

LUISA DE AGUIAR DESTRI

DE TUA SÁBIA AUSÊNCIA:

A POESIA DE HILDA HILST E A TRADIÇÃO LÍRICA AMOROSA

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem  
da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do Título  
de Mestre em Teoria e História Literária

Orientador: Prof. Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora

CAMPINAS

2010

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp**

**D476d**

Destri, Luisa.

De tua sábia ausência – A poesia amorosa de Hilda Hilst e a tradição lírica ibérica / Luisa de Aguiar Destri. -- Campinas, SP : [s.n.], 2010.

Orientador: Antonio Alcir Bernárdez Pécora.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Hilst, Hilda, 1930-2004. Júbilo, memória, noviciado da paixão – Interpretação e crítica. 2. Memória. 3. Literatura brasileira. 4. Poesia. I. Pécora, Antonio Alcir Bernárdez. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: Your wise absence – The poetry of Hilda Hilst and the lyric tradition of love poems.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Hilda Hilst; Memória, Brazilian literature; Poetry.

Área de concentração: Teoria e crítica literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora (orientador), Profa. Dra. Leda Tenório da Motta e Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar. Suplentes: Prof. Dr. Paulo Franchetti e Profa. Dra. Eliane Robert Moraes.

Data da defesa: 22/06/2010.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Antonio Alcir Bernárdez Pécora

Leda Tenorio da Motta

Marcos Antonio Siscar

Eliane Robert Moraes

Paulo Elias Allane Franchetti

  
\_\_\_\_\_  
*U d = A*  
\_\_\_\_\_  
*M A Siscar*  
\_\_\_\_\_

IEL/UNICAMP  
2010

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor Alcir Pécora, que me *des-afrouxou* a coragem, ensinando-me a lavar as mãos e largar os punhais antes de trabalhar.

Aos professores Leda Tenório da Motta e Marcos Siscar, pelas leituras atentas, perfeitamente complementares, que me ajudaram a caminhar no trabalho.

À Sonia Purceno, por frequentemente forrar a esteira onde me deito (apoio irretribuível).

À Laura Folgueira, amiga de mãos dadas, companheira plena de interesses, paixões & trabalhos.

A Mário, Claudia, Marcos e Angela. Minha família.

Ao Luiz Ruffato, pelo dia que borrou o contorno do mundo.

*“E assim amaremos a pureza do ser insignificante  
absoluto no mínimo inteiramente novo”*

António Ramos Rosa

## RESUMO

Partindo de observações aceitas pela crítica em relação à obra de Hilda Hilst (1930 – 2004) segundo as quais o livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974) representaria um marco em sua produção, este trabalho propõe uma leitura da poesia amorosa da autora, elegendo-o como *corpus* principal e se guiando a partir dos seguintes objetivos: investigar o modo como se dá o diálogo com a tradição, cuja presença é patente desde os títulos das obras, tais como “Sonetos que não são” (*Roteiro do silêncio* – 1959) e *Ode fragmentária* (1961); identificar e descrever a forma particular como o eu lírico retrata a experiência amorosa e reflete sobre ela; compreender como o livro de poemas amorosos se encaminha para um último conjunto de poemas engajados; analisar a relação desse livro com toda a produção hilstiana.

**Palavras-chave:** Hilda Hilst; *Júbilo, memória, noviciado da paixão*; literatura brasileira; poesia; interpretação e crítica.

## ABSTRACT

Taking from observations of Hilda Hilst's work generally accepted by the critics, and according to which the book *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974) represented a milestone in the writer's body of work, this essay proposes an analysis of the author's love poems. Those poems, thus, will be the main *corpus*, guiding us through the following goals: to investigate the dialogue with tradition, which can be observed as early as in the titles themselves, such as in "Sonetos que não são" (*Roteiro do silêncio* – 1959 – a title which brings forth the sonnet form, only to deny it) and *Ode fragmentária* (1961 – a title that exposes the fragmentation of the ode compositions); to identify and describe the unique way in which the lyric self portrays the amorous experience and thinks about it; to understand how the book of love poems refers to a last ensemble of engaged poems; to analyze the book's relations with the whole of Hilda Hilst's body of work.

**Key-words:** Hilda Hilst; *Júbilo, memória, noviciado da paixão*; brazilian literature; poetry; critic and interpretation

## SUMÁRIO

Introdução.....	1
Dentro dela, um sol maior .....	15
Ilusão e experiência do ilimitado.....	51
Dúplices difíceis .....	73
Conclusão .....	127
Referências .....	137
Bibliografia.....	141

## INTRODUÇÃO

*“Prometi-me possuí-la muito embora  
ela me redimisse ou me cegasse”*

Ferreira Gullar

“Sonetos que não são” (*Roteiro do silêncio* - 1959), *Ode fragmentária* (1961), *Cantares de perda e predileção* (1983) são alguns dos títulos da poesia amorosa de Hilda Hilst (1930-2004) que indicam, ao mesmo tempo, a presença de formas fixas da tradição e uma espécie de desajuste em relação a elas. No caso do primeiro, pela própria negação do soneto. No do segundo, pela contradição entre a forma antiga de cantar os feitos e uma existência fragmentada. Já os cantares, que tradicionalmente celebram o encontro amoroso, dirigem-se, ao contrário, à carência ou falta que testemunham.

Hilda Hilst procura justificar biograficamente o movimento de aproximação com a tradição lírica, mais especificamente a ibérica, efetuado por sua obra: “Eu não consigo escrever sem ter o sotaque português dentro de mim [...]; na poesia é onde me vem com mais intensidade a volúpia do sotaque”, afirmou em entrevista a *O Estado de S. Paulo*<sup>1</sup>, em 1986. Mas, embora revele sua ascendência (a mãe, Bedecilda Vaz Cardoso, era portuense), a afirmação da escritora não chega a explicar por que a poesia da autora se propõe a revisitar a tradição.

A crítica reconhece a importância desse diálogo para a obra hilstiana. Segundo Alcir Pécora, o emprego das formas canônicas faz sua produção se configurar como “exercícios de estilo”<sup>2</sup>. Já Walnice Nogueira Galvão ressalta destes versos “o estilo elevado, com inscrição na alta tradição da poesia amorosa ibérica”<sup>3</sup>.

Mas, embora a presença de formas poéticas da tradição seja consenso entre os estudiosos – tendo sido inclusive responsável pelo enquadramento da autora na Geração de 45<sup>4</sup> –, não há ainda trabalhos que tenham como proposta central iluminar a forma como se dá essa apropriação.

Não se trata de puro anacronismo, e tampouco da “irritada impaciência” em relação aos avanços do modernismo atribuída por Antonio Candido aos poetas dessa

---

<sup>1</sup>MASCARO, Sônia de Amorim. “Hilda Hilst”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 21 jun. 1986. Jornal da Tarde, Caderno de Programas e Leituras, p.05.

<sup>2</sup> PÉCORA, Alcir. “Hilda Hilst: call for papers”. *Gemina Literatura*. Agosto de 2005. Disponível em [http://www.geminaliteratura.com.br/enc\\_pecora\\_ago5.htm](http://www.geminaliteratura.com.br/enc_pecora_ago5.htm). Acesso em 16 de abril de 2010.

<sup>3</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. “Mulheres e poetas”. *DO Leitura*. São Paulo, v. 23, n. 1, p. 23-33, 1. sem. 2005

<sup>4</sup> Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994; MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985-1989; COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

geração<sup>5</sup>. Pois, se o breve passar de olhos sobre *Júbilo* é suficiente para confirmar a presença maciça do verso livre, a leitura detida dos poemas mostrará a distância que se coloca entre o eu lírico e a tradição da qual se apropria – restando uma espécie de fissura, justamente da qual surgem o desconforto do sujeito e a consciência das dificuldades concernentes à sua expressão.

Embora este seja claramente um livro de poemas amorosos, a realização do amor plena e satisfatoriamente se mostrará impossível ao eu lírico. Ele sofre e lamenta a ausência do amado, do qual está apartado. Mas ao sujeito poético de Hilda Hilst nem mesmo a ilusão da completude, da qual se nutre a tradição amorosa, será permitida: ele se sabe irremediavelmente falho e incompleto, inclusive em momentos nos quais o encontro amoroso pareceria possível.

Por isso, é relevante apontar, já desde este início, como se relacionam a motivação para o diálogo com o canto canônico e o desconforto constante do eu lírico. Recorro, para tanto, à décima segunda composição de “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade” (o segundo conjunto dos sete que integram o título de 1974), na qual se visita não uma tradição específica, mas os clichês da linguagem amorosa:

---

<sup>5</sup> CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000. p. 128.

1. Túlio viaja. A sós. E o tempo passa.
2. Túlio nos ares, asa, e amplidão,
3. E o poeta morrendo, a sós, na casa,
4. O coração nos ares
  
5. Ai, coração, lamenta e apaga
6. Teu existir de sangue
7. Essa desordenada convulsão
8. Porque Túlio viaja e não te sabe.
9. Sabe apenas de si, e das notícias
10. Supremas da política, dos homens
11. Fica atento à eloquência
12. E de ti, coração (antes que a pedra
13. Se julgue irmã da tua matéria
14. Ouve, contido): De ti, Túlio não sabe.
  
15. Porisso volta à terra, esquece os ares.

Amado e poeta. Ambos sós, ambos nos ares. Uma nova espécie de cena idílica, cuja efetuação irônica é já marcada pelo nome classicizante. “Túlio” viaja de avião na amplidão dos ares e dos lugares reclamados pelos negócios; o eu lírico morre de saudade e angústia, a esperá-lo em casa. Túlio voa, mas apenas porque viaja. Na verdade é ela, o sujeito apaixonado, que pode recriar, com o verso “O coração nos ares”, o chavão por que se expressam os apaixonados: “Estou nas nuvens”.

O “existir em sangue” da amante contrapõe-se, esquematicamente, à atenção ordenada do amado às notícias da política. O discurso em “convulsão” da poeta é o exato oposto da eloquência que atrai os homens. Túlio sabe do que, sendo notícia, é fugaz e mundano – daquilo que, embora “supremo”, não parece extraordinário ao eu lírico, por carecer da intensidade fundamental da poesia.

É porque o amado não se deixa comover pelos versos a ele ofertados (“De ti, Túlio não sabe”) que o eu lírico dá uma espécie de conselho a seu próprio coração: contenha-se, “antes que a pedra/ Se julgue irmã da tua matéria”, ou seja, evite tornar-se um “coração de pedra”. A amante se põe em estado de alerta quando compreende que o outro não a conhece, e que melhor seria deixá-lo nos ares e retornar à vida sem ele. Daí o fecho

desenganado – que não se dá sem a recriação de outro lugar-comum: “coloque os pés no chão”.

A atestar o diferente estatuto de cada linguagem para o eu lírico está a dificuldade de leitura provocada pelo *enjambement* entre os versos décimo primeiro e décimo segundo. Como a estrofe havia se iniciado com o imperativo ao coração, o verbo “fica”, forma que vale tanto para o imperativo à segunda pessoa quanto para o presente do indicativo da terceira, parecia vir na mesma esteira. Assim, a “eloquência”, que se poderia oferecer como a expressividade do sujeito, torna-se pejorativa ao qualificar os interesses de Túlio, e talvez induza o leitor ao mesmo equívoco sofrido por um ingênuo coração, apaixonadamente implicado em seus “ais”.

Como razão para que a poeta tente “segurar seu coração”, há o dilema produzido pelo andamento do poema argumentativo: que pode a expressão lírica do sujeito, o lamento, o despejamento romântico de “ai, coração”, diante de um homem exato, que do avião pensa nas notícias, em seu trabalho, nos discursos e na política?

Se Túlio (a persona do amado) voa sozinho e se esquece da poeta, e se não vê interesse ou verdade na poesia que esta lhe dedica, ou não reconhece valor discursivo na embriaguez por ele mesmo provocada, o eu lírico deve deixar de subir às alturas para encontrá-lo. Por recusa do amado, a amante deve renunciar ao desejo de transformar-se nele. Deve voltar-se em definitivo para onde está, a terra, na distância de Túlio, irreparavelmente ausente.

Sustentam cada uma das estrofes expressões corriqueiras e que facilmente se aplicariam à linguagem dos amantes: “estou nas nuvens”, “coração de pedra” e “pés no chão”. Pode-se tratar de esforço para recuperar formulações já banalizadas pelo uso cotidiano, de tentativa em fazer elevada uma matéria gasta, antigos lugares-comuns. Mas, como constata o eu lírico, que se vale da recriação dessas expressões para manifestar as dificuldades encontradas ao dirigir-se ao amado, o procedimento não se sustenta. Ainda que procure fazer sublime sua própria eloquência, retorna a sentidos tão pouco expressivos como os dos clichês. Parece impossível a penetração do discurso amoroso e poético, tal como concebido, no mundo dos negócios em que vive Túlio.

Esquemáticamente, portanto, o poema apresenta dois universos, duas linguagens de diferentes naturezas, cuja interpenetração parece impossível. Túlio, em sua ordem, seu voo e a política, é o representante legítimo do mundo dos negócios. E o mundo das estrelas figura como espaço em que o eu lírico vive isolado, cultivando um desejo que nada pode contra a distância em que se coloca o amado.

O sujeito se defronta, conseqüentemente, com sua própria impotência. A linguagem e a expressão da poeta mostram-se incapazes de penetrar o universo do outro ou não são capazes de dar sustentação firme à fantasia irrealista da amante, que se deseja enganar, mas que tampouco nisso logra êxito. Toda a intensidade de que a poeta tenta revestir sua expressão, ressaltada pelo “ai” da segunda estrofe, é refutada, fazendo recaírem sobre a própria poesia as dificuldades da adequação de um discurso amoroso e, por conseguinte, da configuração mesma da lírica.

A consciência das dificuldades colocadas pelo universo próprio e impenetrável do amado e a afirmação de uma poética que se define como movida por uma carência original, da qual o sujeito irremediavelmente tem consciência, parecem constituir o motivo básico para que a poeta procure, a todo custo, recriar uma linguagem que já não serve aos amantes e tampouco à poesia.

O retorno aos clichês revela, portanto, o desejo deste eu lírico em buscar a possibilidade ou a potência de sua comunicação. Nada haveria de mais natural do que o fato de essa procura acabar por dirigir-se também à tradição da lírica amorosa. Afinal, estabelecer diálogos com, por exemplo, Safo, Petrarca ou Camões equivale a retornar a composições em que tanto o amor como a poesia se dão como experiências da busca por plenitude ou totalidade.

Por isso, mais do que realizar uma pesquisa formal que destrói a expressão ou a torna incomunicável, acusação dirigida por Sérgio Milliet à Geração de 45<sup>6</sup>, a poeta está aqui buscando, em antigas e grandiosas formas de cantar, algo que justamente permita ao discurso poético o reencontro com sua força original.

Mas *Júbilo* representa um momento-chave na produção hilstiana, pois com ele a autora encerrou sete anos de silêncio poético, intervalo no qual produziu seus dois

---

<sup>6</sup> MILLIET, Sérgio. “A propósito de uma trovadora”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 out. 1960.

primeiros textos em prosa (*Fluxo-floema*, de 1970, e *Kadosh*, de 1973) e suas oito peças de teatro. E, com efeito, a crítica, que, desde 1959, a partir da publicação de *Roteiro do silêncio*, atestava maior qualidade nos poemas da autora, aponta uma diferença substancial em sua produção.

As mudanças operadas nesse período são visíveis desde a configuração dos versos: eles se tornam mais longos e irregulares. Para Nelly Novaes Coelho, a poesia daí resultante carrega uma nova intensidade<sup>7</sup>; para Alcir Pécora, ela se manifesta até mesmo na forma como a poeta dialoga com a tradição – em *Júbilo*, as referências às cantigas de amigo ainda se mantêm, mas agora incluem a matriz da canção pretrarquista e camoniana<sup>8</sup>.

Embora seja em *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960) que pela primeira vez se identifica o forte diálogo existente entre a poesia hilstiana e a lírica ibérica, há diferenças fundamentais no posicionamento do sujeito entre os títulos anteriores e posteriores a 1974. Como argumentarei no primeiro dos dois textos que seguem a esta introdução, até *Júbilo* o eu lírico era figura que, percebendo as hipocrisias das convenções a serem seguidas por donzelas desejosas de se casar, zombava das outras moças e afirmava sua própria superioridade – até, contudo, que o amado aparecesse: diante dele, toda a sua força contra as convenções se exauria, dispondo-se ela, inclusive, a meter-se em intrigas com as mocinhas casamenteiras.

Até aí se está, portanto, no domínio das cantigas de amigo: a coita decorrente da distância guardada em relação ao amado constitui o núcleo das composições medievais, e encontra paralelo, na poesia hilstiana anterior a 1974, no sofrimento de um eu lírico que nunca realiza seus desejos em relação ao outro.

Ao incorporar, em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, o diálogo com a canção, é natural que essa poesia incorpore também o andamento argumentativo da matriz petrarquista, passando, portanto, para além de apenas lamentar a ausência do outro, à elaboração racionalizada do sofrimento e do sentido da solidão. A novidade desse livro

---

<sup>7</sup> “Todos os problemas então cantados voltam aqui com uma densidade altamente significativa”, afirma em “A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a metamorfose de nossa época”. In: *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 92

<sup>8</sup> “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2003, p.12.

encontrará sua expressão máxima no quarto conjunto, “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”. Como o próprio título atesta, o amor está mantido a certa distância do sujeito, e haverá sempre de ser interrompido. A formulação é relevante porque já contém a contradição fundamental de *Júbilo*: Ariana depende de seu amado, a tal ponto que emprega em sua ode os instrumentos musicais típicos do culto a Dionísio, mas o que se poderia oferecer como elegia, dada a separação dos amantes, converte-se em ode. Na primeira parte desta dissertação, procuro ilustrar de que maneira o sofrimento amoroso, objeto poético dos poemas de Hilst, transforma-se em processo no qual nasce a poesia. E a epifania, que canonicamente corresponderia à aparição do deus Dionísio, converte-se em iluminação que levará Ariana – ou Ariadne – a desvelar a tecelagem da tradição a fim de encontrar um fio próprio que a conduza a seus versos.

Ou, em termos aplicáveis a todo o *Júbilo*, há a “dialética erótica” descrita por Alcir Pécora na apresentação ao volume como a estrutura básica deste livro:

[...] o lugar da tese é ocupado pela devoção da *persona* lírica, definida como amante arrebatada, que deseja ter junto de si, todo o tempo, o amado que lhe falta, causando-lhe dor e penas infinitas; a antítese se dá pela definição do amado esquivo e indiferente, cujas *águas* não chegam a tocar as *margens*, e que, ainda, tem casa, mulher, negócios, tudo burguesmente atendendo ao rude decoro dos preconceitos. A síntese é uma verdadeira apologia ou encômio da própria poesia<sup>9</sup>.

A defesa da poesia, entretanto, não chega a se converter em solipsismo – algo patente no fato de os poemas de *Júbilo* se dirigirem, todos<sup>10</sup>, a um interlocutor, ainda que por vezes representado, como no caso de “Túlio viaja”, por um desdobramento do eu lírico. Alteridade é algo caro a toda a obra de Hilda Hilst, o que também procurarei mostrar, e aqui se manifesta na situação nuclear dos poemas: a poeta sofre porque tudo o que oferta ao amado não chega a comovê-lo, a tocá-lo.

---

<sup>9</sup> Ibid., p. 12-13.

<sup>10</sup> Na realidade, dos 85 poemas do livro, três constituem exceção à regra: XII e XVII de “Árias pequenas. Para bandolim” e XV de “Poemas aos homens do nosso tempo”, que ainda assim patenteia o desejo por diálogo, pois apresenta três interrogações do eu lírico.

E é talvez por jamais se contentar em estar a sós com sua linguagem que buscará nas mais diferentes fontes a melhor (ou alguma possível) forma de chegar ao outro. Os “exercícios de estilo” verificados em *Júbilo* traduzem a ansiedade de um eu lírico que, nesse esforço de comunicação, apropria-se dos mais diversos escritos para obter êxito. O movimento constitui ainda uma das provas de que não se trata de mero anacronismo (embora ele talvez seja buscado como efeito, como se verá na terceira parte de minha argumentação), já que Hilst não obedece a nenhum tipo de decoro em suas apropriações: a sintaxe do eu lírico devora, da maneira como lhe convém, não apenas cantigas de amigo ou canções camonianas, como também a confiança utópica de Maiakóvski ou etapas de raciocínio de uma filosofia como a de Bataille.

O que procuro, portanto, elaborar nesta dissertação, apropriando-me eu mesma de palavras alheias, é uma “análise sobretudo descritiva”, como formula Antonio Candido ao investigar “As inquietudes na poesia de Drummond”<sup>11</sup>. Embora em alguns momentos o posicionamento seja inevitável, minha intenção é organizar alguns modos de apropriação realizados pela poesia de Hilda Hilst e investigar as linhas gerais da postura do sujeito lírico ao longo de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*.

Por isso, minha leitura não segue a organização dos sete livros que integram este título, isto é, não se desenvolve de acordo com a sequência dos conjuntos, embora certamente procure afirmar haver nela alguma espécie de coerência, como também na forma como, em cada um deles, se sucedem as composições. Em outras palavras, há em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* alguma progressão. Nos três primeiros conjuntos, “Dez chamamentos ao amigo”, “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade” e “Moderato cantabile”, a temática inegavelmente amorosa se dispõe de acordo com a estratégia traçada por um eu lírico que deseja um amado esquivo: enaltece seus próprios atributos, em vez de exaltar o bem de que o outro possa ser veículo. Já em “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, a amante, diante da possibilidade de satisfazer o que há de terreno em seu amor por Dionísio, parece por vezes cultivar o canto como maneira de manter o amado distante, para assim ser possível resguardar sua “pequena caixa palavras”, conforme o último poema da série.

---

<sup>11</sup> In: *Vários escritos*. 4 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 67-97.

Já “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor” apresenta uma experiência bastante particular: inspirada pelo arrebatamento do amor maduro, e confiando na herança dos amores passados, a amante encerrará o conjunto apostando na possibilidade de realização plena. Mas uma “garganta do mundo” ronda “escurecida” os versos, em uma espécie de anúncio do que se desenhará nas peças seguintes: um mundo também obscurecido. Assim, “Árias pequenas. Para bandolim”, com suas imagens de morte e desesperança, amplificará a oposição existente entre amante e amado, intensificando, conseqüentemente, a força que separa a poeta do mundo. Essa radicalização levará *Júbilo*, por fim, a “Poemas aos homens do nosso tempo”, do qual a temática amorosa estará ausente.

Os poemas selecionados para este estudo haverão de ser os mais representativos de um mesmo problema, ou, especificamente, os mais representativos de uma manifestação particular do mesmo problema. Pois uma das diferenças fundamentais surgidas na poesia hilstiana após 1974 é a constatação da impossibilidade de realização amorosa – ou, ainda além, a descoberta quase acidental, à revelia do eu lírico, de que da falta irreparável do sujeito amoroso nasce o canto. E este livro traz três razões básicas para que o amor seja impossível. A cada uma delas corresponderá uma etapa da argumentação aqui desenvolvida.

A primeira parte procura mostrar como o eu lírico, sujeito dividido entre ser amante e ser poeta, administra a relação amorosa e o próprio sentimento como fontes de poesia – oscilando entre reconhecer que a condição da poeta preexiste à de amante e ceder ao desejo de se entregar ao amado, abrindo mão inclusive de seus versos. Pois abandonar-se ao amor com a intensidade que a arrebatava implica abdicar da intensidade necessária ao canto – o “sol maior”, conforme o fragmento de verso que nomeia o capítulo.

Nesse texto inicial, demonstro como o diálogo com as cantigas de amigo dá lugar ao diálogo com a canção petrarquista – num movimento que inclui, ainda, referências à poesia de Safo de Lesbos e à filosofia de Platão.

O seguinte, centrado na leitura da primeira composição de “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”, procura examinar como a poesia de Hilda Hilst pode se apropriar de formulações filosóficas de maneira semelhante à aproximação realizada com a

tradição lírica. Em versos nos quais a entrega amorosa representa uma experiência equiparável à morte – e, portanto, à dissolução do eu lírico nos domínios do amado –, a poeta traz ecos de *O erotismo*, de Bataille, umas das leituras fundamentais da autora. O poema é o retrato mais exemplar de que até mesmo quando imagina ter encontrado alguma completude o sujeito é atacado pela contradição do sentimento amoroso e pela dificuldade em transpor sua experiência para os versos.

Esta etapa da argumentação se propõe ainda a expor em que medida a poesia de Hilst é fundamentada em dilemas metafísicos que nunca deixam de incluir a investigação a respeito da natureza do ofício do poeta.

Na terceira parte argumento a existência de alguma coerência na forma como *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, um livro de poemas amorosos, se encaminha para o seu último conjunto: “Poemas aos homens do nosso tempo”, uma série de dezessete composições em que a poeta, colocando-se como portadora da palavra que poderia fazer acordar os “homens políticos”, se estes não voltassem sua atenção apenas para “ouro e treva”, afirma: “[...] há muito mais vigor/ No lirismo aparente/ No amante Fazedor da palavra// Do que na mão que esmaga”. Talvez se trate do momento em que a consciência da organização do livro se faça mais necessária, já que a presença de poemas participativos, aparentemente resultante da pressão exercida pelos acontecimentos da época, acaba por iluminar aspectos que serão centrais a toda a minha leitura deste título de 1974.

Para esta demonstração, parto de um poema de “Árias pequenas. Para bandolim”, o penúltimo conjunto, em que o diálogo com um dos grandes líricos, Catulo, patenteia a dificuldade de um mundo frívolo em se deixar penetrar pela palavra poética. Tento, ainda, uma aproximação de *Júbilo* com a obra de Hilda Hilst, com o intuito de, sem ferir a particularidade dos versos a partir de leituras que lhes sejam alheias, mostrar como na prosa da autora o amor romântico foi colocado ao lado de todas as banalidades do mundo. A aproximação pretende ainda mostrar como a insistência desse eu lírico em se contrapor ao que lhe parece ordinário participa de um projeto amplo da escritora, cuja obra,

segundo outra estudiosa, impõe ao leitor a necessidade de um “exercício hermenêutico e comparativo”<sup>12</sup>.

Dessa maneira, o diálogo com a tradição, problema fundamental a este trabalho apesar de não determinar a estrutura do texto, será discutido em todos os momentos nos quais a leitura dos poemas assim o exigir.

---

<sup>12</sup> TEIXEIRO, Alva. *O herói incómodo – utopia e pessimismo no teatro de Hilda Hilst*. Coruña: Biblioteca-arquivo teatral "Francisco Pillado Mayor", 2009, p. 96.

## **DENTRO DELA, UM SOL MAIOR**

*“Versos brotam de mim”*

Jorge de Lima

1. É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.
2. Voz e vento apenas
3. Das coisas do lá fora
  
4. E sozinha supor
5. Que se estivesses dentro
  
6. Essa voz importante e esse vento
7. Das ramagens de fora
  
8. Eu jamais ouviria. Atento
9. O meu ouvido escutaria
10. O sumo do teu canto. Que não venhas, Dionísio.
11. Porque é melhor sonhar tua rudeza
12. E server reconquista a cada noite
13. Pensando: amanhã sim, virá.
14. E o tempo de amanhã será riqueza:
15. A cada noite, eu Ariana, preparando
16. Aroma e corpo. E o verso a cada noite
17. Se fazendo de tua sábia ausência.

Como é de se supor pelo título “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, conjunto iniciado por este poema, sendo “remoto” o canto da amante, ele não haverá de chegar ao amado. E, de fato, o que se observa nesta primeira composição não é o chamamento para o amor: com “Que não venhas”, o eu lírico parecer, após renovadas frustrações e sucessivos prolongamentos da espera, finalmente assimilado a ausência do amado.

Não se trata igualmente de celebração amorosa, dado que o encontro não se realiza; antes, é insistentemente adiado. E tampouco, a despeito da invocação de uma entidade mitológica logo no primeiro verso, de hino – ou de exaltação ao amado cujo nome permanece codificado.

Pela forma subjuntiva manifesta no verso inicial (e reiterada no décimo), torna-se patente que o eu lírico não se dirige a Dionísio – apóstrofe que exigiria do verbo sua forma imperativa. Mas, sozinha, em seus devaneios, a poeta aos poucos acolhe a solidão, transformando a frustração sempre revivida e a impossibilidade do encontro em uma ausência sábia – e saborosa.

É a partir da espera, e dos devaneios dela decorrentes, que se torna possível à amante notar o som do vento raspando as ramagens e o “das coisas do lá fora”, sussurros externos que, embora reunidos na formulação extremamente prosaica do terceiro verso (em uma autora constantemente preocupada com o “de dentro”), se relacionam à “importante” voz do sexto.

Os ruídos sibilantes, como atesta toda a sonoridade da composição, se contrapõem ao canto de Dionísio, mencionado em um período disposto entre três versos, claramente marcado pelas consoantes oclusivas /t/ e /d/ (“Atento/ O meu ouvido escutaria/ O sumo do teu canto”). Retratada em termos contraditórios, já que “sumo” não parece guardar nenhuma propriedade infrutífera, a música penetrante de Dionísio abarcaria toda a atenção da amante, não permitindo a ela a leveza com que, sozinha e supondo, ouve o vento.

É nessa atenção distraída – nesse lamento, que aparentemente foge ao tom entusiástico típico a uma ode –, e desvencilhada da presença do amado, que Ariana pode supor, ouvir, sonhar.

O Dionísio aqui retratado não é, portanto, apenas o que encontrou Ariana, ou Ariadne, abandonada por Teseu e tomou-a como esposa. É o de um canto rude, e ainda assim supremo, e que justamente por isso permanece como figura a ser celebrada com flauta e oboé, instrumentos que na mitologia acompanham a melodia do culto dionisíaco. A contradição despertada pela presença do amado é reproduzida na sonoridade do período referido a seu canto e no *enjambement* entre o primeiro e o segundo versos da última estrofe – que marcam uma espécie de interrupção na composição feminina, fluente apenas quando livre do domínio do amado.

A espera, no entanto, bem como o sentimento por Dionísio, não deixa de ser necessária. Na expectativa do encontro, na capacidade de a cada noite guardar o desejo de reconquista, o eu lírico não apenas se prepara como esposa para recebê-lo, mas, no canto nupcial que nunca se realiza, reúne as condições para que se teçam os versos.

Assim, o que em um lamento romântico faria amargurar a amante desenganada é desvelado até que a ausência se torne sábia, no que diz respeito a Dionísio – pela possibilidade de haver derivado de um movimento calculado, destinado a intensificar e

constantemente renovar um amor que, entretanto, permanece inutilizado –, ou saborosa, no caso de Ariana. A relação entre os termos, dada desde a palavra latina que originou o vocábulo em português<sup>13</sup>, permite à que deseja se fazer esposa deixar-se levar por devaneios e sussurros para compor seus versos. “Amor que se alimenta de uma chama”, afirmará o eu lírico em outra composição, “quando tu, Dionísio, não estás”.

O movimento de uma expectativa que se constrói e se desfaz torna-se mobilidade nos pensamentos de Ariana. Livres, ora detêm-se nas ramagens, ora são trazidos para “o de dentro” da amante.

A variação é notável até mesmo na forma como se estrutura a composição. Um primeiro trecho, constituído pelos dez versos iniciais, se fundamenta no modo subjuntivo (incluindo as duas formas no futuro do pretérito, que estabelecem a correlação adequada com os demais). Já o segundo, formado pelos sete versos restantes, iniciado em “Porque é melhor sonhar...”, articula apenas verbos no modo indicativo.

O “porque” do décimo primeiro verso marca a passagem, determinando gramaticalmente a subordinação entre as duas partes. As especulações do eu lírico no primeiro trecho necessariamente implicam as ações descritas no segundo, e o período explicativo esclarece a relação entre o modo subjuntivo (“Que não venhas”) e o indicativo (“é melhor sonhar...”).

Ou, nas palavras da composição, se viesse Dionísio a poeta não se refaria a cada noite e não se alternaria entre a voz e o “de fora”. O canto delicado da amante parece incompatível com a aspereza daquele que não vem.

Há uma gradação na atitude de Ariana. O *continuum*, desencadeado pela sintética caracterização “sozinha”, é formado por cinco verbos – tendo todos o eu lírico como sujeito: supor, sonhar, sorver, pensar, preparar. Mais do que descrever a reação da amante diante de uma frustração que ao longo do tempo vai sendo confirmada e repetida, os vocábulos resumem o percurso de um pensamento que tem como clímax o último período do poema, quando, nos últimos versos, o eu lírico dá vazão a seus devaneios, deixando inclusive de se apresentar, ao empregar a voz passiva, como sujeito gramatical: “E o verso a cada noite/ Se fazendo de tua sábia ausência”. A marcar essa espécie de extinção do

---

<sup>13</sup> *Sapidus, a, um* 'que tem sabor, saboroso', segundo o dicionário Houaiss.

sujeito está a construção da oração “A cada noite, eu Ariana, preparando aroma e corpo”, pois a segunda vírgula, cuja colocação poderia constituir um desvio da norma culta, assinala a função de “eu Ariana” como aposto, e não sujeito gramatical.

Se é a própria ausência do amado a responsável pela poesia tecida pelo eu lírico, torna-se ainda mais profunda a dissonância entre os sibilos da amante e os sons secos e obliterantes do amado – contraste que acaba por dirigir a atenção da leitura para o “jamais”, no início da terceira estrofe. Quer dizer: não sendo possível a poesia na presença do amado, ou mais, sendo possível o canto apenas por meio da ausência, nunca esses versos poderão se dar como epitalâmio, como fazem parecer os preparos noturnos da expectante. A poesia é possível apenas diante da falta. A subordinação entre as duas partes do poema, por isso, se daria, no limite, entre a espera e a poesia: no momento em que se encerram os lamentos de Ariana, os versos nascem.

Parece estar claro que a poeta versa aqui não sobre o amor ou a expectativa frustrada, mas sobre as próprias condições em que se faz a poesia. Retomando os verbos que se apresentam em gradação semântica, é possível reconstituir, mais do que as implicações de um sentimento amoroso frustrado, o processo mesmo de precipitação dos versos. Distante do canto que a consome, sabendo-se sozinha e em uma situação da qual não pode se desprender (e que somente permite que ela se renove), a amante torna-se capaz de deixar as sensações e os pensamentos fluírem; ouvindo discretos e delicados sons, entrega-se a fantasias que lentamente a absorvem e submete-as a algum tipo de manipulação, para que finalmente assumam a disposição em versos.

No constante movimento de desejar o amado, preparar-se para ele, esperá-lo e frustrar-se, a amante se descobre em companhia de uma “voz importante”, conduzida por seus devaneios, e, numa imagem que remonta a Penélope, toda noite se desfaz em preparativos nupciais e se recompõe em sua teia de versos. Assim, embora o epitalâmio possa ter-se esvaziado, a necessidade de cantá-lo jamais será negada.

A conexão lógica entre os dois momentos vivenciados por Ariana é o que permite à composição a mudança de tom: o que poderia assumir um caráter elegíaco, portanto, torna-se de fato uma ode; interrompida e remota, sim, dado que diz pouco sobre

Ariana e Dionísio – mas se constitui como encômio da própria poesia, nas palavras de Pécora<sup>14</sup>, ou como micropoética de Hilda Hilst.

\*

A amante que aguarda a chegada do amado, observa elementos de uma paisagem amena e distrai suas penas com o próprio canto: a esta primeira “Ode descontínua” não é estranha a atmosfera das cantigas de amigo – aproximação que permitirá o desenho do primeiro traço desta micropoética.

Por meio das “ramagens de fora” e do sibilo do vento, entrevê-se a possibilidade de construção do *locus amoenus*. O que, no entanto, não se concretiza plenamente: fundamentada apenas em seus elementos mínimos, quais sejam, a folhagem e o som de sua leve agitação<sup>15</sup>, à qual, ademais, os sujeitos não estão presentes, esta paisagem amena configura apenas a remota reminiscência de um desejo. Nada do “de fora” aponta para a possibilidade de encontro amoroso: a chegada possível de Dionísio não passa de ilusão da amante. E tampouco a lembrança de algum júbilo passado se faz presente; a tímida descrição inicial não pode nem ao menos ser tomada como metonímia do espaço onde alguma vez teria estado o casal. O que poderia compor, de acordo com a tópica da poesia amorosa, o cenário ideal para o contato entre os amantes, torna-se apenas mais um indício da frustração experimentada pelo eu lírico.

A composição do tempo não deixa dúvidas quanto à tradição com a qual o poema de Hilst dialoga. Há uma única referência objetiva, “a cada noite”. A atmosfera construída é lenta, sendo possível ver essa amante caminhar vagarosamente durante o dia, deixando-se observar a paisagem, e a tarde demorando a passar. Até que chegue a noite, quando os preparos para a recepção do amado fazem o tempo correr. Ele não vindo, a lentidão se instala novamente. Ocorre como nas cantigas, em que o tempo, “em vez de se

---

<sup>14</sup> 2003, p. 13.

<sup>15</sup> Seguindo E. R. Curtius, para quem os elementos essenciais do lugar ameno são “uma árvore (ou várias), uma campina e uma fonte ou regato. Admitem-se, a título de variante, o canto dos pássaros, umas flores e, quando muito, o sopro da brisa”. *Literatura europeia e Idade Média latina*. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1996, p. 254.

medir por anos, meses ou dias, se mede por ausências e pela duração do sofrimento amoroso que dele resulta”<sup>16</sup>.

O dia, aqui, se define pela espera da noite, que trará o amado. Antes que ela chegue, o tempo se mede pela realização dos ritos pré-nupciais. Quando finalmente se instala, torna-se demora – “Aquestas noites tam longas”, formula uma composição de Juíam Bolseiro<sup>17</sup>. Não é à toa que a insônia tornou-se tópica na lírica amorosa. É justamente quando não pode dormir, agitando-se na cama onde teria, certa vez, estado com o amigo, que a amante experimenta mais intensamente essa ausência.

A estruturação das cantigas de amigo se dá, genericamente, a partir de três momentos constitutivos do sofrimento amoroso do eu lírico: a lembrança do amigo, de quem o sujeito feminino está afastado, é o que gera a coita e move a composição; a expectativa de encontrá-lo novamente é o que alimenta a ansiedade da espera e justifica a necessidade do canto. Para ilustrar essa situação típica<sup>18</sup>, recorro a outra cantiga do mesmo Bolseiro, cuja estrutura verbal demonstra com clareza a relação entre os três planos temporais:

---

<sup>16</sup> RECKERT, Stephen; MACEDO, Helder. *O cancionero de amigo*. 3ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, p. 19.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>18</sup> Nas palavras de Lênia Márcia Mongelli, a do “sofrimento da jovem, abandonada pelo amigo por um sem-número de razões e [...] solitária, à espera de que ele volte” (*Fremosos cantares – antologia lírica medieval galego-portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 92). A conclusão a respeito de como se interligam os três tempos verbais parece, portanto, lógica.

Sen meu amigo **manh’eu senlheira**  
e **sol** non dormen estes olhos meus  
e, quant’eu posso, peç’a luz a Deus  
e non mi-a dá per **nulha** maneira,  
*mais, se maseasse com meu amigo,*  
*a luz agora seria migo.*

(permaneço; sozinha)

(só)

(nenhuma)

(dormisse, ficasse)

Quand’eu com meu amigo dormia,  
a noite non durava nulha ren,  
e ora dur’a noit’e e vai e vem  
non vem [a] luz, nem **pareç’o** dia,  
*mais, se maseasse com meu amigo,*  
*a luz agora seria migo.*

(aparece)

E, segundo, com’a mi parece,  
comigo man meu lum’e meu senhor,  
vem log’a luz, de que non ei sabor,  
e ora vai noit’e ven e crece,  
*mais, se maseasse com meu amigo,*  
*a luz agora seria migo.*

(“se meu senhor está comigo, vem logo a luz, o que não aprecio”)

*Pater nostrus* rez’eu mais de cento,  
por aquel que morreu na vera cruz,  
que el mi mostre mui ced[o] a luz,  
mais mostra-me ad noites d’**avento**,  
*mais, se maseasse com meu amigo,*  
*a luz agora seria migo.*<sup>19</sup>

(advento)

*Senlheira*, isto é, sozinha, sem o amado, ela sofre de insônia e padece pela falta de luz – que Deus não lhe dá de nenhuma maneira. Divide-se entre lembrar-se, estando agora no escuro, de como transcorria rapidamente o tempo, fazendo logo chegar a luz, quando dormia ao lado do amigo, e pedir, suplicante, que tenha em breve, *mui cedo*, novamente o lume, a presença de seu amado consigo. O futuro, porque é projeção de um desejo aparentemente distante de sua realização – *se maseasse com meu amigo* –,

---

<sup>19</sup> Sigo aqui *Fremosos cantares – antologia lírica medieval galego-portuguesa*, inclusive no que diz respeito ao exame do texto empreendido pela autora.

configura-se no modo subjuntivo (nem por estar conjugado no pretérito imperfeito desse modo verbal, todavia, deixa de representar referência temporal futura).

A estrutura do poema de Hilda Hilst parece semelhante. Mas nesta ode a pluralidade dos tempos verbais se manifesta em correlação temporal bastante diversa: não há o presente do indicativo – e sim o gerúndio e o infinitivo, que implicam a noção de permanência. Não há, portanto, o “agora” da amiga, mas uma situação permanente e imutável. Sem lembranças ou projeções. Assim, enquanto na poesia galego-portuguesa o eu lírico pode recorrer à memória dos momentos vividos ao lado do amigo ou à imaginação do tempo futuro em que estará novamente ao seu lado, na composição de Hilst nem isso é possível. Tudo o que Ariana pode saborear é o descabimento de suas expectativas.

A insustentabilidade de seu momento presente é dada ainda por outra contradição – a mesma que projetara a apóstrofe a Dionísio nos domínios do subjuntivo. Ariana se dirige a um ausente: no que Barthes define como “puro pedaço de angústia”, “o outro está ausente como referente, presente como alocutário”, eternizando o sofrimento e colocando o sujeito em uma aporia<sup>20</sup>. Dessa maneira, não resta para o eu lírico hilstiano alternativa senão o “sabor”, palavra tão recorrente nas composições medievais para designar o sentimento experimentado pela moça quando em companhia do amado ou diante da possibilidade desse encontro<sup>21</sup>, transformar-se em sapiência – talvez nem mesmo em

---

<sup>20</sup> “O ausente”. *Fragments de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 35-41.

<sup>21</sup> Vejam-se, a título de exemplo, além da cantiga transcrita à página 20 (terceiro verso da terceira estância), os seguintes trechos (grifos sempre meus):

**a) Na cantiga de Pero Mõogo:**

Em as verdes ervas  
vi andá-las cervas,  
meu amigo;

em os verdes prados,  
vi os cervos bravos,  
meu amigo.

E com *sabor* delhas  
lavei mias garcetas,  
meu amigo [...]

**b) Na de Joam Zorro:**

Pela ribeira do rio  
cantando ia la dona virgo  
d’amor:

sabedoria, na realidade, dado que o eu lírico assiste, quase passivamente, ao processo em que a ausência do amado vai dando lugar ao nascimento irrefreável da poesia.

Assim, a epifania que na tradição representaria a aparição do deus evocado aqui se configura diferentemente: ao colocar-se em estado de espera, a amante permite que se revele uma força oculta de outra natureza – a poesia.

Nesse sentido, a situação experimentada por Ariana, que se refaz ao constatar a impossibilidade de realização de seu desejo, permitindo que a frustração seja elaborada em versos, parece incrivelmente distante da vivenciada por outro eu lírico de Hilda Hilst – o de um poema de *Trovas de muito amor para um amado senhor*, o primeiro livro em que se identifica o diálogo da poesia da autora com a lírica ibérica:

---

‘venham nas barcas polo rio  
a *sabor!*’ [...]

(conservada aqui, naturalmente, a polissemia – já que “a sabor” sugere também “ao sabor da corrente”, e não apenas a alegria da amiga)

**c) Em composição do jogral Lourenço:**

E se eu as mais oísse,  
a que gran *sabor* estava,  
e que muito me pagava  
de como mia senhor disse:  
‘Dized’, amigas, comigo  
O cantar do meu amigo’

**d) E, finalmente, em uma cantiga de D. Dinis:**

El vem por chegar coitado,  
ca sofre gram mal d’amor;  
e anda muit’alongado  
d’aver prazer nem *sabor*,  
se nom ali u eu fôr,  
U é todo seu cuidado.

1. Moças donzelas
2. Querem cantar amor
3. Sem mais aquelas.
  
4. Canto eu por elas.
  
5. Se forem belas
6. Ficam melhor à tarde
7. Ai, nas janelas.
  
8. Fico eu por elas.
  
9. E se as cancelas
10. Das casas onde vivem
11. Ai, cuidam delas
  
12. Saio eu por elas.
  
13. E em sendo belas
14. Pretendam conseguir
15. Grinalda e perlas
  
16. Velo eu por elas.
  
17. Mas ai daquela
18. Que em vós deitar o olhar...
19. Solteira e bela
  
20. Ai, pobre dela.

Também este poema é estruturado a partir do jogo com a cantiga de amigo, mas de maneira tornada clara já pela sua própria disposição. Os versos são regulares, alternando-se entre quadrissílabos e hexassílabos, assim como as estrofes, que aos trídicos fazem seguir o estribilho, o qual, embora não seja fixo em termos estritamente lexicais, mantém o paralelismo sintático e semântico da tradição, à exceção do último verso. A recorrência das rimas */ela/*, longe de se querer demonstrar como construção complexa e habilidosa, parece manifestamente zombar de uma sonoridade fácil e batida. O mesmo se pode dizer do léxico arcaizante – “aquelas”, “cancelas”, “perlas” – e da estrutura sintática

de “E em sendo belas”. Empregados em referência às “moças donzelas”, contrapõem-se à afirmação direta e sem rodeios do eu lírico acerca de si: “Canto eu por elas”. Enquanto a caracterização das moças leva, a cada refrão, três versos – e versos que causam estranhamento ao leitor moderno –, a do eu lírico não se caracteriza por um coloquialismo evidente em razão apenas da inversão entre sujeito e verbo, estrutura mais a serviço da construção do estribilho do que do embelezamento sintático.

Enquanto as belas esperam o casamento com o amado, resguardadas em comportamentos que socialmente as caracterizariam como boas moças, a poeta atravessará o portão, sairá à rua. O que simbolicamente não apenas representa seu comportamento sexual, que pode ser comum a todas – dado “o sem mais aquelas” das garotas descritas, ou seja, dada a perda de algo que lhes era precioso, traduzindo um regionalismo do português europeu –, mas sobretudo expressa o enfrentamento do eu lírico ao código que rege o jogo erótico e o comportamento de mulheres atacadas pelo desejo de se casar.

Este sujeito assume seu comportamento e se afirma de forma direta, ao passo em que as moças, segundo a primeira estrofe, ao mesmo tempo fingem respeitar as regras de comportamento ditadas socialmente e ficam de fato presas a elas, no fingimento que não as quebra, nem as relativiza. Em outras palavras: o que as moças fazem é se comportar como donzelas, ainda não o sendo, o que, se não as faz donzelas de fato, as torna submissas a outra regra que não a da prática do próprio amor.

A atmosfera maliciosa das cantigas medievais, em que as amigas se reuniam para, em confidência, falar de seus amores e de sua espera pelas núpcias, é perfeitamente recuperada ou prevista no poema: as moças se reúnem às janelas, com os olhos para fora, ainda que de dentro dos portões. Tanto no poema de Hilst como em algumas composições galego-portuguesas<sup>22</sup>, entretanto, a confidência está longe da confiança e, ainda mais, da cumplicidade, como deixa ver o trecho final desta *Trova*.

---

<sup>22</sup> Para ilustrá-lo, veja-se a cantiga de Joam Garcia de Guilhade (Cf. interpretação de Reckert e Macedo):  
“Amigas, o meu amigo  
Dizedes que faz enfinta  
Em cas’ Del-Rei, da mia cinta;  
E vede-lo que vos digo:  
mando-me-lh’eu que s’enfinga  
Da mia cinta, e xi a cinga.

Até o verso “Velo eu por elas” há a delimitação clara do espaço reservado ao comportamento das boas moças (trídicos) e à atitude do eu lírico (refrão). Com a introdução da adversativa, porém, a distinção acaba. Há as amigas – donzelas ou não – e há o amado, disputado por todas. Esse mesmo tom se propaga na modificação apresentada no último verso, em que o estribilho é abandonado para arrematar a composição. O eu lírico, que reivindicava para si um comportamento quase transgressor, detém-se ou recua frente ao amado, a quem deseja mais do que à própria independência ou ousadia. Dessa maneira, o suspiro das moças românticas dos sétimo e undécimo versos assume nova configuração: no décimo sétimo, surge como ameaça, manifestando a disposição do eu lírico em levar a cabo sua rivalidade com as donzelas; no verso final, a disputa parece arrefecer. Num único “ai”, a poeta ironicamente lamenta, não apenas a elas, mas a si mesma, pois reconhece a sua própria impotência diante do objeto de seu amor, da qual não sabe se livrar com a mesma audácia ou orgulho com que afrontava as conveniências.

Porque esta composição se circunscreve nos limites da disputa amorosa, de sua comparação com o primeiro poema de “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” podem-se notar duas diferenças fundamentais: na de 1960, a retomada da lírica medieval supõe ainda a aproximação com a estrutura formal – em quadras, e ancorada no refrão; na de 1974, o diálogo se dá até que o eu lírico supere a condição de expectante, logrando, finalmente, sua independência em relação ao amado.

Assim, todos os ecos da lírica galego-portuguesa presentes no lamento de Ariana cessam no quarto verso da última estrofe: nenhum “porque” é tolerado pelas

---

De pran, todas vós sabedes  
Que lhi dei eu de mias dõas  
E qui mi as dá El mui boas,  
Mais desso que mi dizedes,  
mando-me-lh’eu que s’enfinga  
Da mia cinta, e xi a cinga:

Se s’el enfing’ é ca x’ousa.  
E direi-vos que façades:  
Jamais nunca mi o digades!  
E direi-vos ua cousa:  
mando-me-lh’eu que s’enfinga  
Da mia cinta, e xi a cinga.”

cantigas de amigo, cuja persuasão reside no “encantamento ritualístico e irracional da reiteração”, sendo o andamento argumentativo ancorado em conjunções causativas e adversativas próprio das cantigas de amor<sup>23</sup>. A forma como o eu lírico passa dos sentimentos universais para a elaboração dessa espera e a maneira como o sumo ofertado por Dionísio dá lugar ao sabor experimentado pela amante diante da ausência afastam toda a tradição da cantiga de amigo. Na medida em que se desentrelaça do amado, torna-se ela, afinal, poeta – até que a ausência e a espera possam finalmente ser cantadas como vitória da ode sobre a elegia.

E é também justamente a partir daí que se pode começar a afirmar que a composição é uma espécie de micropoética de Hilda Hilst. Ao abandonar o que lhe é externo, como a disputa amorosa, e reconhecer-se em inelutável situação de espera, o eu lírico permite que se elabore uma das noções estruturantes de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*: por não haver, a não ser como ilusão, a possibilidade do pleno encontro entre amantes, a poeta canta.

\*

Se na primeira “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” o eu lírico encontra seu canto justamente quando lamenta a ausência do amado, a descoberta de seus versos não se dá sem sofrimento. Ainda que a elegia pareça ceder diante da afirmação do canto, toda a composição é movida pelos anseios da amante em relação ao outro. Como sugere a condição expressa pelo futuro do pretérito (“meu ouvido escutaria o sumo do teu canto”), se viesse Dionísio, Ariana, arrebatada, estaria toda entregue a ele, impossibilitada de ouvir sua própria voz.

Essa mesma tensão se reproduz no nono poema da série. Desta vez, no entanto, diante da presença daquele que parecia nunca vir:

---

<sup>23</sup> RECKERT, Stephen; MACEDO, Helder, 1996. p. 39.

*“Conta-se que havia na China uma mulher  
belíssima que enlouquecia de amor todos  
os homens. Mas certa vez caiu nas  
profundezas de um lago e assustou os peixes.”*

1. Tenho meditado e sofrido
2. Irmanada com esse corpo
3. E seu aquático jazigo
  
4. Pensando
  
5. Que se a mim não deram
6. Esplêndida beleza
7. Deram-me a garganta
8. Esplandecida: a palavra de ouro
9. A canção imantada
10. O sumarento gozo de cantar
11. Iluminada, ungida.
  
12. E te assustas do meu canto.
13. Tendo-me a mim
14. Preexistida e exata
  
15. Apenas tu, Dionísio, é que recusas
16. Ariana suspensa nas tuas águas.

Não houvesse o mote a partir do qual se desenvolve o poema, seria possível contentar-se em crer que, em êxtase (“suspensa”), Ariana extrai, de seu encontro com Dionísio (“jazigo”), o precioso material para a elaboração de sua poesia (“palavra de ouro”). Ocorre, entretanto, que a parábola a respeito da mulher chinesa impõe o *mise en abyme*, a construção em espelho, como eixo para a leitura do poema.

De um lado, a mulher belíssima, capaz de “enlouquecer de amor” os homens; do outro, a poeta desprovida de “esplêndida beleza”, cujo canto se manifesta com brilhantismo. A primeira submerge em seu próprio encanto, tornando-se estranha entre os reféns de sua própria armadilha; a segunda detém-se diante do mergulho iminente e desejado, evitando ser coberta pelas águas. Ambas, portanto, são dotadas de um poder de

encantamento bastante definido – e que não as resguarda da fragilidade quando saem de seu próprio domínio.

A poeta medita e sofre diante de sua união com outro corpo (corpo que não é dela, pois o pronome demonstrativo designa elemento afastado do sujeito). Meditar, sofrer, estar irmanada e pensar são ações inseparáveis, de acordo com a estrutura gramatical do período. As duas primeiras orações se coordenam em relação de concomitância a partir da aditiva “e”; a terceira se subordina a elas, podendo trazer implícita uma conjunção explicativa como “pois”; “pensando”, que por seu isolamento estrófico ensaia-se como intransitivo, se subordina às três orações anteriores, acabando por esclarecer a origem do sofrimento.

Ariana sofre não apenas por estar “irmanada” – isto é, em relação de igualdade – com algo que implica seu sepultamento, mas sobretudo porque, ao refletir acerca de sua condição, encontra o que lhe é constitutivo em outra relação: com o seu canto. O fato de tratar-se de vínculos oferecidos como duplos assinala-se pela proximidade contrastante entre as duas palavras: “irmanada” e “imantada”. Pensar (e, portanto, elaborar a poesia) é atividade que o eu lírico só pode empreender quando separado de seu objeto de amor, como procura mimetizar a disposição dos versos.

Assim como os peixes se assustam com a chinesa submersa, Dionísio se espanta com o canto da amante. O poder de atração parece não admitir a condição necessária para que a amante permaneça cantando: manter-se suspensa sobre as águas do amado, em equilíbrio, constantemente adiando a morte representada pela entrega completa à união amorosa. “Aquático jazigo” é o corpo resultante da dissolução em Dionísio. É, afinal, dessas águas, que podem diluí-la, afogá-la, que a poeta deve guardar distância.

A suspensão diante do que lhe oferece o outro, entretanto, não se dá sem contradições. Tal qual a chinesa, que “certa vez caiu” nas águas, a poeta sente constantemente o peso de estar pendente sobre algo dotado de magnetismo. Parecem ser obra do dever as forças reunidas para que se mantenha em suspensão. O eu lírico, afinal, tem existência anterior e independente do objeto de seu amor (“preexistida”) e, com rigor, busca cumprir honrosamente a tarefa para a qual parece desde sempre inclinada (“exata”).

Para atestar a grandiosidade de seu canto, recorre à figura de Safo – mas à Safo de Ovídio, única heroína real do livro *Heroides*, em que o autor latino resgata o drama amoroso de personagens clássicas para compor cartas que essas mulheres teriam enviado a seus amados. Ao lado de, por exemplo, Dido, que se remete a Eneias, e Medeia, que se dirige a Jasão, está a poeta de Lesbos, escrevendo para Fáon, homem por quem se teria matado, lançando-se de um penhasco na Leocádia: “Se a natureza rigorosa recusou-me a beleza eu corrijo esse erro com meu gênio; minha silhueta é pequena mas tenho um nome que pode abranger a terra: tenho em mim o que pode espalhar a fama”<sup>24</sup>. Ou, na tradução versificada de Joaquim Brasil Fontes: “Se, dura, a natureza me negou beleza,/ à desgraça do corpo contrapus ingênio”<sup>25</sup>.

O procedimento empregado por Hilst é típico da poética clássica: emular os versos de poeta laureado para a ele se equiparar. E, a partir dele, reitera-se ainda um dos elementos da “micropoética” hilstiana: a Ariana da “Ode descontínua” recebeu de um sujeito indeterminado o dom de fazer poesia. Naturalmente, sendo o “dom” uma noção antiga e que, posteriormente a Safo, seria formulada por Platão como “a loucura divina dos poetas”, não se trata de invenção pretensamente realizada em 1974. Mas, assim como na primeira ode, em que “eu Ariana” exercia a função de aposto, e não de sujeito gramatical, há diversas imagens disseminadas pelo livro que desvinculam o eu lírico do domínio sobre seus versos. “Porque é mais vasto o sonho que elabora/ Há tanto tempo sua própria tessitura”; “O ouro em mim, a palavra/ Irisada na minha boca”; “Esse poeta em mim”; “Uma garganta aguda, vitoriosa./ Desde sempre em mim”. Nesse sentido, como se verá mais adiante, será eloquente a oposição entre a que ama e faz versos e seu amado, “lúcido fazedor da palavra”<sup>26</sup>.

Dessa maneira, pode-se compreender a tessitura de versos como criação cujo impulso, bem como a renúncia, está além da simples vontade do eu lírico. De tal maneira que no segundo poema do conjunto chega-se a enunciar: “[...] a teu lado te amando,/ Antes de ser mulher sou inteira poeta”.

---

<sup>24</sup> OVÍDIO. *Cartas de amor: as Heroides*. São Paulo: Landy, 2003, p. 176.

<sup>25</sup> *Eros, tecelão de mitos: a poesia de Safo de Lesbos*. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 89.

<sup>26</sup> “[...] Sou apenas poeta// E tu, lúcido fazedor da palavra, / Inconsentido, nítido” – do poema V de “Dez chamamentos ao amigo”, o primeiro conjunto de *Júbilo*.

A propriedade de algo inalterável e inato ao sujeito faz lembrar as formulações de Platão a respeito da alma – seu caráter imortal é provado, no *Fedro*, a partir deste argumento central: “Somente o que move a si mesmo não deixará de mover-se e, sendo assim, constitui fonte de movimento para as outras coisas que se movem”. Muito embora não esteja em questão nesta poesia de Hilda Hilst a natureza da alma humana ou sua relação com o efêmero corpo, não se podem ignorar as coincidências entre a formulação platônica e os versos em que, no mesmo poema II, Ariana quer fazer lembrar a Dionísio a poesia de que se constitui sua “vida secreta”: “[...] o teu corpo existe porque o meu/ Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio/ É que move o grande corpo teu”.

A relação de preexistência é reiterada por versos de dois poemas que guardam a mesma estrutura sintática (embora a relação semântica se dê em quiasmo): “Ainda que tu me vejas extrema e suplicante/ Quando amanhece e me dizes adeus” e “E minha boca se faz fonte de prata/ Ainda que eu grite à Casa que só existo/ Para sorver a água da tua boca”. Por isso, mesmo que diante da partida do amado ela sofra e peça que ele fique, e embora o aquático corpo de Dionísio ou o sumo de seu canto a atraiam a ponto de ela desejar abrir mão de sua “fonte de prata”, duas forças estão nela permanentemente se digladiando – de tal maneira que o princípio poético parece se sobrepor ao sujeito amoroso, sendo inclusive reanimado a cada retirada de Dionísio: “Amor que se alimenta de uma chama/ Movediça e lunada, mais luzente e alta// Quando tu, Dionísio, não estás”.

Com isso se desenha a contradição fundamental de um sujeito que ao mesmo tempo ama e canta – dois estados que têm mais em comum do que o sofrimento diante da falta deixa transparecer. Para que se esclareça a relação entre esses dois princípios habitantes do eu lírico, a vocação poética e o impulso amoroso, ambos levando este sujeito em direção a Dionísio, será conveniente acompanhar o que cada uma das acepções de “jazigo” sugere como funções que o amante Dionísio poderia representar nessa relação.

Há a jazida mineral já mencionada e a sepultura representada pela união dos corpos. E há também nuances entre as duas representações: o jazigo como algo que acolhe e ampara, uma espécie de abrigo; o jazigo do jargão da marinha: “ancoradouro de águas

tranquilas; abrigo, jazida”<sup>27</sup>. Porque todos os significados estão contidos no mesmo vocábulo, não se trata, evidentemente, de opções inseparáveis. O fato de a amante querer permanecer suspensa talvez seja o indício mais claro de sua consciência dessas tensões – as quais não busca superar, mas cultivar, como forma de permanecer alimentando o sujeito poético e o amoroso.

Seja qual for a acepção atribuída a jazigo, a angústia intrínseca ao sentimento amoroso está dada pelo primeiro verso: “Tenho meditado e sofrido”. A situação do eu lírico, tornada perene pelo emprego do pretérito perfeito em sua forma composta, passa das alturas de seu intelecto que medita ao âmbito mais terreno representado pelo corpo mesmo da união amorosa no verso seguinte. Se se trata de sepultura, de jazida ou de mares tranquilos, a amplitude do movimento de Ariana será sempre bastante extensa.

O tom elevado terá sustentação segura na terceira estrofe, cujas imagens luminosas ou preciosas contrastam com o obscurecimento sugerido pelo início melancólico do poema. A negação da natureza intransitiva do verso pensar – ou seja, seu complemento trazido em forma de oração subordinada pela estrofe seguinte – atesta que a gravidade implicada na ação depende tanto do sombrio sofrimento mencionado anteriormente como dos elementos solares que serão arrolados na sequência. Pois o elemento que materializa a “palavra de ouro” pode bem ter sido extraído do terreno formado pela união dos corpos. Nesse sentido, a relação corpórea com Dionísio, pertencente a um domínio mais baixo, figuraria como o terreno do qual se extrai o precioso material poético, tornada, entretanto, fonte de angústia quando, elevada ao intelecto, a união se converte em signo de seu desejo de conhecimento.

A tensão se estabelece aqui, portanto, entre algo terreno, que se pode manifestar como a vivência da relação amorosa, na qual o sujeito lírico, movido por seu desejo de conhecer, empreende a escavação em busca de material precioso, e algo pertencente ao domínio celeste: a voz que lhe foi concedida, e que, ao cabo, é o próprio esforço de elaboração deste material extraído – a alquimia que o converterá em preciosidade. A imagem da suspensão desejada diante do amado que a atrai tem paralelo inequívoco em “canção imantada”: as duas forças exercem magnetismo equivalente sobre Ariana.

---

<sup>27</sup> Segundo definição do dicionário *Houaiss*.

Ou, então, podem-se identificar pressões exercidas por dois sujeitos: o que das alturas apenas contempla a sua condição amorosa e o objeto de seu amor e outro que, empenhado na relação, projeta-se no ser amado.

Esse território dominado por tensões parece, então, resguardar Ariana da submersão. Tal como a bela mulher chinesa, ela estaria desprovida de qualquer poder de fascínio se habitasse as paragens das profundezas de um lago.

Porque este poema se erige a partir das contradições próprias da relação amorosa, e porque seu percurso é o de reunir as tensões na imagem final, sem neutralizá-las, é possível aproximá-lo a outro cuja realização poderia parecer pouco familiar: “Mineração do outro”<sup>28</sup>, de Carlos Drummond de Andrade, no qual se afirma do amor que “Os dias consumidos em sua lavra/ Significam o mesmo que estar morto”. Recorro também à análise do poema realizada por Davi Arrigucci Jr., que conclui: “O amor é então aqui mineral; é físico, mas também metafísico, pois corresponde ao desejo de ir além na matéria em que penetra”<sup>29</sup>.

A pergunta a mover a composição de Drummond parece semelhante à questão que coloca Ariana em sofrimento: “Como saber, como gerir um corpo/ alheio?”. Se o eu lírico hilstiano vê no outro uma sepultura, o drummondiano sentencia: “Onde avanço, me dou, e o que é sugado/ ao mim de mim, em ecos se desmembra”. Em ambos os casos a atividade poética se equipara à extração de materiais preciosos – embora no caso de Hilst a crença em um poder concedido gere a aproximação já mencionada com alguma alquimia, magia pela qual o material bruto se converteria em precioso.

O percurso é semelhante porque, em “Mineração do outro”, o amante, à procura de resposta para suas dúvidas – “Amor é compromisso/ com algo mais terrível do que amor?” –, encontra apenas uma imagem enigmática: “arder a salamandra em chama fria”, verso que encerra o poema. De acordo com Arrigucci, essa salamandra, que aparecerá também na poética de Hilst, como indicarei mais adiante, “pode ser muito bem uma encarnação irônica e paradoxal das contradições do amor”. Esse anfíbio, portanto, ao lado do oxímoro de “chama fria”, seria a chave com que, encerrando-se a composição, se

---

<sup>28</sup> Do livro *Lição de coisas*, publicado em 1962.

<sup>29</sup> ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido – uma análise de poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 138.

manteriam reunidas, e não anuladas, as tensões. Diante da impossibilidade de decifrar o “[...] peito ofertado, / monstruário<sup>30</sup> de fomes enredadas”, o que se encontra é a labilidade. A condição, afinal, em que Ariana tentará manter Dionísio, para que ele permaneça como fonte possível de poesia.

Mas se a imagem do eu lírico nas alturas sugere contraponto com o plano mais baixo da cena armada no início do poema, e se indica o congelamento do instante por assumir a forma nominal (particípio) do verbo, também retrata o esforço que o eu lírico, amante e poeta, deverá investir para manter a tensão em seu limite. E sua magia parece, então, irremediavelmente finita – porque esbarra na negação de Dionísio.

Assim se delimita a contradição da relação amorosa nos termos em que ela se desenha em Hilda Hilst. Se o impulso que leva o eu lírico a Dionísio coincide com a força que lhe incitará os versos, o desejo de Ariana em permanecer suspensa ou sua constatação de que “é bom” Dionísio não chegar revelam que a realização plena da relação amorosa representaria ameaça à poeta que nela habita.

Para finalizar por ora esta breve reflexão, que não pretende esgotar as possíveis leituras do poema, convém recorrer ainda uma vez a Arrigucci, transpondo para esta ode o que afirma a respeito de “Mineração do outro”: “No poema estão em jogo dois movimentos fundamentais: o da penetração dificultosa e o da transmutação do discurso na imagem final”. Devendo-se ambos os movimentos à “busca de passagem para o outro”, seria possível afirmar, então, que com “suspensa” Ariana simula superar a contradição do amor; com a imagem “Ariana suspensa nas tuas águas”, o eu lírico logra superar a contradição sobre a qual se estrutura a composição.

\*

Afirmar que o ser amado desperta no amante desejo de conhecimento é identificar-se com o texto em que se fizeram os primeiros elogios ao Amor. Em *O Banquete*, o ser amado é definido como aquele através de cuja beleza o amante vislumbra a

---

<sup>30</sup> O que Arrigucci elogia como neologismo a reunião das poesias completas de Drummond registra como “monstruário” (*Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 475).

manifestação da Verdade suprema, a qual, em sua carência formadora, os homens buscam sempre conhecer<sup>31</sup>.

Já em *Fedro* argumenta-se que “a inteligência humana deve exercer-se segundo o que designamos por Ideia, indo desde a multiplicidade das sensações para uma unidade cuja abstração é a verdade racional”<sup>32</sup>. Nesse sentido, o amor de um homem por outro é apenas uma das etapas por que a alma deve passar até que encontre “o alimento que as pode satisfazer inteiramente”, isto é, a inteligência e a sabedoria puras.

É com base em um diálogo bastante particular com a tradição platônica que, em “Moderato cantabile”, o terceiro livro de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, o eu lírico narra, ao longo de seis poemas e dirigindo-se ao amado Túlio, o nascimento e o desenvolvimento de uma “ideia”: “... a tua vida em mim, circunvolvida”. Desde a primeira vez em que pensou nele – “Um gosto licoroso, mordedura// Mais doce do que a própria ventura/ De existir” – até o momento em que se descobre sozinha, dele inexoravelmente afastada: “A ideia, Túlio/ (resguarda-te do susto, não te aflijas)/ É na verdade tudo o que me resta”.

Para além da relação obviamente sugerida pelo uso de “ideia” para designar o enamoramento, os poemas da série dialogam com os do principal representante desta tradição na poesia (embora em chave neoplatônica): Petrarca. A descrição do momento inicial – “[...] Era alta a lua, e aberta/ A porta escura da minha casa vazia” – faz lembrar o instante em que o eu lírico petrarquiano pela primeira vez se viu preso pelos olhos de Laura: “Era o dia em que o sol escurecia” – havendo, aqui, o primeiro desvio<sup>33</sup> da apropriação realizada em “Moderato cantabile”, já que o sentimento por Túlio se inaugura em pensamento, e não a partir da primeira visão, sentido tão fundamental para a tradição da poesia amorosa. E o eu lírico hilstiano, ao mesmo tempo desprevenido e disposto, já que deixara aberta a porta, deixa-se tomar pela novidade, como ocorre nos versos italianos:

---

<sup>31</sup> PLATÃO, *O Banquete*. Tradução, introdução e notas de J. Cavalcante de Souza. 3 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2005, p.149. 204d; p. 163. 211d.

<sup>32</sup> PLATÃO, *Fedro ou da beleza*. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. 6 ed. Lisboa: Guimaraes Editores, 2000, p. 65. 249b.

<sup>33</sup> Penso esse desvio em termos semelhantes ao que Bloom nomeia “clinamen” – Cf. *A angústia da influência – uma teoria da poesia*.

“Defender-me do golpe eu não queria [...] / Achou-me Amor de todo desarmado”<sup>34</sup>, canta Petrarca.

Lentamente, o pensamento em Túlio se torna o centro da existência desta amante: “E de viver a ideia, de mim mesma / Do rosto, dos cabelos, do meu corpo / Dos amigos também, ando esquecida”. Ou, como afirmara o eu lírico no conjunto anterior, “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”, “[...] ando ensombrada / Quase dormida e insone pela casa”. Absorvida em seus pensamentos, sonhando com Túlio “na imensidão da noite”, ela cultiva a esperança de que ele venha, “Mais te valendo percorrer meu corpo / Do que a matriz da terra”, e se abandona aos devaneios em que algum encontro se faz possível. A tal ponto que os amigos, aqueles mesmos de que ela se esquecia, rodeiam-na, perguntando: “E a ideia? E se vão apreensivos”. A situação é, enfim, ainda equiparável à de Petrarca, cujo pensamento, uma vez que desde a primeira visão de Laura “na terra não tem outro cuidado”, acaba por torná-lo “estranho” à “alheia gente”<sup>35</sup> – ou, na formulação de Hilst contida no primeiro livro de *Júbilo*, “Dez chamamentos ao amigo”, o eu lírico adquire “[...] o rosto / Reverso de quem sonha”.

É também por retratar uma amante que deseja ter junto de si, todo o tempo, o amado, e que é capaz de, para a realização completa de seu desejo, morrer de fome ou inércia, que esta poesia de Hilda Hilst obedece rigorosamente ao modelo amoroso platônico – o dos andróginos, também exposto em *O Banquete*. Tendo sido o ser esférico cortado ao meio por vingança divina, as metades vivem a incompletude original. E, sempre que encontram seu par, agarram-se a ele, sentindo-se, enfim, saciadas. Ocorre, entretanto, que, diferentemente de Petrarca, que em toda a sua poesia cantou o amor a uma única dama – primeiramente, desejando tê-la a seu lado, e, quando morre Laura, implorando que a morte viesse buscá-lo para encerrar seu sofrimento –, elogiando-lhe a beleza e a áurea divina, o eu lírico dos poemas de Hilda Hilst parece ter-se apegado a um amado pouco palpável. Se em Petrarca há a lástima de quem procura encontrar o canto capaz de exprimir a beleza da amada – “Que voz pudera ter tão alto efeito?”<sup>36</sup> –, nos versos hilstianos não há nenhuma

---

<sup>34</sup> Na tradução de Jamil Almansur Haddad. *O cancionero de Petrarca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945, p. 31.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 37.

referência à singularidade de Túlio, cujo nome, ademais, como se verá mais adiante, na terceira parte deste trabalho, longe de representar um esforço para a poeta laurear-se a partir do canto de amor, parece ironicamente guardar a lembrança de que o idílio nunca poderá ser alcançado. Assim, se o amor a uma criatura arrebatadora e divina como Laura indicava um caminho de ascensão ao poeta que a louvava, o amor a Túlio é despersonalizado, expondo-se, dessa maneira, a função privilegiada que o sentimento por ele ocupa na vida da poeta:

1. E quanto mais te penso, de si mesma
2. Se encanta a minha ideia. Vertiginosa
3. E tensa como a flecha, contente de ser viva
  
4. Te procura
  
5. Sagitário-algoz, homem-amor, teu nome
6. Que é preciso esconder do meu poema.
7. Te chamarás, quem sabe, Rufus, Antônio
8. Se outros olhos se abrirem sobre o verso.
9. A justiça dos homens, essa trama imprecisa
10. Me puniria a mim, me chamaria ilícita
11. Se o verso se mostrasse com teu nome.
  
12. A ideia, Túlio, essa ilha escondida
13. É límpida, encantada, se faz prata
14. Vive através de ti. Porisso brilha.

A conjunção inicial “e” tem aqui valor aditivo, e não adversativo, estabelecendo relação de continuidade com o poema anterior, em cujos versos finais o eu lírico afirmava: “A ideia, Túlio, vai se fazendo rubra/ À medida que vou te fazendo”. O procedimento é adotado em três dos cinco poemas de “Moderato cantabile”, em um indício de que as composições podem ser lidas como cenas ou retratos, compondo uma sequência que tornará claro o desenvolvimento da “ideia”.

A relação de continuidade é relevante porque implica ainda a proximidade das formulações. Se a ideia “se faz” rubra, e se isso se dá “à medida que” o eu lírico pensa em Túlio, há relação de proporcionalidade – isto é, de concomitância – com o esforço do sujeito, mas não controle. É o mesmo que ocorre aqui. O que visa Túlio tem existência

própria e reflexiva, sendo independente do sujeito que a lança – o eu lírico, e não uma figuração de Eros, como faz lembrar o lugar-comum da flecha do Cupido – e bastando-se a si mesma. Seu direcionamento é antes de tudo racional: “te penso”. E “contente de ser viva” recupera o sabor daquela que, embora não esteja na presença do amado, encanta-se com seu próprio movimento.

Um soldado armado de arco e flecha (é esta a imagem de “sagitário”, derivada do centauro que, na mitologia, dispara seu arco), tendo em si o princípio de transcendência inseparável da “ideia”, carrega, entretanto, as tormentas que inflige o carrasco: com “sagitário-algoz”, a poeta resgata o retrato, frequente na lírica arcaica, do amor a partir de suas oposições – “dociamaro” é o poder de Eros, segundo verso de Safo<sup>37</sup>. A formulação se reitera em quiasmo, encontrando nova expressão em “homem-amor”. Túlio, o amado a quem se dedicam estes poemas, poderia, não fosse o ímpeto da flecha, tornada, pela força desse sentimento amoroso, capaz de atravessá-lo, ser uma espécie de barreira para o que se quer desenvolver. Ou, a fim de manter a fidelidade ao poema, a ideia vive “através” de Túlio: o amado é o material para a existência de algo que o ultrapassará, como ocorre também em relação ao eu lírico.

Justamente por isso, é preciso que o nome de Túlio permaneça irrevelado. Mais do que esforço da amante para protegê-lo, o segredo permite, a um só tempo, que a trajetória dessa ideia se torne universal, pois deixa de se referir a um amante específico – incorporando, ainda, *personae* de outros amados – nestes casos, amantes, mais precisamente: Rufus, de Lésbia, segundo os versos de Catulo; Antônio, de Cleópatra, da peça de Shakespeare –, e que o sentimento amoroso como princípio de transcendência seja resguardado da “justiça dos homens”. Ao menos, é o que os versos sétimo e oitavo e o período compreendido entre o nono e o undécimo, respectivamente, oferecem como justificativa para a necessidade enunciada no início da terceira estrofe.

As formulações retomam, mais uma vez, os lugares esquemáticos do mundo das estrelas e do mundo dos negócios, universos fundamentados em linguagens bastante diversas e cuja interpenetração, neste caso, terminaria por violar a preciosidade da palavra poética. “Trama imprecisa”, ademais, é contraponto à própria poesia, o que se torna claro a

---

<sup>37</sup> FONTES, Joaquim Brasil, 2003, p. 216.

partir da aproximação com as imagens da teia que, como destacarei mais adiante, surgem e ressurgem em *Júbilo*, em múltiplos e produtivos desdobramentos que acabam por definir o lugar próprio da atividade poética.

A história que se conta em “Moderato cantabile” não é a do relacionamento entre os amantes ou a de uma vida devotada ao amado. É sim a da relação entre a poeta e seu apaixonamento. Ou, mais do que isso, a trajetória de um sentimento que aos poucos se converte em poesia: “E circulando lenta, a ideia, Túlio,/ Foi se fazendo matéria no meu sangue”<sup>38</sup>. Pois é, afinal, a poesia o alvo último desta seta. Nos versos finais, a “ideia” se faz, novamente em uma construção sintática que desobriga o sujeito, poesia – prateada e encantada, nos termos em que vinha sendo denominada ao longo das composições hilstianas e em que se expressa em toda a sua obra<sup>39</sup>. Sua condição essencial é traspasar Túlio, o amado definido, tornando-se ilimitada.

As oscilações de um sujeito lírico dividido entre amante e poeta novamente se desenham aqui. Todo esse processo lógico e conceitual do retrato da “ideia”, que ao cabo faz *Júbilo* oscilar entre a cantiga e a canção, não anula o que esta poeta, que é também amante, sente por Túlio. Mas aqui a poeta parece vencer. “Moderato cantabile” é, por isso, um livro bastante particular em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Partindo do movimento de elaboração racional do sentimento amoroso – que aproxima a poesia da autora à canção petrarquista e que pode elucidar o título dado ao conjunto, pois, em sua raiz latina, *moderato* indica o que é regulado e prudente –, estes versos, desprovidos, diferentemente de todo o título de 1974, do lamento amoroso, atingirão a “fantasia transformadora”, traço que Friedrich apontara como um dos principais da lírica moderna, forma pela qual se expressa o desencanto com o mundo moderno e o decorrente exílio no

---

<sup>38</sup> Sendo sangue, púrpura e imagens correlatas também propriedades poéticas recorrentes na obra de Hilda Hilst. De *Júbilo*: “O que pertence à vida: / Meu sangue, minha poesia” (98); “De púrpura. De prata. De delicadeza” (71). De *Do desejo* (São Paulo: Globo, 2004): “Se chegarem as gentes, diga que vivo meu avesso. / Que há um vivaz escarlate” (45); “Tecida de carmim no traçado dar horas/ A vida se faz” (56); “[...] a ramagem de púrpura/ Com a qual me disfarço” (114).

<sup>39</sup> De *Júbilo*: “o ouro em mim” (24); “a minha boca se faz fonte de prata” (61); “ouro mais raro” (95). De *Fluxo-floema*, prosa: “Devo continuar expelindo a minha víscera de prata? (São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 47). Da prosa *Tu não te moves de ti*: “Ele mesmo prata entre os carneiros” (São Paulo: Globo, 2004, p. 78). De *Do desejo*: “[...] E assim é o poema cintilante” (p. 58).

poema<sup>40</sup>. A leitura da última composição do conjunto mostrará como se ensaia a noção de que, cultivando a atividade poética, o eu lírico poderia sentir-se pleno permanecendo isolado – de uma maneira que seria insustentável nos seguintes.

A amante aqui se descobrirá sozinha com sua ideia justamente porque será necessário sacrificar o mundo exterior para resguardá-la. Daí serem relevantes as referências a personagens literárias. Antônio compõe com Cleópatra o casal que tenta desafiar a política com o fim de tornar o relacionamento possível. Sendo ambos figuras públicas de grande projeção, permanecem afastados porque seu destino individual não se desvincula das intrigas políticas, do império por ela governado e do povo por ele defendido. Em todo o desenvolvimento dramático da peça shakespeariana, os protagonistas vivem o conflito amoroso entre o sujeito amoroso e o homem político.

Já a respeito de Rufus<sup>41</sup> os tênues limites entre obra literária e biografia tornam esta argumentação dificultosa. A figura é retratada em Catulo ora como amigo traidor, ora como personagem pública a ser rebaixada. O que se costuma investigar é a identificação desta *persona* pouco frequente nos poemas latinos<sup>42</sup> com o homem defendido por Cícero em *Discurso em defesa de Célio Rufo*, levado a julgamento, conforme se especula, por força de Clódia (mulher a quem corresponderia Lésbia, amada do eu lírico catuliano). Ela, desejosa de se vingar de seu ex-amante, acusou-o de ter envenenado e matado seu marido. Se nesta teia imprecisa for ainda permitida a tentativa de elaborar alguma hipótese para a referência a Rufus, trata-se da personagem que, devido a questões amorosas, é retirada da poesia de Catulo e lançada, pelo discurso de Cícero, diretamente ao universo da “justiça dos homens”.

Aparentemente se torna possível, então, afirmar que o eu lírico deste poema de Hilda Hilst estaria irrevogavelmente de acordo com o que decretara Murilo Mendes: “É absurdo achar mais realidade nas leis que nas estrelas”. Para encontrar a plenitude diante de um amado retratado como “sagitário-algoz” e de um mundo que puniria a poeta por seus versos, ela realizará, no último poema do conjunto, novamente recorrendo às formulações

---

<sup>40</sup> Cf. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

<sup>41</sup> Hilst mantém a grafia latina dos nomes.

<sup>42</sup> Nomeado Célio, nos poemas 58 e 100; Rufo, em 69 e 77. (Trata-se de um conjunto de 116 composições.)

platônicas, o esforço de quem aposta em sua criação como encontro com a plenitude – refugiando-se nas estrelas:

1. Soergo meu passado e meu futuro
2. E digo à boca do Tempo que os devore.
3. E degustando o êxito do Agora
4. A cada instante me vejo renascendo
  
5. E no teu rosto, Túlio, faz-se um Tempo
  
6. Imperecível, justo
7. Igual à hora primeira, nova, hora-menina
8. Quando se morde o fruto. Faz-se o Presente.
9. Translúcida me vejo na tua vida
10. Sem olhar para trás nem para frente:
11. Indescritível, recortada, fixa.

Passado e presente, lembrança e projeção: tudo é ofertado a Cronos, para que devore. Permanece apenas o tempo presente. O “Agora” torna-se eterno – absoluto, como indica a grafia. A supressão do transcorrer cronológico faz com que tudo permaneça. Nem mesmo a amante envelhece.

Todo o seu esforço, o estancamento do tempo por ela empreendido, tem como objetivo eternizar o “Agora”, o “Presente”, para que possa saborear infindavelmente a presença do amado. Sua oferta é também sacrifício: o tempo real se converte em “Tempo”, Túlio se faz em rosto que dará suporte à graça alcançada e ela se torna um meio, material, através do qual vive a ideia.

O centro do quadro erigido é um instante bastante preciso. Trata-se do momento em que “se morde o fruto”, isto é, precisamente posterior ao gozo de se haver saciado a curiosidade e imediatamente anterior ao conhecimento das consequências do ato. A representação da Queda é transposta para a linguagem amorosa: eliminadas as reminiscências da falta – pois, no modelo platônico, aquele que ama o faz por carência e desejo do bem – e as inevitáveis penas futuras, o eu lírico pode degustar sua paixão, logrando, enfim, não se separar jamais do objeto de seu amor.

As *personae* são igualmente oferecidas em sacrifício. Para que o eu lírico possa degustar do cenário construído, deve-se tornar representação (“me veja”) – o mesmo valendo para Túlio, pois apenas seu rosto participa do processo pelo qual cessará a ação do tempo. O ritual implica a privação de toda a realidade. Somente assim o sujeito poderá alcançar aquilo que, segundo as formulações a respeito do amor fixadas em *O Banquete*, almeja todo amante: “É a imortalidade que, com o bem, necessariamente se deseja, [...] se é que o Amor é amor de sempre ter consigo o bem”<sup>43</sup>. Sendo o rosto de Túlio a imagem não da Verdade pura almejada pelos filósofos, mas do indício do princípio transcendente que move a poeta, ele se torna o fundamento para a construção daquilo que ela mais poderia desejar: essa espécie de quadro no qual finalmente se constitui o poema, em que a amante para sempre estará na vida de Túlio.

A cena funciona como uma espécie de clímax do percurso narrado em “Moderato cantabile”. Se o que se retratava era o percurso da ideia, ela aqui atinge seu objetivo último – que, imperecível, isto é, imune à ação do tempo, é também a inauguração de um universo (“Faz-se um Tempo”, enuncia este sujeito absoluto). Constrói-se, então, “um monumento mais sólido do que o bronze”, conforme prescreve verso de Horácio. Ou, no limite, mais perene do que o próprio amor.

O júbilo diante do encontro amoroso é possível apenas como resultado da construção poética. Daí o cenário erigido pela amante estar suspenso, recortado de toda a realidade: “indescritível” é algo que não se pode descrever, especialmente quando a descrição não corresponderia à verdade.

Assim, embora se dirija a Túlio, buscando eternizar o encontro possível, este eu lírico versa, no limite e mais uma vez, a respeito do próprio ato poético.

\*

As oscilações de um sujeito dividido entre amante e poeta, de um eu lírico que vive entre o desejo de entregar-se ao amado e a necessidade de preservar e levar adiante seu canto, não permitem que *Júbilo, memória, noviciado da paixão* se constitua como um todo

---

<sup>43</sup> PLATÃO, 2005, p. 154.

homogêneo. Se em “Moderato cantabile” o relacionamento amoroso é sacrificado para que a ideia perdure como construção poética, em “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” torna-se claro que o canto seria preterido caso o amado se rendesse aos anseios da poeta: “Se todas as tuas noites fossem minhas/Eu te daria, Dionísio, a cada dia/ Uma pequena caixa de palavras/ Coisa que me foi dada, sigilosa” (poema X).

Os sinais de que a poeta se renderia à amante são frequentes em todo o livro. A tal ponto que até mesmo as formulações sobre a falta amorosa como lugar de nascimento da poesia não se estabelecem de maneira absolutamente constante. No nono poema de “Dez chamamentos ao amigo”, por exemplo, o eu lírico, embora também viva a espera, experimenta uma situação bastante diversa daquela em que Ariana fazia da ausência de Dionísio uma ode:

1. Esse poeta em mim sempre morrendo
2. Se tenta repetir salmodiado
3. Como te conhecer, arquiteto do tempo
4. Como saber de mim, sem te saber?
5. Algidez do teu gesto, minha cegueira
6. E o casto incendiado momento
7. Se ao teu lado me vejo. As tardes
8. Fiandeiras, as tardes que eu amava,
9. Matéria de solidão, íntimas, claras
10. Sofrem a sonolência de umas águas
11. Como se um barco recusasse sempre
12. A liquidez. Minhas tardes dilatadas
  
13. Sobreexistindo apenas
14. Porque à noite retomo a minha verdade:
15. Teu contorno, teu rosto, álgido sim
  
16. E porisso, quem sabe, tão amado.

Novamente se trata de um amado que conhece os poderosos efeitos da chegada adiada: na espera, o amor se renova, e a ansiedade faz se intensificarem as chamas da projeção vivida pelo eu lírico. “Arquiteto do tempo”, este “tu” domina, segundo os devaneios do eu lírico, os meios através dos quais é possível manipular o tempo da amante.

Ou, em outras palavras, o tempo aqui é novamente medido pela ausência. E as tardes, antes momentos destinados à tessitura dos versos, pois “dilatadas” também integra um ciclo de imagens recorrentes para a definição da poesia<sup>44</sup>, tornam-se longas. Vazias e demoradas – meras manifestações da espera.

O eu lírico demonstra estar cansado do sofrimento amoroso. A tal ponto que até seu princípio criador, “esse poeta em mim”, assume-se entediado (note-se, aliás, que o demonstrativo indica elemento afastado do sujeito). Em vez do “sumarento gozo de cantar”, figura aqui a repetição de um canto monótono, sem variações, como a recitação monocórdia dos salmos. O sentimento amoroso inaugura a carência do eu lírico. Se antes amava as tardes, agora, apaixonada, já não pode vivê-las sem tornar-se inquieta. Ela deseja movimento, anseia pela agitação – a única forma de obtê-los, contudo, é representada pela chegada do amado, que se recusa a navegá-la. Sozinha, voltada somente para si, esta amante, antes de conhecer a desventura de um desejo sempre frustrado, passava o tempo apenas em sua própria companhia, engajada em tecer suas palavras “íntimas”, a matéria de sua composição, tal qual a “Límpida” “ilha escondida” de “Moderato cantabile”.

Mas o encontro com o amado é novamente improvável, ainda que ele venha. A antítese que caracteriza o momento sonhado expressa o descompasso entre projeção e realidade, seja porque Túlio é frio e não poderia saciar uma amante ardente, seja porque, havendo entrega, ainda assim ela seria incompleta e insatisfatória, permanecendo distanciados o amado glacial e a amante poeta. Mas essas impossibilidades, longe de chegarem a ameaçar a existência do amor e do desejo, atuam como destrás manipuladoras de um sentimento que sempre se intensifica ao deparar com sua insatisfação ou incompletude.

O retrato de uma solitária Ariana, que descobre seu próprio poder, a “canção imantada”, diante da constatação de que não pode ter o outro, é bastante diferente da solidão transmitida pela imagem final da primeira estrofe. A “sonolência de umas águas”, provocada por aquele que ignora seu caminho natural, o de navegar o universo a ele ofertado, evidencia um torpor à beira da desistência. Não haver tumulto nestas águas,

---

<sup>44</sup> Alguns exemplos: “palavras largas” (37); “O coração amante se dilata” (39); “se me faço ampla” (43); “viagem sem fim [...] caminhares largos” (44); “imensidão da noite” (52); “volúpia larga” (87). Em *Do desejo*: “Aquele Outro não via a minha amplidão” (22); “esse desmesurado em mim” (115).

estando ausente toda a desordenada convulsão provocada pelo fazer poético, é o sinal mais evidente de cansaço – “Sobreexistindo apenas”.

A contraposição entre a imagem deste poema e a da “ilha escondida”, aliás, é exemplar quanto às oscilações do eu lírico. Antes revestido de força para fazer prevalecer a perenidade da ideia e a construção poética, bastava-se como sujeito isolado. Já nesta composição, em que o campo semântico é mantido, a comparação com as águas calmas atesta sua necessidade de ser tocada pelo amado.

As circunstâncias todas parecem impedir o canto desta amante, porque, como faz supor a questão formulada no quarto verso, “Como saber de mim, sem te saber?”, ela anseia por conhecer-se a partir do encontro com o outro. Nesse sentido, convém lembrar a tensão sobre a qual se erguia uma Ariana preocupada em gerir o amor de Dionísio como corpo que propiciasse conhecimento sem ameaçar desintegrá-la.

A este eu lírico, portanto, bem como à Ariana da décima “Ode descontínua”, que abdicaria da poesia para ter Dionísio, o mero ímpeto em direção ao outro não basta. Esta fiandeira entediada seria igualmente capaz de ofertar seu “tempo lunar, transfigurado e rubro”<sup>45</sup> ao amado – a fim de que em reconhecimento ele lhe dedicasse, enfim, suas noites. O que, portanto, era definidor para Ariana, suficiente para mantê-la suspensa sobre o chamamento quase irresistível do amado, não tem aqui o mesmo poder. Túlio (nomeado no conjunto, embora não neste poema), apesar de pouco caloroso com a incendiada amante, é que se torna o centro da existência da poeta, representando, no limite, a falta que a impede de cantar.

A imagem da teia, aqui figurando como esgarçada ou dilatada, dado que o eu lírico deixou de amar suas “tardes fiandeiras” pois a cegueira pelo amado levou-o à paralisia, é elemento fundamental da poética hilstiana. Os seus desdobramentos ao longo de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, a forma como se costura até chegar a compor o vaivém dos pensamentos de Ariana na primeira “Ode descontínua”, ilustram como a falta vivida pela amante acaba por revelar-se condição central para a tessitura dos versos.

Está pressuposta a metáfora mais óbvia, que equipara o ofício da composição ao da tecelagem. Mas se trata também de ainda outro diálogo travado pela poesia de Hilst

---

<sup>45</sup> Também do décimo poema de “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”.

com a tradição da lírica amorosa. Este universo é de tal forma recorrente que nas cantigas provençais, origem da lírica galego-portuguesa, havia um gênero especificamente relacionado a ele: a *chanson de toile*, “cantiga de tear”, em que uma moça borda ou costura, “enquanto canta ou conta histórias de amor – a sua própria ou alheias”<sup>46</sup>. Nossas cantigas de amigo conservaram apenas uma adaptação do gênero<sup>47</sup>, feita pelo trovador português Estevão Coelho:

**Sedia** la fremosa **seu sirgo torcendo**,  
sa voz **manselinha** fremoso dizendo  
*cantigas d'amigo*.

(estava; tecendo com fio de seda)

(doce, harmoniosa)

Sedia la fremosa seu sirgo lavrando,  
sa voz manselinha fremoso cantando  
*cantigas d'amigo*.

– Par Deus de Cruz, dona, sei eu que havedes  
amor muito coitado que tam bem dizedes  
*cantigas d'amigo*.

Par Deus da Cruz, dona sei [eu] que andades  
d'amor mui coitada que tam bem cantades  
*cantigas d'amigo*.

– **Avúitor** comestes, que adevinhades.

(abutre)

Não parece ser necessário, como diz a amiga ao interlocutor intruso, haver, de acordo com a superstição aí implícita, engolido um abutre para adivinhar o que ocorre a ela: as duas ações únicas sobre as quais se estrutura a composição são inseparáveis, ambas se apresentando como maneira de se distrair da coita. A identificação é tão plena que, como mostra Reckert em uma bela, embora concisa, análise, o “encantamento deste frágil poema [...] situa-se ao nível dos significantes parciais”, estando o esquema rítmico e os efeitos sonoros a serviço da mimetização da rotação do fuso<sup>48</sup>. Canto e urdidura, atividades

<sup>46</sup> MONGELLI, Lênia Maria, 2009, p.179.

<sup>47</sup> De acordo com Mongelli e Reckert e Macedo.

<sup>48</sup> Cf. RECKERT, Stephen; MACEDO, Helder, 1996, p. 243-254.

realizadas concomitantemente, têm como efeito emaranhar a amiga no sofrimento decorrente da ausência do amado – como deixa claro a terceira estrofe.

Também os preparos nupciais que Ariana realiza na primeira “Ode descontínua” se relacionam com essa tradição. Banhos e lavagens de roupas, situações descritas recorrentemente nas cantigas, fazem parte da simbologia erótica relacionada ao casamento. E, se se quiserem entender as constantes aparições de cintas e de fitas para os cabelos na lírica galego-portuguesa, presentes ofertados pelo amado à amiga, que os usará quando estiver próxima a entrega amorosa, como imagens correlatas às da teia, pois sua função simbólica é a atadura da pessoa amada<sup>49</sup>, será possível ainda afirmar que a urdidura composta pela poesia hilstiana, sua “teia de palavras”, a tudo captura e amarra – menos ao próprio amado.

Mas a relação entre as duas atividades não nasce na Idade Média. Desde a lírica arcaica, amor e canto se enredam nas tecelagens. Safo, em seu hino a Afrodite, coroa a deusa com os epítetos “urdidora de tramas” e “tecelã de intrigas”, caracterizando-a, nas palavras de Joaquim Brasil Fontes, como “a deusa paciente, que tece com delicadeza astúcias e intrigas amorosas”<sup>50</sup>. É de Homero, aliás, a ligação entre a astúcia feminina e o trabalho no tear, como se pode depreender não apenas de Penélope, mas também de Calipso, que passava os dias na fiação enquanto retinha Ulisses a seu lado – estando ambas as personagens a serviço da retomada do fiar, realizado pelas Parcas, como atividade controladora do destino.

Nos versos da poeta de Lesbos, sempre certos ao descrever os sintomas da doença que é a paixão amorosa, os efeitos de Eros – nomeado não apenas “dociamaro”, mas também “tecelão de mitos” – figuram como paralisantes: “Ó, doce mãe, não posso mais tecer a trama –/ domada pelo desejo de um menino, graças à esguia Afrodite”<sup>51</sup>.

Embora o ambiente doméstico não esteja plenamente presente na poesia de Hilda Hilst, e apesar de esta não retratar propriamente a atividade ao tear, a situação parece bastante semelhante à do eu lírico que, sofrendo a “sonolência de umas águas” e a dilatação

---

<sup>49</sup> Ibid., p.220.

<sup>50</sup> FONTES, Joaquim Brasil, 2003, p. 178.

<sup>51</sup> Tradução de Giuliana Ragusa. *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Unicamp, 2005.

de suas tardes, vive a inércia provocada pela ausência de movimento do amado. E, até determinado ponto, pode se relacionar também à condição de Ariana, pois, estando à espera de Dionísio, toda ela se torna expectativa, preparo e imobilidade – mas até determinado ponto não apenas por Ariana não estar de fato tecendo, mas também porque em seu enredamento metafórico, por ação do princípio preexistido, seus pensamentos ganharão liberdade, e a imagem da teia ecoará na maneira como eles se alternam entre “as ramagens de fora” e o “de dentro”, entre a projeção da chegada de Dionísio e a certeza de frustração, até que finalmente se transformem em poesia.

Assim, se na cantiga de tear a canção se encerra em sua própria estrutura, mantendo a amiga presa à imobilidade mimetizada pelo fuso, em Hilda Hilst o movimento de urdidura se converte em metáfora da atadura da amante ao ciclo determinado pela espera. Nestes poemas de 1974, não se mimetiza a tarefa da moça diante do tear; a epifania nascida do vaivém dos pensamentos, do ir e vir entre a expectativa e a frustração, será o local de nascimento da poesia quando um fio se desvelar, permitindo a composição do verso.

E então se reúnem os lugares-comuns da lírica para que se ilustre a condição de Ariana. Mesmo ocupando o lugar da mulher que espera pelo amado ou aguardando a aparição da mais absorvente figura mitológica, ela esvazia toda a tópica. O que era signo da imobilidade e da ausência – a teia – se converte em signo – o poema – da libertação: a poeta ganha movimento, sobrepondo-se, assim, em ocasiões como a da primeira Ariana, à amante. Perde-se a identificação com a Ariadne cujo fio permitira a Teseu derrotar o Minotauro para se firmar a aproximação com outro ser com o qual Ariana não guarda mais do que semelhança sonora: tal como a aranha, encontra a maneira de extrair de si sua própria teia.

E talvez seja este o salto realizado pela poesia de Hilst com *Júbilo, memória, noviciado da paixão*: o encontro de um núcleo em que haverá o incessante embate entre poeta e amante – porque a primeira se alimenta da carência a qual a segunda busca saciar.

## **ILUSÃO E EXPERIÊNCIA DO ILIMITADO**

*“A mim me fotografo nuns portões de ferro  
Ocre, altos, e eu mesma diluída e mínima”*

Hilda Hilst

1. Toma-me. A tua boca de linho sobre a minha boca
2. Austera. Toma-me AGORA, ANTES
3. Antes que a carnadura se desfaça em sangue, antes
4. Da morte, amor, da minha morte, toma-me
5. Crava a tua mão, respira meu sopro, deglute
6. Em cadência minha escura agonia.
  
7. Tempo do corpo este tempo, da fome
8. Do de dentro. Corpo se conhecendo, lento,
9. Um sol de diamante alimentando o ventre,
10. O leite da tua carne, a minha
11. Fugidia.
12. E sobre nós este tempo futuro urdindo
13. Urdindo a grande teia. Sobre nós a vida
14. A vida se derramando. Cíclica. Escorrendo.
  
15. Te descobres vivo sob um jugo novo.
16. Te ordenas. E eu deliquescida: amor, amor,
17. Antes do muro, antes da terra, devo
18. Devo gritar a minha palavra, uma encantada
19. Ilharga
20. Na cálida textura de um rochedo. Devo gritar
21. Digo para mim mesma. Mas ao teu lado me estendo
22. Imensa. De púrpura. De prata. De delicadeza.

Este poema abre “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”, quinto dos sete conjuntos que compõem *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, e é certamente um dos momentos de mais intensa beleza na poesia de Hilda Hilst.

A violência do imperativo inicial – “Toma-me” – e o encadeamento dos versos determinam o ritmo da leitura, que mimetiza, pelo início urgente e o desfecho distendido, a relação sexual – aparentemente, a própria matéria da composição.

As estrofes sobre as quais se arranja o poema tornam evidente sua divisão. Na primeira parte, em que predominam os verbos no imperativo, dá-se o encontro entre os amantes, guiado pela necessidade imediata do eu lírico em satisfazer seu desejo. Na segunda, parece instaurar-se a cadência que a amante exigira: como sugerem o sistema de tempos verbais e a imagem da vida cíclica, escorrendo, os corpos acertam o compasso e

consumam o encontro em um instante suspenso, o do presente permansivo. Por fim, na terceira estrofe já não há mais “nós”. Passados os dois primeiros versos, o eu lírico centra-se em si mesmo, como se pudesse ser o sujeito de seu imperativo (“devo gritar”). E, como denota a conjunção adversativa, encontra alguma fatalidade, desistindo de enfrentá-la ou aceitando a impossibilidade de fazê-lo.

As escolhas lexicais (cravar, jugo, agonia) e a relação que se estabelece entre a primeira pessoa e seu interlocutor retomam as estreitas ligações entre amor e guerra. Assim, de acordo com o que previra o título do livro, a amante se lança à tentativa de colocar o outro sob o domínio de uma experiência oferecida como o amor a ser rememorado. Mas falha. O jugo<sup>52</sup> do eu lírico finda, e ela se deita ao lado do amado.

Os termos da dominação se articulam, entretanto, de forma contraditória. Pois, se é a amante quem dá ordens, é igualmente ela que se torna o objeto da dominação. É o objeto gramatical do verbo no imperativo e o sujeito que se posicionará abaixo do amado: “Tua boca de linho *sobre* a minha boca austera”. O apelo do mando, já que o primeiro período gramatical do poema é constituído pela quantidade mínima de elementos (apenas o verbo e seu objeto direto), é intenso. Trata-se de algo a que o amado não poderá se furtar – como se deduz até mesmo da autoridade que pode impor uma “boca austera”.

A repetição do imperativo no segundo verso e a caixa alta de “AGORA, ANTES” assinalam o imediatismo com que o amado deve cumprir seu dever – pautado tanto pela urgência do desejo da amante como pela tarefa anunciada no título do livro: a necessidade de rememorar a experiência amorosa. Por meio do encadeamento, dado pela repetição do advérbio, entre o segundo e o terceiro versos, essa urgência é novamente reiterada, e agora especificada: o encontro deve-se dar logo, pois está próxima a morte da amante. Conhecendo o que virá, tem pressa.

A estrofe é finalizada, então, com quatro mandos: mais um “toma-me”, no terceiro verso, e outros três novos, que se apresentam em gradação. “Crava a tua mão” traz um verbo com originalmente dupla regência desprovido de objeto indireto e reforça a atmosfera bélica dessa relação; “respira meu sopro” torna transitivo um verbo intransitivo,

---

<sup>52</sup> O descuido habitual com os versos da autora é tamanho que dissertações e teses, e até mesmo seu site oficial, reproduzem o poema com a palavra “jogo”, ao invés de “jugo” (este consta nas duas edições de *Júbilo*).

manifestando o desejo da amante em se unir ao amado, numa retomada do tradicional simbolismo de “sopro” como vida; “deglute/ Em cadência minha escura agonia”, por fim, estrutura-se diferentemente dos anteriores, pois o eu lírico discrimina como se deve dar a atitude do amado (“em cadência”) e qualifica sua agonia (“escura”). Diferentemente do que ocorre em relação a este tu, nomeado genericamente como “amor” e nunca descrito, a amante se assume – há três pronomes possessivos – e se qualifica, embora seja objeto gramatical (o próprio eu lírico ou suas extensões), e não sujeito, de todas as orações principais da estrofe. A sequência verbal – tomar, cravar, respirar, deglutir – assinala a penetração cada vez mais profunda do amado no corpo do eu lírico. É o que será confirmado no segundo verso da segunda estrofe.

O início dessa estância se dá em tom diverso da primeira: por uma oração nominal, havendo abrandamento em relação aos imperativos anteriores. A relação entre os dois sujeitos, ademais, torna-se de outra natureza. O ritmo truncado da sequência de mandos na qual amante e amado figuravam em embate – e, portanto, separados – dá lugar a um novo compasso. Pois, se é possível compreender que o tempo, “este tempo”, seja exclusivamente da amante, já que “corpo” se emprega no singular (e “este” se referiria, então, ao singular da primeira pessoa, e não a seu plural), parece igualmente plausível crer em “corpo” como resultado do que demandara o eu lírico: a união entre os amantes.

“Do de dentro”, deslocado para o segundo verso, cria ambiguidade na leitura: pode-se tratar de uma “fome do de dentro”, ou de um tempo que é concomitantemente “de fome” e “do de dentro”. Em ambos os casos, confirma-se a gradação observada nos verbos da primeira estrofe e a tendência de esse encontro se fazer, dada a retomada do léxico bíblico, fonte de conhecimento.

A mudança é radical também em relação ao tempo. Se antes havia urgência, agora, ou seja, após se especificar que o amado deve agir “em cadência”, há um ritmo lento, necessário à tarefa de conhecer-se a que se lança o corpo, demora mimetizada pelo eco de “conhecendo” em “lento”. Essa necessidade é reiterada pela estrutura de perfeita alternância entre frases desprovidas de verbo e orações com verbos no gerúndio, o que congela o encontro dos amantes e os lança a um tempo suspenso e cíclico, em que a vida não transcorre ou transcorre lentamente.

Nessa estrofe estão as duas únicas ocorrências da primeira pessoa do plural – fato curioso para um poema que descreve o encontro entre amantes, mas não de todo surpreendente na poética de Hilda Hilst.

O mesmo recurso de repetição empregado para qualificar o “ANTES” da primeira estrofe torna-se significativo nos versos décimo segundo e décimo terceiro. Figurando em duas regências, o verbo urdir refere-se a um tempo futuro que elabora armadilhas ou atua como tecelão – polissemia reiterada por “teia”, que inclui ainda referência a texto.

O verso que abre a terceira estrofe apresenta três novidades: nele, o amado é sujeito e objeto do mesmo verbo (“te descobres”), ainda que esteja sob o domínio da amante; é a primeira vez em que aparece um verbo no presente do indicativo; é o único do poema em que coincide totalmente com um período gramatical. Cada um desses elementos colaborará para que se consolide o arrefecimento da tensão sobre a qual se erguia a primeira estrofe.

O jugo do eu lírico, embora se trate de uma senhora “austera”, é novo, o que dá margem à hipótese de que o “amor” a quem se dirige este poema seja um dos “desmemoriados” indicados pelo título do livro. “Te ordenas” reforça essa noção de aprendizagem, que é imposta: quando sob regência pronominal, designa “tomar ordens sacras” ou “entrar em ordem”.

A relação da amante com esse encontro, no entanto, altera-se. Deliquescida – estado que concomitantemente sugere a decadência anunciada pela morte próxima, a iminência da dissolução do eu lírico e a comoção como resultado deste encontro –, ela agora invoca esse “tu” em tom brando, quase de súplica, “amor, amor”, momentos antes da distensão absoluta. Tenta ainda resistir: antes de encontrar obstáculos, que agora são físicos, como demonstram as locuções adverbiais de lugar e não mais de tempo (“Antes do muro, antes da terra”), impõe uma espécie de imperativo a si mesma (“devo/ Devo gritar”) e inicia um solilóquio de resistência (“Devo gritar/ Digo para mim mesma”). O que encontra, no entanto, é uma conjunção adversativa – “mas” – que a deitará “ao lado” do amado.

\*

Diferentemente de outras composições da autora, em que a relação com a tradição lírica é fortemente marcada – pelos títulos dos livros, pelo uso de formas fixas ou pela repetição insistente de figuras de linguagem –, neste poema os lugares-comuns aparecem diluídos. Opera, aqui, outro tipo de diálogo: com a filosofia. Ou, mais precisamente, uma apropriação parcial das formulações apresentadas por Georges Bataille em *O Erotismo*.

A amante se coloca, já de início, como objeto ao desejo do amado: “Toma-me”. Esse desejo, entretanto, é também dela, pois é ela quem ordena. Inicia-se dessa forma a alternância entre sujeito e objeto que será reiterada em toda a estrutura do poema. No movimento a que se lança o casal, reproduzido na estrutura linguística do poema, cada um deles sairá diversas vezes de seu domínio próprio, ora exercendo a dominância, ora oferecendo-se como objeto ao outro – algo determinante para a experiência de conhecer-se em que se engajarão.

Ele deve tomá-la imediatamente. O desejo, a fome, deve ser satisfeito “AGORA”, antes que o rígido corpo da amante feneça. A proximidade do momento em que a carnadura se desfará em sangue – imagem com ecos da plethora descrita por Bataille – demonstra que o eu lírico está concomitantemente pressionado pela passagem do tempo e dominado por um excesso de energia. Uma vez desperto pelo desejo, seu corpo se prepara para encontrar a plenitude. O caminho para tanto é a dissolução no corpo do amado: se ele respira seu sopro, eles se tornam um; se deglute sua “escura agonia”, encerra, a um só tempo, a pressa, o declínio e o sofrimento do eu lírico, além de pôr fim à batalha.

A primeira estrofe se caracteriza pela violência do encontro. A linguagem bélica, contudo, não está aí apenas para reforçar um lugar-comum da lírica mais antiga. Toda a condição da amante está contida em apenas uma palavra: agonia. Da origem grega ela traz a noção de luta, de agitação da alma e de angústia. Mas a recebemos do latim, língua em que designava também “vítima sagrada”. E, de fato, a violência com que o amado deve cumprir o mando atribuí à atitude da amante caráter de sacrifício. Todos os imperativos dirigidos ao outro indicam que o eu lírico, simulando sua imolação, entrega-se

em absoluto ao encontro sexual: nos versos quinto e sexto, os seus domínios se abrem para a mais profunda interpenetração.

Nos termos de Bataille, cuja argumentação se funda em três erotismos – o dos corpos, o do coração e o religioso –, a experiência do sacrifício, “ato religioso por excelência”, é equiparável à experiência do erotismo. A este poema de Hilst interessam as formulações segundo as quais a mulher, abrindo-se “à violência do jogo sexual”, abre-se “à violência impessoal que, vindo de fora, a ultrapassa”. Estando esta amante oferta ao tu indeterminado, ela se dispõe, tal como no sacrifício, a uma condição que a priva “de seu caráter limitado e lhe dá o ilimitado e o infinito que pertencem à esfera sagrada”<sup>53</sup>.

Mas a esfera estritamente sagrada não se manifesta neste primeiro poema dos “Prelúdios-intensos”. O que do exposto pelo francês pode estar aqui é a abertura do sujeito lírico para a experiência em que acredita ser possível a superação de sua descontinuidade. Porque a morte é presença patente nestes versos – e reiterada ainda pela “agonia” –, é possível dizer que a amante busca uma experiência em que exceda seus próprios limites. Há o amor e a guerra, expressões de uma mesma intensidade que se pode dirigir a polos opostos, e há o sexo e a morte. E, ainda, a reunião desses extremos na experiência da imolação: “É geralmente próprio do sacrifício harmonizar a vida e a morte, dar à morte o jorro de vida, à vida o peso, a vertigem e a abertura da morte. [...] no sacrifício, a morte é ao mesmo tempo signo de vida, abertura ao ilimitado”<sup>54</sup>.

E, de fato, o que ocorre progressivamente no poema é a chegada da harmonia. Na segunda estrofe, a energia que na estância anterior impelia os amantes ao primeiro contato se arrefece. É no encontro com o amado, afinal, que o corpo da amante poderá conhecer a si mesmo e levá-la a conhecer o “de dentro”, num impulso ao ilimitado mencionado pelo filósofo francês. O fato de aqui, e somente aqui, constarem as duas únicas ocorrências de “nós” atesta a possibilidade de consumação do encontro. A mudança no sistema verbal é, nestes versos, o indício mais claro de que o impulso da amante direcionado à morte fez com que encontrasse o que Bataille chama de “exuberância de vida” – noção confirmada ainda pela ausência, nesta estrofe, de qualquer menção direta à

---

<sup>53</sup> BATAILLE, George. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 84.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.85.

morte ou à possibilidade de a amante ainda temê-la. Há, bem diversamente, a figuração de um instante de fecundidade: “Um sol de diamante alimentando o ventre”. Diante da ligação com o outro, o eu lírico não apenas intui a possibilidade de encontrar alguma duração ou eternidade, como também espera gerar matéria revestida de alto valor.

Mas não se trata de mais do que instante isso que se quer eternizado. A ilusão de que a condição pudesse se perpetuar já havia sido anunciada no momento mesmo de consumação da experiência – no exato centro do poema. Com “o leite da tua carne, a minha/ Fugidia”, o eu lírico repõe a consciência da morte da qual parecia se afastar a segunda estrofe: o orgasmo, ou *petite mort*, em francês, é o momento em que, segundo Bataille, pode-se intuir brevemente a experiência do ilimitado. E, ainda, a cesura perfeita impõe o isolamento da amante (“fugidia”) e quebra o que poderia compor um verso alexandrino (o acento desse dodecassílabo recairia em *carne*, a sexta sílaba) – afastando qualquer possibilidade de resquício solene, como seria o caso do próprio verso heroico, ou de continuidade com toda a tradição lírica amorosa que aposta na plenitude proporcionada pelo encontro com o outro.

Uma das razões seria a ameaça constante de um tempo traiçoeiro. O futuro está ali, sobre os amantes, como a lembrá-los com insistência da impossibilidade de permanecerem nessa condição. Da “grande teia”, signo concomitante de um tempo lento e de uma armadilha, não se pode escapar.

Ou, segundo Bataille, a ilusão seria simplesmente intrínseca ao impulso que move um ser a outro, pois a própria energia levaria o sujeito ao esquecimento momentâneo de sua condição limitada. O erotismo seria capaz de fazer os amantes crerem na superação de sua descontinuidade, mas, ao fim do encontro sexual, retorna a implacável impossibilidade dessa experiência: só na morte a dissolução dos limites se faria possível.

Mas no caso deste poema não bastam as formulações de *O Erotismo* para esclarecer o que ocorre à amante. Nem mesmo o que seria o clímax da relação sexual coincide com o clímax do texto. O orgasmo é ainda figurado na estrofe em que o tempo está suspenso, e o arrefecimento da tensão que iniciara o poema se consolida quando os amantes já não se encontram unidos, no início da terceira estância: o primeiro verso é o único dos vinte e dois que não se encavala com o seguinte (seja pelo *enjambement*, seja

pelo encadeamento). Assim, o centro da composição será deslocado para um âmbito que não é estritamente o do encontro com o outro.

Com “te descobres vivo sob um jugo novo”, cessam as referências a “nós”, retornando a demarcação clara entre amante e amado. E se encerra também a noção de que haveria qualquer autoridade deste eu lírico sobre o outro. “Te ordenas”, estando flexionado no modo indicativo, escapa ao domínio imperativo. Por mais que com o verbo se possa indicar a devoção do amado a alguma ordem, a sujeição à amante parece pouco plausível. Afinal ela, deliquescida ao fim do encontro, encontrou a dissolução. Como o poema caminhara sobre a alternância entre um e outro como sujeito e objeto, parece legítimo concluir que “jugo” – que está na raiz de cômjuge, por exemplo – não se refere à autoridade da mulher (embora sua “boca austera” possa legitimar algum tipo de predominância sobre esse ser amado) ou à do amado, mas ao domínio da busca intensa do erotismo, a que estão submetidos os dois sujeitos. Com exceção do momento ardiloso, em que se julgam imunes à passagem inexorável do tempo, ambos, amado e amante, servem um ao aprendizado do outro. Nesse sentido, os elementos da composição parecem insuficientes para se concluir a qual dos dois caberia a lição de lembrar uma experiência esquecida.

A primeira imagem do poema, afinal, reforça a mútua dependência: “A tua boca de linho sobre a minha boca austera”. Uma das possíveis leituras, a ser reiterada inclusive pelo tempo ardiloso da segunda estrofe, sugere referência às Moiras – tecelãs do destino retratadas como senhoras “austeras” e cuja atividade fiandeira se realizava em ciclos, não de modo absolutamente contínuo. Ao terminar cada etapa, guardavam na haste do fuso o fio acumulado. A boca era fundamental para a tecelagem: com as mãos ocupadas, passavam os fios pelos lábios<sup>55</sup>. Estando, portanto, dois elementos fundamentais da mesma atividade

---

<sup>55</sup> Os versos 309-317 do poema 64 de Catulo, ao mesmo tempo epílio e epitalâmio, ilustram o trabalho das tecelãs do destino (na tradução de Oliva Neto – p. 120-133):

“[...] nos seus cabelos róseas fitas brancas usavam,  
e mãos rituais fiavam seu trabalho eterno:  
na esquerda, a roca envolta em lã macia; o fio,  
a destra, leve, ora a puxar, lhe punha forma,  
de erguidos dedos, ora a torcê-lo no oblíquo  
pólex, movia o fuso equilibrado em roda  
exata; o dente aos cortes igualava a obra,  
e a lã mordida aos lábios secos aderida,  
ela que antes de um fio perfeito sobejara.”

divididos entre os dois sujeitos, o verso seria a figuração de uma aposta deste eu lírico, que, desejando vencer sua mortalidade, investe no encontro com o outro como forma de assumir o controle sobre sua própria trama. Mas, finda a ilusão, o “muro” volta a fazer suas ameaças: porque, sendo imagem do limite, restitui ao sujeito a consciência da impossibilidade de união total, e, sendo a figuração concreta da morte (considerada a hipótese, legitimada pelo paralelismo sintático em relação a “antes da morte”, de que muro e terra atuam como metonímias de sepultura), repõe a impossibilidade de vencer a finitude.

A experiência da morte é, portanto, intensificada, o que se depreende até mesmo de “deliquescida”, já que no terceiro verso a amante pedia urgência, porque sua carnadura se desfaria em sangue. E atinge o clímax no momento em que o eu lírico, depois de fecundado por matéria intensamente luminosa, procura um corolário desse processo de abandonar-se a si mesmo, obrigando-se a gritar sua palavra.

Mas o signo inequívoco de que o encontro teria levado o sujeito à constatação de alguma falência é a introdução da adversativa no penúltimo verso. A partir dela se opõem o desejo da amante de que toda a sua experiência se precipite em uma palavra (parece haver uma exata, dado o emprego do artigo definido e do substantivo – “*a minha palavra*” –, embora ela não seja conhecida) e sua impossibilidade de fazê-lo. Novamente a cesura do verso sugere algo inalcançável – “Ilharga”, o que igualmente faz supor, dada a referência prometeica, a existência da particularidade dessa palavra: fértil e cintilante, capaz de libertar os homens (impedindo-os de se esquecerem da verdadeira experiência amorosa) e de resistir infinitamente à fatalidade que lhe for imposta – tal como o corpo de Prometeu, acorrentado a um rochedo e ainda suficientemente fortalecido para eternizar a experiência.

Com isso, a ilusão recai sobre o desejo discursivo deste sujeito, e não exatamente sobre o encontro amoroso. E arma-se, então, uma estrutura semelhante à da ode em que Ariana expressara seu desejo de permanecer suspensa. O movimento desta amante em buscar a superação de sua descontinuidade na relação com o amado é o duplo do que deseja a poeta: extrair da união com outro corpo expressão que não seja limitada, uma palavra capaz de fixar sua experiência transcendente, e transmiti-la para o outro.

Mas o eu lírico não pode gritar (Prometeu sabia ser inútil lutar contra a fatalidade). A conjunção adversativa do penúltimo verso marca o esgotamento da amante – ou a impotência da poeta. A experiência vivida com o ser amado, o impulso violento que a lançara a esse momento mítico de encontro com o que parecia estar além de qualquer limite, não pode ter seu ápice em uma palavra. Embora “encantada”, ela está aguilhoada a um rochedo de “cálida textura”, suficientemente habilidoso para não permitir que se liberte.

Se pretendia, assim, a partir desta experiência intensa, repor em expressão o que a acometeu intimamente, a amante não pôde senão calar-se. À beira do ponto em que se reconhece diluída, detém-se. A “fome/ Do de dentro”, embora se acreditasse satisfeita, parece retornar – a amante, afinal, se assume “imensa”, o que ao menos implica sua condição de presença que não se pode compreender, mas apenas sentir. Com “delicada”, entretanto, ela parece antes se conter. E finalmente se prostra ao lado do amado.

Essas expressões que, em quatro orações nominais, definem a amante silenciosa, podem preservar a relação do poema com a tradição. As três últimas recuperam lugares-comuns da lírica: púrpura, prata, delicada – todas essencialmente relacionadas ao universo feminino, a um feminino preparado desde sempre para esperar a chegada masculina. Púrpura é cor frequente nos epitalâmios (de Safo, Catulo), é a cor do manto que recobre o leito onde se deitarão os esposos recém-casados. Prata é sobretudo menção à lua – princípio eminentemente feminino, relacionado aos ciclos da natureza e regulador da fertilização da terra. E delicada, enfim, circunscreve os domínios propriamente femininos.

O que, portanto, nas formulações de Bataille e nesta dupla trajetória de um eu lírico amante e poeta se oferece como possibilidade de transcendência mostra-se, ao cabo, como prova última de que a desejada superação dos limites não é possível.

“Trata-se, ao mesmo tempo, da mais intensa e insignificante crise”<sup>56</sup>, escreve o francês.

\*

---

<sup>56</sup> BATAILLE, Georges, p. 96.

No início da leitura deste poema, afirmo considerá-lo uma das mais belas composições de toda a poética de Hilda Hilst. E, de fato, este primeiro prelúdio-intenso reúne as imagens de maior recorrência em *Júbilo*, atribuindo-lhes a mais bem acabada e articulada significação. Para demonstrá-lo, contudo, é preciso ainda verificar o que a conjunção adversativa impõe aos versos – já que sua introdução consolida o segundo momento de tensão no poema.

Parece estar claro que “mas” indica, no limite, oposição entre “a minha palavra, uma encantada/ Ilhaga” e a condição da amante, “Imensa. De púrpura. De prata. De delicadeza.”: incapaz de proferir a palavra que procurava e que seria o cúmulo da conjunção com o amado (“devo gritar”), a amante se deita, silenciosa (“mas ao teu lado”).

Dada sua função na estrutura do poema, é a conjunção adversativa, e não alguma razão que se possa encontrar nos argumentos de Bataille, que atesta a falência do eu lírico. A partícula “mas” assinala seu encontro com algo que impede a fluidez da experiência tal como se vinha configurando. E termina por transpor o foco do poema da experiência amorosa ou sexual para a própria enunciação.

Até mesmo o que para alguns leitores poderia atestar que a falência se dá no âmbito amoroso – a demarcação clara entre sujeito feminino e masculino<sup>57</sup> – constitui indício de que o foco do poema é agora a expressão deste eu lírico. Pois, embora as orações nominais finais guardem relação com a lírica antiga, trata-se mais uma vez das formulações recorrentemente empregadas em toda a obra hilstiana como atributos próprios à poesia nela tecida. Imagens de imensidão, amplitude ou vastidão; referências a prata e materiais preciosos; púrpura, vermelho e seus correlatos são todos, conforme anotações anteriores, elementos estruturantes de *Júbilo*, *memória*, *noviciado da paixão*.

A fim de ilustrar ainda uma vez como este poema retoma expressões básicas de todo o livro, recorro à sétima composição de “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade” (grifos meus):

---

<sup>57</sup> Nem mesmo as formulações de Bataille sustentariam a hipótese de predomínio do masculino sobre o feminino, já que, como enuncia em *O Erotismo* a respeito do sacrifício, “para um parceiro masculino a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão onde se misturam dois seres que ao final chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução” (Ibid., p. 17).

Essa lua enlutada, esse desassossego  
A convulsão *de dentro,ilharga*  
Dentro da solidão, *corpo morrendo*  
Tudo isso te devo. E eram tão *vastas*  
As coisas planejadas, navios,  
*Muralhas de marfim*, palavras *largas*  
Consentimento sempre. E seria dezembro.  
Um cavalo *de jade* sob as águas  
Dupla transparência, *fio suspenso*  
Todas essas coisas nas pontas dos teus dedos  
E tudo se desfez no pórtico do tempo  
Em *lívido silêncio*. Um sol que não vejo

Também isso te devo.

O diálogo com a lírica tradicional – com a cantiga de amigo, mais especificamente – é, aqui, determinante desde o título do livro. Viagem, retorno e saudade são os principais elementos ao redor dos quais transitam essas cantigas: lamentando a partida do amigo, aguardando ansiosa por sua chegada ou sofrendo a distância, a amiga canta, na expectativa de se distrair de suas penas ou de sentir encurtado o período de ausência do amado. Neste caso, entretanto, é a amada quem se move – como se o canto pudesse fazê-la se distanciar dele, talvez o esquecendo. Ao cabo, contudo, a poesia apenas a leva a deparar com a falta.

O eu lírico desta composição, mais do que encontrar na lua lúgubre o correlato objetivo de seu sofrimento, se metaforiza nela. A poeta está submetida (“te devo”) a uma lei inelutável: o amado não virá. Diante disso, e como fazem crer as imagens de *Júbilo*, ela se torna prateada, sozinha, iluminada – poesia.

A agitação provocada pelo pensamento no amigo, apesar da frustração amorosa, é ela mesma “ilharga”. Em sua solidão há, conforme o que se pode extrair ainda da referência prometeica, algo que ao mesmo tempo implica sofrimento e resistência. A “convulsão de dentro”, excitação que torna possível a poesia, se contrapõe ao desengano de um sujeito que apostava na felicidade do encontro com o outro (“um sol que não vejo”). Assim, embora se sabendo só, numa recusa que leva ao “corpo morrendo”, o eu lírico conhece aquilo que se renova a cada aguilhada desferida pela ausência do amado – poesia.

A enumeração do que poderia ter sido e não foi traz as imagens de vastidão e preciosidade características da poesia ofertada a esse “tu” – que sempre desconsente. O amado novamente opera como uma espécie de Parca: com seus dedos esquivos, que não tocam a amante, desfaz a trama do destino que nunca se fez.

Mas a inserção do “também” na sentença que se repete no verso final faz supor ainda outro tipo de dívida. A projeção amorosa, na qual se originam inclusive imagens poéticas (“um cavalo de jade sob as águas”), dá lugar ao lívido silêncio. Com isso, mais uma vez a impossibilidade de realização amorosa se transforma em silêncio – o que neste caso se deve, entretanto, à recusa do amado, e não à insuficiência do encontro.

O que por ora é relevante neste poema é a manipulação de termos semelhantes aos do primeiro “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”: na gramática hilstiana, um número reduzido de elementos é mobilizado – sendo sua sintaxe, ou a habilidade de combinar unidades recorrentes, o principal recurso desta poesia. E é justamente essa operação que torna possível reconhecer como as imagens empregadas como indício de valor da expressão deste eu lírico são as mesmas a atestarem a insuficiência da palavra poética. A experiência do encontro, o “sol de diamante” que no primeiro prelúdio prometia fecundar a amante, não parece bastante. Pois, se procurava a palavra que fizesse as vezes de corolário de sua experiência e não a encontrou, permanecendo “Imensa. De púrpura. De prata. De delicadeza.”, a poeta nada mais fez do que seguir sua própria expressão.

Seu desejo parecia ser o de encarnar Prometeu. Especialmente no momento em que ele ouve de Poder: “Rouba-lhes [aos deuses] as honras divinas, para seres que não viverão mais que um dia!”. Ou quando expressa a relevância de seus próprios feitos, dizendo o que o fato de ter entregado aos homens o fogo dos deuses significa para aqueles: “Antes de mim, eles viam, mas viam mal; e ouviam, mas não compreendiam. [...] viviam eles, séculos a fio, confundindo tudo [...], até o momento em que eu lhes chamei a atenção para o nascimento e o ocaso dos astros”<sup>58</sup>. O eu lírico hilstiano, engajado em uma experiência que prometia saciar toda incompletude e tornar-se exemplar no que diz respeito

---

<sup>58</sup> SÓFOCLES; ÉSQUILO. *Rei Édipo, Antígone, Prometeu Acorrentado*. Tradução de J.B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 123.

ao sentimento amoroso, acaba por se converter em vítima de sua própria ousadia. Ultrapassou seus próprios limites e intuiu o êxito de seu movimento. Mas, ao cabo, descobriu-se acorrentado ao seu próprio rochedo.

É por causa dessa aposta no encontro amoroso, reiterada em todas as composições de *Júbilo* em que a amante sofre pela distância do outro, que da comparação entre os dois poemas acima transcritos talvez sobressaia algum tipo de surpresa. O emprego de elementos semelhantes em composições tão diversas conduz à constatação de que nem mesmo quando encontra aquilo que desejava o eu lírico torna-se pleno. Se nos versos de “O poeta inventa viagem” eram amplos os planos de encontro com o amado, no primeiro prelúdio permanece, com “imensa”, após a união com o “tu” não nomeado, a noção de desmedida. Em um deles, a poeta se reconhece silenciosa quando não está ao lado daquele a quem deseja. Em outro, encontra o silêncio após o que parecia ser o aplacamento do desejo.

Ao penetrar em domínios que são sempre da experiência amorosa e da expressão poética, o eu lírico inevitavelmente encontra a frustração. Em outras composições do livro de Hilst, a impossibilidade de alcançar a plenitude se desenhara como consequência mesmo da recusa do amado. Aqui, no caso do poema que descreve o encontro amoroso, se manifesta como impossibilidade de transpor para o discurso a intensidade de uma experiência, já que o ímpeto iniciado com “Toma-me” leva a amante à plena experiência amorosa, que, no entanto, não chega a se oferecer como fonte de poesia. A situação é, portanto, semelhante à de Ariana, conforme discutido na primeira parte deste trabalho, já que o problema recaía sobre a forma como é possível gerir o outro como fonte de conhecimento.

O que, assim, todos esses poemas têm em comum é a cisão do eu lírico em sujeito amoroso e sujeito poético – justamente o que ilumina a relação, tal como se desenha nos versos, entre amor e canto. E apresentam também sempre o mesmo movimento, cuja origem reside na incompletude: é a consciência da falta que leva o sujeito a desejar o outro como ser amado ou como matéria para composição dos versos. Ainda em ambos os casos, o que se encontra é a ilusão da completude, inspirada pelo apaixonamento ou pela altivez de um sujeito que reflete sobre seu ofício – poder de encantamento de uma Ariana preparada

para as núpcias, poder de encantamento de uma garganta esplandecida. O destino último dessas trajetórias gêmeas é também o mesmo, a revelação cabal de que a completude jamais será encontrada – seja no canto poético, seja na oferenda representada pela união com o outro.

Mas é ainda preciso reconhecer a especificidade do conjunto “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”, pois nele o eu lírico tentará superar essa dicotomia de maneira bastante particular. Haverá aqui um artifício único pelo qual procurará anular o problema que é sustentar a existência da poesia a despeito de toda incompletude, de maneira que o percurso formado pelos poemas resultará em uma estrutura semelhante à de “Moderato cantabile”, em que os versos finais representavam igualmente uma espécie de esforço último do eu lírico.

As cinco composições desta série dirigem-se a um amado não nomeado. Sua única particularidade evidente é a de ser mais jovem do que o eu lírico: “Matéria-menina a tua frente e eu/ Madurez, ausência nos teus claros/ Guardados”, conforme a segunda delas.

O traço é relevante porque a tensão ocasionada pela proximidade da morte e expressa no primeiro poema transfigura-se, nos subsequentes, no retrato das angústias despertadas por “um amor no tempo da madureza”, como o nomeia Drummond em “Campo de Flores”. Ainda no poema segundo dos “Prelúdios”, o eu lírico hilstiano afirmará: “Tateio. E a um só tempo vivo/ E vou morrendo entre terra e água/ Meu existir anfíbio. Passeia/ Sobre mim, amor, e colhe o que me resta:/ Noturno girassol. Rama secreta” – numa relação que é também próxima à desenhada em versos da composição de *Claro enigma*: “Eis que eu mesmo me torno o mito mais radioso/ e talhado em penumbra sou e não sou, mas sou”.

O eu lírico destes poemas hilstianos será, novamente, um sujeito cindido, cuja duplicidade se desenha já com “existir anfíbio”. O termo, capaz de isoladamente sugerir o trânsito da amante por dois polos, assim fixando a tensão, faz lembrar a “salamandra em chama fria” que encerrara outro poema de Drummond, “Mineração do outro”, mencionado na primeira parte deste trabalho. Esta insistente aproximação entre Hilst e o poeta mineiro deve-se sobretudo a afinidades textuais – que implicam, como parece estar claro, preocupações similares a respeito da natureza do amor, sobre a qual reflete, em *Júbilo*, um

eu lírico que se define como “eu já sou o passado”, e, em Drummond, um sujeito arrebatado “quando os frutos ou não são colhidos ou sabem a verme” (“Campo de flores”).

Se no livro de 1974 a oscilação do eu lírico já estava fortemente marcada, no desenvolvimento deste conjunto de poemas o desejo de entrega à relação amorosa esbarrará em uma senhora que, vivendo um “amor crepuscular” (ainda na formulação drummondiana), é assombrada pela consciência da finitude: “Quantas vezes dirás: vida, vésper, magna-marinha/ E quantas vezes direi: és meu”, versa a quarta composição de “Prelúdios”, em imagens que atestam o ocaso em que se julga este sujeito.

É caminhando na direção desta leitura que será possível finalmente identificar a quem caberia, conforme anunciara o título, rememorar a experiência amorosa. Está explícito no terceiro poema: “Desde sempre, amor, redescoberto em mim”. Os períodos de sofrimento experimentados por esta amante no passado convertem-se em “insônias heroicas”, como se ela mesma houvesse passado por um noviciado, finalmente obtendo todo o conhecimento necessário para gozar o amor presente. Ou como se tratasse, segundo afirma João Luiz Lafetá a respeito de “Campo de flores”, do “amor presente como resultado necessário de amores passados”<sup>59</sup>.

Assim, se a insistência na aproximação entre Hilst e Drummond deve-se a afinidades textuais, em razão das diferentes soluções formais de cada um deles<sup>60</sup> parece mais justo dizer que compartilham a natureza do gesto (gesto que, afinal, é próprio da lírica amorosa moderna). Pois, sejam quais forem os termos sobre os quais se ergue a tensão das composições hilstianas, seu movimento mais geral está sempre relacionado ao que Lafetá identifica em “Campo de flores”, a “imagem do poeta que, posto defronte ao amor, [...] ama e investiga, sente e procura a causa do sentir, interioriza e tenta exprimir, no seu poema, o ‘ser objetivo’ daquilo que sente”.

E é essa cisão que, tanto em “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor” como em “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, é posta em evidência. Pois estar diante do amado, justamente a particularidade mais imediata

---

<sup>59</sup> “Leitura de ‘Campo de Flores’”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, nº 11, p. 113-124. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br>. Acesso em 17 de abril de 2010.

<sup>60</sup> Além da já citada análise feita por Arrigucci de “Mineração do outro”, remeto o leitor ao texto de Lafetá, no qual encontrará a cuidadosa análise das soluções formais de “Campo de Flores”.

dos dois conjuntos, acentua a condição de um eu lírico que se divide entre a busca por tornar-se “deliquescida”, isto é, entregue sem contradições ao sentimento amoroso, e a insistência em voltar-se sobre o próprio sentimento. Também nos dois casos, o encontro com o outro, desejado com tanta intensidade, ainda não se converterá em encontro com a completa satisfação. No caso deste livro, a amante, que ensaiava o desfrute da plenitude – “Contente”, se inicia a terceira composição –, talvez possibilitado até mesmo pela maturidade alcançada a partir de experiências anteriores do eu lírico – “Esta fronte que é minha, prodigiosa/ De núpcias e caminhos”, em versos do terceiro poema –, viverá ainda extrema tensão. O ápice se dará no último prelúdio, quando, ao diálogo estabelecido entre poeta e amado, virá somar-se outra voz, um desdobramento do eu lírico cuja atuação o impede de viver plenamente o encontro: “Alguém dentro de mim dirá: não é tempo, senhora”. No momento em que dirige seus apelos ao outro, a amante é imediatamente atacada pela sensação de desajuste ou descabimento.

A composição que fecha o conjunto destoa do que havia de predominante, em uma construção similar à de outros livros de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Em “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”, após dezesseis poemas centrados na ausência do amado, o eu lírico anuncia: “Morte, minha irmã:/ Que se faça mais tarde a tua visita/[...]/ Esquece o poeta. Porque o amor de Túlio/ O vermelho da vida, pela primeira vez/ Secreto, se avizinha”. No caso de “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, conforme ressaltai anteriormente, a Ariana suspensa ou capaz de se afirmar como poeta diante da ausência do amado dá lugar a outra, que se permite ofertar a Dionísio, em troca do amor pleno, sua “pequena caixa de palavras”. Este quinto prelúdio-intenso, porque traz uma mudança bastante acentuada, e ainda marcada pelos indícios de seu próprio desengano, interessa como clímax de um percurso (e não exatamente como exemplo de boa realização formal):

Aos amantes é licito a voz desvanecida.  
Quando acordares, um só murmúrio sobre o teu ouvido:  
Ama-me. Alguém dentro de mim dirá: não é tempo, senhora,  
Recolhe tuas papoulas teus narcisos. Não vês  
Que sobre o muro dos mortos a garganta do mundo  
Ronda escurecida?

Não é tempo, senhora. Ave, moinho e vento  
Num vórtice de sombra. Podes cantar de amor  
Quando tudo anoitece? Antes lamenta  
Essa teia de seda que a garganta tece.

Ama-me. Desvaneço e suplico. Aos amantes é lícito  
Vertigens e pedidos. E é tão grande a minha fome  
Tão intenso meu canto, tão flamante meu preclaro tecido  
Que o mundo inteiro, amor, há de cantar comigo

Do embate entre um sujeito que deseja viver o amor e outro empenhado em impedi-lo, emergirá a amante. Mas nada no poema aponta para a superação das contradições. A vitória se dá pela mera sobreposição de vozes: a enunciação fortalecida lograda pelo eu lírico na última estrofe ocorre à revelia da consciência de seus limites, mais abafando que superando a sua própria negação.

O que se coloca como questão para esta senhora não é apenas o conhecimento de seu próprio ocaso, como também a noção de que seu envelhecimento ocorre em paralelo ao escurecimento do mundo. Trata-se de um tempo em que movimentos outrora fluidos, como sugerem “ave, moinho e vento”, unem-se na agitação implacável de um turbilhão que já em nada lembra a constância e a leveza dos elementos anteriores.

Este eu lírico, marcado pelo paradoxo de sua condição, a de quem ao mesmo tempo se extingue e encontra empenho para gritar seu desejo final, é conduzido, pela força da fantasia amorosa, a algo que se mostrará como ilusão também em relação ao poder da poesia. Agarrado ao que se reitera – a premissa enunciada no início da primeira estrofe e retomada entre os dois primeiros versos da terceira estância –, ele se sobrepõe à sua própria melancolia, sem que haja propriamente indícios argumentativos de uma mudança operada na consciência a respeito de sua condição.

Não parece ser demais reiterar a clara diferença existente entre os dois únicos livros de *Júbilo* que de fato retratam o encontro amoroso, e não o lamento de um eu lírico que invariavelmente está sozinho. Dionísio satisfazia sua amante Ariana, embora não fosse capaz de saciar a poeta nela habitante: “[...] A mim me importa,/ Dionísio, o que dizes deitado, ao meu ouvido/ E o que tu dizes nem pode ser cantado/ Porque é palavra de luta e despudor./ E no meu verso se fazia injúria// E no meu quarto se faz verbo de amor”, conforme a quinta composição. E, aqui, nos “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”, não apenas a segunda estrofe do primeiro poema assinalava a realização, ainda que momentânea, do desejo de união total com o outro, como nos versos desta última composição do conjunto o amor é tão intenso que se torna capaz de animar até mesmo a poeta.

Mas a verdade é que essa capacidade de a amante alimentar a poeta anuncia sua falência em seu próprio princípio. A “vertigem” permitida aos amantes é, a um só tempo, o arroubo próprio da paixão, o efeito de um movimento oscilatório no qual está implicado o eu lírico, e o desvario amoroso – trazendo já esta loucura o anúncio do engano.

Este engano pode se dever a seu esforço em sufocar uma voz que representa a consciência de sua condição. Desde o primeiro prelúdio, quando a amante se descobre “imensa” após dar-se conta de sua própria falência, e de acordo com todas as imagens de *Júbilo* que indicam a amplitude buscada por essa amante, parece anunciar-se a impossibilidade de sua satisfação.

E então se justifica mais uma vez a aproximação entre Hilda Hilst e Carlos Drummond de Andrade – já que em toda a obra do mineiro se reitera “a sede infinita”, o amor “em qualquer um mostrando o ser deserto”<sup>61</sup>. Se na poeta paulista a impossibilidade de satisfação do eu lírico está anunciada na própria insistência com que se repetem imagens de imensidão, no autor de *A falta que ama*, “a vastidão que se abre para o coração”, segundo Arrigucci, “é novamente a infinitude da falta que ama e jamais se preenche”.

Assim, como sugere o primeiro poema de “Prelúdios-intensos”, o sentido de uma poesia imensa, vasta, é exatamente a sua fome “do de dentro”. A procura e o desejo de conhecimento atingem sua força máxima no momento mesmo em que são ameaçados: nas

---

<sup>61</sup> Fragmentos, respectivamente, de “Amar” e “Relógio do rosário”, ambos de *Claro enigma* (1951).

imagens dos muros. É por isso que, logo após deparar com sua falência, o eu lírico se define como “imensa”. Isto é, impossibilitada de sustentar a completude mesmo após viver o encontro com o outro, permanece enredada nos termos que ao longo de todo o livro definem sua própria expressão.

A suspensão da incompletude com a qual se encerra este livro, anunciada nos versos finais do último poema, será, por isso, provisória. Se nesta composição a amante logra crer que a intensidade e a beleza de seu canto permitirão levar ao mundo a sensação singular por ela mesma experimentada, a estrutura de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* não tardará em amplificar as provas de seu equívoco. Tal como o eu lírico drummondiano, capaz de anunciar, por obra do sentimento amoroso, que “o sagrado terror converto em jubilação”, e logo depois reconhecer que “Seu grão de angústia amor já me oferece/ na mão esquerda [...]”, este sujeito hilstiano, aqui revestido de força suficiente para finalizar sua elegia em tom de ode, novamente encontrará os indícios de sua falência. Num percurso que tem início em “Árias pequenas. Para bandolim”, o livro seguinte, no qual o eu lírico, ainda centrado nos domínios exclusivos ao sentimento amoroso, encontra imagens de destruição, o mundo será desenhado cada vez mais intensamente como “escurecido”. O último poema do conjunto aqui discutido configura-se, por isso, como uma espécie de prelúdio ao que virá a seguir. Ao fim de “Poemas aos homens do nosso tempo”, como argumento na sequência, estará plenamente estabelecido o que seria uma terceira razão para que este sujeito falhe como Prometeu: a frivolidade de um mundo – do qual o amado Túlio será extensão – absolutamente indisposto em receber a poesia que lhe é ofertada.

## DÚPLICES DIFÍCEIS

*“This is my letter to the World  
That never wrote to Me –”*  
Emily Dickinson

*“Acima de nós que estávamos nus, impotentes, inermes, homens do nosso tempo  
procuravam a recíproca morte com os instrumentos mais refinados”*  
Primo Levi

*“Sou poeta. É justamente por isso que sou interessante”*  
Maiakóvski

1. Lilases, Túlio, celebremos
2. O estarmos vivos, milagre
3. A que os demais assistem
4. Distraídos, e nós amantes
5. Nos sabemos perplexos
6. Floridos e vorazes
7. Diante deste banquete.
8. Vívido, Túlio, celebremos.
9. Ao rei dos reis, o poeta pede
10. Paixão-Eternidade, Virtude
11. Da Razão, ainda que aos vossos olhos
12. Tais nobrezas a princípio pareçam
13. Coisa irreconciliável
  
14. Mas o difícil em nós
15. Se faz lhaneza, porque o poeta
16. Pede à divindade. Ouro mais raro
17. É ouro permissível, se no abismo
18. Em que vive, coexiste
19. O envoltório do amor. Em nós
20. Convivem, Túlio, os dúplices
21. Difíceis. Abracemo-nos. Celebra.
22. Enquanto estamos vivos.

Em um raro momento de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* – e ainda mais para “Árias pequenas. Para bandolim” – o eu lírico, sempre tão enredado na melancolia do sentimento amoroso, convida Túlio a celebrar a vida. A singularidade está presente desde o convite do primeiro verso. Afinal, trata-se de um livro que insiste nos imperativos ao amado (como o “Toma-me” do primeiro poema de “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”), tornando patente a necessidade de persuadi-lo: “Uma viagem sem fim, Túlio, eu te proponho”, afirma a amante no XIV poema de “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”, “... como a ti, Túlio,/ Comigo, te convém”.

O poema-convite se estrutura em reiterações, desenvolve-se a partir de um movimento que retoma e modifica as unidades mínimas de significado e aprofunda-se numa espécie de didatismo – bastante conforme a um sujeito que afirma saber o que “convém” ao amado. Assim, embora não haja estrutura propriamente argumentativa, já que as três conjunções (“ainda que”, “mas”, “porque”) têm função localizada, atuando apenas

em períodos específicos, e não no andamento mais geral, as modificações operadas a cada repetição, embora eventualmente mínimas, fazem avançar a composição, atribuindo-lhe caráter demonstrativo.

O que se inicia com “[...] Túlio, celebremos/ O estarmos vivos” vai aos poucos se distanciando de “nós”, até se transformar em mais um imperativo ao amado (“Celebra”). A formulação do primeiro verso retorna no oitavo, já com as primeiras modificações. O adjetivo “lilases”, aplicado a ambos, dá lugar a “vívido”, relacionado apenas a Túlio – como a animá-lo –, e “celebrar”, inicialmente empregado como verbo transitivo, ressurge como intransitivo. Ao final da composição, o chamamento será esclarecido: trata-se de um convite ao amor, cujo apelo se intensifica quando o eu lírico reafirma a transitoriedade da vida.

Para essa progressão colaboram alguns recursos expressivos. A conversão de um verbo em substantivo no segundo verso, “O estarmos vivos”, que reforça a noção de transitoriedade, dá lugar à oração adverbial do último verso. Com “Enquanto estamos vivos”, o eu lírico parece intensificar o apelo, pois a conjunção temporal expõe, ainda mais patentemente, a urgência do convite diante da passagem do tempo.

A composição é sintaticamente íntegra, e preserva também as imagens de alta recorrência em *Júbilo*. Nesse sentido, “lilases” parece ser antes um processo de adjetivação do que propriamente um adjetivo: as flores designadas pelo substantivo podem ter a cor púrpura, em uma nova forma de o eu lírico referir sua própria expressão. Envoltos pela poesia – vívido Túlio é também Túlio cintilante –, os amantes alcançam a condição necessária para que possam celebrar a vida.

Por se tratar de convite (apesar do imperativo ao final), é principalmente sobre a condição de Túlio que incide a novidade deste poema. Em primeiro lugar, porque as características antes atribuídas à expressão da poeta, como “lilases” e “vorazes”, são pela primeira vez compartilhadas. A surpresa dos amantes e sua alegria diante do que lhes é oferecido, o “banquete”, jamais haviam se manifestado neste livro, exceto se tomadas como o regozijo do eu lírico diante de sua capacidade de fazer versos. Já o “abismo” em que vive o “ouro mais raro” é transfigurado pela tão almejada proximidade do amado. Em uma passagem bastante anterior de *Júbilo*, o eu lírico lamentara: “Ai, que distanciamento, que

montanha, que água/ *Estes rios fundos*, o meu sumo escorrendo” (VIII – “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade” – grifo meu). O “envoltório do amor” sela o espaço em que a amante até então vivera só – e finalmente encerra o isolamento dos amantes em relação aos “demais”.

É por meio do paralelismo semântico que se podem esclarecer os termos da oposição sobre a qual se ergue o poema: nós, amantes, em relação a eles, os “demais”. Há, em primeiro lugar, os posicionamentos particulares diante do “estarmos vivos”. Túlio e o eu lírico “se sabem”, ou seja, são dotados da singular sabedoria que lhes permite compreender a vida como “milagre”. Os outros, ao contrário, não se dão conta de tal dádiva, ou não são capazes de obtê-la. O problema parece ser mesmo de percepção, pois, como formulam os versos décimo primeiro e décimo segundo, os olhos incapazes de ultrapassar a impressão inicial (“a princípio pareçam”) são metáfora da ausência de lucidez. Por isso, talvez, sejam incapazes de crer na reconciliação entre os princípios que habitam o “abismo” em que vive a poeta.

Já o casal, em razão mesmo do que foi concedido ao eu lírico pela divindade, detém o conhecimento necessário ao gozo da vida. A singularidade desses dois sujeitos é dada pelo período compreendido entre os versos décimo sexto e décimo nono, e marcado por tom, apesar da ausência de partículas argumentativas, didático. As imagens bem pouco trabalhadas e a construção similar à de uma oração explicativa não deixam dúvidas quanto ao seu teor, especialmente se levadas em conta as expressões anteriormente disseminadas pelo livro: neste espaço em que vivem os amantes, ao contrário do território de superficialidade habitado pelos outros, a presença do sentimento amoroso torna a poesia possível, verdadeira, e mais – admissível<sup>62</sup>.

A noção de poesia como dom está novamente presente. A proximidade do eu lírico com o “rei dos reis” é dada inicialmente pela menção ao pedido, entre os versos nono

---

<sup>62</sup> Já se apontou alguma proximidade entre Hilda Hilst e Murilo Mendes (Cf. *O Saber o sentir – uma leitura de Do Desejo*, de *Hilda Hilst*, dissertação de mestrado de Bernardo Nascimento de Amorim). Aproveito aqui para indicar a afinidade entre a defesa deste “abismo” e a “solidão dos corais” em que se encontram os amantes do poeta mineiro em “Os amantes submarinos” (Murilo Marcondes Moura realiza uma bela análise do poema em *Murilo Mendes – A poesia como totalidade*). A composição de Murilo Mendes é evidentemente superior, e cada uma delas tem as suas próprias razões para seguir a afirmação do autor de *As metamorfoses*: “Devia haver um mundo para cada par”.

e décimo primeiro, e, no início da segunda estrofe, pela afirmação de que foi atendido. A relação entre o poeta e a divindade é ainda aprofundada pela mudança na regência verbal. Se antes se tratava de uma demanda específica, nos versos décimo quinto e décimo sexto a ausência de objeto testemunha a consolidada relação.

As “nobrezas” pedidas pela amante causam ambiguidade na leitura. Ou se trata de um elemento composto (“Paixão-Eternidade”), qualificado por seu aposto (“Virtude da Razão”) – e nesse caso se estaria diante de um princípio intenso e fugaz, tornado, porém, pela ação divina consubstanciada na poeta, perene –, ou de, com efeito, dois elementos: “Paixão-Eternidade” e “Virtude da Razão”. Nessa leitura, a construção se fundamentaria no paralelismo: pela disposição do eu lírico para os versos (virtude) e para o amor (paixão), o sentimento é elaborado e eternizado. Nos dois casos, as formulações propoiam uma relação especial entre amor e poesia, pois, em algo ainda inédito em *Júbilo*, nada indica que os dois impulsos entre os quais se divide o eu lírico possam concorrer ou se excluir. O canto aqui é capaz até mesmo de amparar e tornar possível o sentimento cultivado em relação ao amado. Mas certamente não é novidade a autoafirmação de um sujeito capaz de fazer versos, sendo estes mais uma vez apresentados como graça que vem à poeta.

Sobressai nessa passagem o adjetivo empregado no verso final da última estrofe, “irreconciliável”. Pois, como indica o prefixo re-, o eu lírico busca a harmonia entre propriedades que já haviam sido conciliáveis. Uma hipótese para compreender o desejo que se define pela nostalgia seria a relação com o movimento dirigido à tradição – a crença em que, retomando composições em que a expressão poética e o sentimento amoroso se definem como busca pela totalidade, o eu lírico pudesse encontrar a plenitude. Pois a possibilidade de conciliar “tais nobrezas” é algo que cabe à poeta, a partir do que lhe foi concedido pela divindade, realizar.

A “coisa irreconciliável” retornará ainda duas vezes ao poema – nos versos seguintes, “... o difícil em nós/ Se faz lhaneza”, em que o *enjambement* ensaia oferecer a noção de que o “difícil” vive nos amantes, e no período compreendido entre os versos décimo nono e vigésimo primeiro: “...Em nós/ Convivem, Túlio, os dúplices/ Difíceis...”. Esta formulação reitera, ainda, a noção de que “Paixão-Eternidade” e “Virtude da Razão”,

amor e poesia, são dúplices. A harmonia buscada pela poeta, portanto, não seria apenas desejada, mas fundamental, segundo a dependência desenhada.

Assim, princípios que pareciam tão polares – como já expressara o “existir anfíbio” do eu lírico de “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor” – são aqui reunidos pelo intenso desejo desta amante. Haveria, então, uma espécie de avanço em relação ao último dos prelúdios se os poemas pudessem ser tomados em sucessão imediata. Se lá a superação das contradições parecia apenas engano de um eu lírico extasiado pela paixão, aqui, tendo Túlio junto de si nos domínios em que convivem amor e poesia, a oposição não se dará mais entre os dois princípios, mas entre esses dois seres – supostamente habitantes da verdade – e um mundo de enganos.

A interdependência entre amante e amado desenhada ao longo de todo o livro aqui é retratada com a mais profunda particularidade. O adjetivo “permissível” do décimo sétimo verso é, nesse sentido, central: a vida feita banquete é milagre operado pela palavra poética – e a permissividade a ela é o que lançará os amantes à esfera da qual os outros não participam. O convite feito a Túlio pressupõe, portanto, que a amante tenha finalmente encontrado o júbilo após o esforço desenhado ao longo de todo o livro – pois implica a redenção de Túlio aos apelos da palavra poética. É de se imaginar, por isso, que a ameaça feita na composição imediatamente anterior tenha surtido algum efeito: “E há uma palavra rara/ Em milenar repouso/ No teu peito duro./ Convém lembrá-la, Túlio/ De amor é que te falo.// Acorda a tua palavra./ Usa o chicote/ Antes que eu me faça escura” (XIII – “Árias pequenas. Para bandolim”).

O convite, portanto, representa a possibilidade de estender a Túlio a singularidade antes reservada ao eu lírico. O pacto selado pelos amantes implica o direito de gozar a poesia. Estaria em jogo, aqui, a defesa tanto da palavra poética como do sentimento amoroso – princípio cuja obediência termina por marcar a profunda separação entre os que reconhecem o verdadeiro sentido de estar vivo e os que se mantêm refratários ao que, na visão deste sujeito, seriam as verdadeiras “nobrezas”.

O movimento é fundamental para a compreensão dos destinos que uma consciência binária, manifesta em diversas imagens ao longo do livro, terá em “Poemas aos homens do nosso tempo”, o conjunto seguinte. E aqui é chave para esclarecer a relevância

do diálogo estabelecido com a tradição. O poema de Hilda Hilst se aproxima aos do gênero convival, justamente por se tratar de convite à celebração. E retoma, inegavelmente, a tópica do *carpe diem*. A oração inicial intercalada pelo vocativo, ademais, não deixa dúvidas: ao menos em seus sete primeiros versos, a composição é paródia de um dos mais célebres poemas de Catulo, o V, seguindo a numeração padrão da obra do latino:

Vivamos, minha Lésbia, e amemos sempre,  
E os rumores dos velhos rabugentos  
Saibamos desprezar, tê-los em nada.  
O sol pode morrer, tornar de novo;  
Nós, se uma vez a breve luz nos morre,  
Uma e perpétua noite dormiremos.  
Oh! mil beijos me dá, depois um cento,  
E mil outros depois, mais outro cento,  
E outros mil, e outros cem; e quando ao cabo  
Muitos milhares ajuntarmos,  
Em maga confusão juntá-los-emos,  
Que não saibamos nós, que ninguém saiba,  
Nem maldoso nenhum possa invejar-nos,  
Se de tantos souber, tão doces beijos<sup>63</sup>.

O apelo que recebe Túlio é evidentemente mais contido do que o “da mi basia mille”, os “muitos milhares” de beijos pedidos a Lésbia. Mas o ponto fundamental deste diálogo, para além da comum insistência na fugacidade como justificativa para o convite ao amor, são os desvios presentes no poema de “Árias pequenas. Para bandolim”. Se nos versos de Catulo os amantes devem se proteger da inveja dos “velhos rabugentos”, nos de Hilst este risco está distante. O casal é ignorado pelos “demais”, que nem ao menos reconhecem as venturas do banquete.

A indiferença é tamanha que a amante de Túlio chega até mesmo a interpelar esses terceiros, em vez de procurar manter a relação amorosa sob algum tipo de sigilo ou proteção (convém ainda reiterar que “envoltório do amor” sugere menos proteção que isolamento). Pois não é possível gramaticalmente que o pronome “vós”, presente no décimo

---

<sup>63</sup> Tradução de Almeida Garret, extraída de *O Livro de Catulo*. Embora haja diversas traduções, inclusive do autor e de Haroldo de Campos, esta me parece ser a que permite aproximação mais facilitada com o poema de Hilda Hilst.

primeiro verso, refira-se a Túlio, que até o final do poema será tratado por “tu”, nem à divindade, mantida sempre como terceira pessoa e, portanto, ausente deste discurso. Trata-se de apóstrofe propriamente dita: o sujeito passa a dirigir seu discurso a uma pessoa que até então dele não participava. É possível compreender, mais uma vez pela estrutura reiterativa, que “vós” são os que assistem distraídos ao “milagre” do “estarmos vivos”, aqueles que, não vivendo sob o “envoltório do amor”, não são permissíveis à poesia. Dessa forma, o “chicote” da composição anterior, que pretendia fazer acordar Túlio, parece agora querer atingir a todos os que não participam dessa esfera em que se unem amor e poesia. Em termos discursivos, resta aos “demais” a identificação com os leitores do poema.

O recurso retórico é único em todo o livro. Mas, assim como os “dúpliques difíceis”, o isolamento dos domínios em que vive o poeta e o “conceito didático, exemplar” deste eu lírico, será fundamental em toda a obra hiltiana a partir do momento em que a autora se inicia no teatro e na prosa de ficção e lança *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Mais adiante, argumento a presença de cada um desses traços no livro de 1974, procurando ainda, na medida em que for possível desenvolvê-lo sem ferir a particularidades destes poemas, ilustrar sua relação com toda a obra da autora. O objetivo, reitero, não é justificar os versos a partir do que não são, mas mostrar a unidade de um projeto literário, o que ao cabo ajudará a iluminar a estranha coerência representada por “Poemas aos homens do nosso tempo” em um livro de poesia amorosa.

\*

O poema XIV de “Árias pequenas” representa um momento único em *Júbilo* porque não há outra composição em que a amante de fato logre trazer o amado para a sua esfera. A situação mais recorrente em todos os conjuntos – sobretudo os endereçados a Túlio – é a insistência em um discurso que busca convencê-lo de que o amor e a poesia ofertados constituiriam para ele uma dádiva. Trata-se, portanto e mais uma vez, de inversão tópica, já que dádiva parece ser, em qualquer lamento amoroso, justamente a realização do que deseja o eu lírico – o que, por conseguinte, pode oferecer o ser amado, e não o que

oferece o amante. É exemplar a forma como se dispõem os termos dessa equação na composição XVI de “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”:

1. Túlio, não me pertenço mais.
2. Nem as palavras agora me pertencem.
3. Antes, são tuas, a alma e a palavra
4. E dura dentro de ti vou me fazendo
5. Medo e muralha.
6. E se quiseres posso ser convento
7. E calar o meu verso, alimentar meu tempo
8. De corredores vazios e rosários.
9. Túlio, só de te ouvir o nome, desfaleço.
10. E a alma que sabia a entendimento,
11. De si mesma não sabe, nem do gozo
12. De te amar, que conhecia.
13. E se a ti, Túlio, te pertenço, ai, nunca mais
14. Do amor vou conhecer minha alegria.
15. Hei de fazer-me triste à imagem tua:
16. Hei de ser pedra e areia, soberba e solidão
17. Montanha crua.

Até mesmo a leitura mais superficial haverá de reconhecer a contradição básica desta composição. Disposto em entregar-se absolutamente a Túlio, o eu lírico, no entanto, não reconhece nenhuma virtude em transformar-se na cousa amada. Com “não me pertenço mais”, aliás, tem início o movimento fundador do poema: o diálogo estreito com a lírica camoniana, com cujos preceitos, por força da particularidade deste amado, o sujeito procurará romper.

Há, em primeiro lugar, o claro retrato de um cerceamento da poeta, marcado por diversos fragmentos, como “dura”, “convento”, “corredor vazio”, “soberba”, “solidão” – de tal maneira que os “muros”, recorrentes em Camões apenas para assinalar como o pensamento na amada é capaz de seguir sempre com ela, a despeito de qualquer barreira material<sup>64</sup>, terminam aqui por encerrar o eu lírico na clausura de Túlio.

---

<sup>64</sup> Na elegia “Foi-me alegre o viver, já me é pesado...”, por exemplo: “Co pensamento os olhos têm conquista,/ Pois sempre em vós está, porque os não leva,/ Que ele muro não tem que lhe resista”.

Está pressuposta ainda nestes versos de Hilst uma narrativa bastante afim aos lamentos camonianos: a mudança no destino do amante, que sempre reitera sentir saudade dos tempos de contentamento. No português, entretanto, a desventura é obra da “soberba, inexorável e importuna” Fortuna<sup>65</sup> - adjetivos que aqui recaem sobre Túlio (literalmente, ao menos o primeiro deles). Assim, a “montanha crua” parece mesmo trazer indícios de crueldade, que já não guarda nenhuma relação com a crueldade de uma Dama cujos olhos “não fazem caso”<sup>66</sup> do poeta, em algo que apenas confirma sua nobreza, e nunca arrogância.

O que em Camões constituía “doce prisão” ou “suave cativo”, condição da qual o eu lírico jamais desejava escapar, porque permitia justamente a contemplação do “mor bem que se pode ver na Terra”<sup>67</sup>, aqui parece tão obstruído quanto um corredor vazio, conforme o terceiro verso. Pois, se será possível que por desejo de Túlio se cale o poema – e mais, se pertencendo a ele o “entendimento” se esvai –, perde-se justamente o que lá conferia valor certo à prisão, a certeza que justifica viver em dor e que leva o poeta a afirmar “Que a falta supra a fé do entendimento”<sup>68</sup>.

Na base de toda a inversão, está a forma como se configura a transcendência na lírica camoniana. Se, tal como em Petrarca, a amada é a manifestação sensível da perfeição celeste, o sentimento amoroso, nas palavras de Massaud Moisés, “dirige-se ao Absoluto (Amor), que na mulher particular se vislumbra, como remota imagem de um espelho colocado nas Alturas”<sup>69</sup>. Túlio, bem diversamente, se reflete algo, não se trata absolutamente de reminiscência divina – mas de imagem “triste”, na qual, por virtude do desejo de entrega, poderia tornar-se a amante, também em um jogo de espelhamento.

Com isso está eliminada não apenas a tópica do elogio ao ser amado, como também a do morrer de amor. Pois, se o eu lírico hilstiano desfalece ao ouvir o nome de Túlio, esta pode ser mais uma manifestação de como as suas forças mínguas se caminham com o outro – de tal forma que nunca será possível afirmar, como o faz o amante

---

<sup>65</sup> Da canção “Junto de um seco, fero e estéril monte...”.

<sup>66</sup> Da ode “Nunca manhã suave...”

<sup>67</sup> Expressões também da elegia já citada.

<sup>68</sup> Da canção “Manda-me Amor que cante docemente” – é necessário atentar à inversão sintática para que o sentido do verso se complete.

<sup>69</sup> MOISES, Massaud. “Prefácio”. In: CAMÕES, *Lírica*. São Paulo: Cultrix, 1997, p.32.

camoniano: “Dai-lhe [ao “coração que mais que a si vos ama”] já morte, ou vida, ou esperança./ Que tudo seja glória, por tal Dama!”<sup>70</sup>.

Nada em Túlio, portanto, constitui sinal de glória. Ele parece desprovido de qualquer encanto ou vitalidade – é mineral (uma pedra genérica, e não preciosa, como “jade” ou outros minérios empregados em relação ao eu lírico em diversos poemas) –, sendo arrogante e, portanto, fadado a permanecer só. O desfalecimento provocado pelo nome de Túlio, ademais, é lembrança da falta irremediável – não ressaltada aqui como falta que move o sujeito, e sim como recusa e sofrimento.

Todo esse retrato se torna relevante, porém, pelo fato de colocar em risco os próprios versos. Não há virtude alguma em eles pertencerem a Túlio, pois isso representaria não uma homenagem à figura sublime desse amado, mas a própria destruição da poesia. Entregar sua composição a ele equivale a anulá-la. A própria amante entregar-se a ele equivale a anular-se: para unir-se a Túlio, ela se deve calar.

Pode-se dizer de maneira simplificada, sem se levarem em conta as particularidades do poema e entretanto sem o desejo de violá-lo, que se trata de amplificação do que ocorre em *Júbilo*: amante e amado estão sempre em desacordo. Até mesmo em casos como o de Dionísio, que não chega a satisfazer a poeta existente em Ariana, ou do jovem “amor” de “Prelúdios-intensos”, cuja presença não é suficiente para aplacar a angústia do eu lírico, os sujeitos se desenham como outra possível manifestação dos “dúpliques difíceis”. O ponto máximo dessa dificuldade de conciliação se dá em poemas como o anteriormente citado e como “Túlio viaja”, em que se retratam dois universos de impossível interpenetração.

Pois Túlio é, nesse sentido, a figura exemplar. As limitações que o definem são também imagens recorrentes em todo o *Júbilo*. Se aquela que ama é vasta, ampla, ele é “exíguo”, “tíbio”. Diante do convite colocado por essa poesia, ele se fecha, retrai, recua<sup>71</sup>.

O indício mais contundente, embora discreto, dessa incompatibilidade surge da comparação entre versos de duas composições dispostas com bastante distância no livro.

---

<sup>70</sup> Da elegia “Não me julgueis, Senhora, a atrevimento...”.

<sup>71</sup> “... E se me faço ampla/ O inimigo atroz não me acompanha/ Porque Túlio se faz, a cada dia, exíguo./ Deleitosa, caminho até a montanha/ E tu te fechas, tíbio, pesadas anteportas/ Emergem do passeio a que me obrigo [...]”, poema XIII de “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”.

No quinto poema do primeiro conjunto, “Dez chamamentos ao amigo”, a amante, lamentando o “desamor” de Túlio, dirige-se a ele: “E tu, lúcido, fazedor da palavra”. Já a composição que abre “Poemas aos homens do nosso tempo” enuncia a seus interlocutores: “E podeis crer que há mais vigor/ No lirismo aparente/ No amante Fazedor da palavra”. Trata-se, inegavelmente, de “dúpliques”. Um deles, no entanto, ocupa-se da “eloquência dos homens”, e o outro, de um “... singular e raro [...] tempo inventivo/ Circundando a palavra”. De um lado, o homem prático, dos discursos políticos, que sobe às alturas em razão das demandas do negócio – permanecendo, entretanto, no abismo da rarefação existencial. Do outro, o eu lírico, em sua “vasta ventura”, buscando um discurso fundamentado na intensidade e capaz de sustentar o sentimento amoroso.

Se ele é um dos “homens do nosso tempo”, como demonstrarei na leitura do último dos conjuntos, incapaz de reconhecer o valor da amante que a ele oferta a si mesma e a sua poesia, o que tem a proporcionar a ela torna-se desprezível. Daí, talvez, o eu lírico não reconhecer nenhuma possibilidade de ventura nessa entrega completa a Túlio – como se, ao fazê-lo, estivesse se submetendo ao mesmo universo banal a que pertence ele.

Por isso, as questões implicadas no desencontro amoroso estão além da Fortuna cantada por Camões ou dos infortúnios que levariam, por exemplo, a deusa Afrodite a dizer a uma Safo desiludida que “ela que não te ama, vai te amar em breve/ embora não querendo”<sup>72</sup>. A distância entre o eu lírico de Hilda Hilst e seu amado deve-se sobretudo aos equívocos em que se baseia a vida do outro – os quais a poeta, das alturas de sua lucidez, é capaz de reconhecer.

Trata-se de uma noção que se desenhará progressivamente nestes poemas de 1974. E que se manifesta desde a primeira composição do livro – em versos que poderão, também por isso mesmo, ser tomados como uma espécie de pórtico:

---

<sup>72</sup> FONTES, Joaquim Brasil, 2003, p. 377.

1. Se te pareço noturna e imperfeita
2. Olha-me de novo. Porque esta noite
3. Olhei-me a mim, como se tu me olhasses.
4. E era como se a água
5. Desejasse
  
6. Escapar de sua casa que é o rio
7. E deslizando apenas, nem tocar a margem.
  
8. Te olhei. E há tanto tempo
9. Entendo que sou terra. Há tanto tempo
10. Espero
11. Que o teu corpo de água mais fraterno
12. Se estenda sobre o meu. Pastor e nauta
  
13. Olha-me de novo. Com menos altivez.
14. E mais atento.

O núcleo deste poema retoma uma das situações mais recorrentes da lírica amorosa: o amante reclama a atenção do amado indiferente, discorrendo sobre sua situação de expectante. De início, entretanto, se estabelece uma contraposição fundamental: o enfrentamento, proposto já nos dois primeiros versos, com o qual o sujeito aponta o descabimento como o outro percebe ou entende a relação.

A diferença com que o eu lírico de Hilda Hilst discorre sobre a ausência torna-se patente diante de um poema que parte de demanda semelhante: a lira 211 de Sor Juana Ines de la Cruz, identificada, justamente, como versos “que expresan sentimientos de ausente”<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> O poema é longo para ser transcrito aqui. Eis os versos iniciais e finais, com seleção ainda de estrofes do desenvolvimento:

Amado dueño mío,  
 escucha un rato mi cansadas quejas,  
 pues del viento las fío,  
 que breve las conduzca a tus orejas,  
 si no se desvanece el triste acento  
 como mis esperanzas en el viento.

O amado Fabio é chamado a ouvir a amante com os olhos, “ya que están tan distantes los oídos”. O imperativo é dos segmentos mais conhecidos da mexicana: “Óyeme con los ojos”. O eu lírico afirma queixar-se mudo (“Ya que a ti no llega mi voz ruda”) – e parte, então, em busca de símiles da natureza capazes de expressar “mis males y mis benes”. Assim, ao mesmo tempo cala suas queixas (estão distantes “de mi pluma mis gemidos”) e as demonstra com comparações, centrando-as na espera e na frustração decorrente do desinteresse do outro.

---

Óyeme con los ojos,  
ya que están tan distantes los oídos,  
y de ausentes enojos  
en ecos, de mi pluma mis gemidos;  
y ya que a ti no llega mi voz ruda,  
óyeme sordo pues me quejo muda.

Si del campo te agradas,  
goza de tus frescuras venturosas,  
sin que aquestas cansadas  
lágrimas te detengan, enfadosas;  
que en él verás, si atento te entretienes,  
ejemplos de mis males y mis benes.

[...]

Si ves el cielo claro,  
tal es la sencillez del alma mía;  
y si, de luz avaro,  
de tinieblas se emboza el claro día,  
es con su obscuridad y su inclemencia  
imagen de mi vida en esta ausencia.

Así que, Fabio amado,  
saber puedes de mis males sin costarte  
la noticia cuidado,  
pues puedes de los campos informarte;  
y pues yo a todo mi dolor ajusto,  
saber mi pena sin dejar tu gusto.

[...]

Ven, pues, mi prenda amada:  
que ya fallece mi cansada vida  
de esta ausencia pesada;  
vén, pues: que mientras tarda tu venida,  
aunque me cueste su verdor enojos,  
regaré mi esperanza con mis ojos.

É possível afirmar, sem riscos de pecar contra a integridade e a beleza da composição, que as quinze sextilhas, todas, glosam a mesma unidade mínima: de que padece o eu lírico diante da “ausencia pesada” de Fabio.

Já o poema de Hilst não se limita ao lamento amoroso. Se naquelas liras o eu lírico pergunta “Mas ¿cuándo?, ¡ ay gloria mia!”, / mereceré gozar tu luz serena?”, esperando algum dia poder gozar a bem-aventurança de estar ao lado do amado, nestes versos de 1974 não se questiona qualquer merecimento. Afinal, a falta de atenção, segundo o que se elabora nos versos da poeta paulista, deve-se mais à arrogância e à distração do amado. Enquanto de Fabio se conhece o “dulce encanto” de seus olhos, sua voz “sonora” e “delicada”, deste amado hilstiano só se sabe o equívoco de sua percepção.

O problema será enunciado sem hesitações em “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade – XIII”: “Sempre te enganas”. E, nesta primeira composição de *Júbilo*, a partir do jogo aqui elaborado com as imagens de água e terra, que serão recorrentes nos poemas seguintes, a amante, vendo-se pelo olhar do outro, busca compreender, afinal, os termos do engano que o leva a recusá-la.

São ao menos duas as possibilidades de leitura para o período compreendido entre os versos quarto e sétimo. De acordo com a primeira delas, a amante, travestida daquele que a rejeita, experimentaria ela mesma, sendo rio, o desejo de evitar o envolvimento amoroso (“escapando de sua casa”). Não haveria de fato, portanto, desencontro entre a forma como cada um deles entende a possibilidade dessa relação – já que, como afirmará mais adiante, a amante se sabe em espera e reconhece o amado como “esquivo” –, mas algum tipo de valorização do sujeito em relação a seu destinatário. Se a “altivez” de Túlio é arrogância, ela poderia se aplicar à amante como nobreza: sábio, o eu lírico conhece o destino reservado a si e ao outro. Pois as águas não podem escapar do rio, como ele não poderá fugir dela, embora se esforce em fazê-lo. Natural seria que a amante, como terra, contivesse o amado. Esperar, por isso, não apenas é o que ela faz diante da demora do outro, mas também revela a resolução de não desistir diante do que tem por certo. Se for possível tomar a composição como pórtico, estará manifesto o programa proposto por *Júbilo*: com os versos que ora se apresentam, o amado haverá de se tornar capaz de reconhecer, descendo de alturas que, entretanto, são banais, seu destino.

Esta primeira possibilidade, porque retrata o amado como “rio”, traz ainda uma paronomásia por meio da qual se insinuaria, quase em um ato falho, o desejo do eu lírico: “como se tu *me olhasses*” secretamente guarda o desejo da amante, que é terra, em ser molhada pelas águas do outro.

O fragmento “Pastor e nauta” indica justamente aquilo de que o outro não poderá escapar. Credo que ela seja terra, ele deverá percorrê-la. Ou, para efeitos da outra leitura possível, credo que ela seja água, ele deverá navegá-la.

Já a segunda hipótese de leitura é gramaticalmente mais plausível: a água seria a representação do eu lírico, e seu amor, portanto, pareceria, aos olhos do outro, fugidio e transitório, pouco capaz de assentar nos domínios próprios da relação amorosa. Essa formulação ecoa em outros momentos do livro, quando, na tentativa de persuadir Túlio, o eu lírico afirmará que teme ouvi-lo dizer “Que o amor do poeta é coisa vã”, ou quando perguntará a ele: “... apenas te pareço/ Mais poeta talvez/ E menos séria?”.

É com insistência que a amante procura as razões pelas quais estaria sendo rejeitada. Podem-se arrolar diversos exemplos, colhidos de diferentes passagens de *Júbilo*. Ainda em “Dez chamamentos ao amigo”: “Ama-me. Embora eu te pareça/ Demasiado intensa. E de aspereza/ E transitória se tu me repensas”. Em “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”: “Distraído de mim, em desapego,/ Eternamente cego? Claro que sim/ Amado, eterno, corajoso amigo”. Ela ainda lamenta que ele não conheça “...verdade/ Na minha embriaguez” – e entende que o amado pertence ao domínio em que “...o trabalho/ a casa/ E fidalguias [...] serão para sempre preservadas”. Ou seja, habitando um mundo que não é o da poeta, ele se torna incapaz de reconhecer a “graça [...]/ De me tomar a alma e o corpo”.

Seguir nesta leitura significa buscar o aspecto mais fundamental da oposição que será desenhada entre o casal – sempre perpassado, como afirmei na introdução, pela noção de que o amante não reconhecê-la equivale a ele não reconhecer a preciosidade de seus versos.

Antes, porém, convém retomar o poema. Seja qual for a hipótese seguida, chega-se à metáfora com que o eu lírico expõe a sua condição – de espera. Embora a imagem se componha dos termos batidos e prosaicos sobre os quais vinha se estruturando a

composição, torna-se eloquente. “Que o teu corpo de água mais fraterno” sugere como também ela, sendo terra, não poderá se furtar de esperar por ele, e é, ao mesmo tempo, metáfora erótica, límpida e didática, já que encerra a demonstração pretendida desde o início condicional.

\*

“A identidade final do amante nada mais é: *sou aquela que espera*”, formula Barthes<sup>74</sup>, em uma afirmação perfeitamente aplicável ao eu lírico dos poemas de Hilst. “Dizer a ausência é desde logo postular que o lugar do sujeito e o lugar do outro não podem permutar”: eis ainda outra sentença de *Fragmentos de um discurso amoroso* cuja aplicabilidade ao sujeito hilstiano parece inegável. E, com efeito, o que ocorrerá na sucessão das composições de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, a começar pela recorrência mesmo das imagens de terra e água como as do primeiro poema, será o esforço da amante para que, atingindo o amado, ele finalmente se mova – em direção a ela.

É importante nesse sentido esclarecer, desde já, que a recorrência das imagens e a leitura de sua função nos poemas eliminam a possibilidade de se pensar “água”, “terra” e outros elementos como símbolos dotados de valores místicos ou arquetípicos. Isto porque a forma como se combinam nos versos lhes atribui valor de índices dos lugares ocupados pelo sujeito lírico e pela *persona* do amado. Em outras palavras, a insistência nos mesmos recursos expressivos exige que se a entenda como uma sintaxe particular: o sentido simbólico desses elementos será inevitavelmente reduzido, ou até mesmo esvaziado, em favor de uma espécie de equação, arquitetada com o fim máximo de demonstrar uma tese.

Para argumentá-lo, recorro a dois fragmentos: o primeiro, de um poema anteriormente comentado (o nono de “Dez chamamentos ao amigo”), e o segundo, da sexta composição de “O poeta inventa retorno, viagem, e sofre de saudade”:

---

<sup>74</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 167. Grifo do autor.

“... As tardes  
Fiandeiras, as tardes que eu amava,  
Matéria de solidão, íntimas, claras  
Sofrem a sonolência de umas águas  
Como se um barco recusasse sempre  
A liquidez...”

“E ficarás assim, para sempre  
Como se o oceano se obrigasse  
A contornar apenas uma certa ilha

E eu

Faminta me desobrigasse  
Da minha própria água primitiva”

Ambos os trechos sugerem que a amante seja fixa, exigindo do amado algum tipo de movimento para que o encontro amoroso se torne possível. E também ambas apresentam o mesmo procedimento empregado em “Se te pareço noturna”, já que “como se” introduz o símile que ilustrará a situação do casal.

No primeiro deles, está implícita a relação de causalidade: porque um barco recusa a liquidez, as águas estão paradas. No segundo, a conjunção “e” supõe, mais do que concomitância, nexos causais. Porque o oceano contornará apenas uma ilha, a outra ilha (é o que o isolamento do verso “E eu” permite concluir) deverá isentar-se de ser por ele circundada. Trata-se, é claro, no que diz respeito à condição de ambos os “tu”, de movimentos antinaturais – como também o era o de um rio que não tocasse as margens –, fato reiterado pelos vocábulos “obrigasse”, “faminta” e “primitiva” do segundo excerto. Por isso, a reação da amante só pode ser, também ela, antinatural. Assim, no primeiro caso, as tardes deixam de ser amadas, como costumavam sê-lo, e a ilha perde o que seria uma característica básica de sua constituição, ser rodeada por águas.

Com essas imagens naturalmente se desenha, mais uma vez, a carência daquele que ama e não é correspondido. E, no que é particular ao sentimento amoroso, intensifica-

se a sensação de incompletude que levará o sujeito a permanecer buscando aquilo de que se julga necessitado – a atenção e a presença do outro.

Parece ser essa, aliás, a motivação para que um conjunto de poemas receba o título “O poeta inventa retorno, viagem, e sofre de saudade”. Pois desta forma não só se inverteriam os pressupostos das cantigas de amigo, como afirmei na segunda parte deste trabalho, como também se expressaria o desejo do sujeito em sair do lugar que o define. “Só existe ausência do outro”, escreve ainda Barthes,

é o outro que parte, sou em quem fica. O outro está em estado de perpétua partida, de viagem; é, por vocação, migrador, fugidio; eu sou, eu que amo, por vocação inversa, sedentário, imóvel, à disposição, à espera, plantado no lugar, *em sofrimento*<sup>75</sup>.

A falência da estratégia, entretanto, está enunciada no próprio título do conjunto. Ainda que a poeta simule movimento, ainda que percorra sozinha a “viagem sem fim” que propõe a Túlio, ele mesmo não se move. Não parece ser demais recorrer à etimologia: os versos da poeta não chegam a trazer o amado para seu próprio movimento, não logram comovê-lo – e a amante permanece fixa e isolada. Em espera.

O que os poemas de *Júbilo* desenharão como trajetória a ser cumprida pelo amado até que de fato alcance a amante é algo mais complexo do que a entrega amorosa. Antes de se sentar ao lado do eu lírico para assistir perplexo ao banquete proposto nos versos do poema XIV de “Árias pequenas. Para bandolim”, ele deverá efetuar um longo movimento, que ao cabo se mostrará como uma espécie de noviciado ou provação. Mas, ainda antes de esclarecer seus termos – o que acabará por provar como Túlio, embora fugidio, é sempre retratado também em algum tipo de paralisia, tornando a sentença de Barthes aplicável aqui apenas parcialmente –, convém notar como o amado, sendo um “dúplice difícil” da amante, convive com os “dúpllices difíceis” que habitam o eu lírico.

Pois “Paixão-Eternidade” e “Virtude da Razão” podem ser lidos também como correlatos das parcelas nas quais se divide este sujeito – de maneira que o poema-convite seria singular em *Júbilo* não apenas porque “eu” e “tu” finalmente figuram lado a lado, mas

---

<sup>75</sup> Ibid., p.35.

também porque amante e poeta encontram um momento de apaziguamento após embates sucessivos.

A função do amado diante da *persona* fragmentada torna-se bastante evidente no oitavo poema de “Ode descontínua e remota. Para flauta e oboé”, conjunto em que a ambivalência se torna patente em cinco (II, III, V, VII, IX) dos dez poemas, sem, ainda, estar ausente dos demais.

As imagens aqui serão novamente relacionadas à terra, mas agora não mais em contraposição à água – o que apenas reitera a noção de que mais valem os elementos quando desprovidos de qualquer simbologia:

1. Se Clódia desprezou Catulo
2. E teve Rufus, Quintius, Gelius
3. Inacius e Ravidus
  
4. Tu podes muito bem, Dionísio,
5. Ter mais cinco mulheres
6. E desprezar Ariana
7. Que é centelha e âncora
  
8. E refrescar tuas noites
9. Com teus amores breves.
10. Ariana e Catulo, luxuriantes
  
11. Pretendem eternidade, e a coisa breve
12. A alma dos poetas não inflama.
13. Nem é justo, Dionísio, pedires ao poeta
  
14. Que seja sempre terra o que é celeste
15. E que terrestre não seja o que é só terra.

Se algum leitor estivesse, ao caminhar na leitura de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, convencido do caráter confessional da poesia hilstiana, sua certeza finalmente encontraria a dúvida ao final deste poema. A impressão de sinceridade lograda pelas queixas amorosas do eu lírico de Hilda Hilst procura reproduzir a de versos compostos 21 séculos antes: os de Catulo, poeta referido aqui expressamente e por meio das *personae* arroladas na primeira estrofe.

O latino foi um dos mestres em revestir de verossimilhança sua poesia. Atribuiu ao sujeito seu próprio nome, dando margem à identificação equivocada entre criação e biografia, e intensificou essa tendência ao bipartir a “*persona* em locutor e interlocutor, como a devassar seu espaço íntimo, parecendo dar a ver ao ouvinte/leitor o que se lhe passava na alma”, escreve João Angelo Oliva Neto<sup>76</sup>. O artifício visaria à eficiência do texto quando proferido em praça pública – tão mais intensa quanto mais verossímil parecesse. Os recursos para tanto incluem não só a manipulação dos lugares-comuns da lírica, como também a “menção de personalidades públicas da vida romana, reconhecível por todos”. São recursos, portanto, literários, e não biográficos – muitas vezes, metapoéticos, já que a tentativa de rebaixar um outro que não partilhasse de seu próprio círculo intelectual se oporia precisamente à menção a, por exemplo, um Calímaco, a quem se dizia filiar.

No que concerne às figuras referidas na composição de Hilda Hilst, todas as masculinas representam adversários de Catulo. Rufus, já mencionado em outro poema da autora, é figura de quem o poeta latino havia sido amigo e a quem acusa de traição (“Roubaste. Ah!, que veneno bem cruel em minha/ vida, e à nossa amizade, ah!, perdição!”<sup>77</sup>). Quintius e Inacius são êmulos do poeta, destinatários de poemas satíricos. O segundo é definido como “Egnácio, a quem faz lindo espessa barba/ e dentes limpos com urina Ibérica”<sup>78</sup>, e ao primeiro se dirigem os seguintes versos: “Se queres, Quíntio, que te dê Catulo os olhos,/ ou mais, se algo mais caro há que seus olhos,/ não vás tolher o que é muito mais caro a ele/ que seus olhos, se algo há mais caro que olhos”<sup>79</sup>. A Gelius, “*persona* de um rival, que fora companheiro do eu lírico catuliano”, dedica-se todo um ciclo de poemas, na atualização da “tópica do amigo transformado em inimigo”<sup>80</sup>. Já Ravidus é destinatário dos seguintes versos: “Que queres? Ser notado a qualquer custo?/ Serás!, porque quiseste meus amores/ amar, então terás longo castigo”<sup>81</sup>.

---

<sup>76</sup> 1996, p. 36.

<sup>77</sup> Poema 77. Na edição de Oliva Neto, p. 148.

<sup>78</sup> Poema 37, p. 93.

<sup>79</sup> Poema 82, p. 149.

<sup>80</sup> OLIVA NETO, João Ângelo, 1996, p. 240.

<sup>81</sup> Poema 40, p. 94.

Diante de todas essas máscaras, Clódia surge como referência controversa. Afinal, trata-se da suposta amada do homem Catulo, a quem se identificaria Lésbia, a *persona* da amada, em referência à poeta Safo de Lesbos, cujas composições estão evidentemente presentes nos versos de Catulo<sup>82</sup>. Nem por se tratar de uma exceção biográfica em meio a referências literárias, contudo, representa ameaça ao caráter artificial do procedimento adotado por Hilst. Pelo contrário, aliás; ao nomear aquela que teria sido a amada de Catulo, e não sua *persona*, a composição estabelece suas correspondências fundamentais, eliminando qualquer possibilidade de equívoco: o eu lírico, assim como Catulo, é poeta – e Clódia, como Dionísio, apenas amante.

Nesse sentido, importam menos as particularidades da função representada por cada *persona* masculina nos versos do poeta latino do que aquilo que os une. Todos são destinatários a quem se busca rebaixar. A soma de todos eles, portanto, não terá resultado nem ao menos próximo ao valor do poeta Catulo. E Dionísio, embora possa amar outras tantas mulheres, jamais logrará estar ao lado de uma amante cujo valor seja tão singular e elevado como o de Ariana.

Essa oposição em relação ao amor que se pode viver ao lado do poeta desenha-se claramente nos versos do latino. Em mais um poema que versa a respeito da quantidade de beijos trocados com Lésbia (“Perguntas, Lésbia, quantos beijos teus/ bastam p’ra mim, e quantos são demais”), o eu lírico não apenas reitera a inveja que o casal poderá causar aos outros (“Assim os curiosos não consigam/ computar nem más línguas pôr quebranto”), como também afirma o que poderia distingui-los dos demais (“quantas estrelas, quando cala a noite,/ aos amores dos homens testemunham/ (furtivos), tantos beijos tu beijares/ basta a Catulo, insano, e é demais.”)<sup>83</sup>.

Na composição anterior, a sexta, de acordo com a ordem seguida em *O livro de Catulo*, o poeta se dirigira a um de seus desafetos: “Flávio, tuas delícias a Catulo,/ se não forem sem graça e elegância, quereria contar e calar não/ poderias...”, advertindo-o: “Nada vale calar teus coitos sórdidos”, na mesma tópica dos “amores furtivos” do poema dedicado a Lésbia, embora aqui em baixo calão. Finalmente conclui: “O que de bom ou mau então tu

---

<sup>82</sup> Em verso sáfico, criado pela poeta de Lesbos, o latino compõe duas poemas – sendo que um deles “praticamente traduz o texto grego” (poema 51). Cf. OLIVA NETO, João Ângelo, 1996, p. 39.

<sup>83</sup> Poema 7, p. 72.

fazes/ conta-me. Quero a ti e a teus amores/ ao céu erguer com meu ligeiro verso”. O poeta, portanto, agride Flávio duplamente: por cantar seus “fodidos flancos” e por afirmar sua capacidade de fazer elevado o que no outro é absolutamente baixo.

Com esse diálogo, Hilst repete o procedimento empregado ao, em outra das odes descontínuas, referir Safo, ou seja, a busca por equiparar-se a poeta consagrado, e acentua ainda os traços que se desenham em seus versos: a oposição dos poetas em relação aos demais, até mesmo na vida amorosa, e as propriedades celestes daquele que faz poesia.

Ariana e Catulo, tais como figuram aqui, valem mais porque amam e cantam. Excedem a brevidade dos meros amantes com sua luxúria – a riqueza da experiência oferecida a quem amam – e também com a perpetuidade lograda por seus versos. No dístico final, Ariana esclarecerá a Dionísio em que consiste sua diferença, e trará outra manifestação da capacidade de um poeta diante de “dúpliques difíceis”.

Com “Não é justo, Dionísio”, mais uma vez se assinala o equívoco de uma inteligência que não alcança os domínios do eu lírico. Não se pode exigir da poeta que se comporte como apenas amante, nem esperar que um amor exclusivamente terreno transfigure-se em centelha (o que, aliás, insinua a impossibilidade de Dionísio ofertar algum enlevo, até mesmo por ele se contentar com o ordinário).

Os poetas figuram, portanto, como seres plenos, embora divididos, e seu amor, como meio para que os amados obtenham experiência igualmente plena – desde que, é claro, reconheçam o valor do eu lírico. São seres totais, capazes de participar do mundano e do celeste. Do amor e da poesia.

A amplitude que pode percorrer um espírito criador – aqui dada por “centelha” e “âncora” –, o trânsito entre o terreno e o divino, a alternância entre o alto e o baixo serão marcas de toda a obra de Hilda Hilst, manifestas ainda timidamente em *Júbilo*, mas exploradas claramente em sua prosa, desde o início. O que está patente nestes poemas é a superioridade da poeta diante do amado, e a crença do eu lírico na completude da experiência que pode ser oferecida ao outro. De tal maneira que as lições impostas chegam a formulações como as do poema XI de “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”: “Túlio, melhor é te ensinar a conhecer/ Essa coisa de amor, porque entendi/ Que

amor não se fez no teu peito imaturo [...] / Quando se ama, rubor e lividez, banalidade / E chama, se alternam [...]

Tornada patente a inclinação didática deste eu lírico, e assumido o pressuposto de que o ensinamento se baseia no que seria, para a poeta, a verdade do amor, faz-se necessário retomar os indícios de que Túlio estaria incorrendo em algum erro. O mais imediato deles talvez seja o fato de ele viver com outra mulher que não a poeta. Mas o amor adúltero pouco importaria se não estivesse proposta uma espécie de correção – e principalmente se essa correção não se relacionasse intimamente com a mencionada “banalidade”.

1. Debruça-te sobre a tua casa e a tua mulher
2. E pergunta no mais fundo de ti, no teu abismo,
3. Se é maior teu espaço de amor, ou maiores
4. Que o céu esses rigores, a ti te proibindo
5. Tua amiga incorporada ao teu próprio destino.
6. Do máximo e do mínimo a meu favor
7. (Não me louvando a mim o raciocínio)
8. Ressurgiria um conceito didático, exemplar:
9. De que não cabe medida se se trata
10. Dessa coisa incontida que é o amor.
11. O coração amante se dilata. O preconceito?
12. Um punhado de sal num mar de águas.

O “preconceito” mencionado neste nono “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade” pode causar estranhamento. Mas, longe de querer introduzir uma discussão alheia a estes versos, é marca da perfeita consciência da composição: a unidade semântica<sup>84</sup>. É ela que subjaz à facilidade e ao sentido cristalino deste poema (muito embora a imagem final esteja cifrada), e que parece sustentar algumas das melhores peças

---

<sup>84</sup> O procedimento é a mesma “técnica de composição” identificada por Othon M. Garcia em Drummond, “associação semântica”, “jogo de palavra-puxa-palavra”, “encadeamento semântico”, definido como: “Abrangendo, às vezes, todo o poema, o processo associativo dá-lhe, como resultante racional, uma unidade estrutural, arquitetônica e equilibrada. Todas as partes se coordenam, se conjugam de tal forma que a substituição de um só elemento rompe a armadura e o edifício do verso desmorona”. Cf. “Esfinge clara – palavra puxa palavra em Carlos Drummond de Andrade”. In: *Esfinge clara e outros enigmas*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

da autora<sup>85</sup>. Todos os elementos são irradiações de uma mesma ideia germinal; todas as palavras se articulam em um mesmo feixe de significação.

Assim, tomado “preconceito” em seu sentido de uma posição ou opinião não amparada em exames mais críticos ou detidos – e talvez como algo condicionado pelo meio em que se vive –, o termo se relacionará a todos os outros que delimitam o espaço deste “tu”, sobretudo tendo como elo o imperativo inicial, com o qual se lhe cobra justamente postura reflexiva.

---

<sup>85</sup> O quinto fragmento do poema “Tempo morte” (XLI) De *Da morte. Odes mínimas* é um dos melhores exemplos dessa construção:

Fatia, tonsura, pinça  
Nunca te sei inteiro  
Tempo-Morte.  
Jamais teu todo, teu pelo  
A intrincada cabeça do teu nojo.  
Sempre a rasura no texto seco

Ou gorda eloquência  
Sobre a tua figura.

Opaca detenho-me  
No vazio do cesto.  
Tateio debruçada  
Fiapos de palha, sobras  
Coagulada retorno  
Aos arrozais da página.

Ponta dos dedos, pulsão  
Até quando teu capuz  
Diante de um cego?

Em linhas gerais e a partir de uma leitura imediata, a composição se estrutura a partir dos seguintes eixos semânticos:

- o primeiro, relacionado a pelos, cabelos, cabeça: tonsura, pinça, pelo, intrincada, cabeça, capuz;
- o segundo, um desdobramento do primeiro, relacionado a imagens de emaranhamento: intrincada, cesto, palha, coagulada (pois etimologicamente “coágulo” é “o que junta, reúne”), arrozais (aglomerados de pés de arroz), cego (quando aplicado a “nó”; “nó cego, que se desata com dificuldade”).
- O terceiro implica a noção expressa no segundo verso: opaca, capuz (como algo que atrapalha a visão), cego.
- O quarto tem em seu núcleo, naturalmente, a morte: Tempo-Morte, nojo (luto), pulsão; e se desdobra, ainda, em imagens de infertilidade: seco, vazio, sobras, arrozais.

“Debruçar”, isto é, vencer o preconceito por uma análise refletida, liga-se, por outra de suas acepções (dependurar-se, cair), a “mais fundo de ti”, expressão desdobrada, por sua vez, em “abismo”. Quase se desenha um quadro em que, saído de si, o amado assiste a sua vida como o faria uma terceira pessoa. E é assim, detendo-se em investigar o que há para além das aparências, que ele encontrará uma espécie de verdade, da qual, em sua ignorância (ela é o ponto de partida deste poema), parece tentar se resguardar.

O destinatário, portanto, está situado em um plano superficial e é convidado a se aprofundar em domínios nos quais estaria latente sua própria verdade (e o inexorável amor deste eu lírico). Com isso se encontra o segundo eixo semântico despontado por “preconceito” e “Debruça-te”: o dos “rigores”, remetendo à obediência dura do amado a padrões que lhe foram impostos e que asseguram a preservação de “casa” e “mulher” (em outro poema, a mesma noção surgiria sob o vocábulo “fidalguias”). Eles têm, ainda, função proibitiva, incidindo sobre algo que, entretanto, está nele presente (o “teu abismo”) – e encontrariam contraponto único na “coisa incontida que é o amor”, ou seja, uma força devastadora e irreprimível, capaz ainda de fazer emergir toda a verdade do amado que, esta sim, permanece reprimida.

Ele está, por conseguinte, retratado em toda a sua imobilidade. Ou, ao menos, em uma mobilidade restrita, que, embora capaz de simular trânsito entre diferentes espaços, não ultrapassa o percurso casa-mulher, sendo mais diluição que propriamente mudança, como sugere a imagem final. E ela é novamente ampla – e ainda dilatada, capaz de se expandir e penetrar em domínios que vão além de qualquer abismo. Mais do que nunca, então, a paralisia do outro assume a feição de uma “paralisia existencial”<sup>86</sup>. Isto é: o movimento que o amado haverá de fazer para chegar à amante é amplo; supõe que exceda seus próprios limites, o que finalmente o levaria a se dilatar como esta poeta e sua poesia, não se contentando jamais com um espaço exíguo.

Os “rigores” poderão, nessa esteira, se identificar com a “banalidade” que, segundo a poeta, se alterna com “chama” “quando se ama” (dos versos citados mais acima): eles impedem que o amado transite por diferentes domínios, encerrando-o no espaço doméstico (e burguês) onde nenhuma intensidade é possível.

---

<sup>86</sup> Na feliz formulação de Alva Teixeira, 2009, p. 150

Desta forma se configura mais uma manifestação do esforço deste sujeito para que o outro ganhe movimento – mas o verdadeiro movimento, que impeça a sonolência de umas águas, e que não apenas jogue “um punhado de sal num mar de águas” (outro trecho, aliás, fundamentado no mesmo campo semântico: mar, água, sal). O convite feito a ele não é apenas para o amor, mas para a vivência de algo legítimo – e que representa, ainda, libertação da superficialidade em que anda metido, benefício que, segundo o sexto verso, seria sobretudo dele, e menos imediatamente da amante.

Cobra-se de Túlio, portanto, uma espécie de estalo, de tomada de consciência a respeito da situação que lhe impede o contato com algo latente e não mais enganoso. Pois há algo de inescapável nesta proposta, como no caso daquele rio que, recusando movimento, recusaria o que lhe é natural. O que a amante vê no outro é o que subjaz a alguma mentira. Abrindo-se uma fenda, a força, “incontida”, emergirá.

\*

É a esta altura que se torna conveniente mostrar como as propostas dirigidas pelo eu lírico de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* a seu interlocutor integram a obra de Hilda Hilst. Para tanto, recorro a três textos em prosa nos quais a questão amorosa assume feições semelhantes às destes poemas: “Tadeu (Da razão)”, primeira das três novelas de *Tu não te moves de ti* (1980), *A obscena senhora D.* (1982) e *Com os meus olhos de cão* (1986).

Neste último título, o matemático Amós Kéres, protagonista, sofre uma espécie de arroubo místico: “Um nítido inesperado foi o que sentiu e compreendeu no topo daquela pequena colina [...]. Foi invadido de significado incomensurável” – iluminação para além dos limites da linguagem, descrita como desprovida de formas, composta apenas por “cores, vida, um fulgor sem clarão, espesso, formoso, um sol-origem sem ser fogo”. A partir dessa experiência, torna-se cada vez menos capaz de permanecer em sua própria vida. É afastado da universidade porque, durante as aulas, dá “evidentes sinais de vaguidão”: suas frases se interrompem, sendo retomadas após quinze minutos de “alheamento”. Parece encontrar algum tipo de compreensão somente no amigo Isaiah, que, havendo também

sofrido uma iluminação, compreendera que “só existem poliedros”, e passara os vinte anos seguintes vivendo em companhia apenas da porca Hilde.

As particularidades do processo que levará o personagem a viver o absoluto despojamento no quintal da casa de sua mãe interessam aqui menos do que o segundo sinal de sua incompatibilidade com o cotidiano. Após a iluminação, passa a se sentir um estranho dentro de sua casa. A vida com a mulher é esvaziada de significado – do significado que, entretanto, havia: “Entre eu e Amanda o quê? O que são sentimentos afinal? Como é que vão-se embora assim sem um fio de vestígios?”. Até, finalmente concluindo “que engodo tudo isso de filhos e casamento”, ver-se diante de duas opções. A primeira, permanecer no espaço que já não o comporta, “viver a vida num patético indecente, tresudar obscenidade”, o que implica reduzir-se ao vício de bebidas e drogas e ao sexo. E a segunda, “largar casa Amanda filho universidade. Ter nada”.

A radicalidade chega para Amós Kéres com a epifania. Mas parece ser a amplificação de algo nele já existente. É que quando adolescente fora expulso da escola porque, não se conformando com as notas dez recebidas em redações pelos colegas – “O pessoal do farfalhar de folhas passarelhos nos ramos brisas na cara teve como prêmio um piquenique” –, entrega à professora textos obscenos – entre os quais, a seguinte “*short story*”: “O nome dele é Sol e Adultério. O do meu marido é Elias. Meus filhos se chamam Ednilson e Joaquim. Tenho vontade que todos morram. Menos ele. (Aquele primeiro, luz e cama.) Sinto muito, meu Deus, mas é assim. Assinado: Lazineira”.

Na medida em que Amós vai se entregando ao despojamento e se desligando de tudo quanto o ligava ao “engodo”, a própria organização do texto se vai modificando: os gêneros literários se mesclam com intensidade cada vez maior; quanto mais o protagonista avança na opção de “ter nada”, mais a prosa é interrompida por fragmentos de poesia.

Amós, portanto, com o que se pode depreender desta breve apresentação de *Com os meus olhos de cão*, percorre trajetória similar à que era exigida do amado no poema “Debruça-te”: cedendo a uma verdade que lhe permanecera reprimida, supera o espaço exíguo delimitado por mulher, filho e trabalho e se conecta a algo tão incontido que já nem cabe nas palavras. É revelador, nesse sentido, que o texto se encerre com uma equação, desenhada pelo próprio protagonista, e não com alguma narração.

Já no caso de Hillé, narradora-protagonista de *A obscena senhora D.*, um dos mais bem realizados escritos em prosa de Hilda Hilst, o relacionamento amoroso constitui o elo com o mundo exterior. Embora, quando do início da narrativa, viesse experimentando o despojamento havia um ano, recolhida ao vão da escada quando seu marido, Ehud, ainda estava vivo – sendo o primeiro sinal de sua mudança a recusa em deitar-se com ele: “não posso dispor do que não conheço”, justificara-se –, é a morte dele que desencadeará o isolamento mais intenso.

Fisicamente encerrada em um espaço exíguo, Hillé hostiliza cada vez mais radicalmente todos os que tentam travar algum contato com ela – “Não pactuo com as gentes, com o mundo, não há um sol de ouro lá fora”. O fato de com Ehud partir o último e tênue fio que a ligava ao mundo não constitui nenhum segredo, já que o marido apenas cumpria o que prometera ao sogro, quando este lhe pedira: “cuida. não deixa que faça as mesmas perguntas, a casa deve ficar mais clara, casa de sol, entendes?”. E tampouco Hillé desconhecia essa verdade. Do apelido a ela atribuído pelo marido, Senhora D., “D de derrelição, ouviu? Desamparo, Abandono”, concluía: “doce curva comprimindo uma haste, verticalidade sempre reprimida”.

Deste texto interessa não apenas o retrato do relacionamento entre Hillé e Ehud, mas também a contradição profunda (e irônica) com a qual se encerrará a trajetória de Senhora D. Seus questionamentos se desenvolvem em uma espécie de ascese, culminando na morte em que encontrará “Porco-Menino”, um dos nomes por ela atribuídos à divindade. No ponto máximo da elevação insere-se uma prece, última sentença, aliás, do livro: “Livrai-me, Senhor, dos abestados e dos atoleimados”. A questão da banalidade é resposta no máximo do enlevo místico, separando Hillé, “um susto que adquiriu compreensão”, de todos aqueles que nela viam apenas loucura: “e o que foi a vida? uma aventura obscena, de tão lúcida”.

Mas é a primeira novela de *Tu não te moves de ti* que guarda as relações mais estreitas com os poemas de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* – a começar pelas escolhas lexicais. O texto se inicia em uma apropriação da linguagem dos negócios, em estrutura similar à de uma petição jurídica, com o empresário Tadeu, já tendo sido atingido

por uma espécie de iluminação, implorando a sua mulher, preocupada apenas com “oligopólio-impacto-dinamizado”, que entenda o que se passa com ele:

Porque um enorme fervor se aguça em mim, eu  
Tadeu, de joelhos de te peço que

OUVE, Rute, que me escutes: como se um rio  
grosso encharcasse os juncos e eles mergulhassem no  
espírito das águas, como se tudo, luta repouso dentro  
de mim se estranhasse [...] volúpia de estar vivo, ouve  
Rute o que se passa quando os meus olhos se abrem  
na manhã de gozo (de desgosto, se repenso o mundo)

A voragem do rio é a primeira metáfora a explicar a condição do narrador-protagonista – uma condição nova e incontida, emergida apesar do “alto posto” por ele ocupado na empresa e responsável pela descoberta de algo reprimido: “OUVE, Rute, nunca fui esse que pretendes, nem nunca posso ser marido ou presidente de qualquer coisa, agora aos cinquenta as cordas que me ligavam à tua vida apodreceram”. A idade de Tadeu é a mesma de Túlio<sup>87</sup>, e o nascimento de “uma coisa em mim, atenta”, que “vê mais luz”, parece ter sido despontada por uma “Bizarra amiga-mulher”, “absurdamente viva”, que ele teria visto em um bar onde se reunia com os companheiros de trabalho: “ela me olhava como se soubesse de mim, que eu ali no bar empresa sócio fundadores estertorava de tédio de horror” – embora ao longo do texto o narrador esclareça a inexistência de qualquer relacionamento com outra mulher além de Rute.

O primeiro indício de que Tadeu se desprendera da vida com Rute é o mesmo de *A obscena senhora D.*, a falta de contato físico entre o casal. Ele procura rememorar os momentos em que se sentira satisfeito ao lado da esposa, mas, ao constatar que “tudo se pulveriza” (numa clara paródia da sentença de Marx tornada provérbio), termina por ressignificar seu passado: “não estou aqui, na verdade nunca estive aqui, jamais tornarei a estar aqui”.

Tadeu, “homem-convencional”, afinal “demasiadamente possuído por uma coisa inominável”, é uma espécie de ideal do que deveria ocorrer a Túlio quando se

---

<sup>87</sup> Conforme o seguinte trecho do poema X de *Dez chamamentos ao amigo*: “[...] Não é apenas vaidade de querer/ Que aos cinquenta/ Tua alma e teu corpo se enterneçam/ Da graça, da justeza do poema. É mais [...]”.

rendesse aos apelos do eu lírico – até mesmo porque a poesia é elemento fundamental para a conversão do protagonista desta novela, como comprova a insistência com que ele pede a Rute que não deixe mais seus livros preferidos em uma prateleira tão alta da estante. Ela, contudo, não cede: “há livros também na estante mais baixa, ontem mesmo comprei Liderança e Produtividade”.

Os discursos de cada um desses universos, o de Tadeu e o de Rute, se opõem de maneira rigorosamente esquemática, sem nenhuma preocupação com matizes ou desejo de aprofundamento na complexidade das personagens. Com isso, Rute vai ocupando um lugar semelhante ao de Dionísio. Não apenas é duplo do próprio Túlio, a quem o eu lírico de “Dez chamamentos ao amigo” interpelara, perguntando “em que lugar da sala” guardaria o livro que a poeta lhe entregara, mas também do amado que impediria a amante de elaborar seus versos. A semelhança se faz inegável nas seguintes passagens, que reelaboram imagens de “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”: “Já vi outras vezes a mesma lua e no entanto isso vivo amarelo brilhoso redondo sobre a casa é *[sic]* outra lua como se fosse esforço de ser Tadeu suspenso sobre a casa” e

Tadeu veria Rute esvaziada, e vazia igualmente a Empresa, a Causa. Tadeu salvo das águas, das águas de Rute móvil [...] e à noite era preciso escolher entre o jazigo ao teu lado, tuas tolas caretas, tuas professorais advertências ou enfim o berro da alma de Tadeu.

A marcar as duas opções oferecidas a Tadeu, está a sentença de Rute repetida cinco vezes ao longo da novela (e que reproduzo articulada a um trecho mais extenso): “dispensando o motorista perguntavas de repente porque talvez adivinhasse a tensão que me provocava a frase, era preciso optar a cada manhã, eu repetiria o trajeto até a Empresa ou enfim diria adeus?”.

Mas não se trata de fato de escolha, apesar do “era preciso escolher”. O discurso dirigido a Rute para que o entenda é constantemente invadido por devaneios que o transportam ao seu espaço interno, profundamente contaminado pela poesia e no qual se encontra “cerrado para o teu mundo *[o de Rute]* e para o mundo dos outros”. Com eles se

consolida sua separação do que define como “banalidade”: a própria mulher, a empresa, os amigos que, com seus coquetéis e suas bermudas importadas, reúnem-se à beira da piscina.

E assim Tadeu, de tudo apartado, é acometido pelo mesmo desejo daquele eu lírico que procurava fazer da palavra “amor” um chicote para Túlio: “Ah. Vontade de sacudir a todos. Como é que suportam esse buraco vazio? Como é possível ir até o fim da própria vida sem perguntar ao menos: por que é que estou vivo?”.

A tarefa, no entanto, é penosa: “pertencença eu queria para poder viver na Terra”. E, profundamente dividido, numa condição tão dolorosa que o leva inclusive a cogitar matar aquela que a ligava à vida banal, Tadeu se descobre em um espaço onde “tento o veio” – mas onde jamais deixará de ouvir Rute: “Então, Tadeu, dispenso o motorista?”.

O que esses três protagonistas manifestam, assim como o eu lírico de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, é o que Alva Martínez Teixeira, ao estudar as oito peças de teatro escritas por Hilda Hilst entre 1967 e 1969, identifica como o “problema basilar” de sua obra: “o sentimento de raridade”<sup>88</sup>. A argumentação desta estudiosa será aqui especialmente cara, já que suas formulações a respeito da unidade geral da dramaturgia hilstiana são perfeitamente aplicáveis aos outros escritos da autora:

[é] constante a procura da lucidez: os protagonistas são definidos como seres morais ou, mais exactamente, como o instrumento de conquista de uma verdade. Face ao real e à sua sorte, a personagem não se situa na neutralidade porque sempre procura compreender melhor, seja qual for a problemática em torno da noção de moralidade<sup>89</sup>

A consequência deste processo também será a mesma para todos os seres que encontram a exceção graças a seu poder questionador: a separação de tudo e de todos<sup>90</sup>. E assim, cultivando a consciência de sua diferença, todos eles serão tomados, como o eu

---

<sup>88</sup> 2009, p.29.

<sup>89</sup> Ibid., p.49.

<sup>90</sup> Veja-se, nesse sentido, a Nota do organizador e a orelha, preparados por Alcir Pécora, da edição de *Kadosh*, em que se esclarece o sentido sagrado da separação dado desde o termo hebraico que intitula o volume.

lírico de *Júbilo* com seu chicote, pelo desejo de sacudir ou acordar os que ainda não foram tomados pelo desejo de conhecer a verdade<sup>91</sup>.

Nesse sentido, argumenta Teixeira, até mesmo o teatro, embora nascido e desenvolvido “pelo impulso da situação política”, já que se situa sob a ditadura, em um momento em que toda arte era engajada (ou, por omissão, alienada), ao centrar-se em “revelar o clima de precariedade moral próprio do autoritarismo”, acaba por superar a conjuntura, pois “a causa final da arte hilstiana, a sua determinação teleológica, isto é, a subversão ontológica, acaba por se sobrepor”<sup>92</sup>.

E tudo isto interessa aqui não apenas porque *Júbilo* traz os primeiros versos escritos por Hilst após sua estreia na prosa e na dramaturgia, mas sobretudo porque o livro apresentará um percurso bastante semelhante ao observado pela estudiosa.

\*

*Júbilo, memória, noviciado da paixão* não chega tão longe em suas formulações a respeito da separação e do arroubo experimentados por um eu lírico em seu perfeito “entendimento”. A força de seu discurso reside na capacidade de se afirmar como diferença e na insistência com que procura convencer o amado da ventura de habitar esse espaço distinto. Porque os versos insistem, ao longo de todo o livro, em afirmar seu próprio valor, não parece justo dizer que o eu lírico tenha plena confiança na palavra poética. Lamentar que o outro não veja “[...] verdade/ Na minha embriaguez” é também atestar sua própria insuficiência – ainda que a falta de reconhecimento se desenhe como ônus da idiotia de um mundo preso em seus “rigores” e pouco permeável ao milagre da poesia. Mais adequado seria dizer que o eu lírico crê em seu processo – como algo que, independentemente do efeito que possa ter sobre o outro, termina por diferenciá-lo dos “demais”, por colocá-lo acima de qualquer “banalidade”.

---

<sup>91</sup> Como bem observa Teixeira, a prosa obscena de Hilda Hilst será uma radicalização deste projeto, e a arrogância do sujeito nas crônicas, que trata o leitor como representante da idiotia e da alienação, a amplificação do mesmo traço. Cf. nota 75 de *Herói incómodo...*

<sup>92</sup> 2009, p. 80.

Talvez seja justamente o percurso dessa afirmação que subjaza à organização do título de 1974. Pois, embora a arquitetura não seja rigorosa, os sete livros que o compõem se sucedem em progressão. Nos três primeiros, “Dez chamamentos ao amigo”, “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade” e “Moderato cantabile”, a temática inegavelmente amorosa se dispõe de acordo com a estratégia traçada por um eu lírico diante de um amado esquivo: enaltece seus próprios atributos, em vez de exaltar o bem de que o outro possa ser veículo. Já em “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, a amante, diante da possibilidade de satisfazer o que há de terreno em seu amor por Dionísio, por vezes cultiva o canto como maneira de manter o amado distante, para assim ser possível resguardar sua “pequena caixa palavras”. Já “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor” apresenta uma experiência bastante particular: inspirada pelo arrebatamento do amor maduro, e confiando em sua experiência com amores passados, a amante encerrará o conjunto apostando na possibilidade de realização plena. Mas a “garganta do mundo” que por aqueles versos rondava “escurecida” constitui o anúncio do que se desenhará nos conjuntos seguintes: um mundo também obscurecido. Assim, “Árias pequenas. Para bandolim”, com suas imagens de morte e desesperança, amplificará a oposição existente entre amante e amado, intensificando, conseqüentemente, a força que separa a poeta do mundo. Essa radicalização levará *Júbilo*, por fim, a “Poemas aos homens do nosso tempo”, do qual a temática amorosa estará ausente.

O penúltimo conjunto do livro é inaugurado pelo retrato da passagem do tempo – bastante conforme, portanto, à composição imediatamente anterior, em que uma voz insistia em lembrar o eu lírico de que “Não é tempo, senhora”. Na primeira dessas árias, uma justaposição de quadros revela a ação destrutiva: “Do tempo/ As enormes mandíbulas/ Roendo as nossas vidas”. Não apenas se refaz, com estes versos, a metonímia de Cronos, que com suas mandíbulas a tudo devora, como também se retoma, a partir da anáfora – “Os dentes ao sol” –, uma das obsessões da autora. Em toda a sua obra, os dentes marcam a perplexidade de um sujeito diante do efêmero – ou, mais do que isso, diante da degradação e da morte: “Dentes guardados. Não acabam nunca se guardados. Na boca apodrecem. Na caixinha de metal aquele dente lá, para sempre”, em trecho de *Com os meus olhos de cão*.

Assim, a luminosidade dos “dentes ao sol” faz o contraponto exato ao “escuro momento” em que a memória e a vida dos sujeitos são roídas pelo tempo.

A angústia que se desenhava em “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor” como decorrente de uma amante envelhecida procurando redescobrir o amor na experiência com um jovem se converte neste livro em testemunho efetivo da degradação. Ainda do primeiro poema, a estrofe “Os dentes ao sol/ Dentro de mim/ A sombra dos teus dedos/ Tua brusca despedida” novamente coloca o eu lírico apartado do amado.

É na terceira composição que o problema se coloca com clareza: “... a vida se me apaga/ Porque o ouvido não ouviu/ O que lhe caberia./ Se dissesse – Amada –/ (Te parece difícil?)/ Só isso bastaria”. O eu lírico, que ao longo de todo o livro afirmara seu amor pelo outro apesar da ausência de resposta, retrata-se agora em silêncio: “Minha boca se abria/ E não dizia nada”.

Mas este conjunto de poemas é o mais carente de unidade. Entre os “dentes ao sol” e o convite a Túlio para que o casal celebre, em união, o “milagre da vida”, há ainda um eu lírico que se afirma na espera – “Aprendo a tua demora/ Como a noite paciente/ Conhece a madrugada” –, outro que deseja se vingar do amado – “Ao invés de versos/ Te mando cardos// Ao invés de vida/ Te mando o gosto/ Do meu morrer” – e ainda um que, simulando sua própria morte, fantasia a provável reação do amado quando a notícia lhe for dada: “– Túlio, tens culpa?/ – Culpo-me nada”.

Resta espaço também para a reiteração da crença em sua própria imortalidade, que terminará por transformar um amado pétreo, que ao longo de sua vida cultivou a “pouca ciência” e o “desafeto” pela amante, em monumento, amado laureado: “E haverá louvor e recompensa/ Para o amor incansável do poeta./ Dentro da sua soberba/ Brioso de eternidade// Túlio de pedra”.

A temática propriamente amorosa deste livro de 1974 se encerrará com uma dupla de poemas em que se elabora uma espécie de ultimato ao outro. No primeiro deles, o XIX de “Árias pequenas. Para bandolim”, pede-se a Túlio, “pela última vez”, que escolha se a amante deve usar “véu redivivo/ Cintilância de noiva” ou “... leve mortalha/ Recobrando o morto”. Já o vigésimo e último da sequência é o único de todo o livro que leva título: “Ária única, turbulenta”:

1. Tépido Túlio, o reino
2. Não é feito para os mornos.
3. Esse reino de amor onde és o rei
4. Por compulsão e ímpeto do poeta,
5. É feito de loucura, de atração
6. E não compreende tepidez, mornura
7. E vícios da aparência, palha, Túlio,
8. Tem sido o teu reinado, inconsistência.
9. Ou te transformas, rei de fogo e justo,
10. E, a quem merece, dás amor e alento
  
11. Ou se refaz em ira a minha luxúria
12. Me desfaço de ti, muito a contento.

Novamente se trata de poema bastante cristalino, cuja graça reside na insistência dos sons oclusivos e na revolta contra aquele que, interpelado nos poemas anteriores, permanece intocado. A amante, que cobrara de Túlio algum movimento, agita-se agora com brutalidade, rebelando-se contra os lugares que definem um e outro.

A sintaxe encavalada amplifica o efeito rompante. O primeiro estranhamento é provocado entre os versos sétimo e oitavo, com a ausência de delimitação entre o que seriam dois períodos: “Esse reino de amor [...] não compreende tepidez, mornura e vícios da aparência” e “Palha, Túlio, tem sido o teu reinado, inconsistência”. E o segundo, no dístico final, ao qual faltaria, para que a gramática se tornasse mais rigorosa, ou um “se” condicional (somado ao “se” reflexivo) ou uma conjunção aditiva a conectar as duas orações.

A intensidade característica desta amante apresenta-se como força passível de ser dirigida a dois polos: “luxúria”, numa situação como a de todos os convites aqui elaborados, incluindo “Lilases, Túlio, celebremos”, e “ira”, intensificando o rancor de quem prometera enviar cardos ao invés de versos. A amante, portanto, ora arrebatada por causa da paixão, transfigura-se em arrebatada por demonstrar sua irritada veemência. Com isso, seu discurso excede a mera frustração, e novamente reitera que o disposto diante de Túlio não é apenas uma questão amorosa: “te transformas” pressupõe a superação das

“aparências” – para que depois, e somente depois, como assinala a conjunção “e”, torne-se também amante.

Desfazer-se de Túlio representa, portanto, ameaça a ele. Implica que o amado, a quem antes havia sido prometido um monumento que lhe faria eternizado, perca a única oportunidade de repor intensidade em sua vida. Mas, apesar do “muito a contento”, revogar a *persona* do amado é, por extensão, revogar também esta poesia<sup>93</sup>.

Se for possível seguir o raciocínio de que Túlio, sendo morno, representa não apenas o amado, mas também o homem comum, circunscrito na banalidade, que não se deixa penetrar pela poesia, outra possibilidade de leitura se abriria aqui. Em razão da interdependência entre o mundo e a palavra poética – esta precisa daquele para cantar, mas não permanece se não for por ele ouvida –, ambos sairão perdendo. A poeta, despedindo-se do rei, despede-se também do reino; não haverá reino se não houver poeta. É de se notar, nesse sentido, a dependência já assinalada quando o eu lírico prometera enviar suas flores espinhosas “ao invés” do poema – já que o conectivo assinala oposição, acentuando que algo haveria inevitavelmente de ser enviado.

Com esta turbulência poderia se encerrar o movimento traçado por *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Como procurei demonstrar, os poemas já haveriam ultrapassado a temática simplesmente amorosa, retratando questões que perpassam toda a obra de Hilda Hilst e ainda reafirmando o valor da poeta e da poesia diante de um mundo que, banalizado, insiste em ignorá-las. Ocorre, contudo, que todo este movimento desemboca em “Poemas aos homens do nosso tempo” – e, embora prepare este último livro, contém o anúncio mesmo de seu malogro.

\*

Apesar de pouco se haver discutido a respeito da presença de um conjunto claramente político em um livro de poemas amorosos e de sua provável relação com a

---

<sup>93</sup> A atitude é também recorrente na obra de Hilda Hilst. Em *Cartas de um sedutor*, por exemplo, o narrador Tiu se desfaz de sua personagem: “Vou engolindo Eulália. Vou me demitindo. E vou ficando muito mais sozinho”. Trata-se de suicídio de um criador decepcionado com a impossibilidade de comunicação ou do desejo de ser tão forte a ponto de permanecer apesar de sua criação ou criatura?

poesia engajada que se produzia à época no país, diante do recrudescimento da ditadura militar brasileira, parece haver um caminho para compreender como se articula “Poemas aos homens do nosso tempo” a *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Alcir Pécora menciona, na introdução ao volume, a dificuldade em definir estas composições de 1974 como “poesia mística”, dado que necessariamente elas implicariam alguma “veemência política”, isto é, a crença na criação como defesa das “alturas de sua condição contra a vulgaridade, a banalidade pessoal, social e também a banalidade política”<sup>94</sup>. É esta a leitura que sigo. Aliás, não apenas a partir daqui, já que considerar a organicidade deste conjunto certamente implica que se iluminem, em minha leitura, traços específicos de todo o livro, como é o caso mesmo do retrato do amado como, muitas vezes, figura ordinária<sup>95</sup>.

Ademais, desde o primeiro poema este último conjunto obedece ao esquema geral da obra, embora possa haver algum estranhamento. A comprová-lo, está o verso que abre “Poemas aos homens do nosso tempo”, cuja estrutura é a mesma da oração com a qual se iniciara *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (“Se te pareço noturna e imperfeita/ Olhame de novo...”): “Senhoras e senhores, olhai-nos”. O imperativo é, portanto, rigorosamente o mesmo, mas agora todos, e não apenas o amado, devem olhar, e para todos os poetas, não mais para esta amante somente. O eu lírico, a esta altura, fala em nome de todos os que “Repensamos a tarefa de pensar o mundo”, contrapondo-se a homens que apenas agem, dotados de “gargantas mentirosas”. As linhas gerais da argumentação que se apresentava a Túlio, portanto, se mantêm – embora intensificadas:

---

<sup>94</sup> 2003, p. 13.

<sup>95</sup> A bem da verdade, as duas esferas se unem no último poema conjunto – e, portanto, do livro –, em que, sonhando com um mundo em que a palavra poética se torne possível, o eu lírico imagina também “[...] irmãos/ Dionísio e Túlio [...]”.

“[...] E podeis crer que há muito mais vigor  
No lirismo aparente  
No amante Fazedor da palavra

Do que na mão que esmaga.

A IDEIA é ambiciosa e santa.  
E o amor dos poetas pelos homens  
É mais vasto  
Do que a voracidade que vos move.  
E mais forte há de ser  
Quanto mais parco

Aos vossos olhos possa parecer.”

São esses os “homens do nosso tempo” a quem se dirigem as composições. Homens “políticos”, mergulhados em sua “RAPACIDADE”, movidos por “Ouro, conquista, lucro, logro”, e que detêm “[...] a vida dos homens// Entre os vossos dentes”, de acordo com as formulações do segundo poema. O homem de negócios que era Túlio, impermeável ao poder da palavra poética, dá lugar a dirigentes que comandam a “garra de ferro” que “apunhala a palavra” (poema X), tentando calar os poetas.

Trata-se, portanto, de poemas engajados, que apontam não apenas para a sede de lucro dos dirigentes ou para a censura (“o olho aberto, uma bota/ Pontiaguda/ Entrando no teu peito” – poema XII), como também para a manipulação 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.

O povo não é o rio  
De mínimas águas  
Sempre iguais.  
Mais fundo, mais além  
E por onde navegais  
Uma nova canção  
De um novo mundo.

E sem sorrir  
Vos digo:  
O povo não é  
Esse pretense ovo  
Que fingis alisar.  
Essa superfície  
Que jamais castiga  
Vossos dedos furtivos.  
POVO. POLVO.  
LÚCIDA VIGÍLIA.  
UM DIA.

Neste quinto poema, torna-se clara também a mudança nos procedimentos poéticos empregados por Hilda Hilst. Em primeiro lugar, pelo posicionamento dos versos iniciais, alinhamento de ocorrência única em *Júbilo*, aqui empregado possivelmente como mime-se do espaço de onde discursam os líderes. Em seguida, pela insistência no uso da caixa alta – algo que ocorrera eventualmente nos poemas anteriores, mas agora exacerbado, como a reiterar a própria inflamação do discurso da poeta. E, por fim, pela aposta

depositada na imagem central: com a paronomásia “POVO. POLVO” reitera-se a eloquência do vaticínio realizado.

Os recursos se aproximam aos de uma poesia revolucionária como a de Maiakóvski – figura, aliás, que convém invocar, dado que os sujeitos a quem se dedicam as composições deste conjunto são, com frequência, dissidentes da União Soviética, pessoas que permaneceram fiéis aos ideais comunistas, e não coniventes com os destinos políticos da nação. Já a aproximação dos procedimentos parece plausível, em primeiro lugar, em razão dos próprios recursos: a tentativa de explorar a plasticidade da linguagem, a disposição diferenciada dos versos e a força investida na imagem, sendo os dois últimos formas de intensificar o que há de visual na poesia, em algo caro ao poeta russo.

A segunda justificativa guarda relações com o que aqui venho tentando apresentar como o projeto de toda a obra de Hilda Hilst, e que em Maiakóvski se elogia como a coerência alcançada entre poesia participante e lírica amorosa. A respeito destas composições do autor, Augusto de Campos afirmou: “[*nelas,*] mais uma vez, se patenteia a rebeldia individual do poeta contra as burocracias da sociedade ou dos sentimentos”<sup>96</sup>. A aproximação, naturalmente, se dá sobretudo no âmbito da proposta, pois, se há diversos indícios de uma relação estreita, haverá outros ainda responsáveis por ocasionar diferenças significativas quanto à qualidade expressiva e ao tipo de participação almejada.

E o primeiro deles tem a ver com o ímpeto, já mencionado a respeito da dramaturgia hilstiana, em fazer com que as composições não se restrinjam às preocupações do período histórico referido. Pois aqui também ocorre o que Alva Teixeira havia identificado a respeito do teatro, por ela considerado “aparentemente distanciado da literatura engajada convencional, por não explicitar qualquer consciência social ou política concreta”<sup>97</sup>. Neste poema, a mais clara manifestação desse movimento é ainda a imagem que o sustenta. Pois a aproximação povo-polvo já havia sido realizada cerca de três séculos antes por Padre Antonio Vieira.

É no “Sermão de Santo Antonio (aos peixes)”, datado de 1654 e no qual, com o intuito de demonstrar a “função do pregador cristão”, se identificam “tipos viciosos do

---

<sup>96</sup> “Maiakóvski, 50 anos depois”. In: MAIAKÓVSKI. *Poemas*. Tradução de Boris Schnaidermann, Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 164

<sup>97</sup> 2009, p. 101.

Maranhão em analogia com os peixes da região”<sup>98</sup>, que o povo é comparado ao “maior traidor do mar”. Nessa apropriação, entretanto, operam os mesmos princípios gerais de todas as outras realizadas na poesia hilstiana: ela é parcial, abarcando alguns poucos elementos do texto referido, e se preocupa apenas com o que lhe pode servir mais imediatamente. Polvo, nas palavras de Vieira, “é o que abraça e mais o que prende. Judas com os braços fez o sinal [*para a traição*], e o povo dos próprios braços fez a corda”. O poema de Hilst parece querer guardar somente o traço da malícia. Se no sermão esse animal, “com aquele não ter osso nem espinha, parece a mesma brandura, a mesma mansidão”, nos versos o fato de ter “essa superfície/ Que jamais castiga” não se deve à sua hipocrisia, e sim à manipulação de que é vítima.

Seus tentáculos, assim, se moveriam em um ato de libertação, e não de infidelidade, de tal maneira que, diferentemente de Vieira, que pretendia assim proferir uma grave acusação política e religiosa, a poeta realiza uma profecia – ou funda uma utopia segundo a qual, adquirindo lucidez, a massa será capaz de finalmente zelar por seus próprios interesses, não mais servindo cegamente aos líderes.

É curiosa essa confluência de materiais tão diversos em uma mesma composição. Pois, se sua utopia ecoa a de Maiakóvski – “Homens!/ Amados e não amados,/ conhecidos e desconhecidos,/ desfilai por este pórtico num vasto cortejo!/ O homem/ livre – / de que vos falo –/ virá,/ acreditai,/ acreditai-me!”<sup>99</sup> –, a comparação assegura, com o elemento anacrônico, o desejo de buscar uma denúncia atemporal, mais preocupada com questões da organização humana do que com os dados de determinada estrutura social.

A estratégia não é incoerente, dado que estes domínios ainda pertencem a um livro de poesia amorosa. O retrato dos “homens do nosso tempo”, apesar deste complemento nominal, é antes o retrato do homem que esteve em todos os tempos: o de Vieira, o de Maiakóvski e, ainda, em outros mais antigos. Ao menos é que o pode sugerir também a escolha do nome “Túlio” para o amado.

Para lançar uma hipótese que ultrapasse as justificativas biográficas (pois Hilda Hilst teria dedicado o livro a certo Júlio), recorro mais uma vez ao latino Cícero, já

---

<sup>98</sup> Cf. VIEIRA, Antonio. *Sermões*. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2000. Tomo I.

<sup>99</sup> Trecho do poema “Dedicatória”, na tradução de Emílio Carrera Guerra. MAIACOVSKI, Vladímir. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Leitura, s/d.

mencionado na primeira parte de minha argumentação. Pertencendo o amado, conforme se insinua em diversos poemas e especialmente em “Túlio viaja”, aos domínios do negócio, preservando ele “mulher”, “casa e fidalguias”, e sendo ainda um “lúcido fazedor da palavra”, não é de se estranhar que guarde alguma relação com Marco Túlio Cícero, já que uma série de tênues indícios acaba por insinuar a presença do maior representante da “eloquência dos homens” em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*.

Toda a obra do retor, afinal, é uma defesa do sentido cívico do estudo e dedicação às letras, e sua atuação como orador, a prova de como o *otium* deve engendrar a participação política: “... el *otium* del escritor se salva por el servicio que rinde a sus conciudadanos al hacerlos mejores desde el punto de vista cívico”, conforme esclarecem seus estudiosos<sup>100</sup>. Assim, se alguma aproximação anacrônica for permitida – e o anacronismo há de estar permitido pela própria poesia de Hilda Hilst –, pode-se pensar que a figura exemplar do civismo romano seja aqui reposta no burguês exemplar: um homem de vida estruturada entre casa e trabalho, protetor ainda da família, e justamente o tipo para quem o *otium* serviria como preparação para “los *negotia* por el enriquecimiento de los recursos humanos”<sup>101</sup>.

A esta altura, se enredam no retrato composto por *Júbilo* uma série de informações que já não guardam nenhuma relação entre si além dos próprios poemas da autora. Mas, ainda como última prova de que o desejo participante de sua lírica amorosa não se resume à justaposição dos conjuntos, recorro a uma composição de “Árias pequenas. Para bandolim”:

---

<sup>100</sup>DOR’S, Alvaro; TORRENT, Francisco. Introducción. In: CICERÓN, *Defensa Del poeta Arquías*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1992, p. XL.

<sup>101</sup> Ibid., p. 27.

Antes que o mundo acabe, Túlio,  
Deita-te e prova  
Esse milagre do gosto  
Que se fez na minha boca  
Enquanto o mundo grita  
Belicoso. E ao meu lado  
Te fazes árabe, me faço israelita  
E nos cobrimos de beijos  
E de flores

Antes que o mundo se acabe  
Antes que acabe em nós  
Nosso desejo

O convite é semelhante ao de “Lilases, Túlio, celebremos”, mas o conteúdo político tornado patente enfraquece a força poética da composição. Embora se reitere o problema que constitui o desejo da amante em unir-se a um outro em relação a quem se cultivam profundas diferenças, a significação é óbvia e unívoca, não aproveitando nem mesmo o trabalho semântico de outros poemas da autora.

Nesse percurso que se desenha, as imagens poéticas vão assumindo também feição diversa. Aliás, não se trata de gradação – as expressões de alta recorrência em *Júbilo*, a exemplo do que ocorre ao “fazedor da palavra”, encontrarão valor exatamente oposto no último conjunto.

Como exemplo, há a “voragem” dos homens políticos (no poema transcrito mais acima), que até então pareceria bastante afim à “fome” e à “amplidão” vivenciadas pela amante, passando, por isso, de propriedade que move o sujeito a algo que esvazia a existência humana. A mais óbvia modificação, entretanto, incide sobre “ouro” – preciosidade antes aplicada à palavra poética ou à força do amor de Dionísio, ao qual Ariana tentava não se render, e agora empregada como o símbolo da avidez desses homens políticos. A esse respeito, o início do poema XVI é exemplar: “Enquanto faço o verso, tu decerto vives./ Trabalhas tua riqueza, e eu trabalho o sangue./ Dirás que sangue é o não teres ouro/ E o poeta te diz: compra o teu tempo// Contempla o teu viver que corre, escuta/ O teu ouro de dentro. É outro o amarelo que te falo”. Mas é em um poema do qual o “ouro”

está textualmente ausente, o décimo terceiro do conjunto, que o problema implicado por ele se desenha mais concretamente:

1. Ávidos de ter, homens e mulheres
2. Caminham pelas ruas. As amigas sonâmbulas
3. Invadidas de um novo a mais querer
4. Se debruçam banais, sobre as vitrines curvas.
5. Uma pergunta brusca
6. Enquanto tu caminhas pelas ruas. Te pergunto:
7. E a entranha?
8. De ti mesma, de um poder que te foi dado
9. Alguma coisa clara se fez? Ou porque tudo se perdeu
10. É que procuras nas vitrines curvas, tu mesma,
11. Possuída de sonho, tu mesma infinita, maga,
12. Tua aventura de ser, tão esquecida?
13. Por que não tentas esse poço de dentro
14. O incomensurável, um passeio veemente pela vida?
  
15. Teu outro rosto. Único. Primeiro. E encantada
16. De ter teu rosto verdadeiro, desejarias nada.

O fundamento da composição é a fórmula mais banal e simples com que se pode apontar a dificuldade dos “homens do nosso tempo”: preocupados em ter, esquecem-se de ser. E as formulações ilustram como se reconfiguram em “Poemas aos homens do nosso tempo” as expressões de alta recorrência em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*.

O eu lírico se retrata nesses versos como figura que, vagando pelas ruas, subitamente abordará os passantes, propondo questões que prontamente teriam o efeito desejado nas composições dirigidas a Túlio: a conversão imediata de um interlocutor que, a partir da intervenção da poeta, tomaria consciência de sua própria verdade; a mudança tão “brusca” quanto a abordagem.

O que está para ser descoberto como essa “verdade” traz novamente os traços do que havia sido oferecido ao amado: o “poço de dentro”, correlato do abismo sobre o qual ele deveria se debruçar segundo um poema citado anteriormente; e o “passeio veemente pela vida”, equiparável à “viagem sem fim” proposta a Túlio no segundo conjunto de *Júbilo* (“O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade” – poema XIV).

Mas estão aqui também os atributos aplicados à palavra poética: a infinitude, “O incomensurável”, o encantamento.

Os termos que definem a condição desses outros sujeitos também são recorrentes: com “banais” se recupera não apenas a banalidade estrita de outra composição, mas igualmente os “rigores” nos quais se metia o amado. E ainda “sonâmbulas” carrega a mesma falta de consciência do “preconceito” de outro poema.

Mas é pela primeira vez que as duas formas de vida, se for possível assim nomeá-las, são colocadas claramente como alternativas. Pela primeira vez, a “coisa que foi dada” à poeta aparece como concessão também a um outro sujeito. A partir do verso oitavo, são esclarecidas as duas destinações possíveis para um mesmo “poder”. A esta altura, pois, parece conveniente recordar como em “Lilases, Túlio” os “distraídos” eram retratados como incapazes de reconhecer “milagre” n’“O estarmos vivos”. Assim, a “coisa clara” constitui-se como contraponto ao escurecimento provocado por “sonâmbulas”, de maneira que novamente está aqui o equívoco na forma como os sujeitos percebem o mundo.

Porque se trata de um choque entre duas vias, as formulações do poema são também antitéticas, valendo-se a demonstração do eu lírico de intersecções semânticas para provar o equívoco daqueles a quem se dirige. “Ávidos de ter” assinala, já no início do poema, o desajuste – ao menos em relação à avidez que a própria poeta demonstrara em todo o livro, com sua fome e seu impulso ao ilimitado do amor e da poesia, e que, portanto, não deveria ser passível de aplicação a bens materiais. “Possuída de sonho” traz também alguma incongruência, pois, ainda que insinue algum tipo de arroubo, indica relação de posse com algo que não configura propriedade. E, por fim, o verso final, com “*ter* teu rosto verdadeiro”, traz para o âmbito do ser aquilo que permanecia afastado pelo desejo de ter.

Mas o mais peculiar a este poema é o fato de referir-se inicialmente a “homens e mulheres”, para em seguida dirigir-se somente às “amigas”. A fim de que não haja dúvidas, basta recorrer ao verso oitavo, no qual o “tu” é inequivocamente figura feminina. Se, de um lado, há mais uma vez coerência extrema com os termos de toda a obra de Hilda Hilst, dado que elas são sempre retratadas como seres naturalmente mais dispostos a se

tornem repositórios da banalidade<sup>102</sup>, de outro se desenha o que pode ser lido como atualização do poema de *Trovas de muito amor para um amado senhor* comentado na primeira parte do trabalho. Pois se lá as “moças donzelas” permaneciam debruçadas à janela em obediência às regras que as tornariam mais rapidamente esposas, aqui elas se debruçam sobre as vitrines, novamente correspondendo a algum tipo de engodo, cujos termos podem ser resumidos pela imagem criada no décimo verso: a amiga, buscando conhecer-se, mira as vitrines como se fossem espelhos – o que lhe é devolvido, contudo, está esvaziado, ou destituído de sentido autêntico. Para que seja possível encontrar sua identidade real (“rosto verdadeiro”), deve debruçar-se sobre seu próprio abismo. Assim, quatorze anos após a publicação daquele poema, a autora retorna a moças curvadas diante de algo falso ou banal. Se lá se tratava do jogo sexual e da procura pelo casamento, num comportamento preso à hipocrisia das convenções, aqui as moças, igualmente de maneira mecânica e sem consciência, deixam-se guiar pelo consumismo.

O que a poeta oferece a elas é o mesmo que oferecera a Túlio, ou seja, a possibilidade de conhecer o espaço profundo do autoconhecimento e a intensidade de algo apresentado como vida verdadeira. Nesse caminho, apresentado pelo eu lírico como o desejável, as moças encontrariam tudo aquilo pertencente ao domínio da poesia: a vastidão, a aventura, o encantamento.

Novamente, portanto, o retrato de “nosso tempo” assume feição existencial. O “ouro” gananciosamente buscado pelos homens ou “dirigentes” aqui surge na chave do consumo, mas o dado imediato da realidade se converte em obstáculo contra a realização plena da natureza humana – especialmente se, ainda a respeito de “ávidos”, considerar-se esse ímpeto para o vazio como algo a impedir o conhecimento da “entranha”. Pois o que se retoma aqui é a epígrafe a *Júbilo*, versos de Renata Pallottini nos quais se reitera a opção existencial: “*Deliberei amar [...] / Irmão, um dia/ aprenderemos a entender a entranha// E nunca mais seremos diferentes*” (grifo meu). E essa oscilação entre referências imediatas ao período histórico – como à censura e à repressão, no décimo poema: “*Que essa garra de ferro/ Imensa/ Que me dilacera// Desapareça/ Do ensolarado roteiro/ Do poeta*” – e

---

<sup>102</sup> Bastam, para comprová-lo, as referências à mulher de Túlio e os trechos de *Tu não de moves de ti* e de *Com os meus olhos de cão* citados anteriormente – sendo a figura de Hillé, em *A obscena senhora D*, a exceção máxima a esse fato.

investigações a respeito da natureza humana – como a do poema XI: “Se convivesses unânime/ Como as estrias do dorso/ Desse tigre/ Convivem com seu todo// Te farias mais garra? / Mais crueza? Ou nasceria/ Em ti uma outra criatura/ Límpida, solar, ígnea?” – será, ao cabo, a marca deste conjunto.

Por isso, os termos do engajamento proposto são sempre múltiplos. O desejo de acordar mulheres anestesiadas pelo consumismo se articula à vontade de conhecer o que permanece de humano em um período “triste”, no qual o homem é “engolido”. E, ainda que seja possível especular, dada a abertura para o mundo com amplidão inédita na obra de Hilda Hilst, se a autora não estaria cedendo à poesia engajada da época ou correspondendo ao desejo de participar mais diretamente dos rumos políticos do país, que vivia então, sob o governo de Médici (1969-1974), seu período mais sombrio, há sempre elementos anacrônicos ou extemporâneos que repõem nos poemas participantes as mesmas questões da poesia amorosa, permitindo sua leitura à luz do projeto da autora.

E é com esses elementos que os versos asseguram a posição privilegiada da figura do poeta diante de seus interlocutores e o próprio valor da poesia. De tal maneira que uma provável ideia de revolução, que poderia se desenhar como reivindicação de “Poemas aos homens do nosso tempo”, dá lugar à redenção do homem – em um processo em que a própria poeta se oferecerá como meio para que a salvação se torne possível:

“Os meus olhos te olhavam  
Como de certo o Cristo  
Te olhou, piedade  
Compaixão infinita [...]  
E te guardo no peito  
Intenso, aberto  
Colado a mim  
Homem-Amor  
Inteiro permanência  
No todo despedaçado  
Do poeta”<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> No que diz respeito a essa mesma composição, convém ainda assinalar o seu caráter programático diante do conjunto: “[...] Vou indo, recortando/ Alguns textos antigos/ Onde a faca finíssima/ Sublinhava/ As lendas políticas/ E um punhal incisivo/ Apunhalava/ Um corpo amolecido/ O olho aberto, uma bota/ Pontaguda/ Entrando no teu peito[...]”.

Assim, os fatos que motivam o engajamento desta poesia parecem antes meios de intensificação das preocupações metafísicas, que têm seu ápice no sétimo poema: “Que te devolvam a alma/ Homem do nosso tempo [...] / Pede à chuva/ Ruge/ Como se tivesses no peito/ Uma enorme ferida/ Escancara a tua boca/ Regouga: A ALMA. A ALMA DE VOLTA”.

Por isso, a apropriação de uma imagem de Vieira, que poderia parecer incongruente, é plenamente compreensível. A poeta se compromete com o desejo de salvação dos homens a partir da palavra poética – mas, em lugar da experiência mística, a conversão desejada levaria ao contato com a matéria verdadeiramente humana, repercutindo na organização política da sociedade. Nesse sentido, convém acertar os termos da transcendência tal como se desenha ao longo de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*: ela vale por si, como processo, como aposta no conhecimento profundo e na força do questionamento, e não exatamente pelo fim ao qual conduziria o sujeito<sup>104</sup>.

Mas há algo de inconsistente nessa proposta, de que as soluções estéticas menos felizes, como algumas mencionadas acima, são apenas indícios. Em primeiro lugar, há a fragilidade relacionada a um eu lírico que, ao se abrir para o mundo, o faz sem que tenha superado, a despeito do desejo de participação, a condição de expectante. Se *Júbilo* se iniciava com a afirmação de que “[...] Há tanto tempo/ Espero/ Que o teu corpo de água mais fraterno/ Se estenda sobre o meu [...]”, dirigida ao amado, o conjunto engajado traz ainda um sujeito “à espera” de que o homem “prevaleça” à ameaça de destruição representada pela injustiça social ou, mais concretamente, pela bomba atômica, segundo o nono poema (“Ao teu encontro, Homem do meu tempo,/ E à espera de que tu prevaleças/ À rosácea de fogo, ao ódio, às guerras”). Em seguida, porque o que nos poemas amorosos se manifestava como “dúpliques difíceis”, acentuando a incompatibilidade entre amado e amante que terminava por atribuir valor à própria poesia, aqui retorna apenas como maniqueísmo, sem que nem mesmo as perguntas a respeito da natureza humana levem os versos a uma significação mais particular de “alma”, “rosto verdadeiro” e outros termos do

---

<sup>104</sup> Por causa da união entre crise social e existencial observada no teatro, e devido ainda à defesa da espiritualidade sem nenhuma identificação institucional, Alva Teixeira identifica uma tendência ao “proselitismo universalizante” nas peças de Hilda Hilst, pois o texto subordina a trama cênica “aos propósitos essenciais de teor filosófico-reflexivo a respeito da natureza humana e das suas formas de organização como grupo”, conforme p. 85-86.

que é defendido pela poeta, ou, ainda, sem que se desenvolvam as propostas já realizadas ao amado, que agora cede seu lugar ao mundo.

Mas a principal inconsistência é, com efeito, uma incoerência. Pois a gravidade decorrente da “tarefa de salvar o mundo” e o retrato da poeta como ser de exceção porque lúcido (outro termo recorrente, aliás) levam a uma situação insustentável: se no poema nono desenha-se a utopia em que os poetas serão chamados a participar de decisões políticas<sup>105</sup>, em outros momentos, como é o caso da sexta composição, novamente se marcará o isolamento desse sujeito excepcional, que, por ser “irmão do escondido das gentes”, “Fala do seu quarto, não fala do palanque,/ Não está no comício [...]”. De tal maneira que o “povo” torna-se apenas uma massa a ser espremida entre a verdade da poesia e o equívoco dos “dirigentes” e do “homem político”, fazendo com que estes versos, a despeito de sua inclinação metafísica, pouco devam à demagogia corrente no que se produziu à época.

Mas que não se entenda, com isso, que a intenção deste trabalho é a de atribuir valor negativo a uma experiência de abertura ou a de valorizar apenas os poemas em que o sujeito permanece engajado em domínios subjetivos ou solipsistas. Trata-se, antes, de reconhecer uma questão dada já nos poemas amorosos, sem que para seu delineamento houvessem sido necessárias concessões ao maniqueísmo ou a um discurso sobre o “povo” que resultasse simplista, ou, no mínimo, pouco convincente.

Pois Hilda Hilst alcança melhor realização na medida em que evidencia que a carência a mover a poeta é transcendente e produtiva, ao passo em que as faltas do mundo são sintomas de sua destruição – formulações de todo o *Júbilo*, e bastante próximas, por exemplo, do Murilo Mendes de “O poeta nocaute”: “Não sou brasileiro nem russo nem chinês/ Sou da terra que me diz NÃO eternamente”. Para que o raciocínio se esclareça, torna-se relevante mencionar que em 1990, quando compuser *Alcoólicas*, a poeta efetuará

---

<sup>105</sup> “[...] Te cantarei infinitamente  
À espera de que um dia te conheças  
E convides o poeta e a todos esses  
Amantes da palavra, e os outros,  
Alquimistas, a se sentarem contigo  
À tua mesa. As coisas serão simples  
E redondas, justas [...]”

uma abertura para o mundo que em nada compromete a coerência ou a qualidade da composição:

Te amo, Vida, líquida esteira onde me deito  
Romã baba alcaçuz, teu trançado rosado  
Salpicado de negro, de doçuras e iras.  
Te amo, Líquida, descendo escorrida  
Pela víscera, e assim esquecendo

Fomes  
País  
O riso solto  
A dentadura etérea  
Bola  
Miséria.

Bebendo, Vida, invento casa, comida  
E um Mais que se agiganta, um Mais  
Conquistando o fulcro potente na garganta  
Um látego, uma chama, um canto. Ama-me.  
Embriagada. Interdita. Ama-me. Sou menos  
Quando não sou líquida.

Os vocábulos dispostos em versos avançados são estranhos também a todo este conjunto de poemas. Neste caso, entretanto, a noção de falta, tão reiterada em *Júbilo* quanto em *Alcoólicas*, é justamente o que une a exiguidade do espaço em que transita o sujeito (o que é sugerido pela “esteira” do verso inicial) e as carências da vida nacional – sendo ambos os domínios alvos da tentativa de esquecimento deste eu lírico quando se quer embriagado. A respeito da composição, afirma Bernardo Nascimento de Amorim:

Tanto contra o sofrimento de um povo miserável, como o brasileiro, quanto contra a miséria constitutiva da própria existência humana, poucas armas seriam tão eficientes como o esquecimento. A passagem não poderia ser mais singular, não só no contexto desta peça, quanto de todo o livro em que se encontra, uma obra tão marcada pelo questionamento e a experiência subjetiva e intimista<sup>106</sup>.

A singularidade, neste caso, não representa ameaça à força da composição. Bem diversamente, e embora a postura do sujeito seja diferente da aposta do eu lírico de *Júbilo* na palavra poética, os elementos inusitados ressignificam o encontro da poeta com a Vida<sup>107</sup>.

Assim, no caso do livro de 1974, a forma como os poemas movem a tradição amorosa, retratando um amado exíguo, cujo desamor pela poeta constitui o mais alto indício de sua banalidade, é uma das maneiras mais contundentes pelas quais um poeta pode expressar, dirigindo-se a “homens do nosso tempo”, seu anseio pela existência de outros, que estejam, talvez, à frente de seu tempo (como se julga o próprio eu lírico).

---

<sup>106</sup> AMORIM, Bernardo Nascimento de. *O Saber o sentir – uma leitura de Do Desejo, de Hilda Hilst*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004, p. 140-141.

<sup>107</sup> Para um comentário mais detalhado do poema, sugiro que se recorra ao trabalho citado.

## CONCLUSÃO

*“Si, tú nunca, tú nunca:  
tu memoria es materia”*

Pedro Salinas

Ainda que *Júbilo, memória, noviciado da paixão* se encerre com um conjunto em que, abrindo-se para a experiência objetiva, o eu lírico manifesta seu desejo de “acordar” o mundo a partir da palavra escrita, é inegável que a toda esta poesia subjaza a defesa do esforço individual. Do desejo de participação não emerge nenhum programa revolucionário, nem se efetiva a consciência política concreta. A denúncia do autoritarismo se traduz em denúncia da precariedade existencial que a poeta sabiamente identifica na vida dos homens.

A situação de um eu lírico em espera, retratada nos poemas amorosos e perpetuada nos políticos, é contínua – sendo coerente com o livro, e no entanto não sofrendo o impacto do salto participante: o sujeito, consciente ao mesmo tempo de sua tarefa e da limitação daqueles a quem busca atingir, crê ser “um dia” capaz de tocá-los, mas entende igualmente que a tarefa se dará por completa apenas quando os outros se tornarem permeáveis à verdade por ela pregada. O desejo de conversão esbarra, assim, em uma contradição: é preciso que os homens sejam sensíveis à palavra poética para que assumam verdadeira consciência sobre suas vidas, mas a falta de consciência é justamente o que os torna impermeáveis ao encantamento deste eu lírico.

Há, por isso, uma experiência que não se completa se não chega ao outro, mas da qual não é possível desistir, pois consiste em eliminar a resistência à poesia. Um indício contundente dessa limitação em que está metida a poeta é a ausência de qualquer fantasia em *Júbilo*. Diferentemente do que ocorre em outros livros da autora, como em *Da morte. Odes mínimas*<sup>108</sup> e *Do desejo*<sup>109</sup>, o sujeito deste título de 1974 está irremediavelmente ancorado na realidade. Assim, a falta de resposta do mundo leva à melancolia – mas jamais ao “exílio no poema”<sup>110</sup>, identificado por Bernardo Amorim em outros momentos da trajetória de Hilst, ou à aposta na forma artística como possibilidade última de salvação,

---

<sup>108</sup> Fátima Ghazzaoui argumenta que a poeta, “frente a uma realidade que a exclui [...], impõe uma transformação e uma nova leitura desta realidade agora reinventada”. Em *O passo, a carne e a posse – ensaio sobre Da morte. Odes mínimas, de Hilda Hilst*. (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) São Paulo, Universidade de São Paulo, 2003, p.15.

<sup>109</sup> Seguindo raciocínio semelhante, Amorim afirma: “A ilusão, a que se pode associar a própria poesia enquanto possibilidade de expansão do sujeito e dos significados do mundo, torna-se matéria-prima da existência da *persona*, que recusa o concreto e sua inerente dimensão de insatisfação, reafirmando a vontade de transcendência como um movimento vital”.

<sup>110</sup> Sobretudo em relação a *Roteiro do silêncio*, em cujos versos se lê: “E que nos escuros claustros do poema/ Eu encontre afinal a minha certeza” (HILST, Hilda. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002, p. 221).

traço fundamental, segundo Friedrich<sup>111</sup>, à estrutura da lírica moderna. Isto porque as duas manifestações da mesma alternativa resultariam em cultivo da incomunicabilidade, algo que jamais ocorre em *Júbilo*, livro de poemas transparentes e fundamentalmente apelativos. O testemunho da degradação em nenhuma hipótese leva ao cultivo do silêncio ou ao obscurecimento do sentido a partir da forma.

Nesse sentido, a melancolia experimentada por um eu lírico aberto à experiência objetiva é a mesma que encontra a amante – seja nos casos em que lamenta a distância de Túlio, seja nos momentos em que, estando ao lado do amado, não alcança a plenitude. Assim, a unir as duas experiências diversas, a amorosa e a política, retratadas no livro, está também a trajetória de um sujeito que parte do impulso em encontrar-se com o outro e esbarra em homens que não reconhecem o valor da poesia e, conseqüentemente, da própria poeta.

Mas, se o movimento não a conduz ao cultivo da incomunicabilidade, tampouco a leva a abandonar a crença em sua própria superioridade. O que ao cabo *Júbilo* revela é o esforço intenso do sujeito em permanecer afirmando o que oferece de especial, apesar de toda a recusa encontrada. E também este traço ilumina a unidade profunda da obra de Hilda Hilst. Será possível defini-la em apenas uma sentença – a defesa do esforço individual pelo desejo transcendente de conhecimento – ou, ainda, caracterizá-la apenas por este traço, especialmente ao nomeá-lo como transcendência, desde que se considerem as diferentes acepções da palavra.

Mais imediatamente, a transcendência se manifesta como a importância superior que o eu lírico atribui a si mesmo e à sua tarefa e como a reiteração constante da superioridade de sua inteligência – a qual residiria em sua “lucidez”, no fato de ser “irmão do escondido das gentes”, e na facilidade com que percebe a vida vã levada por Túlio, a falta de “alma” do homem político ou o esquecimento do sujeito comum em relação a sua “entranha”. A poeta se opõe a todos os outros por sua habilidade em ouvir o “ouro de

---

<sup>111</sup> Conforme o que o autor argumenta em *Estrutura da lírica moderna* (São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991, p. 40): “Os poetas sempre souberam que a aflição se dissolve no canto. [...] Mas apenas no século XIX, quando o sofrimento com uma finalidade passou a sofrimento sem finalidade, à desolação e, por fim, ao niilismo, as formas tornaram-se, tão imperiosamente, a salvação – conquanto fechadas em si e repousantes – entrando em dissonância com os conteúdos inquietos”.

dentro”, em compreender o que de humano há em cada um, pairando, por isso, acima do que, sendo alheamento, parece-lhe ordinário.

Essa transcendência apresenta uma nomenclatura própria nos versos, de acordo com as expressões recorrentes assinaladas ao longo deste trabalho. No último conjunto, será traduzida como “raridade”, conforme se observa na oitava composição de “Poemas aos homens do nosso tempo”: “Raros? Teus preclaros amigos./ E tu mesmo, raro./ Se nas coisas que digo/ Acreditares”, repondo, portanto, o caráter individual da possibilidade de salvação oferecida pela poesia.

Mas os sentidos primeiros da transcendência não se completam sem o terceiro. Afinal, a raridade consiste justamente em buscar conhecer as coisas para além de sua aparência – e a poesia é o veículo privilegiado desse conhecimento. É nessa direção, portanto, que se dão os esforços do eu lírico de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*.

Até mesmo Dionísio, apesar do que possa fazer parecer o nome impetuoso que lhe foi atribuído, é figura ordinária, como procurei mostrar na segunda parte deste trabalho. Ademais, ele está ao lado de Ariana, *persona* que talvez encarne, em todo o livro, a representação máxima da transcendência. Pois, para além da constante afirmação de seu poder poético, é ela quem, no primeiro poema da série, expressa mais patentemente o que o sujeito opera em *Júbilo*: a transformação do objeto poético – o sentimento amoroso – em processo de nascimento da poesia. O sentido de sua raridade poderia, assim, ser definido por uma comparação legitimada pela proximidade sonora: Ariana, tal como a aranha, encontra a maneira de extrair de si a sua própria teia, assegurando, dessa forma, apesar do sofrimento constante pelo amado, sua distância segura da banalidade.

Por isso, o insistente contraponto entre o sujeito lírico e o destinatário das composições culmina em um retrato da poeta cujos traços se propagam por grande parte dos versos. Trata-se de uma figura essencialmente intuitiva, e que no caso do poema “Debruça-te” claramente se coloca como capaz de compreender o significado fundamental de posturas sobre as quais o outro deve muito refletir até se tornar capaz de percebê-las. A amante, como venho reiterando, é iluminada – noção intensificada pelo retrato recorrente de sua capacidade de apreender a dimensão da vida (alheia) com clareza natural e reveladora.

Se é por meio da intuição ou da epifania que o eu lírico vê a situação na qual está enredado o amado, a construção do poema como irradiação de um núcleo semântico torna-se bastante coerente. Pois este corresponderia à essência do que está para ser conhecido, de maneira que os versos, sendo desenvolvimento enrodilhado da questão basilar constituída pelo equívoco do outro, apresentam-se como concretização daquilo que deve ser desdobrado ou demonstrado para tornar inteligível ao interlocutor o *insight* já obtido pelo sujeito – algo para o qual a mesma nona composição de “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade” seria exemplar.

Epifania seria uma palavra cara também à Ariana da primeira “Ode descontínua” – não, é claro, da forma prevista pela tradição poética, sobretudo no gênero lírico do hino, o que implicaria a aparição, convocada pelo canto, do deus Dionísio. É que a descoberta da poesia se dava, ali, sem que o eu lírico tomasse consciência de estar se preparando para ela. O que a gradação dos verbos empregados na composição atestava era o significado latente da experiência de Ariana: na medida em que a amante vivia a espera, guardando o pensamento no outro, compondo-se e decompondo-se em expectativas, frustrações, chamamentos para o amor e aceitação da ausência, a poeta envolvia-se com o preparo de seus versos.

A intuição esclarece, assim, por que, em variados momentos de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, um sujeito que propõe refletir a respeito do amor a partir de sua própria vivência acaba por se desvincular de suas próprias criações. O poema lhe é dado de forma inesperada. Mas, se Ariana descobre o “verso se fazendo”, isso ocorre apenas porque, sem se dar conta, permitira a si mesma a captação dos elementos que a levariam à revelação da poesia.

Esse núcleo duro da obra hilstiana – que, à maneira da estruturação dos poemas em irradiações semânticas, representa o cerne do qual partirão as criações particulares – se tornará especialmente relevante a partir de 1990 para a compreensão do papel da tetralogia obscena<sup>112</sup> e das crônicas<sup>113</sup> no conjunto da produção de Hilst. No que diz respeito a *Júbilo*,

---

<sup>112</sup> Amparada em formulações de autores que praticaram o gênero com notoriedade, Henry Miller e D. H. Lawrence, Hilst radicalizará a visão da idiotia, já presente em sua prosa a partir sobretudo dos protagonistas, cuja consciência radical é invariavelmente chocante e incompreendida, recorrendo a tabus como prostituição infantil e incesto como meio de chocar o leitor, num severo esforço para derrubar a moralidade, o poder, o

esclarece como “Poemas aos homens do nosso tempo” se articula aos conjuntos anteriores, e, no mais, atesta que, seja qual for a apreciação crítica que se faça da obra de Hilda Hilst, ela é consequente, fundamentada em um sólido projeto literário.

Além disso, se o que está em jogo é sempre a defesa da raridade, a valorização da transcendência, e se todo o livro prioriza uma sintaxe, em detrimento da criação de imagens particulares e cuidadosas, torna-se possível notar nestes poemas de 1974 a tendência para a demonstração de uma tese. E é esta inclinação o primeiro dos motivos para a escolha do fragmento de verso “de tua sábia ausência” como título para esta dissertação. Pois a preposição assinala não apenas a função produtora da ausência, como também marca, a exemplo de outros títulos da autora, como *Da morte. Odes mínimas* e *Do desejo*, a tentativa desta obra em se oferecer como tratado a respeito dos temas que deseja investigar.

O outro motivo reside, naturalmente, na ausência, que, embora discriminada pelo pronome “tua”, é posta em evidência a partir do recorte e valorizada em consonância com o papel fundador assumido no livro. É sobretudo quando o amado não está presente que o eu lírico, chamado a vivenciar a inevitável carência, descobrirá a possibilidade de tecer seus versos. É quando irrompe a consciência da falta que se abrirá a fenda entre poeta e amante pela qual a poesia virá à tona, emergindo sem que qualquer controle do sujeito seja possível – no processo que ainda permitirá a degustação de um saber ou sabor particular.

Mas o título que de fato convém ser compreendido é o do livro. E novamente se impõe a necessidade de elaborar uma hipótese que supere dados biográficos da autora, que em sua correspondência particular esclarece “Júbilo, memória, noviciado” como acróstico do nome do amado (suas iniciais seriam J, M e N).

---

dinheiro, como convém à literatura obscena. É o que ocorre em *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991), *Contos d'escárnio. Textos grotescos* (1992) e, em chave cômica, nos poemas *Bufólicas* (1992).

<sup>113</sup> Publicadas entre 1992 e 1995 no *Correio Popular*, diário de Campinas, as crônicas, aproveitando-se da particularidade do gênero e do meio em que são publicadas, transferem para a figura do leitor toda a marca da mediocridade. É o que Alcir Pécora identifica como “procedimento básico” desses escritos: “colocam no centro da roda uma imagem caricata do leitor habitual do jornal, no extremo oposto do ‘leitor utópico’ que [a autora] poderia supor para a sua obra literária” (PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Cascos & carícias & outras crônicas*. São Paulo: Globo, 2007).

O primeiro ponto a ser observado é o paralelismo que permite a “da paixão” ser aplicado aos três termos anteriores, e não apenas ao que lhe é imediatamente próximo. A questão recai, portanto, sobre a possível relação entre os três substantivos. A respeito de “júbilo”, há de estar claro a esta altura que nenhuma alegria excessiva é extraída dos encontros retratados no livro – ou, ao menos, ela ocorre apenas em momentos precisos, dado que o eu lírico sempre encontra, no instante seguinte, a contradição e as angústias do amor. “Noviciado” remete aos “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”, conjunto oferecido como instrução à busca pela experiência plena com o outro, cuja realização se mostra, ao cabo, impossível.

Resta então “memória”, termo que acaba por reconfigurar os outros dois. Pois o que talvez este livro coloque em questão seja, tal como sugere o poema final de “Moderato cantabile”, o caminho de ensinamentos duros que a amante deve percorrer até compreender que a alegria plena diante da experiência amorosa será possível apenas como lembrança ou construção.

Diante de todo o exposto, convém ainda arriscar uma última formulação que esclareça a importância da intuição para esta poesia. Para tanto, é necessário efetuar uma espécie de salto, e ainda tentar recuperar uma discussão que permanece apenas latente, dado que Hilda Hilst nunca chegou a de fato estabelecê-la: sobre a composição da poesia, tema em que sempre procurou divergir das notórias formulações de João Cabral de Melo Neto (no início de sua carreira, também identificado com a Geração de 45).

Em “Poesia e composição”, proferido em conferência na Biblioteca de São Paulo, em 1952 – período em que Hilst, vivendo na capital paulista, frequentava círculos sociais e intelectuais –, o pernambucano identifica dois tipos de poetas: os movidos pela “inspiração” e os que se guiam pelo “trabalho de arte”. Evidentemente, ele mesmo pertenceria ao último grupo, não se identificando com a visão de que a poesia é “um estado subjetivo pelo qual certas pessoas podem passar e que é necessário captar, tão fielmente quanto possível”<sup>114</sup>.

---

<sup>114</sup> MELO NETO, João Cabral. “Poesia e composição”. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 721-737.

Porque a poeta nunca se engajou em discussões teóricas, refletindo a respeito de sua produção apenas brevemente e em entrevistas, trata-se mais de recompor alguma discussão do que de fato parafraseá-la. A respeito de Cabral, Hilst jamais escondeu sua opinião, chegando a expressá-la, em registro pouco decoroso, em sua obra em prosa<sup>115</sup>. Sobre a própria poesia, insistia em esclarecer que seu processo de composição diferia da forma como se dedicava à prosa.

A autora afirmava sua crença na intuição – aquela derivada do estudo intenso (a esta altura, tornou-se já inegável que se está diante de uma grande leitora), mas cristalizada em momentos inesperados e imprevisíveis. Se não é possível, naturalmente, identificar o trabalho de composição de Hilst ao de Cabral, parece, entretanto, pouco justo considerar que a autora teria alguma aversão à “interferência intelectual” que objetiva desligar “o poema de seu criador, dando-lhe uma vida independente, uma validade que para ser percebida dispensa qualquer referência posterior à pessoa de seu criador ou às circunstâncias de sua criação”, conforme formula o poeta<sup>116</sup>. Já não há necessidade, contudo, de desenvolver esse aspecto. Primeiramente, porque não está em questão a relação da poesia da autora com a vida da poeta, mas também porque o argumento representa, com efeito, um critério para se avaliar a qualidade de uma produção poética, o que não deve ser feito à luz de uma comparação com João Cabral.

Desse diálogo interessa a apropriação tangencial de algo formulado em “Poesia e composição” – tangencial justamente porque desejo evitar tomá-la como parâmetro para alguma avaliação. Argumenta o autor: “Não será inexata a descrição de um autor difícil como um autor que desconfia de tudo o que lhe vem espontaneamente e para quem tudo o que lhe vem espontaneamente soa como eco da voz de alguém”<sup>117</sup>.

Aproximar o “eco da voz de alguém” ao “sotaque” que Hilst afirma haver em sua poesia é tarefa sedutora. Pois, se do processo intuitivo o eu lírico descobre os seus

---

<sup>115</sup> “Ele deslizava a lâmina da faca na bacia das águas. Lembrou-se de um poeta que adora facas. Que cara chato, pô. Inventaram o cara. Nada de emoções, ele vive repetindo, sou um intelectual, só rigor, ele vive repetindo. Deve esporrar dentro de uma tábua de logaritmo. Ou dentro de um dodecaedro. Ou no quadrado na hipotenusa. Na elipse. Na tangente. Deve dormir num colchão de facas. Deve ter o pau quadrado. Êta cabra-macho rigoroso! Chato chato.” (trecho de *Contos d’Escárnio. Textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002, p 91)

<sup>116</sup> MELO NETO, João Cabral. 1994, p. 730.

<sup>117</sup> Ibid., p. 726.

versos, e se a verdade da existência é revelada ao sujeito dos poemas em uma espécie de epifania, o que está latente a *Júbilo, memória, noviciado da paixão* e que emerge da leitura dos versos é a tradição – em um movimento que revela, e não mina, boa parte da beleza destes versos<sup>118</sup>. O retorno à mais tradicional lírica amorosa é esforço afim a um sujeito que se sabe falho ou incompleto, e acaba por colocar a noção de artifício no centro deste título de 1974: a experiência da completude implicaria necessariamente a da construção. Seja do sujeito em relação a seu passado, elaborando a experiência a partir das composições, seja da poeta, que procura restituir à sua expressão a mesma força de antigos cantares. Assim, a “voracidade” do eu lírico poderia também definir o movimento de sua sintaxe, que a tudo engole – e indiscriminadamente, dado o fato de se reunirem as mais diversas fontes nesta poesia –, em uma tentativa de elevar os versos à idealizada força da tradição canônica. O que a motiva a apropriar-se da tradição amorosa estaria disseminado até mesmo pelos títulos dos conjuntos de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*: uma visão idílica do momento mais inicial da lírica, quando, ainda unida à música, cuja nomenclatura particular se faz presente em “Moderato cantabile”, “flauta e oboé”, “prelúdios” e “Árias pequenas. Para bandolim”, ela se expressava com toda a sua grandeza, sendo supostamente capaz de atingir o outro a quem propunha comover.

---

<sup>118</sup> Para parafrasear Genette, que já havia feito sua própria paráfrase: “‘Toute la beauté de cette pièce, disait Boileau du *Chapelain décoiffé*, consiste au rapport qu’elle a avec cette autre (*le Cid*).’ Toute la beauté, ce serait souvent trop dire – mais une part, toujours, y consiste, et tient légitimement à s’y faire voir” (*Palimpsestes*. Paris : Éditions du Seil, 1982. p. 451).

## REFERÊNCIAS

AMORIM, Bernardo Nascimento de. *O Saber o sentir – uma leitura de Do Desejo, de Hilda Hilst*. 180 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

ARRIGUCCI Jr, Davi. *Coração partido – uma análise de poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência – uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CAMÕES, *Lírica*. Prefácio de Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.

CANDIDO, Antonio. "Inquietudes na poesia de Drummond". In: *Vários Escritos*. 3 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, pp. 111-145.

\_\_\_\_\_. "Literatura e cultura de 1900 a 1945". In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CÍCERO. *Defensa del poeta Arquias*. Edição comentada de Alvaro D'Ors y Francisco Torrent. Madrid: Ediciones Clásicas, 1992.

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

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

- CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Lírica Personal*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1997. Volume I de Obras Completas.
- CURTIUS, Ernest Robert, *Literatura europeia e Idade Média latina*. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1996.
- DRUMMOND de Andrade, Carlos. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, tecelão de mitos: a poesia de Safo de Lesbos*. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “Mulheres e poetas”. *DO Leitura*. São Paulo, v. 23, n. 1, p. 23-33, jan-jul 2005.
- GARCIA, Othon M. “Esfinge clara – palavra puxa palavra em Carlos Drummond de Andrade”. In: *Esfinge clara e outros enigmas*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- GHAZZAOUI, Fátima. *O passo, a carne e a posse – ensaio sobre Da morte. Odes mínimas, de Hilda Hilst*. 134 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- HADDAD, Jamil Almansur. *O cancionero de Petrarca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.
- LAFETÁ, João Luiz. “Leitura de ‘Campo de Flores’”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, nº 11, pp. 113-124. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br>. Acesso em 17 de abril de 2010.
- LAWRENCE, D. H.; Miller, HENRY. *Pornografia y obscenidad*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2003.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MAIACOVSKI, Vladímir. *Antologia poética*. Tradução e introdução de Emílio Carrera Guerra. Rio de Janeiro: Leitura, s/d.
- MAIAKÓVSKI. *Poemas*. Tradução e ensaios de Boris Schnaidermann, Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- MASCARO, Sônia de Amorim. “Hilda Hilst”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 21 jun. 1986. Jornal da Tarde, Caderno de Programas e Leituras, p.05.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MILLIET, Sérgio. “A propósito de uma trovadora”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 out. 1960.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985-1989.
- MONGELLI, Lênia Maria. *Fremosos cantares – antologia lírica medieval galego-portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- MOURA, Murilo Marcondes. *Murilo Mendes – A poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp, 1995.
- OLIVA NETO, João Ângelo. *O Livro de Catulo*. São Paulo: Edusp, 1996.
- OVÍDIO. *Cartas de amor: as Heroïdes*. São Paulo: Landy, 2003.
- PÉCORA, Alcir. “Hilda Hilst: call for papers”. *Gemina Literatura*. Agosto de 2005. Disponível em [http://www.geminaliteratura.com.br/enc\\_pecora\\_ago5.htm](http://www.geminaliteratura.com.br/enc_pecora_ago5.htm). Acesso em 16 de abril de 2010.
- \_\_\_\_\_. “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Cascos & carícias & outras crônicas*. São Paulo: Globo, 2007
- \_\_\_\_\_. Nota do organizador In: HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Editora Globo, 2003.
- PLATÃO. *Fedro ou da beleza*. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. 6 ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O Banquete*. Tradução, introdução e notas de J. Cavalcante de Souza. 3 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2005.
- RAGUSA, Giuliana. *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Unicamp, 2005.

RECKERT, Stephen; MACEDO, Helder. *O cancionero de amigo*. 3 ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

SHAKESPEARE, William. *Antônio e Cleópatra*. Tradução e introdução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Mandarim, 1997.

SÓFOCLES; ÉSQUILO. *Rei Édipo, Antígone, Prometeu Acorrentado*. Tradução de J.B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

TEIXEIRO, Alva. *O herói incómodo – utopia e pessimismo no teatro de Hilda Hilst*. Coruña: Biblioteca-arquivo teatral "Francisco Pillado Mayor", 2009.

VIEIRA, Antonio. *Sermões*. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2000. Tomo I

## BIBLIOGRAFIA

### Obras Completas de Hilda Hilst:

#### Poesia:

HILST, Hilda. *Baladas*. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_. *Da Morte. Odes mínimas*. São Paulo, Massao Ohno, Roswitha Kempf, 1980

\_\_\_\_\_. *Do desejo*. São Paulo: Globo: 2004.

\_\_\_\_\_. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Globo, 2005.

#### Prosa:

HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. *Fluxo-Floema*. São Paulo, Perspectiva, 1970

\_\_\_\_\_. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_. *Cascos & carícias e outras crônicas*. São Paulo: Globo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Com os meus olhos de cão*. São Paulo: Globo: 2006.

\_\_\_\_\_. *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002.

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

\_\_\_\_\_. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.

\_\_\_\_\_. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004.

### **Dramaturgia:**

HILST, Hilda. *Teatro completo*. São Paulo: Globo: 2008.

### **Sobre Hilda Hilst:**

ALBUQUERQUE, Gabriel Aracanzo Santos de. *Deus, amor, morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst*. Tese (Doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o caramelo bufólico de Hilda Hilst*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1996.

DESTRI, Luisa. “A língua pulsante de Lori Lamby”. In: ALCKMAR, Luiz et. al. *Protocolos críticos*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

DESTRI, Luisa; FOLGUEIRA, Laura. *Maldita, devota: episódios da vida de Hilda Hilst*. Monografia (Trabalho de conclusão de curso de jornalismo). São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2006.

GRANDO, Cristiane. *Amavisse de Hilda Hilst: edição genética e crítica*. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa). 322 p. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Água no vinho. O fruto proibido”. In: *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1947-1958*. v. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 294-299; 532-536.

INSTITUTO Moreira Salles. *Hilda Hilst*. São Paulo: 1999. (Cadernos de literatura brasileira, 8)

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

MILLIET, Sérgio. A propósito de uma trovadora. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 5 out. 1960.

MORAES, Eliane Robert. “A prosa degenerada: um livro obscuro e inclassificável de Hilda Hilst”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 mai. 2003. Jornal de resenhas, p. 5.

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

PÉCORA, Alcir. Notas do organizador. Todas as edições publicadas pela Editora Globo. São Paulo: 2001-2006.

\_\_\_\_\_ (org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

RIBEIRO, Leo Gilson. Apresentação. In: *Ficções*. São Paulo: Editora Quíron, 1977.

ROSENFELD, Anatol. *Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga* (prefácio). In: HILST, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

YONAMINE, Marco Antônio. *Arabesco das pulsões: as configurações da sexualidade em A obscena senhora D, de Hilda Hilst*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.

### **Geral:**

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Tradução de Otávio Alves Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5 ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 1993.

CÍCERO. *Obras*. Tradução de Antonio Joaquim. São Paulo: Cultura, 1942. Volume 14.

CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Letras sobre o espelho*. Introdução, organização e notas de Teresa Cristófani Barreto. São Paulo: Iluminuras, 1992.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Seleta em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

GARCEZ, Maria Helena Nery. *Alberto Caeiro: descobridor da natureza?*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1985.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. 5 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 2004.

LONGINO. *Do sublime*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, Volume V de Obras Completas.

PETRARCA. *Rimas*. Tradução e apresentação de Vasco Graça Moura. Lisboa: Bertrand, 2003.

SPINA, Segismundo. *Tópica no lirismo galaico-português*. Tese (Livre docência). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1956.

\_\_\_\_\_. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1991.

SPITZER, Leo. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1982.

\_\_\_\_\_. *Três poemas sobre o êxtase*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.