, p. 46)

Apesar disso, afirmo aqui, de antemão, que a assertiva de Hilda Hilst acerca da chamada poesia feminina, ainda que proferida por ela, não pode ser compreendida como uma posição exclusivamente individual. Trata-se, antes, de um enunciado que emerge de um horizonte histórico e crítico específico, no qual determinadas concepções sobre literatura, gênero e valor estético já estavam profundamente sedimentadas. Essa convicção não partiu apenas de Hilda, mas de um tempo que inculcou em seu pensamento — como no de tantos outros escritores e críticos — a ideia de que haveria uma hierarquia entre modos de escrita, na qual o masculino ocupava o lugar do universal, do forte e do relevante, enquanto o feminino era relegado ao

campo do menor, do sensível e do excessivamente afetivo. Tal mentalidade, por conseguinte, esteve solidamente alicerçada em uma estrutura simbólica complexa que, ao longo dos séculos, naturalizou a supervalorização do masculino em detrimento do feminino, inclusive no interior da própria crítica literária.

A supervalorização da autoria masculina em detrimento da autoria feminina inscreve-se em um discurso que se formula desde séculos passados, no qual a mulher foi historicamente representada por meio de binarismos rígidos e excludentes, como força do bem/força do mal, anjo do lar/bruxa monstruosa. Tais imagens não apenas organizaram o imaginário social, mas também fundamentaram hierarquias simbólicas que atravessaram o campo da cultura e da literatura. Como observa Norma Telles (1992), esse discurso operou uma naturalização do feminino, deslocando-o para fora da esfera da criação intelectual e artística, ao mesmo tempo em que consolidava a figura do autor como essencialmente masculina:

[...] naturalizou o feminino, colocou-o além e aquém da cultura. Seguindo esse rastro, a tradição estética definiu o dom da criação artística como essencialmente masculino. Tal e qual o Deus-Pai, que criou o mundo e o nomeou, o artista é progenitor e procriador do seu texto – um patriarca estético. Nessas formulações modernas, foi negada à mulher a autonomia, a subjetividade implícita na criação. [...] É musa ou criatura, nunca criadora. (TELLES, 1992, p. 50-51)

Contudo, o acúmulo de reflexões críticas produzidas nas últimas décadas permite afirmar que a escrita literária constitui, antes de tudo, um espaço de invenção e ficção, no qual não se pode estabelecer uma correspondência necessária entre autoria, gênero e temática. A noção de que existiriam temas, léxicos ou modos de dizer essencialmente femininos ou masculinos revela-se, nesse sentido, uma construção ideológica de caráter normativo e excludente, mais do que um dado estético ou formal verificável. Tal perspectiva é problematizada de modo incisivo no texto da poeta Nina Rizzi, intitulado “*É isto uma mulher?*”, no qual a autora contesta a expectativa crítica de que a escrita de mulheres deva se restringir a determinados assuntos ou a formas previsíveis de abordagem. A partir de exemplos concretos da literatura produzida por escritoras, Rizzi evidencia como essas obras frequentemente subvertem as categorias temáticas e estilísticas que lhes foram historicamente atribuídas, desmontando, assim, os pressupostos da crítica patriarcal que insiste em reduzir a autoria feminina a um repertório limitado e antecipável.

Não há, portanto, qualquer regra que determine que textos escritos por mulheres devam centralizar o ambiente doméstico ou tomar a temática amorosa como eixo exclusivo, tampouco que o façam por meio de uma dicção açucarada, fútil ou supostamente histórica. Autoras podem refletir sobre o próprio fazer poético, abordar as múltiplas faces da violência, eleger outras

mulheres como figuras heroicas e inscrever em sua literatura memórias históricas, coletivas e ancestrais, sem que isso implique uma redução à esfera do íntimo ou do cotidiano doméstico. Podem, ainda, dialogar com temas tradicionalmente associados aos grandes clássicos, como a mitologia e seus personagens, a partir de gestos de releitura e ressignificação — como se observa no poema II de Hilda Hilst, analisado anteriormente. Do mesmo modo, quando mulheres escritoras escolhem tratar de experiências domésticas, cotidianas ou íntimas, o fazem por meio de múltiplas dicções e estratégias formais, sem perder de vista o mundo histórico, social e político que as atravessa. Assim, o que se evidencia não é a limitação temática da escrita feminina, mas a pluralidade de modos de dizer e de construir subjetividades no interior da linguagem literária.

Cabe acrescentar, ainda, que a crítica literária que historicamente se consolidou em torno da obra de mulheres é, em sua ampla maioria, de autoria masculina. Trata-se, portanto, de um campo crítico estruturado a partir de olhares, valores e pressupostos produzidos no interior de uma tradição intelectual hegemonicamente masculina. Como efeito desse pensamento de época — o mesmo que chegou a ser internalizado pela própria Hilda Hilst —, tal crítica frequentemente reiterou a concepção restritiva de que a produção literária feminina ocuparia um lugar menor no sistema literário. Essa constatação permite afirmar que, durante muito tempo, a avaliação especializada da obra de mulheres foi mediada por critérios que não apenas lhes eram externos, mas que também operavam segundo uma lógica que invisibilizava ou desqualificava as experiências, os gestos formais e as estratégias discursivas dessas autoras.

Sendo assim, a alegada inviabilidade de se ler a literatura de autoria feminina em razão de uma suposta carência de objetividade não pode ser compreendida como um problema inerente à produção literária das mulheres, mas como um impasse historicamente produzido no interior de uma crítica literária majoritariamente masculina. Ao operar segundo critérios que se pretendiam universais, mas que estavam atravessados por valores de gênero, essa crítica acabou por restringir as possibilidades de leitura da escrita feminina, contribuindo para a invisibilização ou a leitura enviesada de inúmeras escritoras. Tal dinâmica atingiu, ainda que de modo específico e complexo, a própria Hilda Hilst, cuja obra permaneceu por longo tempo marginalizada, mal compreendida ou reduzida a estereótipos que pouco dialogavam com a densidade e a pluralidade de seu projeto literário.

Partindo, então, do pressuposto de que as categorias que organizam a literatura — e, por extensão, a própria noção de autoria feminina e a noção de mulher — são construções históricas e culturais, portanto passíveis de questionamento, desconstrução e reconstrução, a Parte I deste trabalho se constitui a partir de minhas leituras, reflexões, experiências acadêmicas e discussões

travadas com professoras, professores e colegas. Nessa etapa, retorno à concepção de subjetividade lírica moderna e às suas particularidades, com o objetivo de oferecer subsídios teóricos que permitam pensar a poesia de Hilda Hilst para além de classificações cristalizadas, bem como problematizar se é pertinente referir-se à instância enunciativa de sua poesia como “subjetividade lírica hilstiana”.

Na Parte II, coloco-me diante do recorte necessariamente limitado que precisei efetuar em uma produção vasta, complexa e erudita, a fim de observar, ainda que sentada à janela, a trajetória percorrida pela subjetividade que se instaura como instância emissora na obra dessa poeta. Trata-se de acompanhar, a partir desse ponto de observação parcial e consciente de seus limites, os deslocamentos e as transformações dessa voz lírica ao longo de determinados livros, considerando que Hilda Hilst, embora não esteja tão distante do meu tempo presente, já não está entre nós para engendrar novas rupturas possíveis em sua escrita.

Finalmente, na Parte III, proponho a leitura de alguns poemas e de uma antologia poética de Hilda Hilst, à qual me dediquei com maior atenção, com o objetivo de situá-la como o último conjunto de poemas anterior à publicação de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. É a partir dessa antologia que busco identificar e elencar sinais mais consistentes das transformações em curso na poética hilstiana, às vésperas do que compreendo como sua primeira transição significativa, tanto no plano temático quanto no modo de configuração da subjetividade lírica.

E, para que eu consiga realizar essa cartografia a partir de um recorte necessariamente reduzido na poética de Hilda Hilst, valho-me da leitura de seus livros de poemas, de entrevistas concedidas pela autora, de trabalhos acadêmicos que se debruçam sobre sua obra, de alguns dados biográficos e de produções audiovisuais dedicadas à sua vida e ao seu trabalho. Tal escolha metodológica parte da compreensão de que literatura e realidade não se separam, mas se atravessam continuamente. Como afirma Nelly Richard (2002), “a escrita coloca em funcionamento o cruzamento interdialético de várias forças de subjetivação” (p. 132), o que reforça tanto a complexidade do material analisado quanto a necessidade de uma postura crítica atenta, sensível e rigorosa diante dele.

Quanto ao aporte teórico e crítico mobilizado para localizar e problematizar a noção de subjetividade lírica neste trabalho, retomo autores e autoras que vão de Hegel, Theodor Adorno, Michel Collot e Dominique Combe até Nelly Novaes Coelho, Luísa Destri, Alcir Pécora e Susana Bórneo Funck, entre outros. Essas e tantas outras vozes reflexivas, de nosso tempo e de tempos anteriores, são aqui convocadas com o intuito de fundamentar, organizar e tensionar minhas ideias e argumentos acerca das manifestações da subjetividade na poesia de Hilda Hilst, bem como dos percursos que essa instância subjetiva trilhou ao longo de sua obra.

E, para engendrar essa discussão, tornou-se necessário atentar para as formas, os temas, as escolhas lexicais, as referências simbólicas e intertextuais, entre outros elementos que se manifestam e se transformam ao longo do tempo nesse breve recorte poético que realizo dentro da dilatada produção de Hilda Hilst.

Por fim, após esta caminhada, convido leitoras e leitores interessados na obra e nas leituras de Hilda Hilst a permanecer e a avançar nas reflexões sobre os escritos dessa autora, de modo a ampliar e aprofundar as discussões em torno de sua poética, contribuindo para a efetivação da comunicação tão almejada por essa poeta — propósito que atravessou sua vida e sua trajetória literária.

PARTE I

INCURSÕES NA TRAJETÓRIA DA SUBJETIVIDADE LÍRICA MODERNA

[...]
 pegar com a mão e mexer
 pela centésima milionésima vez
 muda o verbo
 troca o ritmo
 pra ficar igual ao que era
 da última vez que eu mudei

(Hilda Machado¹⁰)

Antes de tratar especificamente da subjetividade lírica na modernidade e em um livro de poesia, cabe a este trabalho acompanhar, de modo sintético, algumas das transformações mais decisivas sofridas por esse conceito ao longo da história da teoria literária. Na *Estética*, Hegel (1997) estabelece uma relação direta entre o conteúdo da poesia lírica e o “eu” do poeta e, ao contrapor os gêneros, afirma que, enquanto a epopeia se orienta para a exterioridade do mundo e para a objetividade dos acontecimentos, a lírica se volta para a interioridade do indivíduo. Tradicionalmente, portanto, o lírico passa a ser compreendido como o espaço privilegiado da expressão do “eu”, assentado na interioridade subjetiva, em oposição ao mundo exterior.

Como na poesia lírica quem se exprime é o indivíduo, este pode muito bem contentar-se com o conteúdo mais insignificante. Com efeito, o que interessa antes de tudo é a expressão da subjetividade como tal, das disposições da alma e dos sentimentos, e não a de um objeto exterior, por muito próximo que esteja. (HEGEL, 1997, p. 514)

Essa concepção se explicita quando Hegel afirma que, na poesia lírica, quem se exprime é o indivíduo e que, por isso mesmo, o conteúdo objetivo pode parecer secundário ou até insignificante. O que se torna central, segundo o filósofo, é a expressão da subjetividade enquanto tal, isto é, das disposições da alma e dos sentimentos, e não a representação de um objeto exterior, por mais próximo que este esteja da experiência do sujeito (HEGEL, 1997, p. 514). Tal formulação não apenas consolida a associação entre lirismo e interioridade, como também funda uma tradição crítica que tende a identificar o poema lírico como manifestação direta de um eu individual e interiorizado.

Tal concepção, se adotada de modo inflexível até os dias atuais, excluiria um número significativo de obras do campo da poesia lírica. Isso porque a modernidade, marcada pela

¹⁰ Fragmento do poema “Poeta”, de Hilda Machado, presente em: MACHADO, Hilda. *Nuvens*. São Paulo: Editora 34, 2018.

instabilidade, pela ruptura e pela constante reconfiguração das formas artísticas, impõe desafios que a proposta hegeliana não é capaz de abarcar integralmente. Assim, embora fundamental para a consolidação de uma tradição crítica do lírico, a definição de Hegel mostra-se insuficiente para dar conta da poesia produzida após ele, sobretudo a partir do momento em que a própria noção de sujeito passa a ser problematizada.

Um dos pontos centrais dessa limitação reside no fato de que Hegel subordina a linguagem à vivência do poeta, conferindo primazia à experiência subjetiva como força motriz da criação poética e relegando as palavras a um papel secundário, meramente instrumental. Essa perspectiva se evidencia quando o filósofo afirma que, para a “embriaguez lírica”, as palavras funcionariam apenas como recipientes indiferentes, simples meios de transporte e comunicação alheios às alegrias e às tristezas do sujeito, aproximando-se mais da musicalidade do que de uma elaboração propriamente linguística:

[...] pois para a nossa sede de embriaguez lírica as palavras são como vasos, não passam de simples veículos indiferentes, de meios de transporte, transmissão e comunicação alheios às nossas alegrias e às nossas tristezas. As palavras aparecem então como a acessório, que servem à encantadora melodia da música. (HEGEL, 1997, p. 521)

Ao minimizar o papel constitutivo da linguagem, essa concepção tende a reforçar a ideia de que o poema lírico seria uma expressão quase imediata de uma interioridade prévia, o que se tornará progressivamente insustentável diante das transformações estéticas e teóricas que atravessam a poesia moderna.

No entanto, após a *Estética*, emergiram diversos impasses teóricos e estéticos que não poderiam mais ser ignorados. A multiplicidade de vozes, a fragmentação da experiência e da própria noção de sujeito, a ficcionalização da voz poética, a importância do conhecimento e da erudição, bem como a exploração das possibilidades plásticas da linguagem, passaram a ocupar lugar central na produção poética dos séculos XIX e XX. Diante desse cenário, a concepção hegeliana do lírico, embora historicamente decisiva, revela-se limitada e circunstancial, mostrando-se insuficiente para apreender as múltiplas e instáveis configurações da subjetividade lírica que se consolidam na modernidade.

Para dar conta das poéticas que já não se enquadravam nos pressupostos da lírica romântica alemã, tornou-se necessário formular novas concepções teóricas acerca da subjetividade lírica. É nesse contexto que emergem propostas destinadas a compreender essa instância criativa para além da identificação imediata entre poema e vivência empírica do autor. Uma dessas formulações decisivas é a concepção de sujeito — ou eu lírico — desenvolvida por

Margaret Susmann (2017), já no século XX, que pensa a subjetividade lírica como uma instância discursiva: um eu que se constitui no e pelo poema, que surge e existe apenas na linguagem poética, de modo independente da pessoa empírica do poeta.

O eu lírico pode partir do eu mais genérico, da fala de um indivíduo em geral, assim como pode dizer respeito à expressão do indivíduo mais singular de nosso tempo, sem perder seu caráter artístico e objetivo, ou seja, o mínimo de sua unidade – que é uma unidade que não se fundamenta em um eu no sentido empírico, mas em uma forma do eu. Aquele eu precisa ser ignorado. O eu lírico não é um eu específico, é um eu criado, o qual, assim com a obra de arte lírica, mantém seu caráter puramente formal, independentemente de seu conteúdo individual ou geral. O poeta não encontra esse eu em si mesmo, mas, assim como os demais falantes da língua e os atores de um drama, ele deve criar esse eu objetivamente. (SUSMANN, 2017, p. 16-19)

Segundo Susmann, o eu lírico pode partir tanto de um eu mais genérico, da fala de um indivíduo em geral, quanto da expressão de um indivíduo singular de seu tempo, sem perder, em nenhum dos casos, seu caráter artístico e objetivo. O que garante essa objetividade mínima não é a ancoragem num eu empírico, mas numa forma do eu. O eu biográfico, portanto, precisa ser ignorado. O eu lírico não é um eu específico, mas um eu criado, que, assim como a obra de arte lírica, mantém seu caráter puramente formal, independentemente de seu conteúdo individual ou geral. Desse modo, o poeta não encontra esse eu em si mesmo; ele o cria objetivamente, tal como ocorre com os falantes da língua ou com os atores de um drama.

Tal concepção permite compreender como lírico um poema como “O corvo”, de Edgar Allan Poe, ainda que ele não se enquadre na definição tradicionalmente hegeliana de lirismo. A voz que se enuncia nesse poema não corresponde ao indivíduo empírico Poe — cidadão estadunidense situado num tempo histórico específico e portador de uma biografia determinada. Tampouco a experiência ali elaborada artisticamente remete a um sujeito que tenha existido de fato na realidade empírica do autor. Trata-se, antes, de um sujeito lírico criado no e para o poema, uma instância discursiva que só se constitui porque o poema, ele próprio, é uma forma artística autônoma.

Assim, a existência desse amante sofrido que lamenta a perda de Lenora e dialoga obsessivamente com um corvo insólito que adentra seu recinto não precede o poema, nem se confunde com a vida do poeta: ela é efeito da linguagem poética. É apenas porque “O corvo” foi escrito que esse sujeito pode existir enquanto tal, o que reforça a noção de que o eu lírico não é um reflexo do autor empírico, mas uma construção formal engendrada pelo próprio texto.

Outra proposta que se coloca em tensão direta com a tese hegeliana é a de Käte Hamburger (1975), também estudiosa alemã, que redefine o eu lírico não como expressão de uma subjetividade pessoal, mas como um sujeito da enunciação. Ao deslocar o foco do

indivíduo empírico para a instância enunciativa, Hamburger propõe uma reformulação decisiva da teoria do lírico, afastando-a da noção tradicional de interioridade psicológica como seu fundamento principal.

Nesse sentido, a autora afirma que:

Se o eu lírico não for apenas definido como ‘sujeito’ no sentido pessoal deste conceito, mas como sujeito-de-enunciação, será eliminada, como tentaremos demonstrar, a noção de subjetividade da teoria do lírico, sendo possível incluir em seu conceito genérico também as formas e teorias mais modernas do lírico, como, por exemplo, o texto e a teoria do texto. (HAMBURGER, 1975, p. 169)

Ao conceber o eu lírico como função enunciativa, Hamburger amplia significativamente o alcance do conceito de lirismo, tornando-o capaz de abarcar produções poéticas em que a subjetividade não se apresenta de forma confessional ou psicológica, mas se constrói no próprio ato discursivo, como efeito da linguagem e da organização textual.

A constatação de que a poesia é, antes de tudo, linguagem e arte, isto é, um artefato produzido por mãos humanas e mediado por escolhas formais, é decisiva para deslocar a noção de subjetividade lírica para além dos escritos hegelianos. A lírica deixa de se situar exclusivamente na empiria ou na interioridade do poeta e passa a se constituir no próprio trabalho da linguagem, na organização formal do discurso poético e nas condições de sua enunciação. Assim, a subjetividade lírica já não é compreendida como expressão imediata de uma experiência interior, mas como um efeito construído pela linguagem.

É nesse sentido que Käte Hamburger radicaliza a noção de sujeito-de-enunciação ao afirmar que:

Dado o fato de que o lírico se situa no sistema de enunciação da linguagem, a sua forma peculiar é transferível a toda asserção; inversamente, tendo-se um sujeito-de-enunciação lírico, não é necessário, logicamente, que a forma em que o sujeito ‘se exprime’ corresponda às exigências estéticas de uma formação lírica artística. (HAMBURGER, 1975, p. 173)

Com essa formulação, Hamburger não apenas dissocia o lírico da figura empírica do poeta, mas também relativiza a ideia de uma forma lírica fixa ou estável, abrindo espaço para compreender manifestações líricas que escapam aos moldes tradicionais do gênero. A subjetividade lírica, assim, passa a ser entendida como uma função discursiva, potencialmente presente em diferentes configurações textuais, desde que haja uma determinada posição enunciativa que organize o dizer poético.

Por outro lado, as teorias que deslocaram o sujeito lírico para o campo da linguagem e da instância discursiva acabaram, em muitos casos, promovendo um afastamento radical entre o eu lírico e a experiência, a história e a materialidade da vida. Ao enfatizar quase exclusivamente o poema como sistema autônomo de signos, tais abordagens contribuíram para a consolidação de leituras imanentistas que, por longos períodos, desconsideraram ou mesmo menosprezaram questões que extrapolam os limites estritos do texto. Esse movimento teórico, embora fundamental para romper com a identificação ingênua entre poeta empírico e voz poética, acabou por instaurar um outro extremo interpretativo — igualmente redutor — que dissocia por completo a subjetividade lírica de suas condições históricas, sociais e existenciais. É justamente a via intermediária de leitura que me interessa endossar neste trabalho.

As teorias aqui mobilizadas e brevemente comentadas integram um conjunto muito mais amplo de formulações desenvolvidas ao longo da história da teoria literária. Ainda assim, mesmo diante desse vasto repertório conceitual, nenhuma delas dá conta de esgotar a noção de sujeito — e, menos ainda, a de subjetividade — na poesia lírica. O percurso traçado até aqui não tem, portanto, pretensão de totalidade, mas busca evidenciar um movimento fundamental: a subjetividade lírica já foi pensada a partir de polos distintos e, em certa medida, antagônicos. De um lado, a ênfase na experiência de vida, na interioridade e na vivência do poeta; de outro, a centralidade da linguagem, da enunciação e da construção formal do poema. Entre esses dois polos — empiria e linguagem —, múltiplas nuances foram sendo elaboradas, tensionadas e reavaliadas, o que demonstra que tanto a poesia lírica quanto a subjetividade que nela se inscreve constituem categorias historicamente móveis, abertas a redefinições e atravessadas por diferentes concepções de sujeito, mundo e linguagem.

A valorização da linguagem no campo da lírica revela um traço decisivo da modernidade: a emergência da razão crítica como princípio organizador da experiência estética. É nesse sentido que a reflexão de Octavio Paz (2013) se torna particularmente elucidativa. Em *Os filhos do barro*, o autor compreende a modernidade não como a consolidação de um modelo estável, mas como um movimento incessante de questionamento, ruptura e reconfiguração. Para Paz, “a modernidade é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança; não é a afirmação de um princípio atemporal, mas desdobramento da razão crítica que incessantemente se questiona, se examina e se destrói para renascer mais uma vez”. (PAZ, 2013, p. 37). Essa concepção permite compreender por que a poesia moderna passa a desconfiar de essências fixas — seja do sujeito, seja da linguagem — e desloca o centro da lírica da expressão imediata da interioridade para o trabalho reflexivo sobre a própria forma, sobre os limites da linguagem e sobre as condições de possibilidade do dizer poético.

A noção de razão crítica evidencia, então, a centralidade da consciência e do pensamento nesse novo paradigma de mundo e, conseqüentemente, no processo criativo moderno. Trata-se de uma concepção que reafirma o domínio que o artista exerce sobre o próprio trabalho e sobre os procedimentos de elaboração da obra, deslocando a poesia da esfera da espontaneidade e da inspiração imediata para o campo do labor consciente sobre a linguagem. Nesse contexto, a linguagem deixa de ser mero instrumento transparente de expressão interior e passa a operar como meio de reflexão, de mediação e de construção do pensamento, permitindo ao sujeito sair de si mesmo e elaborar a experiência de forma crítica. É por isso que, para os estudiosos pós-hegelianos, a linguagem assume papel fundamental na compreensão da lírica moderna: ela se torna o lugar privilegiado em que se manifesta a consciência de que a criação poética é resultado de um trabalho rigoroso e intencional, e não de um impulso espontâneo ou de uma efusão emocional imediata.

Entre as diversas formulações pós-hegelianas acerca da lírica, destaca-se, no interior da própria modernidade, a concepção de subjetividade lírica elaborada por Theodor W. Adorno. Dialogando criticamente com a tradição idealista — e, em certa medida, partindo de Hegel para superá-lo —, Adorno propõe uma leitura da lírica que reinscreve a subjetividade no interior das mediações históricas e sociais, sem reduzi-la à mera expressão empírica do indivíduo. Em “Palestra sobre lírica e sociedade”, o filósofo afirma de modo contundente que “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela”. (ADORNO, 2003, p. 66). Com isso, Adorno desloca a oposição simplificadora entre interioridade lírica e exterioridade social, indicando que o social se inscreve formalmente na obra, atravessando a linguagem, as escolhas estéticas e a própria constituição da subjetividade poética.

Adorno não dissocia a lírica da sociedade; ao contrário, sustenta que, mesmo quando o poema parece mais fechado em si mesmo ou deliberadamente hermético, a linguagem lírica é tanto mais social quanto menos explícita for essa relação. Isso porque a própria linguagem, em sua materialidade histórica, é capaz de revelar aquilo que o indivíduo tentaria ocultar ou escamotear. Não parece coerente, portanto, considerar a arte apartada do mundo que possibilitou sua existência, nem desvinculá-la das condições históricas que formam tanto o sujeito criador quanto o público leitor que a recebe.

Costuma-se dizer que um poema lírico perfeito tem de possuir totalidade ou universalidade, tem de oferecer, em sua limitação, o todo; em sua finitude, o infinito. Se isso for mais que um lugar-comum daquela estética que tem sempre à mão, como panaceia universal, o conceito do simbólico, então isso mostra que em cada poema lírico devem ser encontrados, no *médium* do espírito subjetivo que se volta sobre si

mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade. Esse processo de sedimentação será tanto mais perfeito quanto menos a composição lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade, quanto mais involuntariamente essa relação for cristalizada, a partir de si mesma, no poema. (ADORNO, 2003, p. 73)

Nessa direção, Adorno retoma a ideia de que o poema lírico, para além de sua aparência individualizada, aspira a uma dimensão de totalidade. Longe de reduzir tal formulação a um lugar-comum estético, o filósofo propõe compreendê-la como índice de um processo de sedimentação histórica: em cada poema lírico encontram-se inscritos, no médium da subjetividade que se volta sobre si mesma, os vestígios da relação entre sujeito e objetividade, entre indivíduo e sociedade. Paradoxalmente, esse processo se realiza de modo mais rigoroso quanto menos o poema tematiza explicitamente tal relação, isto é, quanto mais involuntariamente ela se cristaliza na própria forma poética.

Na contemporaneidade, as discussões em torno da representação ou *mimesis*, bem como da distinção entre ficção e realidade, adensaram-se e tornaram-se decisivas para pensar a literatura e suas formas de relação com o mundo. Nesse contexto, emerge um conceito particularmente relevante para refletir sobre a subjetividade na poesia lírica: o de *escrevivência*, proposto pela poeta Conceição Evaristo, pela primeira vez, em 1995. Tomo esse conceito emprestado como ferramenta crítica para meditar sobre a subjetividade lírica na contemporaneidade, especialmente na poesia escrita por mulheres e, de modo mais específico, na poesia de Hilda Hilst, na medida em que ele permite tensionar as fronteiras entre experiência vivida, elaboração estética e inscrição histórica da voz que enuncia.

O termo *escrevivência* é cunhado por Conceição Evaristo a partir da fusão entre “escrita” e “vivência”, designando um gesto literário em que a experiência histórica e social do sujeito que escreve não se dissocia do ato de criação. A noção remete, simbolicamente, à figura da mulher negra escravizada que, no interior da casa-grande, era incumbida de cuidar da prole dos senhores e de embalar seus sonhos por meio de narrativas orais — histórias que, muitas vezes, não podiam ser contadas a seus próprios filhos. É a partir dessa imagem inaugural que a escritora inaugura um projeto literário e político voltado à reinscrição da história da população afro-brasileira, com especial atenção às mulheres negras, cujas vozes foram sistematicamente silenciadas ou distorcidas. Nesse sentido, a autora afirma de modo contundente que “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos”, sublinhando o caráter crítico, interventivo e desestabilizador dessa escrita, que se insurge contra uma tradição literária fundada na exclusão e na hierarquização das experiências.

Nesse contexto, a escrevivência se configura como um gesto literário que busca ficcionalizar as vivências da população negra, compondo narrativas que valorizam suas subjetividades e suas percepções no processo de construção estética. Diferentemente de muitas obras consagradas pelo cânone literário nacional — nas quais corpos e experiências negras foram historicamente animalizados, estereotipados ou reduzidos a funções simbólicas limitadas —, os textos atravessados pela escrevivência recusam tais generalizações. Neles, pessoas negras não são representadas como tipos fixos, a mulher negra não é hipersexualizada, tampouco o homem negro é reiteradamente figurado como violento ou agressivo. Ainda que as marcas do racismo estrutural e das feridas históricas estejam presentes, essas narrativas não se restringem à dor: nelas, o amor pode ser vivido, as relações familiares se constroem com afeto e complexidade, e a memória ancestral é recuperada e celebrada como fonte de identidade, resistência e continuidade.

As principais características da escrevivência, conforme formulada por Conceição Evaristo, manifestam-se no trabalho com uma linguagem que se aproxima da oralidade, no uso de palavras e imagens do cotidiano, na construção de um tempo narrativo não linear — em que passado e presente se imbricam — e na elaboração de uma narrativa que parte da experiência individual, mas que inevitavelmente se inscreve em uma memória coletiva. A escrevivência, nesse sentido, não se reduz a um relato autobiográfico, mas constitui uma categoria estética e política que marca a emergência de uma subjetividade construída na fricção entre empiria, linguagem e história.

Ao deslocar essa noção para a leitura da poesia de Hilda Hilst, não se trata de desconsiderar o caráter racial e histórico específico que funda a escrevivência no contexto da literatura negra brasileira, tampouco de esvaziar sua potência política. Trata-se, antes, de pensar a escrevivência como um operador crítico ampliado, capaz de iluminar modos de inscrição do vivido na linguagem poética. Em Hilda Hilst, ainda que ausente a experiência racial que atravessa a escrita de Conceição Evaristo, observa-se uma poética intensamente marcada pela experimentação da subjetividade, pelo atravessamento do corpo, do desejo e da experiência existencial na linguagem. Assim, interessa observar como, em sua poesia, a escrita se constitui também como gesto de vivência — uma escrita que emerge da experiência radical do sujeito e que transforma a linguagem em espaço de elaboração do vivido, ainda que a partir de um outro lugar histórico, social e simbólico.

Dito isso, é possível afirmar que a subjetividade lírica que se configura na poesia de Hilda Hilst não se inscreve de modo exclusivo na tradição lírica clássica, ainda que com ela dialogue de forma constante. Trata-se de uma subjetividade que se constrói a partir da

experiência com a linguagem e da empiria do corpo e do desejo, deslocando-se da concepção romântica de um eu centrado, expressivo e transparente. Embora mobilize elementos da tradição, essa poética não se orienta pela noção hegeliana de sujeito lírico como instância de interioridade que se exterioriza harmonicamente na forma, mas por uma configuração em que o eu se produz no embate com a linguagem, instaurando uma subjetividade instável, reflexiva e autorreferencial.

Nesse sentido, a aproximação com a noção de *escrevivência* — compreendida aqui não em sua dimensão histórico-racial específica, mas como categoria estética e crítica — permite pensar a escrita hilstiana como um gesto em que vida, corpo e linguagem se imbricam de modo indissociável. Ainda que situada em um outro horizonte histórico e social, a poesia de Hilda Hilst inscreve o vivido na matéria verbal, fazendo da linguagem um espaço de elaboração da experiência e de constituição do sujeito, de modo que a escrita se apresenta menos como expressão de uma interioridade prévia e mais como lugar de produção da própria subjetividade.

Nesse sentido, elementos da vida pessoal de Hilda Hilst atravessam sua escrita, não como matéria confessional direta, mas como experiência transfigurada poeticamente, contribuindo para a construção de determinadas figuras líricas. Exemplo disso são as alusões presentes em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* ao relacionamento vivido com Júlio Mesquita Neto, diretor e herdeiro do jornal *O Estado de São Paulo*, por quem a poeta se apaixonou na década de 1970. Tratava-se, contudo, de um amor inviabilizado no plano da experiência concreta, uma vez que ele era casado, o que desloca essa vivência para o domínio da elaboração simbólica e imaginária. Tal atravessamento biográfico manifesta-se, de modo cifrado, na coincidência entre as iniciais do título da obra e as iniciais do nome do amado (J.M.N.), bem como na nomeação recorrente do interlocutor lírico como “Túlio”, estratégia de disfarce que opera pela substituição da inicial J pela letra T.

Desse modo, a subjetividade que se delinea na poesia lírica de Hilda Hilst pode ser analisada à luz de uma perspectiva adorniana, na medida em que se trata de uma poética que se ocupa da linguagem de forma rigorosa e autorreflexiva, recusando tanto abordagens panfletárias quanto usos meramente instrumentais da palavra poética. É precisamente por meio desse trabalho formal com a linguagem — entendido, nos termos de Adorno, como mediação estética entre sujeito e sociedade — que se inscreve uma preocupação com o feminino, não como temática exterior ou identidade estabilizada, mas como condição constitutiva da própria enunciação lírica.

Paralelamente, a leitura da poesia hilstiana pode ser enriquecida pela aproximação com o conceito de *escrevivência*, ainda que este se origine no contexto específico da literatura

produzida por mulheres negras. Tal deslocamento não se dá por equivalência histórica ou identitária, mas pela afinidade estrutural no modo como a experiência vivida é transfigurada em linguagem, convertendo-se em matéria estética. Assim como na escrevivência, a poesia de Hilst articula, de forma recorrente, dimensões do vivido e do inventado, mobilizando a empiria do corpo, do desejo e da memória para tensionar, revisitar e deslocar valores e concepções cristalizados no interior da tradição literária.

Nessa perspectiva, a preocupação com a condição da poeta de autoria feminina e com a condição da mulher no mundo não se manifesta, na poesia de Hilda Hilst, de modo imediato ou biográfico, tampouco decorre unicamente do fato de a autora ser uma mulher. Essa dimensão tampouco se fundamenta em um simples apanhado de memórias ou experiências pessoais transpostas diretamente para o poema. Ao contrário, ela se inscreve de maneira sutil e mediada em determinados versos, sobretudo quando a voz lírica reflete sobre a própria voz — uma voz de mulher e de poeta que, ao se enunciar, confunde-se e se entrelaça às vozes de outras mulheres.

Assim, não se trata de uma subjetividade lírica de matriz hegeliana, centrada na exteriorização harmoniosa de uma interioridade empírica vinculada à figura da poeta de autoria feminina. A problemática da composição poética, nesse caso, revela-se prioritariamente no e pelo trabalho com a linguagem, justamente quando esta não explicita de forma direta tais preocupações, mas as cristaliza formalmente, como tensão, deslocamento e reflexão no interior do próprio poema.

Esse aspecto da poesia hilstiana evidencia um traço fundamental de sua modernidade: a subjetividade lírica não se constitui prioritariamente a partir de uma experiência empírica imediata, mas emerge do próprio fazer poético, da autorreflexão sobre a figura da poeta e do diálogo estabelecido com outros poetas e poéticas. Nesse sentido, a lírica de Hilda Hilst afasta-se de uma concepção estritamente hegeliana de subjetividade, na medida em que não se limita à expressão de uma interioridade vivida, mas incorpora uma dimensão metapoética e explicitamente dialógica com a tradição literária.

Tal constatação reforça a compreensão de que a subjetividade lírica pode manifestar-se sob diferentes configurações históricas e formais: em certos momentos, vinculada à vivência individual; em outros, estruturada como forma discursiva e como reflexão sobre a própria linguagem. É, portanto, no modo como a linguagem poética é tensionada em relação ao mundo — e não na transparência da experiência empírica — que se tornam visíveis as múltiplas possibilidades de constituição da subjetividade lírica.

À luz dessas considerações teóricas acerca da subjetividade lírica, torna-se possível empreender uma leitura mais atenta da poesia de Hilda Hilst, voltada não apenas para os temas que atravessam seus poemas, mas, sobretudo, para os modos pelos quais a linguagem poética configura, tensiona e problematiza a experiência do sujeito.

PARTE II

DA JANELA VEJO PARTE DA TRAJETÓRIA POÉTICA DA SUBJETIVIDADE NA POESIA LÍRICA DE HILDA HILST

Convém iniciar esta parte retomando o ponto de partida da investigação, isto é, situar o objeto de análise no contexto histórico, crítico e cultural em que se inscrevem tanto a pesquisa quanto a própria obra examinada. Hilda Hilst foi, em grande medida, uma escritora mal compreendida e relativamente pouco lida durante sua vida e mesmo nos primeiros anos após sua morte. Tal incompreensão decorre, em parte, do descompasso entre a natureza de sua produção literária e as expectativas do público leitor de seu tempo. Embora desenvolvesse uma literatura reconhecidamente rigorosa e complexa, sua obra não encontrou, à época, a recepção que ela própria desejava e esperava. Além disso, quando sua poesia era buscada, nem sempre o era pelas razões que a autora considerava centrais: a comunicação com o mundo e a elaboração poética das experiências fundamentais da vida. A dificuldade de leitura de sua obra, portanto, não reside exclusivamente na linguagem ou nas escolhas formais de sua poesia, mas também na complexidade inerente à própria existência humana que seus versos procuram nomear. Ainda que Hilst tenha manifestado reiteradamente o desejo de alcançar um público mais amplo e estabelecer uma interlocução efetiva com seus leitores, esse reconhecimento mais consistente só se consolidou de maneira significativa após sua morte.

Com esse preâmbulo, passo a compartilhar algumas percepções acerca dos processos de circulação e recepção da obra de Hilda Hilst ao longo do tempo. Trata-se de uma autora que se encontra em curso de canonização: foi homenageada pela Festa Literária Internacional de Paraty¹¹ em 2018, tem sido objeto de crescente interesse crítico e acadêmico, e seus versos circulam amplamente em espaços de leitura contemporâneos, como as redes sociais digitais. Tal cenário permite afirmar que Hilda Hilst não é uma autora esquecida; ao contrário, sua obra permanece em movimento, sendo constantemente relida, ressignificada e reinscrita em novos contextos de fruição. Essa ampliação dos modos de acesso à sua poesia evidencia, ao mesmo tempo, as possibilidades e os limites da comunicação entre texto e leitor, aspecto que se torna central para pensar a forma como a subjetividade lírica se projeta, se oferece e se resguarda na poesia hilstiana — movimento que será aqui analisado por meio da metáfora da janela.

Neste trabalho, a metáfora da janela é assumida explicitamente como um operador crítico e metodológico para a leitura da poesia de Hilda Hilst. A imagem da janela permite

¹¹ A FLIP é um dos maiores eventos literários do país que conta com o apoio da Companhia das Letras, uma das editoras mais prestigiadas do Brasil.

pensar a análise literária como um gesto situado, marcado por distanciamentos temporais e espaciais, bem como por uma perspectiva necessariamente parcial. Assim como a janela não oferece a visão total do cenário que se estende além dela, mas apenas um recorte condicionado pela posição de quem observa, esta leitura não pretende abarcar a totalidade da obra hilstiana, tampouco esgotar as múltiplas configurações de sua subjetividade lírica. Ao contrário, parte-se da consciência de que toda interpretação se dá a partir de um ponto de vista específico, histórico e crítico, que seleciona, delimita e enquadra seu objeto. A metáfora da janela, portanto, não remete a uma postura de distanciamento neutro ou de exterioridade absoluta, mas a uma forma de aproximação mediada, que reconhece os limites do olhar e, ao mesmo tempo, a potência analítica do recorte, da perspectiva e da observação atenta.

Além disso, o acesso progressivamente ampliado ao acervo deixado por Hilda Hilst contribui de modo decisivo para a reconfiguração crítica de sua obra e de sua recepção. O conjunto de manuscritos, correspondências, entrevistas e registros diversos, bem como a própria Casa do Sol — seu espaço de criação, convivência intelectual e recolhimento — constitui hoje uma fonte valiosa de pesquisa não apenas sobre a trajetória da poeta, mas também sobre a poesia brasileira do século XX. Fundada em 2005 por José Luís Mora Fuentes e, atualmente, sob a curadoria de seu filho, Daniel Fuentes, a Casa do Sol abriga o Instituto Hilda Hilst, contando com o apoio institucional da Unicamp. Esse trabalho de preservação, organização e disponibilização do acervo amplia as possibilidades de leitura e interpretação da obra hilstiana, permitindo que novos recortes críticos sejam efetuados e que outras janelas se abram para a compreensão de sua poética.

Após uma trajetória marcada por publicações muitas vezes viabilizadas com o apoio de amigos, editores independentes e admiradores, a morte de Hilda Hilst inaugura uma nova etapa na recepção de sua obra. Em 2012, a Companhia das Letras — uma das editoras de maior prestígio no cenário editorial brasileiro — anuncia a publicação de *Da poesia*, reunião que contempla praticamente toda a produção poética de HH, incluindo textos inéditos. Essa edição não apenas amplia o acesso à obra da poeta, como também oferece um mapeamento mais sistemático de suas publicações anteriores, contribuindo para a consolidação crítica de sua trajetória e para a reorganização de sua poesia no interior do campo literário brasileiro.

Diante dessas informações, relevantes para situar a circulação e a recepção da poesia de Hilda Hilst na contemporaneidade, apresento a seguir uma tabela com o objetivo de orientar de modo mais preciso as reflexões desenvolvidas nesta parte do trabalho. Nela, constam o título dos livros de poesia, o ano de sua primeira publicação e a respectiva editora ou grupo editorial responsável pela edição. Ressalto que o levantamento se restringe às obras poéticas, uma vez

que Hilda Hilst também produziu textos em prosa e dramaturgia, os quais não integram o recorte desta pesquisa.

2.1 Livros de poesia de Hilda Hilst*

*(Com base na edição *Da poesia* da Companhia das Letras, de 2017)

Título do livro	Ano da primeira publicação	Editoras ou Grupos editoriais que publicaram
<i>Presságio</i>	1950	Revista dos Tribunais Livraria Sal (Poesia reunida) Edições Quiron e Instituto Nacional do Livro (Poesia reunida)
<i>Balada de Alzira</i>	1951	Edições Alarico Livraria Sal (Poesia reunida) Edições Quiron e Instituto Nacional do Livro (Poesia reunida)
<i>Balada do festival</i>	1955	Jornal de Letras Livraria Sal (Poesia reunida) Edições Quiron e Instituto Nacional do Livro (Poesia reunida)
<i>Roteiro do silêncio</i>	1959	Anhambi Livraria Sal (Poesia reunida) Edições Quiron e Instituto Nacional do Livro (Poesia reunida)
<i>Trovas de muito amor para um amado senhor</i>	1960	Anhambi Livraria Sal (Poesia reunida) Edições Quiron e Instituto Nacional do Livro (Poesia reunida)
<i>Ode fragmentária</i>	1961	Anhambi Livraria Sal (Poesia reunida) Edições Quiron e Instituto Nacional do Livro (Poesia reunida)

<i>Sete cantos do poeta para o anjo</i>	1962	Massao Ohno Livraria Sal (Poesia reunida) Edições Quiron e Instituto Nacional do Livro (Poesia reunida)
<i>Trajatória poética do ser (I)</i>	1963-1966	Livraria Sal (Poesia reunida) Edições Quiron e Instituto Nacional do Livro (Poesia reunida)
<i>Odes maiores ao pai</i>	1963-1966	Livraria Sal (Poesia reunida) Edições Quiron e Instituto Nacional do Livro (Poesia reunida)
<i>Iniciação do poeta</i>	1963-1966	Livraria Sal (Poesia reunida) Edições Quiron e Instituto Nacional do Livro (Poesia reunida)
<i>Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo</i>	1967	Livraria Sal (Poesia reunida) Edições Quiron e Instituto Nacional do Livro (Poesia reunida)
<i>Exercícios para uma ideia</i>	1967	Livraria Sal (Poesia reunida) Edições Quiron e Instituto Nacional do Livro (Poesia reunida)
<i>Júbilo, memória, noviciado da paixão</i>	1974	Massao Ohno Edições Quiron e Instituto Nacional do Livro (Poesia reunida)
<i>Da morte. Odes mínimas</i>	1980	Massao Ohno e Roswitha Kempf Editores Edições Quiron e Instituto Nacional do Livro (Poesia reunida)
<i>Cantares de perda e predileção</i>	1983	Massao Ohno e M. Lydia Pires e Albuquerque
<i>Poemas malditos, gozosos e devotos</i>	1984	Massao Ohno e Ismael Guarnelli Editores
<i>Sobre a tua grande face</i>	1986	Massao Ohno
<i>Amavisse</i>	1989	Massao Ohno
<i>Via espessa</i>	1989	Massao Ohno
<i>Via vazia</i>	1989	Massao Ohno
<i>Alcoólicas</i>	1990	Maison de Vins
<i>Do desejo</i>	1992	Editora Pontes
<i>Da noite</i>	1992	Editora Pontes

<i>Bufólicas</i>	1992	Massao Ohno
<i>Cantares do sem nome e de partidas</i>	1995	Massao Ohno
<i>Poemas inéditos, versões e esparsos</i>	-	

Meu intento, como já assinalado em momentos anteriores deste trabalho, é traçar um percurso breve, porém significativo, pela poesia de Hilda Hilst, desde seu primeiro livro publicado, *Presságio* (1950), até *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), com o objetivo de observar os diferentes modos de “ter sido, estar sendo e vir a ser” da subjetividade lírica que se configura e se comunica ao longo de seus poemas. A partir desse recorte temporal, busco acompanhar os deslocamentos, as inflexões e as transformações dessa instância subjetiva, entendendo-a como um processo em trânsito, e não como forma estabilizada. Desse modo, apresento a seguir breves comentários sobre cada um desses livros, publicados entre 1950 e 1974, como estratégia para evidenciar alguns pontos centrais que orientam minha leitura da subjetividade lírica hilstiana — uma subjetividade que se move, se reconfigura e, em certos momentos, transcende as determinações materiais e históricas que atravessaram o seu modo de estar e de ser no mundo.

2.2 Pequenos comentários sobre os livros de poesia de *Presságio* (1950) a *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974)

Hilda Hilst aventurou-se por diferentes gêneros literários ao longo de sua produção, movimento que exemplifica o que Alcir Pécora (2010) denomina “anarquia dos gêneros”. Essa recusa a se fixar em formas estanques revela não apenas um traço experimental de sua escrita, mas também uma postura estética coerente com a busca incessante por novas possibilidades de expressão. Em meio a essas mudanças, deslocamentos e experimentos formais, o principal intuito de sua escrita permaneceu constante: a comunicação. Tal propósito é reiterado pela própria autora em entrevista concedida em 1986, quando afirma:

E escrever é essa explosão de dizer as coisas como eu acho que elas têm de ser ditas, completamente, para passar para o outro a intensidade, e a perplexidade do ser humano completamente incendiado de emoções, de procuras, perguntas e buscas. (DINIZ, 2013, p.86)

Essa concepção da escrita como gesto comunicativo intenso e reiteradamente afirmado por Hilda Hilst orienta a leitura aqui proposta e funciona como fio condutor dos comentários que se seguem. A partir desse desejo de comunicação, observo, de maneira perspectivada, os livros de poesia publicados entre *Presságio* (1950) e *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), com o objetivo de acompanhar as mensagens que a poeta buscou transmitir e identificar as transformações mais significativas na configuração da subjetividade lírica ao longo de mais de duas décadas de produção poética, sem a pretensão de esgotar as obras analisadas.

Em *Presságio* (1950), observam-se como temas recorrentes o amor, a morte, a espera do amado, o desejo de encontro, bem como a amargura e a tristeza advindas do amor não realizado. Esses motivos não se esgotam nesse livro inaugural, mas reaparecem, sob diferentes inflexões, ao longo da poética hilstiana, configurando-se como núcleos persistentes de sua escrita. Desde esse primeiro momento, já é possível perceber que tais temas não operam apenas como conteúdos líricos isolados, mas como manifestações de uma subjetividade em busca — uma subjetividade que se constitui na tensão entre desejo, ausência e linguagem, e que a poeta continuará a forjar e a transformar nos livros subsequentes.

Aos temas já mencionados somam-se, em *Presságio*, sentimentos persistentes de melancolia amorosa e de frustração diante da impossibilidade de realização do amor, bem como o questionamento recorrente da vida e de seu sentido. A loucura, a insatisfação diante de um deus ausente — grafado, significativamente, com inicial minúscula, como instância ainda passível de dúvida e interrogação — e a tentativa frustrada de integração ao mundo também

atravessam os poemas. Esse mundo, contudo, aparece como destituído de lirismo, incapaz de corresponder à sensibilidade do eu lírico. Tais tensões se materializam nas figuras nominais femininas de Stela, Rosa Maria e Maria Rosa, que funcionam como desdobramentos dessa voz em conflito. Observa-se, ainda, uma forte sensação de desconexão entre as pessoas e entre estas e seu tempo histórico, o que acentua a aflição do eu lírico por afirmar-se como alguém, como existência dotada de sentido. Sem a possibilidade de conexão efetiva com o Outro, essa subjetividade inaugural encontra dificuldades para se constituir plenamente.

Em *Presságio*, surgem por vezes interlocutores que, embora convocados pela voz lírica, não chegam a instaurar uma comunicação efetiva. O que se configura, na maioria das vezes, é um monólogo que aspira ao diálogo, mas que acaba sendo sufocado pela percepção da insuficiência — ou mesmo da inutilidade — da palavra diante do mundo. Essa frustração comunicativa se explicita, por exemplo, no poema XVI, já em seus versos iniciais: “Tenho preguiça / pelos filhos que vão nascer. // Teremos que explicar / tanta coisa a tantos deles.” Nesses versos, a linguagem aparece como um fardo, e não como possibilidade de encontro, reforçando a sensação de desalinho entre o eu lírico, os outros e o tempo histórico que se anuncia.

Outros poemas de *Presságio* também se mostram elucidativos para aprofundar essas questões. No poema XI, de tom breve e devocional, a figura do eu lírico manifesta o desejo de encontrar-se na alteridade mesmo para além da vida, como se a comunhão com o outro pudesse enfim realizar-se após a morte: “Quando terra e flores / eu sentir sobre o meu corpo, / gostaria de ter ao meu lado tuas mãos. / E depois, guardar meus olhos dentro delas.” Aqui, a relação com o outro assume uma dimensão quase sacramental, projetada para um tempo em que a ausência talvez não mais se imponha.

Já no poema XIX, evidencia-se de modo mais contundente o peso de ser poeta, em uma dicção que dialoga com a tradição baudelairiana ao ironizar a suposta “bênção” da vocação poética. A figura do poeta aparece marcada pelo deslocamento, pela esterilidade e pela inadequação ao mundo, numa consciência aguda de sua marginalidade — traço recorrente da linhagem dos chamados poetas malditos. Versos como “As mães não querem mais filhos poetas” condensam esse mal-estar coletivo e reiterado, associando a poesia à incompreensão, à precariedade e à impossibilidade de conciliação com a vida prática, com o amor e com o tempo social. Desse modo, o livro inaugural já inscreve a subjetividade lírica hilstiana como uma voz que carrega, desde o início, o fardo de existir poeticamente em um mundo que não acolhe o lirismo.

As mães não querem mais filhos poetas.

A esterilidade dos poemas.
A vida velha que vivemos.
Os homens que nos esperam sem versos.
O amor que não chega.
As horas que não dormimos.
A ilusão que não temos.

As mães não querem mais filhos poetas.

Deram o grito
Desesperado
Das mães do mundo. (HILST, 2017, p. 36)

Nesse poema, a densa carga de mal-estar não apenas situa poeta e poesia em lugares difíceis, mas localiza com precisão o lugar da própria poesia nesse momento inaugural da obra hilstiana. Trata-se de uma poesia percebida como apartada do mundo, marcada pela sensação de “inutilidade das palavras”, desconectada dos homens e, por isso, estéril, incapaz de germinar sentido ou comunhão. O lirismo, aqui, não fracassa por insuficiência formal, mas porque encontra um mundo que lhe é hostil e impermeável. Esse processo de esvaziamento culmina de modo emblemático no poema XIV, em que se enuncia a destruição do próprio lirismo:

[...]
Antes do Ser
havia um homem
consciente
destruindo o lirismo
descuidado
das minhas madrugadas
[...]
Mas havia um homem
consciente
destruindo o lirismo
das tuas madrugadas.
[...] (HILST, 2017, p. 31)

É a partir desse livro, outrossim, que pude observar — e confirmar nos livros subsequentes — uma preferência recorrente da escritora por não intitular seus poemas, optando, em vez disso, por numerá-los, majoritariamente, por meio de algarismos romanos. Essa escolha formal, já presente em *Presságio*, não se configura como um dado meramente circunstancial, mas como um traço significativo de sua poética, que será retomado mais adiante neste trabalho para a reflexão de um aspecto característico da escrita hilstiana.

Em *Balada de Alzira* (1951), observam-se a permanência e a reelaboração de alguns temas já presentes em *Presságio*, tais como o amor, a melancolia, a solidão, a morte e a finitude da vida e das coisas, bem como o abandono, a procura por um deus e a vontade de poesia. Esses

motivos reaparecem agora sob uma dicção que, em determinados poemas, revela uma aproximação mais explícita com a tradição modernista brasileira, sobretudo com Carlos Drummond de Andrade. Tal diálogo se faz notar de maneira veemente em epígrafes, escolhas temáticas, imagens recorrentes e em um léxico que remete diretamente à dicção drummondiana, indicando não apenas uma influência literária, mas também um momento de escuta e assimilação da tradição por parte da jovem poeta.

A retomada dos temas já presentes em *Presságio*, bem como o diálogo explícito com Carlos Drummond de Andrade, não ocorrem de modo fortuito, mas revelam uma consciência aguda de que tanto a vida quanto a poesia são atravessadas por resíduos. Alguns desses restos — afetivos, existenciais e formais — persistem e reaparecem nos livros seguintes, compondo uma continuidade poética. Não é casual, nesse sentido, que o poema II de *Balada de Alzira* traga como epígrafe dois versos do poema “Resíduo”, do livro *Claro enigma*, de Carlos Drummond de Andrade — “De tudo ficou um pouco / Do meu medo. Do teu asco”. A presença dessa epígrafe sinaliza não apenas a filiação literária momentânea, mas também a compreensão de que a experiência poética se constrói a partir do que permanece, do que sobra e insiste. Do mesmo modo, não parece acidental que a poesia de Hilda Hilst comece a se constituir, já nesse livro, como um verdadeiro “claro enigma” no panorama da literatura brasileira, tensionando sentidos, afetos e formas sem oferecer resoluções fáceis.

A articulação desses elementos torna-se particularmente visível no poema VII, em que a recorrência do verbo “restar” estrutura a experiência lírica como aquilo que sobrevive ao esgotamento do sentido e da linguagem:

Restou um nome de bruma
no meu eterno cansaço.

Restou um tédio de cinza
no meu todo de silêncio.

Tanta tristeza no meu sono imenso... (HILST, p. 47)

A economia verbal do poema, marcada pela repetição e pela rarefação das imagens, reforça a ideia de uma subjetividade constituída a partir do que sobra: bruma, cinza, silêncio. Nada se apresenta de forma plena ou afirmativa; tudo se organiza como resto, como vestígio de uma experiência já atravessada pela fadiga e pela perda. O verso final, interrompido pelas reticências, intensifica essa percepção ao sugerir que há ainda algo por dizer — um sentido em suspenso, um porvir possível que emerge justamente dos resíduos deixados pela experiência. Assim, o poema não se encerra em si mesmo, mas projeta a continuidade do dizer poético,

indicando que esses restos, ao mesmo tempo em que sinalizam esgotamento, também alimentam a persistência da voz lírica.

A herança drummondiana se explicita de modo ainda mais direto no poema XV, dedicado nominalmente a Carlos Drummond de Andrade, com alusões inequívocas ao livro *A rosa do povo*. Se em outros textos de Hilda Hilst o diálogo com Drummond se dá de forma indireta, aqui ele se assume como homenagem e interlocução consciente, inscrevendo-se no próprio corpo do poema:

XV
a Carlos Drummond de Andrade

A rosa do amor
perdi-a nas águas.

Manchei meus dedos de luta
naquela haste de espinho.
E no entanto a perdi.
Os tristes me perguntaram
Se ela foi p'ra mim.
Os doidos nada disseram
pois sabiam que até hoje
os homens
dela jamais se apossaram.

Ficou um resto de queixa
na minha boca oprimida.
Ficou gemido de morte
na mão que a deixou cair.

A rosa do amor
perdi-a nas águas.
Depois me perdi
no coração de amigos. (HILST p. 54)

A imagem da rosa, central na obra drummondiana, é aqui reelaborada como emblema do amor e da luta — uma rosa que fere, escapa e se perde, deixando apenas restos, queixas e gemidos. Ao assumir essa filiação, a voz lírica reconhece a tradição, mas não a reproduz de modo passivo: a perda da rosa e a posterior perda de si mesma no “coração de amigos” reforçam a constituição de uma subjetividade marcada pela precariedade do encontro e pela busca de pertencimento. Assim, o diálogo com Drummond não se limita à intertextualidade temática, mas participa da formação de uma subjetividade que se constrói a partir da perda, do resto e da consciência de que nem o amor nem a poesia se deixam possuir integralmente.

Os exemplos extraídos de *Balada de Alzira* reforçam a constatação de que a poesia de Hilda Hilst se constrói em diálogo constante com a tradição poética que a formou, assumida aqui de maneira consciente e explicitada em referências diretas e indiretas. Ao mesmo tempo,

evidencia-se um desejo recorrente de estar no outro, de confraternizar com ele — ou, mais precisamente, de participar do outro. Trata-se de uma busca por comunhão que ultrapassa o plano meramente afetivo ou social e assume contornos quase sagrados e íntimos, nos quais a subjetividade lírica procura constituir-se na relação, ainda que marcada pela perda, pelo resto e pela incompletude. Esse movimento confirma que, já nesse segundo livro, a subjetividade hilstiana se define menos pela afirmação plena de si e mais pela tensão entre herança, desejo de comunhão e impossibilidade de realização total do encontro.

Ainda em *Balada de Alzira*, os poemas I (“Eu cantarei os humildes / os de língua travada / e olhos cegos / aqueles a quem o amor feriu / sem derrubar”), VI (“Estás ausente. / Vivo e perene / nestes abismos / do pensamento”) e VII¹² evidenciam de modo mais direto a tematização do ofício do poeta, bem como alguns dos eixos que se tornarão recorrentes na obra de Hilda Hilst, como a ausência da pessoa amada e a insistência no pensamento como espaço de permanência do desejo. Esses textos também explicitam procedimentos formais que passam a caracterizar sua poética, entre eles a intertextualidade, o cuidado com a construção formal e o uso de paralelismos. Tais recursos reforçam uma característica fundamental dessa escrita: a reflexão constante sobre a própria linguagem e sobre seus poderes, isto é, a presença de uma metapoesia de caráter crítico que já se anuncia nesse momento inicial de sua produção.

Em *Balada do festival* (1955), percebe-se um deslocamento significativo em relação ao livro anterior, sobretudo no que diz respeito à intensificação da vontade de poesia e ao desejo de torná-la presença constante e cotidiana no mundo e na relação com a alteridade. A linguagem passa a incorporar de modo mais explícito o silêncio como parte constitutiva da comunicação fragmentada e caótica engendrada pelo século XX. Tal movimento se materializa formalmente na mancha gráfica, marcada por versos e estrofes curtas, bem como pelo uso recorrente de espaços em branco, que conferem visibilidade ao silêncio — procedimento que retornará em outros livros da poeta.

Embora temas como o amor e a morte permaneçam, eles agora se articulam de modo mais consciente à afirmação reiterada do eu lírico enquanto poeta. Destaco esse gesto de autoconsciência poética porque ele reaparecerá em livros posteriores e se revela de singular relevância para o mapeamento dos caminhos percorridos por esta pesquisa, na medida em que tal lucidez não se apresenta como dado fixo, mas como processo que se faz e se refaz à medida que a subjetividade lírica se afirma e se reafirma no interior da própria escrita.

¹² O poema em questão foi transcrito na página 40

Em outros poemas desse mesmo livro, contudo, emerge uma tensão distinta: a representação da mulher a partir de um olhar masculino tradicional, que a reduz à condição de objeto de desejo, mobilizando estereótipos arraigados na tradição lírica. Esse movimento se evidencia no poema “Balada Pré-Nupcial”, no qual a voz masculina enuncia o corpo feminino de forma fragmentada e possessiva, enfatizando boca, carne, pernas e promessas de redenção amorosa. A dicção insistente — marcada por imperativos como “deixa” e por imagens de apropriação simbólica — constrói um erotismo que não se dá pela reciprocidade, mas pela captura do corpo da mulher sob a promessa de amor, casamento e absolvição da “culpa”.

Menina, nunca na vida
vi coisa igual a tua boca
nem nunca meus olhos viram
teu corpo e tua carne moça.

Deixa que eu sinta a beleza
de tuas coisas escondidas.

E o cravo desabrochado
se expandia, se expandia...

Deixa meu peito ondular-se
nas tuas pernas de repente
permitidas. E prometo...
prometo mares e mundos
e te imagino subindo
as escadas de uma igreja
nós dois as mãos enlaçadas
nossa culpa redimida.
Deixa menina que eu diga
aquela palavra louca
no teu ouvido... Não ouças!

mas deixa, porque no amor
as palavras se transformam
e têm um outro sentido.
Me abraça e morre comigo.

[...] (HILST, p. 68)

Nesse poema, a voz enunciativa é masculina e constrói a figura feminina a partir de um olhar tradicionalmente objetificador, no qual o corpo da mulher é fragmentado, erotizado e convocado à entrega. A recorrência de imperativos — “deixa”, “permite”, “me abraça” — explicita uma relação assimétrica entre os sujeitos, em que o desejo masculino se impõe como centro da experiência amorosa. A promessa de casamento, figurada na imagem da subida conjunta “as escadas de uma igreja”, opera como mecanismo simbólico de absolvição da culpa associada ao desejo e à sexualidade, deslocando para a instituição matrimonial a função de legitimar a posse do corpo feminino e redimir a transgressão. Ao dar forma poética a esse

discurso, o poema não apenas reproduz um imaginário lírico tradicional, mas o expõe em sua lógica interna, permitindo que se percebam os limites éticos e simbólicos dessa linguagem amorosa, fundada na objetificação da mulher e na naturalização de papéis desiguais entre os gêneros.

Ainda nesse livro, insurge a figura de outra mulher que, sob uma perspectiva patriarcal, aparece como ameaça ou como possibilidade de ofuscar a imagem do sujeito lírico predominante na maioria dos poemas. A presença dessa alteridade feminina evidencia tensões internas à construção da subjetividade, revelando limites, impasses e retardamentos no processo de afirmação de uma consciência feminina plenamente emancipada. Trata-se, contudo, menos de uma insuficiência individual da escrita e mais de um reflexo das condições históricas e simbólicas que atravessam a produção poética da década de 1950, período em que ainda não se colocava, de modo amplo e explícito, uma postura politicamente emancipatória como a que se manifestará em obras posteriores de Hilda Hilst.

Em *Balada do festival*, ser poeta e ser amante aparecem, em diversos momentos, como práticas que se enfraquecem ou mesmo se perdem diante das agruras e amarguras do amor não realizado. Observa-se, assim, uma perda de autonomia da subjetividade lírica, que passa a se definir a partir da ausência do amado e da frustração do encontro. Esse movimento se evidencia no poema IX, em que o amor vivido como pressentimento e desejo acaba por eclipsar tanto o ofício poético quanto a condição amorosa:

Amado, não tão meu
mas tão amado e em noite
se transformando. Tua voz

rumor de coisas pressagas.

Amo-te tanto. Poeta
já não sou. Nem mesmo amante.
Na minha estrela sem luz

existe um medo maior
que o de perder-te. Te amar
pressentindo e renascendo

áspera rocha... fonte... (HILST, p. 69)

Ao afirmar “Poeta / já não sou. Nem mesmo amante”, a voz lírica explicita a dissolução de identidades que, até então, sustentavam sua existência simbólica. O amor, longe de operar como força afirmativa, impõe-se como experiência que fragiliza o sujeito, intensificando o medo e a insegurança. Desse modo, o livro ainda inscreve uma subjetividade marcada pela dependência afetiva e pela dificuldade de conciliar desejo, linguagem e autonomia, o que

confirma que, nesse momento da obra hilstiana, não se configuram ainda rupturas mais contundentes no gesto ou na postura do sujeito lírico.

A espera do amante/amado e o medo constante do mundo — mas, sobretudo, o temor de não ser amada e desejada — intensificam-se nos dois livros de baladas e encontram em *Balada do festival* uma formulação particularmente expressiva. Tal movimento se evidencia no poema XIV, que dá título ao livro, no qual a figura masculina surge como presença difusa, compartilhada e instável, enquanto a voz feminina se reconhece diluída na confusão entre ser amante e ser amada:

Na verdade apareceu
vindo de terras distantes
um homem quase poeta
que me amou e que se deu
a mim e a outras também.
E dizia ao telefone
coisas tão ternas, tão tudo,
que só de ouvi-lo, e esperá-lo
muita mulher se perdeu.
Muita mulher... também eu.
[...]
Agora estou tão cansada
perdi-me na confusão
de ser amante a amada.
[...] (HILST, p. 73)

O cansaço enunciado pela voz lírica, bem como a confissão de ter-se perdido nessa confusão afetiva, sintetizam a condição de uma subjetividade ainda marcada pela espera, pela partilha involuntária do amado e pela dificuldade de afirmar-se para além do desejo do outro. Assim, *Balada do festival* encerra-se reiterando uma configuração lírica em que o amor, longe de promover autonomia ou expansão do sujeito, opera como força de dispersão e desgaste, confirmando que, nesse momento da trajetória poética de Hilda Hilst, ainda não se instauram rupturas significativas nos gestos ou na postura da subjetividade lírica.

Em *Roteiro do silêncio* (1959), o próprio título do livro já anuncia o tom predominante da obra: o silêncio e a solidão. Trata-se, contudo, de um título intrigante, uma vez que o silêncio, entendido como ausência de som, prescindiria de um roteiro. A escolha dessa palavra sugere, portanto, que o silêncio aqui não é mero vazio, mas algo que se constrói, se organiza e se percorre. Tal concepção se confirma na divisão estrutural do livro em três seções — “Cinco elegias”, “Sonetos que não são” e “Do amor contente e muito descontente” — cuja organização formal reforça a ideia de um percurso previamente delineado. A presença de elegias e sonetos remete a formas tradicionais da lírica, mas essa filiação é constantemente tensionada por gestos de ruptura e ironia: muitos dos textos intitulados como sonetos são, na verdade, “quase”

sonetos, desviando-se das convenções métricas e estruturais. Assim, desde sua composição formal, o livro articula tradição e desestabilização, instaurando um silêncio que não é ausência, mas matéria poética em elaboração.

Ainda em *Roteiro do silêncio*, observa-se a recorrência da figura do poeta, retomada mais uma vez por meio de uma chave metapoética e autocrítica. Hilda Hilst refere-se, nesses primeiros livros, a esse ofício predominantemente no masculino — “o poeta” —, o que se relaciona à sua concepção inicial da poesia como uma atividade de matriz adâmica, associada ao gesto inaugural de criação atribuído ao primeiro homem da tradição ocidental. Tal escolha lexical não se dá de modo ingênuo ou neutro, mas revela a assimilação crítica de uma herança cultural e literária que, ao mesmo tempo em que é incorporada, começa a ser tensionada pela própria escrita, sobretudo quando a reflexão sobre o fazer poético se intensifica e passa a questionar seus pressupostos simbólicos e históricos.

Acrescento que, em *Roteiro do silêncio*, vida e morte, melancolia e silêncio articulam-se de tal modo que formam uma espécie de equação cujo resultado é a própria vida de poesia. O silêncio, aqui, não se apresenta como simples ausência, mas como condição de elaboração do existir poético. No soneto I, a voz lírica surge em posição devota e submissa, sequiosa tanto de amor quanto de poesia, enquanto o amado se mantém ausente e refratário a uma visão poética do mundo, o que acentua uma divergência fundamental entre a figura da poeta e a figura do outro.

Já no soneto VII — que, a despeito da denominação, é e não é soneto¹³ —, delinea-se um amado cuja trajetória se distingue da do percurso poético do eu lírico feminino, revelando um modo de vida outro, marcado por experiências que não coincidem com a existência dedicada à poesia:

A voz que diz o verso e a cantiga
Tem repetido mil vezes que te ama.
A voz amante, amor, não tem medida
E lenta é quase sempre leve e branda.

Que não conheça o grito a minha garganta
Porque bem sei quem és e de onde vens.
E nem penses que a mim me desencantam
As filhas que eu não tive e que tu tens.

Amo-te a ti e a todos esses bens.
Fosse maior o amor tu saberias

¹³ Um soneto é um poema com 14 versos, em geral divididos em dois quartetos e dois tercetos. O soneto clássico tem regras mais rígidas. Por exemplo, rimas consonantes e um número fixo de sílabas em cada verso. O mais comum é encontrar sonetos com versos decassílabos, em que a última sílaba acentuada em cada verso é a décima. Não é o que se vê no exemplar transcrito do livro *Roteiro do silêncio*. No entanto, visualmente, a mancha gráfica alude ao soneto. Isso permite dizer que o poema em questão é e não é um soneto, ou seja, “quase” é um soneto.

Que se te amo a ti, amo tuas filhas.
[Se as vejo são meus olhos que te veem].

Amo-te tanto. Sendo breve a vida,
Impossível a volta àquela infância
Que seja a tua ternura desmedida
Como se eu fosse também... uma criança. (HILST, p. 94)

Nesse poema, a consciência da brevidade da vida e da impossibilidade de retorno à infância acentua a assimetria entre os caminhos do eu lírico feminino e do amado. A voz poética reconhece e aceita a alteridade do outro, inclusive sua história prévia e seus vínculos, mas reafirma, ao mesmo tempo, a condição singular de quem vive e ama a partir da poesia. Assim, *Roteiro do silêncio* aprofunda o conflito entre amor, linguagem e existência, consolidando uma subjetividade lírica que se constitui na tensão entre devoção, renúncia e fidelidade ao fazer poético.

A terceira seção do livro, intitulada “Do amor contente e muito descontente”, intensifica as dificuldades de comunicação já observadas nas partes anteriores, agora inscritas em um mundo que oprime e comprime o sujeito. A espera persiste, profundamente melancólica, e o amor permanece como centro da experiência lírica, mas sempre acompanhado pelo medo e pela presença constante da morte. Nesse contexto, surgem referências explícitas a Franz Kafka, um dos grandes escritores do século XX, cuja obra também é marcada pelo silêncio, pelo estranhamento e pela percepção de um mundo hostil ao indivíduo. Além disso, nota-se a presença de enunciados breves e reflexivos, próximos do aforismo, como tentativa de apreender e explicar a realidade de forma simples e condensada — gesto que revela, mais uma vez, a busca por clareza em meio ao caos existencial.

Essa tensão se explicita no poema 10, em que a voz lírica alterna pedidos de descanso e apaziguamento com a constatação de que o mundo e o homem não cessam sua marcha exaustiva:

Tenho pedido a todos que descansem
De tudo o que cansa e mortifica:
O amor, a fome, o átomo, o câncer.
Tudo vem a tempo no seu tempo.
Tenho pedido às crianças mais sossego
Menos riso e muita compreensão para o brinquedo
O navio não é trem, o gato não é guizo.

Quero sentar-me e ler nesta noite calada.
A primeira vez que li Franz Kafka
Eu era uma menina. (A família chorava.)
Quero sentar-me e ler mas o amigo me diz:
O mundo não comporta tanta gente infeliz.

Ah, como cansa querer ser marginal

Todos os dias.
 Descansem anjos meus. Tudo vem a tempo
 No seu tempo. Também é bom ser simples.
 É bom ter nada. Dormir sem desejar,
 Não ser poeta. Ser mãe. Se não puder ser pai.

Tenho pedido a todos que descansem
 De tudo o que cansa e mortifica.
 Mas o homem

Não cansa. (HILST, p. 104)

Nesse poema, a voz lírica oscila entre o desejo de repouso — da linguagem, do mundo, do próprio ser — e a constatação amarga da impossibilidade desse descanso. A repetição do pedido “Tenho pedido a todos que descansem” contrasta com o verso final abrupto, que afirma a exaustiva persistência do homem. A evocação de Kafka reforça a percepção de um mundo que não comporta a sensibilidade extrema, a poesia ou a marginalidade voluntária. Assim, a terceira seção de *Roteiro do silêncio* aprofunda a consciência de que amar, escrever e existir poeticamente são gestos que se dão sob permanente desgaste, consolidando uma subjetividade lírica atravessada pela lucidez, pela renúncia e pela fidelidade inquieta à poesia.

Em outros poemas de *Roteiro do silêncio*, observa-se ainda o diálogo intertextual com Aldous Huxley, o que me permitiu perceber que, nesse momento da obra, até mesmo o poema lírico pode assumir contornos distópicos. A referência a Huxley amplia o horizonte de leitura ao inserir a experiência subjetiva em um mundo marcado pelo controle, pela racionalização excessiva e pela compressão das singularidades — elementos que atravessam, de forma oblíqua, o mal-estar já identificado ao longo do livro. O poema 12 sintetiza de maneira exemplar essas características, ao articular silêncio, desencanto e lucidez crítica diante da realidade, enquanto o poema 15, dedicado explicitamente ao escritor inglês, torna esse diálogo ainda mais visível. Com isso, *Roteiro do silêncio* se encerra reafirmando uma subjetividade lírica que, embora profundamente melancólica e solitária, revela-se cada vez mais consciente de seu tempo histórico e das forças que o atravessam, consolidando a poesia como espaço de reflexão crítica e de resistência simbólica frente a um mundo adverso.

No volume *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), como o próprio título sugere, tornam-se evidentes as referências ao Trovadorismo e ao imaginário medieval. Essas referências se manifestam tanto no plano temático quanto na forma de enunciação, sobretudo na maneira pela qual a voz lírica se dirige ao amado por meio do pronome de tratamento “senhor”, retomando a lógica hierárquica e devocional característica da lírica trovadoresca. Como é recorrente em Hilda Hilst quando se apropria de matrizes poéticas tradicionais, esse

diálogo com a Idade Média não se dá de modo meramente imitativo, mas como reelaboração consciente da tradição. Nesse sentido, observa-se também a presença da lírica de Luís de Camões, especialmente de sua produção amorosa, referência que se explicita de maneira direta na epígrafe do livro: “Canção, não digas mais; e se teus versos / À pena vêm pequenos, / Não queiram de ti mais, que dirás menos.” A escolha dessa epígrafe reforça a filiação à tradição lírica portuguesa e sinaliza, ao mesmo tempo, a consciência formal e metapoética que orienta a escrita desse livro.

O livro também se caracteriza pela presença recorrente de rimas e por uma sonoridade acentuada, que remetem diretamente à tradição da oralidade e das cantigas medievais. A musicalidade torna-se, assim, um elemento estruturante dessa escrita, reforçando o vínculo com a lírica trovadoresca não apenas no plano temático, mas também no plano formal. Tal aspecto se evidencia de modo exemplar no poema breve que abre o volume:

Nave
Ave
Moinho
E tudo mais serei
Para que seja leve
Meu passo
Em vosso
Caminho. (HILST, p. 115)

A economia verbal do poema, aliada ao jogo sonoro entre palavras curtas e rimadas, produz um efeito de leveza e fluidez que dialoga com a ideia de deslocamento e de entrega ao outro. A voz lírica se oferece como nave, ave ou moinho — imagens de movimento e serviço — para tornar mais leve o próprio caminhar em direção ao amado. Assim, desde o poema inaugural, *Trovas de muito amor para um amado senhor* reafirma a centralidade da musicalidade e da oralidade como estratégias formais para a construção de uma subjetividade lírica marcada pela devoção amorosa e pela submissão simbólica ao outro.

De modo a corroborar as relações intrínsecas entre forma e conteúdo, as referências à tradição trovadoresca também se manifestam no plano temático. O desconcerto amoroso ressurgiu a partir da ausência do amado, provocando desvario e sofrimento, enquanto a figura do eu lírico se reinscreve na poesia como tentativa de comunicação, de autocompreensão e de busca por algum lenitivo para a dor. A linguagem poética aparece, assim, como espaço privilegiado em que o amor pode ser dito e sentido, ainda que de forma oblíqua ou indireta, como se observa no poema a seguir:

Amo e conheço.

Eis porque sou amante
e vos mereço.

De entendimento
Vivo e padeço.

Vossas carências
Sei-as de cor.
E o desvario
Na vossa ausência

Sei-o melhor.

Tendes comigo
Tais dependências
Mas eu convosco
Tantas ardências

Que só me resta
O amar antigo:
Não sei dizer-vos
Amor, amigo

Mas é nos versos
Que mais vos sinto
E na linguagem
Desta canção

Sei que não minto. (HILST, p. 115-116)

Nesse poema, o amor se articula a partir de uma lógica de assimetria afetiva e de devoção, em que conhecer, padecer e amar se confundem. A dificuldade de dizer o amor diretamente ao amado — “Não sei dizer-vos / Amor, amigo” — contrasta com a afirmação de que é na linguagem da canção, isto é, na poesia, que a verdade do sentimento se realiza. Assim, o poema reafirma uma concepção recorrente na obra inicial de Hilda Hilst: a de que a linguagem poética é o espaço por excelência da comunicação amorosa, sobretudo quando a comunicação direta com o outro se mostra falha ou impossível.

O amor e seus desconcertos articulam-se, nesse livro, à tentativa de realização amorosa, vislumbrada, inclusive, na referência ao renascentista português Bernardim Ribeiro, cuja lírica pastoral e melancólica dialoga com a tradição do amor não correspondido e idealizado. Nessa retomada, a mulher se percebe investida de uma espécie de poder simbólico justamente porque ama o amado mais do que a si mesma, elevando-se ao lugar do sublime próprio da lírica trovadoresca e da *coita* de amor. Ao mesmo tempo, o amado é figurado como alguém socialmente relevante, dotado de certa fidalguia — traço significativo para a evocação do imaginário medieval —, o que reforça a assimetria da relação e justifica a recorrência do tratamento “senhor” por parte da voz lírica. Assim, o livro reafirma uma configuração subjetiva

ainda marcada pela devoção amorosa, pela hierarquia afetiva e pela inscrição do desejo em moldes tradicionais, mesmo quando reelaborados pela consciência poética de Hilda Hilst.

A resistência desse amor, que se esforça para não se abater mesmo diante de sua não realização, manifesta-se de modo forte e perseverante ao longo dos versos e estrofes desse livro. Trata-se de um amor sustentado pela linguagem poética, que insiste apesar da ausência e da frustração. No entanto, em alguns poemas torna-se evidente que o “senhor” a quem a figura do eu lírico se dirige é um homem casado, o que acentua ainda mais a impossibilidade da realização amorosa e agrava o sofrimento experimentado pela voz poética. Essa condição reforça a assimetria da relação e intensifica a tonalidade de renúncia e resignação que atravessa o livro, consolidando uma subjetividade lírica marcada pela devoção persistente e pela aceitação melancólica dos limites impostos ao desejo.

Alguns textos desse volume são particularmente ilustrativos das questões aqui levantadas, como o Poema V, que se apresenta como uma recuperação consciente da cantiga de amor medieval, porém invertida, uma vez que a voz lírica é feminina. A epígrafe, que remete a um poeta português da tradição lírica, já sinaliza o diálogo intertextual com o medievo, ao mesmo tempo em que a inversão da voz enunciativa desloca o modelo tradicional. Nesse poema, a *eu lírica* assume a posição de quem sofre pela distância e pela impossibilidade amorosa, agravada pelo fato de o amado ser casado, condição explicitada sem subterfúgios:

Seria menos eu
Dizer-vos, senhor meu,
Que às vezes agonizo
Em vos vendo passar
Altaneiro e preciso?

Ai, não seria.

E na mesma calçada
Por onde andais, senhor,
Anda vossa senhora.
E sua cintura alada
Dá-me tanto pesar
E me faz sofrer tanto

Que não vale o chorar
E só por isso eu canto.

Seria menos eu
Dizer-vos, senhor meu,
Por serdes vós casado
(E bem por isso mesmo)
É que sereis amado?

Ai, sim, seria. (HILST, p. 119)

O poema evidencia a tensão entre amor, canto e identidade: calar-se diante do sofrimento seria “ser menos”, enquanto cantar se torna a única possibilidade de existência simbólica. A constatação de que o amado é casado não apenas confirma a impossibilidade da realização amorosa, mas também reforça a lógica hierárquica e desigual herdada da tradição trovadoresca. Ainda assim, é pela poesia que a *eu lírica* afirma sua voz, convertendo a dor em canto e preservando, mesmo na renúncia, a integridade de sua subjetividade.

Nesse poema, observam-se diversos elementos característicos da cantiga de amor medieval, como a *coita* amorosa, a inacessibilidade da pessoa amada e a altivez do amado diante da postura quase vassálica do sujeito lírico que se expressa. Contudo, há aqui um deslocamento fundamental em relação à tradição: enquanto, no modelo medieval, os papéis de amar e ser amado eram atribuídos, respectivamente, ao homem e à mulher, neste poema esses lugares são invertidos. A voz feminina assume a posição de quem deseja, sofre e canta, apropriando-se de uma forma tradicional para reinscrevê-la em outro tempo histórico e literário. Tal inversão não apenas atualiza a cantiga de amor, mas também evidencia a consciência formal e crítica da escrita de Hilda Hilst, que revisita a tradição ao mesmo tempo em que a tensiona, deslocando os papéis de gênero que lhe deram origem.

Arrematando as considerações sobre esse livro, outros exemplos que ilustram uma composição ainda fortemente vinculada à tradição são o poema XIII — no qual se entrevê uma entrega quase total da voz lírica ao seu “senhor”, acompanhada de um apagamento de suas próprias vontades — e o poema XV, que assinala de modo explícito as correspondências entre amor e poesia. Em ambos os casos, reafirma-se uma subjetividade lírica marcada pela devoção amorosa, pela assimetria da relação e pela compreensão do canto poético como espaço privilegiado de expressão do desejo e da renúncia, o que consolida *Trovas de muito amor para um amado senhor* como um momento de forte diálogo com formas e valores herdados da tradição lírica medieval.

Ode fragmentária (1961) já anuncia, em seu próprio título, um gesto de diálogo e tensão com a tradição, ao tomar como referência a ode — gênero lírico consagrado no cânone — e submetê-la, desde o início, à lógica da fragmentação. Os temas recorrentes da poética hilstiana reaparecem aqui com intensidade: a loucura, a morte, a solidão e o sentimento de isolamento ou deslocamento do mundo. O livro é dividido em três partes: a primeira, intitulada “Heroicas”; a segunda, “Quase bucólicas”, na qual se observa maior incidência da temática amorosa e uma presença mais constante de elementos da natureza, sugerindo um bucolismo tensionado e não idílico; e, por fim, o “Testamento lírico”, seção que remete a um balanço existencial realizado

à beira de um fim — seja ele o do livro, seja simbolicamente o da própria vida. Nesse gesto testamentário, destaca-se a angústia diante da possibilidade de que a voz poética não seja ouvida. Ao transitar por diferentes registros e espaços poéticos, a figura do eu lírico se apresenta de modo visivelmente fragmentado, e é justamente nesse processo de fragmentação que sua subjetividade se transforma e se reconfigura.

Diferentemente dos livros anteriores, em *Ode fragmentária* os poemas não apresentam numeração nem uma organização formal rígida, traço que se destacava de modo recorrente nos trabalhos anteriores de Hilda Hilst. Essa opção formal reforça a ideia de descontinuidade e instabilidade que atravessa o livro: os poemas surgem como fragmentos de um sujeito lírico em permanente tensão com o mundo, um mundo que a oprime e a estilhaça. Tal percepção se explicita em versos como “Sendo quem sou, em nada me pareço./ Desloco-me no mundo, ando a passos/ E tenho gestos e olhos convenientes.” (HILST, p. 138) e “Mutáveis, imperfeitos/ O mundo nos oprime” (HILST, p. 147). A leitura do conjunto sugere, assim, que *Ode fragmentária* se organiza como um único poema fraturado em múltiplas partes, distribuídas ao longo do livro, em que a fragmentação formal espelha a própria condição de uma subjetividade lírica em deslocamento contínuo.

A fragmentação formal que atravessa *Ode fragmentária* se reflete também no modo como o amor é tematizado ao longo do livro. Diferentemente dos volumes anteriores, o amor aparece aqui associado ao cansaço e à fadiga, como experiência exaurida, incapaz de oferecer consolo ou reparação às dores da existência. A voz lírica revela-se saturada do amor, que já não se apresenta como instância romantizada ou sacralizada, nem como possível lenitivo para as angústias humanas. Paralelamente, intensificam-se os questionamentos acerca da condição humana, e essa inquietação se projeta na própria linguagem poética, que se fragmenta ao mesclar registros de humildade e resignação com um vocabulário erudito. Tal tensão lexical reforça a sensação de desajuste e desgaste, configurando uma subjetividade lírica que já não se apoia em idealizações, mas se constrói a partir do esgotamento, da lucidez crítica e da consciência de seus próprios limites.

Sete cantos do poeta para o anjo (1962) apresenta-se como um livro conciso, composto por apenas sete poemas, denominados “cantos”. A escolha desse termo remete diretamente à tradição que associa poesia e música, recuperando também o ofício do trovador e a dimensão vocal do poema. Os sete cantos são atravessados por uma forte carga mística, marcada por uma busca intensa e sequiosa pelo sublime, ao mesmo tempo em que reiteram altas doses de melancolia no tratamento do tema amoroso. A epígrafe do livro, extraída de Jorge de Lima, alude à personagem Mira-Celi — figura central na obra desse poeta — e já antecipa a atmosfera

espiritualizada e visionária que orienta os poemas. Assim, o livro sinaliza um deslocamento da subjetividade lírica em direção a um campo mais explicitamente místico, sem romper, contudo, com os conflitos afetivos e existenciais que atravessam a poética hilstiana até aqui.

A ubiquidade, a busca pela conjunção mítica entre tempos pretérito, presente e futuro, bem como a tensão entre fragmentação e unidade, constituem elementos centrais desses sete cantos. Soma-se a isso a figura do poeta como portador de habilidades alquímicas, capaz de operar transfigurações simbólicas a partir da linguagem. Tais aspectos apontam para a memória de leitura de *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, de Jorge de Lima, cuja presença já se anunciava na epígrafe do livro. Do “Canto Quarto”, extraio versos emblemáticos dessa concepção:

[...]
 E entendia
 Que era preciso falar de uma ciência
 Uma estranha alquimia:

 O homem é só. Mas constelar na essência.
 Seu sangue em ouro se transmuta.
 Na pedra ressuscita.
 No mercúrio se eleva.
 E sua verdade é póstuma e secreta.
 [...] (HILST, p. 166)

Na sequência cronológica, insere-se *Trajectoria poética do ser (I)*, cuja produção se estende entre 1963 e 1966, conforme indicado pela edição da Companhia das Letras aqui utilizada. A primeira publicação desse conjunto de poemas ocorreu em 1963, integrando a reunião intitulada *Poesia (1959/1967)*, lançada pela Livraria Sal, de São Paulo, ao lado de outros títulos, como *Odes maiores ao pai*, *Iniciação do poeta*, *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo* e *Exercícios para uma ideia*. Esse agrupamento editorial já sinaliza uma fase de intensa experimentação formal e reflexiva na obra de Hilda Hilst, na qual a poesia se volta de modo ainda mais consciente para o próprio processo de constituição do ser e da linguagem.

Nesse trabalho, é possível identificar duas seções principais: a primeira, intitulada “Passeio”, e a segunda, “Memória”. Na parte inicial, surgem referências recorrentes ao caminho, à vida e à morte, bem como aos elementos da natureza — terra, água e ar —, acompanhadas pela presença frequente de aves e pássaros, símbolos de leveza, mobilidade e existência sem raízes fixas. A imagem do nomadismo se impõe como traço significativo dessa subjetividade em trânsito. Nesse percurso, reaparece também a busca por Deus, agora grafado em maiúscula, o que sugere um deslocamento em relação às menções anteriores: trata-se menos de um deus ausente ou questionado e mais de uma divindade associada à contemplação e à

transcendência. A fragmentação e a dispersão permanecem como marcas formais do livro, reforçadas pela recorrência simbólica de pássaros e cavalos — imagens que condensam, respectivamente, leveza e força, ar e terra — e que tensionam a experiência do ser entre o impulso de elevação e o peso da existência material.

Ademais, a carga semântica mística já delineada no livro anterior é retomada e aprofundada em *Trajectoria poética do ser (I)*. Aqui, percebe-se a configuração de um Deus uno e múltiplo, ubíquo e fragmentário, cuja figura dialoga com a experiência mística de Mira-Celi, mas adquire contornos próprios na poética hilstiana. Trata-se de uma divindade que opera por meio de movimentos alquímicos e transmutantes, em que os opostos se conciliam e a morte se converte em forma de vida:

[...]
 A face do meu Deus iluminou-se.
 E sendo Um só, é múltiplo Seu rosto.
 É uno em seus opostos, água e fogo
 Têm a mesma matéria noutro rosto.
 Alegrou-Se meu Deus.
 Dessa morte que é vida, Se contenta. (HILST, p. 176)

Nesse trecho, a linguagem poética constrói uma divindade paradoxal, fundada na coexistência de contrários — unidade e multiplicidade, vida e morte, água e fogo —, o que reforça a dimensão contemplativa e metafísica dessa fase da obra. A subjetividade lírica, ao se relacionar com esse Deus transfigurador, desloca-se ainda mais do plano afetivo imediato para uma reflexão ontológica e espiritual, na qual a poesia se afirma como espaço privilegiado de mediação entre o humano e o transcendente.

Por uma via explicitamente metapoética, o ato poético é figurado como tessitura, e o gesto de tecer assume relevância justamente por remeter à ideia de construção — da linguagem, do poema e do próprio sujeito. Nesse movimento em que metapoesia e intertextualidade se articulam, surgem diálogos com um interlocutor nomeado como Ricardo, que pode ser lido tanto como um nome genérico quanto como uma alusão a Ricardo Reis, figura emblemática dos processos de fragmentação da subjetividade poética. As referências a poemas desse heterônimo irrompem em alguns textos, reforçando o diálogo com uma tradição lírica marcada pela consciência formal, pelo distanciamento e pela contenção afetiva. Tal estratégia dialoga de modo produtivo com a ideia de fragmentação ao apresentar uma *eu lírica* que ama Ricardo e a ele se dirige ao longo desse “passeio” pela vida e pelo amor, de modo análogo ao eu lírico de Ricardo Reis, que dialogava com Lídia em seus próprios percursos existenciais. Assim, a interlocução amorosa funciona também como procedimento reflexivo, em que a subjetividade se constrói no entrelaçamento entre voz própria, tradição literária e memória poética.

A interlocução e as referências a Ricardo concentram-se sobretudo na segunda parte do livro, intitulada “Memória”, sugerindo uma camada decisiva dessa faculdade humana: a memória de leituras, de vozes e de tradições incorporadas à experiência poética. No poema “2”, a conversa com Ricardo — seja ele um interlocutor ficcional, seja uma alusão ao heterônimo pessoano — explicita a convivência dos “outros” que habitam essas subjetividades fragmentadas, tanto a da *eu lírica* quanto a do destinatário do discurso, conforme se observa no texto:

Há certos rios que é preciso rever.
 Por isso volto, Ricardo, à queelas margens
 Onde na sombra 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.
 Talvez neste canto eu te direi
 Das estreitas passagens, do lodo
 Convulsivo dos ancoradouros, dos funerais
 Que vi, para chegar à luz da primeira paisagem.
 Meus olhos deram volta à ilha.
 Sigo pelos caminhos, transfiguro-me
 Sei que um igual destino eu já cumpri
 E ao mesmo tempo em tudo me descubro
 Casta e incorpórea. Sou tantas,
 Tantos vivem em mim e pródiga descerro-me
 Pródiga me faço larva e asa. (HILST, p. 188-189)

O percurso pelo poema é marcado por retornos simbólicos (“há certos rios que é preciso rever”), por deslocamentos e travessias que não são apenas geográficas, mas interiores, configurando uma viagem de autoconhecimento mediada pela linguagem. A voz lírica afirma-se como múltipla e em constante metamorfose — “sou tantas, / tantos vivem em mim” —, assumindo simultaneamente as imagens da larva e da asa, da matéria e da elevação. Nesse movimento, memória, fragmentação e transfiguração se entrelaçam, consolidando uma subjetividade que se constrói no diálogo com o outro e com os muitos outros que a habitam, ao mesmo tempo em que percorre um caminho de retorno e reinvenção de si.

Odes maiores ao pai (1963–1966) insere-se em um contexto de produção semelhante ao de *Trajectoria poética do ser (I)*, tanto pelo período de elaboração quanto pelo caráter concentrado do livro. Trata-se de apenas seis poemas dedicados ao pai, Apolônio Hilst — poucos em número, mas de grande reverberação na vida e na poesia da autora. Nesses textos, o amor carnal e a não realização amorosa, tão recorrentes nos livros anteriores, cedem lugar a outra forma de vínculo afetivo: a experiência da perda paterna. Predominam a ausência do pai,

a consciência de sua morte e a tentativa de preservação de sua existência por meio da memória, reconstruída de maneira fragmentária a partir de seus objetos, de seus gestos e de seus vestígios materiais. De certo modo, a não realização amorosa reaparece, mas sob outra roupagem, deslocada do campo erótico para um amor filial que também se define pela impossibilidade do contato e pela distância irreversível. Esse pai ausente se assemelha, assim, a um vento que atravessa a casa — presente e determinante, embora invisível, intocável, fugidio e efêmero —, instaurando uma subjetividade lírica atravessada pela saudade, pela contemplação e pelo recolhimento.

Todos os poemas desse livro se constroem em prosa poética, privilegiando imagens densas e elaborações conceituais que configuram uma espécie de diálogo entre a poeta viva e o pai morto. Trata-se de uma conversação atravessada pela ausência, pela tentativa de dizer o indizível e pela consciência dos limites da linguagem diante da morte. Essa escrita retoma procedimentos da estética barroca — especialmente no acúmulo imagético, na tensão entre vida e morte e na oscilação entre matéria e transcendência —, aproximando-se, em alguns momentos, de uma dicção que remete ao quevedismo, pela gravidade reflexiva e pelo tom elegíaco. No poema VI, essas características se tornam particularmente evidentes, como vemos a seguir:

VI

Há tanto a te dizer agora! Meus olhos se gastaram
 Procurando a palavra nas figuras, nos textos, nas estórias.
 Era preciso viajar e levantada em renúncias redescobrir a morte
 Além de seu sudário e suas tremuras. Quase nada aprendi. De nada me [lembrei.
 Há talvez a memória de tatos, um sentir rarefeito, um ouvido inexato
 Deitado em solidão sobre o teu peito. E adeuses ingênuos, calados de [vitória
 E a aquele de fereza, de a certo, dissolvido em orgulho, ressuscitado
 Vagamente em canto. E na manhã, o meu sonho passara e a minha voz
 Não se erguera em poesia.
 Será preciso esquecer o contorno de umas formas que vi: naves, portais
 E o grande crisântemo sobre a faixa restrita do canteiro.

Através do gradil, no terraço do tempo te percebo.
 E ainda que as janelas se fechem, meu pai, é certo que amanhece. (HILST, p. 203-204)

No texto, a voz lírica confessa o esgotamento da palavra, a dificuldade de fixar a memória e a insuficiência da poesia diante da perda. Ainda assim, é pela linguagem que o pai se torna perceptível, mesmo que apenas “no terraço do tempo”, como presença rarefeita e mediada. A imagem final, em que o sujeito lírico afirma que, apesar do fechamento das janelas, “é certo que amanhece”, sugere uma forma de permanência simbólica, na qual a memória, a

poesia e o afeto resistem à finitude, instaurando uma subjetividade lírica marcada pela contemplação, pela saudade e pela reconstrução poética do vínculo perdido.

Iniciação do poeta (1963–1966) reúne treze poemas e já anuncia, por meio de sua epígrafe, o diálogo com o poeta Carlos Maria de Araújo, falecido em 1962. Trata-se de uma referência significativa, uma vez que a obra desse poeta português se debruça sobre temas que também atravessam a escrita de Hilda Hilst, como a fugacidade do tempo e da vida, a efemeridade das experiências, as perdas acumuladas ao longo dos dias e a inexorabilidade da passagem das horas. A escolha desse interlocutor literário reforça o tom reflexivo do livro e sugere um movimento de aprendizado e assimilação poética, no qual a subjetividade lírica se constitui em diálogo com a morte, a memória e a consciência aguda da transitoriedade da existência.

No poema 3, a *eu lírica* convoca explicitamente um interlocutor e lhe pede que a unja, gesto que remete a um ritual de iniciação. A unção — tradicionalmente associada a práticas religiosas e simbólicas de consagração — adquire aqui um valor metapoético, pois é por meio dela que a voz lírica se autoriza e se reconhece como poeta. O pedido “[...] Aceita-me. Unge-me pés e mãos. Unge-me o ventre [...]” (HILST, p. 208) não se limita a uma súplica espiritual, mas inscreve o corpo inteiro no processo de criação poética: pés, mãos e ventre são investidos como lugares do fazer, do caminhar e da geração. Assim, tornar-se poeta não é apenas um gesto intelectual ou abstrato, mas uma experiência que envolve o corpo, o sagrado e a linguagem. A iniciação, nesse sentido, configura-se como passagem simbólica em que a subjetividade lírica se transforma, assumindo conscientemente o ofício poético como destino, vocação e forma de existência no mundo.

Além disso, *Iniciação do poeta* verbaliza o luto de Hilda Hilst pela morte de seu amigo poeta e pelos “órfãos” que ele deixou — entre os quais ela própria se inclui. A perda é elaborada não apenas como ausência física, mas como silêncio imposto a uma voz poética que não encontrou escuta suficiente em vida. Nesse movimento, Carlos Maria de Araújo é figurado como uma espécie de Orfeu moderno: mesmo após a morte, seu canto persiste e continua a ressoar na memória e na poesia dos que ficaram. No entanto, esse luto se amplia e se desloca para uma reflexão mais abrangente sobre a condição do poeta não lido, não ouvido, como se evidencia no verso “porque é morte cantar assim e nunca ser ouvido”. A dor pela perda do amigo confunde-se, assim, com a consciência crítica da precariedade da recepção poética, reafirmando uma subjetividade lírica atravessada pela solidão, pela fidelidade à poesia e pela insistência em cantar, mesmo diante da possibilidade do esquecimento.

Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo (1967) dá continuidade ao diálogo de Hilda Hilst com esse poeta português, que permanece figurado como interlocutor e mestre, mesmo após a morte. O livro se abre com uma epígrafe de John Donne, poeta barroco de língua inglesa, cuja reflexão sobre a morte já antecipa dois aspectos centrais do volume: a insistência no tema da morte como experiência limite — incapaz, contudo, de aniquilar completamente a presença e a voz do outro — e a filiação a uma sensibilidade barroca. Esse barroquismo, marcado pela tensão entre finitude e transcendência, perda e permanência, constitui um traço recorrente da poesia hilstiana e se intensifica aqui na forma de um canto fúnebre que, paradoxalmente, preserva a vitalidade da palavra poética. Assim, o livro reafirma a poesia como espaço de resistência à morte e de manutenção simbólica do vínculo entre os vivos e os mortos.

O livro é breve e organiza-se em duas partes distintas: “Corpo de Terra” e “Corpo de Luz”. Na primeira seção, a voz lírica refere-se ao poeta por meio de múltiplas designações — poeta, profeta, cantor, pastor, amigo, inocente —, configurando uma figura ainda ancorada na materialidade do mundo e nos vínculos humanos. Já em “Corpo de Luz”, essa figura poética sofre um deslocamento decisivo: em vez de morrer, o poeta transcende; em lugar da dissolução, ocorre a metamorfose. O corpo deixa de ser matéria perecível e transforma-se em luz, em ideia, em princípio simbólico que resiste à efemeridade das coisas e à finitude da existência. Essa passagem do corpo terrestre ao corpo luminoso reafirma a concepção da poesia como espaço de transfiguração, no qual a morte não encerra o canto, mas o desloca para outra dimensão de permanência.

Em *Exercícios para uma ideia* (1967), a poesia se organiza em torno de sete exercícios poéticos, o que já indica um deslocamento do eixo temático-existencial para uma investigação mais concentrada da linguagem. Trata-se de um livro de forte caráter metapoético, mas não no sentido anteriormente observado — isto é, da afirmação do ofício do poeta inscrito no corpo e na experiência subjetiva —, e sim como prática consciente de experimentação verbal. Os poemas funcionam como exercícios de escolha, combinação e exploração de palavras, muitas delas raras, esdrúxulas ou eruditas, compondo uma sonoridade intensamente marcada e deliberadamente experimental. Nesse movimento, observa-se um retorno explícito ao barroquismo, sobretudo à vertente gongorista, associada a Luís de Góngora, cuja poesia privilegia figuras de linguagem de forte apelo fonético, visual e rítmico. O “Exercício nº 2” exemplifica bem esse procedimento, ao trabalhar a repetição e a variação sonora em torno da palavra “Épura”, transformando-a em eixo semântico e musical do poema. Aqui, a

subjetividade lírica se retrai para dar lugar a uma poesia que se pensa a si mesma como forma, som e construção, reafirmando a linguagem como matéria primeira da criação poética.

Épura, que translúcida
Se projeta.

Épura, feixe, solar,
E de cristal. E ereta.

Épura, réstia de luz
Sobre a mão destra.

Épura, que a um só tempo
Se renova. E sem limite
Ou aresta

Toma corpo no Todo
E recomeça. (HILST, p. 223)

No plano temático, a plena idealização do amor e da figura do amado também reafirma a filiação barroca do livro, sobretudo no que diz respeito às dualidades e tensões próprias desse estilo, como a oposição entre ideal e real. Nesses poemas, o amor é elevado a uma instância abstrata e absoluta, distante da experiência empírica imediata, o que o aproxima de uma concepção metafísica e especulativa. Acrescento, ainda, que a Ideia de Deus e a Ideia do Amado tendem a se confundir, ambas figuradas como entidades sublimes, sacralizadas e grafadas com inicial maiúscula. Tal convergência reforça o caráter conceitual da poesia aqui produzida, na qual a subjetividade lírica se afasta do vivido concreto para operar no campo das ideias, tensionando linguagem, transcendência e desejo sob uma lógica barroca de elevação e contraste.

Por fim, chegamos a *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), livro que encerra o recorte desta pesquisa e que se apresenta como uma obra de grande complexidade formal e temática. Dividido em múltiplas partes, o volume articula diferentes registros líricos e musicais, a saber: “Dez chamamentos ao amigo”, “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”, “Moderato cantábile”, “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”, “Árias pequenas. Para Bandolim” e “Poemas aos homens do nosso tempo”. Essa organização interna, marcada por referências explícitas à música e por uma pluralidade de vozes e endereçamentos, já indica um momento de síntese e, ao mesmo tempo, de inflexão na trajetória da subjetividade lírica hilstiana, que passarei a examinar com maior atenção nos parágrafos e páginas seguintes.

Nesse livro, reaparecem temas já consagrados na poética hilstiana, como a entrega amorosa, a devoção mística, o anseio pelo encontro e o temor da morte. No entanto, *Júbilo, memória, noviciado da paixão* introduz uma ruptura significativa em relação ao conjunto da

produção anterior da autora. Tal inflexão se materializa, sobretudo, na última parte do volume, intitulada “Poemas aos homens do nosso tempo”, composta por textos de cunho explicitamente político. Neles, Hilda Hilst homenageia figuras históricas submetidas a diferentes formas de opressão e violência autoritária, deslocando o foco da experiência amorosa e da interioridade individual para uma tomada de posição ética e social. Esse gesto destoa de maneira contundente de seus livros anteriores, nos quais a poeta privilegiava o amor, o desejo e a reflexão existencial, e sinaliza, pela primeira vez de modo claro, engajado e veemente, uma abertura da subjetividade lírica para as questões políticas e coletivas do seu tempo.

É em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* que reconheço mudanças decisivas na produção de Hilda Hilst, mudanças essas que culminariam, posteriormente, nos livros frequentemente classificados como pornográficos ou escatológicos. Ao longo de diversas entrevistas, a escritora afirmou reiteradamente seu anseio por se comunicar poeticamente com o mundo. A reputação de poesia hermética e difícil que lhe foi atribuída sempre a contrariou e frustrou, pois Hilst se percebia como alguém simples e direta ao tratar das questões da vida. Esse impulso comunicativo manifesta-se de modo particularmente intenso em sua poesia amorosa, sobretudo nos momentos em que a *eu lírica* se dirige ao amado, numa tentativa insistente de instaurar um diálogo mediado pela linguagem poética. No entanto, a partir da perspectiva dessa *eu lírica*, torna-se evidente que o homem amado recusa essa comunicação: recusa o amor, recusa o encontro e, por extensão, recusa a própria poesia. Essa recusa reiterada tensiona o projeto comunicativo da poeta e sinaliza um impasse que ajuda a compreender as inflexões radicais que sua escrita assumirá a partir de então.

Essa rejeição reiterada — do amor, do diálogo e da própria poesia — conduz a voz lírica a um deságue expressivo na última parte do livro, em que emergem poemas de forte acento social, político e histórico. Trata-se de um deslocamento decisivo do foco lírico, que abandona momentaneamente a interioridade amorosa para se voltar ao mundo coletivo e às formas de opressão exercidas pelo poder. Esse gesto se torna particularmente evidente no poema V dessa seção, em que a poeta presta homenagem ao cineasta russo Alexei Sakarov, mobilizando uma linguagem direta, incisiva e acusatória, marcada pela crítica à hierarquia autoritária e à objetificação das massas:

de cima do palanque
de cima da alta poltrona estofada
de cima da rampa
olhar de cima

LÍDERES, o povo
Não é paisagem

Nem mansa geografia
 Para a voragem
 Do vosso olho.
 POVO. POLVO.
 UM DIA.
 [...] (HILST, p. 289)

Nesse poema, a linguagem poética se torna instrumento de denúncia e de confrontação, recusando a contemplação estética em favor de uma enunciação que interpela diretamente o poder. O jogo semântico entre “povo” e “polvo” condensa a crítica à voracidade dos regimes autoritários, ao mesmo tempo em que antecipa a possibilidade de insurgência futura. Assim, a subjetividade lírica, antes concentrada no amor e na busca de comunicação com o outro, expande-se para uma dimensão histórica e coletiva, confirmando *Júbilo* como um ponto de inflexão decisivo na trajetória poética de Hilda Hilst.

Hilda Hilst sempre demonstrou consciência aguda do mundo em que vivia, de suas mazelas, interdições e adversidades. Do mesmo modo, esteve ciente das dificuldades inerentes ao ato de se dirigir ao outro, de se expressar e de se comunicar, sobretudo porque a vida é complexa e não admite formulações simples ou transparentes. Esses impasses reaparecem reiteradamente ao longo de sua poesia, configurando uma subjetividade lírica que oscila entre o desejo de comunhão e a experiência da recusa, entre a entrega amorosa e a solidão. Tal movimento se intensifica progressivamente até culminar em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), livro em que esses obstáculos são afirmados de modo mais explícito e consciente. Nele, a poeta parece encerrar um ciclo marcado pelo ensimesmamento predominante em obras anteriores e opera uma ruptura decisiva: na última seção do livro, a voz lírica abandona os anseios reiteradamente dirigidos à figura do amado e passa a endereçar sua voz ao mundo histórico e social em que está inserida. Desse modo, o percurso traçado entre *Presságio* e *Júbilo* revela uma subjetividade em constante transformação, que se constrói no embate entre linguagem, experiência e alteridade, preparando o terreno para as inflexões ainda mais radicais que a obra de Hilda Hilst assumiria nos anos posteriores.

PARTE III

LEITURAS DE HILDA

O título desta parte assume deliberadamente uma ambiguidade, a qual reconheço e afirmo como intencional. Em primeiro lugar, porque proponho, de minha parte, leituras de Hilda Hilst — uma poeta já muito lida e relida, mas que permanece, paradoxalmente, sempre por reler. Nesse sentido, posiciono-me como leitora que se dispõe a retornar a uma obra que, apesar de sua ampla circulação contemporânea, ainda convoca novas aproximações críticas. Ao mesmo tempo, essa ambiguidade busca enfatizar as leituras realizadas pela própria Hilda Hilst. Hilda poeta e Hilda mulher leram o mundo, leram a tradição literária e leram a experiência humana, procurando comunicar ao leitor e à leitora os sentidos produzidos por essas leituras. Assim, coloco-me também como receptora dessa voz emissora que tinha tanto a dizer — e que efetivamente disse —, assumindo a leitura como espaço de encontro entre a palavra poética e a escuta crítica.

3.1 Leitura de dois poemas de Hilda Hilst

No início desta subparte, transcrevo um poema de *Presságio* que já foi mencionado anteriormente neste trabalho, mas que retomo agora de modo mais detido, por considerá-lo exemplar da configuração inicial da subjetividade lírica na poesia de Hilda Hilst:

XI

Quando terra e flores
eu sentir sobre o meu corpo,
gostaria de ter ao meu lado tuas mãos.
E depois, guardar meus olhos dentro delas. (HILST, p. 28)

Trata-se de um poema extremamente conciso, composto por apenas quatro versos, nos quais se condensam alguns dos eixos centrais da poética inicial de Hilda Hilst: a presença da morte, o desejo de companhia amorosa e a necessidade de reconhecimento pelo outro. A imagem inaugural — “quando terra e flores eu sentir sobre o meu corpo” — sugere a antecipação da morte e do sepultamento, instaurando desde o início uma cena limite. Diante dessa finitude anunciada, o desejo da voz lírica não é transcendental nem abstrato, mas profundamente relacional: querer as mãos do outro ao seu lado e, em seguida, guardar os próprios olhos dentro delas. O gesto simbólico de confiar o olhar ao amado indica uma subjetividade que só se reconhece plenamente mediada pela alteridade, como se a confirmação de sua existência dependesse desse acolhimento final. Nesse poema, portanto, o amor aparece

como último refúgio possível diante da morte, e a subjetividade lírica se constrói a partir de uma dependência afetiva que será reiterada, tensionada e transformada ao longo da trajetória poética que este trabalho acompanha.

Na sequência, transcrevo o último poema de amor de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, texto singular dentro do livro por ser o único que recebe um título nominal, e não apenas numeração. Tal escolha já indica sua relevância interna e sinaliza uma inflexão decisiva na configuração da subjetividade lírica diante do amor e do amado:

ÁRIA ÚNICA, TURBULENTA

Tépido Túlio, o reino
 Não é feito para os mornos.
 Esse reino de amor onde és o rei
 Por compulsão e ímpeto do poeta,
 É feito de loucura, de atração
 E não compreende tepidez, mornura
 E vícios de aparência, palha, Túlio,
 Tem sido o teu reinado, inconsistência.
 Ou te transformas, rei de fogo e justo,
 E, a quem merece, dás amor e alento

Ou se refaz em ira a minha luxúria
 Me desfaço de ti, muito a contento. (HILST, p. 284)

A leitura desse poema, colocada em contraponto com o breve texto de *Presságio*, evidencia uma transformação profunda na subjetividade lírica ao longo do percurso poético de Hilda Hilst. Se no poema inicial a *eu lírica* desejava, mesmo diante da morte, a presença das mãos do outro como forma última de acolhimento e reconhecimento, aqui a relação amorosa é atravessada por um gesto de exigência e ruptura. O amado já não é invocado como refúgio ou mediação identitária, mas interpelado de modo crítico e confrontativo. Nomeado como “Túlio” e figurado como rei de um “reino de amor”, ele é acusado de tibieza, inconsistência e aparência vazia, sendo instado a se transformar ou a ser abandonado.

Nesse poema, a subjetividade lírica não se submete mais à ausência ou à recusa do outro; ao contrário, reivindica intensidade, reciprocidade e fogo, e, diante da impossibilidade desses atributos, afirma sua autonomia ao declarar: “Me desfaço de ti, muito a contento”. O amor deixa de ser espaço de dependência e passa a ser lugar de decisão. Assim, *Ária única, turbulenta* marca não apenas o encerramento do ciclo amoroso em *Júbilo*, mas também a consolidação de uma subjetividade lírica que já não se constitui a partir da espera ou da carência, e sim da consciência de si, do desejo e da linguagem como instâncias de afirmação e escolha.

No primeiro poema, predominam a entrega, a ingenuidade e a devoção, configurando a busca por um amor sublime capaz de ultrapassar até mesmo a barreira da morte. A *eu lírica*,

que ama de modo intenso, entrega-se ao sujeito amado de forma absoluta, inclusive no plano da finitude. O gesto de confiar ao outro os próprios olhos — órgãos da visão e da contemplação — sugere uma renúncia simbólica à autonomia perceptiva, como se a experiência do mundo e de sua beleza passasse a existir mediada pela presença do amado. Essa disposição devocional atravessa outros livros e poemas de Hilda Hilst, ainda que, em textos mais extensos, o tema amoroso se apresente de modo mais diluído ou fragmentado. Aqui, contudo, a concisão intensifica o sentido da entrega, que se projeta para além da morte, aproximando-se de um imaginário romântico marcado por idealizações extremas do amor — como aquelas consagradas por narrativas trágicas, a exemplo de *Romeu e Julieta* — e que também alimentaram, em parte, a poesia amorosa inicial de Hilda Hilst.

Já no segundo poema, o que se impõe é o incômodo diante da frieza, do alheamento e da indiferença do homem amado, nomeado como Túlio. Ao qualificá-lo como “tépido”, a *eu lírica* o define como alguém morno, destituído de intensidade — nem quente, nem frio —, portanto incapaz de sustentar o reino amoroso que lhe foi atribuído. Túlio é rei apenas “por compulsão e ímpeto do poeta”, isto é, sua centralidade amorosa não lhe é inerente, mas resulta exclusivamente da projeção desejante da voz poética. Todo o calor, a volúpia e a potência simbólica que o constituem como objeto de desejo emanam, na verdade, da própria *eu lírica*. Diante dessa assimetria, e após um longo tempo de espera e frustração, a voz poética abandona a posição de entrega passiva e assume um gesto decisório: interpela o amado e lhe impõe uma escolha — ou ele se transforma, tornando-se digno do amor que recebe, ou será definitivamente abandonado. O poema, assim, desloca o amor do campo da idealização para o da exigência ética e afetiva, marcando uma subjetividade que já não se define pela espera, mas pela capacidade de romper.

A comparação entre esses dois poemas evidencia uma transformação significativa na poesia de Hilda Hilst. Tal mudança não se dá prioritariamente no plano formal — uma vez que ambos os textos não apresentam diferenças substanciais quanto à construção do verso, à sintaxe ou à sonoridade —, mas incide, sobretudo, na postura assumida pela *eu lírica* diante do amor. A relação com o homem amado, a experiência reiterada da não realização amorosa e, principalmente, a recusa desse interlocutor à linguagem poética passam a ser enfrentadas de modo mais consciente e crítico. Se no poema inicial o amor ainda se estrutura a partir da entrega e da devoção, no texto de *Júbilo* a voz lírica assume uma posição de lucidez e decisão, sinalizando um deslocamento ético e afetivo que redefine o lugar do amor e da alteridade na constituição dessa subjetividade.

A recusa do amado em relação à voz lírica e ao amor que lhe é oferecido conduz a poeta a um gesto mais amplo de recusa: a negativa de pactuar com um mundo percebido como medíocre, tedioso, melancólico e cruel, capaz de banalizar o amor, a vida e a própria poesia. Nesse sentido, a seção intitulada “Poemas aos homens de nosso tempo”, assim como as incursões posteriores de Hilda Hilst por outros gêneros literários e por diferentes estratégias expressivas, podem ser compreendidas como desdobramentos dessa ruptura. Trata-se de ações constitutivas de uma nova postura poética, na qual a subjetividade lírica deixa de se definir pela espera, pela devoção e pela busca incessante do homem amado e passa a se afirmar a partir de uma consciência crítica mais aguda, voltada tanto para o mundo histórico quanto para os limites da comunicação poética. Assim, a comparação entre os dois poemas analisados nesta subparte evidencia não apenas uma transformação na experiência amorosa, mas a emergência de uma subjetividade que se emancipa da dependência afetiva e reinscreve a poesia como espaço de decisão, enfrentamento e reinvenção de si.

3.2 Hilda Hilst e o livro *Exercícios*, uma antologia da Editora Globo

Diversos estudiosos da lírica, em diferentes momentos, debruçaram-se sobre a noção de subjetividade lírica sem que se tenha alcançado uma definição cabal ou consensualmente aceita por pesquisadores posteriores. Quando essa discussão se desloca para o campo da modernidade, o terreno torna-se ainda mais instável, uma vez que os estudos passaram a adotar metodologias distintas — por vezes até antagônicas — para abordar o sujeito lírico. Ainda assim, tais abordagens estabeleceram premissas valiosas, embora frequentemente contraditórias entre si, para pensar essa categoria tão móvel e problemática da lírica. Meditar acerca da subjetividade lírica não equivale a refletir sobre categorias como verso, ritmo ou imagem, que oferecem maior estabilidade analítica; trata-se, antes, de lidar com uma instância que exige considerar simultaneamente a linguagem, a forma, a experiência e a historicidade. Pensar a subjetividade implica, portanto, não desconsiderar a presença da pessoa do poeta — que não desaparece por completo do texto —, sem, contudo, reduzi-la à origem ou à explicação da obra; implica ainda levar em conta as singularidades do indivíduo sem negligenciar as condições históricas, sociais e ideológicas nas quais ele esteve inserido.

Como Pound reconheceria, as transformações na arte não são apenas eventos estéticos, porém decorrem de mudanças sociais e ideológicas, de trocas de sistemas, convicções e formas de vida. (BRADBURY, 1989, p.24)

Em outras palavras, as transformações na arte e em tudo o que a ela se relaciona decorrem, em grande medida, de mudanças mais amplas na visão de mundo. Desse modo, desconsiderar o fator histórico ao refletir sobre a subjetividade na poesia lírica pode acarretar inconsistências e insuficiências analíticas. A isso se soma o fato de que pensar a subjetividade lírica implica reconhecer a centralidade da linguagem literária, que não apenas veicula experiências, mas também se volta para si mesma, evidenciando seus próprios modos de construção. É nesse movimento autorreflexivo da linguagem que se torna possível observar a subjetividade para além da figura pessoal do indivíduo empírico, compreendendo-a como uma instância que se constitui na tensão entre forma, história e experiência.

Nesta parte do trabalho, ocupo-me desse conceito tão complexo e inesgotável para os estudos da lírica, optando por nomeá-lo como subjetividade lírica, em vez de sujeito lírico — expressão igualmente recorrente nos escritos teóricos e críticos. Essa escolha terminológica não é casual: considero que o termo *subjetividade* se mostra mais adequado do que *sujeito* para dar conta de uma instância criadora que não se reduz à figura de um indivíduo ou de uma pessoa

empírica. Ao falar em subjetividade lírica, refiro-me a um lugar, a um espaço de criação poética que se constitui na linguagem e pela linguagem, atravessado por experiências históricas, afetivas e simbólicas, mas que não se confunde plenamente com a identidade biográfica do poeta.

Compreendo a subjetividade lírica como uma consciência que se reconhece na relação com os outros e com o mundo e que, por essa razão, se apresenta como instância movediça e instável, não enraizada exclusivamente na interioridade do poeta. Trata-se, antes, de uma configuração que se constitui no trânsito entre vozes, experiências e formas de enunciação. Nesse sentido, a subjetividade lírica pode ser entendida como um conjunto de vozes assumidas no texto, atravessadas por diferentes preocupações estéticas, éticas e históricas. Assim, nomear essa multiplicidade dinâmica como *sujeito* pareceria insuficiente, uma vez que o termo sugere unidade e fixidez, incompatíveis com a natureza plural e processual da criação poética tal como aqui a concebo.

Partindo dessas questões preliminares, esta seção propõe discutir a subjetividade lírica na modernidade, considerando que as múltiplas possibilidades de abordagem dessa categoria exigem a adoção de uma linha de reflexão que melhor atenda aos objetivos desta pesquisa. A partir desse enquadramento teórico, direciono a discussão para a leitura de alguns poemas reunidos na antologia *Exercícios*, da poeta brasileira Hilda Hilst, publicada pela Editora Globo, que congrega textos escritos ao longo de aproximadamente dez anos. O extenso período de composição e o caráter fragmentário dessa reunião de poemas orientam a leitura de uma subjetividade lírica cindida e descontínua — configuração que pode ser compreendida como tipicamente moderna —, uma vez que essa instância não se mantém una nem estável ao longo do tempo. Tal condição favorece e justifica as escolhas teóricas aqui adotadas, permitindo observar, na materialidade dos poemas, os deslocamentos, tensões e recomposições da subjetividade lírica que esta pesquisa se propõe a investigar.

A escolha dessa antologia publicada pela Editora Globo, distinta da reunião organizada pela Companhia das Letras, visa orientar de modo mais preciso a análise dos poemas aqui selecionados, uma vez que eles foram propositalmente reunidos a partir de critérios que os aproximam entre si. Tais critérios se mostram particularmente produtivos para as discussões acerca das manifestações da subjetividade lírica na poética de Hilda Hilst, sobretudo no que diz respeito à fragmentação, à recorrência temática e aos deslocamentos do eu ao longo do tempo. Diante disso, passo, na seção seguinte, à leitura dos poemas que compõem essa antologia, dando início à parte 3.3 deste trabalho.

3.3 A subjetividade lírica em poemas de Hilda Hilst

O livro *Exercícios*, de Hilda Hilst, reúne poemas produzidos ao longo de aproximadamente uma década e organizados por Alcir Pécora, sendo estruturado em partes que, anteriormente, haviam sido publicadas de forma independente. Trata-se de textos escritos antes da incursão mais sistemática da autora na prosa, ainda fortemente marcados por uma dicção lírica, no sentido da expressão de afetos, tensões e estados de espírito. Nesses poemas, evidenciam-se algumas constantes da poética hilstiana, como o amor, a dimensão mística ou religiosa e o embate com a existência. Nesse contexto, chamam a atenção determinados elementos que contribuem para a configuração da subjetividade lírica, aproximando-se do que Nelly Novaes Coelho (1999) denomina de “eu hilstiano”. Segundo a autora, esse “eu hilstiano” apresenta-se voltado para si mesmo e se desdobra em uma “tríplice voz: a do ser humano, a da mulher e a da poeta” (CADERNOS, 1999, p. 67), formulação que se mostra particularmente fecunda para a leitura dos poemas que serão analisados nesta seção.

Destaco, aqui, alguns elementos que orientam as reflexões acerca da subjetividade lírica que se configura nessa obra: em primeiro lugar, a metalinguagem ou metapoesia, por meio da qual se manifesta um eu consciente do exercício poético, que nomeia sua própria poesia e a si mesmo como poeta, evidenciando a lucidez de seu ato criador; em segundo lugar, o diálogo com a tradição, que revela a presença de um componente racional e erudito nessa escrita, construída a partir de memórias de leitura que suscitam interlocuções entre a poeta e diferentes vozes da tradição literária. Tais elementos contribuem para a constituição de uma subjetividade que se forma na tensão entre consciência formal, experiência e herança cultural.

O livro organiza-se em seções cujos títulos, em grande parte, já indicam aspectos formais, temáticos e metapoéticos da escrita, ao remeterem tanto ao ofício da poeta quanto aos núcleos centrais de sua poética. Exemplos disso são “Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo”, “Odes maiores ao pai” e “Iniciação do poeta”, entre outros, que evidenciam a consciência da tradição e da própria prática criadora. Outra recorrência significativa nos poemas dessa coletânea é o uso dos pronomes “tu” e “vós”, bem como de formas verbais na segunda pessoa do singular e do plural, frequentemente no modo imperativo, o que instaura um efeito de interlocução. Essa estratégia sugere um diálogo que pode se dirigir ao leitor, a poetas da tradição ou a um interlocutor ficcional constituído no interior do poema. Em muitos casos, essa indeterminação é produtiva, pois evidencia que, ao convocar um “tu”, a

voz que se projeta parte de um “eu” que se enuncia, se reconhece como poeta e, não raramente, assume a consciência de uma subjetividade crítica, criadora e erudita.

Nos poemas de caráter metalinguístico de Hilda Hilst, observa-se uma subjetividade profundamente voltada para a linguagem e para as suas possibilidades expressivas. Trata-se de uma instância lúcida, crítica e racional, que evidencia a capacidade da própria poesia de se voltar sobre si mesma, tomando como objeto de reflexão suas formas, limites e procedimentos. Tal perspectiva dialoga com a concepção moderna do artista, especialmente no século XX, como um intelectual que investiga e problematiza o seu próprio fazer. Nesse sentido, não apenas a experiência humana se constitui como matéria poética, mas também a experiência com o conhecimento, com a linguagem e com os processos de criação, ampliando o campo de atuação da subjetividade lírica para além do plano estritamente afetivo.

Para examinar mais atentamente os traços metapoéticos e intertextuais que configuram a subjetividade lírica em *Exercícios*, de Hilda Hilst, seleciono quatro poemas para leitura. Esses textos não possuem título, sendo identificados, em sua maioria, por numeração em algarismos romanos (ou, em alguns casos, apenas por números). Os dois primeiros pertencem à seção “Memória” e apresentam intertextualidade explícita, evidenciada no diálogo com a tradição literária; os dois últimos integram as seções “Cinco elegias” e “Sonetos que não são”, respectivamente. A partir dessa seleção, inicio a leitura com o objetivo de observar a configuração de uma subjetividade racional e crítica, que se distancia do ideal hegeliano de interioridade estável e expressiva:

2

Há certos rios que é preciso rever.
 Por isso volto, Ricardo, à queias margens
 Onde na sombra um verde descansava
 E um canteiro de limo sob os nossos pés
 Adiante desagua va. 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.
 Talvez neste canto eu te direi
 Das estreitas passagens, do lodo
 Convulsivo dos ancoradouros, dos funerais
 Que vi, para chegar à luz da primeira paisagem.
 Meus olhos deram volta à ilha.
 Sigo pelos caminhos, transfiguro-me
 Sei que um igual destino eu já cumpri
 E ao mesmo tempo em tudo me descubro
 Casta e incorpórea. Sou tantas,
 Tantos vivem em mim e pródiga descerro-me
 Pródiga me faço larva e asa. (HILST, 2002, p.74)

Nesse poema, a subjetividade lírica se constrói a partir de um movimento de retorno e travessia, em que memória, experiência e linguagem se entrelaçam. A voz que enuncia se dirige a Ricardo, interlocutor não explicitamente identificado, mas que pode ser associado a Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa, cuja obra frequentemente medita sobre o tempo, a passagem e a fugacidade da vida. Esse diálogo com a tradição evidencia a presença de uma razão crítica, nos termos propostos por Octavio Paz (2013), e revela uma subjetividade que se constitui também como leitura — isto é, como resultado de um contato ativo com a literatura.

Ao afirmar, no segundo verso, “Por isso volto, Ricardo, àquelas margens”, a voz lírica explicita um retorno que se dá no plano da memória, reforçado pelo uso predominante do pretérito nos versos subsequentes. As “margens”, nesse contexto, podem ser compreendidas como metáfora das lembranças e dos espaços interiores revisitados. Quando, no movimento do quinto para o sexto verso, a voz afirma que retorna de si mesma, confirma-se que a travessia é, sobretudo, interior, conduzindo a uma subjetividade que se apresenta como “oculta” e “vária” — ao mesmo tempo apagada e múltipla.

Nesse sentido, a interlocução com Ricardo não se limita ao vocativo inicial, mas se prolonga na própria constituição dessa subjetividade fragmentada, que se reconhece como plural: “Sou tantas, / tantos vivem em mim”. Tal formulação aproxima-se da lógica heteronímica pessoana, em que múltiplas vozes coexistem em uma mesma instância criadora. A imagem final — “larva e asa” — condensa esse processo de metamorfose, articulando matéria e transcendência, origem e devir, e reafirmando uma subjetividade lírica que não se fixa, mas se constrói no movimento contínuo da linguagem, da memória e da tradição.

O diálogo com a tradição, a intertextualidade, as memórias de leitura, a multiplicidade de vozes e a constituição de uma subjetividade lírica feminina reaparecem, agora articulados a uma explícita preocupação com o fazer poético, no seguinte poema:

9

Lê Catulo para mim pausadamente.
 Ressuscitei memórias na manhã de ventos
 E abrasei-me de um sol de arvoredos.
 Vi mulheres e aves e a mim mesma revi
 Ave-mulher, passeio adolescente
 De umas manhãs iguais e mais amigas.
 À tarde viajei nas artérias do tempo
 E para não arder pensei palavras novas
 E repeti meu verso mais ameno.
 Foi tão longo o meu dia. Tão escura
 A visão de mim mesma. Lê. Sereno. (HILST, 2002, p.81)

O poeta aqui convocado é Catulo, figura central da tradição lírica ocidental, cuja presença se soma às referências anteriormente observadas, como as de Fernando Pessoa e seus heterônimos. Diferentemente do poema anterior, Catulo não surge como interlocutor direto, mas como objeto de leitura solicitado pela voz lírica a um destinatário não identificado. O imperativo inicial — “Lê Catulo para mim pausadamente” — instaura uma cena de mediação, em que a tradição é convocada como forma de reorganizar a experiência interior.

A leitura pausada e serena de Catulo contrasta com a intensa movimentação das memórias evocadas ao longo do poema. Desde o segundo verso, o eu lírico “ressuscita” lembranças, revisita imagens de si mesma — “ave-mulher” — e retorna à adolescência, numa travessia que percorre “as artérias do tempo”. Essa dinâmica evidencia uma subjetividade em fluxo, que se reconstrói no contato com o passado e com outras figuras femininas, compondo uma identidade simultaneamente individual e compartilhada.

Nesse processo, a linguagem poética assume função decisiva: ao “pensar palavras novas” e repetir “o verso mais ameno”, a voz lírica encontra na criação verbal um modo de conter o excesso, amenizar as intensidades da memória e elaborar a experiência vivida. A poesia, assim, não apenas organiza o caos interior, mas também preenche lacunas deixadas pelo tempo, possibilitando uma revisão de si mesma enquanto mulher e poeta. Desse modo, o poema reafirma a constituição de uma subjetividade lírica que se forma no entrelaçamento entre memória, tradição e linguagem, consolidando a dimensão metapoética como eixo fundamental dessa escrita.

No poema seguinte, o diálogo com o leitor se torna explícito pelo uso da segunda pessoa do singular e pelo emprego recorrente do modo imperativo, instaurando uma interlocução direta que envolve o destinatário na reflexão proposta. O poeta e a poesia figuram como temas centrais, reafirmando o caráter metapoético dessa escrita; contudo, o que mais se destaca é a instabilidade da subjetividade lírica, que se manifesta como desejo de transmutação e recusa de uma identidade fixa:

quarta elegia

Não te espantes da vontade
Do poeta
Em transmudar-se:
Quero e queria ser boi
Ser flor
Ser paisagem.
Sentir a brisa da tarde
Olhar os céus, ver às tardes
Meus irmãos, bezerros, hastes,
Amar o verde, pascer,

Nascer
 Junto à terra
 (À noite amar as estrelas)
 Ter olhos claros, ausentes,
 Sem o saber ser contente
 De ser boi, ser flor, paisagem.
 Não te espantes. E reserva
 Teu sorriso para os homens
 Que a todo custo hão de ser
 Oradores, eruditos,
 Doutos doutores
 Fronte e cerne endurecido.
 Quero e queria ser boi
 Antes de querer ser flor.
 E na planície, no monte,
 Movendo com igual compasso
 A carcaça e os leves cascos
 (Olhando além do horizonte)
 Um pensamento eu teria:
 Mais vale a mente vazia.

E sendo boi, sou ternura.
Aunque pueda parecer
Que del poeta
Es locura (HILST, 2002, p.211-212)

No poema em questão, a subjetividade lírica se constrói a partir de um movimento de desidentificação, no qual o “eu” não busca afirmar uma essência estável, mas, ao contrário, deseja transmutar-se em diferentes formas de existência — “boi”, “flor”, “paisagem”. Essa multiplicidade implica uma recusa da identidade fixa e uma valorização de modos de ser mais simples, naturais e menos submetidos à racionalização. Em contraposição, a voz poética dirige-se criticamente aos “oradores, eruditos, / doutos doutores”, cuja rigidez intelectual é associada a um “cerne endurecido”, sugerindo uma crítica à erudição desvinculada da experiência sensível.

Nesse contexto, o diálogo com o leitor se explicita pelo uso da segunda pessoa e do modo imperativo, instaurando uma interlocução direta que o envolve na reflexão proposta. O poeta e a poesia tornam-se, assim, temas centrais, reafirmando o caráter metapoético do texto. Ao mesmo tempo, a afirmação do desejo de uma “mente vazia” não indica renúncia à consciência crítica, mas sua reconfiguração: trata-se de uma abertura à sensibilidade, à transformação e ao devir. A alternância entre registros linguísticos — inclusive com a inserção do espanhol nos versos finais — reforça essa instabilidade e evidencia uma subjetividade que se constrói na mobilidade e na recusa de limites fixos.

Não se trata, portanto, de uma transformação do poeta enquanto indivíduo empírico, mas da subjetividade lírica enquanto instância discursiva. A poesia moderna, ao se afastar do modelo hegeliano de interioridade estável, passa a conceber o eu lírico como uma instância

descentrada, que pode se projetar para fora de si e habitar outras formas de existência. Nesse horizonte, o sujeito lírico não pertence integralmente a si mesmo, mas se constitui na relação com a alteridade, com o tempo, com o mundo e com a linguagem.

Essa perspectiva encontra ressonância na formulação do crítico francês Michel Collot, para quem a subjetividade lírica se define justamente por esse descentramento:

Se o sujeito lírico cessa de se pertencer é porque ele faz como cada um a experiência desse pertencimento ao outro, ao tempo, ao mundo, à linguagem, que a filosofia moderna e as ciências humanas nos ensinaram a reconhecer. (COLLOT, 2013, p.223)

À luz dessa concepção, o desejo de “transmudar-se” não configura fuga, mas expansão: a subjetividade se abre à experiência do outro e do mundo, afirmando-se como instância plural, processual e em constante transformação.

Para finalizar este exercício de leitura e comentário de alguns poemas do livro *Exercícios*, transcrevo um soneto que difere das escolhas anteriores, as quais não obedeciam a uma forma clássica ou rigidamente estruturada. O poema a seguir integra a seção “Sonetos que não são” e, embora apresente a organização em dois quartetos e dois tercetos, carece de outras características fundamentais do soneto tradicional, confirmando a provocação presente no título da seção — a de que esses textos tensionam e deslocam a própria noção de forma fixa:

II

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

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

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

A mulher não sou eu. E perturbada
A rosa e seu destino, eu a persigo
Em direção aos reinos que inventei. (HILST, 2002, p. 218)

O poema se estrutura a partir de uma sequência de indagações que revelam uma subjetividade profundamente descentrada. Desde o primeiro verso, o eu lírico questiona a própria autoria do poema, colocando em dúvida a identidade entre quem escreve e quem é escrito. Essa instabilidade se intensifica quando a voz se interroga sobre si mesma — “Sou eu

esta mulher que anda comigo” —, instaurando uma cisão interna em que o “eu” passa a coexistir com um outro que o acompanha e o transforma.

Na segunda estrofe, esse desdobramento assume a forma de perseguição: a voz lírica já não apenas se divide, mas passa a buscar a si mesma como se fosse outra. A pergunta “Sou eu que a mim mesma me persigo” explicita esse movimento de estranhamento, no qual identidade e alteridade se confundem. A resposta que se segue — “Não sei” — não resolve as indagações, mas as aprofunda, instaurando um estado de incerteza permanente. A ausência de respostas definitivas reforça a perda de um centro estável e evidencia uma subjetividade que não se reconhece plenamente em si.

Nesse cenário, resta à voz lírica perseguir essa mulher que “não é”, projetando-se em direção a “reinos que inventei”. A invenção poética surge, assim, como espaço possível de existência para essa subjetividade fragmentada, que se constrói não a partir da unidade, mas da falta, da dúvida e da constante busca por si mesma na linguagem.

A leitura desses quatro poemas permite concluir que a subjetividade lírica que se configura em *Exercícios* distancia-se do modelo hegeliano de interioridade estável e autocentrada. Em vez de se ancorar na expressão de um eu unitário, essa subjetividade se constrói no diálogo com a tradição, nas memórias de leitura, na relação com a alteridade e na consciência de seu próprio fazer poético. Ao longo desse movimento, o “eu” não se fixa, mas se desdobra, se multiplica e, em certa medida, se perde de si, sem que isso implique a completa dissolução do sujeito. Trata-se, antes, de uma subjetividade que não se centraliza, pois se constitui no trânsito entre vozes, tempos, espaços e formas de expressão mediadas pela linguagem.

Assim, os poemas analisados evidenciam uma instância lírica que se afirma na tensão entre consciência crítica e instabilidade identitária, entre erudição e experiência, entre tradição e reinvenção. Esse deslocamento confirma a pertinência do conceito de subjetividade lírica adotado neste trabalho e prepara o terreno para compreender, de modo mais amplo, os desdobramentos dessa configuração na poesia de Hilda Hilst, na qual o eu não se encerra em si mesmo, mas se projeta continuamente para fora, em direção ao outro, ao mundo e à própria linguagem.

PORVIR

Desde 2020, a vida tem sido atravessada por experiências difíceis, por vezes tenebrosas. Escrever esta tese, nesse contexto, revelou-se um trabalho hercúleo. Em meio à pandemia de Covid-19, ao ensino remoto emergencial, ao isolamento social rigoroso — especialmente até agosto daquele ano — e, posteriormente, a encontros raros e sem contato físico com pessoas próximas, deparei-me com uma tensão constante: de um lado, o desejo de produtividade diante de um tempo aparentemente ampliado para leitura e escrita; de outro, a impossibilidade de realizá-lo plenamente, atravessada por crises de insônia, ansiedade e depressão.

Admito que, nesse período, estive, em muitos momentos, incapacitada de ler poesia e de refletir sobre ela em termos críticos e teóricos. Ainda assim, foi a própria poesia que, paradoxalmente, me sustentou. Se não pude analisá-la como gostaria, pude, ao menos, permanecer com ela — e, talvez, foi isso que me manteve viva.

O ano de 2021 não trouxe alívio significativo. O ensino híbrido tampouco amenizou as condições de trabalho docente, e o cenário político e social brasileiro intensificou-se em tensões: ameaças à democracia, à diversidade, às mulheres, à educação, à arte. Nesse contexto, produzir uma pesquisa como esta tornou-se, simultaneamente, mais difícil e mais urgente. A precarização das condições materiais de existência — evidenciada pelo aumento dos custos de itens básicos, como alimentação, energia e medicamentos — e as ameaças ao acesso aos livros, inclusive com propostas de tributação, reiteraram a dimensão política do fazer intelectual.

Já em 2022, mesmo antes do término do primeiro semestre, somavam-se a esse quadro os ecos de conflitos internacionais e a intensificação de discursos de ódio, ampliando o horizonte de incertezas. Diante de tudo isso, escrever uma tese de doutorado poderia parecer uma atividade deslocada ou mesmo inadequada. No entanto, foi justamente nesse cenário que a leitura de Hilda Hilst, as conversas com amigas e amigos e as experiências estéticas proporcionadas pela literatura e pela arte se tornaram formas de resistência e de permanência. Permanecer pensando, lendo, escrevendo — permanecer viva.

Ao alcançar a etapa final desta trajetória acadêmica, impõe-se a necessidade de encerrar formalmente este trabalho. Contudo, as questões que o motivaram permanecem abertas, insolúveis e, sobretudo, inesgotáveis. Nunca foi minha intenção oferecer uma leitura definitiva da poesia de Hilda Hilst — o que seria, ademais, incompatível com a própria natureza de sua obra, marcada pela multiplicidade e pela abertura interpretativa. Chego, assim, a este momento final não com respostas conclusivas, mas com a consciência das incompletudes que sustentam toda investigação crítica.

Por essa razão, escolho nomear esta seção como *Porvir*, e não como conclusão. A palavra “conclusão” sugere fechamento, encerramento, totalização — ideias que não correspondem ao espírito deste trabalho. O que proponho aqui é, antes, uma continuidade possível, um gesto de abertura para aquilo que ainda pode ser pensado, dito e relido.

Ainda estamos na primeira metade do século XXI, e muito permanece por ser feito — sobretudo no que diz respeito às mulheres: mulheres pobres, negras, indígenas, trabalhadoras, jovens, idosas, mães, não mães, artistas, poetas. Do mesmo modo, muito ainda há a ser explorado na poética de Hilda Hilst, cuja obra segue desafiando leituras e convocando novas abordagens.

Reconheço, também, os limites desta pesquisa. Minhas leituras — ainda que intensas — não abarcam a totalidade das contribuições produzidas por filósofas, pensadoras, sociólogas, críticas e escritoras que se dedicam às questões aqui tangenciadas. Ainda assim, as horas investidas em bibliotecas, livrarias e no espaço solitário do trabalho intelectual, especialmente durante os anos de isolamento, constituem uma parcela significativa — ainda que parcial — da construção deste percurso.

Além disso, é preciso afirmar que o objeto desta pesquisa não se restringe aos livros ou aos espaços institucionais do saber. Ele se manifesta também na vida cotidiana: nas ruas, nos ambientes de trabalho, nas relações familiares, nas experiências concretas de existir. Porque ser mulher é, inevitavelmente, posicionar-se — e esse posicionamento é, também, político. Tornar-se mulher é atravessar um percurso complexo, muitas vezes adverso, que, por sua vez, pode conduzir à produção de conhecimento em um espaço que, embora teorizado como aberto à desconstrução, ainda encontra dificuldades em efetivá-la.

Ser mulher pesquisadora, em um tempo marcado pela pós-verdade e pela circulação massiva de desinformação, é colocar-se na contracorrente de uma lógica que frequentemente desvaloriza o pensamento crítico. Defender a argumentação fundamentada, o rigor intelectual e o diálogo respeitoso torna-se, assim, um gesto de resistência diante de uma realidade que, não raro, busca silenciar ou deslegitimar essas práticas.

Diante disso, encerro este trabalho não como quem conclui, mas como quem convoca. Reafirmo a necessidade de reler Hilda Hilst — reler com o mesmo afã com que ela buscou se expressar e se comunicar. Que este *Porvir* não funcione como ponto final, mas como convite: convite à leitura, à escuta, ao pensamento e, sobretudo, à continuidade.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo. In: _____. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. [organizador Teixeira Coelho]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.
- BRADBURY, Malcolm. Tornar novo. In: _____. *O mundo moderno*. Dez grandes escritores. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CADERNOS de Literatura Brasileira – Hilda Hilst. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, n.8, out 1999.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.
- CARNEIRO, Júlia Dias. É preciso questionar as regras que me fizeram ser reconhecida apenas aos 71 anos, diz escritora. *BBC News Brasil*. 09 mar. 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43324948>>. Acesso em: 29 jan. 2021.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CASTRO, Susana de. O que é feminismo decolonial? *Cult*. Dossiê. 5 out. 2020. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/dossie-o-que-e-o-feminismo-decolonial/>>. Acesso em: 26 jan. 2021.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre os estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

- COELHO, Nelly Novaes. A literatura feminina no Brasil contemporâneo. *Língua e Literatura*, v. 16, nº 19, p. 91-101, 1991.
- COLASANTI, Marina. *Mulher daqui pra frente*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1981.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Zênia Faria e Patrícia Souza Silva. *Signótica*, v. 25, no. 1, p. 221-241, jan/jun. 2013.
- COMBE, Dominique. A Referência Desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. *REVISTA USP*, São Paulo, n.84, p. 112—128, dezembro/fevereiro 2009/2010.
- COSTA, Camilla. As escritoras que tiveram de usar pseudônimos masculinos – e agora serão lidas com seus nomes verdadeiros. *BBC News Brasil*. 15 abr. 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-43592400>>. Acesso em: 26 jan. 2021.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka – para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Trad. Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- DESTRI, Luisa; FOLGUEIRA, Laura Santos. *Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst*. São Paulo: Tordesilhas, 2018.
- DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.
- _____. *Fortuna crítica de Hilda Hilst*. Campinas: CEDAE/IEL/UNICAMP, 2018.
- DUARTE, Edson Costa. “As várias faces da poesia de Hilda Hilst”. *Nau Literária*. Rio Grande do Sul, UFRGS, v. 10, n. 2, jul. – dez., 2014.
- FERREIRA, Silvia Lucia; NASCIMENTO, Enilda Rosendo do (orgs.). *Imagens da mulher da cultura contemporânea*. Salvador: NEIM/UFBA, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 7. Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- FRIEDAN, Betty. *A mística feminina*. Trad. Carla Bitelli e Flávia Yacubian. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.
- FUNCK, Susana Bórneo. *Crítica literária feminista – uma trajetória*. Florianópolis: Insular, 2016.

- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GONZALEZ, Mariana. Quarta onda do feminismo é tipicamente latino-americana, diz fundadora do Ni Una Menos. *Revista Cult*, São Paulo, 14 nov. 2017. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/quarta-onda-feminismo-latino-americana/>>. Acesso em 5 fev. 2021.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 307-372.
- HAMBURGER, Käte. O gênero lírico. In: _____. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 167-209
- HEGEL. A poesia lírica. In: _____. *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa, Pt: Guimarães Editores, 1993. p. 607-627.
- HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Introdução. In: _____. (Org.). *26 poetas hoje*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998. p. 9-14.
- HOOKS, bell. *E eu não sou uma mulher?: mulheres negras e o feminismo*. Trad. Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.
- _____. *Teoria feminista: da margem ao centro*. Trad. Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. (Org.), Alexei Bueno; textos críticos, Marco Lucchesi... [et al.]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. *Veja*. 18 abr. 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em: 26 jan. 2021.
- MIGNOLO, Walter. Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade. *RBCS*. v. 32. n. 94. 2017a. Disponível em: < <https://www.scielo.br/pdf/rbesoc/v32n94/0102-6909-rbesoc-3294022017.pdf>>. Acesso em 20 jan. 2021.
- NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira. Expressão e forma. *Revista Novos Estudos – Cebrap*, n.31, p. 171-182, out. 1991.

- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PÉCORA, Alcir (org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.
- PEREIRA, Bruno Santos. “Você nunca se apaga em mim”: O canto ao amor dos sonetos de Hilda Hilst. *Garrafa*, Rio de Janeiro, UFRJ, v. 17, n° 49, julho-setembro 2019. p. 74-88.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2019.
- QUEIROZ, Vera. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Niterói: EDUFF, 1997.
- RAMALHO, Cristina (org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.
- RICHARD, Nelly. Diferença sexual, gênero e crítica feminista. In: _____. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022. p. 125-172.
- RIO, João do. Feminismo activo. In: _____. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911.
- RIZZI, Nina. É isto uma mulher? *Escamandro*, São Paulo, 26 dez. 2018. Disponível em: <<https://escamandro.com/2018/12/26/e-isto-uma-mulher-1-por-nina-rizzi/>>. Acesso em 20 jan. 2021.
- ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos*. Trad. William Lagos e Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2019.
- ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In *Fluxo-floema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- SAFFIOTI, Heleith. *A mulher na sociedade de classes*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SALGUEIRO, Wilberth. Notícia da atual poesia brasileira – dos anos 1980 em diante. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, v. 22, n. 2, p. 15-38, 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5378>. Acesso em: 27 jan. 2021.

SILVA, Frederico Spada. *O limiar da carne: amor e erotismo na poesia de Hilda Hilst*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2011. (Dissertação de Mestrado em Estudos Literários).

SOUZA, Mailza Rodrigues Toledo e. *Do corpo ao texto: A mulher inscrita/escrita na poesia de Hilda Hilst e Ana Paula Tavares*. São Paulo: FFLCH-USP, 2009. (Tese de Doutorado em Estudos Comparados de Língua Portuguesa).

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação ao Estudos Literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SUSMAN, Margarete. *Eu lírico*. Trad. Patrícia Bagot com supervisão de Jamesson Buarque. Material traduzido para circulação em sala de aula da disciplina Tópicos de poesia 1, ministrada no 1º semestre de 2017 pelo Prof. Jamesson Buarque.

SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (orgs.). *Vozes femininas*. Rio de Janeiro: 7letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

TRUTH, Soujourner. “E eu não sou uma mulher?”. *Revista Philos*. Rio de Janeiro, 29 nov. 2018. Disponível em: <<https://revistaphilos.com/2018/11/29/e-eu-nao-sou-uma-mulher-por-sojourner-truth/>>. Acesso em: 04 fev. 2021.

WOOLF, Virginia. *Mulheres e ficção*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classicis Companhia das Letras, 2019.

_____. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.