


Unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

KAREN MAYURI OKUDA

O ERÓTICO-SUBLIME EM *CANTARES* DE HILDA HISLT



ARARAQUARA – S.P.

2021

KAREN MAYURI OKUDA

O ERÓTICO-SUBLIME EM CANTARES DE HILDA HILST

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, para o Exame de Defesa, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientador: Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira

Coorientador: Prof. Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.

2021

O41e	<p>Okuda, Karen Mayuri</p> <p>O erótico-sublime em Cantares de Hilda Hilst / Karen Mayuri</p> <p>Okuda. -- Araraquara, 2021</p> <p>99 p.</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara</p> <p>Orientador: Brunno Vinicius Gonçalves Vieira</p> <p>Coorientador: Fabiano Rodrigo da Silva Santos</p> <p>1. Amor. 2. Erotismo. 3. Hilda Hilst. 4. Lírica moderna. 5. Sublime.</p> <p>I. Título.</p>
------	--

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

KAREN MAYURI OKUDA

O ERÓTICO-SUBLIME EM CANTARES DE HILDA HILST

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, para o Exame de Defesa, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientador: Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira

Coorientador: Prof. Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 27/05/2021

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos
Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP/Assis)

Membro Titular: Prof. dra. Maria de Lourdes Ortiz Galdin Baldan
Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP/Araraquara)

Membro Titular: Sandra Aparecida Ferreira
Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP/Assis)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Dedico este trabalho aos meus pais, Neusa e Mauro.
E a uma força pessoal e coletiva.

AGRADECIMENTO

Em primeiro lugar, agradeço à vida, a esta experiência material e transitória que me permite tantas coisas, sobretudo, o aprender.

Aos meus pais que comemoram comigo cada página escrita, cada pequena conquista, e que sempre pronunciam as palavras “mágicas” “continue”, “você consegue”, “você merece”! Vocês são o meu maior incentivo, o meu maior impulso, desde o princípio, para muitas tentativas de desistência e desânimo. É imensurável o tamanho de minha gratidão, principalmente por acreditarem mais em mim do que eu mesma.

Ao meu coorientador Prof. Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos, cuja participação se iniciou na faculdade UNESP/ Assis, quando aceitou me orientar durante a graduação na Iniciação Científica em 2015, e de lá suscitou em mim o sentido de se fazer pesquisa. Obrigada por me amparar desde sempre e por ter topado me guiar, mais uma vez, na minha caminhada acadêmica. As suas orientações (excepcionais!) e apontamentos ao longo das correções sempre me mostraram o lado positivo de minha dissertação, ensinando-me, a cada conversa e trocas de e-mails, a recuperar a minha segurança em relação ao que eu pesquiso, e, principalmente, a iluminar os pontos que pareciam sempre obscuros. Tenha a certeza de que carregarei em mim o sentimento infinito de gratidão por ter estado comigo desde o princípio e por ter confiado em mim. Aproveito ainda para agradecer a enorme paciência e tranquilidade que me passou ao longo do mestrado. Foi muito necessária em tempos em que a ansiedade nos domina do despertar ao dormir.

Deixo os meus sinceros agradecimentos ao Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira, coordenador do programa de pós-graduação em Estudos Literários e que, também, se disponibilizou a ser meu orientador na metade do meu mestrado.

Ao Prof. Dr. Adalberto Vieira e Prof. Dra. Maria de Lourdes O. G. Baldan (Ude), por aceitarem participar de minha banca de qualificação, cujas sugestões foram motivos para impulsionar a minha dissertação e amarrar as ideias de forma mais concisa, ampliando o meu olhar em relação aos estudos sobre Hilda Hilst.

À prof. Dra. Sandra Ferreira, que foi minha professora na graduação e agora aceitou participar da minha banca de defesa de mestrado. É uma alegria vê-la compondo a banca junto à professora Ude, e ter as suas contribuições em minha dissertação.

Às minhas amigas e amigos, que me acompanham desde a graduação, Isadora, Patrícia, Carla e Dener. Sou grata por ter tido vocês também neste período de minha vida. Vocês me fortaleceram, me confortaram e me fizeram menos solitária. Cada conversa de WhatsApp, memes compartilhados, idas a festas, visitas, almoços/jantas juntos fez o meu primeiro ano de mestrado simplesmente o melhor. Que bom que tivemos esse tempo para estarmos juntos. Mal sabíamos que um “apocalipse” estava por vir... Sinto saudades de vocês e desse tempo juntos.

Às minhas amigas Camila e Lara que, mesmo a distância, me acompanharam, me ouviram, se preocuparam e me consolaram em muitos momentos de desequilíbrio emocional. Graças a vocês, eu pude enxergar a “luz no fim do túnel”. Obrigada por sempre se fazerem tão presentes e serem os presentes que o Universo, tão generoso, me regalou aqui na Terra.

Ao Willy, que participou de todos os momentos dessa travessia e sentiu comigo as minhas angústias e alegrias. Foi meu abraço e meu descanso; minha música e minha dança! Obrigada por cada palavra de incentivo, pela sua calma e existência, e por ter me apoiado tanto, mesmo estando longe. Só o Universo para me fazer entender o porquê de você ter aparecido em minha vida só agora.... É tudo no tempo certo. Te amo!

Aos colegas que fiz no primeiro ano de mestrado nas disciplinas cursadas, que me fizeram compreender a realidade da vida acadêmica, compartilhando as angústias e as emoções das entregas de trabalhos e apresentações/seminários; os almoços na cantina, as conversas... obrigada por terem feito daquele ano um ano mais feliz, leve e cheio de risos. Muitas saudades!

À Manu, minha cachorra, que veio para somar a minha vida e me ensinar que não posso ter controle de todas as coisas; que amar é algo espontâneo e se dá sem querer nada em troca. Que chegou em minha vida sem querer, mas me fez entender que nada nessa vida é por acaso, tudo tem uma razão de ser; que o amor é o que transforma o nosso olhar sobre o mundo e todas as outras coisas! Eu vou sempre te oferecer o melhor que existe neste mundo por tudo o que você me faz sentir e honrar a tua vida por ser a melhor companheira que alguém pode ter

nesta vida. Obrigada por tudo, principalmente por ter sido o meu maior apoio nos últimos meses de escrita.

À Juliana, Paola e Tayza, três mulheres que nortearam o meu encontro com as Letras. Foram elas que iluminaram o meu caminho quando eu nem sabia que o curso de Letras existia. Ter tido vocês em minha vida foi o impulso certo para que eu me apaixonasse pela leitura, pela literatura, pela sala de aula, pelo falar e expressar. Vocês continuam e sempre continuarão sendo minhas referências e inspirações!

A todos aqueles e aquelas que, indireta e diretamente, participaram deste meu processo. São muitos, e eu sou grata.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, que foi minha segunda casa, depois de Assis. A universidade me permitiu compreender a importância dos diálogos, questionamentos e dos enfrentamentos; me permitiu descobrir-me em muitos momentos enquanto aluna e pesquisadora. Se não fosse esse espaço tão formador, eu não compreenderia a dimensão do mundo e das pessoas como compreendo hoje. Há muito ainda que se aprender, que se questionar, que se debruçar! Esta pesquisa é apenas uma gota de todo o vasto saber que ainda pode ser explorado no meio científico.

Agradeço, por fim, a ela, Hilda Hilst, minha grande amiga desde a graduação, que acompanha a minha subida para desvendar os seus mistérios, a sua potência com as palavras, e que me motivou todos esses dias a escrever e a me manter firme diante das dúvidas e incertezas. Seu riso devasso me mostrava a direção!

“A poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade: a poesia é a eternidade. *É o mar partido com o sol*”

Georges Bataille (2017, p. 48).

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo demonstrar como a manifestação do erotismo, do amor e do sublime se dão em *Cantares*, de Hilda Hilst. A obra toma como referência para seu título o “Cântico dos Cânticos”, atribuído ao Rei Salomão. No entanto, diferente dos cantares bíblicos, os *Cantares* de Hilda Hilst lamentam a ausência do ser amado e vivem a angústia da impossibilidade de realização amorosa que delinea a atmosfera de sua poética, afastando-se da correspondência que tanto deseja o eu lírico, o que revela, assim, um amor sempre “de partida”. Para o estudo das particularidades que compõem a obra, esta pesquisa considera três principais elementos: os aspectos da lírica moderna que rondam a obra *Cantares*, a dicção sublime e o erotismo. Inicialmente, considera-se a relação de *Cantares* com elementos tradicionalmente relacionados à lírica moderna. Para tal, tomam-se como base as ideias traçadas por Hugo Friedrich (1978), que considera a linguagem da lírica moderna relacionada a uma forma negativa de transcendência, entrevista em elementos como o vazio, a dissonância, o silêncio e o encontro com o desconhecido, que são particularidades que se apresentam em *Cantares* e delinham a sua linguagem que busca sempre pela expressão máxima da palavra. Num segundo momento, busca-se investigar o desenvolvimento da estética do sublime nos poemas de *Cantares*, sobretudo no que se refere à composição de imagens que expressem a dimensão da grandeza, como a luminescência que ofusca a visão, a experiência do homem com a divindade, a violência do tempo sob a condição efêmera da existência do homem e, principalmente, a transcendência pela experiência do corpo, em que, por meio do êxtase, o eu lírico ultrapassa o limite do corpo, tomando este como um meio para a transcendência. Para isso, tomamos como referências a tradição do pensamento sobre o sublime, atentando-se ao que é postulado por Longino, Victor Hugo, Burke, Kant e Schopenhauer. Por fim, propõe-se a discussão do amor e do erotismo sob a perspectiva de George Bataille (2017) e Octávio Paz (1994), dialogando com os elementos sagrado e profano, e com a busca pela continuidade na experiência com o ser amado. Propõe-se, também, a discussão do mito do Andrógino, apresentado por Platão, sendo o amor e o erotismo a força máxima da expressão poética de Hilda Hilst e o ímpeto para a busca incansável pela parte que falta. Essa é a tônica da poética de Hilda Hilst que alimenta os seus poemas: a ânsia pelo que se ausenta, seja a palavra, o corpo, ou o mistério da face de Deus.

Palavras-chave: Amor. Erotismo. Hilda Hilst. Lírica moderna. Sublime.

ABSTRACT

The present dissertation aims to demonstrate how the manifestation of eroticism, love and the sublime occurs in *Cantares*, by Hilda Hilst. The work takes as reference for its title the Songs of Songs, attributed to King Solomon. However, unlike biblical Songs, Hilda Hilst's *Cantares* lament the absence of the loved one and experience the anguish of the impossibility of loving fulfillment that delineates the atmosphere of her poetics, moving away from the correspondence that the lyrical self so desires, which it thus reveals a love that is always "of departure". For the study of the particularities that make up the work, the research considers three main elements: the aspects of the modern lyric that surround the work *Cantares*, the sublime diction and the eroticism. Initially, the relationship of *Cantares* with elements traditionally related to modern lyric is considered. To this end, the ideas outlined by Hugo Friedrich (1978) are taken as a basis, which consider the language of modern lyric related to a negative form of transcendence, interviewed in elements such as emptiness, dissonance, silence, the encounter with the unknown that are particularities that present themselves in *Cantares* and outline its language that always seeks the maximum expression of the word. In a second moment, we seek to investigate the development of the aesthetics of the sublime in the poems of *Cantares*, especially with regard to the composition of images that express the dimension of greatness, such as the luminescence that overshadows the vision, the experience of man with divinity, the violence of time under the ephemeral condition of man's existence and, above all, transcendence through the experience of the body, in which, through ecstasy, the lyrical self surpasses the limit of the body, taking this as a route for transcendence. For this, we take as references the tradition of thought about the sublime, paying attention to what is postulated by Longino, Victor Hugo, Burke, Kant and Schopenhauer. Finally, it proposes the discussion of love and eroticism from the perspective of George Bataille (2017) and Octávio Paz (1994), dialoguing with the sacred and profane elements and the search for continuity in the experience with the loved one. It is also proposed to discuss the myth of the Andrógino, presented by Plato, with love and eroticism being the maximum force of Hilda Hilst's poetic expression and the impetus for the tireless search for the missing part. This is the accent of Hilda Hilst's poetics and that feeds her poems: the longing for what is absent, be it the word, the body, or the mystery of the face of God.

Keywords: Love. Eroticism. Hilda Hilst. Modern lyric. Sublime.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. ASPECTOS GERAIS DA OBRA <i>CANTARES</i>	17
1.1 Hilda Hilst: o percurso de desenvolvimento de sua poética.....	24
1.2 As influências de “Cântico dos Cânticos” e a poesia mística em <i>Cantares</i>.....	32
2. A LÍRICA MODERNA E O SUBLIME	44
2.1 A transcendência vazia, o nada e o silêncio: via para o sublime.....	45
2.2 Percurso do sublime em <i>Cantares</i>	57
2.3 Corpo da ausência e os elementos negativos da tradição lírica moderna	68
3. AMOR E EROTISMO	77
3.1 A representação do amor e do erotismo em <i>Cantares</i>	78
3.2 Corpo, gozo e fome: tríade amorosa	86
CONCLUSÃO.....	94
REFERÊNCIAS	96

INTRODUÇÃO

Esta dissertação nasceu de minha iniciação científica, desenvolvida no ano de 2016, na Faculdade de Ciências de Letras, Campus de Assis, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), intitulada “Uma leitura do erotismo em *Cantares de perda e predileção*, de Hilda Hilst, sob a perspectiva do sublime” e realizada sob a orientação do Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos. No decurso da pesquisa de Iniciação Científica, realizada entre fevereiro de 2016 a janeiro de 2017, busquei familiarizar-me com o lirismo que tão complexamente articula o êxtase ao desconforto, numa expressão pungente e hermética. Tal hermetismo estabelece conexão com as ideias do sublime e do erotismo, cujos conceitos sustentaram a nossa pesquisa de Iniciação Científica, ganhando forma e se tornando cada vez mais madura dentro de minha compreensão. As orientações do professor Fabiano R. S. Santos foram cruciais para que o meu entendimento sobre o erotismo e sobre a estética do sublime, tão complexa e, por definição, como sugere Kant, quase inapreensível, fosse esclarecido.

Diante de um trabalho extenso e laborioso concluído no início de janeiro de 2017, a inquietação em querer me aprofundar na pesquisa me fez buscar a continuidade dela no ano de 2018, no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, na Faculdade de Ciências e Letras, campus de Araraquara, onde, também, consegui ser contemplada pela Bolsa CAPES. A orientação de meu trabalho foi concedida ao professor Brunno V. G. Vieira, e, afortunadamente, a coorientação ficou por responsabilidade do professor Fabiano R. S. Santos, da Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, campus de Assis.

A obra *Cantares* (2004), nosso objeto de estudo, exprime em seu centro as angústias de um eu lírico descontente, melancólico, cuja sensibilidade mostra-se obcecada pela investigação existencial da dimensão transcendente do amor, confinando a perscrutação desse fenômeno com a meditação sobre a fragilidade humana, sobre as forças inexoráveis da existência, como a morte e o tempo, e, também, sobre o caráter inacessível da expressão plena. Tais temas manifestam-se na obra sob os desígnios de uma linguagem contundente, elíptica, atenta a fenômenos grandiosos e opressivos, como a força corrosiva do tempo, o silêncio que ronda a expressão. Esses temas, assim, mostram-se insubmissos à expressão direta, linguagem relacionada ao sublime, principal ponto de referência para a leitura de *Cantares*, proposta por nossa pesquisa.

O sublime surge, em *Cantares*, a princípio, sob forma de imagens que retomam à tradição, tais como “treva”, “tormento”, “escuro”, “Deus”, “tempestade”, “montanha”,

“torres”, “luz”, “sombra”, “paredões”, “infinito”, “céu”, “eternidade”, imagens que apontam, no segundo momento, a certos conceitos fundamentalmente relacionados ao sublime. No caso da poesia de Hilda Hilst, as imagens sublimes colhidas da tradição encenam o confronto do homem com a força opressora da natureza; a busca pela transcendência através da dimensão do corpo; a íntima relação entre êxtase e assombro; a dicotomia morte x vida, a autoconsciência da pequenez do indivíduo diante do tempo e de Deus; a busca pela plenitude através do discurso, paradoxalmente matizado pela impossibilidade. Nesse sentido, *Cantares* é constituído por elementos de uma poética da elevação e do limite ao representar uma sensibilidade lírica que busca pela transcendência, seja na experiência erótica/amorosa ou na dimensão da palavra, numa dinâmica compreensível nos termos do sublime.

Como o conceito de sublime envolve variadas acepções, desde a retórica da grandeza, compreendida de acordo com as postulações tradicionais de Longino (1996), até mesmo uma espécie de orientação estética para compreensão das impressões suscitadas pelo horror, como ocorre na leitura de Edmund Burke (2013), a pesquisa buscou depreender desse conceito uma interpretação produtiva para a interpretação da poesia moderna. Assim, baseamo-nos na compreensão do sublime como a linguagem que trata das grandezas inexprimíveis, como figura no sistema de pensamento de Kant (2008), e que, por isso, impele a expressão artística ao seu limite, fazendo-a confinar com o silêncio e com a impossibilidade, tal qual sugere Lyotard (1993) ao propor uma relação entre o sublime kantiano e as expressões das artes modernas. Assim, consideraremos o sublime em *Cantares* como uma forma de expressão propriamente moderna, em que temas como o mistério do amor, a incomunicabilidade, o autoaniquilamento do sujeito e o arrebatamento provocado pela dimensão do corpo seriam formas de acesso a realidades inscritas no limite da compreensão e da expressão poética.

Levando em consideração o desejo pelo sublime na poética de Hilda Hilst, o amor e o erotismo entram como principais temáticas em sua obra, coordenando todo o discurso e o sentimento do eu lírico, apresentando-nos um amor paradoxal (“ódio-amor”), marcado por uma atmosfera que cinge o sagrado e o profano, marcada pela impossibilidade amorosa, pela ausência do ser amado, pela dependência de uma alteridade misteriosa, e, principalmente, pela ânsia do eu lírico por plenitude na união com o outro. Por essa razão, os poemas em *Cantares* apresentam um eu lírico que deseja atingir a experiência transcendente, submetendo-se, muitas vezes, a condições violentas, como a morte e o sacrifício. Segundo Bataille (2017), “o erotismo abre para a morte, a morte abre para a negação da duração individual” (p. 47). O erotismo é, portanto, a via que permite a experiência com o ser superior e a transcendência do

indivíduo no plano terrestre, em que o homem consegue se desvencilhar de todo o peso da existência humana: ser descontínuo.

A descontinuidade do ser é como um abismo, como afirma Bataille (2017). É o que separa um indivíduo do outro e o torna solitário. No entanto, dentro do homem, há uma nostalgia pela continuidade, isto é, uma experiência que rompe com o isolamento individual, conferindo a unidade que só na morte parece ser possível, gerando nele o desejo de ver a duração de sua individualidade na diluição com o outro. Em *Cantares*, o eu lírico está sempre em busca pela abertura dessa dimensão superior, pela sua continuidade na experiência com o outro. A partir de Bataille, pode-se dizer que o erotismo é metáfora e fio condutor para a eternidade, que encontra na junção de dois corpos a rejeição do homem em permanecer em sua forma descontínua, isolada, buscando incessantemente a sua continuidade humana no outro, ou seja, o erotismo é uma experiência de busca por plenitude. A eternidade do homem, revelada no ato sexual erótico é o reflexo e a imitação da morte, pois a morte é um suposto caminho para o infinito, é o momento em que o terreno cede ao transcendente – o arrebatamento erótico, em alguma medida, parece remeter a essa experiência de trânsito. Nesse sentido, pode-se assumir o erotismo de Bataille como uma experiência sublime.

Sob essa perspectiva, o erotismo em *Cantares* ainda se torna uma via e uma metáfora para a linguagem inacessível e para o limite da expressão, pois a linguagem fragmentária e autorreferente, as categorias negativas (o silêncio, o nada), bem como o obscurantismo e a sugestão, apresentam-se nos poemas como uma forma de transcendência da palavra, que encontra nesses recursos a via para tal experiência. Nesse sentido, assim como os amantes nos poemas tentam desafiar a realidade superior por meio da experiência do corpo, a palavra tenta exprimir a dimensão do amor por meio de sua expressão, mas por ser um conceito paradoxal e de difícil compreensão, o amor não consegue representar a poética de Hilda Hilst e acaba selecionando o silêncio, o nada, o desconhecido, para conseguir acessar o limite da expressão, isto é, o transcender. Por essa razão, os elementos da lírica moderna tornam-se pertinentes aqui como recurso para justificar a poesia de Hilda Hilst, cuja face do desconhecido torna-se caminho para a transcendência.

Nesse sentido, os capítulos presentes nesta dissertação pretendem demonstrar como o amor e o erotismo se configuram na obra *Cantares* (2004), de Hilda Hilst, exprimindo a relação entre o êxtase do corpo e a transcendência, o limite da expressão diante da insuficiência da palavra, o autoaniquilamento e o autoabandono do indivíduo diante da natureza opressora, sendo o sublime a expressão de maior força em nossos estudos. Além disso, buscamos justificar a aproximação da poética de Hilda Hilst com os elementos da lírica

moderna que ressoam em sua poesia, tais como a transcendência vazia, o hermetismo, a poesia enigmática e o silêncio, constatando a força da expressão sublime em sua poesia erótica.

No primeiro capítulo, tratamos dos aspectos gerais da vida e obra de Hilda Hilst e o seu nível de importância dentro da literatura brasileira, dedicando um momento ao panorama geral da fortuna crítica da autora. Além disso, propomos uma discussão acerca da tradição lírica amorosa que Hilda Hilst recupera para falar do amor, sobretudo da conexão com a poesia mística em que tanto a linguagem quanto o eu lírico buscam uma forma de comunicação e representação da transcendência, a própria referência ao cântico bíblico, a humanização de Deus como um corpo erotizado, a temática do tempo como um dos principais motivos de angústia que percorre em sua obra. Portanto, visamos a compor aqui um panorama geral em relação à obra *Cantares*, como uma forma de contextualização e introdução às temáticas que serão discutidas nos capítulos posteriores.

No segundo capítulo, voltamos nossas atenções aos elementos da lírica moderna e do sublime. Separamos o capítulo em duas subseções: a primeira apenas para tratar da lírica moderna, contextualizando o período moderno de modo breve, discutindo a condição do poeta moderno, a crise da expressão, as influências de poetas como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé para a construção da lírica moderna, e buscamos enfatizar o diálogo desses temas com elementos da poética de Hilda Hilst. Na outra seção, apresentamos as considerações sobre o sublime, de modo a articular o conceito a partir das referências oferecidas por Burke, Kant e Schopenhauer. A partir dessas considerações sobre o sublime, propomos uma reflexão sobre suas manifestações na poesia de Hilda Hilst, inscritas, por exemplo, em imagens que revelam a violência da natureza ao mesmo tempo em que marcam a dura relação entre os amantes, que buscam, no encontro amoroso, uma espécie de elevação, isto é, a transcendência.

No terceiro capítulo, explanamos o conceito de amor e erotismo, buscando referência no *Banquete*, de Platão, em particular no mito do Andrógino, representado como alegoria da busca insistente pela parte ausente do ser amado. Tal relação entre erotismo e busca por plenitude dialoga com o conceito de erotismo proposto por Georges Bataille, ao tratar da continuidade do ser na experiência com o outro. Além disso, o amor e o erotismo em *Cantares* se apresentam a partir da correspondência entre experiência amorosa e experiência poética, partindo-se de uma concepção de poesia como erótica da linguagem. Nas considerações de Octávio Paz, em *A dupla chama* (1994), há afinidade entre o erotismo e a poesia, em que ele chama o erotismo de “poética corporal” e a poesia de “erótica verbal”. Na

poesia de Hilda Hilst, tal relação se evidencia por meio das sensações criadas pelas imagens que evocam elementos sensoriais e que, a partir delas, a encenação do amor se revela por meio da imaginação.

Nesse sentido, percebemos que Hilda Hilst, ao longo de *Cantares*, canta a palavra, canta o corpo, emudece. Lamenta a ausência, reluta a despedida, teme ultrapassar a experiência-limite do corpo, mas espera pela mesma ascensão em vida, devorada por Cronos (ditador do Tempo), por trovões e tempestades que anunciam o rigor e a ferocidade da natureza sobre a existência do homem. Silêncio, iluminuras, carícias, fome, desejo, experiências sensoriais que conduzem também para uma experiência transcendente.

1. ASPECTOS GERAIS DA OBRA *CANTARES*

*Grave-me,
como selo em seu coração,
como selo em seu braço;
pois o amor é forte, é como a morte!
Cruel como o abismo é a paixão.*
Bíblia Sagrada - “Cântico dos Cânticos”

A maturidade da poesia de Hilda Hilst é revelada após o ano de 1974, com a publicação da obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, obra em que temas já recorrentes em sua poética, como o amor, o erotismo, o mistério da vida, a experiência do homem com o divino, a transitoriedade do corpo, o conflito com o tempo e a morte apresentam-se com expressividade. Luisa Destri, ao falar sobre *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, livro que essencialmente retoma a tradição da lírica amorosa, define-o de acordo com características que permitem aproximar a concepção de amor da obra com a que se observa em *Cantares*:

embora seja este 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 (DESTRI, 2010, p. 4).

Assim como *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, *Cantares* também apresenta o amor não correspondido, em que fala da ausência do ser amado por meio de imagens que transfiguram a distância (“portas trancadas”, “paredes”, “muros”) dos corpos que buscam a união, mas que nunca se realiza, apenas se vê a miragem e a sombra desse amor amarradas pela impossibilidade da união. Além disso, os poemas em *Cantares* configuram uma realidade que revela a condição cruel da existência, isto é, a condição solitária do homem, por isso que os poemas também falam do desencontro como metáfora para tal condição, como percebemos no trecho a seguir: “Para a tua dura saudade. / Que tempestades de sede/ Nos areais da procura/ De quem te amou. De mim/ À caça do NUNCA MAIS” (HILST, 2004, p. 79). Os próprios paradoxos entre “dura saudade”, “tempestade de sede” e “caça do nunca mais” representam o desencontro e a ambiguidade desse amor que se revela ilusória e ausente; “saudade”, “sede” e “procura” são palavras que remetem a essa busca pelo outro ao mesmo tempo em que indica a ausência; o desejo que o encontro aconteça. No entanto, isso se torna

impossível, pois o próprio eu lírico se dilui, tornando-se o “nunca mais”, representando o desencontro entre os amantes e afirmando a existência isolada do homem. Desse modo, percebemos que o amor se manifesta na procura do amante pelo ser amado, mas o que ele encontra é o corpo ausente e apartado, apresentando a impossibilidade da realização amorosa. É nesse sentido que se justifica a aproximação com a obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão*.

A obra *Cantares*, publicada pela primeira vez no ano de 2001 pela editora Globo, integra dois livros que trazem em seu centro a referência aos cânticos bíblicos do Rei Salomão, algo que se constata a começar pelo título: *Cantares de perda e predileção* (1983), e *Cantares do sem nome e de partida* (1995). Embora as duas obras tenham sido escritas em momentos diferentes, com uma distância temporal de aproximadamente doze anos, ambas sugerem um retorno à tradição (os cantares bíblicos), bem como uma representação de um amor que busca pela transcendência e por alguma forma de correspondência, tal qual ocorre entre os esposos nos cânticos. A obra *Cantares* é fundamentalmente marcada pela ausência do ser amado e pela impossibilidade da realização amorosa, e, nesse conjunto de poemas, Hilda Hilst é capaz de recuperar os traços da tradição da lírica amorosa, cujo pano de fundo consegue se notar o tom romântico dos amantes, algo atestado já pelo diálogo com os “Cântico dos Cânticos”.

Segundo Alcir Pécora, “é ainda o amor dos esposos a sua matéria, mas a celebração sensualíssima das núpcias aparece aqui trocada por um registro de batalhas e lutas, no qual o tom elegíaco, pesaroso, alterna com o francamente belicoso” (2004, p. 7). Pode-se dizer que o amor e o erotismo nos poemas de *Cantares* se configuram do seguinte modo: se nos cânticos de Rei Salomão há correspondência entre os amantes, em um amor que se apresenta brando e em um erotismo marcado pela sensualidade das descrições, em *Cantares*, por sua vez, o erotismo é marcado pelos estilhaços, pelas gotas de sangue, em que o amor é vivido no desconsolo das despedidas, como o próprio título das obras “*de partida*” (1995) e “*de perda*” (1983), respectivamente, sugere. Trata-se, portanto, de um amor matizado pela impossibilidade, violento e ambíguo, registrado por meio da concepção do “ódio-amor”. Tal concepção também é o modo como o amado é nomeado e evocado pelo eu lírico, confirmando, assim, a inacessibilidade desse amor e a ausência do ser amado pela própria construção da palavra, que se constitui, por meio dos contrários, apontando para um amor moldado pelo mistério.

Embora Hilda Hilst afirme que o tema mais recorrente em suas obras seja a questão da morte, pelo seu inconformismo diante da ideia de completa finitude do homem, o amor e o

erotismo são também temáticas de grande amplitude em sua poesia, revelando-se, por meio do desejo do eu lírico pelo outro, mas permanentemente apartado por diversos impedimentos. Tais impedimentos se dão, principalmente, pela condição do homem, efêmera e limitada, e pelo desejo sádico do eu lírico em querer ser presa desse amor que sobrevive de feridas e esquecimento, levando-o ao seu autoaniquilamento, confrontando-se com a morte e debruçando-se sempre sobre a inacessibilidade do seu amante ou sobre a esfera do divino.

Em contrapartida, em seus poemas, parece haver no sonho, na lembrança e na nostalgia a presentificação do corpo do ser amado, que move o desejo do eu lírico quase como uma fúria, uma ânsia pelo outro, fazendo-o buscar por essa parte que lhe escapa e que é fugidia, como percebemos no trecho a seguir: “[...] para poder morrer apetejada/ Me cubro de promessas/ Da memória. / Porque assim é preciso/ Para que tu vivas” (HILST, 2004, p. 48). É, portanto, a partir das promessas da memória, que o ser amado ganha vida e forma nos poemas, e, também, que o eu lírico consegue atingir a sua plenitude em vida em uma condição do que parece ser uma declaração de sua morte: morrerá apetejada a partir da imagem do outro, não necessariamente pelo contato íntimo dos corpos mas por uma parcela limitada de sua lembrança em que o eu lírico é aniquilado pela figura do ser amado.

Nesse sentido, em *Cantares* (2004), nota-se que há um eu lírico que se sabe consciente desse amor alicerçado pela hostilidade, cuja enunciação se revela já na epígrafe de *Cantares do sem nome e de partida* (1995), com referência a Camões e a Webster, retratando o desconsolo do amor e o lamento pela ausência do ser amado:

*Ó tirânico Amor, ó caso vário
Que obrigadas um querer que sempre seja
De si contínuo e áspero adversário... (CAMÕES).*

*Cubram-lhe o rosto, meus olhos ofuscam-se;
ela morreu jovem (WEBSTER). (HILST, 2017, p. 509).*

As duas epígrafes parecem definir o percurso do amor na obra, percurso sob o qual as relações resultam quase sempre em frustração diante da impossibilidade da realização amorosa e da inacessibilidade do ser amado. A obra manifesta uma dinâmica em que o eu lírico busca continuamente por sua outra parte (sendo essa a força motriz do erotismo), mas se depara, muitas vezes, com um rosto ausente e com o aniquilamento de si, para que o outro se faça presente.

O trecho “Óh tirânico Amor”, extraído de Camões, confirma a lamentação e a violência, atributos que o amor assumirá na lírica de *Cantares*. A autoridade na própria

palavra “Amor”, escrita em letra maiúscula, evidencia a autonomia desse sentimento personificado, revelando-se áspero e hostil nos poemas de Hilda. Tal amor culmina na máxima violência que é a morte, confirmada no trecho de Webster com a morte da jovem moça.

Diante desse cenário hostil, os poemas de Hilda Hilst retratam a busca do eu lírico por sua continuidade na experiência com o outro, sob a perspectiva da contemplação de sua dissolução no ser amado. Pairam, portanto, sobre os poemas, elementos como a corrosão e a violência do tempo, sempre impiedoso diante dos amantes, manifestando-se como aquele que dita o compasso angustiante da existência e a duração do amor que os envolve, como podemos perceber no poema a seguir, “XXX – O Tempo e sua fome”:

O Tempo e sua fome.
Volúpia e Esquecimento
Sobre os arcos da vida.
Rigor sobre o nosso momento.

O tempo e sua mandíbula.
Musgo e furor
Sobre os nossos altares.
Um dia, geometrias de luz.
Mais dia nada somos.

Tempo e Humildade.
Nossos nomes. Carne.
Devora-me, meu ódio-amor,
Sob o clarão cruel das despedidas (HILST, 2004, p. 64).

Nesse poema, temos como imagem dominante a entidade superior do Tempo, materializando-se em metonímias que denunciam não só seu caráter devorador e opressor, mas também a precariedade e a carência a ele inerentes: “fome”, “mandíbula” e “humildade”. Essa entidade, personificada por letra maiúscula, está relacionada ao amor, sendo que a “volúpia” está marcada pelo excesso, pelos exageros e pela abundância, enquanto o “Esquecimento” está marcado pelo abandono, pela carência e pela ausência. Nesse sentido, tal contraste nos remete ao conceito de Eros, apresentado em *O Banquete*, de Platão; se por um lado o amor é filho da abundância, por outro também é filho da pobreza. Por isso, ter fome é marca da carência. O tempo, que consome todas as coisas, por sua vez, também sugere a ideia da fome, ideia que irmana tempo e amor. Ambos se fazem sentir no eu lírico como ausência, carência, fome, podendo-se dizer que no poema o tempo é uma das faces do amor, como se percebe no trecho a seguir:

A poesia de amor de Hilda Hilst, em sua quase totalidade, está condicionada ao problema da passagem do tempo, da finitude. São poemas de dor, ansiedade, relutância, seja com referências diretas ao transcurso das horas que subjuga os amantes, ou em confronto com a completude impossível no outro e a extinção do desejo que equiparam o amor ao tempo, na sua fome (RECH, 2010, p. 80).

A correlação entre amor e tempo, no poema, associa ao desejo a ameaça da transitoriedade, que tem sua realização máxima no abandono total. O “Esquecimento”, mencionado pelo poema, desenvolve, assim, uma reflexão sobre a transitoriedade da existência. Percebemos que a brevidade da vida, obsessivamente lembrada pelo tempo, angustia o eu lírico, que anseia ser devorado por seu amante: “Devora-me, meu ódio-amor/ Sob o clarão cruel das despedidas”. Assim, a ideia de devoração domina a atmosfera do poema; o musgo imprime, mesmo nas coisas mais elevadas (“os altares”), a marca corrosiva do abandono e o rastro do tempo, sendo dessa forma, também, que o eu lírico quer ser devorado por seu amado, de forma violenta. No entanto, o fato de o eu lírico desejar ser devorado “sob o clarão cruel das despedidas” permite-nos pensar que talvez ser devorado seja a forma última e desesperada de se unir ao ser amado diante da inevitabilidade da despedida, que se liga ao motivo do tempo, do esquecimento e da brevidade da vida. Ser devorado é aniquilar-se, porém, também é manter-se fundido, mesmo que aparentemente apagado no outro. Assim, entregar-se à devoração seria uma forma paradoxal de transcender à imposição do tempo, confrontando a força sublime do tempo e do afastamento, apagando-se conscientemente e fundindo-se no outro, vencendo, às avessas, a imposição da despedida.

O poema parece manifestar boa parte dos paradoxos essenciais de *Cantares*: ódio-amor, eternidade e efemeridade, presença e ausência, cisão e unidade, êxtase e aniquilamento, opostos que buscam transcender os limites do tempo ao mesmo tempo em que se esbarram com a permanente presença da finitude, com a ausência representada pelo esquecimento e pelo musgo que se alastra pelos “nossos altares”, encarnando a entidade do abandono. Além disso, o tempo, no poema, ganha corpo físico: “mandíbula”, surgindo como grande “devorador” de todas as coisas. Aqui aparece como uma espécie de Cronos, que articula a experiência amorosa tanto à ruína, como ao ímpeto da paixão (“musgo” aparece como símbolo de ruína e “furor” como expressão do ímpeto), exercendo uma ação ao mesmo tempo profana e sagrada sobre a edificação do amor, que assume forma de “altar”, em que se imprimem o furor e o musgo, as marcas do tempo.

As sugestões de Georges Bataille (2017) sobre a correspondência entre sacrifício e erotismo, em que a dimensão de êxtase da experiência erótica e abandono da consciência se ligariam a outras experiências de transcendência e aniquilação, como sacrifício ritual, nos oferecem os pontos de convergência entre as imagens aqui apresentadas. O sagrado surge na figura do tempo devorador, pois o ato de devorar sugere o componente erótico, já que remete a uma pulsão violenta inerente ao erotismo, em que o ser busca o êxtase como forma de atingir a experiência intensa com o divino, ainda que se submeta ao seu autoaniquilamento pelo sacrifício, enquanto a imagem do altar articula os polos do sagrado e do profano. A imagem do altar é sagrada por natureza, mas no poema aparece coberto pelo musgo e pelo furor, imolada pela marca do tempo, revelando o esquecimento e o abandono.

Edmund Burke, em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do belo e do sublime*, alega que a luz deve incitar uma grande impressão para ser sublime: “A luz, em si mesma, é comum demais para causar no espírito uma impressão forte, e sem uma impressão forte nada pode ser sublime” (BURKE, 2013, p. 105). Dessa forma, ao aparecer o “clarão cruel das despedidas”, há uma luz potente e cruel, que faz lembrar a dor da aniquilação, de ser fulminado por essa luminescência, uma luz sublime, portanto. Com isso, tal conceito se manifesta nessa relação em que os amantes se tornam submissos ao tempo, como vemos no verso “Mais dia nada somos”. Nessa afirmação, temos um eu lírico que anuncia a sua impotência perante o tempo. Dessa relação do homem com o tempo, nasce o vínculo do amante com seu amado, numa relação erótica, em que o erotismo se faz presente como forma de se eternizar, paradoxalmente, no instante de êxtase do aniquilamento testemunhado pelo clarão intenso da despedida.

Segundo Octávio Paz, em *A dupla chama* (1994), a imagem na poesia não é algo que possa ser visto ou que tenha forma física, mas pode ser sentida e materializada na imaginação, em que é possível tornar presente mesmo o que é impalpável e inexplicável. Em suas palavras:

aquilo que nos mostra o poema não vemos com nossos olhos da matéria, e sim com os do espírito. A poesia nos faz tocar o impalpável e escutar a maré do silêncio cobrindo uma paisagem devastada pela insônia. [...] Os sentidos, sem perder seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível (PAZ, 1994, p. 11).

É exatamente o que ocorre na personificação do tempo operada pelo poema. O tempo não corresponde diretamente a nenhuma forma física. Embora haja “O tempo e sua mandíbula”, constata-se, todavia, a sua potência na marca que deixa sobre as coisas que

perecem. Podemos adotar a explicação de Octavio Paz para, inclusive, demonstrar a relação entre erotismo e poesia no poema “XXX – O Tempo e sua fome”; afinal, o erotismo pode ser visto como uma das mais intensas experiências sensoriais do corpo. Esses sentidos não são tratados pelo poema. São remetidos, no entanto, por analogia, reencenando as impressões dos sentidos nas palavras. Todo o poema “XXX – O Tempo e sua fome” é marcado por apelos sensoriais – a luz que ofusca os olhos, que apela à visão, ao musgo aveludado, ao tato. O nome (palavra) liga-se à carne (matéria, sentido) para formar a ideia do corpo e a sua materialização, que pode ser devorada, aniquilada – fenômeno que mistura êxtase, aniquilação e morte, de maneira a nos fazer sentir na carne as forças do tempo, do esquecimento e da despedida.

Como dito anteriormente, o discurso poético tem a função de criar realidades novas, a partir do redimensionamento da experiência contida nas palavras de que se vale, em processos de analogia que geram realidades novas e mantêm viva a polissemia dessas palavras. Havendo, pois, no poema, uma expressão que conjuga o sentido único que nasce no texto e o sentido múltiplo que a palavra traz para dentro da poesia. É justamente esse processo que permite ao tempo ganhar corpo ao poema “XXX – O Tempo e sua fome”, pois o repertório de palavras nele utilizado parte da experiência emocional do tempo para encontrar nas palavras o apelo físico. Aí reside também um procedimento bastante expressivo em *Cantares*: o uso do paradoxo como forma de gerar realidades novas na poesia, conferir concretude ao abstrato e fundir conceitos opostos.

Ainda, esse poema nos permite associar a busca do eu lírico por sua completude, assim como no mito do andrógino primordial, de Platão. O eu lírico vê na experiência breve do encontro com o ser amado um caminho para a eternidade, e é nessa experiência que o eu lírico se depara com a transcendência, como zona fronteira entre a vida e a morte, revelando aquilo que é particular do erotismo nos poemas de Hilda Hilst: a atração pela transcendência é impelida pela força dinâmica do amor, em que o eu lírico tenta ultrapassar a sua condição limitada e efêmera (vida), através da experiência amorosa com o ser amado, sendo o erotismo o meio para se atingir a experiência sublime (morte).

A compreensão do processo pelo qual Hilda Hilst chega a esse nível de poesia pede a consideração de seu lugar na literatura brasileira. Assim, no tópico seguinte, buscamos discutir a trajetória da poeta, buscando-se discutir o refinamento de sua poesia ao longo de sua carreira e o percurso de amadurecimento dos temas e dos procedimentos que caracterizam sua poesia.

1.1 Hilda Hilst: o percurso de desenvolvimento de sua poética

Hilda de Almeida Prado Hilst nasceu no dia 21 de abril de 1930, na cidade de Jaú, em São Paulo. A autora, ao longo de sua carreira, enfrentou dificuldades entre “*ser vista e ser lida*” (HERINGER, 2017, p. 537), pois o primeiro desafio que encontrou em sua carreira foi a resistência no mercado com a falta de recepção de suas obras entre os leitores, por serem, muitas vezes, consideradas de difícil compreensão e de uma literatura não comerciável, como diziam alguns editores da época. Ainda que tenha ganhado algum reconhecimento nos primórdios de sua carreira de críticos renomados como Sergio Buarque de Holanda, Sérgio Milliet e Anatol Rosenfeld, não foi suficiente para que a sua fama e a sua literatura tivessem o êxito que a autora desejava.

Aos 20 anos, escreveu sua primeira obra de poesia, *Presságio* (1950), momento que inaugura sua carreira como escritora, com uma poética mais voltada

[...] para as formas puras e sublimadas. Valendo-se de uma dicção elevada, marcada pela celebração do poder encantatório da poesia, a autora cultivou uma lírica que se alimentava de modelos idealizados, cujo tema privilegiado era o amor, fosse humano ou divino (MORAES, 2018, p. 21).

Mesmo sendo uma poética de dicção mais elevada, não trazia nada de muito original. Em “termos de valor poético, tem pouco vigor e inovação”, afirma Duarte (2014, p. 134). Nesse período inicial, Hilst se debruçou sobre a tradição das cantigas medievais portuguesas, isto é, aos aspectos trovadorescos, como as cantigas de amor e de amigo.

Logo em seguida, após 17 anos se dedicando apenas à poesia, escreve suas primeiras e únicas peças de teatro (são oito ao todo), concluindo sua primeira obra de dramaturgia *A empresa (A possessa)*, no ano de 1967. Hilda é classificada de modo atípico entre os críticos da literatura, é considerada “uma espécie de unicórnio dentro da dramaturgia brasileira” (ROSENFELD apud ANDRADE, 2018, p. 25), pois, embora tivesse escrito suas obras teatrais num período marcado pela opressão do regime ditatorial, suas peças revelavam “acentuado teor poético e certas tendências místico-religiosa, conquanto fora dos padrões de qualquer religião tradicional” (2018, p. 25). Além disso, para o autor, suas temáticas foram abordadas “em termos simbólicos ou alegóricos”, mostrando-se uma dramaturgia singular e que escapa do teatro engajado convencional daquela época, trazendo em seu teatro as questões políticas sob um viés mais subjetivo. Ademais, Hilst encontrou no teatro uma forma

de conciliação entre a poesia (o desejo de comunicação que sempre buscou a autora) e o leitor, como afirma Rubens da Cunha, em sua tese de doutorado:

[...] ela encontrou na dramaturgia uma possibilidade tanto para dar conta das questões poéticas que tinha trazido a seus livros anteriores quanto para abarcar também o desejo de uma comunicação mais efetiva e direta com o leitor/público. Vivendo e vendo o seu tempo histórico, Hilda Hilst resolveu se comunicar com ele pela via do teatro (CUNHA, 2015, p. 18).

Na revista *Cadernos de literatura Brasileira – Hilda Hilst* (1999), Renata Pallottini revela que o teatro de Hilda Hilst comunica-se com o leitor, por meio de sua força expressiva e pelos personagens, aquilo que fez o homem se silenciar diante do momento político. Em suas palavras: “naquela época excepcional da nossa vida política, merecia ser despertado por palavras tão candentes como as suas” (PALLOTTINI, 1999, p. 113). Embora Hilda Hilst tenha afirmado ter sido um fracasso, a comunicação entre a sua escrita e o leitor, juntamente com suas palavras preciosas reveladas em suas peças, comunica com grande destreza os problemas do mundo.

Em 1970, lança, finalmente, sua primeira obra em prosa *Fluxo-floema*, livro decisivo que registra o que viria a ser a literatura hilstiana: uma produção literária que consegue demonstrar, a partir das temáticas e da própria linguagem, aquilo que é do mais baixo e grotesco do ser humano à experiência metafísica e abstrata, revelando a linguagem particular da autora e uma literatura de luz própria. Nas considerações de Carlos Vogt, a “sua prosa poética é basicamente fundadora, assume um ponto de partida e é, por isso mesmo, necessariamente menos compreendida” (1999, p. 19). Em sua prosa, Hilda expressa uma narrativa marcadamente poética, sobretudo em *fluxo-floema* (1970), *Qdós* (1973), *Tu não te moves de ti* (1980) e *Com os meus olhos de cão* (1986), e, por essa razão, sua narrativa acaba se distanciando do público.

Hilda se afastou da cidade de São Paulo em meados dos anos 60, lugar onde residiu desde 1937, fazendo o primário e o ginásio e, em seguida, sua graduação em Direito, na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, profissão nunca exercida. No ano de 1966, mesmo ano em que morre seu pai, muda-se definitivamente para a “Casa do Sol”, a alguns quilômetros de Campinas, São Paulo. Nesse período de reclusão na casa, ela decidiu se afastar da vida boemia e agitada que tinha para desfrutar das ideias poéticas, filosóficas, e se dedicar integralmente à escrita e à literatura. No entanto, isso não a impediu de tornar o espaço um local de grandes encontros entre os artistas da época. Essa decisão de fugir do grande centro e partir para um lugar mais ameno e perto da natureza foi justificada pela leitura de *Carta a El*

Greco, de Nikos Kazantzakis (1883 – 1957), um escritor grego, que “a inspirou a estar em constante contato com a natureza e centrada essencialmente na produção de sua obra” (DESTRI; DINIZ, 2010, p. 37). Foi na Casa do Sol que Hilda Hilst escreveu a maior parte de todas as suas obras literárias e se aprofundou nos abismos das questões humanas, sobretudo nos abismos da palavra.

A poesia de Hilda Hilst é lembrada, muitas vezes, pela alta erudição que a caracteriza, pela complexidade de sua expressão, pela linguagem refinada que tenta buscar o espaço transcendente e pelos temas que envolvem conteúdos filosóficos que se abrem para as questões da transitoriedade do homem e revelam o mistério da existência. Nelly Novaes Coelho é uma das grandes vozes da crítica hilstiana, sobretudo no que diz respeito à poesia. Segundo a estudiosa, Hilda Hilst traz em sua poética

[...] as metamorfoses de nosso tempo. [...] Algumas das interrogações mais radicais do pensamento contemporâneo:

- Uma de natureza física (psíquico-erótica), centrada na Mulher, cujo *eu* através da fusão amorosa com o *outro*, busca em si a verdadeira imagem feminina e seu possível lugar no mundo; e
- Outra natureza metafísica (filosófico-religiosa), centrada no além-aparências, ou melhor, no espaço-limiar entre o profano e o sagrado, tenta redescobrir o ser humano, as forças terrestres e a própria Morte, como elementos indissociáveis e integrantes do grande mistério da vida cósmica (Deus, o Absoluto, princípio primeiro) (COELHO, 1999, p. 67).

Tal mistério acaba se desvelando em sua poesia por meio da expressão do amor e do erotismo, em que o corpo se torna meio para a união com o divino, com o desconhecido, por isso, sua poesia parece se distanciar do leitor pouco acostumado com tal refinamento, classificando-a como uma poesia de difícil compreensão. Por outro lado, sua obra também ganha notoriedade pela sua rebeldia, que extrai da obscenidade e dos efeitos grotescos sua autenticidade. Nesse âmbito de criação, a autora escreveu uma literatura considerada por ela mesma como pornográfica, com o intuito de provocar os leitores, sobretudo por meio da linguagem chula. Esse período marca um dos momentos mais fecundos na carreira de Hilda Hilst (COELHO, 1999, p. 19). Além disso, aproveitou-se desse momento como uma estratégia de *Marketing* para chamar a atenção do público para essa literatura mais liberal e aceitável pelo público, já que as outras tentativas com o teatro, com a ficção e com a poesia não surtiram efeito. Embora Hilst tenha abandonado a literatura mais bem elaborada, a proposta desse novo momento literário foi a de incomodar, utilizando-se de palavras obscenas e perversas, mas sem deixar de lado a qualidade literária.

Essa dicção mais provocativa começa ser cultivada a partir da publicação da tetralogia, composta por *O caderno rosa de Lory Lamb* (1990), *Contos d'escárnios – Textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992), que expõem o homem e a realidade humana de forma grotesca, dando início a essa literatura provocativa, pornográfica, em que a autora pronuncia “daqui pra frente só vou escrever grandes e, espero, adoráveis bandalheiras” (PÉCORA, 2010, p. 32). É, portanto, o momento em que, propositalmente, deixa-se levar pela literatura de massa que ganha a sua tão desejada fama e, com isso, aproveita-se de temáticas grotescas, explícitas de sexo, com palavras chulas, para chamar a atenção do público, como uma estratégia de vender seus livros e ser reconhecida.

Dado o apelo da matéria obscena abordada com maestria por Hilda Hilst, a crítica especializada deu atenção a esse aspecto de sua obra, considerando a complexidade que está por trás dos temas sórdidos abordados pela tetralogia mencionada. Como demonstra Pucerno (2010), a temática pornográfica encobre, muitas vezes, reflexões maduras sobre a própria atividade intelectual, concebida de acordo com um esforço constante de transgressão:

A escritora se utilizou da irrupção obscena para marcar as violações normais que atçam as possibilidades do artista (mais particularmente do escritor) e fazem prender as expectativas dos leitores. O obsceno, portanto, será tratado como objeto de perseguição; aquilo que HH e os escritores criados por ela desejavam esgotar a fim de exorcizar o “fracasso” no “excesso de lucidez” e estraçalhar o que se encena (PURCENO, 2010, p. 65).

Assim, o obsceno em Hilda Hilst surge como forma de transgressão e explicita a realidade crua da sexualidade, que não só desorienta e agride o leitor, mas também o atrai. A partir dessa perspectiva, instaura-se uma relação complexa com o público em que a pornografia surge como armadilha, já que em seu interior traz questões complexas, como a situação limite do homem e os conflitos da subjetividade criadora. O obsceno é o caminho para certa forma de lucidez crítica e franca; crítica em relação aos valores sociais e à força que atrai o homem para a experiência mais sórdida, como forma de realizar uma revisão crítica da própria cultura. É o que ocorre, por exemplo, no livro *Cartas de um sedutor* (1991), na parte que apresenta as cartas de Karl, em que erudição se mistura ao chulo numa trama traçada pela experiência do protagonista, um intelectual que vive no submundo e que encontra no lixo livros de filosofia e literatura, e, a partir deles, reflete sobre a escrita em meio à experiência permeada por miséria e sexo, de modo a apresentar uma reflexão sobre a marginalização do intelectual.

Além disso, vale ressaltar a grande influência que Samuel Beckett teve sobre Hilda Hilst, pois foi a partir das leituras de suas obras que a autora passou a expressar em seus textos a duvidosa existência de Deus, os limites do homem, o espaço transcendente e o material e as blasfêmias contra este ser elevado e Absoluto. Segundo Leo Gilson Ribeiro, em relação a afinidade entre Hilda e Beckett, afirma:

Com ele, Hilda Hilst põe em dúvida a existência de Deus e oscila entre a suprema esperança de haver um significado maior e recôndito para a vida humana e o niilismo que de tudo descrê – e, por força disso, ergue blasfêmias contra Deus e injuria o que seriam impiedades divinas – para o caso de Deus existir –, no tocante as orações e súplicas dos seres humanos. Ambos os autores compartilham também de uma aliança corajosa entre as palavras chulas e termos de elevada beleza e de profunda meditação filosófica (RIBEIRO, 1999, p. 80).

Desse modo, o que se evidencia em sua linguagem escrita, de modo geral, é que Hilda não só transita entre as formas sublime e elevada, mas também se lança numa locução mais ousada e perversa, suscitando imagens que revelam o lado grotesco e animalesco do ser, em que “o fluxo narrativo se aterra, vai do sagrado ao profano, do sublime ao abjeto, do espiritual ao carnal, do poético ao chulo” (ZENI, 2018, p. 28), embora, em seus poemas, o tom seja mais elevado e sublime que o grotesco, como ocorre em suas narrativas.

*

Um dos aspectos fundamentais a se considerar na literatura de Hilda Hilst é que a partir da sua prosa narrativa, quando lança *Fluxo-floema*, em 1970, percebe-se algo de novo em sua escrita: os gêneros literários começam a se entrelaçar em seus textos, apresentando uma linguagem não convencional em que os recursos linguísticos, tanto da poesia, como da prosa e do teatro se cruzam, como Victor Heringer, no posfácio da obra *Da poesia* (2017) de Hilda, afirma:

[...] O trabalho de Hilst desafia as fronteiras dos gêneros tradicionais, tornando-as porosas e permitindo comércio livre entre o que costumeiramente se entendia por *poema*, *romance* ou *drama*. Em seus textos em prosa, diz Rosenfeld, “todos os gêneros se fundem”. Na poesia e no teatro, os influxos mútuos também estão presentes (2017, p. 534).

Em relação à sua poesia, a autora rompe, muitas vezes, com as estruturas tradicionais da poética, levando para o interior de sua escrita, ainda que com certa erudição e hermetismo, aspectos dramáticos do teatro e da narrativa da prosa, “adentrando-se nos limites do que a

própria linguagem pode representar” (DUARTE, 2009, p. 189) e confirmando não só o desejo de comunicação de Hilda Hilst com o leitor, mas também a consciência e o domínio da poeta em relação à linguagem.

Para demonstrar como esses aspectos de entrelaçamento dos gêneros surgem em sua poesia, selecionamos o poema “VIII – E taciturno”, na obra *Arias pequenas. Para bandolim*, presente no livro *Jubilo, Memória e Noviciado da Paixão* (1974), livro que inaugura a sua poesia mais madura, em que o eu lírico conversa com Túlio, personagem que é mencionado na maior parte do livro poético e que remete, também, a um protagonista, um corpo real, não mais apenas a um ser amado sem nome, como normalmente ocorre:

E taciturno

Pelo começo
Começarias
A minha estória
Que desde o início
Já se sabia
Ter todo o vício
De malfadada
Versos dementes
Volúpia larga:

- Era tão louca
Que lá da aldeia
Onde vivia
Mandava cartas
De fogo e areia
Esbraseadas
E as outras ásperas
Nem as abria
Só de tocá-las... –

(Túlio coitado
Já se queimava)

- Mulher-poeta
E incendiada
Que outra morte
Lhe caberia? –

- Túlio, tens culpa?
- Culpo-me nada. (1974, p. 274 - 275).

Percebe-se nesse poema uma espécie de narrativa em que o eu lírico prepara o leitor para a estória de si mesmo como poeta que seria contada por uma outra pessoa de modo

“taciturno”, revelando os seus “versos dementes”. Na terceira estrofe, tal descrição acontece trazendo o pensamento do “narrador”, de forma linear, acerca da poeta. Tal linearidade é um aspecto próprio da narrativa, o que confirma a influência do gênero narrativo na poesia de Hilst. A presença dos dois travessões é também um recurso estilístico característico em narrativas que dão destaque ao pensamento do narrador ou quando se quer enfatizar algo importante no texto, e, nesse poema, aparece justamente para destacar o discurso do narrador a respeito da poeta “louca”.

Já o segmento “(Túlio coitado/ Já se queimava)” se aproxima de um aspecto do teatro, a rubrica objetiva, isto é, a descrição do que o personagem está executando ou executará no momento de encenação e, embora haja o comentário pessoal do eu lírico (“coitado”), que confere um tom mais subjetivo, ainda assim, nos remete ao texto dramático pela estrutura estilística em que a descrição fica entre parênteses. Logo em seguida, no diálogo final com Túlio, notamos o travessão no início da frase, marca particular do discurso direto num texto em prosa, que revela a correspondência de comunicação entre o eu lírico e Túlio, o que geralmente não ocorre nos poemas de Hilda Hilst; os amantes, assim como não alcançam uma correspondência corpórea na maioria de seus poemas, no discurso também são limitados, numa comunicação breve e áspera (“culpo-me nada”).

Com isso, é possível exemplificar aqui como os gêneros literários se manifestaram na poesia de Hilst, em que a estrutura poética se mantém, mas os recursos tanto da narrativa quanto do teatro se incorporam em seus poemas, permitindo uma certa linearidade de pensamento/ideia, construindo uma estória em forma de poema, evidenciando o domínio da poeta em relação à linguagem para expressar aquilo que é misterioso do homem, bem como sua consciência enquanto poeta.

Além dessa questão dos gêneros literários que correm no corpo da escrita de Hilda Hilst, marcando a singularidade de sua dicção, há outro fator fundamental que aparece nos poemas da autora: a manifestação da temática da morte, que surge também no próprio poema acima analisado, em que sua aparição se dá por meio da consciência da poeta. E dessa vez, ela aparece sob forma de questionamento do eu lírico, como se percebe no penúltimo trecho em que traz à tona a consciência da poeta sobre o fazer poético e sobre si enquanto poeta no mundo, pois questiona o lugar da mulher-poeta (“Mulher-poeta/ E incendiada/ Que outra morte/ Lhe caberia?”) que acabaria decisivamente em morte. Essa estrofe é uma resposta ao terceiro parágrafo, em que o eu lírico relata o que diziam sobre ela na aldeia, sendo chamada de louca, assim como as bruxas que foram chamadas de feiticeiras, associadas ao demônio na época da Inquisição da Igreja Católica na Europa, e que tinham os seus destinos condenados à

morte, sendo, na maioria das vezes, queimadas. O poema traz imagens que remetem a esse cenário, como: “fogo”, “esbraseadas”, “queimava”, “incendiada”, podendo-se afirmar a referência às bruxas, ainda que de modo sutil, manifestada na condenação da mulher-poeta, que rompe ao escrever cartas.

Essas cartas que o eu lírico escreve, descritas como “cartas de fogo e areia/ Esbraseadas”, parecem nos revelar vestígios de erotismo, uma metáfora para a poesia erótica da “mulher-poeta” e “louca”, que escreve “cartas” em “versos dementes/ volúpia larga”, indicando uma “carta” que traz em seu cerne algo de violento (fogo) e sensual (areia). Em outras palavras, violento não apenas por serem cartas de fogo e esbraseadas, mas por serem escritas por uma mulher que busca romper com o silêncio de seu sentir, de sua voz, demonstrando, nesse ato, o seu ato transgressor; e sensual por serem cartas, cuja imagem denota um tom misterioso por não se revelar por completo, anunciando o amor, o erotismo, e, por isso, “esbraseadas”, direcionadas a Túlio, que se queimava ao tocar as cartas.

Ao fim, os versos “- Túlio, tens culpa? / - Culpo-me nada” evidenciam que a causa da condenação do eu lírico é por causa de Túlio, seu amante, que causa nela todo o entusiasmo e o fervor para escrever as cartas de fogo e areia, e é justamente isso que a conduz para a morte, de modo que Túlio não se sente culpado por ser o motivo de sua inspiração e morte, por isso tal resposta dura. A poeta, por sua vez, acaba questionando o tipo de morte que lhe caberia, pois “mulher-poeta/ E incendiada” (e incendiada pode ser interpretado sob uma perspectiva erótica) deveria ser aniquilada, como se também consentisse com a ideia de sua morte, visto que não haveria a possibilidade de concretização amorosa com Túlio, depreendido pela frieza de sua resposta e das cartas não abertas (“E as outras ásperas/ Nem as abria”).

Segundo Luisa Destri:

[...] 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 (DESTRI, 2010, p. 11).

Portanto, é por meio da não correspondência entre os amantes que o canto/cartas surge. O desejo ardente de comunicação com Túlio faz com que o eu lírico escreva, sem êxito, as suas cartas inflamadas, apenas confirmando o distanciamento entre os amantes, indicando a temática que será mais expressiva nos poemas de Hilst a partir de 1974, sobretudo na obra em que compõe o corpus de nossa dissertação, *Cantares* (2004): o amor não correspondido.

Nota-se que em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), a poesia de Hilda Hilst alcança grande refinamento, tanto em termos estilísticos quanto temáticos; algo que se reflete no poema “VIII – E taciturno”, que, ao incidir sobre “a mulher-poeta”, atesta a autoconsciência do fazer poético.

Hilda propõe uma linguagem própria dentro da literatura, que busca obsessivamente “outras formas de representação do real”¹ no cultivo da autoconsciência poética, inscrita na consciência dos limites da expressão e da vertigem propiciada pelas imagens poéticas. Segundo Duarte (2014), o que se percebe na escrita de Hilst a partir de 1974 é o pleno domínio e consciência da linguagem, pois é “[...] uma linguagem poética que ganha corpo e forma, pelo definitivo estabelecimento de marcas estilísticas que singularizam o estilo da poeta” (DUARTE, 2014, p. 135). Portanto, essa linguagem busca expressar-se por meio de formas que encenam o mistério da palavra, utilizando-se de recursos que marcam a lírica moderna como a dissonância e a autoconsciência poética. Para isso, a poesia de Hilda Hilst busca a experiência do limite da linguagem, desenvolvendo uma dicção em que o experimentalismo estético moderno se associa a reminiscências da tradição literária, podendo-se divisar em sua poesia ecos da poesia mística, da lírica trovadoresca, da concepção de amor que permeia os poemas de Camões, das imagens entrevistas no bíblico “Cântico dos Cânticos”. Essa conjugação entre novidade e tradição emerge a singularidade e a força da dicção da poesia de Hilda Hilst.

1.2 As influências de “Cântico dos Cânticos” e a poesia mística em *Cantares*

A expressão da poesia de Hilda Hilst em *Cantares* é marcada pelo teor místico atestado, principalmente pelo diálogo com os “Cântico dos Cânticos”, pela referência ao erotismo sagrado, Camões, ao Eros platônico, manifestações importantes da tradição lírica amorosa. Tal diálogo com a tradição, que, grosso modo, encena a busca por plenitude no amor, também reflete a busca pela plenitude no âmbito da própria expressão poética, em que a dinâmica da falta e da carência entre os amantes é metáfora para a busca da realização total da linguagem poética. Por essa razão, o que se revela em sua poesia é uma “caça” pelo contato com a dimensão transcendente, para que, finalmente, a completude da experiência poética possa se cumprir; e se cumpre, muitas vezes, por meio do próprio corpo do poema enredado

¹ “num momento de textos comedidos, cronometrados, ‘bem pensados’, impossível não considerar positiva a intensa vontade de libertação do texto hilstiano, passando por cima de todas as convenções linguísticas e literárias, numa busca obsessiva de outras formas de representação do real” (WEINTRAUB *et al.*, 2001, p. 217).

pela temática do amor, em que a relação amorosa entre os amantes se torna metáfora e meio para se atingir esse lugar elevado.

Segundo Alcir Pécora,

Os textos se constroem com base no emprego de matrizes canônicas de diferentes gêneros da tradição, como, por exemplo, os cantares bíblicos, a cantiga galaico-portuguesa, a canção petrarquista, a poesia mística espanhola, o idílio árcade, a novela epistolar libertina etc. (PÉCORA, 2010, p. 11).

Incontestavelmente o cântico bíblico marca a obra *Cantares*, não apenas pelo título que nos remete a essa tradição, mas também por meio dos próprios poemas que trazem em seu centro a temática do mistério do amor, em que os amantes buscam na experiência do corpo e do amor algo que está extrínseco a eles, isto é, o contato com a transcendência, o que o aproxima também da poesia mística. O cântico nos revela ser uma metáfora para o amor que celebra tanto o amor humano quanto o divino, que é, muitas vezes, visto e interpretado como uma parábola do amor de Deus para com a humanidade. É visível o erotismo dessa parábola, que representa a busca dos noivos pela consumação do amor por meio do corpo. No entanto, por ser um texto bíblico, a sensualidade e o amor se tornam metáforas para uma experiência sagrada. Nas considerações de Bataille sobre os estudos da linguagem mística de Pe. Louis Beinaert, o autor afirma que

a seus olhos, se a união sexual tem virtude de exprimir “a união entre Deus transcendente e a humanidade”, é porque ela “já tinha na experiência humana uma aptidão intrínseca para significar um acontecimento sagrado” (BATAILLE, 2017, p. 250).

A experiência sexual e o encantamento dos amantes se aproximam, portanto, do sagrado, pois simbolizam a busca pela experiência com o divino por meio do corpo, como percebemos no trecho a seguir do cântico:

Beije-me com os beijos de sua boca!
Seus amores são melhores do que o vinho,
O odor de seu perfume é suave,
Seu nome é como óleo escorrendo,
E as donzelas se enamoram de você...
Arraste-me com você, corramos!
Leve-me, ó rei, aos seus aposentos,
E exultemos! Alegremo-nos em você! (BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral, São Paulo: Paulus, 1990; Ct 1: 2-4)

“Beije-me”, “beijos”, “boca”, “vinho”, “odor”, “perfume”, “óleo”, “escorrendo”, “arraste-me”, “corramos”, “leve-me”, “aposentos” e “exultemos” são palavras que em nada escondem a sensualidade e o erotismo do poema. Também não escondem a embriaguez revelada pelo vinho, a admiração da noiva para com seu noivo, que é quisto por outras donzelas, e o desejo da noiva de ser levada aos aposentos de seu noivo, para que o amor seja consumado. Além disso, o poema se apresenta bastante sensorial e é por meio das sensações que o corpo se liga à alma, à esfera mística: “[...] o corpo pode se transformar em tributário da experiência mística” (SPITZER, 2003, p. 57), afirma Leo Spitzer sobre a poética mística de San Juan de la Cruz (1542- 1591), poeta que também foi influenciado pelos cânticos.

Diante disso, ainda sobre a sensorialidade e a experiência mística, essas são características que permeiam e unem *Cantares* de Hilda Hilst ao cântico bíblico, materializando-se nas menções aos animais (leões, tigres, ovelhas, cabras, éguas, pombas, corvo, leopardos), que, embora no cântico apareçam para descrever a beleza da noiva e o mistério do amor por meio dos “esconderijos de leões, / montes onde rondam as panteras” (BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral, São Paulo: Paulus, 1990; Ct 3-4), e em *Cantares* de Hilda Hilst se apresentem como forma de batalha entre os amantes, estas imagens revelam a presença do erotismo, sendo este uma das formas de transcendência e de contato com aquilo que está fora do homem, reforçando ainda mais a sensorialidade, o que demonstra, mais uma vez, a aproximação entre os dois cânticos.

Como podemos perceber no trecho dos cânticos bíblicos, o amor entre os amantes é correspondente, de modo que o desejo se manifesta pelas duas partes. Em *Cantares*, embora o eu lírico busque pela conexão com o ser amado, nós o vemos se lançar a um amor ausente e solitário, pois o ser amado quase nunca o corresponde amorosamente, e o próprio eu lírico se sabe anônimo e abandonado desse amor, mas que também nos faz pensar sobre a conexão com o lado misterioso da mística.

Analisemos o poema “XXXVIII”, em que a entonação do canto é semelhante ao trecho acima do cântico:

Toma-me ao menos
Na tua vigília.
Nos entressonhos.
Que eu faça parte
Das dores empoçadas
De um estendido de outono

Do estar ali e largar-se
Da tua vida.

Toma-me
 Porque me agrada
 Meu ser cativo do teu sono.
 Corporifica
 Boca e malícia.
 Tatos,
 Me importa mais
 O que a ausência traz
 E a boca não explica.

Toma-me anônima
 Se quiseres. Eu outra
 Ou fictícia. Até rapaz.
 É sempre a mim que tomas.
 Tanto faz. (HILST, 2004, p. 72).

Nos cânticos bíblicos, o canto inicia com a amada dizendo “beije-me”, o que faz o poema de Hilda se aproximar da entonação dos cânticos com o mesmo imperativo ao dizer “toma-me”, sendo dois verbos que denotam o anseio pelo ser amado. Ainda no mesmo texto, há mais dois verbos no imperativo: “arraste-me” e “leve-me”, que conferem o movimento de ir em direção a algo, e que, no poema, seria a amada sendo conduzida pelo ser amado, assim como “toma-me”, no poema de Hilda Hilst. No entanto, diferente dos cânticos bíblicos, em que a condução parece ser feita de forma branda e zelosa, “toma-me” parece imprimir algo mais violento e brusco, embora expresse o mesmo sentido de “arrastar” e “levar”, pois o eu lírico suplica por esse furtar de si para que, na vigília do ser amado, pudesse encontrá-lo, e, assim, fazer parte dele, num ato que se aproxima do sacrifício, representado na imagem “das dores empoçadas/ De um estendido de outono”.

Ao longo do poema, também se percebe a completa submissão do eu lírico perante essa figura misteriosa, pois ela vai se dissolvendo nas imagens para se tornar “anônima”, “outra”, “fictícia”, e essa dissolução é algo característico nos poemas de Hilda Hilst, para se tornar parte desse algo misterioso, numa busca constante do eu lírico pela transcendência. Nas considerações de Spitzer sobre o misticismo, o autor afirma que

O misticismo pressupõe a privação, a renúncia, a expiação como ponto de partida para a consumação, amplificando assim alguns princípios cristãos: só temos quando nada temos, só vemos a verdade quando fechamos os olhos para o mundo exterior [...], a luz do coração brilha mais forte que qualquer outra luz (SPITZER, 2003, p. 66).

No poema, a busca por essa conexão enigmática e transcendente vem metaforizada por meio das palavras “entressonhos”, “sono”, “ausência”, “anônima” e “fictícia”, pois se

associam ao afastamento do homem do seu mundo real e do seu corpo, para se ligar a um mundo que está fora dele, e encontrar aquilo que tanto busca nessa ausência. Por essa razão, o poema parece evocar a poesia mística, que tem, em seu cerne, não só o aspecto do sagrado, mas também o mistério, que busca na ausência uma forma de representação e de abertura para o inefável. Identificamos, portanto, como a privação, mencionada por Spitzer, e a abertura para a dimensão interna do ser se manifestam no trecho do poema acima: “Toma-me/ Porque me agrada/ Meu ser cativo do teu sono. / Corporifica/Boca e malícia. /Tatos. / Me importa mais/ O que a ausência traz/ E a boca não explica”. O eu lírico se satisfaz ao se ver prisioneiro do sono do ser amado ou da figura ausente, pois é nesse lugar de sonolência que a consciência se afasta do mundo externo para se ligar ao cosmo e para criar uma nova realidade, sobretudo a realidade erótica que é evocada em forma de corpo: “Corporifica/ Boca e malícia. Tatos”. A partir do sono, o corpo erótico do ser amado se configura, e essa é a única descrição de corpo concreto no poema, denotando o tom sensual que aparece na poesia mística, sendo uma forma de possível encontro com o divino. As descrições no poema, no entanto, são, em sua maior parte, abstratas, afirmando a separação do corpo físico e da alma, bem como a impossibilidade de acesso a esse corpo sagrado na forma física, cuja ausência guia o eu lírico para a experiência sagrada e transcendente. Por isso, afirma: “Me importa mais/ O que a ausência traz/ E a boca não explica”, isto é, o mistério da ausência é mais revelador do que o próprio corpo físico, por isso “a boca não explica”; ela se silencia e se torna metáfora para o mistério.

Dessa forma, o que se percebe é que tanto “Cântico dos Cânticos” quanto *Cantares* de Hilda Hilst apresentam características da poesia mística e o desejo pela transcendência, pois o místico é a figura misteriosa, amparada, muitas vezes, na imagem de Deus, embora não necessariamente o seja. Como mencionado anteriormente, os cânticos bíblicos manifestam características místicas não apenas por serem um poema religioso que sugere a união mística entre a humanidade e Deus, mas por suas figuras que remetem a essa poesia mística agregada ao erótico (os perfumes, óleos, vinhos, brincos, colares, ouro, véu, incenso, seios, pescoços), assim como em *Cantares*, em que o místico também surge por meio das imagens sensuais (sóis, mel, ouro-escarlata, água, espelho).

Os fatores que aproximam *Cantares* da poesia mística, portanto, são a tentativa de: 1) exceder o mundo corpóreo, e, por meio dele, tomar conhecimento da experiência extática e alcançar o ser amado e o encontro com o divino, e 2) representar, por meio de imagens enigmáticas, ausentes de corpo (“sem nome”, “Isso”, “tu-outro”, “nunca-mais”, “ódio-amor” e “Deus”) uma linguagem transcendente por meio da qual se possa atingir o sagrado, por isso o silêncio surge em tantos momentos nos poemas de Hilda Hilst. Numa definição breve sobre

poesia mística, Vinicius Mariano de Carvalho, em seu artigo intitulado *A poesia da mística e a mística da poesia* (2012), afirma: “a poesia mística é resultado do místico com a transcendência. Ela encontra seu melhor canal de expressão na poesia porque esta é linguagem que transcende a linguagem na própria linguagem” (CARVALHO, 2012, p. 72).

Diante disso, juntamente com o retorno à tradição da lírica amorosa que apresentamos com o cântico, Hilda Hilst esboça também preocupações poéticas típicas da literatura moderna e contemporânea, dedicando-se a temas como a dificuldade de expressão, a incomunicabilidade, a fragmentação do eu e o aniquilamento da subjetividade, o que justifica a relação de sua poesia com a poesia mística. Nas considerações de Destri: “[...] 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” (2010, p. 7). Tal força original dialoga com o silêncio, com o limite da expressão e com o sagrado, que é justamente o que Hilda propõe em sua obra: o limite do amor e do corpo, encontrando a sua dissolução na experiência absoluta com o divino e a experiência máxima da palavra, que revela a dimensão do êxtase.

No poema a seguir, “XXXIII – Se te pronuncio”, podemos perceber como se concebe a plenitude da palavra e a dissolução do corpo do sujeito, remetendo a uma poética mística a partir das imagens que conferem o poema e da própria busca do eu lírico pelo espaço transcendente:

Se te pronuncio
Retomo um Paraíso
Onde a luz se faz dor
E gelo a claridade.
Se te pronuncio
É esplendor a treva
E as sombras ao redor
São turquesas e sóis
Depois de um mar de perdas.

Vigio
Esta sonoridade dos avessos.
Que se desfça o fascínio do poema
Que eu seja Esquecimento
E emudeça (HILST, 2004, p. 67).

Nesse poema, temos um sujeito a quem o eu lírico se refere como “tu”, interlocutor que porta alguns atributos de divindade, confirmando, assim, a possível representação de Deus no poema. Os motivos que nos levam a pensar na figura de Deus nesse poema são três: o primeiro por mencionar o “Paraíso”, ideia e firmamento que ele mesmo criou, lugar que faz

referência à criação do mundo e da humanidade, e, ao mesmo tempo, o lugar perfeito em que as almas descansam após a morte; o segundo por sua força onipotente e pelo mistério de sua figura que se mantém oculta, justamente por ser misterioso e não ter nome, revelando-se como “tu”; e o terceiro pela descrição dos versos seguintes, numa perspectiva primeira de um Deus violento, e, em seguida, de um Deus mais generoso e luminoso.

Essa alteridade divina revela-se cambiante, entre luz e trevas, som e silêncio, articulando oposições agudas que geram o poema, em meio “a sonoridade dos avessos” que se realiza, ao fim, paradoxalmente, na precipitação, no esquecimento e na mudez. O trecho “onde a luz se faz dor” é o primeiro momento em que percebemos a presença do paradoxo como metáfora para anunciar o contato com o Divino. A “luz”, marcando a experiência do êxtase, sentimento elevado que retira de nós mesmos e nos conduz para um outro estado de “alma”, e que, ao mesmo tempo, “se faz dor”, sinalizando a hostilidade dessa experiência. Por essa razão, tal relação parece nos revelar algo de mais doloroso do que prazeroso e harmônico, pois, para que haja turquesas e sóis, é preciso antes “um mar de perdas”, retratando um poema que comunica a ligação paradoxal com esse ser divino. Em outras palavras, para que a transcendência nesse poema aconteça, é preciso que os opostos se confrontem, por isso o poema expressa o sofrimento e o prazer um ao lado do outro, de modo paradoxal, sendo justamente esse paradoxo entre as imagens luminosas e obscuras que enfatiza a ruptura entre as coisas e revela a conexão íntima entre aquilo que pertence à esfera humana e aquilo que pertence ao mistério, viabilizando a transcendência.

Em muitos de seus poemas, Hilda Hilst humaniza Deus, toma-o como uma figura que o eu lírico tenta alcançar tal qual o ser amado, e o caracteriza de modo a fazê-lo se aproximar do humano. A figura divina em *Cantares* é marcada pela força violenta de sua onipotência e presença, sendo chamada ou lembrada, muitas vezes, em letra maiúscula de “Cara”, “Ele o grande Tecelão da morte”, “Homem-luz”, “o Fazedor, Artífice, o Cego”, e até mesmo o ódio-amor, dissolvendo-se na figura do ser amado que tanto busca o eu lírico. Nas palavras de Santos:

É recorrente na poesia hilstiana o questionamento da existência de Deus, a busca pelo entendimento do que seja Deus e a tentativa de alcançar o plano divino, desse aproximar, ver e tocar a divindade como se toca um homem. Essa necessidade de tocar Deus acaba por aproximá-lo do ser humano e, dessa forma, há um processo de humanização do divino mediante o qual ocorre a transcendência do divino para o humano (SANTOS, 2014, p. 4).

Dessa forma, Deus, na poesia de Hilda Hilst, funde-se na figura humana, sobretudo no que diz respeito ao erotismo, na tentativa de, pelo ser amado, o amante/eu lírico conseguir a sua plenitude à medida que a plenitude máxima é a experiência transcendente com aquilo que se aproxima do divino. A materialização do corpo sagrado acontece no ser humano por meio do êxtase, no momento de união de um com o outro na experiência do corpo, retomando o “Paraíso” de que fala o poema acima transcrito, pois Deus é o todo-poderoso, criador de toda a humanidade, ao mesmo tempo em que o paraíso se torna metáfora para o nosso retorno à unidade perfeita, àquele lugar em que as belas memórias habitam.

Nas considerações de Hilda Hilst, quando questionada sobre a nostalgia, a autora a define como “beleza”: “há momentos que você viveu a perfeição, a beleza, e existe uma nostalgia da beleza dentro de cada um de nós, que seria Deus, o inominado. Penso que o homem tem a nostalgia da santidade, da perfeição, da luz” (HILST apud DINIZ, 2013, p. 151). Por isso que nos poemas de Hilda Hilst, ao mencionar o “paraíso”, a “memória”, o “sonâmbulo”, a “fantasia”, a “saudade”, os “sonhos” parecem conferir o espaço nostálgico de possibilidade para a realização completa do ser, o espaço em que o eu lírico acessa o mistério e vivencia a experiência mística.

Além disso, diante de um poema que se inicia com “Se te pronuncio”, verbo que revela o ato da fala, pode se afirmar que o poema também pretende versar sobre a própria potência da palavra e, nesse sentido, tanto Deus quanto a palavra se dissolvem um no outro, tornando-se uma única potência, uma única coisa: Deus é palavra poética, e palavra poética é Deus, elevando para a dimensão sublime a criação máxima e perfeita da palavra. Carvalho (2012), em estudos sobre o filósofo Heidegger, faz alguns apontamentos sobre o que o próprio autor considerou sobre a poesia:

Nas palavras de Heidegger (1994, p. 29, tradução nossa): “Poesia é fundação pela palavra e sobre a palavra.”² E mais: “Na palavra pode ser dito o mais puro e o mais oculto.” (HEIDEGGER, 1994, p. 24, tradução nossa).³ A poesia assim põe em descoberto o Ser para que nele apareça o ente. Ela dá nome, faz com que o mistério apareça, desvela-o; revela a essência, funda o permanente. A poesia é então a linguagem primogênita: “Fazer poesia é por si ofertar nomes aos deuses.” (HEIDEGGER, 1994, p. 35, tradução nossa).⁴ Na poesia a palavra realiza seu papel de fundadora da verdade. (CARVALHO, 2012, p. 56).

Ao pronunciar e verbalizar esse ente misterioso por meio do pronome oblíquo de objeto direto “te”, o eu lírico dá forma ao que é inominável, pois o “te” não tem forma específica, apenas é um referente pronunciado pelo eu lírico que se revela de grande potência

pelo que se desvela após o pronunciamento. Com isso, o eu lírico parece exprimir a própria expressão da poesia, que torna possível o indizível. É ela que faz o mistério aparecer, como afirma Carvalho, e o mistério desse poema se manifesta e ganha corpo na própria performance do poema, que, ao ser pronunciado, retoma um paraíso, lembrando-nos da grande definição dada por Octávio Paz, em *O arco e a lira*, sobre a poesia: “poesia é [...] retorno a terra natal, [...] linguagem primitiva, [...] retorno a infância, [...], nostalgia do paraíso, do inferno, ao limbo” (p. 21). A poesia é a locução da plenitude, onde o dizer acontece em sua forma mais completa e pura, em que os opostos como “é esplendor a treva”, no sexto verso, esboçam a reconciliação entre essas duas imagens, e que apenas na linguagem poética é possível, confirmando, a partir disso, o mistério do poema e a sua ligação com a poética mística.

A figura do paraíso, ideia que nos remete a algo místico por estar relacionado à esfera perfeita do divino, em que todas as boas almas se encontram, é descrita no poema de forma hostil: “onde a luz se faz dor/E gelo a claridade”. Esse trecho parece fazer intertextualidade com a primeira parte da Gênese da Bíblia, pois a primeira operação que Deus desempenha no mundo é criar a luz. Porém, nesse contexto, a luz é considerada algo bom, ao contrário do poema, em que a luz é representada como um incômodo (dor), e a claridade é imobilizada pela figura do gelo, que, ao invés de ser expandida ou fluida como a água, que é separada do firmamento (céu) na Gênese, no poema, a água é transformada em gelo, ou seja, a luz é impenetrável.

Embora o cenário conferido ao paraíso no poema seja de violência, ao “retomar um Paraíso”, é acessado o espaço divino, lugar de transcendência, em que o fluxo só é possível porque o eu lírico evoca, por meio da palavra, um ente desconhecido (“se te pronuncio”), que, segundo Octavio Paz: “esse desconhecido, sempre presente e nunca totalmente visível, chama-se Deus” (2012, p. 150). Com isso, revela-se a potência do próprio dizer, da própria palavra que transcende a sua função de comunicação, tornando-se elevada ao mencionar “Deus” ou o mistério, fazendo “surgir” o Paraíso, tal qual a luz, na bíblia, também se faz existir pelo pronunciamento. Ao tocar o desconhecido, pode-se dizer que a palavra adquire contornos sublimes:

Em toda experiência do sagrado se dá um elemento que não é temerário chamar de “sublime”, no sentido kantiano da palavra. E vice-versa: no sublime sempre se dá um tremor, um mal-estar, um pasmo e sufoco, que denuncia a presença do desconhecido e incomensurável, marcas do horror divino (PAZ, 2012, p. 148).

Os abalos da presença desse ser desconhecido se dão na descrição agressiva da luz e da claridade, que retomam às imagens tradicionais do sublime, proposto, sobretudo, por Kant. A linguagem sublime transita nos poemas de Hilda Hilst, tanto pela sua linguagem que se revela elevada ao tentar ultrapassar o limite da expressão quanto pelo amor e pelo erotismo que busca pela transcendência na união corpórea, ainda que impossível, com o seu amado. Nesse poema, o sublime se manifesta por meio dessa violência com as luzes, que provocam o mal-estar no eu lírico, sendo metáfora para a criação poética, que, antes de se tornar uma palavra poética, sofre uma espécie de violência, isto é, a palavra perde toda a raiz de seu significado, deixa de existir como uma linguagem coletiva, tem seus sentidos primários retirados, para se tornar uma palavra autônoma, “como se estivesse acabado de nascer” (PAZ, 2012, p. 46).

Assim, se antes a palavra era impenetrável e opaca, tal qual é o gelo no quarto verso do poema, no quinto verso, o nascimento da palavra poética se descortina numa miríade de impressões visuais: “Se te pronuncio/ É esplendor a treva/ e as sombras ao redor/ São turquesas e sóis/ Depois de um mar de perdas”. O eu lírico, ao pronunciar a palavra pela segunda vez, parece se assenhorar de sua condição paradoxal, parte esplendor, parte trevas, parte som, parte silêncio. Nesse sentido, o reencontro com a força original do discurso poético que Destri (2010) menciona acima é esse desarraigamento da palavra, que volta ao Paraíso, momento primário do verbo, para se fazer nascer e transcender, e, finalmente, encontrar a sua plenitude, mesmo que no avesso do discurso. Nas considerações de Alfredo Bosi, “a visão do relâmpago que tudo iluminasse em um átimo ou a entrega ao Nirvana do não-discurso seriam as opções coerentes de renúncia à expressão verbal” (2015, p. 38), isto é, o poeta encontra na renúncia da palavra (o silêncio) a sua transcendência. É por isso que, no poema, o eu lírico diz “Esta sonoridade dos avessos”.

Na segunda estrofe do poema, o paradoxo se faz presente para demonstrar que o que parece impossível na racionalidade torna-se possível dentro da linguagem poética: “Vigio/ Esta sonoridade dos avessos”. O verbo vigiar, de modo mais amplo, está relacionado com o ato de observar, de se atentar a algo com os olhos. Contudo, no poema, esse verbo se relaciona com a “sonoridade dos avessos”, o que parece incompatível dentro de nossa realidade, uma vez que “sonoridade” está relacionada ao som. Esse jogo de palavras, por sua vez, suscita o ausente, pois, embora tenhamos a palavra “sonoridade”, não há produção nenhuma de som, apenas o silêncio representado pelo “avesso”. Diante disso, o que esse trecho nos permite interpretar é que esse contraste se torna uma passagem da própria poesia

para a expressão mística, pois, na dificuldade de expressar o mistério, busca-se, nesses paradoxos, um meio para dizer o inefável.

É preciso afirmar que, não necessariamente a poesia é mística e fale sobre questões religiosas, mas ela busca um encontro com a transcendência e acontece por meio da expressão do silêncio pela e na própria linguagem, como acontece no poema aqui em análise. O místico se apresenta na poesia como uma face daquilo que é a tradução da transcendência, e, por isso, nos poemas de Hilda Hilst, vemos a aproximação e a menção a Deus, ao inominado, Eterno e ao Nada. Nas considerações de Carvalho, afirma-se que:

Os estudos de Henri Brémond, especialmente em *Prière et Poésie* (1926), no início do século XX, já citados anteriormente, são os primeiros a assimilar, no modernismo, o ato poético à experiência mística. A compreensão de que a linguagem poética traz uma busca por um absoluto inaudito, sem ser necessariamente fundada sobre uma crença em um Deus específico, a coloca ao lado da experiência mística e sua impossibilidade de se exprimir em uma linguagem que seja de realidades e lógicas (CARVALHO, 2012, p. 63).

A relação entre a palavra poética e a transcendência é algo característico da lírica moderna, e, assim como dito no trecho acima, a poesia se aproxima da experiência mística sem se ligar a algo religioso. O aspecto do absoluto inaudito e a inefabilidade se apresentam na poética de Hilda Hilst como uma forma de o eu lírico, pela palavra, conseguir alcançar a transcendência, uma conexão com o que está além da nossa compreensão e realidade. Por isso que, nos últimos versos, o eu lírico proclama: “Que se desfaça o fascínio do poema/ Que eu seja Esquecimento/ E emudeça”. Esse trecho revela o completo silenciamento da palavra e a dissolução do eu lírico, como se na ausência do fascínio do poema e do eu lírico, o silêncio, enfim, encarnasse-se e o poema se realizasse.

Na lírica moderna, tem-se um poeta preocupado em se aproximar do silêncio, da obscuridade, da sugestão, do nada, das categorias negativas, para se alcançar uma forma de expressão transcendente, cujo objetivo é ultrapassar o limite da linguagem e expressar o absoluto. Nesse sentido, o sentimento de incomunicabilidade, fragmentação da individualidade (autoabandono) e o isolamento do eu lírico, que aparecem na obra *Cantares*, são características do poeta moderno e atuam como correspondentes aos motivos misteriosos, desconhecidos e inexprimíveis da linguagem sublime. Em contrapartida, o erotismo surge como uma busca pelo desconhecido, pelo anônimo, em que o eu lírico anseia pela experiência do êxtase como uma revelação da transcendência, fundindo-se ao seu objeto de desejo ou mesmo se diluindo no arrebatamento das sensações físicas. Por essa razão, tanto a linguagem

quanto o corpo se interrelacionam na poesia de Hilda Hilst, querendo ambos atingir o mesmo ponto de transcendência.

Diante desse panorama da poesia de Hilda Hilst, é perceptível a profundidade da temática que envolve a sua poética que explicita as várias facetas do amor sublimado, em muitos momentos, na imagem de Deus, e que também busca nessa referência mística a própria transcendência corpórea na experiência extática com o outro, afirmando a potência da poesia de Hilst ao buscar no processo poético a transcendência da palavra. Neste sentido, o que vemos na poesia de Hilda Hilst é que há sempre uma busca por algo que ultrapassa o plano material, e é justamente esse mistério de um plano superior que move toda a sua poesia, seja na figura da carta misteriosa, analisada no poema “VIII – E taciturno”, no mistério do “tu”, que leva o eu lírico ao paraíso, materializando a possível face de Deus, ou na própria expressão “sonoridade dos avessos”, que faz emudecer e silenciar o eu lírico, no poema “XXXIII – Se te pronuncio”, e, por meio disso, anuncia a dissolução do sujeito na própria palavra que emudece e transcende.

2. A LÍRICA MODERNA E O SUBLIME

A linguagem poética de Hilda Hilst busca por uma espécie de transcendência tanto por meio da experiência do corpo quanto por meio da palavra, instância em que a autora procura exceder o “Nada”, como revela em uma entrevista concebida em 1952 para o *Jornal de Letras*. Ao ser questionada sobre o processo de criação de seus poemas, Hilda Hilst responde: “Meus poemas nascem porque precisam nascer. Nascem do inconformismo. Do desejo de ultrapassar o Nada” (HILST, p. 21). Ao buscar ultrapassar o “Nada”, Hilda Hilst se aproxima da estética do sublime e do mistério justamente pelo nada ser uma instância sem forma, inacessível, e, muitas vezes, motivo de desorientação, algo que, portanto, desafia a imaginação e a expressão, relacionando-se assim com alguns dos postulados do sublime que se encontram em Kant (2008), como a experiência estética que desafia os limites da imaginação.

Os poemas de Hilda Hilst, ao tratarem de temas abstratos e de máxima grandeza, como as tensões entre amor e a morte; a dimensão inefável de uma divindade difusa; a autoconsciência do poeta em relação à poesia e aos limites da linguagem, operam a enunciação do mistério e problematizam essa entidade do “nada”, que parece assombrar seu imaginário poético. Ao radicar no confronto da linguagem poética como o nada e o acesso a mistérios superiores, Hilda Hilst liga-se a uma tradição da poesia moderna, que tem entre seus grandes expoentes Mallarmé, que encontra na expressão elíptica e negativa da poesia uma forma de encenar uma experiência transcendente.

Essa busca da transcendência rumo ao desconhecido pela palavra matizada de ausências vincula a obra de Hilda Hilst, *Cantares*, à tradição da lírica moderna abordada por Hugo Friedrich (1978). Embora nessa obra de Friedrich não haja uma detida e explícita discussão sobre a estética do sublime, quando se consideram algumas categorias privilegiadas pela obra, constata-se alguma proximidade entre o sublime e alguns dispositivos da lírica moderna. Essa proximidade é entrevista em particular na consideração das categorias negativas, segundo Friedrich, tão importantes para a poesia da modernidade. A dissonância, o silêncio, a crise da palavra, e, sobretudo, a transcendência vazia, abrem a poesia a uma dimensão de ausências, mistérios e paradoxos, que traduzem aquela grandeza desafiadora da imaginação que tradicionalmente é associada ao sublime. A poética do sublime, portanto, relaciona-se a uma esfera inacessível à linguagem corriqueira, esfera que se descortina no silêncio, no avesso da palavra, no estranhamento oriundo da associação entre imagens contrastes, nas lacunas promovidas pelos fragmentos, enfim, nos espaços negativos que portam a impressão da transcendência.

Com efeito, em Hilda Hilst, a linguagem sublime também se relaciona com as angústias da existência que se manifestam como busca do caráter essencial da linguagem; como afirma Carvalho em sua dissertação intitulada “Poesia e corporeidade em *Do desejo* (2004), de Hilda Hilst”:

O elemento misterioso que envolve o exercício poético de Hilda Hilst atrela-se, primordialmente, à obsessão por uma linguagem cuja essencialidade seja capaz de refletir as contradições dos dilemas da consciência humana em sua totalidade existencial, envolvendo, portanto, não apenas aos elementos que marcam a concretude da matéria e por isso, a sua transitoriedade temporal, como também às esferas mais profundas do pensamento de caráter místico e metafísico, cujos questionamentos buscam um meio de transcender a própria finitude (CARVALHO, 2014, p. 7).

A busca obsessiva da poética de Hilda Hilst por uma linguagem integradora por um percurso no qual as lacunas e a impossibilidade de expressão se tornam mais evidentes parece relacionar-se com uma condição existencial tipicamente moderna. Parece ser o reflexo poético a uma espécie de que o aparente vazio metafísico da modernidade precisa ser descortinado por uma linguagem poética iluminadora. Já que, embora circunscrita à materialidade de um mundo sem mitos, a consciência moderna não deixa de ser assombrada por fenômenos opressivos e de contornos transcendentais, como a intuição de que há algo misterioso escondido por trás dos fenômenos das ausências. A poesia seria uma forma privilegiada de confrontar essas esferas ao explorar o contraponto entre a enunciação e o silêncio. Nesse sentido, a poesia consciente dos limites, sensível à expressão negativa, seria uma potência reveladora e mesmo uma mística em um mundo vazio de encantamento.

A seguir, buscaremos discutir a presença de algumas linhas de força da poesia moderna em *Cantares*, de Hilda Hilst. Para isso, consideraremos, principalmente, os aspectos da lírica moderna investigados por Hugo Friedrich, em sua obra *Estrutura da lírica moderna* (1978). Nossa atenção incidirá sobretudo em alguns temas e procedimentos que *Cantares* compartilha com a tradição da lírica moderna, como a poética fragmentária, o tema da transcendência vazia, a exploração da crise da palavra, o fascínio pelo Nada e pelo mistério; tais temas, como pretendemos demonstrar, também podem ser interpretados sob as orientações da estética do sublime.

2.1 A transcendência vazia, o nada e o silêncio: via para o sublime

O percurso da lírica moderna considerado por Hugo Friedrich (1978) tem como referência fundamental três principais poetas: Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, cujas

contribuições da expressão poética foram essenciais e decisivas para a manifestação e estruturação de certa vertente da lírica moderna, marcada pelo discurso autorreflexivo, preocupado com a investigação dos limites da linguagem poética e com os problemas relacionados a uma espécie de caráter existencial da palavra. Além desses poetas, há antecedentes que já anunciavam alguns traços da lírica moderna, como Diderot, que inaugura a concepção da reflexão sobre a poesia com a sua obra *Salons* (1759) e a sugestão mágica; Rousseau, que focava no eu absoluto, refletindo o seu próprio distanciamento em relação à sociedade e, por isso, evoca a ideia da incompreensibilidade do eu; e Novalis, que, partindo da magia, do encantamento da palavra e do poeta como mago, traz o conceito da “linguagem autônoma”, uma linguagem obscura, que não pretende comunicar mas ser uma sugestão. É essa forma de linguagem enigmática que causa o encantamento e a fascinação no leitor, como afirma Hugo Friedrich (1978), chamando esse procedimento de dissonância, caráter rico à lírica moderna.

Por outro lado, o poeta de maior influência para a construção das ideias da lírica moderna foi Charles Baudelaire (1821-1867), com a publicação de *As Flores do Mal*, em 1857, pois conseguiu unir em seus poemas a realidade vulgar do homem comum com as questões metafísicas, marcando aquilo que é particular da poesia moderna: a tensão, o mistério, a poética autossuficiente que busca ser fim em si mesma e, sobretudo, a autoconsciência artística, como afirma Hugo Friedrich (1987). Segundo o autor, Baudelaire “[...] reúne o gênio poético e a inteligência crítica. Suas ideias acerca do procedimento da arte poética estão no mesmo nível de seu próprio poetar e são, em muitos casos, até mesmo mais avançadas [...]” (FRIEDRICH, 1978, p. 36), estabelecendo a partir dele uma preocupação maior com a função da poesia, deixando de lado o sentimentalismo que se nutria do romantismo.

Grosso modo, pode-se dizer que a lírica moderna é fenômeno que começa a se processar entre a segunda metade e fins do século XIX, como desdobramento de algumas ideias românticas e como resposta à situação histórica das sociedades europeias daquele tempo. Em alguma medida, ela responde ao contexto de decadência da sociedade burguesa, em que muitos estavam sendo movidos pela angústia e pelo desânimo frente a uma realidade que vivia as consequências da Revolução Industrial, a Revolução Francesa, o confronto entre as classes e a percepção da aceleração histórica. Herdeira do romantismo, a lírica moderna confere contornos dramáticos a muitas inquietudes desse movimento, que, segundo Bosi, “expressa o sentimento dos *descontentes* com as novas estruturas: a nobreza, que já caiu, e a pequena burguesia que ainda não subiu [...]” (2015, p. 95, grifos do autor). Diante de um

cenário conflitante e, por vezes, ambíguo, a poesia romântica acaba se aproximando do caráter confessional, subjetivo, centrado no “eu”, da presença do misticismo, do sonho, da melancolia, dos devaneios, bem como de uma poesia que fala do disforme, tendo “sua predileção pelo grotesco, pelo horrível, pelo estranho, pelo sublime irregular, estética dos contrastes, a aliança entre riso e pranto [...]” (PAZ, 2013, p. 55), e marcando a existência vazia, o descontentamento do poeta que se viu marginalizado e a palavra poética em crise.

Além da grande influência do romantismo, a estética simbolista surge para, finalmente, dar forma às particularidades da lírica moderna e trazer um discurso que explora os limites da expressão ao demandar o elemento inefável que se insinua no símbolo. Um dos grandes poetas que logrou melhor traduzir essa busca dos simbolistas pela expressão plena que se coloca em confronto com as ausências e os limites da palavra foi Mallarmé:

Mas falta a linguagem “suprema” que os simbolistas tanto buscaram, a linguagem que seria capaz de transmitir tal pensamento, mantendo intocado esse tácito da palavra. A tarefa de Mallarmé, portanto, é utilizar uma linguagem imperfeita de tal modo que *comunique* o espaço em branco transpassado pela linguagem. Daí a estética da sugestão. Por ter o espaço em branco como condição de sua existência, é a poesia que mais se aproxima da linguagem “suprema” (SCOTT, 1989, p. 168).

Essa linguagem suprema é atingida sob a ordem da sugestão e da linguagem elíptica, em que a poesia se expressa a partir de elementos negativos como: o nada, o mistério, a poética fragmentária, a linguagem de difícil acesso, a transcendência vazia e entre outros recursos advindos do simbolismo, revelando, assim, uma dicção hermética, que configura aquilo que seria uma das particularidades da poesia moderna: a consciência do poeta sobre a própria poesia. O simbolismo, segundo Clive Scott, “despertou uma aguda consciência da linguagem. A linguagem deixou de ser tratada como um afloramento natural da pessoa, sendo agora vista como um material com leis próprias e suas formas específicas de vida” (1989, p. 171), rumo a uma poesia que sinaliza o seu próprio caminho, isto é, autônoma e autossuficiente. Sobre os poetas simbolistas, Mello e Jacoby afirmam que:

Os poetas simbolistas consideram o símbolo como o recurso para expressar o vago e multiforme mundo interno do ser humano, bem como as indagações sobre os mistérios cósmicos. Nesse sentido, a linguagem simbólica na lírica moderna é o recurso que institui, simultaneamente, como presença e ausência, algo inapreensível e misterioso, cuja realidade só pode ser sentida (MELLO, JACOBY, 2011, p. 5).

A partir dessas considerações, é possível dizer que é por meio dos símbolos que os poetas simbolistas e, depois, os modernos conseguem falar da interioridade fragmentada do homem, apresentando uma poesia que tende ao obscuro, com apelo ao nada, ao dissonante, articulando arrebatamento e discurso cifrado, que resultam numa “tensão que tende mais à inquietude que à serenidade” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). É nesse contexto ainda, do simbolismo e do delineamento de alguma das principais orientações da lírica moderna, que o poeta se depara com a crise da expressão poética, em que o poeta se percebe em crise com a sociedade, e os poemas expressam a angústia e o mal-estar da civilização industrial. Com isso, a poesia passa por um processo de reelaboração de seu discurso. A linguagem encara um momento de decadência e aridez, em que a unidade do poema parecia haver se perdido e sofrido desintegração tal qual a sociedade, que também se apresentava decadente, havendo, por essa razão, um conflito entre o poeta e a sociedade, entre a poesia e a linguagem, sendo a poesia a expressão dessas dissidências.

A crise da expressão esteve presente, de tempos em tempos, entre os poetas, refletindo tanto a crise do poeta em relação à sociedade quanto em relação a si próprio. Esse tema recorrente no campo de reflexões sobre a lírica moderna, trata do fenômeno pelo qual a linguagem, ao esbarrar em seu limite expressivo, depara-se com elementos como esterilidade e insuficiência. A exemplo disso, tem-se a poesia de T.S. Eliot, sobretudo em *The waste land* (1922), em que o poeta escava um buraco infinito entre as referências, num amontoado de imagens fraturadas que ressumbram esterilidade da sociedade, o vazio existencial e espiritual, e a incomunicabilidade, compondo um cenário da terra desolada em suas muitas facetas que refletem o caos da modernidade através da fragmentação do poema (DAVIDSON apud GRECCA; SILVA, 2018, p. 58) e do cenário apocalíptico.

O poeta da modernidade sentiu que o mundo havia perdido as suas referências, e a linguagem se tornou lacunar. No entanto

o poeta modernista deixa de ser o manipulador de quantidades fixas e tenta libertar as energias expressivas reprimidas da linguagem; deixa de ser o celebrador de uma ordem humana e torna-se o experimentador que busca uma “imagem reprimida e redentora” quase impossível em meio a um universo mutável, num processo aparentemente caótico (SHEPPARD, 1989, p. 268).

O caminho que esse poeta percorreu foi o de reconstruir a linguagem que se havia perdido, encontrando recursos em uma linguagem que buscou se aproximar da transcendência, da anormalidade, isto é, pretendia expressar o inefável. O poeta, ao confrontar

com a crise da expressão, a linguagem poética também se afasta da comunicabilidade imediata, da compreensão fácil, aproximando-se, como reconhece Friedrich (1978), do excêntrico, do desarmônico, do dissonante, o que leva a linguagem do cotidiano ao desconhecido. Diante dessa perspectiva do poeta que se volta a si mesmo e da poética hermética, podemos mencionar o ensaio de Eliot intitulado *As três vozes da poesia* (1953) em que ele denomina:

A primeira voz é a do poeta que fala a si mesmo, ou a ninguém. A segunda é a voz do poeta que se manifesta diante de um auditório, grande ou pequeno. A terceira é a voz do poeta que tenta criar uma personagem dramática cuja expressão seja em versos, que não diz aquilo que gostaria de dizer ele mesmo, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites de uma personagem que dialoga com outros seres imaginários (ELIOT apud BERARDINELLI, 2007, p. 18).

Hugo Friedrich, ao propor uma estrutura da lírica moderna, concentra-se na primeira voz da poesia, pois é aquela que justamente encara a si mesma, numa experiência poética que se “basta a si mesma. Não necessita mais do mundo, evita qualquer vínculo com a realidade. Nega-lhe até a existência. Fecha-se numa dimensão absolutamente autônoma” (BERARDINELLI, 2007, p. 21). Entretanto, há uma outra vertente da lírica moderna discutida pelo crítico Alfonso Berardinelli, em que o autor discorre sobre a teoria eliotiana, o “correlativo objetivo”, que vai na contramão da lírica defendida por Hugo Friedrich, sendo considerada uma poética antilírica. Segundo o autor:

O pensamento, a emoção, o impulso imaginativo ou psíquico do autor necessitam, segundo Eliot, projetar-se numa forma já construída, recorrendo a um suporte externo, cultural, realista e comunicativo, que liberte a individualidade criativa de si mesma, de sua arriscada infabilidade (BERARDINELLI, 2007, p. 18).

É por esse motivo que a poesia de Eliot estabelece conexões com referências externas (comunicação extraliterária). Em outras palavras, “trechos de conversas, transcrições paródicas, notas descritivas, citações de autores clássicos ou contemporâneos” (BERARDINELLI, 2007, p. 18). São justamente essas referências que parecem se haver perdido, bem como o olhar mais realista da materialidade da vida, que fazem a poesia de Eliot se tornar antilírica, mas que, ainda assim, aproxima-se da primeira voz da poesia que se encaixa na teoria proposta por Friedrich, pois a sensação de incomunicabilidade de sua poesia cria um distanciamento entre a poesia e o leitor.

Ainda, outro aspecto que Friedrich não coloca a sua atenção, e que também faz parte da modernidade, são as tendências culturais. O autor não menciona as vanguardas, por exemplo, por não estarem diretamente ligadas a uma questão de linguagem, como estilo, como ele propõe em sua obra. Segundo Berardinelli, “o que está em jogo nas vanguardas é mais uma situação social dos artistas modernos [...]” e “a inovação estética se torna militante, transforma-se em manifesto, em propaganda, em ação organizada” (2007, p. 21). Não era essa a intenção de Friedrich. Além disso, não cita alguns poetas importantes da modernidade, como Whitman, Emily Dickinson e Gerard M. Hopkins, porque estão distantes da lírica que propõe o autor, embora sejam bastante influentes na modernidade. A poesia de Whitman, a título de exemplo, vai para uma outra direção da lírica moderna, que é mais “[...] democrática e pânica, inteiramente anti-intelectualista e até, a seu modo peculiar, oratória e propagandista” (BERARDINELLI, 2007, p. 23). Em outras palavras, uma poética que pretende ser mais realista, consciente em relação ao processo histórico e cultural do momento, distanciando-se da autossuficiência da palavra, da poesia mais abstrata e do hermetismo poético que ressalta Friedrich em sua lírica.

Nas considerações de Heller acerca da linguagem autossuficiente, o autor afirma que:

Seja lá o que faça, a poesia não pode senão confirmar a existência de um mundo significativo, mesmo quando denuncie a falta de sentido deste. Poesia significa ordem, mesmo quando lance a denúncia do caos; significa esperança, ainda que com um grito de desespero. A poesia diz respeito à real estatura das coisas; portanto, toda grande poesia é realista (HELLER apud BERARDINELLI, 2007, p. 30-31).

Nesse trecho, o autor defende a ideia de que a poesia moderna não está desassociada dos problemas culturais da época. Para ele, o fato de a poesia se bastar em si mesma e não se abrir para outras instâncias que vão para além da estilística da poesia moderna é reducionismo, uma vez que “o próprio sentido da “técnica” da arte moderna se perderia” (BERARDINELLI, 2007, p. 31).

Por outro lado, as categorias negativas, a anormalidade e a dissonância que aborda Friedrich correspondem a elementos que caracterizam uma das vertentes da lírica moderna, não a mais duradoura, como analisa Berardinelli, e que tem no simbolismo o eu como principal ponto de irradiação, mas a mais inclinada à autorreflexão e ao confronto da palavra com aquilo que parece transcendê-la, mesmo que a encaminhando ao vazio. As ideias demonstradas por Berardinelli, portanto, contrastam com as de Friedrich, mostrando-nos uma

outra versão da lírica moderna, apontando a importância do retorno à realidade e não à fuga da realidade.

No entanto, é a partir dos elementos herméticos, obscuros e dissonantes que faremos a leitura da tradição da lírica moderna em *Cantares*, em que a sua poética confronta com uma dimensão transcendente desconhecida, refletindo sobre a linguagem poética em crise. Tais aspectos se manifestam nos poemas em *Cantares*, de Hilda Hilst, a partir dos contrários, como claro/escuro, ódio/amor, terreno/celestial, mansidão/violência, dor/prazer, eterno/efêmero, vida/morte, sagrado/profano etc., retratando a relação tensa entre os amantes, e falando de um amor de difícil acesso, ao mesmo tempo em que possibilita se relacionar à tensão poética, sobretudo no que diz respeito à poesia impenetrável, proposta por Friedrich.

É possível, portanto, perceber esses contrários e a dificuldade de acesso amoroso no trecho do poema “LVII - Há este céu duro” por meio da própria linguagem, que é obscura e paradoxal, configurando a relação de “ódio-amor” entre os amantes. Outrossim percebe-se que esse trecho se torna metáfora para a linguagem inacessível pela rigidez das imagens descritas, revelando algo de misterioso, próprio da lírica proposta por Friedrich:

Há este céu duro
Empedrados de ventos.
Eternidade és tu, meu ódio-amor
Senhor do meu sentimento (HILST, 2004, p. 94).

A tensão do poema se evidencia a partir da imagem de um céu empedrado, em que a dinâmica fluida natural do céu e do vento é interrompida pelas palavras “duro” e “empedrados”, marcando a dificuldade de acesso à palavra poética, e, assim, causando estranhamento pela representação de uma imagem que se distancia do mundo real (“céu duro”), sendo, por isso, paradoxal. No entanto, tal estranhamento, causado pelas imagens impossíveis no mundo real, é particular à poesia moderna, pois a linguagem pretende se afastar da linguagem usual e transformar-se em uma comunicação que consiga expressar aquilo que é de difícil representação, buscando tal experiência no limite da expressão poética. Nas palavras de Hugo Friedrich:

quando a poesia moderna se refere a conteúdos - das coisas e dos homens - não as trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranho, deforma-os. A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se - como ponto de partida para a sua liberdade - absorveu-a com alguns resíduos. A realidade depreendeu-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções - repudiadas

como prejudiciais -, que são necessárias a uma orientação do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu (1978, p. 16-17).

A linguagem poética permite a subversão das imagens e das palavras. Por essa razão, o poema aqui em análise se aproxima do âmbito do não-familiar, tornando-se desarmônico e perturbador, justamente pelo embate entre os opostos (“céu duro”, “ódio-amor”). A palavra é imobilizada pelo símbolo das pedras, e o amor, que é tão fluido quanto o céu, sofre uma tensão ao ter ao seu lado o “ódio”, impossibilitando o fluxo, sintonizando-se com a ideia de dissonância proposta por Friedrich (1987). Em contrapartida, o cenário endurecido do céu parece nos falar de um limite, o limite da linguagem que se esbarra em sua insuficiência de expressão. Fala também de uma ausência que lembra a dimensão do absoluto e da transcendência detida pelo céu empedrado, mas que tenta ser alcançado pelo céu e pelo vento, sendo ambos correspondentes ao conceito de infinito e ilimitado (transcendência).

A impressão da transcendência envolve as imagens que compõem os versos do poema “LVII - Há este céu duro”: o céu é uma extensão que não conseguimos dimensionar, remetendo-nos à ideia de infinito. Tal extensão é grandiosa e torna-se, dentro de uma concepção mítico-religiosa, a representação do acesso à vida eterna. À medida que o vento é parte integrante desse céu, que permite o movimento e o fluxo das coisas na terra e a dinamicidade da vida, também representa, simbolicamente, a partida para a dimensão superior. Nesse sentido, fica claro aqui que há uma busca pela transcendência, confirmada, também, no terceiro e quarto versos: “Eternidade és tu, meu ódio-amor/ Senhor do meu sentimento”. Os versos, ao mencionarem a eternidade personificada como a face do “ódio-amor”, falam da ambiguidade desse amor, que, ora causa ânimo ao eu lírico e o aproxima do amor e do desejo de transcendência com o ser amado, ora gera o sentimento de ódio pela sua ausência. Ao mesmo tempo, esses mesmos versos demonstram não só o desejo do eu lírico de querer seguir o fluxo do céu e dos ventos – a eternidade –, mas também o seu desejo de permanecer na materialidade da vida, que é opressiva tal qual as imagens duras que se apresentam no poema. Dessa forma, percebe-se o embate entre a vida e a morte entre os opostos, além da eternidade representada como morte e liberdade, sendo essa representação o encontro do ser com a superioridade.

Além disso, a estrofe também tenta dar forma concreta a um sentimento ambíguo, misterioso e potente, que rege a vida íntima do eu lírico (“Senhor de meu sentimento”), tentando traduzir em palavras a potência destruidora e gerativa das emoções do eu lírico – representado pelos polos opostos do ódio (destruição) e amor (geração), constituindo uma

mistura abstrata de sentimentos: o ódio-amor. Essa correspondência de conceitos opostos desafia a expressão lógica, aproxima-o da dissonância de que fala Friedrich, da fascinação e da inquietude causada pela união entre o ódio e o amor, dois sentimentos contrários. Contudo, existe uma correspondência invisível, e, portanto, não enunciada no poema, entre esses dois sentimentos: ambos são impetuosos, apresentados como absolutos (“Eternidade és tu, meu ódio-amor”). Essas correlações, se explicadas logicamente, comprometeriam a poesia, convertendo-se em prosa sobre as relações íntimas entre amor e ódio, como sugere Octavio Paz no ensaio “A consagração do instante”. O poema não fala sobre a realidade, mas gera novas realidades no centro de seu discurso, que colhe a experiência enunciada pelas palavras, explora seus múltiplos significados e gera novas relações, novas experiências, possíveis apenas na instância do discurso poético (PAZ, 1982). Em complemento às considerações de Paz, poderíamos acrescentar a afirmação de Hough:

A linguagem e as imagens não se restringem às fontes sancionadas pela tradição, mas no mesmo poema, podem ser chulas, de gírias, elaboradamente cultas e convencionalmente poéticas. O símbolo único de plenitude é uma inocência como o da infância, à qual se pode aspirar sem esperanças, ou que pode reaparecer subitamente, fugidia e inesperada, em meio a circunstâncias sórdidas e estranhas. E sobretudo, nos poemas em prosa e fragmentos semelhantes a etéreas canções, desaparecem todos os contornos definidos da representação pictórica, da narrativa ou da sequência lógica, enquanto o significado surge incerto, através de uma película com um poder de sugestão que escapa à análise (HOUGH, 1989, p. 256).

O poema é, assim, criação, processo, mais sugestão do que declaração. Além disso, a imagem poética é sempre um esforço de materializar, concretizar a experiência em uma representação que apela aos nossos sentidos; daí a utilização do vocábulo-imagem para definir o procedimento de expressão do poema, visto que ele, normalmente, converte elementos abstratos (amor, ódio) em entidades visualizáveis. De acordo com esse princípio, a estrofe do poema busca dar forma à entidade amor-ódio, face da eternidade e senhor absoluto da vida íntima do eu lírico, fazendo-o, nos primeiros versos, por meio da imagem do “do céu duro”, “empedrado de ventos” que se impõe à sensibilidade lírica. A imagem por si é polivalente e articula pontos paradoxais. Em primeiro lugar, o céu, algo etéreo e intangível por natureza, mas que se apresenta no poema como algo duro. Em seguida, os ventos, elementos marcados pela fluidez e pela dinamicidade, são paredes sólidas que aprisionam o céu.

Aprisionado pelos ventos, o céu, ilimitado, infinito, paradoxalmente é contido, emoldurado, aprisionado por barreiras invisíveis. É o aprisionamento e a estaticidade que contagiam a própria imagem do céu, que normalmente está relacionado à liberdade, ao

trânsito para uma esfera superior. No entanto, um céu aprisionado constitui, ele próprio, uma barreira, por isso a força do verbo “há”, que inicia o poema e dita o aprisionamento de todas as imagens. Assim surge a imagem: o céu-barreira, empedrados pelos ventos, como representação da eternidade, estática, aprisionadora, que dentro da vida íntima do sujeito é a expressão da constante tirania do ódio-amor.

Nesse sentido, percebe-se que é, por meio da tensão causada pelos contrários, geradora do efeito dissonante, que Hilda busca revelar a transcendência da palavra em seus poemas, sendo o amor um dos caminhos que levam a essa experiência. Seus poemas tentam confrontar com a realidade superior, visto que só as palavras não são suficientes para representar aquilo que se quer revelar; é preciso recuperar os recursos que evoquem o mistério, o obscuro e o silêncio.

Outro poema que convida a face do desconhecido, de um ser enigmático e transcendente, é “LI - Cálida alquimia”, em que poeta e alquimista são aproximados, no processo de reflexão sobre o fazer poético. O amor, por sua vez, revela-se na sobreposição da face misteriosa sobre a palavra, ditando o roteiro do poeta, isto é, a imposição do ser absoluto, para que o poema se manifeste de sua forma mais pura, tal qual é o ouro apresentado no poema:

Cálida alquimia:
 Ouro e compaixão
 Sofrida pena
 Aquecendo a mão fria.
 Toma-me cara e mãos
 E amorosa tenta
 Revestir de ventura
 Palavra e teia.
 Ilumina o roteiro do poeta
 Reabrindo as ramas da ilusão.
 [...] (HILST, 2004, p. 88).

No primeiro verso “Cálida alquimia:”, percebe-se a antecipação e a anunciação do mistério, tanto por meio da palavra “alquimia” quanto pelos dois pontos ao fim do verso. A alquimia, de modo geral, é a conversão do metal em ouro. Por isso, no segundo verso, temos a palavra “ouro”, resultado desse procedimento químico. Diante disso, ao pensarmos no ouro como o resultado perfeito dessa alquimia, um metal resistente, valioso, que nasce a partir de metais comuns, é possível pensar a alquimia e o ouro como metáforas para o processo poético em que as palavras passam por um estado de amadurecimento, e que, para isso, sofrem uma espécie de violência. Elas abandonam o seu significado comum e a sua função usual, que é a

linguagem coletiva, retornando à sua origem, o silêncio, ressignificando aquilo que antes era só uma palavra comum, e, por fim, renascem e se transformam em uma linguagem obscura, misteriosa, marca da linguagem poética. Nas considerações de Octavio Paz:

A criação poética tem início como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desarraigamento das palavras. O poeta as arranca de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informe da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se tivessem acabado de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se transforma em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desarraigamento, que arranca a palavra da linguagem; outra de gravidade, que a faz voltar (PAZ, 2012, p. 46).

No poema, essa “violência sobre a linguagem” aparece metaforizada no primeiro verso, pois a palavra “cálida” remete a algo quente, violento e que, por causa de sua alta temperatura, permite que a transformação e a alquimia aconteçam. É desse modo que a palavra é retirada de seu “estado” normal de comunicação, para dar lugar a um novo estado: a linguagem poética. E no trecho seguinte, terceiro e quarto versos, “Sofrida pena/aquecendo a mão fria”, parece haver a confirmação dessa violência: a pena, o objeto que permite a escrita e a concretização da expressão poética, projeta a palavra no papel. No entanto, essa pena é adjetivada como “sofrida”, revelando-nos uma experiência penosa e violenta, experiência a partir da qual torna-se possível aquecer a mão fria do poeta, que transforma a palavra comum numa linguagem autossuficiente, sendo esse o alquimista da palavra, que pode falhar, muitas vezes, em sua tentativa de representação. Por isso, sua mão é fria.

O tema do poeta alquimista de Hilda Hilst nos faz pensar na “Alquimia do verbo”, integrante de *Uma temporada no inferno* (1957), de Rimbaud. Trata-se de um famoso poema sobre a transfiguração da experiência mediante a poesia:

Inventei a cor das vogais! – A negro, E branco, I vermelho, O azul, U verde.
- Regulei a forma e o movimento de cada consoante, e me vangloriei de inventar, com ritmos instintivos, um verbo poético acessível, algum dia, a todos os sentidos. Eu me reservava sua tradução (RIMBAUD, 1957, p. 60).

Esse trecho revela a alquimia verbal a partir da conversão das vogais numa paleta de cores. A linguagem inventada, anunciada pelo eu lírico, a partir do próprio verbo “inventei” é traduzida, em seguida, pelas cores das vogais, que nos remete à sinestesia e nos conduz a um certo estranhamento, como se algo de anormal existisse nessa construção de palavras. No entanto, esse é o efeito que os poetas modernos pretendiam causar: a sensação de anormalidade. Rimbaud, expressa, dessa forma, o poeta como alquimista. E, utilizando-nos

desse poema para traçar uma comparação com “Cálida alquimia”, de Hilda Hilst, o processo da alquimia do verbo é anunciado no início do poema, com o próprio título, o que nos revela o processo de construção do poema, sofrido, quente e frio, remetendo-nos a algo sensorial, que também é apresentado no poema de Rimbaud ao apresentar as cores e o verbo poético acessível a todos os sentidos. No poema de Hilda, a sensorialidade parece ser o estímulo para o processo de criação do poema, em que o poema toma o seu rumo, e o poeta tem o seu primeiro impulso ao ter suas mãos aquecidas pelo mistério. Supõe-se ser o mistério, pois nos quatro primeiros versos não se tem uma entidade clara a quem o eu lírico se remete. É por isso que a mão parece ser aquecida por algo misterioso, a própria alquimia; mágica ganhando forma ao longo do poema.

Além disso, o poema aqui em análise parece mostrar um caminho para o eu lírico a partir do quinto verso (“Toma-me cara e mãos/E amorosa tenta/Revestir de ventura/ Palavra e teia”), em que o poeta se entrega a uma “cara e mãos”, figura anônima e misteriosa, na qual o eu lírico encontra amparo e potência para a sua Palavra, e o sentimento de desamparo da linguagem parece se esvaír, sendo abraçado amorosamente por essa presença misteriosa. Ao se deixar tocar pelo desconhecido, o eu lírico se aproxima da transcendência vazia de que fala Hugo Friedrich (1978), em que a poesia pretende “chegar ao desconhecido”. No poema, esse ser desconhecido e misterioso é a ponte para “Revestir de ventura/ Palavra e teia”, sinalizando a transcendência da palavra que buscava o poeta da modernidade.

O poeta moderno encontra a sua salvação e totalidade na transcendência da palavra manifestada a partir do nada, do silêncio, do obscuro, do mistério, debruçando-se sobre os objetos vazios, ausentes para representar aquilo que parece ser inacessível e de difícil expressão. Segundo Friedrich, “[...] a linguagem confere à coisa aquela ausência que a iguala, categoricamente, ao absoluto (ao Nada) e que possibilita sua mais pura presença [...] na palavra” (1978, p. 126). É, portanto, por meio da palavra que os objetos ausentes são presentificados e ganham sua forma no poema, revelando-se elevados justamente por se harmonizarem com o nada, com o mistério, sendo essas particularidades que representam a transcendência da palavra. E, no poema, tal elevação se reflete no vocábulo “ilumina”, em que o eu lírico busca na “cara e mãos” o sustento para o roteiro do poeta que ainda está escondido sob as “ramas da ilusão”, confirmando a necessidade de o poeta dar luz ao seu poema sob a ordem das figuras enigmáticas, obscuras, como forma de subsistência da própria palavra poética, elevando o poema para a dimensão da transcendência, aproximando-se da linguagem sublime.

A linguagem sublime nos poemas de Hilda Hilst é aquela que fala sobre a busca por plenitude, tanto na palavra poética quanto no amor, que busca pela transcendência, pelo contato com o divino, experiências, por seu turno, muitas vezes, sujeitas à falha e desafiadoras da compreensão. Por isso, a ideia do absoluto é evocada nos poemas, como uma tentativa de contato com essa esfera, como uma forma de atingir o espaço superior, que na materialidade da vida é impossível, sendo apenas possível por meio da expressão da palavra em seus tons enigmáticos. Daí o tema dessa busca expressar-se por uma linguagem obscura, dissonante e desconcertante, construída em uma dinâmica que segue as evoluções do êxtase amoroso.

O sublime, por sua vez, é o conceito que fala sobre o limite de nossa imaginação, sobre a tentativa de representação daquela realidade superior que desafia a expressão. Nos poemas de Hilda Hilst, esbarra-se, frequentemente, nas imagens do pó, do rosto sem forma, daquilo que não tem substância, como formas de evocação do irrepresentável que habita a esfera do sublime. O mistério irrepresentável, em sua poesia, também se relaciona ao amor, sendo este uma forma de acesso à transcendência. E, na experiência amorosa, o eu lírico de Hilda Hilst descobre a via em que a realidade carnal se desdobra no mistério do que não tem forma. Considerando, portanto, a concepção transcendente de amor e a atração pelo mistério que se observam em Hilda Hilst, buscaremos apresentar, a seguir, algumas considerações sobre o sublime, buscando apreender elementos oportunos à nossa investigação de *Cantares*.

2.2 Percurso do sublime em *Cantares*

A estética do sublime é discutida pela primeira vez por Longino, na antiguidade, em seu tratado chamado *Do sublime* (1996), em que traz à baila a questão da “arte suprema”, a arte retórica e a poética. Apesar de Longino ter sido o precursor dessa estética, as nossas reflexões, nesta subseção, centrar-se-ão no sublime discutido a partir do século XVIII, em que “passará a designar não apenas uma modalidade do discurso, como também os vastos e ilimitados espaços naturais, cuja contemplação faz *perder de vista*” (MONTEIRO, 2009, p. 16). Nesse sentido, utilizaremos como pilares autores fundamentais que inauguraram as discussões sobre o sublime na modernidade.

Primeiramente, consideraremos as ideias postuladas por Edmund Burke em sua obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, de 1757, o precursor das ideias do sublime na modernidade. Em seguida, discutiremos a ideia do sublime na perspectiva de Kant, que foi sucessor de Burke nesse campo de discussões, contribuindo para a ampliação da ideia dessa estética a partir de sua obra *Crítica da Faculdade do Juízo*,

publicada em 1790. Além disso, faremos a discussão sobre o conceito de sublime, considerado por Arthur Schopenhauer com a obra *Metafísica do belo*, publicado no ano de 1820, sucessor de Burke e Kant, integrando as suas ideias do sublime àquilo que Kant chamou de sublime dinâmico (relacionado à ameaça) e sublime matemático (relacionado à grandeza dos objetos e da pequenez do homem diante deles).

O sublime em *Cantares* (2004), de Hilda Hilst, manifesta-se na temática do amor e do erotismo que, nessa obra, liga-se aos grandes conceitos da existência, tais como a inexorabilidade do tempo, a dimensão da transcendência, a potência natural, evocadas na relação entre amantes e na inquietude do eu lírico diante da inacessibilidade da plenitude do amor e de sua natureza paradoxal, o que gera “ódio-amor”, o sentimento que move muitos dos poemas dessa obra e, ao mesmo tempo, a entidade demandada por eles. O amor em *Cantares* sintoniza-se com a ideia do tempo, que contrasta com a efemeridade e com a impotência da sensibilidade lírica. O lamento é comum em seus poemas, bem como o movimento de aniquilamento e a diluição da individualidade do eu lírico no êxtase a partir da experiência com o outro. Sob a temática do aniquilamento extático, *Cantares* tematiza a abertura à dimensão do sagrado por meio da realidade do corpo.

Nessa experiência corpórea/erótica, percebe-se que o eu lírico está em contínua busca por plenitude ao demandar um “ser” ausente, sem nome, relacionado a uma figura misteriosa e transcendente, designada no poema por termos como “Eternidade”, “Deus”, “ISSO” e “nunca-mais”. O contato com esses elementos se opera quase sempre por via do ímpeto amoroso e abre a experiência do corpo ao plano sagrado. No entanto, o encontro vem sempre acompanhado pela impossibilidade, contido pela representação da morte, sendo essa a manifestação do desconhecido, do misterioso e daquilo que é desafiador para a realidade do homem, retornando, assim, à maior angústia do homem, que é o tempo.

Diante disso, as ideias de transcendência, eternidade, paradoxo “ódio-amor” e Deus, que se apresentam na obra, criam um conjunto de ideias elevadas e permitem compor uma visão particular do amor, sensível ao apelo do mistério, e, por isso, sublime. Embora Hilda Hilst seja uma poeta da contemporaneidade, seus poemas, em *Cantares*, remetem a diversos elementos relacionados à tradição do sublime, tais como: o efeito de grandeza, a força impetuosa da natureza, o confronto entre o prazer e a dor gerados pelo amor, pela experiência do corpo (o erotismo), bem como pela sensação de aniquilamento diante de uma grande impressão. Essas particularidades da tradição do sublime podem ser compreendidas como metáforas que tratam de duas esferas: do limite da condição humana, em que o eu lírico busca a transcendência como forma de escapar da angústia de sua existência, como também do

limite da expressão da palavra, de modo a expressar a impossibilidade de nomear ou dar forma às coisas, como vimos na seção anterior. Trata-se, portanto, de uma linguagem que tenta se aproximar do absoluto e chegar ao infinito, utilizando-se do silêncio e do vago como recursos.

É por meio da expressão poética do amor e do erotismo que conseguimos explicar o sublime em *Cantares*. Para traduzir a experiência amorosa, a linguagem de *Cantares* chega ao limite, onde o amor revela-se como realidade inefável, cuja plasmação exige o cultivo dos paradoxos. Emerge, assim, o “ódio-amor”, conceito constituído por forças contrárias, como a vida e a morte, que representam o centro em torno do qual orbitam as inquietações do universo de *Cantares*.

Alcir Pécora, na nota organizadora da 1ª edição de *Cantares*, define o ódio-amor “como um desejo de sublime que esbarra num outro, cego, tosco, furioso, que é, também, por vezes, arquiteto de armadilhas, emboscadas e redes” (2010, p. 9). Com efeito, a linguagem do sublime se coloca a serviço do “ódio-amor”, representando-o por meio de um sistema de imagens relacionadas à potência e à grandeza transcendentais. Tais imagens são: as trevas, o escuro, a eternidade, as sombras, as torres, os tigres, os leopardos, o tempo, Deus, o céu, os ventos, os estilhaços, a noite, as luzes, o sangue e tantas outras, retomando fragmentos das imagens tradicionais do sublime, e nos aproximando do sentimento de ameaça e grandeza provocado pela experiência sublime.

Pode-se dizer que Edmund Burke (1729-1797) foi o responsável por trazer de volta e iluminar as discussões acerca do sublime na modernidade, postuladas anteriormente por Longino. Em sua obra *Uma investigação sobre a origem das nossas ideias sobre o sublime e o belo* (2013), Burke define o sublime como fenômeno associado à dor e ao perigo (2013, p. 59), isto é, aos sentimentos e às sensações que evocam as paixões humanas que, segundo ele, são mais intensas. Para ele, qualquer objeto que provoque uma sensação de grandeza no indivíduo, como inquietação e horror, revela o sentimento do sublime. Tais objetos grandiosos que provocam o horror e se associam ao sentimento de dor são ocasionados pelas impressões que causam os fenômenos da natureza, tais como a tempestade, os abismos, o escuro, a vastidão, as feras, a luminosidade e a infinitude, que demonstram a força opressiva da natureza, provocando tensão em nossa sensibilidade diante desses objetos violentos, conduzindo o ser ao sentimento do sublime.

Segundo Monteiro, “tanto as categorias do sublime como as do belo são pensadas e definidas pelo autor a partir dos efeitos que suas ideias ou impressões produzem na mente e no corpo daquele que as contempla” (2009, p. 19). Portanto, o sublime, para Burke, é atingido

a partir da contemplação e da percepção de nossos sentidos diante desses objetos grandiosos que provocam uma sensação desafiadora e arrebatadora em nosso espírito, causada pela ideia da dor e pelo terror, sentimentos que dão origem às impressões do sublime. Nas palavras de Burke, “de fato, o terror é, em todo e qualquer caso, de modo mais evidente ou implícito, o princípio primordial do sublime” (2013, p. 82).

Kant, por sua vez, em sua obra *Crítica da faculdade do juízo* (1790), “apresenta no sublime a autocrítica da imaginação no momento em que ela se depara com a irrepresentabilidade das ideias de infinito, liberdade e totalidade” (ROSSETTI, 2014, p. 31), isto é, o sublime para Kant está relacionado àquilo que é inapreensível: a busca por uma racionalização dessas representações que só são apresentáveis dentro de nossa sensibilidade, em nossos ânimos. Por isso, esses objetos são, muitas vezes, sem forma e acabam ultrapassando os seus limites representativos. Diante disso, há duas conceituações fundamentais para se compreender o sublime kantiano: a primeira é aquela que ele nominou por sublime matemático, e a segunda a que definiu como sublime dinâmico.

O sublime matemático está relacionado à grandiosidade da natureza que desperta a ideia de infinito na sensibilidade humana; no entanto essa grandeza, por ser inapreensível, demonstra “o ‘fracasso’ da imaginação em compreender aquilo que parece ser ‘absolutamente grande’” (ALMEIDA, 2009, p. 64), comprovando a limitação da imaginação do homem em tentar representar os elementos grandiosos, não necessariamente objetos, mas ideias que evocam a grandeza. Os fenômenos naturais relacionados ao sublime matemático são, por exemplo, infinidades das estrelas no céu noturno, a vastidão do mar, os espaços amplos do deserto, do horizonte, e tantos outros fenômenos que promovem uma grande impressão em nossa sensibilidade “*que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos*” (KANT, 2008, p. 96).

O sublime dinâmico, por sua vez, está relacionado ao poder da natureza e aos objetos que se apresentam a nossa faculdade de juízo, como ameaçadores e opressivos a nossa sensibilidade (KANT, 2008). O sublime dinâmico assombra e intimida o ser, despertando nele o sentimento de impotência e angústia diante da percepção de sua finitude e limitação em relação às forças superiores da natureza. Por outro lado, ainda que o sublime dinâmico esteja relacionado àquilo que causa medo, a resistência do homem em relação a esses fenômenos pode elevar sua sensibilidade à altura da potência terrível da natureza:

O espetáculo do sublime dinâmico se toma mais atraente quanto mais terrível é, pois desde que estejamos em segurança, perceberemos estes

objetos como sublimes pela capacidade que eles têm de elevar a fortaleza da alma, permitindo descobrir em nós uma faculdade de resistência que nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza (ALMEIDA, 2009, p. 64).

Diante dessa natureza onipotente e avassaladora, entrevista em elementos como rochedos, nuvens carregadas, vulcões, relâmpagos, trovões, furacões, oceano tempestuoso, tempestades, abismos, florestas escuras com suas ameaças desconhecidas e entre tantos outros fenômenos naturais (KANT, 2008), o homem, desafiado por tais potências, convoca a razão como forma de compreender aquilo que é inapreensível, em que as impressões sensoriais ultrapassam os limites da imaginação, e, a partir disso, o homem é atingido pelo sentimento do sublime, demonstrando a grandiosidade do seu ser, assim como a natureza violenta e opressora. Além disso, o sublime, para Kant, está relacionado ao sentimento de respeito que envolve o homem diante da natureza opressora, que supera os limites de sua imaginação e se vê consciente da ideia de potência. Essa experiência de superioridade permite a abertura para uma realidade transcendente que é atingida a partir da compreensão da magnitude dos fenômenos da natureza e dos objetos através da razão, faculdade importante para as considerações de Kant sobre o sublime. Nas considerações de Damasceno,

o sublime é aquilo que não pode ser medido, posto que se apresenta como uma potência que não é comensurável, estando acima do homem em força, poder e extensão. Mas justamente essa característica se configura como algo positivo ao homem, pois este desenvolve a consciência desse poder da razão que subtrai todas as medidas do sentido. É o que de certa forma busca o pintor, o poeta, o cantor, o artista, enfim, quando produz suas obras. Tenciona-se, em muitos casos, chocar, levar o observador a sentir algo que não faça parte do seu cotidiano e nem da sua existência corriqueira. O sublime, talvez mais do que o belo, é o efeito máximo almejado pelo artista, pois é no sublime que o homem muitas vezes refaz suas perspectivas, suas visões acerca de si e do mundo que o cerca. A arte, conforme inúmeros exemplos na história, possui de fato essa força de conduzir o ser humano ao sublime, ao sentimento de choque, violência, em um sentido mais refinado do termo (DAMASCENO, 2015, p. 7).

Para Schopenhauer (2003), assim como Kant, o sublime estaria relacionado ao poder dos objetos que suprimem o ânimo dos indivíduos (o sublime dinâmico) e ao aniquilamento do sujeito diante da imponentia dos objetos, provando a insignificância do corpo humano (o sublime matemático). Se para Kant o sublime surge a partir da relação entre imaginação e razão, para Schopenhauer, o sublime surge da relação hostil entre o objeto de grandeza com a Vontade humana: “pode ocorrer que precisamente os objetos que nos convidam com suas figuras significativas para sua pura contemplação possuam uma *relação hostil* com a Vontade humana em geral, tal qual ela se expõe em sua objetividade, o corpo humano”

(SCHOPENHAUER, 2003, p. 103). No entanto, se o indivíduo toma consciência dessa hostilidade e da ameaça que se opõe à Vontade, destituído de vontade e tomado pelo estado de puro conhecimento, ele se eleva sobre si mesmo, e essa experiência de elevação evoca o sentimento sublime. Em suas palavras:

No sublime aquele estado do conhecer puro é toda vez conquistado por um furtar-se consciente e violento das relações conhecidas como desfavoráveis do objeto com a vontade mediante um livre elevar-se acompanhado de consciência sobre a vontade e do conhecimento que se relaciona a esta (SCHOPENHAUER, 2003, p. 105).

O sublime, para Schopenhauer (2003), portanto, está relacionado à elevação de consciência diante dos fenômenos incognoscíveis da natureza, afastando-se de forma violenta da Vontade. Os fenômenos que evocam o sentimento de sublime estão relacionados àquelas imagens colossais, amplas (montanhas, rochedos, imensidão do mar, do oceano, céu, noite), ao som que, de tão alto, confunde-se com o silêncio (trovões, tempestades, agitação das ondas) e às iluminações que golpeiam os nossos olhos (o raio de sol, o relâmpago que anuncia a tempestade), entre tantos outros fenômenos naturais que desafiam e ameaçam a sensibilidade, numa luta hostil entre a natureza e a Vontade (SCHOPENHAUER, 2003).

A partir dessas considerações acerca das ideias de Burke, Kant e Schopenhauer, podemos pensar o sublime como efeito da grandeza, fenômeno violento, opressor, que, ao mesmo tempo, suscita a constatação de que há uma realidade acima da compreensão humana, misteriosa, que possibilita a elevação do ser, a transcendência de seu corpo, na dimensão do desconhecido, por meio de faculdades distintas, seja a razão, a intuição, o entusiasmo etc. O sublime, mais do que ao terror ou ao sentimento de pequenez diante dos fenômenos incomensuráveis da natureza, está associado à possibilidade de transcendência humana: “a alegação essencial do sublime é a de que o homem pode, no sentimento e no discurso, transcender o humano” (WEISKEL, 1994, p. 17), isto é, o sublime evoca a transcendência tanto na experiência anímica quanto na experiência da palavra.

Em *Cantares*, observa-se um sistema de imagens que parece se relacionar intimamente com a tradição do sublime. Os poemas que constituem a obra relacionam-se sobretudo com a ideia de transcendência, dimensão que o eu lírico busca mediante a experiência do corpo e da palavra, configurando uma poética sensível ao ideal de plenitude e à impossibilidade e, conseqüentemente, aos extremos da expressão e da sensibilidade. Esse processo de investigação das grandezas, perpetrado pelos versos de *Cantares*, muitas vezes, culmina na

contemplação das categorias negativas: a morte, o silêncio, o nada, que, por vezes, apresentam-se como pontos de chegada da trajetória de transcendência.

Em Hilda Hilst, o sublime não se manifesta de acordo com a linguagem grandiloquente a ele comumente relacionada, mas por uma linguagem sutil e contundente, que evoca metáforas que se colocam a serviço de delineamento da temática do amor e do erotismo, articulando imagens como “tormento”, “armadilhas”, “garra”, “largos rios”, “Homem-luz”, “Cavalos negros”, “montanha”, “infinito”, “tempo”, e tantas outras que, como vemos, fazem referência às ideias de potência, infinitude, horror, grandeza natural e transcendência, que, tradicionalmente, compõem o repertório do sublime. Além disso, o amor e o erotismo, por serem de difícil compreensão e definição, contraditórios e inquietantes, convocam algo de grandioso e desafiador. Por essa razão, pedem por uma linguagem adequada a esse apelo do encantamento e do mistério: a linguagem sublime.

Diante disso, é possível perceber no poema “LXIII - Tens a medida do imenso?”, como as características do sublime se manifestam na poesia de Hilda Hilst. Nesse poema, a indagação sobre o ilimitado faz-nos pensar imediatamente na grandeza absoluta que a teoria de Kant compreende o sublime matemático e que se oferece como um fenômeno recorrente no imaginário sobre o sublime, por suscitar as ideias do ilimitado e, conseqüentemente, do inapreensível:

Tens a medida do imenso?
 Contas o infinito?
 E quantas gotas de sangue
 Pretendes
 Desta amorosa ferida
 De tão dilatada fome.

Tens a medida do sonho?
 Tens o número do Tempo?
 Como hei de saber do extenso
 De um ódio-amor que percorre
 Furioso
 Passadas dentro do vento?

Sabes ainda meu nome?
 Fome. De mim na tua vida (HILST, 2004, p. 100).

A evidência do sublime, nesse poema, situa-se nas imagens que remetem às medidas incomensuráveis da natureza, em que o eu lírico questiona a dimensão dessas medidas como metáfora para a inacessibilidade do amor. Diante disso, o eu lírico parece buscar a racionalização da relação amorosa a partir de suas indagações, tentando encontrar a

segurança, representada pela investigação de uma resposta para seus questionamentos, de modo que esse amor possa ser concretizado diante de uma relação que se apresenta a partir da imaterialidade, aproximando-se da impossibilidade. Por isso, as imagens do imenso, do infinito e do extenso configuram as imagens sublimes. Por outro lado, temos “medidas”, “contar”, “quantas”, “gotas”, “número”, palavras do campo semântico da matemática que tentam racionalizar, buscar a exatidão ou a aproximação da dimensão dos objetos em números. No poema de Hilda, esses “objetos” são: o “imenso”, “sangue”, “sonho”, “tempo”, “extenso”, fenômenos que escapam de qualquer tentativa de cálculo ou apreensão. Segundo Kant sobre a grandeza:

Quão grande, porém o seja, requer sempre para sua medida algo diverso que também seja grandeza. Visto, porém, que no ajuizamento da grandeza não se trata simplesmente da pluralidade (número), mas também da grandeza da unidade (da medida) e a grandeza desta última sempre precisa por sua vez de algo diverso como medida, com a qual ela possa ser comparada, assim vemos que toda determinação de grandeza dos fenômenos simplesmente não pode fornecer nenhum conceito absoluto de grandeza, mas sempre somente um conceito de comparação (2008, p. 94).

Em outras palavras, um objeto grandioso só consegue ser mensurado por meio de uma comparação com um outro objeto grandioso. No entanto, essa mensuração não é absoluta; só é possível atribuir a medida através “do juízo reflexivo sobre grandeza” (2008, p. 94), ou seja, por meio da observação sobre a representação desse objeto. Por outro lado, se o objeto for infinitamente grande, de modo que ultrapasse qualquer dimensão e de modo que seja impossível a comparação com outros objetos, esse objeto é considerado sublime, em que não há nenhum padrão de medida que possa mensurar a sua grandeza, senão dentro de si mesmo (KANT, 2008), o que possibilita afirmar que todos os outros objetos são ínfimos diante desse objeto extenso, de dimensão que se alastra ao infinito. Burke, por seu turno, afirma que “as ideias de eternidade e infinito estão dentre as que nos provocam a mais profunda impressão, e talvez não exista nada que compreendamos tão pouco quanto elas” (2013, p. 86).

Nesse sentido, da mesma forma que essas imagens são impossíveis de serem apreendidas matematicamente e compreendidas na dimensão de nossa faculdade de juízo, o amor também não é um sentimento de fácil entendimento e, muito menos, possível de ser mensurado. Por isso, o conceito de amor aparece sublimado nas imagens do “imenso”, “infinito”, “sonho”, “tempo”, “extenso” e “vento” no poema. O amor caminha para as grandezas “infinitas”, para conseguir dar forma à ausência, que, no âmbito físico, é abstrata, confirmando a impossibilidade de definição e representação do amor por meio da linguagem.

O amor é permeado pela tensão entre aquilo que gera um sentimento de angústia, desespero e violência, ao mesmo tempo em que possibilita o sentimento de respeito e desejo profundo de união e correspondência amorosa. Por essa razão, a entidade “ódio-amor”, presente no poema, revela a particularidade dessa relação tensa e contraditória que aspira pelo desejo de união, mas se depara com a ausência do ser amado e com a impossibilidade de realização desse amor, sustentando a ideia de nostalgia em relação à continuidade perdida de que fala Bataille em sua obra *O erotismo* (2017, p. 39). Diante disso, o homem se vê novamente sozinho, em sua individualidade, anônimo como se percebe no trecho: “Sabes ainda meu nome? / Fome. De mim na tua vida”. Nesse sentido, parece adequado relacionar as imagens sublimes, abstratas, a esse amor tenso e contraditório, que, ao mesmo tempo que ama, odeia. E, ao mesmo tempo que deseja, vê-se impossibilitado de alcançar a união amorosa, a completude. Portanto, o amor parece se afirmar de difícil acesso, sendo as imagens metáforas para o mistério do amor.

Segundo Octávio Paz, “o amor é sofrimento, padecimento, porque é carência e desejo de posse daquilo que desejamos e não temos [...]” (1994, p. 190). Ao pensarmos na representação das imagens sublimes presentes no poema (“imenso”, “infinito”, “tempos”, “extenso”, “vento”, “fome”), notamos que elas configuram esse desejo de possuir algo que não se tem, pois elas não são tangíveis, são realidades abstratas que nos permitem associar à impossibilidade do amor, resultando em sofrimento e angústia. No trecho “E quantas gotas de sangue/ Pretendes/ Desta amorosa ferida/De tão dilatada fome” fica evidente a agressividade do amor; o “sangue”, a “ferida” e a “dilatada fome” tornam-se a materialização da violência em que o eu lírico se submete. O trecho “De tão dilatada fome” parece retratar o desejo de querer possuir o ser amado, a busca pela concretização amorosa, reforçando a ideia de Paz (1994) mencionada anteriormente. Já o trecho “E quantas gotas de sangue/ Pretendes/ Desta amorosa ferida” apresenta a lembrança do sacrifício, pois o eu lírico parece se preparar para renunciar-se diante de um ser imponente (embora não se refira diretamente a um sujeito, aparece um “tu”, percebido nas conjugações verbais na terceira pessoa do singular, que se assemelha a um ser superior), que quer arrancar a possibilidade da consumação amorosa que já se encontra fragmentada, configurada no trecho “Desta amorosa ferida”.

Nas considerações de Bataille,

é geralmente próprio ao sacrifício fazer concordar a vida e a morte, dar à morte o jorro da vida, à vida o peso, a vertigem e a abertura da morte. É a vida misturada com a morte, mas nele, no mesmo instante, a morte é signo de vida, abertura ao ilimitado (2017, p. 115).

Nesse sentido, a oferenda do sangue (dimensão da vida), para a realização do sacrifício, parece aproximar o eu lírico ao divino, pois ao mesmo tempo em que esse parece se submeter a uma condição dolorosa, que fere e atinge, ainda que minimamente, por meio do sacrifício, o reconhecimento de sua privação, conseguindo acessar a dimensão do ilimitado (a morte), como propõe Bataille (2017).

Além disso, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o “sangue é universalmente considerado um veículo de vida. [...] Às vezes, é até visto como o princípio da geração. Segundo uma tradição caldeia, é o sangue divino que, misturado à terra, deu vida aos seres” (1991, p. 800). Diante dessa consideração, o sangue, como símbolo do princípio de geração, parece ser o alimento, a força e o símbolo que incitam a esperança para a realização amorosa, uma via que possibilita o encontro amoroso, embora o eu lírico esteja sob uma condição hostil frente a uma força que o aniquila e o reduz.

Segundo Schopenhauer:

Quando nos perdemos na consideração da grandeza infinita do mundo no espaço e no tempo; quando meditamos nos séculos passados e por virem; ou também quando consideramos o céu noturno estrelado, tendo inumeráveis mundos efetivamente diante dos olhos, e a incomensurabilidade do mundo no espaço e no tempo se impõe à nossa consciência, sentimo-nos como indivíduo como corpo vivo, como fenômeno transitório da Vontade, uma gota no oceano, condenados a desaparecer, a dissolver-nos no nada (2003, p. 110).

Essa angústia descrita por Schopenhauer parece permear o poema de Hilda Hilst, pois o eu lírico se vê suprimido por essas grandezas que atravessam o espaço e o tempo, como se pode perceber na segunda estrofe: “Tens a medida do sonho? / Tens o número do tempo? Como hei de saber do extenso/ De um ódio-amor que percorre/Furioso/ Passados dentro do vento”. O sonho é associado ao espaço de representação da nossa imaginação, onde todas as possibilidades, desejos e eventos são possíveis. E, no poema, o sonho parece representar esse espaço, o espaço possível da realização amorosa. No entanto, o eu lírico é barrado pelo tempo, que marca a finitude e a impermanência do homem, que inflexibiliza a perspectiva do encontro amoroso e, mais uma vez, o reduz, se não pela dimensão do corpo comparado às grandezas dos objetos que os olhos não conseguem limitar, pela pequenez da sua existência, que é marcada pela morte.

No compilado de entrevistas organizado por Cristiano Diniz, intitulado *Fico besta quando me entendem: entrevista com Hilda Hilst* (2013), Hilda argumenta sobre o motivo que

a leva a escrever, que se esbarra na questão da morte pelo seu inconformismo diante da diluição da vida, e, com ela, a morte, junto com todos os encantos da vida e da existência do homem, esvaiam-se. Em suas palavras: “A verdade é que, diante da morte, a gente nunca está realmente conformada. É por isso que penso que o que me leva a escrever é uma vontade de ultrapassar-me, ir além da mesquinha condição de finitude” (2013, p. 30). Ao falar sobre o motivo que a leva a escrever, a ideia de morte é o que a impulsiona para o desejo de vida, revelando a sua inquietação diante dela, que busca na face da morte dizer sobre as coisas mais profundas e intensas da experiência humana, bem como expressar a abertura para a experiência sobre-humana, que, finalmente, encontrará a conformidade com a morte na experiência do êxtase, unindo vida e morte, sobretudo na experiência da escrita erótica.

Diante disso, essa vontade de se ultrapassar enquanto escritora ou humana se materializa em sua poesia e reflete no poema aqui em análise na última estrofe: “Sabes ainda meu nome? / Fome. De mim na tua vida”. Frente ao anonimato do eu lírico, que imprime a condição insignificante do homem, ao revelar-se “Fome”, confere o desejo ardente de se tornar potente diante desse “tu” que o aniquila, ultrapassando, assim, a sua condição finita. É, portanto, por meio da razão, que o eu lírico consegue atingir a sua superioridade, pois a partir do momento em que o homem é tomado pela consciência da dependência dessa grandeza diante dele, torna-se tão potente quanto, de modo a se elevar junto à grandeza da natureza.

Nas palavras de Schopenhauer:

“[...] A consciência imediata de que todos estes mundos existem somente em nossa representação, apenas como modificações do sujeito eterno do conhecimento puro, pelo qual nos tomamos logo que esquecemos a individualidade, que é o portador necessário, condicionante de todos os mundos e todos os tempos. A grandeza do mundo, que antes nos aniquilava, agora repousa em nós: nossa dependência em relação a ela é suprimida pela sua dependência de nós” (1999, p. 55-56).

Ou seja, quando o homem é tomado pelo estado de conhecimento puro, depara-se com o sentimento do sublime, em que a sua condição é elevada sobre si mesma, vivenciando o êxtase e a compreensão da unidade do ser com o mundo. Por isso, a grandeza da natureza não mais o fere mas o eleva.

Nesse sentido, buscamos demonstrar como o sublime se inscreve nos poemas de Hilda Hilst, sendo possível perceber que essa estética, em seus poemas, está intimamente relacionada ao erotismo, principalmente no que diz respeito à busca pela transcendência.

2.3 Corpo da ausência e os elementos negativos da tradição lírica moderna

Nos poemas de *Cantares*, percebe-se a manifestação do mistério, da dificuldade da expressão poética e de uma busca da própria poesia pelo espaço absoluto, um espaço transcendente que se transfiguram nas imagens ausentes e caladas, conferindo uma comunicação com o silêncio. Por isso, nesta subseção, faremos a análise de dois poemas de acordo com as categorias negativas (a ausência, o vazio e o nada) expressas na obra de Hugo Friedrich, bem como identificaremos a manifestação da transcendência na poesia de Hilda Hilst, que se debruça na busca por uma expressão sublime que se irrompe no emudecimento.

O primeiro poema a ser analisado é “XXXVI - Pedras dentro das barcas”, pertencente à obra *Cantares de perda e predileção* (1983), poema no qual a experiência da ausência se revela como poética do fragmentário:

Pedras dentro das barcas
Favos trincados
Embaçando as águas

Ai que cuidados
Que fulgor de dentes
Para criar um espaço
De ausência no meu presente.

E envoltório de malhas
E escuros rosários
Feitos de sal e aço

Ai que cuidados
Para prender quem vive
Dessas cadeias

E morre
Só de pensar em não tê-la (2004, p. 70).

A primeira estrofe traz um conjunto de imagens que nos remete a objetos estilhaçados e a elementos turvos (“Favos trincados/ Embaçando as águas”) que se relacionam com a opacidade e com os obstáculos (“Pedra dentro das barcas”), o que de pronto remete à temática da impossibilidade e das dificuldades de acesso a um espaço ausente, que é mencionado no poema. A pedra, na primeira estrofe, parece evocar o peso que impede a fluidez da poesia, do

hermetismo próprio da lírica moderna, em que juntamente com as imagens dos “favos trincados” e das águas embaçadas, permite-nos associar com o tom enigmático da poesia, com os conceitos de obscuridade e de fragmentação propostos por Hugo Friedrich. Já as barcas e as águas são o oposto; são a representação do fluxo, evocam o transporte, a locomoção, o movimento que permite a fluidez das palavras, percebido pela própria rima entre elas (“barcas” e “águas”) e o último verbo “embaçando”, permitindo o curso da linguagem. Esse contraste entre o fluxo e a contenção gera uma tensão no poema, tensão que se associa com a dissonância, causando inquietação e perturbação ao poema. Isso se percebe também na própria construção da primeira estrofe, em que as aliterações e as assonâncias conferem o movimento entre a passagem e a dificuldade do trânsito no confronto entre os sons que ora sinalizam a possibilidade do trânsito, ora a contenção, como podemos perceber no trecho a seguir:

Pedras dentro das barcas
Favos trincados
Embaçando as águas

A conjugação de aliterações produzidas por consoantes fricativas (“s”, “ç”) e nasais (“m” e “n”,) produzem sons mais brandos e fluidos. Os sons do “a” e do “e” (assonância), produzem sons que sinalizam a abertura para a passagem; já os sons do “p”, “b”, “r”, “t”, “c”, “g” e o “d” (aliteração), refletem sons mais cortados e rompidos, o que nos permite associar à fragmentação do poema, e o som do “o” (assonância), que produz um som fechado, assim como o poema hermético, que é fechado em si mesmo. Nas considerações de Octávio Paz sobre o poema, afirma: “O poema [...] se oferece como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente cujo final é também um princípio que volta, se repete e se recria” (PAZ, 2012, p. 75). Diante disso, o poema “XXXVI”, de Hilda Hilst, sinaliza esse fechamento em si mesmo por meio das tensões geradas entre as imagens e os sons das palavras. A dificuldade do fluxo é justamente metáfora para a incompreensibilidade do poema, e que não é de fácil acesso, por isso as pedras dentro das barcas, os favos trincados e as águas embaçadas. No entanto, são ainda nessas imagens dissonantes e nas tensões causadas por elas que esse poema se mostra autossuficiente, pois, à medida que ela se afasta da harmonia de sua expressão, depara-se com a sua força absoluta, que pretende encantar por meio da desordem.

Nas considerações de Friedrich:

A poesia quer ser, ao contrário, uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos (FRIEDRICH, 1978, p. 16).

A poesia moderna expressa, portanto, sugestão, construída a partir da obscuridade, da linguagem elíptica, metafórica, de difícil compreensão, que suscita no leitor desorientação ao mesmo tempo em que o atrai. Em outras palavras, o leitor desconhece a palavra por meio do estranhamento que ela gera, para, em seguida, reconhecê-la. Isso acontece no poema “XXXIV”, que traz um movimento que causa a sensação de repulsa e de atração, conduzindo a um efeito inquietante devido à impressão de anormalidade no discurso. Essa anormalidade é, segundo Friedrich, a expressão poética própria da modernidade.

No poema de Hilda Hilst, há uma força absoluta que o rege por meio do “fulgor de dentes”, imagem que confere uma potência que é capaz de criar “um espaço de ausências”, revelada na segunda estrofe. Segundo Steiner, “o poeta cria à perigosa semelhança dos deuses. Seu canto constrói cidades; suas palavras têm aquele poder que, acima de todos, os deuses negariam ao homem, o poder de conferir vida duradoura” (STEINER, 1988, p. 56). Por essa razão, pode-se afirmar que, na segunda estrofe do poema aqui em análise, o poeta surge a partir do verbo “criar”, pois esse verbo sinaliza o seu ofício da criação das coisas por meio de palavras, demonstrando, dessa forma, a sua força nas palavras ausentes.

Para Paz, “o poema é um espaço vazio, porém carregado de iminência. Não é ainda a presença: é uma penca de signos que buscam o seu significado e que só significam ser busca” (PAZ, 2012, p. 270). Por isso, o poema, ao conferir a imagem dos “dentes” e dos “espaços de ausências”, parecem dar forma exatamente a essa condição mencionada por Paz. Os “dentes” se ligam a boca, que está associada à fome, tornando-se símbolo de busca, busca de significados e sentidos; e os “espaços de ausências” configuram o “espaço vazio”, em que as palavras-imagens expressam ilimitadamente as suas múltiplas possibilidades de signos para se tornarem motivo de busca. A linguagem poética unifica as imagens, é feita de imagens, e, a partir delas, mesmo em seus contrários, paradoxos e caráter ilógico, cria a sua própria realidade, que é polissêmica e plural, conferindo às imagens a sua unidade, o seu retorno ao seu estado primordial. É, portanto, a partir das imagens presentes no poema que as ausências e as presenças se misturam, em que as palavras se tornam vazias e, ao mesmo tempo, completas, sendo o poeta o grande portador da realização da linguagem em sua plenitude.

Além disso, pode-se perceber uma aproximação entre o poema “XXXIV” com as ideias de Friedrich, em que o crítico afirma: “o absoluto entendido como o Nada, convoca a

língua [...] para encontrar nela a sede de sua aparição pura” (FRIEDRICH, 1978, p. 126). Isto é, se o poeta é o criador da realidade poética e convoca o absoluto pela linguagem, este também se torna uma força absoluta, encontrando no espaço de linguagem a sua aparição pura. O poeta é, portanto, aquele Ser absoluto capaz de dar nome as coisas ausentes através do verbo, das imagens, de elevar as palavras ao seu limite, que está fora do discurso humano, aproximando-as, assim, do Nada, de que fala Friedrich, e nos apresentando a realidade por meio do poema.

Ainda nas considerações de Friedrich, fala-se sobre as coisas concretas que podem se transpor à ausência em que “a linguagem confere à coisa aquela ausência que a iguala, categoricamente, ao absoluto (Nada) e que possibilita sua mais pura presença (livre de todo o concreto) na palavra” (FRIEDRICH, 1978, p. 126). Neste sentido, a palavra “ausências” no poema, ao nos remeter a uma ideia de infinito, de ilimitado que se conecta com o Nada, iguala-se ao absoluto e revela a sua aparição pura. Como afirma Friedrich, o silêncio das “ausências” confere o “eco” da transcendência da palavra. Essa busca pela transcendência da palavra e a aparição dos objetos ausentes se materializam no poema através das sucessões de imagens concretas na terceira estrofe, que dão forma a essas “ausências” e elevam a palavra para o plano do absoluto em sua expressão:

E envoltório de malhas
E escuros rosários
Feitos de sal e aço

Essas imagens reforçam a ideia de transcendência, pois sugerem uma aproximação com o sagrado, a começar pelo “Envoltório de malhas”, que parece simbolizar o véu que é usado em algumas religiões para cobrir a cabeça e o rosto de mulheres, utilizado também em momentos ritualísticos, bem como o véu que a noiva usa no momento de sua união com o esposo. Já o símbolo do “rosário”, geralmente utilizado por cristãos, remete-nos à reza que se faz utilizando-se um colar envolvido por contas, em que o sujeito o manuseia para contar os números de orações feitas. E, por fim, a última estrofe que parece conferir o aspecto físico do rosário, feito de sal (contas) e aço (colar). Nesse sentido, esse trecho parece revelar o aspecto da poesia mística que busca uma conexão com o absoluto sem necessariamente mencionar Deus, ou falar propriamente Dele ou dos santos. Diante disso, as imagens que se ligam à ideia de sagrado tornam-se metáforas para uma tentativa de conexão com a imaterialidade, com a busca pelo absoluto, pelo espaço transcendente e pela elevação do discurso poético. Em outras palavras, tudo o que se manifesta no poema “XXXVI” é uma incessante busca pela transcendência do discurso indicada pelas ausências entre as tensões das

imagens e pelo seu hermetismo que caminha para a dificuldade de acesso ou para a compreensão do poema. São esses os aspectos que confirmam a força magnética da poesia que busca pela transcendência, pela confluência entre as imagens e pelos seus sentidos, mas, acima de tudo, parece falar da dependência do poeta em relação à palavra para a criação da poesia e da sua própria revelação:

Ai que cuidados
 Para prender quem vive
 Dessas cadeias

E morre
 Só de pensar em não tê-las

Esse trecho, diferente das outras estrofes, demonstra uma presença maior de verbos, exprimindo, finalmente, a fluidez do poema, porque, se antes os versos eram expressos imagetivamente por imagens contidas, uma sobrepondo a outra, havendo uma moderação dos verbos, agora, nessas duas últimas estrofes, os verbos revelam a sua mobilidade e a sua fluidez com as imagens. No entanto, há algo paradoxal, pois, à medida que as imagens se ausentam nessas estrofes, os verbos materializam a cisão gerada pelas imagens das estrofes anteriores, sendo os verbos “prender”, “morre” e “tê-las”, três verbos que indicam a contenção. Diante disso, percebe-se que, ainda que o poema se torne fluido, ele demonstra a sua dependência pelas “cadeias”, isto é, a dependência do poema pelas imagens obscuras para que ele se revele. Além disso, o poema parece falar da dependência do poeta em relação à palavra poética, pois o poeta tem a sua revelação a partir da palavra; é ele o criador das imagens poéticas; é ele quem ascende a palavra poética a partir de seu olhar para o desconhecido, dizendo a realidade do homem; é ele quem “morre/ Só de pensar em não tê-las”. A palavra, por sua vez, é o artifício da poesia, e ao ser tocada por ela, é o retorno à sua forma mais pura, é a linguagem transcendida, é o estado de ser de todas as coisas. Por isso, o poeta, sem a palavra, é inexistente, torna-se ausente, porque é por meio da palavra poética que ele alcança a sua transcendência e, por isso, “morre/ Só de pensar em não tê-las”.

Em outro poema de *Cantares* “LX- Teu rosto se faz tarde”, a exploração poética das ausências desdobra-se como representação do esforço performático da palavra por plasmar um objeto esquivo ao domínio da palavra – o rosto amado. Aqui, a tentativa de representação se dá em analogia com a pintura, e a fragmentação relaciona-se intimamente com a exploração expressiva do efeito da cor:

Teu rosto se faz tarde
 Sob minha mão.
 E envelheço terna
 Dividida e austera
 Um mergulho de luz
 Metade treva.

Pinceis de fino pelo
 Desenhando emoções.
 Teu rosto se faz noite
 Niquelado traço
 Anil e ouro baço
 Sob a minha mão.

E jardins de gelo
 E muralhas-espelho
 E papéis guardados
 Castos de desejo.

Teu rosto.
 Uma tintura de fogo
 Na planície dos dedos. (HILST, 2004, p. 97).

Esse poema “LX” se compõe a partir de imagens e cores que se sobrepõem umas às outras, representando o amor e desenhando o rosto do ser amado, pintado em cores crepusculares, tons escuros, representado a partir das imagens da “tarde”, da “noite” e do “fogo”, como podemos observar a seguir: “Teu rosto se faz tarde”, “Teu rosto se faz noite” e “Teu rosto. /Uma tintura de fogo”. Essas imagens oscilam entre o visível e não visível, entre as imagens quentes e frias, o claro e o escuro, oposições que causam um efeito de tensão pintando a face da impossibilidade por meio delas. A própria construção dos versos, que se utiliza da metonímia, demonstra a dificuldade de aproximação entre os amantes, pois essas imagens parecem evocar um distanciamento entre eles pelas cores que convocam o entardecer e a dificuldade de se ver o rosto do amado, e, por isso, a sua impossibilidade. No entanto, ao ser o eu lírico o pintor, o artista que desenhará o rosto do ser amado, acaba por fazê-lo se aproximar do poeta, pois o poeta utiliza-se da linguagem poética para fazer possível a sua realidade, e, aqui no poema “LX”, o pintor delinea um possível vislumbre da imagem do ser amado, mesmo com a resistência das cores surtidas pelas imagens.

Segundo Chevalier em seu *Dicionário de símbolos* (1994) sobre as cores, afirma:

todas essas imagens coloridas traduzem conflitos de forças que se manifestam em todos os níveis de existência, do mundo cósmico ao mundo mais íntimo, com o preto representando as forças noturnas, negativas e

involutivas, e o branco as forças diurnas, positivas e evolutivas (CHEVALIER, 1994, p. 275).

As cores apresentadas nesse poema são marcadas pelas tonalidades claras e escuras, demonstrando, assim, o conflito amoroso que encontra sua apoteose nas cores crepusculares. Percebemos isso não somente nas referências “à tarde” e “à noite”, mas, também, nas menções às cores anil (um tom de azul escuro), ouro baço (que é um dourado fosco, sem cor) e na “tintura de fogo”, que é uma tonalidade entre a cor laranja e o vermelho, que, em contato com as cores noturnas, viabiliza a cor crepuscular, que se difundem umas nas outras. Além disso, é ainda a “tintura de fogo” que proporciona a iluminação das coisas que não estão aparentes, tornando-se metáfora para a iluminação do rosto do ser amado.

A paleta de cores, por fim, denota os contrastes absolutos entre luz e trevas: “Um mergulho de luz/Metade treva”. Essas duas imagens da luz e da treva são consideradas sublimes. No entanto, a luz precisa ser muito potente para que ela cause uma grande impressão, como os raios solares que violentam os nossos olhos e nos cegam. Essa luz torna-se sublime por seu excesso, aproximando-se do efeito das trevas. Já “as trevas são mais fecundas de ideias sublimes do que a luz” (BURKE, 2012, p. 106), pois elas conferem a completa escuridão e naturalmente causam no ser uma grande impressão. Com isso, pode-se dizer que ao mesmo tempo em que esse trecho da luz e da treva no poema “LX”, de Hilda, revela uma imagem violenta e agressiva do conflito amoroso, que ora é dor ora é prazer, parece também apresentar a luz como forma de revelar o silêncio do poeta na impossibilidade de manifestar-se pela palavra tal emoção referente ao ser amado.

George Steiner, ao falar d’A *divina comédia*, de Dante Alighieri, declara que: “a luz penetra em grau decrescente na linguagem; ao invés de tornar a sintaxe translúcida de significado, parece perder-se em esplendor irre recuperável ou queimar a palavra até transformá-la em cinzas” (STEINER, 1988, p. 60), demonstrando, dessa forma, que, a partir do momento em que a expressão da linguagem se faz insuficiente, a luz passa a ser o fio condutor para expressar o indizível. Sendo assim, nesse poema de Hilda, ao trazer a imagem da luz e da treva, o eu lírico, de fato, cala-se, mas encontra na arte da pintura uma forma de representação das suas emoções conflituosas que, em palavras, fazem-se impossíveis. A luz, portanto, parece retratar o movimento de inquietação do eu lírico, que se debruça sobre o silêncio das palavras, embarcando numa experiência meditativa da execução da pintura, pintando as emoções que lhe escapam em palavras.

Percebemos, assim, que esse poema é metáfora para o fazer poético, materializando nos amontoados de cores e imagens a pintura do poema que tem, como seu pano de fundo, o conflito amoroso, mas revela o mistério da própria poesia. Isso é demonstrado, sobretudo, na segunda estrofe, em que o eu lírico diz: “Pincéis de fino pêlo/Desenhando emoções”. Nesse trecho, o poeta revela a abstração do poema a partir de seu desenho, pois as emoções são mais fáceis traduzidas em “desenhos” do que em palavras. Portanto, aqui se identifica o emudecimento da expressão da linguagem, que é própria do poeta moderno. Na tentativa de dar forma às emoções, Hilda busca tratar da insuficiência da palavra, que se esbarra no silêncio, sendo este um dos grandes conflitos e temáticas de sua poesia.

Ainda nas considerações de Steiner:

Há uma terceira modalidade de transcendência: nela, a linguagem simplesmente cessa, e o movimento do espírito não produz nenhuma manifestação exterior de sua existência. O poeta mergulha no silêncio. Aqui a palavra delimita-se não com o esplendor ou com a música, mas com a noite (STEINER, 1987, p. 66).

As imagens “tarde”, “treva”, “noite”, “anil”, “papéis guardados”, “mergulho de luz” não só nos revelam a escuridão das trevas, o mistério do ser amado, mas também o mergulho no silêncio que materializa a busca por transcendência, abordado por Steiner, representando o limite da palavra poética que se rompe com o dizer. É por isso que temos a impressão de que esse poema comunica pouco, o que pode ser percebido pela timidez dos verbos, aparecendo apenas três ao longo de quatro estrofes: “faz”, “envelheço” e “desenhando”; e pelas imagens que revelam um certo impedimento causado pelas cores e por uma mão – a do eu lírico –, que parece não conseguir dar fluidez para a sua pintura, desenhando “jardins de gelo/E muralhas-espelhos/E papéis guardados/Castos de desejo”. Essas imagens são delimitadoras da fluidez da pintura e do poema, porque o gelo é incolor, frio, estático, representando a esterilidade, a falta; as muralhas-espelho criam uma ilusão do infinito, lugar transcendente, mas também são imagens que barram duplamente, porque o espelho reflete mais um muro em seu reflexo, o que dificulta ainda mais a fluidez do poema e da pintura. Os papéis guardados remetem aos papéis em que o poeta se debruça para lançar a sua expressão, papéis que, “guardados”, são misteriosos, calados, assim como todas as imagens que Hilda compõe no poema, que são escuras, retratando o enigma do poema, a insuficiência da palavra. Friedrich, ao falar do pensamento místico, afirma que “[...] a insuficiência da linguagem resulta da experiência do transcendente” (FRIEDRICH, 1978, p. 118). Por isso, o eu lírico, ao construir as imagens que constroem a ideia de mudez por meio das cores escuras, do contraste da sensorialidade

causada pelo “gelo” (frio) e do “fogo” (quente), das sensações extremas e das muralhas-espelho, revela a forma da transcendência na linguagem, em que o poeta transforma as imagens em símbolo de elevação.

Observamos, então, que, nesse poema, os aspectos do sublime aparecem não somente nas imagens da luz e das trevas no início do poema, mas também na forma da elevação da linguagem por meio das imagens, expressando o fazer poético, em que o silêncio, materializado nas imagens “caladas”, torna-se forma sublime para expressar o limite da palavra. O silêncio consegue comunicar muito mais do que a palavra, sendo ele a forma de manifestação lírica do sublime em Hilda Hilst. Dito isso, o poema encontra a sua totalidade na experiência do emudecimento.

Diante dessas duas análises, percebe-se que Hilda busca expressar em seus poemas aspectos que traduzem a cara do poeta da modernidade, como a busca pela transcendência na expressão poética, em que o silêncio, a fragmentação das imagens, as ausências e as obscuridades revelam o espaço nostálgico de onde vem a palavra, e para onde elas querem retornar.

3. AMOR E EROTISMO

A poesia de *Cantares* visa a contemplar o amor e o erotismo em sua plenitude, revelados, a partir da relação inacessível entre os amantes, do desejo da completude individual, por meio da experiência com o outro e da busca pela transcendência através do êxtase. No entanto, essa mesma experiência amorosa e erótica é transfigurada na relação do poema com a palavra, que nos faz lembrar as postulações de Octavio Paz, presentes em sua obra *O arco e a lira* (2012), segundo às quais o poema é dependente da palavra e busca, por meio dela, a sua própria transcendência (2012, p. 191). Diante disso, discutir sobre amor e erotismo na poesia de Hilda Hilst é falar sobre a relação dos corpos também como metáforas para a experiência poética, pois a poesia é o corpo em que se debruça a linguagem e torna possível a representação do ser e da sua realidade.

Desse modo, assim como a poesia tem a pretensão de ser autossuficiente e romper com a linguagem comum, o erotismo é também um ato transgressor, pois não tem a finalidade da procriação mas ser um fim em si mesmo. A atividade sexual em sua essência é a manifestação da vida através da reprodução natural aos animais sexuais, incluindo os homens, para a continuidade das espécies. No entanto, o erotismo é uma atividade sexual elaborada pelo homem e apenas para a sua realidade, tendo um carácter psicológico, que coloca o ser em questão, interrompendo e negando o percurso natural da sexualidade, que é a reprodução. Nesse sentido, a atividade sexual erótica é representação e encenação da atividade sexual, rompendo com a finalidade da procriação e buscando apenas o prazer individual. Por isso, é também ritual e abertura para a transcendência, confirmando o que diz Paz: “[...] o erotismo não é uma mera sexualidade animal - é cerimonia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora” (1994, p. 12).

Por essa razão, o erotismo, nos poemas de Hilda Hilst, além de tema central, também é metáfora para a linguagem poética, que anseia pela transcendência da palavra e busca ultrapassar os seus limites. Isso é perceptível nas imagens que a poeta traça em seus poemas, como: “Nunca Mais”, “eterno”, “morte”, “nada”, “pó”, “Deus”, “fome”, criando um cenário (a encenação) que nos permite pensar o desejo pelo outro como metáfora pelo anseio por plenitude do próprio eu lírico em relação à palavra, isto é, à erótica verbal de que fala Paz (1994). Por isso, neste capítulo, pretendemos, primeiramente, fazer uma contextualização da manifestação do amor e do erotismo, para, em seguida, debruçarmo-nos sobre o corpo da linguagem erótica de Hilda Hilst.

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

Em *Cantares*, há uma forte lembrança das ideias sobre o erotismo, tanto sob as considerações de Octávio Paz, em *A dupla chama* (1994) quanto as de Bataille, em *O erotismo* (2017), principalmente em relação ao sagrado, pois o erotismo na poesia de Hilda Hilst se manifesta como uma forma transcendente de o eu lírico buscar na experiência carnal a plenitude de seu ser, o que Bataille (2017) chamou de continuidade.

Em uma entrevista dada para o *Cadernos de Literatura brasileira*, o entrevistador lhe pergunta se reconhece que em sua literatura “[...] muitas vezes, o objeto erotizado era o próprio corpo divino” (HILST apud DINIZ, 2013, p. 196). Hilda afirma: “é verdade. É a busca de Deus”. Nesse sentido, uma das vertentes do erotismo em sua literatura é o acesso ao sagrado, pois, segundo ela, ainda na mesma entrevista, ao falar de erotismo, começa a querer se aproximar de Deus (HILST apud DINIZ, 2013, p. 198), ou seja, trata-se do desejo pela transcendência, já que essa esfera superior é a que aparta o homem da matéria e o torna completo, quando integrado à unidade divina.

O erotismo, por sua vez, não circunscreve o sexo apenas à finalidade de reprodução, mas corresponde a um componente da cultura que confere à sexualidade a liberdade de atividade autossuficiente, que se relaciona à própria imaginação e à fantasia diante do corpo ressignificado. No entanto, o erotismo foi moldado dentro de regras e normas para manter a organização social e conter os seus excessos. Segundo Paz, “o erotismo defende a sociedade dos assaltos da sexualidade, mas também nega a função reprodutiva. É caprichoso servidor de vida e morte” (1994, p. 18). Frente a essa consideração acerca do erotismo, entidades foram criadas para conter e limitar o sexo, como a ideia de castidade, criada a partir dos pensamentos religiosos, sobretudo o cristão. É a interdição que dá ao homem limite e consciência, limitando-o de seus impulsos sexuais; e a libertinagem, por sua vez, confere à realidade do homem o rompimento com as barreiras da sexualidade, excedendo as limitações do corpo e questionando a moral e os costumes da época (meados dos séculos XVIII). Com isso, o religioso solitário (casto) e o libertino, embora tenham ideias contrárias em relação ao sentido de sexo, partem de um mesmo pressuposto: o de romper com a reprodução e conseguir, a partir dessas experiências, atingir a divindade.

A ideia de castidade parece se revelar muito mais próxima da divindade e da transcendência do que as práticas sexuais coletivas. No entanto, ainda que a ideia de erotismo esteja ligada a algo próximo do proibido, à liberdade dos corpos e à transgressão de regras impostas sobre o próprio corpo, o erotismo permite que a sexualidade se funda com o sagrado,

pois é, também, um meio de transcendência, sendo, portanto, uma via que se interliga ao divino, ao sobrenatural. Prova disso estão nas práticas como o tantrismo, na Índia, o taoísmo, na China, e entre outras práticas eróticas religiosas que visam a cultivar o sêmen e a menstruação, de modo a encontrar na experiência erótica o êxtase, uma abertura para atingir a divindade, sendo essa experiência de prazer a representação da união do corpo com o ser superior, com o divino.

Nesse sentido, percebe-se que, tanto na experiência da castidade quanto na das práticas eróticas, há a negação da reprodução, de modo que se atinja um estado celestial, sobrenatural. Sem essas duas experiências, a contenção e a permissão não seriam possíveis, como se percebe no trecho a seguir:

[...] A castidade cumpre a mesma função no Oriente e no Ocidente: é uma prova, um exercício que nos fortalece espiritualmente e permite-nos dar o grande salto da natureza humana em direção ao sobrenatural.

A castidade é apenas um caminho entre outros. Como no caso das práticas sexuais eróticas coletivas, o iogue e o asceta podiam se servir das práticas sexuais do erotismo não para se reproduzir, mas alcançar um fim propriamente sobrenatural - seja este a comunhão com a divindade, o êxtase, a libertação, ou a conquista do 'incondicionado' (PAZ, 1994, p. 22).

Essa busca pelo plano divino é algo constante na poética erótica de Hilda Hilst. O erotismo surge em sua obra como uma busca, um anseio por aquilo que é desconhecido, misterioso e impossível de se alcançar. O eu lírico não se conforma com o plano terrestre, precisa ter a impressão da experiência com algo transcendente para se sentir inteiro, completo, e isso, muitas vezes, acontece na dimensão da palavra. Com o casto e os iogues, ascetas, a experiência transcendente acontece na dimensão do corpo, em que o casto precisa anular os seus desejos para ter a impressão da transcendência, ao passo que, os ascetas, entram em transe quando em contato com a experiência erótica.

O corpo do ser amado na poesia de Hilst é representado por imagens imprecisas, distantes, em que a concretização desse corpo fica no âmbito das ideias, intocáveis e impossíveis de se alcançar, sendo, todavia, a chama que acende o desejo do eu lírico, como se pode verificar no trecho do poema XLIII – “Ai que distância”:

[...]
tão ao meu lado
Te penso
No entanto
Tão afastado

Como se a água ficasse
A um dedo da minha boca
E todo o deserto à volta
Me segurasse (HILST, 2004, p. 78).

Nota-se que o eu lírico nesse poema é movido por uma relação de ausência com o ser amado. A concretude do seu corpo é ilusória, como uma miragem no deserto, distante. Embora esse poema não mencione diretamente Deus, aqui podemos dizer que ele aparece na forma do desejo, pois ele é sempre aquela memória sem forma, onipresente, que, de qualquer parte, podemos evocar mentalmente. Por isso, no poema, o eu lírico diz “Te penso”. No entanto, não é possível a sua materialização, afastando-se, assim, de sua imagem. Deus é, portanto, desejo de transcendência do eu lírico, de exceder os seus limites, que são fracassados pela imposição do deserto árido, lembrando-lhe de sua limitação humana, que o segura para dentro de sua realidade mortal, solitário tal qual é a imensidão do deserto.

Esse conflito entre o desejo pela experiência transcendente e a limitação do homem é a tônica do erotismo nos poemas de Hilda Hilst. Neles, o eu lírico busca pela sua continuidade no outro, tentando negar a sua descontinuidade. No entanto, a descontinuidade do homem é lembrada toda vez que seu corpo entra em contato com o outro, percebendo a sua individualidade a partir da experiência erótica com o seu objeto de desejo e com a angustiante solidão que o atravessa em vida. A única forma de o homem encontrar a sua continuidade é na experiência da morte, quando ele retorna à sua forma primordial junto à matéria orgânica, e vê, nessa experiência violenta, a negação de seu limite, como afirma Bataille:

Na base, há passagem do contínuo ao descontínuo ou do descontínuo ao contínuo. Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade perecível que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse perecível, temos a obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser (BATAILLE, 2017, p. 39).

A obra *O Banquete*, de Platão, parece conter elementos semelhantes aos da reflexão sobre o desejo de continuidade investigado por Bataille. Em certo momento do diálogo platônico, Aristófanes narra o mito do andrógino primordial. Essa narrativa traz no cerne de sua discussão o desejo do ser de se ver contínuo na experiência com o outro e justifica a forma com que o homem retorna à sua forma primordial. Dessa união entre a descontinuidade e a continuidade do ser, há a comunhão entre a vida e a morte, que engendra o erotismo.

A mitologia do Andrógino nos permite refletir sobre o desejo por plenitude que buscam os amantes na relação com o outro. Antes de existirem os dois sexos, segundo esse mito, havia três: o masculino, descendente de Hélios (Sol); o feminino, descendente de Géia (Terra); e o andrógino, descendente de Selene (Lua), que possuía os dois sexos. Esses seres andróginos eram fortes e valentes, o que os tornavam ameaçadores aos deuses. Por esse motivo, Zeus buscou uma medida para domesticá-los, dividindo as duas partes. No entanto, logo que os corpos foram separados, ansiavam pela união de sua outra metade, numa busca infinita pela sua completude no outro. Quando um morria, o outro ia em busca de uma nova parte para se completar novamente, de modo que nunca se sentia completo em sua individualidade, assim como é o ser descontínuo que tem em sua memória a lembrança de uma continuidade e, por isso, vive sempre em busca de sua integração no seu objeto de desejo, tentando retornar a sua forma primordial, mas sempre fracassada. Segundo Aristófanes, o amor surge dessa união entre os amantes, “e esse amor tende a recompor a antiga natureza, procurando de dois fazer um só, e assim restaurar a antiga perfeição” (PLATÃO, 2011, p. 40).

Nesse sentido, o mito do andrógino permite-nos entender que, desde a antiguidade, já se discutia sobre a angústia de o ser se perceber solitário e do seu desejo de se unir ao outro em busca da completude na comunhão. Além disso, a obra discute sobre o desejo da imortalidade, em que o homem se esforça para eternizar-se de alguma forma na experiência amorosa. Nas considerações de Diótima, a imortalidade é realizada por meio da procriação e do nascimento, como podemos verificar em seu discurso: “a união do homem e da mulher nada mais é do que procriação, e nesse ato há alguma coisa de divino. A procriação e o nascimento são coisas imortais num ser mortal” (PLATÃO, 2011, p. 62). Em outras palavras, os amantes, ao se unirem e conseguirem dar à luz a um filho, esse torna-se o símbolo da imortalidade e a concretização do amor entre os amantes, embora seja um ser mortal. Essa forma de imortalidade também acontece na manutenção das vidas. Diferente do que é divino, que permanece sempre da mesma forma, a imortalidade dos homens funciona por meio da substituição daquilo que é velho, vivendo em constante renovação, regressando à perfeição ou àquilo que é belo.

Diante dessas considerações, percebe-se que há princípios em comum entre as postulações de Platão e Bataille. Ambos falam da nostalgia de algo que falta no homem, como a sensação constante de uma carência de algo. Diótima se refere a nostalgia como lembrança de sua “antiga perfeição”. Já para Bataille, é “a nostalgia da continuidade perdida” (2017, p. 39). Tal “continuidade perdida” de que fala Bataille é possível ser suprida através da

experiência carnal, dividida em três formas: o erotismo dos corpos, o dos corações e o do sagrado. “Nelas, o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda” (BATAILLE, 2017, p. 39), encontrando nessas experiências eróticas não a continuidade em si mas a sua sensação.

O princípio do erotismo dos corpos está no desnudamento dos corpos, abertura que abole o isolamento do ser, abrindo caminho para a continuidade desse com o outro a partir da dissolução dos corpos. Essa dissolução acontece no momento de êxtase na junção dos corpos, suprimindo a individualidade fechada do homem, segundo Bataille: “os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento de obscenidade” (2017, p. 41).

Já o erotismo dos corações está ligado ao sentimento dos apaixonados, que se revela como o mais violento entre os três erotismos, visto que esse se associa ao sentimento de angústia e ao sofrimento causado pela impossibilidade de realização amorosa:

Sua essência é a substituição da descontinuidade persistente entre dois seres por uma continuidade maravilhosa. Mas essa continuidade é sensível sobretudo na angústia, na medida que é inacessível, na medida em que é busca na impotência e no estremecimento (BATAILLE, 2017, p. 43).

Portanto, é o erotismo que fala sobre a inacessibilidade dos amantes, sobre a busca contínua pela concretização dessa relação amorosa. Contudo, eles se veem limitados pela angústia de não poderem possuir um ao outro, configurando um erotismo que se fundamenta naquilo que é impossível e inalcançável. Diante disso, um certo impulso violento se revela na ausência do ser amado, pois surge o desejo de posse, que o leva a querer assassinar ou suicidar-se na impossibilidade de não possuir o ser amado (BATAILLE, 2017). Isso ocorre porque o sentimento de continuidade se desperta a partir do outro. Nas palavras de Bataille: “parece ao amante que só o ser amado [...] pode neste mundo, realizar o que nossos limites interdizem, a plena confusão de dois seres, a continuidade de dois seres descontínuos” (2017, p. 43), sendo o amante dependente de seu amado para que enxergue toda a existência do ser e a realidade em seu entorno.

O erotismo sagrado, por sua vez, está relacionado a uma experiência mística com o divino: “[...] o que a experiência mística revela é uma ausência de objeto. O objeto se identifica à descontinuidade e a experiência mística, na medida em que temos força de operar uma ruptura de nossa descontinuidade, introduz em nós o sentimento de continuidade” (BATAILLE, 2017, p. 46), unindo-se a uma ideia de transcendência em que o corpo

descontínuo experiencia a sensação da continuidade na dimensão do mistério. O erotismo, portanto, aproxima o ser da experiência limite por meio do corpo, é abertura para a morte, em que o indivíduo busca um caminho para a sua continuidade no outro, negando “a sua duração individual” (BATAILLE, 2017, p. 47), encenando a própria morte em vida por meio do erotismo.

Esse é um dos grandes motivos que animam a poesia de Hilda Hilst: o erotismo. E no poema “LXIX - Resolvi me seguir”, percebe-se essa fusão entre os amantes, em que tanto o eu lírico quanto o ser amado tornam-se reflexo um do outro, deparando-se com o máximo da violência, que é a morte mas que a racionalidade e a autoconsciência parecem prevalecer na escolha do eu lírico ao resolver seguir o ser amado, tornando-se imponente:

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

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

A questão da morte no poema se prende ao desejo do eu lírico de se unir ao outro. Essa comunhão entre uma vida e outra é nítida nos dois primeiros versos em que o eu lírico, ao resolver seguir a si mesmo, segue o caminho do ser amado (“Resolvi me seguir/ Seguindo-te.”), que parece ser o mais adequado, evidenciando a fusão entre os amantes; não dos corpos mas de caminhos. Num distanciamento de si mesmo de poucos passos (“a dois passos de mim”), o eu lírico se vê como se enxergasse o seu corpo físico fora dele (a sua imagem), e torna-se apenas consciência, sendo o espectador de si mesmo. Essa tomada de consciência sobre si (autoconsciência) antecede à morte, que aparece no quinto verso (“Molhada cara, matando-se”), em que o eu lírico se vê no momento da morte, tendo lucidez diante de seu próprio suicídio. Além disso, quando o eu lírico decide seguir o ser amado, parece buscar a sua própria morte, deixando o seu corpo e até mesmo a consciência livres da responsabilidade da vida, numa espécie de autoabandono, livre da realidade abstrata do tempo no momento em que dá o primeiro passo em direção ao ser amado, tornando-se apenas uma consciência lúcida de seu destino.

As imagens relacionadas à agressão e à morte possuem grande importância para esse poema, o que nos faz pensar na relação entre amor e morte, tão importante para as considerações de Bataille sobre o erotismo: “se a união dos dois amantes é efeito de paixão, ela evoca a morte, o desejo de assassinato ou de suicídio. O que designa a paixão é um halo de morte” (2013, p. 44). Por esse motivo, é evidente a violência que permeia esse poema. O eu lírico, ao tratar da busca amorosa e da tentativa de integração no outro, mostra que o que resiste sobre esse amor é o desejo de morte decorrente da lucidez do eu lírico em relação ao sofrimento gerado pelo amor e pela impossibilidade de consumação desse sentimento tão misterioso quanto a morte. A violenta cena de flechas, luzes e punhaladas (“Cravado de flechas claras/ Ramo de luzes, de punhaladas”) confirma a hostilidade e a violência da natureza, que oprime a existência dos amantes, impossibilitando a união concreta entre ambos. Como resultado desse movimento violento de flechas, luzes e punhaladas, nos dois últimos versos, o eu lírico presencia a morte do ser amado, que também é reflexo de seu próprio corpo morrendo nele (“A minha. Morrendo em ti”), revelando-se, nesse instante, a união entre ambos, de modo que apenas na morte a impossibilidade de união é anulada.

Nas duas estrofes, parece haver uma inversão de sujeitos que atuam sobre a morte. Na primeira, o eu lírico se vê, mas aquele que vê, na verdade, não é mais ele mesmo depois dos dois pontos, mas é o reflexo do ser amado, “matando-se”. É por isso também que o pronome reflexivo da primeira pessoa do singular “me”, em “me vi” (o eu lírico enquanto aquele que pratica a ação), transforma-se em pronome reflexivo da terceira pessoa, em “matando-se”, como sendo um outro observador da morte. Já na segunda estrofe, o eu lírico se vê, de fato, morrendo no ser amado, configurando, nessa experiência, o espelhamento e a fusão de um no outro: ao olhar o ser amado, vê-se refletido nele, como se fossem um só corpo e imagem. Nessa experiência de inversão de sujeitos, anuncia-se a diluição de ambos os amantes. Ao olhar, o ser amado vê em sua face a sua semelhança, que marca a violência da morte e do tempo. Por essa razão, ainda que o eu lírico tente desviar de sua própria trajetória, seguindo o ser amado, o seu fim se esbarra com a limitação de sua existência: o tempo esmagando o ser e indicando o seu percurso natural e o seu destino. Portanto, o eu lírico se vê morrendo no outro, e o outro nele, marcados pelo registro do tempo simbolizado pelo sangue, líquido que anuncia a vida e a morte.

O sangue tem uma simbologia significativa para a interpretação do poema, pois representa os opostos: vida/morte, prazer/dor, de modo a manifestar, num primeiro momento, o pulsar do sangue em nosso corpo, líquido que permite a existência da vida humana (nascimento), símbolo de nossa energia vital. No entanto, também simboliza todas as formas

de violência exercidas em nosso corpo e em nossa humanidade, bem como nos excessos movidos por sentimentos de fúria, cólera, levando à morte, como acontece no próprio poema. Num segundo momento, o sangue simboliza o amor, que, ao mesmo tempo que é motivo de grande felicidade e excitação na vida do homem, também é motivo de morte e violência, sendo um sentimento paradoxal, que, segundo Bataille, “[...] o que movimenta o amor, levado ao extremo, é um movimento de morte” (2017, p. 65). Esse caráter paradoxal do amor fica bastante evidente, pois, no momento em que o eu lírico escolhe seguir o ser amado na busca pela união dos corpos, tem-se a consciência de que, nesse encontro, existe sofrimento, representado no trecho “Molhada cara, matando-se”. No entanto, parece haver uma espécie de sadismo por parte do eu lírico, pois encontra, em certa medida, prazer em se submeter à hostilidade da natureza e do tempo ao consentir o sacrifício da morte, para que o amor seja consumado.

Diante disso, percebe-se que o eu lírico cede a sua vida ao destino do ser amado, concordando conscientemente com o seu sacrifício diante do amor. E parece buscar nessa experiência, ainda que violenta, a superação dos limites da vida humana, abrindo-se para uma realidade superior que permite acessar a experiência sublime. Essa experiência é atingida à medida que o eu lírico torna-se consciente diante da violência que se submete. Por isso, a partir da sua entrega voluntária para a vida do ser amado e ciente de seu destino, o eu lírico passa a acessar essa esfera grandiosa e superior, sendo a morte uma representação para o encontro com o ilimitado, o desconhecido, com a eternidade e com a transcendência.

Buscou-se até aqui considerar a manifestação do amor e do erotismo na obra *Cantares* (2004), de Hilda Hilst, que se ampara na ausência, na falta, no autoabandono e na morte, e que busca, na experiência da morte, a sua plenitude, por meio do ser amado, bem como o acesso, por fim, à transcendência. Tal busca pela fusão do eu lírico com o ser amado na obra retoma a todo o momento o mito do andrógino de Platão, que parece ser a base das relações entre os amantes nos poemas. Além disso, esse mito nos permite associar à ideia de continuidade proposta por Bataille, por isso, percebe-se que a obra poética de Hilda Hilst gira em torno dessa busca pela sua outra metade, pela integração dos corpos, pelo retorno à sua antiga forma, em que, muitas vezes, o eu lírico se depara com a frustração de não conseguir retornar a sua forma primordial, materializando, assim, a dificuldade da concretização amorosa. No entanto, é na experiência erótica, no enfrentamento diante do tempo e da natureza hostil que os amantes nos poemas de Hilda Hilst conseguem atingir a sua grandiosidade, em que o corpo se torna a entidade em que não só a experiência sublime é possível, como também o encontro com a transcendência.

3.2 Corpo, gozo e fome: tríade amorosa

O corpo é um dos elementos fundamentais nos poemas em *Cantares*, pois torna-se um atalho para se atingir o êxtase e encontrar nessa experiência a totalidade de seu ser. Essa busca pela totalidade do ser perpassa por todo o volume do livro, ora na imagem do ser amado, figurado pelo ódio-amor, paradoxo que apresenta e delinea os contornos do amor que envolve os amantes (entre a dor e o prazer), ora na imagem transcendente de um ser sem corpo e sempre elevado (Deus). Porém, o corpo também é lembrança da transitoriedade do eu lírico, da efemeridade de sua existência, da sua fragmentação, e, por isso, essa matéria física gera nele o sentimento angustiante de incompletude e desfalecimento, buscando continuamente, assim, por uma totalidade que lhe falta para alcançar a sua integração com a unidade.

Por isso, no poema “IX – Ilharga, osso...”, tentaremos demonstrar não só como a dissolução do corpo acontece na experiência do êxtase nos poemas de Hilda Hilst, como também o efeito que se revela a partir dela e a tentativa da integração do corpo em busca de sua plenitude com o outro:

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

Esse poema extraído de *Cantares do sem nome e de partidas* (1995), última obra poética publicada por Hilda Hilst, inicia-se descrevendo um corpo que ressalta a sua sensualidade por meio das palavras escolhidas: “ilhargas”, “osso”, “carne”, “anca”, “virilha”. Esse corpo é descrito sob adjetivos elogiosos que reforçam ainda mais a sua beleza e a sensualidade, sendo “majestoso” e motivo de maravilhamento aos olhos do amante, culminando em “gozo” e revelando o êxtase. O poema configura nos primeiros quatro versos

o sentimento de completude, de unidade junto ao ser amado, pois o gozo é representação da máxima satisfação e do deleite do corpo, em que ocorre a união breve entre o mistério da divindade e o corpo, bem como a suspensão do tempo, tornando possível a sua integração com a eternidade. Além disso, há um sentimento amoroso que ronda esses versos e que é apresentado sob a forma pura por meio de versos que são cantados em tom jubiloso, retratando a admiração por esse corpo belo que “algumas vezes é tudo o que se tem”.

Todavia, o poema revela também a transitoriedade do corpo pela fugacidade expressada pelo verbo “pensar”, que é ligeiro, breve e mutante, concordando com a experiência do êxtase, que é momentânea. Sendo assim, após o gozo, o ser toma consciência da efemeridade de sua existência e percebe que é essa experiência, ainda que transcendente e maravilhosa, que o lembra de sua materialidade passageira, e, por isso, “falece quando pensas tardança/E te despedes”, demonstrando, aqui, a sua consciência passageira do corpo e a sua despedida do ser amado, convocando a separação dos corpos. A ideia de separação dos corpos resgata o conceito de descontinuidade abordada por Bataille, concepção que reveste a solidão de cada ser em sua existência. Em suas palavras: “Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida” (BATAILLE, 2017, p. 39). Essa continuidade perdida é a eternidade, é a morte, é a representação da liberdade do corpo humano, embora causador de sua angústia. Os primeiros versos, portanto, parecem retratar a continuidade de que fala Bataille ao retomarem à ideia de união entre os amantes, em que a unidade é contemplada, e, ao fim do sexto verso, com a separação dos amantes, a descontinuidade se revela, conduzindo o ser para a sua condição fechada.

Entre o sétimo e o décimo versos, parece manifestar-se a brevidade do gozo, que conduz o homem a uma experiência transcendente, similar à morte:

E quando pensas breve
 Teu balbucio trêmulo, teu texto-desengano
 Que te espia e espia o pouco tempo te rondando a ilha.
 E quando pensas VIDA QUE ESMORECE. E retomas
 Luta, ascese, e as mós vão triturando
 Tua esmaltada garganta... [...] (HILST, 2004, p. 25).

O décimo primeiro verso “Luta, ascese, e as mós vão triturando” configura o momento de êxtase do sujeito, em que a encenação do “balbucio trêmulo” revela o seu deleite sobre essa experiência breve, sentido em “teu texto-desengano”. Esta, por sua vez, é a tessitura do corpo que reconhece a sensação do gozo, demonstrando, no próximo verso, por seu próprio

corpo espiado por si mesmo, conferindo, assim, a consciência do ser em relação à momentaneidade desse gozo, que ronda a sua ilha/corpo. O “pouco tempo”, além de marcar a brevidade do gozo, também revela a parcela do tempo hostil que ronda o corpo do ser e o conduz ao esmorecimento (“VIDA QUE ESMORECE”), isto é, à supressão da vida, à angústia de sua existência limitada. Por isso, a frase se encontra em letra maiúscula, demonstrando a força aniquiladora do tempo sobre a vida, corpo que se aproxima de uma espécie de morte.

O poema trata, portanto, do prazer e da angústia conferidos pela união dos corpos (o êxtase), pois, se por um lado o poema revela as sensações positivas e encantatórias que circundam o corpo, dotadas de imagens que solidificam a experiência do gozo, por outro, ele vem acompanhado por um tempo que trava batalhas com o ser que revelam a efemeridade de sua existência, indicando, assim, uma confluência paradoxal que gira em torno da entidade do corpo.

Nos versos finais, essa batalha entre a materialidade fugaz do corpo e a sua tentativa de ascensão é desvelada nas descrições de forma concreta, como se pode perceber:

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

Essa luta é anunciada pelo décimo verso no momento em que se lê “E retomas”. Após o esmorecimento da vida, o ser busca a sua recomposição, e, para isso, o corpo procura uma força que se irrompe junto à palavra “ascese”, que nos remete a uma união dedicada a algo místico, espiritual, revelando, assim, uma busca por “esperança” – como mencionado ao final do último verso –, por uma força, talvez transcendente, que sustente o ser nessa batalha da existência com o tempo. No entanto, “as mós do tempo”, metáfora para a sua violência que “corrói” angustiantemente a vida do ser do poema, vão triturando a garganta esmaltada do ser, configurando aqui o impedimento do canto. Porém, o sujeito confronta e “canta! Ainda que se desfaça ilhargas, trilhas”, imagens que retratam a fragmentação do corpo e da vida. Hilda, ao mencionar o canto nesse poema “IX”, também revela a incerteza que ronda a união entre os amantes, a incerteza do gozo, pois ao cantar o “começo e o fim”, metáfora para vida e morte, canta “como se fosse verdade/ A esperança”, convocando uma ideia de possibilidade; não de real concretização mas da imaginação de que possam acontecer o “começo e o fim” – o gozo, a união. O “começo e o fim”, sendo metáfora para a vida e a morte, é também a expressão da

integração entre os amantes, que acontece por meio do êxtase, na união entre eles, e, por isso, ao fim do poema, a palavra “esperança” cria uma expectativa, uma espera do gozo, uma espera da continuidade do ser na experiência com o outro, o começo e o fim, a integração total do ser. Diante disso, percebe-se que, ainda que o poema fale da angústia do ser frente a sua condição efêmera, travando uma batalha com o tempo, trata-se de um poema que reflete sobre o esforço do sujeito em se ver integrado com o outro, na esperança de se ver eterno na experiência do gozo, momento em que a sua transcendência se torna possível, carregando em si o ímpeto do desejo, isto é, o reencontro com a sua unidade perdida.

O desejo, por sua vez, sentimento que movimenta toda a obra *Cantares*, é bem apresentado no último poema escolhido para análise (“X”), sendo este poema posterior a “IX”, anteriormente analisado. A decisão de se eleger esse poema para análise se deve justamente a uma tentativa de demonstrar que a continuidade do desejo e a busca por completude refletem também a união entre os poemas, que, em *Cantares do sem nome e de partidas* (1995), podem ser lidos como um único poema longo, pois eles se interconectam não apenas pelas temáticas, mas também a partir de uma técnica similar a *leixa-pren*, como afirma Duarte em sua tese de doutorado:

a poeta retoma, no primeiro verso de cada poema, o último verso do poema anterior. Esta repetição pode se dar não com a retomada literal de palavras, mas com a retomada de um mesmo núcleo semântico. O décimo poema do livro reenvia ao primeiro, a partir da retomada de um mesmo núcleo semântico (cegar-seguir), refazendo, assim, toda a arquitetura significativa assentada depois de terminada a leitura dos poemas. Aí, ao que parece, por esta retomada que prolifera sentidos, distende-se a tensão imagética até a opacidade referencial, até a volúpia com a língua (DUARTE, 2006, p. 90).

E entre os dois poemas, “IX” e “X”, o que é retomado é a frase “como se fosse verdade”, em que o pretérito imperfeito do subjuntivo ronda todo o poema, indicando algo que não se realiza, mas que fica na espreita do acontecimento, dando forma ao incansável desejo:

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

Como se fosse vão te amar e por isso perfeito.
 Amar o perecível, o nada, o pó, é sempre despedir-se.
 E não é Ele, o Fazedor, o Artífice, o Cego
 O Seguidor disso sem nome? ISSO...
 O amor e sua fome (HILST, 2004, p. 26).

Nesse poema, o amante ganha contornos que o aproximam de Deus, como um ser perfeito e absoluto, como podemos perceber: “Aquele”, “Ele”, “Pai”, “grande Tecelão”, “perfeito”, “Fazedor”, “Artífice”, “Cego”, “Seguidor”. A amada, por sua vez, é descrita como algo reduzido, miserável: “humana”, “poeira”, “perecível”, “nada”, “pó”, “ISSO”. Ao serem nomeadas dessa forma, suas figuras remetem à imagem de Poros e Penia, que materializam a ideia de “abundância” e “miséria”, características que fundamentam o amor e o erotismo. Notamos esses aspectos no poema não apenas por suas nomeações, mas por haver uma certa soberania do ser amado sobre a amada, sendo ele “o grande Tecelão de sua morte”, enquanto a amante sempre na condição de anônima.

Nos primeiros versos, há uma descrição em que o amante escuta arrebatado os cantares de louca da amada, enquanto ela canta as cantigas da pena. Essas “cantigas da pena” nos remetem a um poema que canta as tristezas, as saudades da amada, um canto penoso, por isso, “da pena”. Por outro lado, as cantigas causam arrebatamento no amante, sensação de elevação provocada por uma grande impressão, e, no poema, esse arrebatamento acontece ao ouvir os “os cantares de louca” da amada. Esses cantos, todavia, são definidos como “de louca”. No entanto, o primeiro verso já deixa anunciado a conversão dessa experiência incômoda numa experiência de arrebatamento positivo (“Como se fosse verdade encantações, poemas/ Como se Aquele ouvisse arrebatado”), pois o tempo verbal indica a ilusão desses cantos, como se eles não fossem cantares de louca mas encantações.

Já nos próximos versos, do quarto ao oitavo, parecem conferir uma tentativa ilusória de representação da união entre os amantes, em que a aniquilação toma conta de toda existência da amada no poema. Esta se despede a cada noite de si mesma numa espécie de roteiro diário, apresentando algo de ritualístico pelos versos que se seguem “com colibris na boca/ E candeias e frutos, como se fosses amante”. Esse trecho evoca o seu próprio aniquilamento, pois despedir-se de si é abandonar-se, perder a sua identidade, e, ao tornar-se amante, surge o luto, pois já não é mais a si mesma, é outra, é amante. Essa anulação de si aparece também em um outro poema “XXXVII”:

Toma-me anônima
 Se quiseres. Eu outra

Ou fictícia. Até rapaz.
É sempre a mim que tomas.
Tanto faz. (HILST, 2004, p. 72).

Percebe-se, portanto, que é apenas em sua aniquilação e anonimato que a amada consegue a união com o amante, tentando se adequar a ele para que, enfim, o amante a conceba. Essa característica de aniquilamento e anonimato é algo recorrente nos poemas em *Cantares*. O eu lírico, nos poemas, é indiferente a si próprio, como se percebe em “tanto faz” e pelas mutações de seu sujeito, que vai se tornando outras e outros, no poema “XXXVII”, para conquistar aquilo que se deseja: ser amado. Assim como acontece no poema “X”, em que a amada se aniquila totalmente em nome da união amorosa que busca. Tal busca ainda nos remete ao mito do Andrógino de Platão, pois, na falta daquilo que se ausenta no eu lírico, vai tornando-se várias, despedindo-se de si mesma, buscando incansavelmente o amado, na intenção de se ver inteira com e no outro, e, apenas assim, ver-se realizada, ainda que isso lhe custe a violência. Segundo Paz, “o amor é sofrimento, padecimento, porque é carência e desejo de posse daquilo que desejamos e não temos; por sua vez, felicidade é posse, embora instantânea e sempre precária” (PAZ, 1994, p. 190). Ou seja, o amor é o paradoxo entre o prazer e a dor, entre aquele que se submete e aquele que se impõe, ambos na procura daquilo que não se tem, revelando a violência que ronda o amor.

A imposição do ser amado parece se evidenciar de modo gradativo, pois a princípio ele não demonstra violência de modo claro; demonstra apenas uma condução da amada para a ilusão de seu amor, despersonalizando-a, tornando-a anônima, para, assim, correspondê-la. No entanto, tal correspondência acontece exclusivamente na condição de aniquilada, em que o ser amado apenas a concebe em estado de completo esvaziamento de si, como se percebe no trecho: “e Ele, o Pai/ Te fizesse porisso [sic] adormecer...”, ou seja, uma vez que ela está de luto (luto dela mesma devido ao seu padecimento), ele tem razões para, então, fazê-la adormecer. A palavra “adormecer” nos remete a um certo nível de relaxamento, descanso, o que é próprio também do amor, em uma de suas facetas, que, quando correspondido, causa o relaxamento. No entanto, nesse poema, “adormecer” parece se referir à letargia da morte, pois o adormecimento conduz o ser à sua inconsciência no sono, e, no poema, tal condução letárgica parece se intensificar nas reticências ao fim do verso, criando uma impressão de partida para essa instância sonolenta, afirmando o aniquilamento quase total da amante.

A hostilidade do ser amado é finalmente revelada no nono verso até o décimo primeiro, em que se declara a sua cara, o “Tecelão da tua morte”, ou seja, a sua face violenta:

(Como se apiedasse porque humana
 És apenas poeira,
 E Ele o grande Tecelão da tua morte: a teia)

Aqui, a condução para a morte se materializa. O amante faz a amada adormecer (oitavo verso), mas logo em seguida surge a explicação desse adormecimento, que vem antecipada pelos próprios parênteses que indicam justificativa: ele, o amante, finge comover-se com a amada por ser humana e poeira (efêmera), e ele se revela o grande ditador de sua vida, o tecelão de sua morte, conferindo em si a figura da eternidade, Deus. Por isso, ao tecer a morte da amada, ele a aproxima da experiência divina, isto é, de sua continuidade, pois segundo Bataille, “a continuidade nos é dada na experiência do sagrado. O divino é a essência da continuidade” (BATAILLE, 2017, p. 143). É a morte que simbolicamente a conduzirá para a sua continuidade, para o ilimitado e para a completude. A partir disso, depreende-se que é o amante quem a conduz para o espaço da eternidade, conferindo na imagem da “teia”, a possível unidade entre os amantes e a transcendência.

No entanto, há um paradoxo que se revela nos versos seguintes, que nos faz questionar tal unidade, em que o desencontro entre os amantes é traçado e a materialização da partida e da despedida que rondam os poemas de Hilda Hilst se tornam perceptíveis:

Como se fosse vão te amar e por isso perfeito.
 Amar o perecível, o nada, o pó, é sempre despedir-se.

O ser amado, como já se percebe em suas nomeações ao longo do poema, é a presentificação daquilo que é perfeito, Deus, e, por isso, é abundante, pleno em sua existência. Dessa forma, no décimo segundo verso, constata-se essa autossuficiência do ser amado ao manifestar a insignificância de se amar a amada, e “por isso perfeito”. Amá-la é sempre despedir-se. Ou seja, esse trecho confere o movimento de partida e despedida, um que vai (morre) – a amada e, por isso, todas as adjetivações “perecível, nada, pó” –, e o outro que permanece e se despede – o amado. A concretização amorosa entre os amantes nesse poema “X” parece se revelar fugidia, como se ela fosse apenas possível entre as despedidas, daí o motivo de “Amar o perecível, o nada, o pó, é sempre despedir-se”, em que a amada, de fato, se dissolve, torna-se pó. Logo em seguida, o retorno do desejo se irrompe no poema com o questionamento:

E não é Ele, o Fazedor, o Artífice, o Cego
 O Seguidor disso sem nome? ISSO...
 O amor e sua fome.

Diante da soberania do amante, que se revela a face do próprio desejo, e do aniquilamento da amada, nota-se que há uma relação de predador e presa, em que ambos se enredam na trama da teia e materializam a temática essencial desse poema, verificado o desejo no verso final: “o amor e sua fome”. Por fim, percebe-se que há uma impressão de abandono conferido tanto pelo questionamento quanto pelas reticências, em que o amado não tem mais uma amada, apenas o desejo que o faz procurar por outra presa, assim como o próprio mito do Andrógino, em que o ser busca pela sua completude em um outro ser.

Pode-se afirmar que os dois poemas analisados tratam de uma busca por completude e integração, movida pelo desejo do ser de se ser inteiro com a outra parte, seja na experiência do gozo, momento breve que concede o regresso da unidade perfeita, ainda que breve, humana e “pó”; ou na dissolução do outro, que é completamente extinguido em prol da obtenção do amor do ser amado, e, por isso, a sua ausência faz surgir naquele que fica o ser amado o sentimento de incompletude, evidenciando a “fome” do desejo. Segundo Octávio Paz sobre o amor: “A ideia de regresso – [...] – é a força de gravidade do amor. A mulher nos exalta, nos faz sair de nós e, simultaneamente, nos faz voltar. Cair: voltar a ser. Fome de vida: fome de morte” (PAZ, 2017, p. 142). A busca amorosa em *Cantares* se mostra como algo cíclico, incansável, em que os amantes se procuram, mas a completa união se revela sempre impossível; ela se realiza apenas nos sonhos, nas despedidas, nas encenações e nas lembranças, dando forma à fome do regresso da forma primordial do ser.

Embora *Cantares de Perda e Predileção*, obra de 1983, seja anterior a *Cantares do sem nome e da partida*, de 1995, é este segundo livro que abre a coletânea dos *Cantares* de Hilda Hilst, ditando-lhe o tom e conferindo a ela coerência. Talvez isso se deva ao fato de *Cantares do sem nome e de partida* condensar, em seus 10 poemas, a intensidade da representação do amor matizado pela dissolução, pela voracidade, pela violência e pela aspiração ao divino, que também se observa em *Cantares de perda e predileção*, mas de modo mais abrangente, em que esses elementos que traduzem a intensidade do amor convertem-se em metáforas da busca pela ascensão da palavra poética. O erotismo é movido pela busca da completude, convertendo-se em experiência que transpõe os limites do corpo e da individualidade por meio do êxtase e da conjugação com o outro. A palavra poética, por seu turno, também pode ser compreendida na senda da busca por uma instância transcendente, que permita sua integração a um estado ideal, anterior à própria palavra. Quando captam os anseios próprios do erotismo, as palavras parecem se debruçar sobre o corpo do poema e encontram ali seu deleite e sua ascensão.

CONCLUSÃO

Hilda Hilst é uma das figuras mais emblemáticas dentro da literatura contemporânea brasileira. Sua poesia é marcada pela volúpia da palavra e pelos excessos de desejos transcendentais, que se desdobram numa linguagem construída a partir de imagens vertiginosas que parecem buscar expressar a experiência limite do discurso e do corpo. Estudar Hilda Hilst é um esforço de busca ilimitada, é experimentar a veracidade de seu propósito de estimulação mental² e sentir repercutir os ecos dos incômodos causados pela sua poesia; é, ainda, ver inacabada as suas possibilidades, por isso, o que se verifica ao longo desta dissertação é a incessante busca por uma instância transcendente. Hilda Hilst, ao considerar sua conexão pessoal com Deus, afirma:

eu nomeio Deus de vários nomes: Cara escura, Sorvete Almiscarado, O obscuro, O Sem Nome. É uma vontade de, de repente, estabelecer um intercâmbio com essa força muito grande, porque eu não acredito que as coisas desabem assim” (HILST apud DINIZ, 2013, p. 86).

Esse pensamento reverbera em seus poemas em *Cantares*, entrevisto na angústia e, talvez, na revolta do eu lírico diante da efemeridade, sentida na experiência corpórea e no contato íntimo com o outro. Mas é exatamente a referência da experiência do corpo que conduz sua poesia a uma tentativa de elevação. Sua poesia se encontra na possibilidade de descortinar o mistério metafísico, talvez representado por esse Deus inominável, bem como na supressão momentânea da transitoriedade e da transcendência. Portanto, move a poética de *Cantares* uma busca do eu lírico pelo lado desconhecido da existência, alcançado pelo exercício da escrita poética, onde todas as coisas visíveis e não visíveis, nomeáveis e não nomeáveis, são expressas na tensão da palavra que, ao acenar a seu limite, desdobra-se em experiência sublime, aludindo a Deus com o silêncio reverente a Seu caráter inominável, e encontrando nesse mesmo silêncio a possibilidade de retorno da palavra ao seu estado anterior, movido pela nostalgia da totalidade.

As imagens exercem um papel fundamental nos poemas em *Cantares*, haja vista que elas materializam a busca pela transcendência na figura do ser amado, que ganha contornos de divindade. Essas imagens que aspiram à totalidade, por perscrutarem um objeto misterioso, manifestam-se como projeções do vazio, do obscuro e do dissonante, e dão corpo a paradoxos e conceitos ligados às ideias de elevação, poder e agressão. Tanto os paradoxos, como os

² “É preciso estimular a mente do outro. Nem que esse outro não entenda direito, não tem importância. O estímulo foi dado” (HILST apud DINIZ, 2013, p. 26).

conceitos associados à elevação e à aniquilação, estão relacionados à ideia de sublime; os paradoxos, por configurarem o que é inexprimível por meio dos contrastes agudos, e as ideias de elevação e aniquilação, por apontarem às ideias sobre-humanas. Percebe-se, assim, que o sublime surge nos poemas de Hilst no âmbito do esforço de enunciação da poesia para tornar presente (em imagens) o que é impossível ou de difícil visualização e compreensão, como a forma do tempo, os contornos do ódio-amor, os pontos de contato entre o que é transitório e o que é eterno, entre o sagrado e o profano.

Os temas que buscamos evidenciar a partir de nossa leitura em *Cantares* foram apresentados também de acordo com os conceitos da lírica moderna, em que identificamos uma linguagem de difícil acesso, associada ao hermetismo próprio à dicção da vertente da poesia moderna estudada por Hugo Friedrich. Por tocar esferas de difícil definição, os poemas se expressam sob a forma do silêncio, utilizando-se de elipses, de categorias negativas, do Nada, conferindo à poesia de Hilda Hilst as formas de alusão ao indizível. Como o indizível demonstra aquilo que está além do discurso, que transcende a palavra, pode-se interpretar o processo que busca descortiná-lo em poesia como um exercício sublime. Isso acontece, em particular, de acordo com as manifestações modernas do sublime, que, como sugere Lyotard, são marcadamente sensíveis ao apelo do indizível (LYOTARD, 1990). Nesse sentido, na poesia de *Cantares*, os três elementos considerados por este trabalho – o erotismo, o sublime e a modernidade – harmonizam-se numa forma de expressão sugestiva que busca aludir a realidades inacessíveis ao discurso, e, com isso, refletir de modo autoconsciente sobre os limites da linguagem poética.

Ler a poesia de Hilda Hilst, portanto, é caminhar por vias paradoxais em que a dor e o prazer caminham entrelaçados como se fossem um único elemento. É por isso que o grande “personagem” que ronda os poemas em *Cantares* é o “ódio-amor”, anunciando, desde o princípio, essa particularidade contraditória e violenta do amor e a impressão do ser amado, transfigurado, na imagem onipotente de Deus. Nota-se que o amor, ou o desejo, é o tema que motiva toda a poesia em *Cantares*; ele comporta a busca pelo ser amado entrevisto nas despedidas e na impossibilidade da união afetiva, mas é o conceito que propulsiona a linguagem em busca do limite, confrontando com o mistério, numa tentativa de exprimir o inexprimível.

Ao fim, a leitura de *Cantares*, de Hilda Hilst, revela o drama da busca pela totalidade absoluta a partir do fragmentário, da demanda pela presença de Deus nas ausências, da hostilidade que irrompe das lacunas silentes do discurso, da palavra que divisa o vazio-silêncio, Tateando no escuro uma possibilidade de revelação e de transcendência.

REFERÊNCIAS

A-MI, Jo. Do sublime e do grotesco: a obscenidade em Hilda Hilst. *Acta Scientiarum. Language and Culture*. Maringá, v. 38, n. 3, Jul - Set. , 2016, p. 291-299.

AGAMBEN, Giorgio. *Linguagem e morte: Um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Tradução de Sérgio Alcides. *Revista CACTO – Poesia & Crítica*, São Paulo, Número 1, agosto, 2002, p. 143-148.

ALMEIDA, de Martha. O sublime na modernidade. *Prometeu Filosofia em Revista (UFS)*. Ano 2- n.4, julho/dezembro, 2009.

AMORIN, Moisés Carlos; SOUZA, Diego Pinto. Alquimia verbal: Escritura e Silêncio em Arthur Rimbaud. *Macabá – Revista Eletrônica do Netlli*. V. 9, n. 1, jan. – mar. 2020, p. 15-30.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BATAILLE Georges. *O Erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. 1ª ed.; 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Tradução de Otávio Alves Filho. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral, São Paulo: Paulus, 1990.

BRADBURY, Malcolm, MCFARLANE, James (org). *Modernismo: guia geral*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*: Tradução de Enid Abreu. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

CADERNO DE LITERATURA BRASILEIRA – Hilda Hilst/ Instituto Moreira Salles – São Paulo – SP: Outubro de 1999.

CARVALHO, Paulina Ligia da Silva. *Poesia e corporeidade em Do desejo (2004), de Hilda Hilst*. 117f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade). Centro de Educação - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2014.

CARVALHO, Vinícius Mariano de. A poesia da mística e a mística da poesia (Poetry of mysticism and the mystic of poetry). In: *HORIZONTE - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião*, v. 10, n. 25, p. 53-74, 20 mar. 2012.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Coordenação Carlos Sussekind; tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 4.ed. – Rio de Janeiro, José Olympio, 1991.

DESTRI, Luiza. *De tua sábia ausência*: A poesia amorosa de Hilda Hilst e a tradição lírica ibérica. Campinas, São Paulo, 2010.

DINIZ, Cristiano. *Fico besta quando me entendem*: entrevistas com Hilda Hilst. 1ª ed. São Paulo: Globo, 2013.

DUARTE, E. C. Cantares do sem nome e de partidas: dos afetos ao excesso. *Rascunhos Culturais*, v. 2, 2011, p. 171-194.

DUARTE, E. C. A poesia de Hilda Hilst. *Linguagens*: Revista de Letras, Artes e Comunicação (FURB), v. 3, 2010, p. 185-202.

DUARTE, E.C. Hilda Hilst: economias estéticas – Florianópolis, Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina, 2006. (Tese de doutorado)

FIGUEIREDO, Virginia. O Sublime explicado às crianças. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 34, n. 2, 2011, p. 35-56.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marisa M. Curioni (texto) e Dora F. da Silva (poesias). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FONSECA, Olívia de Melo. *A metamorfose erótico-amorosa na lírica de Hilda Hilst*. 2011. 112f. Dissertação (Mestrado em Cognição e Linguagem). Centro de Ciências do Homem – Universidade Estadual do Norte Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da Modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Versos, sons e ritmos*. 14ª ed. São Paulo: Ática, 2008.

GRECCA, Gabriela Bruschini; SILVA, Marisa Corrêa. Uma releitura de The Waste Land sob o viés do Materialismo Lacaniano. *Ilha Desterro*, Florianópolis, v. 72, n. 1, abr. 2019, p. 53-70.

HILST, Hilda. *Cantares*. 1ª Ed. São Paulo: Globo, 2004.

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

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

KANT, Immanuel. Observações sobre o sentimento do belo e do sublime. Tradução de Vinicius Figueiredo. Campinas: Papirus, 1993

LONGINO. *Do sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LYOTARD, Jean-François. *O Inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa. Editorial Estampa, 1997.

LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Tradução de Constança Marcondes Cesar; Lucy R. Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1993.

MELLO, Ana Maria Lisboa de; JABOBY, Sissa. A lírica moderna: do romantismo à contemporaneidade. In: *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 46, n. 2, p. 5, 2011.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

MENDONÇA, Fernando. *O desamparo do verbo: Clarice Lispector e Hilda Hilst – Salmódicas*. 2014. 150f. Doutorado (Tese em Teoria da Literatura). Centro de Artes e Comunicação – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

MONTEIRO, Daniel Lago. *No limiar da visão: A poética do sublime em Edmund Burke*. 2009. 153f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MOURA, Karyne Pimenta de. *Hilda Hilst e o canto amoroso em mitos, imagens e símbolos*. 2009. 110f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Instituto de Letras e Linguística – Universidade Federal de Umuarama, Umuarama, 2009.

PAZ, Octavio. *A dupla chama. Amor e erotismo*. Tradução de Waldyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PÉCORA, Alcir. *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo, Globo, 2010.

PLATÃO, *O banquete*. Tradução de Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

RECH, Alessandra. *Agudíssimas horas: Imagens do tempo na poesia de Hilda Hilst*. 2011. 199f. Doutorado (Tese em Literatura Brasileira). Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

ROSÁRIO, M. Amor e erotismo na obra *Do desejo* de Hilda Hilst. *Revista Crioula*, n. 24, 30. dez. 2019, p. 167-172.

ROSENFELD. Kathrin H. T; PEREIRA, Lawrence Flores. *T.S. Eliot & Charles Baudelaire: Poesia em tempo de prosa*. 2ª Ed. São Paulo: Iluminuras, 1996.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. O sublime e o problema da modernidade em Pedro Kilkerry. *Acta scientiarum: language and culture*, Maringá, v. 37, n. 1, Jan.-Mar., 2015, p. 83-92.

SANTOS, Milene de Fátima. *A humanização do divino e o erotismo em Hilda Hilst*. 2014. 95f. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2014.

SCHMITT, Mariana R. Bertucci. *O inumano em Lyotard: rotas de fuga dos pressupostos antropomórficos e antropocêntricos*. Orientador: Marcos José Muller. 2018. Tese (doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação, Florianópolis, 2018.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Tradução, apresentação e notas de Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Frederico Spada. *O limiar da carne: amor e erotismo na poesia de Hilda Hilst*. 2011. 67f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários). Faculdade de Letras – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

SILVA, Leandro Soares da; ROSA, Vitalina Araújo. Hilda Hilst e o erotismo sagrado. In: SILVA; Natali Fabiana et al. (orgs.) *Mulheres e a Literatura Brasileira*. Macapá: UNIFAP, 2017. p. 285-304.

SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase: John Donne, San Juan de La Cruz, Richard Wagner*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

STEINER, Georges. *Linguagem e silêncio: Ensaios sobre a crise da palavra*. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

WEINTRAUB, Fabio et al. Os dentes da loucura, 2001. In: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p. 217-229.

WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Tradução de Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.