

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS
DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

ARNALDO DELGADO SOBRINHO

Um amor que se anuncia

Polas ribas da cantiga:

Modos de presença da lírica medieval galego-portuguesa em
Trovas de muito amor para um amado senhor, de Hilda Hilst

(Versão corrigida)

São Paulo
2013

ARNALDO DELGADO SOBRINHO

Um amor que se anuncia

Polas ribas da cantiga:

Modos de presença da lírica medieval galego-portuguesa em

Trovas de muito amor para um amado senhor, de Hilda Hilst

(Versão corrigida)

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos exigidos à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Orientador: Professor Doutor Emerson da Cruz Inácio

De acordo:



São Paulo

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Sobrinho, Arnaldo Delgado

S677a Um amor que se anuncia *polas ribas* da cantiga: modos de presença da lírica medieval galego-portuguesa em *Trovas de muito amor para um amado senhor*, de Hilda Hilst / Arnaldo Delgado Sobrinho; orientador Emerson da Cruz Inácio. – São Paulo; 2013.

93 f.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área da concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Poética. 2. Crítica e interpretação. 3. Emerson da Cruz Inácio. 4. Título

SOBRINHO, A. D. **Um amor que anuncia *polas ribas da cantiga***: modos de presença da lírica medieval galego-portuguesa em *Trovas de muito amor para um amado senhor*, de Hilda Hilst. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos exigidos à obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Aprovado em: _____

Banca examinadora:

Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio (Orientador)

Instituição: USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora

Instituição: UNICAMP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque

Instituição: UFAM

Julgamento: _____

Assinatura: _____

À lembrança da minha mãe e ao meu pai. Porque também do amor sempre falamos.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Emerson da Cruz Inácio, pelo afeto com que se sentou ao meu lado para que compuséssemos, juntos, um ramo lilás.

Aos Professores Doutores Mário César Lugarinho e Annie Gisele Fernandes, gentis e decisivos cantores de leitura.

Aos Professores Doutores Alcir Pécora e Gabriel Albuquerque, pela partilha do sensível em um dia frio de julho.

Aos Professores Doutores Paola Poma e Álvaro Faleiros, pelas paisagens humanas que me deram a conhecer.

Às Professoras Doutoradas Lênia Márcia Mongelli e Maria do Amparo Maleval, pelas mãos que me auxiliaram a abrir caminho em direção a este texto.

Aos funcionários do PPG em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH / USP e da Biblioteca Florestan Fernandes, pelos esforços invisíveis – e, por isso, tão preciosos – que movem a escrita.

Ao Gabriel Bianchi, pelas imensas, desmedidas alegrias e por ter sempre, à tarde, umas palavras.

À Fabrícia Valle, Maíra Valle, Kauana Fernandes, Laura Assis, Liliane Durães, Fernanda Raquel Oliveira Lima, Natália Paletta e Mariana Fontes, pelo espaço oloroso onde não vive o adeus.

À Sandra Salavandro Rodrigues, Victor Palomo, Bruno Cesar Martins, Eduardo Moreira, Daviane Moreira e Nathália Nahas, pelo cultivo compartilhado dos ramos de gerúndios brancos.

À FALE / UFJF, as leituras silenciosas do(s) poema(s).

À Capes, que garantiu parte fundamental deste passeio.

E à Hilda Hilst, o vermelho da vida, que vive e nunca se apaga.

*Ensina-me uma cantiga
Das que tu sabes cantar*

Carlos Rocha e Aníbal Nazaré

RESUMO

SOBRINHO, A. D. **Um amor que se anuncia *polas ribas da cantiga***: modos de presença da lírica medieval galego-portuguesa em *Trovas de muito amor para um amado senhor*, de Hilda Hilst. 2013. 93 pp. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Através de uma leitura comparativo-contrastiva da tradição da lírica medieval galego-portuguesa e da poesia de *Trovas de muito amor para um amado senhor*, volume publicado pela escritora brasileira Hilda Hilst (1930 – 2004) em 1960, este trabalho propõe uma leitura dos modos pelos quais essa tradição constitui-se em estratégia privilegiada pela autora para a elaboração de uma subjetividade poética que só se pode afirmar e constituir plenamente na presença do Outro. Nesse sentido, a própria escrita poética definir-se-ia como incessante movimento de busca de um amado ausente, cuja condição permitiria aproximá-lo à noção do “absolutamente Outro”, postulada pelo filósofo Emmanuel Lévinas. Assim, enquanto impulso desejante condenado inevitavelmente ao malogro, o poema dobrar-se-ia sobre si mesmo, movimento do qual resultaria uma lírica de amor ao próprio texto poético.

Palavras-chave: Hilda Hilst. Poesia brasileira contemporânea. Tradição lírico-amorosa. Comparatismo literário.

ABSTRACT

SOBRINHO, A. D. **Um amor que se anuncia *polas ribas da cantiga***: ways through each the Galician- Portuguese medieval lyric is present in *Trovas de muito amor para um amado senhor*, by Hilda Hilst, 2013. 93 pgs. Dissertation (Master's Degree). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Through a comparative-contrastive reading of the medieval Galician-Portuguese lyric tradition and of the poetry of *Trovas de muito amor para um amado senhor*, volume published by the Brazilian writer Hilda Hilst (1930- 2004) in 1960, this work proposes a reading of the ways through which this tradition constitutes itself in a strategy privileged by the author for the elaboration of a poetic subjectivity that can only affirm and fully constitute itself in the presence of The Other. In that sense, the poetic writing would define itself as a ceaseless movement in search of an absent lover, whose condition would allow to approximate it to the notion of the “absolutely Other”, postulated by the philosopher Emmanuel Lévinas. Thus, as a desiring impulse inevitably condemned to frustration, the poem would unfold on itself, a movement from which a lyric of love for the poetic text itself would result.

Key words: Hilda Hilst. Brazilian contemporary poetry. Love-lyric tradition. Literary comparatism.

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	11
2 ESTA SONORIDADE DOS AVESSOS	
Revisitando a fortuna crítica de Hilda Hilst.....	19
2.1 “Esta viagem que faço a sós contigo”: um lugar para Hilda Hilst na história da literatura brasileira	20
2.2 “O que há de ser da minha boca de inventos”: a crítica entre a literatura e a vida	26
2.3 “E eu continuarei buscando o frêmito da palavra”: lendo Hilda Hilst, ainda	38
3 UMA FONTE ESQUECIDA NA CLAREIRA	
Hilda Hilst e a tradição da lírica amorosa galego-portuguesa	43
3.1 “Canções assim tão compassivas na minha língua esquecida”: cantigas de amigo, cantigas de amor, Trovas de muito amor para um amado senhor	44
3.2. "Essa fome de ti, esse amor infinito": os cantares do amor e os amores ao cantar"	63
4 COMO QUEM BUSCA A BOCA NOS CONFINS DA SEDE	
A alteridade de Emmanuel Lévinas e a poesia de Hilda Hilst	69
4.1 “A urgência de me dizer em amor”: o amor ao Outro e a plenitude do Eu	70
4.2 “Tua medida de amor, o que amaste em verdade”: amar um texto, amar o amor.....	77
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS	85

1
APRESENTAÇÃO

Ah que estou sentida e portuguesa

Ana Cristina Cesar

Hoje reconhecida como um dos principais nomes da literatura brasileira contemporânea, a poeta, dramaturga e prosadora Hilda Hilst (1930 – 2004) criou uma obra singular ao longo de sua extensa trajetória como escritora. Formada em Direito pela USP em 1952, a então autora de apenas dois livros de poesia – *Presságio*, de 1950, e *Balada de Alzira*, do ano seguinte – não tardaria a perceber que o exercício da advocacia deveria ceder lugar a outro: o da escrita.

Demitindo-se, em 1954, do escritório no qual trabalhava há apenas um ano, Hilda Hilst toma aquela que poderia ser considerada como a primeira das decisões que influenciariam diretamente na recepção de sua obra: a de dedicar-se integralmente à criação literária. Anos mais tarde, em 1965, a escritora – que, à altura, já contava com uma obra poética considerável – faria uma segunda escolha, tão radical e determinante quanto a primeira: mudar-se para a fazenda herdada de sua mãe, Bedecilda Vaz Cardoso, nos arredores de Campinas (SP), em cujo terreno construiria sua própria casa – a “Casa do Sol”. Nessa, a autora viveria até seu falecimento, em 2004, em regime de quase total reclusão, ao lado apenas de alguns intelectuais amigos e das dezenas de cachorros que acolhia na residência.

Ambas as decisões parecem ter direcionado, em alguma medida, a recepção da obra da escritora junto ao público e à crítica. A opção por dedicar-se única e exclusivamente à literatura – dentre todas as artes, a mais desinteressada e, por extensão, a menos rentável economicamente – reforçaria, aos olhos do público leitor, um caráter (fictício?) de eleição, cujas raízes remontam à concepção platônica do poeta que diz inspirado pelo sopro da divindade. Aliada à decisão pelo isolamento, tal imagem desdobrar-se-ia em outra – a clássica figura romântica do poeta como gênio incompreendido.

O próprio ritmo com que aparecem novos livros da autora – que, a despeito de não alcançarem nenhum êxito comercial, se sucedem em intervalos de tempo razoavelmente curtos¹ – querer-se-ia sintomático do fato de que Hilda Hilst decidira estetizar a própria vida. Assim, a autora, desejando encontrar leitores para sua obra, apropriar-se-ia de uma espécie de imaginário coletivo construído em torno da figura

¹ Na década em que estreia na literatura, Hilda Hilst publica quatro volumes de poesia. Em média, a autora publicaria um novo título a cada três ou quatro anos; não obstante, a poeta chegara a publicar anualmente e mesmo dois livros em um mesmo ano.

do poeta, e nele investiria do alto de sua “torre de capim”². Estratégia de *marketing* literário que, contudo, teria sido compreendida como *marketing* pessoal.

Desse modo, para o público leitor e mesmo para alguma crítica, a ficção que a autora fizera de si mesma tornara-se muito mais excitante do que sua própria literatura. Nesse sentido, causam burburinho e tem largo eco na imprensa declarações da escritora a respeito do pouso de discos voadores em sua propriedade ou do poder de realizar desejos atribuído à figueira centenária plantada em seu quintal. Se tais declarações atiçam a curiosidade pelo ser civil Hilda Hilst, o mesmo não se poderia dizer da poesia da autora: volumes como *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960) ou *Ode fragmentária* (1961) representam novos fracassos editoriais e tem, junto ao público, uma recepção anódina; junto à crítica, quase nenhuma ressonância.

Poder-se-ia entrever aí a cristalização de um mito romântico de genialidade que se teria criado à volta da autora: Hilda Hilst seria tão mais perfeita enquanto escritora quanto menos leitores sua obra tivesse. A suposta virada pornográfica, anunciada publicamente nos anos 1990, constituir-se-ia novamente em estratégia da autora para arrebanhar leitores; entretanto, a mitologia em torno de sua figura parece já profundamente enraizada e a declaração da autora – não obstante possa efetivamente ter chamado a atenção – acaba por incorporar novas excentricidades a sua imagem pessoal, na qual se tornava cada vez mais difícil distinguir os limites entre a *persona* e a pessoa³.

Não excluindo a parcela de responsabilidade da própria autora na manutenção dessa mítica, as opções estéticas da escritora Hilda Hilst sugerem desempenhar um papel central na situação de sua vasta obra perante público leitor

² A expressão remete, sarcasticamente, à outra: a “torre de marfim”, comumente associada aos poetas, que viveriam, segundo uma espécie de lugar-comum coletivamente compartilhado, acima da realidade concreta. A própria Hilda Hilst dela valera-se diversas vezes, sobretudo para referir-se a sua residência em Campinas. Cf. VIEIRA, Willian. “Em casa, com Hilda Hilst”. *Carta capital*, 10 de março de 2013. Disponível em <http://www.cartacapital.com.br/cultura/em-casa-com-hilda-hilst/>. Acesso em 23/04/2013.

³ A despeito dos constantes esforços da crítica mais recente, o mito d’ *a obscena senhora HH* sugere-se ainda vigoroso. Em reportagem comemorativa do aniversário de 90 anos de Lygia Fagundes Telles e dos 83 anos de nascimento de Hilda Hilst, as escritoras são respectivamente definidas como a “dama” e a “vagabunda” da literatura brasileira. Cf. COZER, Raquel; WERNECK, Paulo. “90 anos de Lygia Fagundes Telles e eventos em torno de Hilda Hilst celebram dupla”. *Folha de São Paulo*, 20 de abril de 2013. Disponível em www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1265520-90-anos-de-lygia-fagundes-telles-e-eventos-em-torno-de-hilda-hilst-celebram-dupla.shtml. Acesso em 21/04/2013.

e crítica especializada. Em relação ao público, poder-se-ia aventar a hipótese de que as eruditas sugestões presentes desde os títulos de alguns dos volumes da poesia hilstiana definiriam a autora como uma escritora para escritores; no que concerne à crítica de literatura, a presença de formas herdadas da tradição conferiria respaldo ao enquadramento da autora na chamada “geração de 45”.

Partindo de *Trovas de muito amor para um amado senhor* – volume de poesia no qual a interlocução com a tradição é sugerida desde o título que a autora lhe dá – , a pesquisa empreendida nesta Dissertação apresenta um objetivo central necessariamente desdobrável: reavaliar as maneiras pelas quais a poesia da autora foi sendo recebida pela crítica ao longo do tempo e investigar o papel da tradição lírica na conformação da poética do volume em questão. Cabe ressaltar que, se interlocução é a grande matéria desta pesquisa, procurou-se manter, tanto quanto possível, um diálogo entre o texto desta Dissertação e a poesia de Hilda Hilst, razão pela qual os três capítulos que compõem este trabalho – bem como suas subdivisões – intitulam-se com versos da própria poeta.

Assim, o capítulo de abertura desta pesquisa toma de empréstimo um verso do poema “XXXIII” de *Cantares de perda e predileção*: “Esta sonoridade dos avessos”. A partir de tal verso, quis-se apontar para o espaço singular ocupado pela poesia hilstiana na literatura brasileira contemporânea, dado que a lírica da autora parece manter-se alheia aos imperativos de fundação e modernização que caracterizaram a poesia brasileira desde a Semana de Arte Moderna de 1922. Nesse sentido, a poética de Hilda Hilst, remontando às fontes do lirismo em língua portuguesa, apresentaria uma “sonoridade” radicalmente diferente tanto da prosaica poesia modernista quanto da arquitetura tipográfica da Poesia Concreta. Desse modo, em pleno século XX, a poeta elabora sua lírica no “avesso” das exigências estéticas do momento, o que determinaria as maneiras pelas quais essa poesia teria sido recebida e compreendida pelo público leitor e pela crítica especializada.

Nessa perspectiva, o capítulo em questão inicialmente apresenta o enquadramento tradicional da poesia de Hilda Hilst junto aos poetas de 45, perspectiva de leitura cujo pretensão sustentáculo seria a presença de formas fixas da tradição na lírica da escritora. Partindo da problematização desse enquadramento, procede-se à leitura e à revisão da fortuna crítica hilstiana, buscando avaliar a atenção – não raro, excessiva – dispensada pela crítica aos

constantes investimentos da autora na ficcionalização de si mesma. Articulado em perspectiva diacrônica, o capítulo sugere a gradual mudança de foco do interesse crítico especializado – mais atento, contemporaneamente, à escritora Hilda Hilst, cuja vida particular tem sido cada vez mais ignorada. Não obstante, documenta-se a força da *persona* Hilda Hilst, cuja influência teria sido decisiva na elaboração de alguns discursos críticos acerca da obra da autora.

O segundo e o terceiro capítulos de que se compõe este trabalho dedicam-se a um aspecto que se quer comum ao lirismo hilstiano: a presença de matrizes canônicas da poesia na dicção da autora. Sugeridas desde *Roteiro do silêncio* (1959) – volume que soa camoniano em do “Do amor contente e muito descontente” e insinuaria a presença de Ovídio ou Rilke em “Cinco elegias” –, é em *Trovas de muito amor para um amado senhor* que a presença da tradição na lírica hilstiana consolida-se efetivamente e de uma maneira muito específica.

A presença de formas fixas em alguns dos títulos da poesia de Hilda Hilst – balada, ode, trova, soneto – sugerem a opção estética da poeta para elaborar sua própria lírica: buscar à tradição aqueles que seriam os modos apropriados e historicamente legitimados para o dizer poético. Tal como a dicção poético-amorosa dos “Sonetos que não são” implica no recurso à forma que lhes dá título, a elaboração do cantar explicitamente amoroso de *Trovas de muito amor para um amado senhor* conduz a poeta ao terreno específico da lírica medieval galego-portuguesa, fundamentalmente conformada em torno dos cantares de amigo e de amor.

Entretanto, outras formas do patrimônio lírico prestam-se igualmente ao cantar de amor – dentre elas, o próprio soneto. Nesse sentido, a especificidade da interlocução assumida por *Trovas de muito amor...* definir-se-ia na própria tradição que eleger para o diálogo. Remontando ao lirismo das cantigas de amigo e de amor, cujo ponto de interseção é, em síntese, a não-correspondência amorosa, a lírica de Hilda Hilst parece apresentar uma subjetividade que, sabendo-se mulher e poeta, encontra na poesia o meio pelo qual se move constantemente em direção ao Outro, objeto de suas *Trovas...* . Tal movimento torna-se necessário uma vez que o Outro se configura como requisito à constituição do sujeito hilstiano.

Circunscrita às cantigas de amigo e de amor medievais, a interlocução que a poesia de Hilda Hilst mantém com essa tradição parece estar na origem da

singularidade de sua obra no cenário da poesia brasileira pós-modernista – aspecto central de “Uma fonte esquecida na clareira”, segundo capítulo desta investigação. Nesse contexto, o verso que nomeia o capítulo – retirado do poema “XVIII” de *Trovas de muito amor para um amado senhor* – quer-se sugestivo do momento em que efetivamente se aproximam a poesia hilstiana e a lírica trovadoresca galego-portuguesa, tradição na qual a “fonte” configura-se como elemento-chave ao funcionamento das cantigas de amigo. Como cenário privilegiado para o encontro amoroso e articulada ao adjetivo “esquecida”, o verso igualmente remete, por extensão, àquilo que a poesia hilstiana busca recuperar e reinserir na poesia brasileira da segunda metade do século XX: a lírica de amor.

Assim, através da leitura comparativo-contrastiva de algumas das composições de *Trovas de muito amor para um amado senhor* e dos cantares líricos medievais, o segundo passo desta pesquisa pretende evidenciar os modos pelos quais a tradição da lírica amorosa galego-portuguesa comparece na poesia da autora, afirmando-se como elemento estruturante de sua própria poética. Nesse horizonte, o volume em questão – constituindo-se de poemas cuja tônica é explicitamente amorosa – recuperaria da tradição tópicos familiares e legitimados para o cantar de amor, prescindindo da obediência ao formalismo estético característico da lírica trovadoresca.

Conseqüentemente, o capítulo examina como a recuperação daquele que seria um dos temas mais primitivos da poesia lírica – o amor – garante à Hilda Hilst a inegável modernidade de sua poética. Dado que o choque havia se tornado a norma na poesia brasileira da segunda metade do século XX, repor em circulação o que há de mais tradicional em poesia é, justamente, recusar a norma instituída; isto é, assumir-se na vanguarda. Assim, é na lírica amorosa que a poeta sugere encontrar uma resposta ao esvaziamento contemporâneo do poético.

De maneira análoga, este passo da pesquisa debruça-se igualmente sobre a natureza ideológica da reconfiguração à qual a poeta submete a tradição lírica trovadoresca, definida no fato de que aquela que canta de amor é, agora, “Mulher / Vate / Trovador” (HILST, 2002a, pp. 177 – 178). No caráter explicitamente feminino da poesia de *Trovas de muito amor para um amado senhor* ler-se-ia a intencionalidade da autora de abalar a tradição interpretativa legitimada, que, predominantemente masculina, relegara à mulher a queixa, o choro, o lamento ou a

espera – papéis estrategicamente acessórios na estruturação dos cânones literários em língua portuguesa.

Assim, a partir da elaboração de uma subjetividade poética feminina ativa, a poesia de *Trovas de muito amor...* sugere a função central do desejo amoroso pelo Outro como elemento-chave à plena conformação dessa subjetividade. É a partir desse pressuposto que se articula “Como quem busca a boca nos confins da sede”, terceiro capítulo desta investigação. O verso que lhe empresta título – tomado ao poema de abertura de *Cantares de perda e predileção* – quer apontar para o eixo central deste momento da pesquisa: o jogo amoroso que se estabelece entre o sujeito-amante e o objeto-amado.

Movido pelo constante desejo de encontro com o amado, o sujeito hiltiano encontra na poesia o terreno privilegiado no qual dirige-se ao Outro; esse, contudo, define-se nos moldes das cantigas líricas ibéricas; isto é, como o amado ausente. É nesse espaço lacunar que se instaura o canto poético de um sujeito-amante que, ao mesmo tempo em busca preenchê-lo através da poesia, parece saber que essa depende da manutenção do espaço de ausência para existir. Buscando sustentação nas categorias do Outro e do Desejo, definidas pelo filósofo franco-lituano Emmanuel Lévinas, o terceiro capítulo desta investigação procura evidenciar que, em prol da poesia, a concretização do desejo na lírica hiltiana precisa definir-se como a busca por uma “boca nos confins da sede” – o que equivale a dizer: irrealizável.

Justificar-se-ia, assim, a eleição das cantigas líricas ibéricas como a tradição na qual ancora-se a poesia de *Trovas de muito amor para um amado senhor*: em um contexto no qual mais importante do que a posse é o próprio desejo, a ausência do ser amado configura-se como requisito à existência mesma do poema. Desse modo, amar o Outro ausente afirma-se como amor ao próprio dizer amoroso, isto é, ao próprio poema.

Assim posto, os modos de presença da lírica medieval galego-portuguesa em *Trovas de muito amor para um amado senhor*, propostos como subtítulo desta investigação, afirmar-se-iam como fundamentalmente dois. Um, o modo ideológico, pelo qual a autora expõe as políticas de escrita que se teriam operado sobre a tradição dos cantares lírico-amorosos medievais na construção dos cânones literários em língua portuguesa e, portanto, desfigurado o rosto feminino na história

da literatura; outro, o modo estético-filosófico, que, valendo-se da construção de um desejo intrinsecamente impreenchível, propõe o resgate e a manutenção daquilo que o poético teria de mais essencial – seu próprio modo de dizer.

2

ESTA SONORIDADE DOS AVESSOS

Revisitando a fortuna crítica de Hilda Hilst

*Sorriso quando penso
Em que lugar da tua sala
Guardarás o meu verso.*

Hilda Hilst

2.1 “Esta viagem que faço a sós contigo”: um lugar para Hilda Hilst na história da literatura brasileira

Hilda Hilst aparece em livro pela primeira vez nos anos 1950, quando publica, no intervalo de apenas uma década, quatro títulos de poesia: *Presságio* (1950), *Balada de Alzira* (1951), *Balada do festival* (1955) e *Roteiro do silêncio* (1959). A estreia literária como poeta⁴ justificaria o fato de que, nas histórias da literatura brasileira, é frequente encontrar o nome da autora associado às tendências contemporâneas de nossa poesia. De maneira semelhante, não é menos frequente a inclusão de Hilda Hilst no rol de poetas integrantes da chamada “geração de 45”. Péricles Eugênio da Silva Ramos (citado em MOISÉS, 1983 – 1989, p. 395) define um contorno inicial do que seria o movimento, afirmando que residiriam “no senso de medida, na nitidez da expressão, no equilíbrio, no desejo de construir, no intelectualismo estético” as raízes comuns das propostas estéticas dos autores dessa “geração”.

Outros poetas e críticos revelam impressões semelhantes. Domingos Carvalho da Silva (obra citada, p. 394) destaca que “o formalismo era o único traço de união, o denominador comum” de todos os poetas de 45, ao passo que Alfredo Bosi (2006) percebe, no grupo em questão, uma tendência à pesquisa formal. A despeito das nuances atenuadas ou destacadas por cada comentador, é esse, de modo geral, o contexto no qual uma parcela considerável da historiografia literária brasileira – que conta com nomes como os de Alfredo Bosi, Massaud Moisés e Afrânio Coutinho – situa a poesia de Hilda Hilst. Contudo, as justificativas para tal enquadramento – quer residam em fatores cronológicos, quer busquem apoio nas sugestões arcaizantes que se fazem sentir na obra da autora – entram em atrito com a concepção de poesia manifestada pela própria poeta.

Em “Das sombras” – longa entrevista que concede ao volume dos *Cadernos de literatura brasileira* a ela dedicado –, Hilda Hilst afirma explicitamente sua compreensão da poesia como intuição, algo que “não vem daqui”, mas que é recebida “de alguma coisa que você não conhece” (HILST citada em DE

⁴ Hilda Hilst manter-se-ia exclusivamente nessa condição até meados dos anos 70: em 1967, a autora dá início à produção de sua dramaturgia; em 1970, aparece *Fluxo-floema*, primeiro título de sua prosa de ficção.

FRANCESCHI, 1999, p. 28). Ainda que não possa ser tomada como argumento suficiente para que se questione o enquadramento tradicional de sua obra em um momento marcado pela “disciplina e pesquisa no que diz com a expressão” (RAMOS citado em COUTINHO, 1970, pp. 39 – 40), a declaração da autora sugere pistas não dispensáveis para um exame mais de perto da situação peculiar de sua poesia no cenário da literatura brasileira mais recente.

Desde *Balada de Alzira* e *Balada do festival* é possível rastrear ecos da tradição lírica na poesia hilstiana; em ambos os volumes, a ancoragem tradicional dessa poesia encontra-se sugerida na escolha de uma forma poética fixa – a *balada* – para dar-lhes título. A mesma sugestão verifica-se em *Roteiro do silêncio*, mas agora desdobrada ora à maneira do que acontece nos livros de estreia (“Cinco elegias” e “Sonetos que não são”), ora em outros modos de referência, tal como ocorre em “Do amor contente e muito descontente”, cuja presença da lírica camoniana é indiscutível.

Constatações dessa natureza não são estranhas a um crítico como Alfredo Bosi. Ainda observando a “geração de 45”, o professor aí sublinha “o pendor para certa dicção nobre e a volta, nem sempre sistemática, a metros e formas fixas de cunho clássico: soneto, ode, elegia...” (BOSI, 2006, p. 468). É curioso, contudo, que, ao listar, em nota de rodapé, poetas em cujas obras poder-se-ia verificar a presença de formas poéticas fixas, o crítico tenha excluído o nome de Hilda Hilst.

A ausência do nome da escritora talvez seja sintomática das especificidades de seu próprio discurso poético. Elaborada na interlocução com a tradição lírica, a poesia de Hilda Hilst poderia, à primeira vista, figurar tributária da perspectiva esteticista⁵ do terceiro Modernismo, uma vez que

[...] está repassada, mesmo que jamais tematizada, por uma questão que já tinha assombrado a geração de 45: as possibilidades de retomar uma dicção elevada para a poesia brasileira, batida tanto pela informalidade do primeiro modernismo, quanto pelo núcleo duro do segundo [...]. (PÉCORA citado em HILST, 2002a, p. 7).

⁵ Péricles Eugênio da Silva Ramos nomeia “fase esteticista” ao terceiro momento do Modernismo brasileiro, que teria tido início justamente com o grupo dos poetas de 45. Cf. COUTINHO, 1970, pp. 39 – 40.

Contudo, se o que se verifica entre a poesia da autora e as “formas de cunho clássico” apontadas por Alfredo Bosi é tanto aproximação quanto desvio⁶, o enquadramento da poeta em uma “geração” estruturada sob a égide de um formalismo comum parece reclamar revisão.

A esse respeito, é ainda Alcir Pécora quem chama a atenção para a singularidade do “gosto de antigualhas” (obra citada, 2002a, p. 8) abertamente manifestado na poesia da autora. O crítico – organizador das *Obras reunidas de Hilda Hilst* para a editora Globo – destaca que

[...] essa imitação à antiga jamais se pratica com purismo arqueológico, mas, bem ao contrário, se submete à mediação de fenômenos literários decisivos do século XX: a imagética sublime de Rilke, o fluxo de consciência de Joyce, a cena minimalista de Beckett, o sensacionismo de Pessoa, apenas para referir a quadra de escritores internacionais mais facilmente reconhecidos por seus escritos, ao lado de Becker e Bataille. (PÉCORA, 2010, p. 11)

Assim, enquanto a historiografia literária enxerga na presença de índices formais na poesia da autora argumentos suficientes para legitimar sua pertença à “geração de 45”, Hilda Hilst revela, desde sempre, o tratamento específico que concede a tais índices. À guisa de exemplo, ao mesmo tempo em que a *balada* é uma forma recorrente na poesia de várias épocas, a autora delas aproveita “somente alguns poucos estribilhos e os ecos dos bailes e festas como cenário do poema” (PÉCORA citado em HILST, 2003a, pp. 8 – 9). De maneira análoga, não obstante suas sugestões petrarquistas e camonianas, um volume como *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974) confirma “a presença maciça do verso livre” (DESTRI, 2010, p. 4). Tais percepções, embora sucintas, circunscrevem o modo peculiar pelo qual a obra poética da autora revisita a tradição lírica; de modo semelhante, sugerem o quão esterilizante pode ser a tentativa de perceber em Hilda Hilst uma representante de tendências formalistas (BOSI, 2006, pp. 497 – 498).

Na esteira desse raciocínio, incluir a poeta em um grupo caracterizado fundamentalmente pela “redução de todo o universo da linguagem lírica a algumas cadeias *intencionalmente* estéticas” (obra citada, p. 498) imporá, previamente, a

⁶ Apoiando-se em títulos como *Ode fragmentária* e “Sonetos que não são”, Luisa Destri sinaliza, em *De tua sábia ausência: a poesia de Hilda Hilst e a tradição lírica amorosa*, o “desajuste” que a poesia da autora apresenta em relação às formas com as quais dialoga. Cf. DESTRI, 2010, p. 3.

desconsideração de que, na lírica hilstiana, o diálogo com a tradição afirma-se enquanto procedimento constitutivo da própria voz da poeta e não como fim em si mesmo. Ao contrário, elaborando uma poesia cujo interesse central radica, desde seus livros de estreia, no amor, na morte, na finitude e na própria poesia, o recurso às “antigas e grandiosas formas de cantar” (DESTRI, 2010, p. 7) afigurar-se-ia, na obra poética da autora, como uma demanda inerente aos próprios temas com que a poeta trabalha.

A nítida preferência da autora pelos temas supracitados – destacada por estudiosos como Nelly Novaes Coelho (citada em DE FRANCESCHI, 1999) e Gabriel Albuquerque (2002) é mais um fator que denota o quão limitante e problemática pode ser a tentativa de conformação de sua poesia ao âmbito estrito da “geração de 45”. O poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos sublinha, na produção de seus contemporâneos, um premente desejo de atualização, o qual “redundaria na procura por novos assuntos ou na destruição dos assuntos poéticos, em novos princípios de composição do poema e em novas formas de expressão” (RAMOS citado em COUTINHO, 1970, p. 41). Ora, a despeito de uma definição mais rigorosa do que seriam os “novos assuntos” dessa poesia, a classificação parece imprópria para referir os temas privilegiados por Hilda Hilst em sua lírica. Igualmente óbvia é a recusa da autora em abandonar os assuntos tradicionalmente tidos como poéticos, como alguns dos títulos de sua poesia deixam entrever⁷.

Decorre daí a natureza radicalmente diferente da pesquisa estética praticada pela autora. Se os poetas de 45 repõem em circulação o problema básico da “*poesia como arte da palavra*” (BOSI, 2006, p. 468, grifos do autor), Hilda Hilst parece querer ir ainda mais longe. Ao eleger formas canônicas da tradição lírica para dar forma à sua própria dicção poética, a autora sugere a inscrição de sua poesia em uma concepção de que “forma e substância são a mesma coisa” (PAZ, 1982, p. 17). Assumida como tal, a presença da tradição lírica na poesia hilstiana revelaria a distância que esta guarda em relação às poéticas de 45, cujos ímpetus renovadores confundir-se-iam facilmente com o uso de “uma linguagem empolada para falar do nada” (SANT’ANNA, 1984, p. 135).

⁷ O amor dá a tônica de volumes como *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974) e *Amavisse* (1989); as interrogações poéticas sobre a morte e a natureza de Deus sustentam a poesia de *Da morte. Odes mínimas* (1980) e *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), respectivamente.

A respeito do papel da tradição lírica na poesia hilstiana, parece sintomática a pergunta feita pela autora no primeiro verso do poema “II” da seção “Da noite”, integrante do volume *Do desejo* (2004): “Que canto há de cantar o que perdura?” (obra citada, p. 30). Lendo, na interrogação da poeta, sua preferência por aqueles que seriam os temas intemporais da poesia lírica, Hilda Hilst igualmente sugere a existência de formas adequadas para esse cantar.

A necessidade de recuperação de tais formas revela-se ainda mais urgente no verso que abre a estrofe final do poema, no qual a autora, percebendo a impossibilidade de uma definição daquilo “que perdura”, novamente inquirir: “Que canto há de cantar o indefinível?” (obra citada, p. 30). Assim, a revisitação às formas matriciais da lírica em língua portuguesa configura-se como exigência do próprio temário poético da autora. Nesse horizonte, o modo pelo qual a presença da tradição se justifica na poesia de Hilda Hilst assegura-lhe um espaço singular bastante diferente daquele proposto pela historiografia literária brasileira, posto que parece afirmar que

nem todo poema – ou, para sermos exatos, nem toda obra constituída sob as leis da métrica – contém poesia. No entanto, essas obras métricas são verdadeiros poemas ou artefatos artísticos, didáticos ou retóricos? Um soneto não é um poema mas uma forma literária, exceto quando esse mecanismo retórico – estrofes, metros e rimas – foi tocado pela poesia. (PAZ, 1982, p. 16)

A constatação se mostra igualmente válida no que concerne explicitamente ao objeto central deste estudo, o volume *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), no qual a poeta revisita as origens da poesia de amor em língua portuguesa – as cantigas líricas galego-portuguesas. Uma vez mais, o procedimento da autora sugere o necessário questionamento de sua inserção junto aos poetas de 45.

Afirmando-se como exigência necessária à estruturação de seu próprio cantar de amor, a recuperação hilstiana da lírica trovadoresca conforma-se com a proposição de Jacques Roubaud em *La fleur inverse: l’art des troubadours* (1994). Analisando o tripé sobre o qual se compõe a lírica trovadoresca – o amor, o canto e a poesia – o poeta francês destaca a importância de que tais elementos sejam mantidos nessa ordem:

Les prendre dans cet ordre, l'amour, le chant, la poésie, c'est mettre le *chantar* au centre [...]. L'amour, avant de mouvoir les étoiles meut la poésie par le chant. Le chant *signifie* le mouvement de l'amour à la poésie [...]. (ROUBAUD, 1994, p. 140)

De maneira análoga à sugestão do ensaísta francês, a temática nitidamente amorosa do volume publicado por Hilda Hilst nos anos 1960 encontra nas formas do *chantar* medieval o elemento sobre o qual a autora poderá erigir sua própria dicção lírico-amorosa. Nessa chave de leitura, a poesia hilstiana afastar-se-ia definitivamente do “primado do verso sobre a poesia” (LIMA citado em MOISÉS, 1983 – 1989, p. 391), que teria efetivamente caracterizado a “geração de 45”.

Desse modo, se o lirismo da autora assume configurações e sugere propostas em tudo distintas daquelas em voga na fase esteticista do Modernismo brasileiro, é a própria poeta quem reconhece a filiação de sua lírica a uma tradição de poesia recuada no tempo (HILST citada em DE FRANCESCHI, 1999). Tal reconhecimento indicia o quanto a lírica da autora se mantém alheia à temática nacionalista que “dominou no conjunto das obras, espelhando-se quase que sistematicamente nos livros publicados até por volta de 1930 e mesmo posteriormente” (RAMOS citado em COUTINHO, 1970, p. 42).

Cabe ressaltar que, a partir do Modernismo de 1922, o predomínio das cores nacionais na literatura brasileira atesta o “complexo de fundação”⁸ dos poetas do movimento. Insurgindo-se contra as influências estrangeiras que teriam determinado as feições de nossa literatura desde suas origens, a fase heróica do Modernismo encontra nos temas e personagens nacionais os elementos que, combinados, inaugurariam a literatura genuinamente brasileira. Assim configurada, a tônica modernista permite que se entreveja novamente o fenômeno sobre o qual se teria estruturado a literatura brasileira: a incessante “fundação” de si mesma ou, em outras palavras, na constante necessidade de renovação. Contra essa normatização do choque parecem posicionar-se Hilda Hilst e suas *Trovas de muito amor para um amado senhor*.

⁸ Aludimos ao “complexo de fundador” proposto por Affonso Romano de Sant’Anna em sua conferência “Aspectos políticos e ideológicos da vanguarda”, publicada em 1984. Cf. *Letra*. Revista da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nº 2. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1984, pp. 134 – 153.

2.2 “O que há de ser da minha boca de inventos”: a crítica entre a literatura e a vida

Em texto publicado em 2004 – ano da morte de Hilda Hilst –, Alcir Pécora elenca algumas hipóteses para o ainda largo desconhecimento da obra da autora por parte do público e da crítica especializada. A listagem, consideravelmente longa, aponta

[...] o comportamento liberal de Hilda em face dos padrões morais vigentes em certos tempos e lugares; a célebre beleza da autora; a distância que sua obra mantém dos valores modernistas predominantes no Brasil e ainda mais em São Paulo, sobretudo no que toca à questão do conteúdo “nacional”, que simplesmente não se põe para Hilda; a dificuldade de leitura básica de seus textos, dada a sua exigência de erudição literária, filosófica e até mesmo científica, que acaba gerando o emprego de um “vocabulário final” altamente idiossincrático; o seu afastamento radical dos centros de convívio intelectual predominantes no país, vivendo desde os anos 1960 praticamente reclusa num sítio próximo a Campinas (SP); a estratégia escandalosa de chamar a atenção para a sua obra por meio da suposta adesão ao registro pornográfico, que evidentemente contraria a pudicícia acadêmica e a hierarquização vigente dos gêneros literários; a produção prolífica e errática entre gêneros literários muito diversos e mesmo a mistura sem precedentes deles todos no interior de um texto; a publicação de praticamente toda a sua obra em edições artesanais, em geral muito bonitas, produzidas por artistas amigos, mas sem nenhum alcance de distribuição; o desinteresse da autora pelo que dissesse respeito a aspectos contratuais da edições [...] (PÉCORA, 2004, p. 1)

como os principais fatores aos quais poderia ser creditado o silêncio mantido tanto por leitores quanto pela crítica especializada à volta de uma obra que, desde os anos 1970, extrapolara o território da poesia.

Não cabe pôr em causa a legitimidade ou não de tais argumentos. Antes, ganha relevo o fato de figurarem, em um índice das possíveis razões para o desprestígio da obra hilstiana, fatores de ordem biográfica. A opção do crítico não constitui, contudo, fenômeno isolado; antes, parece sintomática de um aspecto recorrente em parte da fortuna crítica de Hilda Hilst: a prevalência da imagem pública da escritora sobre sua literatura. Talvez por ter, ela mesma, frequentemente

investido na construção de uma imagem romântica de poeta⁹, a própria autora reconhece o desequilíbrio entre o interesse por sua vida pessoal e o acompanhamento de seu trabalho, ao afirmar que, para o público, Hilda Hilst é “uma bêbada, uma alcoólatra, está sempre louca” (HILST citada em DE FRANCESCHI, 1999, p. 35).

Edson Costa Duarte também faz referência ao interesse da crítica pela excêntrica vida da escritora em detrimento de seu trabalho literário. Em “Hilda Hilst: a poética da agonia e do gozo” (s/d, p. 2), o estudioso aponta que, se a autora não raro se vitimiza – uma vez que “já faz muito tempo que sua obra tem espaço garantido na grande imprensa” –, esta parece, ao mesmo tempo, conceder excessiva importância aos aspectos biográficos da autora. A esse respeito, Nelly Novaes Coelho registra que as experiências de gravação de vozes de pessoas supostamente mortas, levadas a cabo por Hilda Hilst nos anos 1970, “tiveram larga repercussão na mídia e se prolongaram por uma década” (COELHO, 2002, p. 264). Nesse sentido, o desconhecimento da literatura hilstiana creditar-se-ia, ao menos em parte, ao interesse cada vez maior pelo ser civil da escritora. De todo modo, quer seja pela curiosidade suscitada pela vida pessoal de Hilda Hilst, quer seja por suas singulares opções estético-literárias, parece consensual a existência de um débito da crítica para com a obra da poeta (DE FRANCESCHI, 1999, p. 35).

Nesse sentido, passar em revista à fortuna crítica da autora querer-se-á como tarefa cuja função é dupla: de um lado, auxiliar na percepção de como se conformaram, ao longo da trajetória literária da escritora, aqueles que viriam a ser os grandes eixos de análise de sua produção; de outro, questionar a permanência de certos mitos criados tanto à roda da autora quanto de sua literatura¹⁰.

A estreia de Hilda Hilst recebe a atenção imediata de dois nomes centrais da crítica literária brasileira: Sérgio Buarque de Holanda e Sérgio Milliet. No breve

⁹ A criação dessa imagem estaria na origem de atitudes como divulgar publicamente suas experiências com gravações de vozes de pessoas supostamente mortas, afirmar a manutenção de contatos com discos voadores ou sugerir a realização de milagres por parte da figueira centenária enraizada no terreno da Casa do Sol.

¹⁰ A título de exemplo, não é novidade que boa parte das leituras da obra hilstiana tem no sexo e na loucura seus maiores pontos de interesse. Na contramão dessas abordagens, Luisa Destri destaca que o amor, “retratado ora como sentimento que torna os homens permissíveis à volúpia da vida, ora como tormento que desvia o sujeito de suas buscas mais profundas [...] representa um dos principais interesses da autora, raras vezes se reduzindo à questão sexual, como certa mitologia em torno de sua obra insiste em acreditar”. Cf. DESTRI, Luisa. *Uma superfície de gelo ancorada no riso: antologia Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2012, p. 17.

ensaio que dedica a *Presságio* – primeiro livro publicado pela escritora –, Sérgio Buarque de Holanda revela-se entusiasmado com o surgimento da poeta, cujo volume de estreia

[...] mostra como a poesia de ascendência modernista, que para muitos ainda é fruto exclusivo de um cerebralismo e intelectualismo exacerbados – poesia para poetas e iniciados –, já pode esquivar-se a essa limitação aparente. (BUARQUE DE HOLANDA, 1996, p. 297)

Entretanto, o mesmo crítico abre uma ressalva em relação àquilo que considera uma diluição da densidade poética à qual poderia ter chegado Hilda Hilst, tributando a essa “água no vinho” o fato de o livro da autora ser “tão imediatamente acessível” (obra citada, p. 297). Tal crítica encontraria respaldo no “desgoverno da expressão e da forma” (obra citada, p. 299) verificado pelo ensaísta no exame de parte do primeiro poema de *Presságio*. Cabe ressaltar que o crítico ensaia uma espécie de *mea culpa* ao sublinhar que tais críticas justificam-se apenas de “um prisma rigorista” (obra citada, p. 298). Parece ser essa, contudo, a posição por ele próprio adotada, uma vez “é bem possível que, em mais de um caso, tenha razão o rigorista” (obra citada, p. 299).

Menos dóceis e relativizantes são as palavras do crítico a respeito de *Balada de Alzira*. Buarque de Holanda não hesita em qualificar essa poesia como representante da “poesia de tipo *literário*”, ancorada no “recurso frequente a certos *processos* que, bem explorados, parecem de molde a assegurar-lhe fácil êxito” (obra citada, pp. 535 – 536, grifos do autor). Nesse contexto, embora reconheça que, nos versos do volume em questão, “a expressão chega a ser certamente bem mais concentrada e tensa do que no livro de estreia da autora” (obra citada, p. 535), a crítica de Buarque de Holanda não parece nem um pouco favorável à recém-estreada Hilda Hilst.

Sérgio Milliet encontrar-se-ia em posição frontalmente oposta à de Buarque de Holanda. Em *Presságio*, o crítico enxerga uma “poesia profundamente feminina, feita de pudor e de timidez”, destacando-lhe ainda o fato de ser “insinuante e estranhamente madura para uma adolescente” (MILLIET, 1949 – 1950, p. 297). Analogamente, Milliet encontra nessa poesia “muito simples em sua expressão, avessa às metáforas herméticas, desprovida de grandiloqüência [...] um requinte

indiscutível na sensibilidade” (obra citada, p. 297). Para o crítico, portanto, uma das qualidades a ser sublinhada na poesia da jovem Hilda Hilst parece ser exatamente a imediata acessibilidade de sua dicção, condenada por Sérgio Buarque de Holanda.

Creditar-se-á ao ensaísta o mérito de ter sido o primeiro a tentar apontar o que haveria de mais próprio na incipiente lírica de Hilda Hilst. Segundo o crítico, a poeta surge, no panorama estético-literário do Brasil dos anos 50, “tão indiferente aos efeitos técnicos e às pesquisas de quinta-essência formal, que não a reconhecemos no meio dos companheiros de jornada” (obra citada, p. 298). Na esteira do raciocínio de Milliet, mesmo os leitores não estariam prontos para a poesia de Hilda Hilst, razão pela qual conclui que “ainda é cedo para que os ouvidos das pessoas apressadas atentem para sua voz e suas palavras” (MILLIET, 1955 – 1956, pp. 59 – 60).

A despeito da pertinência de suas observações – algumas das quais confirmar-se-iam anos mais tarde –, a leitura de Sérgio Milliet parece fornecer o argumento-chave através do qual uma parcela da crítica tentaria justificar o desconhecimento da literatura de Hilda Hilst: o caráter *avant la lettre* da escritora, cuja obra seria superior aos próprios leitores de que dispunha. A título de exemplo, é possível citar a sugestão de um crítico como Leo Gilson Ribeiro, para quem a escritora “parece ser a mais profunda estilista da literatura brasileira ou mesmo da língua portuguesa” (RIBEIRO citado em DE FRANCESCHI, 1999, p. 80). Não obstante o caráter evidentemente laudatório das palavras do crítico, o emparelhamento da autora com nomes como Fernando Pessoa ou Guimarães Rosa em nada colaborou na divulgação e na motivação do interesse por sua obra.

Na virada para os anos 1960, a voz que mais se destaca é a de um poeta – o português Jorge de Sena, que assina o prefácio às *Trovas de muito amor para um amado senhor*, volume no qual – a exemplo do anterior *Roteiro do silêncio* – a dicção poética da autora se mostra significativamente mais madura. Não deixa de ser sugestivo que o prefácio a um livro cujo próprio título sugere uma poesia ancorada em algo distante no tempo tenha sido solicitado a Jorge de Sena. De maneira semelhante a Hilda Hilst – que revela irmanar-se a escritores latinos como Catulo e Marcial (HILST citada em DE FRANCESCHI, 1999) –, Sena recusa o ícone da modernidade poética portuguesa, Fernando Pessoa, e elege Camões como interlocutor privilegiado de sua poesia (SENA, 2002, p. 44). Compartilhando de uma

opção estética semelhante àquela da poeta cujo livro prefacia, Sena, a respeito das *Trovas de muito amor...*, ressalta que

[...] das quadras populares às estrofes celestes da Elegia de Amor de Teixeira de Pascoaes, dos requintes intelectuais dos Cancioneiros e de Camões aos ardores erótico-místicos de um José Régio, a língua poética evolui muito pouco como a sociedade educada que a usou, e se deu nela um afinamento por demora e por uso, que molda o próprio jeito de sentir, as mesmas preferências no dizer. (SENA citado em HILST, 1960, p. 6)

A percepção arguta do poeta não deixa escapar os ecos do “cantar à antiga” (PÉCORA citado em HILST, 2002a, p. 8) sugerido por Hilda Hilst. Assim, na lenta evolução da “língua poética” – que favorece o amadurecimento e a consolidação de determinadas “preferências no dizer” –, Sena enxerga as razões pelas quais sublinha a filiação da autora à tradição da lírica amorosa em língua portuguesa, dado que “quando em português de amor se fala, de ambos os lados do Atlântico [...] fica uma limpidez murmurada, uma dilacerante discrição, uma altivez langorosa, que são dos limites da língua que falamos” (obra citada, p. 6).

Ora, se “a ciência poética de sofrido amor” (obra citada, p. 7) apresentada por Hilda Hilst chama a atenção do poeta português, a crítica brasileira parece ter ignorado o surgimento, na segunda metade do século XX, de um “trovar de amor com elegância” (obra citada, p. 7). O próprio Jorge de Sena já alertara para a problemática enfrentada pela obra de Hilda Hilst no Brasil seu contemporâneo. Propondo a revisitação a uma tradição poética que respeita os “limites da língua” – e não simplesmente aqueles dos territórios nacionais –, a lírica da autora, embora “rara na língua portuguesa” (obra citada, p. 7), ocuparia um espaço discreto “entre tão graves preocupações de charadismo barroco e tão filosóficas contemplações das palavras em publicitário relevo” (obra citada, p. 7) que, à época, grassavam na poesia brasileira.

A opção da autora pela lírica amorosa – tradição que, no cenário do Modernismo brasileiro, encontra-se absolutamente desprivilegiada – parece ser, portanto, o que permite a Jorge de Sena destacar a qualidade particular da lírica de Hilda Hilst na língua portuguesa, na qual cada vez mais “tantos têm cantado do que

não entendem e chorado do que lhes não doeu” (SENA citado em HILST, 1960, p. 7).

A *Trovas de muito amor para um amado senhor* segue-se o aparecimento de *Ode fragmentária* (1961) e do pequeno volume *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962), ilustrado por Wesley Duke Lee e prefaciado pela também poeta Dora Ferreira da Silva. A última publicação da autora na década é *Poesia (1959 / 1967)*, volume que compila toda a produção desde *Roteiro do silêncio*. Após dar à público os títulos citados, a poeta Hilda Hilst manter-se-ia em silêncio por quase dez anos, durante os quais nasceria a ficcionista Hilda Hilst¹¹.

Anatol Rosenfeld é a primeira das vozes críticas a se pronunciarem sobre a ficção hilstiana, iniciada em 1970, com a publicação de *Fluxo-floema*. O talento raro de Hilda Hilst – que começava a transformar-se em uma escritora em sentido lato, transitando da poesia à prosa, passando pelo teatro – é mais uma vez posto em evidência. Para Rosenfeld,

[...] é raro encontrar no Brasil e no mundo escritores, ainda mais neste tempo de especializações, que experimentam cultivar os três gêneros fundamentais de literatura – a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa – alcançando resultados notáveis nos três campos. A este seleto grupo pertence Hilda Hilst [...]. (ROSENFELD citado em HILST, 1970, p. 10)

Assim, olhando retrospectivamente para a obra de uma poeta que estreava na prosa de ficção, o professor da Universidade de São Paulo empreende aquela que seria a primeira tentativa de estabelecer uma divisão da poesia hilstiana – então composta de sete volumes de inéditos e de uma coletânea – em duas fases distintas. Na leitura de Rosenfeld, os três primeiros livros publicados pela autora separar-se-iam de *Poesia (1959/1967)*, volume no qual “encontra-se uma seleção da sua obra poética madura” (obra citada, p. 11). A proposta do crítico encontra reforço no fato de que a própria Hilda Hilst nunca incluiu, nas coletâneas de poesia que publicou¹², os três primeiros volumes de sua obra.

¹¹ Cabe ressaltar que, no intervalo de dois anos compreendido entre a publicação de *Poesia (1959 / 1967)* e a de *Fluxo-floema (1970)* – primeira incursão de Hilda Hilst pela prosa ficcional –, a poeta tornara-se também dramaturga, escrevendo oito peças que, à exceção de *O verdugo*, permaneceriam inéditas em livro até o ano 2000.

¹² Hilda Hilst organizou e publicou três coletâneas de sua própria: ao título surgido em 1967, somar-se-iam *Poesia (1959/1979)*, publicada em 1980 e *Do amor*, recolha composta de poemas escolhidos

Ecoando as leituras feitas por estudiosos como Sérgio Milliet e Jorge de Sena, Anatol Rosenfeld chama a atenção para o fato de que a autora concebe a criação literária como “experiência absolutamente vital” (obra citada, p. 13), da qual derivam tanto “uma recusa do outro e, ao mesmo tempo, a vontade de se ‘despejar’ nele, de nele encontrar algo de si mesma, já que sem essa identidade ‘nuclear’ não existiria o diálogo na sua acepção verdadeira” (obra citada, p. 14, destaques do autor), tal como a autora reivindica para sua obra.

A percepção do crítico sugere-se perfeitamente adequada à leitura de *Trovas de muito amor para um amado senhor*. Localizar-se-ia, no desejo amoroso pelo outro que atravessa os vinte poemas do volume, o motor tanto da autora em direção à tradição das cantigas líricas luso-galegas quanto da própria necessidade do canto poético; paradoxalmente, é no espaço da ausência desse outro-amado que o poema adquire importância essencial, ao conferir sentido pleno à experiência do amor. Nesse sentido, *Trovas de muito amor...* parece sugerir que o espaço pleno do poema é o entrecruzamento entre a busca infatigável do outro e sua necessária recusa.

Tanto quanto a proposição da existência de duas fases distintas na poesia de Hilda Hilst, é pioneira a radiografia que o crítico oferece da obra da autora. Apontando para temas que aí estariam presentes em estado de latência – o impulso em direção ao outro, a tendência da poesia da autora ao platonismo e ao gnosticismo teosófico, a presença de um elemento grotesco – (obra citada, pp. 10 – 17), o crítico fornece os primeiros índices que constituirão os fulcros privilegiados por várias leituras posteriores da obra hilstiana.

O ponto de vista de que a obra de Hilda Hilst é “única na literatura brasileira” (obra citada, p. 16) é igualmente compartilhado pelo crítico Leo Gilson Ribeiro. Entretanto, enquanto a conclusão de Anatol Rosenfeld define-se como consequência direta do rigor analítico com que comenta a obra da autora, Ribeiro encontra no vocabulário grandiloquente e no tom exagerado e, não raro, impressionista de seus textos, as vias privilegiadas para afirmar que Hilda Hilst é nada menos que o “maior escritor vivo em língua portuguesa” (RIBEIRO citado em HILST, 1977, sem indicação de página).

pela autora. A observação da data inicial de ambos os volumes intitulados *Poesia* atestam que Hilda Hilst toma *Roteiro do silêncio* como o marco inicial de sua lírica.

Condenando a precisão crítica em nome da prevalência de tonalidades afetivas e pessoais, o crítico reveste a autora de uma aura romântica, sugerida no vaticínio de que a escritora “continuará, por uma espécie de condenação intrínseca, incompreensível para a maioria” (obra citada, sem indicação de página). A justificativa oferecida para tal situação não deixa nada a dever às suntuosas escolhas lexicais de Ribeiro, para quem a incompreensão da obra hilstiana residiria no fato de a autora ter escrito,

[...] em português, o equivalente a um ‘Finnegans Wake’, de Joyce, ou seja: escreveu um absurdo palimpsesto mesopotâmico. E poucos terão a imaginação recriadora, a profundidade de propósitos e o mesmo afã místico que ela para embrenhar-se nessa ‘selva oscura’ da alma e do humano estar no mundo. (obra citada, sem indicação de página, destaques do autor)

Levando as últimas consequências a sugestão de Sérgio Milliet – para quem o tempo atual não estaria pronto para a literatura de Hilda Hilst –, o elogio desmedido que Leo Gilson Ribeiro faz da obra da autora acaba por lograr êxito às avessas: aliando, à já controversa imagem pública da escritora, o suposto hermetismo de sua obra, o crítico não faz mais do que subscrever uma mística que quer enxergar, em Hilda Hilst, uma escritora apenas para iniciados. Poder-se-ia mesmo apontar, na crítica de Ribeiro, alguns pontos francamente improcedentes.

A insistência do estudioso na possibilidade de a autora “nunca talvez vir a ser popular, agradável, acessível” (obra citada, sem indicação de página) contraria frontalmente o desejo da escritora de “falar com os outros” (ROSENFELD citado em HILST, 1970, p. 14) – principal razão que teria levado a então poeta à dramaturgia. Na esteira do mesmo raciocínio, parece estratégico da crítica de Leo Gilson Ribeiro ignorar que a obra hilstiana apresenta “poemas que ainda não se resolveram poeticamente” (DUARTE, s/d, p. 7). Desse modo, ao elevar a autora ao patamar romântico do gênio incompreendido, porque à frente de sua época, Ribeiro referenda uma imagem da escritora que em nada colaborou na atração de novos leitores para sua literatura e que, de modo geral, em nada colabora para a compreensão da própria literatura.

À beira da virada do milênio, é publicado, sob direção editorial de Antonio Fernando De Franceschi, o volume dos *Cadernos de literatura brasileira* dedicado à

Hilda Hilst, publicação que ocupa lugar de destaque entre a fortuna crítica da autora. A relevância do elegante volume comprovar-se-ia já no sumário, através do qual pode-se verificar a composição da obra: fotografias, depoimentos de amigos, entrevista, reproduções de originais, ensaios críticos (DE FRANCESCHI, 1999). Nesse sentido, a publicação do Instituto Moreira Salles afirma-se como o material biobibliográfico mais completo de que até então se dispunha sobre Hilda Hilst. E dado seu alcance nacional – e mesmo internacional – de distribuição, credita-se ao volume um papel fundamental na ampliação do conhecimento da literatura da autora pelo público leitor; de maneira análoga, é igualmente significativa a importância do título no que se refere à consolidação de uma crítica sistematicamente dedicada à obra hilstiana.

Nelly Novaes Coelho faz parte desse grupo. Comentando a poesia da autora, o ensaio da professora da Universidade de São Paulo elabora um panorama bastante abrangente da obra de Hilda Hilst. O critério adotado pela estudiosa é cronológico: partindo dos volumes surgidos nos anos 1950, as análises estendem-se até *Sobre a tua grande face*, de 1986.

Assim, para a ensaísta, a lírica de Hilda Hilst delimita, desde sua estreia, os dois pilares temáticos sobre os quais se estruturará ao longo do tempo: o amor e a poesia. No horizonte analítico de Coelho, o espaço privilegiado que a temática amorosa encontra na lírica hilstiana justificar-se-ia pelo fato de que o amor constitui, nessa poesia, o campo no qual se constroem as possíveis respostas às interrogações existenciais e identitárias do sujeito lírico (COELHO citada em DE FRANCESCHI, 1999). Desse modo, a “ânsia incontida de um *eu* em busca da fusão plena com o outro” e a trajetória desejante que esse sujeito poético percorre, a cada novo livro, “para se descobrir por inteiro” (obra citada, p. 66, grifos da autora) arraigam ou desembocam, necessariamente, em uma lírica cujo motivo central é o amor. Entretanto, se a poética de Hilda Hilst “é devir constante, alimenta-se do movimento para o outro, e se constrói com imagens que concretizam procuras e lacunas” (CINTRA citada em CINTRA & SOUZA, 2009, p. 43), Coelho sublinha que

[...] é na essência camoniana do amor que vai ser buscada a solução de vida e poesia plenas [...] Isto é, entre a possível circunstância humana desse amor vivido no real e a plenitude de sua realização, se interpunha o “filtro” amoroso, idealizado pela poesia, desde suas

origens históricas (a Trovadoresca e Camões). [...] Hilda Hilst não só atende a um dos imperativos da poesia do momento (a volta às origens da literatura), como eleva o amor ali cantado ao alto nível de “valor absoluto” [...]. (COELHO citada em DE FRANCESCHI, 1999, p. 70, destaque da autora)

Descontado da percepção da ensaísta algum esforço generalizante – tais como referir os procedimentos estruturantes da lírica hilstiana como simples “volta às origens da literatura”, e dela derivar a obediência de Hilda Hilst aos “imperativos da poesia do momento” –, Nelly Novaes Coelho esboça alguns dos pontos que sustentam leituras de críticos como José Carlos Barcellos e Maria do Amparo Tavares Maleval¹³, dedicados sobretudo à interlocução que a poesia hilstiana mantém com a lírica medieval.

Ressalvando que, entre a primeira poesia de Hilda Hilst e aquela mais recente, não há propriamente uma distância “de valor poético, mas de intensidade” (obra citada, p. 73) –, Coelho enxerga em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* uma espécie de adensamento dos temas sobre os quais a poesia hilstiana desde sempre se detêm. Desse modo, o “chamamento erótico” que atravessa o título de 1974 parte, na leitura da ensaísta (obra citada, p. 74, grifos da autora), “de uma situação comum e das mais encontradiças desde as *Cantigas de amigo* medievais (a da amante que fala ao amado distante)”. Nesse sentido, a dicção erótica presente no volume em questão encontrar-se-ia sugerida já no título que o precede em quatorze anos – *Trovas de muito amor para um amado senhor*.

Seguindo o raciocínio aventado pela professora, poder-se-ia afirmar o cantar à falta do amado como matriz temática de ambos os volumes; o acento mais lírico de *Trovas de muito amor...* legitimaria a nítida ancoragem das composições desse volume na tradição dos cantares de amor e amigo medievais. *Júbilo, memória, noviciado da paixão* traria à tona uma dimensão mais erótica da ausência do amado, razão pela qual os ecos medievais, a despeito de ainda se fazerem notar, são aí

¹³ Cf., p. ex., BARCELLOS, José Carlos. “A retomada das raízes portuguesas pela literatura brasileira contemporânea (1960 – 1985). IN: *Mathésis*. Revista do Departamento de Letras da Universidade Católica Portuguesa. Nº 3. Viseu: Centro regional de Viseu / Universidade Católica Portuguesa, 1993, pp. 151 – 165; MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. “Hilda Hilst, leitora dos trovadores galego-portugueses”. IN: *Estudos galegos*. Org. Maria do Amparo Tavares Maleval. Niterói: EDUFF, 1996, pp. 77 – 88.

mais sutis¹⁴. Asseverando, portanto, uma continuidade entre os títulos iniciais da poesia hilstiana e aqueles mais recentemente publicados, a leitura de Nelly Novaes Coelho revela-se infensa às sugestões de que o título de 1974 marcaria, de modo específico, a viragem da poesia de Hilda Hilst em direção a temas como o erotismo e a política. Muito ao contrário, tais temas – ao menos, no que concerne especificamente às *Trovas de muito amor para um amado senhor* – conformam a própria dicção poética da autora.

Pertence a Eliane Robert Moraes outra das vozes que se pronunciam sobre Hilda Hilst na publicação do Instituto Moreira Salles. Mesmo sublinhando a ocorrência de uma virada na produção literária da autora a partir dos anos 70, a estudiosa ressalva, em “Da medida estilhaçada”, que

[...] não será correto afirmar que a escritora tenha desistido por completo da dimensão idealizada que caracteriza sua primeira poesia. Antes, talvez, seja mais prudente atentar para o que vem perturbar essa dimensão quando ela se dispõe a realizar uma inesperada incursão pelos domínios mais baixos da experiência humana. (MORAES citada em DE FRANCESCHI, 1999, p. 117)

A “inesperada incursão” de Hilda Hilst “pelos domínios mais baixos da experiência humana” – cuja sugestão encontrar-se-ia já no prefácio de Anatol Rosenfeld a *Fluxo-floema* – dá margem para que a ensaísta defina aquelas que seriam as “três figuras fundamentais do imaginário literário de Hilda Hilst: o desamparo humano, o ideal do sublime e a bestialidade” (obra citada, p. 115). Tais seriam os eixos que demarcariam o “vasto território que a autora se propõe a investigar na literatura”, o qual adquire contornos mais nítidos somente a partir do interesse da poeta pelas “dimensões mais precárias – e talvez mais humanas – da experiência amorosa” (obra citada, p. 116).

Se a própria obra de Hilda Hilst respalda a afirmação da ensaísta – haja vista o aparecimento de volumes de poesia como *Do desejo* ou da narrativa *A obscena senhora D.* –, a visão que esta tem da poesia hilstiana anterior às experiências da escritora na prosa de ficção sugere-se menos acertada. Na óptica de Moraes, a decisão da autora de fazer do amor o tema privilegiado de sua lírica “obrigava a

¹⁴ Tal hipótese querer-se-á igualmente sugerida no próprio contraste entre os sentidos tradicionalmente atribuídos aos vocábulos “amor” e “paixão”, que figuram, respectivamente, nos títulos das obras de 1960 e de 1974.

autora a obedecer às exigências de uma poética de formas puras e sublimadas” (obra citada, p. 116). A respeito da observação da pesquisadora, cabe uma ressalva no que diz respeito à interlocução da poesia hilstiana com a tradição lírica. Por um lado, o diálogo com os cantares-matriz parece ser desejado pela poeta, uma vez que é sobre eles que sua lírica se constrói; por outro, a dicção poética de Hilda Hilst impõe a tais formas desvios e deslocamentos que garantem à lírica da autora um caráter sincrético; em outras palavras, essa perspectiva sincrética permitiria à escritora afastar-se dos “modelos idealizados” no que estes têm de prescritivo e normatizador.

Malgrado, portanto, uma percepção enviesada da revisitação de Hilda Hilst às formas tradicionais da poesia lírica, é notável o esforço da ensaísta para colocar no centro do debate da obra hilstiana temáticas que permaneciam ainda à sombra. A título de exemplo, a pesquisadora sugere que um volume como *Júbilo, memória, noviciado da paixão*,

[...] além de tematizar o malogro da paixão, evoca uma consciência sombria da passagem do tempo [...] Essa vertente vai ocupar um lugar central na poesia grave dos livros seguintes, que, embora mantendo uma dicção elevada se comparada à prosa, torna-se cada vez mais atravessada pelas contingências de uma vida tragicamente atrelada à morte. (obra citada, p. 118)

Essa tomada de consciência da inexorabilidade do tempo por parte da autora permite à ensaísta evidenciar que não é mero acaso o fato de que o alvo privilegiado da virulência que caracteriza a prosa hilstiana ser “o mesmo Deus que antes habitava a Idéia e sustentava a ilusão do Todo” (obra citada, p. 118). Decorre daí, segundo a pesquisadora, a centralidade da emblemática figura do Deus-porco na prosa de Hilda Hilst, reveladora da “destruição da figura divina como modelo ideal do homem” e, conseqüentemente, de uma “desalentada consciência do desamparo humano” (obra citada, p. 119).

Diante de uma batailleana “angústia cósmica”, derivada da constatação da ausência de salvação possível, a literatura de Hilda Hilst ofereceria uma “saída cômica”, que “resiste à gravidade dessa condenação do homem” (obra citada, p.120). Abrindo um novo veio de leitura da obra hilstiana, Eliane Robert Moraes é talvez um dos primeiros nomes da crítica literária brasileira a investir

sistematicamente em leituras do excesso e do obsceno na literatura de Hilda Hilst, ampliando significativamente o leque de interpretações da obra da autora e trazendo à tona a debilidade de certos preconceitos relativos à chamada “quadrilogia obscena”¹⁵ publicada pela escritora.

2.3 “E eu continuarei buscando o frêmito da palavra”: lendo Hilda Hilst, ainda

A passagem da obra de Hilda Hilst à editora Globo, em 2001, representa uma nova etapa na consolidação da escritora como um dos mais relevantes nomes da literatura brasileira contemporânea. A reunião da obra da autora em vinte volumes e sua (re) publicação por uma editora de alcance deve-se a Alcir Pécora – nome que vem inscrever-se definitivamente no terreno da crítica e dos estudos hilstianos.

Na esteira das considerações de Eliane Robert Moraes, o crítico pondera a respeito da noção de obsceno na obra de Hilda Hilst, destacando a freqüência com que tal categoria teria sido mal compreendida na literatura da autora. Para o ensaísta, o anúncio público de que se teria rendido à pornografia não pode ser entendido senão como estratégia de marketing, uma vez que a arte da escritora “repõe a essência do horror, sem catarse e sublimação: a vida brasileira é mesmo obscena” (PÉCORA & HANSEN, 1997, sem indicação de página). Assim, o estudioso parece querer chamar a atenção para a crítica veemente de Hilda Hilst ao próprio momento histórico em que vive, sinalizando que “na briga que HH encena contra a obscenidade geral [...], o sacrilégio é histriônico, pois não há profanação possível num mundo em que o único sagrado é o troca-troca mercantil” (obra citada, sem indicação de página). A esse respeito, cabe assinalar a ironia mordaz presente na estratégia da escritora.

¹⁵ Em 1990, a autora anuncia publicamente seu abandono da “literatura séria” e sua adesão ao registro pornográfico. A entrevista em que a autora faz tal revelação encontra-se disponível eletronicamente em <http://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ>. Apesar de não estar no horizonte deste trabalho a problematização do gesto da autora e a relativização da noção de pornografia em sua obra, a “quadrilogia obscena” de Hilda Hilst compõe-se de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio. Textos grotescos* (1992), *Cartas de um sedutor* (1993) e dos poemas de *Bufólicas* (1992).

Autora de uma obra conhecida por seu alto valor estético-literário – e, por isso mesmo, pouco lida –, Hilda Hilst, ao alardear sua adesão à literatura pornográfica, coloca em relevo justamente a vacuidade dos valores então vigentes no Brasil. Não sem alguma nota de ressentimento, a autora zomba da extrema importância atribuída pela sociedade contemporânea ao dinheiro, à juventude e ao sucesso – importância que outrora fora concedida à erudição intelectual. Assim, pela sugestão de sua desistência intelectual, Hilda Hilst intenta fazer emergir, com sua pretensa pornografia, toda a tolice e a banalidade que enformariam a sociedade atual, avessa a qualquer forma de pensamento ou filosofia – “que simplesmente enjoavam” (HILST, 2002b, p. 18).

Contudo, a repercussão causada pela da “virada pornográfica” da literatura hilstiana traz novamente à tona a estetização que a poeta fizera de si mesma. Nesse sentido, se a poesia exigiu o afastamento do convívio social e o completo recolhimento, o processo associado à “quadrilogia obscena” é absolutamente inverso. São frequentes as entrevistas concedidas a jornais e a programas de televisão, durante as quais a escritora anuncia explicitamente que se tornara uma pornógrafa – mudança que credita ao fato de sua literatura “séria” nunca ter sido lida.

Assim, a própria Hilda Hilst parece ter direcionado, em grande medida, a recepção de sua obra. De um lado, o isolamento em Campinas permite à autora certa facilidade para cultivar a *persona* do poeta como ser habitante de uma para-realidade; de outro, o rompimento dessa imagem pela anunciada adesão à escrita “pornográfica”. Não obstante tratar-se de uma nova poetização da própria existência, é novamente sobre a própria Hilda Hilst que recairiam virulentas críticas, sobretudo naquilo que respeita à falta de pudor ao tratar do sexo ou mesmo ao fato de escrever sobre perversões sexuais e obscenidades. Nesse contexto, a leitura que Alcir Pécora e João Adolfo Hansen fazem do obsceno hilstiano parece justamente chamar a atenção para o reducionismo de uma crítica que insiste em dar excessiva atenção à questão sexual na literatura da autora, estigma que ainda hoje assombra a obra da escritora e ofusca-lhe outros aspectos¹⁶.

¹⁶ Em entrevista com a escritora, Marilene Felinto questiona diretamente: “Por que o interesse pelo tema do sexo?”. Em outro texto, afirma que Hilda Hilst, “obcecada [...] pelo sexo, pela beleza e pela loucura [...] escreveu uma espécie de ‘Kama Sutra’ existencial ao longo de meio século de literatura”.

À guisa de uma primeira síntese, não obstante as constantes queixas da autora, sua literatura “desde o início recebeu alguma atenção” (AMORIM citado em CINTRA & SOUZA, 2009, p. 301), da qual resultou, ao longo da trajetória da escritora, uma fortuna crítica considerável. Uma breve avaliação dessa bibliografia¹⁷ permite que se distingam algumas tendências que se esboçaram na crítica hilstiana e que, para o bem ou para o mal, interferiram na recepção da obra da autora. De modo geral, parece legítima a percepção de certa passionalidade na crítica da autora, cuja obra despertou – e continua despertando – reações que vão do desabrido entusiasmo ao mais explícito desprezo¹⁸. Cabe assinalar que as críticas positivas, em sua maioria, buscam efetivamente seus fundamentos na própria obra da escritora, ao passo que as avaliações negativas, via de regra, buscam sustentação nos hábitos da autora e em sua vida particular.

No que respeita ao trabalho da crítica acadêmica, Alcir Pécora sugere a existência de lacunas, uma vez que boa parte da pesquisa universitária sobre a obra da autora não vai muito além de “leituras bem feitas de textos particulares” (PÉCORA, 2004, p. 1) ou, ao contrário, de breves panoramas generalizantes que, como tal, não se aprofundam no estudo dos aspectos próprios à dicção da autora. Cristiane Grando (citada em CINTRA & SOUZA, 2009) documenta a existência de apenas cinco trabalhos acadêmicos sobre a obra de Hilda Hilst até 1998, momento no qual a pesquisadora iniciava seu Doutorado. Dentre os trabalhos referenciados, nenhum tinha a poesia da autora como foco específico e sistemático

Cf. FELINTO, Marilene. “Hilda Hilst, 69, pára de escrever: ‘Está tudo lá’ e “Quando alguém me entende, fico besta””. Disponíveis em http://www.nankin.com.br/imprensa/Materias_jornais/hilda_esta_la.htm. Acesso em 02 de novembro de 2011. Em contrapartida, a própria Hilda Hilst lamenta esse excesso de interesse pela questão erótica de sua obra: “Estão tratando principalmente das coisas eróticas. O meu teatro, por exemplo, ninguém faz”. DF. DE FRANCESCHI, 1999, p. 33.

¹⁷ Além da crítica selecionada e referenciada neste capítulo, registram-se textos de Rodrigo Petrônio (“Hilda Hilst: a morada do sol”; “Elogio de Hilda Hilst” e “Celebrações de Hilda Hilst”), Vera Queiroz (“A mecânica da obsessão”) e Tiago Coutinho (“Vou-me embora pra Marduk”), disponíveis em www.jornaldepoesia.jor.br/; os de Geraldo Mayrink (“Dona da palavra”), Maria Gozález (“Futuro vazio”), Maurício Stycer (“Hilda Hilst”), Álvaro Machado (“Ninguém me leu, mas fui até o fim’, diz Hilda Hilst”) e Luíza Mendes Furia (“Hilda e seus personagens não param de pensar” e “Hilda percorre o caminho da imortalidade”), disponíveis em www.nankin.com.br/imprensa/Materias_jornais/; o de Antonio Olinto (“O coração posto a nu”), disponível em www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaao.html e o de Jorge Coli (“Meditação em imagens”), publicado na Folha de São Paulo de 14 de junho de 1996. Os textos de referência eletrônica foram acessados no período entre 01 e 03 de novembro de 2011. Não se trata, evidentemente, de toda a fortuna crítica sobre a obra de Hilda Hilst, cujo levantamento integral extrapola em muito os limites desta pesquisa.

¹⁸ Edson Costa Duarte propõe uma taxonomia da crítica de Hilda Hilst. Para o estudioso, as leituras da obra da autora classificam-se em “sensatas”, “hiperbólicas” e “raivosas”. Cf. DUARTE, s/d, pp. 6 – 8.

de investigação; em contrapartida, destaca-se o interesse pela prosa de ficção de Hilda Hilst – o qual se intensificaria ainda mais quando da publicação dos textos narrativos supostamente pornográficos.

Tal desequilíbrio parece ser sintoma de uma problemática de leitura da obra hilstiana: a completa anarquia dos gêneros literários tradicionais¹⁹ praticada em sua prosa daria a ver uma ruptura muito mais evidente e inédita do que aquela sutilmente sugerida em sua poesia, aliás praticada às avessas da noção de ruptura comumente difundida. O esforço de corrigir esse desequilíbrio é notável na crítica mais contemporânea da obra hilstiana, que parece dedicar-se tanto à prosa de ficção quanto à poesia da autora. Atestam a percepção os trabalhos de Marco Antônio Yonamine, *Arabesco das pulsões: as configurações da sexualidade em A obscena senhora D, de Hilda Hilst* (Dissertação de Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, 1991); Inês da Silva Mafra, *Paixões e máscaras: interpretação de três narrativas de Hilda Hilst* (Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira e Teoria Literária, Universidade Federal de Santa Catarina, 1993); Clara Silveira Machado, *A escrita delirante em Hilda Hilst* (Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1993); Deneval Siqueira de Azevedo, *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelito bufólico de Hilda Hilst* (Dissertação de Mestrado em Teoria Literária, Universidade Estadual de Campinas, 1996) e Ana Cristina Chiara, *Leituras malvadas* (Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1996), dedicados à prosa da autora. Acerca de sua poesia, registrem-se as Dissertações de Cristiane Grando, *Amavisse, de Hilda Hilst. Edição genética e crítica* (Dissertação de Mestrado em Língua e Literatura Francesa, Universidade de São Paulo, 1998); Fátima Ghazzaoui, *O passo, a carne, a posse. Ensaio sobre Da morte. Odes mínimas, de Hilda Hilst* (Dissertação de Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, 2003); Bernardo Nascimento de Amorim, *O saber e o sentir: uma leitura de Do desejo, de Hilda Hilst* (Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, Universidade Federal

¹⁹ À guisa de exemplo, a narrativa de *Contos d'escárnio / Textos grotescos* é composta pelo registro das memórias do protagonista Crasso, ao qual se misturam as “Pequenas sugestões e receitas de Espanto-Antitédio para senhores e donas de casa”, trechos de crítica literária e mesmo uma peça teatral, denominada “Teatrinho nota 0, nº 1”. Embora seja justamente essa miscelânea que dá forma ao volume em questão, não parece ser possível considerá-lo um romance em sentido estrito, dada a ausência de uma sequência organizada de acontecimentos.

de Minas Gerais, 2004); Luísa Destri, *De tua sábia ausência: a poesia de Hilda Hilst e a tradição lírica amorosa* (Dissertação de Mestrado em Teoria e História Literárias, Universidade Estadual de Campinas, 2010); Frederico Spada Silva, *O limiar da carne: amor e erotismo na poesia de Hilda Hilst* (Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2011) e a Tese de Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque, *Deus, amor, morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst* (Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, 2002). Raros ainda são os trabalhos dedicados à dramaturgia de Hilda Hilst, dentre os quais poder-se-iam destacar os de Éder Rodrigues, *O teatro performático de Hilda Hilst* (Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010) e de Tatiana Franca Rodrigues, *Corolário das perdas: um teatro para tempos alegres (repressão e resistências nas peças de Hilda Hilst)* (Tese de Doutorado em Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012). Registre-se ainda o trabalho de Marcos Lemos Ferreira dos Santos, *Orfeu emparedado: Hilda Hilst e a perversão dos gêneros* (Dissertação de Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, 2010), cujo foco é a anarquia a que Hilda Hilst submete os gêneros literários tradicionais no interior de sua obra.

A julgar pela extensa listagem oferecida, a anterior afirmação de Alcir Pécora ajustar-se-ia muito mais à poesia do que à prosa da escritora, que parece contar com trabalhos mais abrangentes e de maior fôlego. Em contrapartida, os estudos de sua poesia dedicar-se-iam a aspectos bastante pontuais ou a volumes específicos, enquanto que o teatro hilstiano, a despeito dos notáveis esforços de algumas vozes solitárias, parece ainda amargar o silêncio crítico.

Assim, em um cenário que, de modo geral, afigura-se fecundo, causa estranhamento o fato de que um dos aspectos consensuais da crítica da poesia hilstiana – a interlocução proposta e sustentada pela autora com formas canônicas da lírica – seja objeto de escassas investigações pontuais. Talvez a crítica mais contemporânea, ainda impactada pela novidade da prosa de Hilda Hilst, tenha passado ao largo da modernidade de suas *Trovas de muito amor para um amado senhor*.

3

UMA FONTE ESQUECIDA NA CLAREIRA

Hilda Hilst e a tradição da lírica amorosa galego-portuguesa

*O amor
vai te contar um segredo*

Moska

3.1 “Canções assim tão compassivas na minha língua esquecida”: cantigas de amigo, cantigas de amor, *Trovas de muito amor para um amado senhor*

O volume *Trovas de muito amor para um amado senhor*, publicado em 1960, encerra os primeiros dez anos de produção poética de Hilda Hilst. O volume, composto de vinte poemas de variada extensão, ao mesmo tempo em que encerra um ciclo de produção, inicia uma nova década de poesia, durante a qual viriam a público apenas dois títulos inéditos: *Ode fragmentária*, em 1961 e *Sete cantos do poeta para o anjo*, em 1962. A esses, somar-se-ia uma primeira versão da recolha *Poesia*, abrangendo a produção da autora no período que vai de 1959 a 1967. Segue-se aos livros dos anos 60 um longo silêncio poético, durante o qual a autora dedicar-se-ia à produção de toda a sua dramaturgia e às primeiras experiências no campo da prosa de ficção. O retorno aos versos dar-se-ia apenas quatorze anos depois, com o vigoroso volume *Júbilo, memória, noviciado da paixão*.

Trovas de muito amor para um amado senhor guarda, em relação aos títulos anteriormente publicados pela escritora, tanto semelhanças quanto diferenças. Se, por um lado, os poemas continuam a ser identificados apenas pela numeração sequencial em algarismos romanos, por outro, o volume... sinaliza uma expressão bem mais condensada do que aquela encontrada em *Baladas*, condensação que já aparece como proposta na epígrafe aposta ao volume, tomada a Camões: “Canção, não digas mais; e se teus versos / À pena vêm pequenos, / Não queiram de ti mais, que dirás menos.”. Para além de sugerir algo como uma condenação da discursividade, a epígrafe parece fazer sobressaltar ainda outro dado fundamental à compreensão do volume: as vozes com as quais a poesia que se vai ler dialoga.

De fato, os vinte poemas de *Trovas de muito amor...* revelam uma dicção inegavelmente lírico-amorosa, na qual o objeto dessa poética está, à maneira das cantigas de amigo medievais, sempre ausente. Daí parece decorrer a necessidade – nítida, por exemplo, no poema “IX” – de que o sujeito lírico mantenha-se em posição de humildade, resgatando, por extensão, a cortesia amorosa medieval. Contudo – e essa talvez seja a grande novidade das *Trovas...* hilstianas –, esse sujeito lírico assume-se discursivamente como mulher e poeta e demonstra ter consciência do valor de seu cantar de amor. Assim, *Trovas de muito amor para um amado senhor* parece desenhar um percurso bastante claro: dos votos realizados pela mulher-

poeta ao amado em “I” chega-se, em “XX”, à percepção do valor dessa poesia e de sua capacidade de tornar possível a experiência amorosa.

Assim, encerrando a primeira década de trabalho poético de Hilda Hilst, *Trovas de muito amor para um amado senhor* parece marcar uma etapa crucial na trajetória poética de sua autora. Cronologicamente, o volume já acena às incursões da poeta pela narrativa de ficção e pela dramaturgia – experiências cujos efeitos seriam sentidos no título de 1974 e estender-se-iam até aos últimos livros de poesia publicados pela escritora. Poeticamente, revela o adensamento da interlocução da poeta com algumas das matrizes canônicas da lírica, rastreável desde *Roteiro do silêncio*, mas não completamente ausente de seus livros de estreia.

Tal adensamento revelar-se-ia mesmo no nível das escolhas lexicais que dão título à obra: no vocábulo “amor” encontra-se explícita a unidade temática existente entre as vinte composições do volume; em “trovas”, a sugestão da ancoragem dessa poesia em algo que soa recuado no tempo. Em um segundo nível de análise, o desenho da matriz tradicional que sustenta a dicção das *Trovas de muito amor...* adquire contornos mais nítidos. O próprio título do volume apresenta-se à maneira de um dístico composto por redondilhas maiores²⁰: TROVAS DE MUITO AMOR // PARA UM AMADO SENHOR. A respeito desse verso, é consensual entre os estudiosos seu largo uso pelos trovadores, tendo sido recorrente na poesia medieval (SPINA, 2003; GOLDSTEIN, 2006). Essas razões parecem colaborar na constatação que faz José Carlos Barcellos acerca da volta de Hilda Hilst à matriz trovadoresca, indiciada na “forte carga das palavras ‘trovas’ e ‘senhor’” (BARCELLOS, 1994, p. 151).

A percepção do ensaísta parece satisfatória até certo ponto. De fato, ambos os vocábulos aos quais se refere apresentam uma semântica bastante peculiar, associada, no mais das vezes, ao contexto medieval. Contudo, interessa, por ora, pôr em causa a assinalada “volta” de Hilda Hilst à lírica trovadoresca. Partindo do pressuposto contrário – o de que o movimento da poeta em direção à lírica medieval extrapola os limites de um mero retorno – leia-se o poema “II” de *Trovas de muito amor para um amado senhor*:

²⁰ Para levantar e sustentar tal hipótese de leitura, aceita-se a diérese entre a 5ª e a 6ª sílabas poéticas do primeiro verso do dístico.

Amo e conheço.
Eis porque sou amante
E vos mereço.

De entendimento
Vivo e padeço.

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

Tendes comigo
Tais dependências
Mas eu convosco
Tantas ardências

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

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

Sei que não minto.

(HILST, 2002a, p. 176)

A estrofe inicial do poema (“Amo e conheço. / Eis porque sou amante / E vos mereço.”) sinaliza sua possível inscrição na tradição da lírica trovadoresca. Através da articulação entre as características de amar e conhecer, detidas pela mulher-poeta, e sua decorrência imediata – merecer o amado –, Hilda Hilst parece querer recuperar o tópico arcaico do merecimento. Registram-no vários exemplos das chamadas cantigas de amor. Em Pai Gomes Charinho (citado em MONGELLI, 2009, pp. 49 – 50, grifo nosso):

Ora me venh’eu, senhor, espedir
de vós, **a que muyt’á que aguardei**
e ora me quero de vós partir
sen galardón de camanho temp’ey
que vos servi, e queros’ir vyver
en atal terra, hu nunca prazer
veia, nen cante, nen possa riir.

E ainda em D. Dinis (citado em CORREIA, 1998, p. 230, grifos nossos):

**Ben parecedes sen falha
que nunca vyou homem tanto,
por meu mal e meu quebranto,
mays, senhor, que Deus vos valha
por quanto mal ey levado
por vós aja em por grandio
veer-vos siquer já quanto.**

A fim de estabelecer uma aproximação entre o poema hilstiano e as cantigas de Charinho e de D. Dinis, cabe notar o funcionamento do referido tópico nos cantares-matriz, para, em seguida, investigar como Hilda Hilst dele se apropria.

A respeito da cantiga de Pai Gomes Charinho, a medievalista Lênia Mongelli (2009) destaca a relação de causa e consequência existente entre a partida do trovador (“Ora me venh’eu, senhor, espedir / de vós, a que muyt’á que aguardei / e ora me quero de vós partir”) e a ausência da recompensa merecida pelo serviço amoroso prestado à dama (“sen galardón de camanho temp’ey / que vos servi, e queros’ir vyver”). Vinculada à atitude da “senhor”, a exposição da tristeza e da mágoa do trovador garantiriam à cantiga seu andamento expositivo-narrativo. A esse caráter prosaico poder-se-ia agregar outro, marcadamente argumentativo, expresso nos versos finais da estrofe. Ressaltando os sofrimentos intensos que o esperam nas terras longínquas para onde vai (“en atal terra, hu nunca prazer / veia, nen cante, nen possa riir.”), a fala do trovador revela uma derradeira esperança de que a dama conceda-lhe a tão esperada mercê pelos louvores a ela prestados.

De maneira análoga, o tópico do merecimento é estruturante da cantiga de D. Dinis. Nesta, a natureza argumentativa é assumida explicitamente na exposição das atitudes que justificariam o prêmio ao trovador: o elogio da aparência física de sua dama (“Ben parecedes sem falha”) e os males de que tem padecido no exercício da vassalagem amorosa (“por quanto mal ey levado”). Dirigindo-se diretamente à “senhor”, o trovador encontra na conjugação de ambos os fatores as razões que legitimariam a merecida recompensa, expressa nos versos finais da septilha (“por vós aja em por grado / veer-vos siquer já quanto.”).

Assinale-se, uma vez mais, que tanto a cantiga de Pai Gomes Charinho quanto a de D. Dinis representam um subgênero das cantigas líricas ibéricas: o das

cantigas de amor, definido por Gladis Massini-Cagliari (2007, p. 3) como aquele no qual “o trovador se dirige diretamente à dama amada”, prometendo-lhe “uma vassalagem humilde e paciente; uma promessa de honrá-la e servi-la com fidelidade”. Assume-se, portanto, o caráter masculino da voz dessas cantigas, o que implica diretamente na conformação do tópico ao qual nos referimos. No rígido esquema das cantigas de amor, é ao trovador que cabem as recompensas e graças a serem atribuídas pela dama amada como prêmio pelo serviço de amor recebido.

Genericamente, tal configuração equivaleria a um sistema poético no qual o lugar da fala é assumido por um sujeito-amante masculino, que se dirige a um sujeito-amado feminino emudecido. A esse sujeito-amado detentor da palavra poética cabem exaustivos esforços no sentido de convencer a dama de seu valor. Nesse horizonte, as cantigas de Pai Gomes Charinho e de D. Dinis fornecem uma amostra da ampla variedade de estratégias disponíveis para concretizar o intento: da desbragada exposição dos sofrimentos pelos quais o trovador tem passado ou passará, se longe da dama, até a reiteração de sua subserviência amorosa e do “ben parecer” da “senhor”. Ressalte-se que, embora na maioria das vezes o mote dessas composições seja a recusa da dama em conceder sua mercê ao trovador – o que desencadearia a própria cantiga –, essa negação apresenta-se enquanto pressuposto estilístico e não verbalizada textualmente.

De outra natureza parece ser a proposta de Hilda Hilst ao apropriar-se do tópico do merecimento. No conjunto de *Trovas de muito amor...*, ganha destaque a afirmação de uma subjetividade poética feminina, assumida em poemas como “III” (HILST, 2002a, pp. 177 – 178, grifo nosso), em que essa autodefine-se como

Mulher
Vate
Trovador.

O mesmo reitera-se no poema “XVIII” (obra citada, p. 193, grifo nosso):

Que haja luz nas manhãs
E rosa nos ocasos.
E alguns versos de amor
De uma mulher tranquila

E ao vosso lado.

E ainda em “XI” (obra citada, p. 186, grifo nosso):

Morrer não há de.
 Calar não pode.
 Sabe morrer
 Quem morre
 Se não vos vê?
 Sabe calar
A que nasceu
 Somente
 P’ra vos cantar?

Definir-se-ia, assim, um duplo movimento de Hilda Hilst em relação à tradição das cantigas líricas galego-portuguesas. Assumindo-se enquanto trovador, a autora sugere uma imediata vinculação da poesia de *Trovas de muito amor...* às cantigas líricas de amor; assumindo-se enquanto mulher, aproxima-a igualmente às cantigas de amigo. Quer resultar desse entrecruzamento um primeiro abalo do cânone poético com o qual a poesia hilstiana dialoga.

No âmbito da poesia lírica produzida na Península Ibérica medieval, compete tradicionalmente ao feminino atitudes e espaços bem definidos: nas cantigas de amor, a mulher apresenta-se como receptora passiva dos louvores do trovador, ao passo que, nas cantigas de amigo, limita-se a esperar o regresso do amado ou a queixar-se de sua prolongada ausência.

Contrariamente à eterna situação de espera vivida pelas mulheres das cantigas trovadorescas, o poema de Hilda Hilst atribui ao feminino um espaço de centralidade. Esse espaço marcar-se-ia, essencialmente, por uma fala poética agora pertencente à mulher, que é igualmente detentora das qualidades que a fazem merecedora da recompensa amorosa. Em relação às cantigas de amor tradicionais, o distanciamento se torna ainda maior, uma vez que as prerrogativas da amante-poeta hilstiana são da ordem do intelecto (“Amo e **conheço**”; “De **entendimento** / Vivo e padeço”; “Vossas carências / **Sei**-as de cor”), isto é, radicalmente afastadas da “fremosura” ou da “prez” que faziam dignas de elogio as damas das cantigas medievais²¹.

²¹ Em Airas Nunes (citado em MONGELLI, 2009, p. 55, grifo nosso):

“Amor faz a min amar tal señor / que é mais **fremosa** de quantas sei, / e faz-m’alegr’e faz-me trobador, / cuidand’em bem sempr’; [...]”

O lugar privilegiado dessa mulher-poeta que canta de amor é peremptoriamente definido na quinta estrofe do poema (“Tendes comigo / Tais dependências / Mas eu convosco / Tantas ardências”), na qual constrói-se um jogo de oposição entre os comportamentos da amante e do amado. Afirmando as “dependências” deste em contraposição às “ardências” daquela, a composição hilstiana demarca um novo território para o desejo feminino, no qual este afigurar-se legítimo.

Nesse sentido, definir-se-ia desde já um dos aspectos fundamentais da releitura da tradição lírico-amorosa feita por Hilda Hilst: recuperar outras possibilidades interpretativas para essa tradição e reatualizá-la através de sua reinserção na contemporaneidade. Lido nessa chave, *Trovas de muito amor...* representaria um gesto de rebeldia da autora contra a “política do espírito”²² que teria sido exercida pela historiografia literária oficial sobre a tradição da lírica medieval. A questão será melhor discutida ao longo deste capítulo, mas, à guisa de exemplo, é possível assinalar a presença do desejo feminino em cantigas de trovadores como Fernando Esguio (citado em CORREIA, 1998, p. 242):

Vaiamos, irmãa, vaiamos dormir
en las ribas do lago, u eu andar vi
a las aves meu amigo.

Ou Airas Nunes (obra citada, p. 194):

Bailemos nós já todas tres, ai amigas,
so aquestas avelaneiras frolidas
e quen fôr velida, como nós, velidas,
se amig'amar,
so aquestas avelaneiras frolidas
verrá bailar.

Ou novamente em D. Dinis (obra citada, p. 66, grifos nossos):

“Quer’eu em maneira de proeçal / fazer agora um cantar d’amor / e querrei muit’i loar mha senhor / a que **prez** nem **fremosura** nom fal, / nem bondade; e mais vos direi em: [...]”.

²² A expressão, tomada ao poeta francês Paul Valéry, é empregada pela medievalista holandesa Ria Lemaire no ensaio “Repensar um percurso na ocasião de um aniversário”. Cf. *Cerrados*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. V. 20 N° 31. Brasília: Editora da UnB, 2011, pp. 45 – 62.

Paralelamente à tradição interpretativa vigente – que parece não querer enxergar, naquilo que concerne às mulheres das cantigas medievais, nada além da coita amorosa –, o poema de Hilda Hilst sugere que, na revisão dessa tradição, seria possível encontrar comportamentos femininos bastante divergentes daqueles comumente difundidos pelas histórias da literatura.

Na cantiga de Fernando Esguio, a “amiga” insta a irmã a que passem a dormir às margens do lago, uma vez que aí teria visto o homem de quem se enamorara (“en las ribas do lago, u eu andar vi / a las aves meu amigo.”); em Airas Nunes, lê-se, na dança das “amigas” sob as “avelaneiras frolidas”, uma estratégia para atrair a atenção daqueles que seriam os possíveis namorados. Cabe assinalar quem ambas as cantigas constituem exemplares de cantigas de amigo, nas quais o trovador assume uma voz lírica feminina, cuja condição básica – como quer a historiografia literária tradicional – é a da espera pelo regresso do amado, que raramente chega a se concretizar.

O poema de Hilda Hilst parece propor a radical inversão dessas polaridades. O espaço central do canto poético é agora ocupado por uma amante-poeta merecedora do amor, visto que detém as qualidades de amar e de conhecer. O sujeito-amado, por sua vez, não apresenta nada além de “carências” e “dependências” em relação à mulher-poeta. A partir dessa constatação, Maria do Amparo Maleval (1996, p. 80) afirma que esse amado masculino “é tornado objeto passivo, e não sujeito do desejo – função que agora é assumida pela mulher / amante” que, enquanto poeta, es/inscreve seu desejo.

Em síntese, notar-se-á o modo pelo qual se configura a dicção singular de *Trovas de muito amor para um amado senhor*. “O amar antigo” hilstiano define-se, no poema em questão, pela conjugação de um motivo recorrente nas cantigas de amor medievais (“E vos **mereço**.”) a uma voz feminina que assume comportamentos eróticos análogos àqueles que estariam de fato na origem das cantigas de amigo (“Tantas **ardências**”). Assim, nos versos “Não sei dizer-vos: / Amor, amigo”, patentear-se-ia a natureza da interlocução que Hilda Hilst mantém com a lírica trovadoresca. Mais do que tentar repor em circulação as formas dessa tradição, a poeta aí buscaria um “princípio, não apenas cronológico, mas fundamental e constitutivo das experiências mais densas e relevantes da vida humana” (BARCELLOS, 1994, p. 154). No horizonte específico de *Trovas de muito amor...*, a

experiência central parece ser tanto de ordem amorosa quanto de ordem poética – sem que haja entre elas qualquer possibilidade de dissociação.

Portanto, o procedimento adotado pela poeta em relação aos textos-matriz da literatura portuguesa tratar-se-ia não de uma “volta” à tradição do cantar de amor medieval, mas sim de um gesto de reapropriação e de releitura dessa herança lírica. Reapropriar-se do patrimônio trovadoresco significaria, então, partilhar de uma concepção poética segundo a qual o amor e a poesia conformam um par indissociável, tal como destacado por Jacques Roubaud (19994, p. 10), ao evidenciar que

[...] les troubadours ont inventé un lien indissoluble: celui qui unit l'amour à la poésie [...] la poésie ne se peut pas sans amour. L'amour n'existe pas sans la poésie qui le chante. La poésie d'amour est la première ; elle emporte sur toutes autres manières de dire. L'amour suscite le chant. Il commande de dire; et de dire en poésie.

Enquanto manifestações decorrentes dessa concepção de poesia, as cantigas líricas galego-portuguesas forneceria à poeta um espaço de es / inscritura de sua própria dicção poética, no qual a experiência amorosa dar-se-ia a partir da própria poesia. Subscrevendo essa concepção nos versos finais de seu poema (“Mas é nos versos / Que mais vos sinto. / E na linguagem / Desta canção // Sei que não minto.”), Hilda Hilst parece afirmar que o gesto amoroso é, antes, um gesto de escrita poética. Consequentemente, estaria na concepção trovadoresca de poesia a base sobre a qual se estrutura a singularidade das *Trovas de muito amor...* hilstianas – o que permitiria à autora o esboroamento dos limites tradicionalmente estabelecidos entre cantigas de amigo e cantigas de amor. No poema em questão, o esbatimento dessas fronteiras se faz notar em diversos níveis.

Relativamente ao formalismo estético-sentimental que vinca a tradição do lirismo galego-português, Segismundo Spina define as cantigas de amor como “aquelas em que o trovador prestava o seu culto amoroso à mulher” (2003, p. 108). A estas, o estudioso contrasta as cantigas de amigo, nas quais verificar-se-ia “uma inversão do binômio erótico, isto é, era sempre a mulher a falar do amado” (obra citada, p. 108), estabelecendo um critério distintivo igualmente endossado por Gladis Massini-Cagliari (2007) em sua classificação das cantigas líricas ibéricas.

Em contrapartida, o poema de Hilda Hilst evidencia o entrecruzamento simultâneo de ambas as vertentes. Para além do já referido tópico do merecimento, a permanência da cantiga de amor na composição hilstiana verificar-se-ia nas formas de tratamento respeitadas pelas quais a mulher-poeta se dirige ao amado (“**E vos** mereço”; “**Tendes** comigo”; “Não sei dizer-**vos**”; “Que mais **vos** sinto.”), ecoando a “senhor” das cantigas originais. No que concerne aos cantares de amigo, soma-se à voz feminina do poema a inclusão de versos que aludem à condição saudosa da mulher quando o amado encontra-se ausente (“E o desvario / Na vossa ausência // Sei-o melhor.”), temática central desse ramo das cantigas luso-galegas.

Também no nível mais estrito da forma o poema revela o tratamento singular que a autora dá à tradição dos cantares líricos medievais. A esse respeito, assinala-se a preferência da autora pelo verso quadrissílabo²³ – em oposição ao pentassílabo ou heptassílabo tradicionais na poesia quinhentista e em poetas como Camões e Sá de Miranda (ALI, 2006); a distribuição estrófica livre; o esquema rímico flutuante; a ausência de refrão.

Assim, o modo pelo qual se realiza a interlocução de *Trovas de muito amor para um amado senhor* com os cantares de amor tradicionais parece fazer com que a lírica da autora estruture-se em um espaço fronteiro. Por um lado, Hilda Hilst recupera para sua poesia temas e tópicos dos mais encontrados na lírica luso-galega; por outro, prescinde da manutenção do formalismo que caracteriza as cantigas-matriz. Nesse sentido, se “herança é o material da arte poética de Hilda Hilst” (GUIDO citado em CINTRA; SOUZA, 2009, p. 200), cabe ressaltar que o que a poeta “herda” da tradição trovadoresca parece ser mais uma concepção poética e menos as estruturas canônicas dos cantares de amigo e de amor.

Essa concepção, na qual “o vivido é inventado, ‘encontrado’ [‘trovato’] a partir do *poetado*” (AGAMBEN, 2006, p. 95, destaque e grifo do autor), estaria na base do espaço singular que a poesia da autora ocupa na literatura brasileira sua contemporânea. Entre aqueles que poderiam ser considerados os momentos decisivos para a configuração da poesia brasileira do século XX – o Modernismo e a Poesia Concreta –, é na “técnica do anacronismo deliberado” (BORGES, 2007, p. 44) que reside a modernidade da proposta estético-poética de Hilda Hilst.

²³ No poema “II”, excetua-se apenas o segundo verso, composto de seis sílabas poéticas.

Buscando definir os novos rumos de uma poesia brasileira que se quisesse genuinamente nacional, Oswald de Andrade publica, em maio de 1928, seu “Manifesto Antropófago”²⁴. Em um dos últimos parágrafos do texto, sintomaticamente publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, o poeta ressalta o que entende como a permanência espiritual de Portugal no Brasil. Contra tal presença portuguesa – que ainda vigoraria no país, a despeito mesmo da expulsão da Família Real –, o escritor sugere aquele que seria o programa estético da nova poesia:

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: – Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte. (ANDRADE citado em SCHWARTZ, 2008, p. 180)

Não parece haver dúvida de que o poeta exige a erradicação definitiva das influências portuguesas do Brasil, vendo nela a condição *sine qua non* de uma poesia legitimamente nacional. De acordo com o raciocínio do escritor, se o Brasil já se descolonizara politicamente, o mesmo não se poderia dizer das letras nacionais, ainda presas às influências européias e, por extensão, de Portugal.

Percepção semelhante é manifestada por Manuel Bandeira em versos do poema “Evocação do Recife”, publicado em 1930, em *Libertinagem*. Em uma reivindicação menos inflamada do que aquela feita por Andrade, Bandeira critica a tentativa dos poetas brasileiros de escreverem com uma sintaxe à portuguesa e sugere as especificidades do português Brasil. Por extensão, o poeta sublinha a natureza particular de uma poesia escrita nessa língua (BANDEIRA, 2000, pp. 42 – 45, grifos nossos):

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
 Vinha da boca do povo na língua errada do povo
Língua certa do povo
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
 Ao passo que nós
O que fazemos
É macaquear
A sintaxe lusíada

²⁴ Para as referências ao manifesto, cf. SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP, 2008, pp. 174 – 180.

Malgrado as evidentes diferenças de tom e a despeito da natureza dos textos, ambos os poetas parecem concordar em um ponto central: uma poesia que se quisesse genuinamente brasileira exigiria uma linguagem tipicamente brasileira, repleta de “passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal” (ANDRADE citado em SCHWARTZ, 2008, p. 166). Dito de outro modo, tanto o manifesto oswaldiano quanto o poema de Bandeira aventam a tônica do Modernismo brasileiro de 1922: a necessidade de fundação da poesia brasileira. Na visão modernista, levar a cabo tal tarefa significaria extinguir das letras nacionais a “sintaxe lusíada” que teria determinado, desde sempre, as feições de nossa literatura.

Conseqüentemente, o processo de descolonização da poesia brasileira traz em seu bojo o germe de uma nova tradição para a literatura brasileira: a tradição modernista, abertamente “contra Goethe, a mãe dos Gracos e a Corte de D. João VI” (obra citada, p. 179). Argumentando a persistência da influência européia ao longo da estruturação da literatura brasileira, o Modernismo arroga para si o posto de genuíno fundador da literatura efetivamente nacional. Decorre daí que a literatura brasileira fundar-se-ia em um negativo, isto é, na completa recusa da tradição que a enformara e que deveria, agora, ceder lugar à tradição poética modernista, pretensamente nacional.

A proposta de renovação da literatura brasileira proposta pelo Modernismo parece ecoar as reflexões desenvolvidas por Octavio Paz acerca da tradição moderna da poesia. Em *Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda*, Paz, corrigindo-se a si mesmo, afirma:

Ao dizer que a modernidade é uma tradição cometo uma ligeira inexatidão: deveria ter dito *outra* tradição. A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. (PAZ, 1984, p. 18, grifos do autor).

A postura do Modernismo de 1922 manifestar-se-ia em termos análogos aos do ensaísta mexicano: desalojar, da literatura produzida no Brasil, a tradição européia até então imperante, e a ela substituir-se. Entretanto, a reivindicação

iconoclasta dos poetas modernistas brasileiros – abandonar a sintaxe lusíada – parece, conseqüentemente, acarretar na rejeição de uma tradição de poesia cujas raízes são inegavelmente lusitanas: a tradição da lírica de amor. Rebelar-se contra aquilo que seria um modo de dizer português implicaria, portanto, no “abandono da fonte primeira de que provém muito daquilo que constitui o patrimônio lírico em Língua Portuguesa” (MOISÉS, 2008, p. 33).

É nesse contexto que emerge a poesia de Hilda Hilst, abertamente contrária ao abandono da lírica de amor. Por extensão, ler-se-ia, em sua poesia, uma recusa à tradição modernista que se institucionalizara no Brasil. Contra essa tradição, a autora contrapõe uma poesia que encontra seus alicerces justamente nesse “patrimônio lírico” mais amplo do que as fronteiras nacionais verde-amarelas demarcadas pelo Modernismo. Tal parece ser o modo de composição de *Trovas de muito amor para um amado senhor*, cuja poética ancora-se nas mais antigas raízes da lírica em língua portuguesa: os cantares medievais galego-portugueses.

Parece relevante sublinhar que a tradição modernista entendia-se a si mesma como a necessária renovação nas letras nacionais; como tal, reivindicava novos temas para a poesia – que, logicamente, demandariam novas formas de tratamento. Nessa nova configuração, é exíguo o espaço de que dispõe a lírica de amor e é justamente contra a obliteração dessa poesia no cenário poético brasileiro que se levanta a voz de Hilda Hilst. Assim, frente a uma poesia nacional cujo investimento na lírica amorosa é pouco ou nenhum, é à outra tradição – a da poesia lírica em língua portuguesa – que a poeta busca os elementos subsidiários de seu cantar de amor.

A herança lírica em Hilda Hilst afirmar-se-ia, portanto, como a principal arma da autora em seu embate contra o desaparecimento de uma concepção do poético como experiência vital e, por extensão, contra a exclusão do amor do rol de temas essenciais da poesia: um “remédio contra a mudança e a extinção” (PAZ, 1984, p. 28). Entretanto, é pela via da transgressão que a autora traça seu movimento de reparação dessa concepção do poético.

Recuperando a Octavio Paz (1984) as noções de “tradição da ruptura” e “ruptura da tradição”, o esforço de Hilda Hilst no sentido de resgatar a lírica amorosa da zona de sombra a que fora relegada pelo Modernismo denotaria, à primeira vista, a inscrição da autora na “tradição da ruptura” que dera origem à própria literatura

brasileira. Configurando-se como uma espécie de progressismo literário positivista, a “tradição da ruptura” instaura um movimento cuja tarefa é dupla: exige-se, da estética mais recente, tanto a inovação, no que tange às formas e aos conteúdos poéticos, quanto a revelação das fraquezas e debilidades da estética predecessora. Ao desejar romper com os paradigmas literários então vigentes, a poesia de Hilda Hilst guardaria, com a iconoclastia característica dos poetas de 1922, mais semelhanças do que diferenças. Em resumo, notar-se-ia a continuidade da cadeia de rupturas: à tradição importada sobre a qual se teria estruturado a literatura brasileira sucedem as tintas nacionalizantes do Modernismo, às quais sobrepor-se-ia novamente outra tradição, cujas concepções e práticas poéticas lhe seriam em tudo distintas.

Entretanto, no que concerne à poesia da autora, a proposta com a qual confronta os valores modernistas em voga no Brasil da época ancora-se nas fontes mais primitivas do lirismo em língua portuguesa: a lírica trovadoresca ibérica. Definir-se-ia nesse procedimento a rápida passagem da poesia de Hilda Hilst da “tradição da ruptura” à “ruptura da tradição”. Dado que, no Brasil modernista, “a vanguarda se instalou como *tradição*” (SANT’ANNA, 1984, p. 153), o investimento da autora em uma lírica calcada em matrizes canônicas do cantar de amor sugere explicitamente que “a ruptura dessa tradição só pode [sic] correr por uma traição e ruptura com o velho conceito vanguardista” (obra citada, p. 153). Desse modo, verificar-se-ia, nas “novas e surpreendentes combinações” (PAZ, 1984, p. 19) de velhos elementos que nos oferecem *Trovas de muito amor para um amado senhor*, a recusa da autora ao conceito tradicionalmente instituído de vanguarda. Consequentemente, parece residir nessa postura da autora a inegável modernidade de sua poética, infensa a uma tradição marcada essencialmente pela fragmentação e pela negação de si mesma.

Assim, o potencial transgressivo de *Trovas de muito amor...* residiria não tanto na reprodução de formas egressas da tradição – o que redundaria na constituição de uma poética anacrônica –, mas nos modos pelos quais essa tradição permite à Hilda Hilst inserir-se na linha de frente da poesia brasileira contemporânea. Dessa maneira, relativamente ao volume em questão, é notável o trato que a autora concede a alguns expedientes estilístico-formais oriundos da tradição lírica. Poder-se-ia destacar a presença de apenas três poemas compostos

integralmente de versos heptassílabos²⁵; a recorrência de versos com quantidade par de sílabas poéticas; a ausência de redes aliterativas ou de refrões; o êxito sonoro das composições, a despeito mesmo da assistemática rímica que caracteriza as composições. Em resumo, o fato de não se encontrarem, nessa poesia, “arcaísmos lingüísticos, ortográficos ou versificatórios” (BARCELLOS, 1994, p. 152), indicia a busca da poeta por um texto que testemunhe “uma experiência primeira, inaugural, definitiva e definidora” (obra citada, p. 154) – a experiência poético-amorosa.

Nesse sentido, a experiência das *Trovas de muito amor...* é em tudo oposta às exigências do Modernismo de 22. Se este tem na reinvenção da língua literária e na reinauguração de temas nacionais suas urgências (SANT’ANNA, 1984), Hilda Hilst, ao contrário, parece querer definir sua poesia como “um corpo que vive, ao mesmo tempo, na sua linguagem e na circulação de linguagens ‘mortas’ que concentra” (SILVEIRA, 1986, p. 54). Entretanto, perceber as camadas sub-reptícias de um texto – isto é, as “linguagens ‘mortas’” que nele circulam – exige que entre o produtor e o receptor do texto estabeleçam-se estratégias cooperativas de leitura (ECO, 2012). No que concerne às *Trovas de muito amor para um amado senhor*, as “linguagens ‘mortas’” de que fala Jorge Fernandes da Silveira parecem concentrar-se nos vocábulos “trovas” e “senhor”, que subsidiam a estratégia textual desenvolvida pela poeta. Observa Umberto Eco em seu *Lector in fabula*:

Para organizar a própria estratégia textual, o autor deve referir-se a uma série de competências (expressão mais vasta do que “conhecimento de códigos”) que confirmam conteúdo às expressões que usa. Ele deve aceitar que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo a que se refere o leitor. Por conseguinte, preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente. (ECO, obra citada, p. 39)

No horizonte do compartilhamento de competências previsto pelo semiótico italiano, a carga semântica tradicionalmente atrelada aos vocábulos em questão remeteria o imaginário do leitor a um campo de referências específico: o da poesia medieval galego-portuguesa. No entanto, simultaneamente à remissão semântica à

²⁵ Poemas “VI”, “VII” e “XV”. Cf. HILST, 2002, p. 181, p. 182 e p. 190, respectivamente.

lírca trovadoresca, os níveis lexical e morfológico revelam as intervenções operadas por Hilda Hilst nessa tradição, e, portanto, trazem à tona os deslocamentos que *Trovas de muito amor...* apresentam em relação. Tais deslocamentos são sugestivamente propostos no sintagma *amado senhor*.

Inicialmente, poder-se-ia enxergar, na forma de tratamento “senhor”, uma referência explícita às cantigas de amor tradicionais. Contudo, o emprego da forma masculina do adjetivo “amado” problematiza a referência: no que respeita aos cantares-matriz, registra-se o uso da forma feminina dos complementos ligados ao vocábulo “senhor”, sobretudo a forma de tratamento “mia”, pela qual o trovador se dirige à dama amada. Em Pai Soares de Taveirós, sobretudo pela adjectivação (disponível *online*, grifos nossos)²⁶:

No mundo nom me sei parelha
mentre me for como me vai,
cá já moiro por vós, e aí,
mia senhor **branca e vermelha!**

Ou em Nuno Fernandes Torneol, pela referida forma de tratamento (citado em CORREIA, 1998, p. 200, grifos nossos):

Ir-vus queredes, **mia** senhor,
e fiqu'end'eu com gran pesar,
que nunca soube ren amar
ergo vós, des quando vus vi.
E pois que vus ides d'aqui,
senhor **fremosa**, que farei?

De maneira análoga, a voz lírica assumidamente feminina de *Trovas de muito amor...* inscreveria essa poética diretamente no ramo das cantigas de amigo; entretanto, verifica-se um desvio semelhante àquele operado em relação às cantigas de amor: o amado-alvo da lírica hilstiana é designado textualmente por “senhor” – e não por “amigo”, como recorre nos cantares-matriz. Assim, na esteira dos pactos de leitura que se podem constantemente (re) formular, o volume em questão assume-se sintomático de que “prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente

²⁶ A cantiga – bem como um vasto banco de dados referente ao Trovadorismo galego-português – encontra-se disponível em <http://cantigas.fcs.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=124&tr=4&pv=sim>.

‘esperar’ que exista, mas significa mover o texto de modo a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la” (ECO, 2012, p. 40).

Nesse contexto, *Trovas de muito amor...*, sugerindo-se ancorado em uma tradição – a dos cantares medievais de amigo e de amor – revela, por outro lado, o que dessa tradição lhe interessa resgatar. Essa percepção permite à Maria do Amparo Tavares Maleval afirmar que tais composições

[...] remetem às composições dos poetas palacianos pré-renascentistas do Cancioneiro geral, não seguidas nos aspectos formais, a não ser na tendência aos versos curtos, sem obediência às suas correspondências métricas, estróficas ou rítmicas; mas remetem igualmente, por contigüidade, à produção dos *trovadores* medievos. (MALEVAL, 1996, p. 85, grifos da autora)

Aliada ao já destacado trato pessoal que a poeta dá aos aspectos estilísticos-formais da tradição, a anotação da estudiosa parece definitivamente jogar por terra qualquer tentativa de enxergar, na poesia da autora, um rebaixamento ou aniquilação da expressão em prol da realização de pesquisas formais²⁷. Antes, a maneira pela qual Hilda Hilst se apropria da lírica galego-portuguesa revela algo semelhante ao que o escritor argentino Jorge Luis Borges propõe na narrativa de “Pierre Menard, autor do *Quixote*”. Em linhas gerais, o conto borgiano apresenta o escritor Pierre Menard, que, para além de suas obras publicadas, teria deixado outra, inédita: alguns capítulos e fragmentos do *Dom Quixote*. Relativamente à tentativa de Menard de fazer com que suas palavras coincidissem exatamente com as de Miguel de Cervantes, o narrador do conto revela, a certa altura, a primeira tentativa do escritor fictício para levar a cabo o intento:

O método que [Pierre Menard] imaginou era relativamente singelo. Conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra os turcos, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e de 1918, ser Miguel de Cervantes. (BORGES, 2007, p. 39)

²⁷ Cf. MILLIET, Sérgio. “A propósito de uma trovadora”. IN: *O Estado de São Paulo*, 05 de outubro de 1960.

Entretanto, o escritor de Borges parece logo perceber que seria mais interessante “continuar sendo Pierre Menard e chegar ao *Quixote* através das experiências de Pierre Menard” (obra citada, p. 39) – o que parece colocar em xeque a questão da assinatura literária enquanto mecanismo de legitimação. Parafrazeando o texto da narrativa borgiana, chegar ao *Quixote* sendo Miguel de Cervantes seria menos árduo – uma vez que tal fato dar-se-ia como consequência direta do fato de Miguel de Cervantes ser Miguel de Cervantes; analogamente, o mesmo se daria, no caso de Hilda Hilst, se se substituísse ao *Quixote* a lírica ibérica e, a Cervantes, os trovadores galego-portugueses. Dito de outro modo, continuar a ser Hilda Hilst e chegar à lírica trovadoresca através das experiências de Hilda Hilst significaria (re) es/inscrever essa tradição em um novo lugar, no qual aquela que canta sabe-se agora igualmente mulher e poeta²⁸.

Quer residir nesse caráter eminentemente feminino da lírica da autora sua insurreição de ir contra às já referidas políticas de apagamento²⁹ que se teriam exercido sobre as cantigas medievais. A esse respeito, a medievalista holandesa Ria Lemaire sublinha a prática sistemática de estratégias de apropriação, anexação e imitação dos conteúdos dos textos, largamente praticadas sobre as cantigas paralelísticas e as *chansons de toile* francesas. Deformando ou suprimindo a ativa presença feminina que estaria na origem dessas cantigas, tais estratégias teriam permitido a conformação do cânone poético português (LEMAIRE, 2011), conferindo à mulher espaços radicalmente distintos daqueles que originalmente ocupava.

Nessa ordem de fatos, cabe sublinhar a natureza ideológica da proposta poética de *Trovas de muito amor para um amado senhor*. Ao assumir-se como mulher e poeta, Hilda Hilst parece querer desmontar um longo processo de inferiorização e silenciamento femininos, resgatando, para a mulher, uma condição de sujeito ativo e movente. Sintomático, portanto, é que tal objetivo seja alcançado pela autora através dos mesmos procedimentos que teriam permitido a uma tradição interpretativa predominantemente masculina a redução da importância central da mulher. Desse modo, apropriação, anexação e imitação dão forma ao poema “VIII”, no qual a poeta revisita um lugar-comum do feminino – a casa:

²⁸ A esse respeito, não deixa de ser sugestiva a gradação dos vocábulos proposta por Hilda Hilst no já citado poema “III” de *Trovas de muito amor para um amado senhor*: “Mulher / Vate / Trovador”. Cf. HILST, 2002, pp. 177 – 178.

²⁹ Cf. nota 20 deste trabalho.

A vossa casa rosada
 Tem ares de fidalguia.
 Se passo por ela, sofro.
 Se não passo, noite e dia...

Penso nela.

Na verdade vos persigo.
 E na verdade vos tento.
 Se a casa não é comigo
 Por que tenho o pensamento...

(– Junto dela?)

Lá não vos vejo. Pressinto
 O vosso andar, vossa fala
 E sei de vossos afetos
 E a boca por isso cala.

Mas canta. Porque é preciso.

(HILST, 2002a, p. 183)

A singularidade das estratégias que serão empregadas por Hilda Hilst apresenta-se já no próprio tecido verbal do poema: note-se a ausência de qualquer marca morfológico-lexical que pudesse identificar tanto o gênero do enunciador poético quanto o do objeto dessa enunciação. Todavia, a circulação plena de um poema – entendido como bem cultural – demanda sua inserção nos contextos e dinâmicas socioculturais que o engendram e sustentam.

Inscrito em um contexto ocidental e patriarcal, o poema hilstiano parece querer-se deliberadamente permeável aos estereótipos inerentes a esse *establishment*. Nesse sentido, cabe à mulher a “casa”, espaço historicamente configurado como feminino; conseqüentemente, na interlocução que se propõe com as cantigas de amor – sugerida, ainda uma vez mais, nas formas do pronome pessoal da segunda pessoa do plural (“A **vossa** casa rosada”; “Na verdade **vos** persigo.”; “Lá não **vos** vejo.”) –, o enunciador poético da composição só poderia pertencer ao gênero masculino.

Ter-se-ia, desse modo, uma nova ruptura por parte da autora: a emulação de uma voz lírica masculina no contexto global de uma obra cuja dicção poética pertence, assumidamente, a uma mulher-poeta. Tal procedimento remeteria, às avessas, às cantigas de amigo, nas quais o trovador assume uma voz lírica feminina

que, de acordo com a historiografia literária vigente, tem no lamento pela falta do amado sua tônica central. Lido na chave argumentativa anteriormente fornecida por Ria Lemaire, o poema de Hilda Hilst revela criticamente o funcionamento das estratégias que teriam distorcido a presença ativa do feminino nessas cantigas. Assim, na apropriação da temática da ausência, a emulação hilstiana constrói, para o discurso masculino culturalmente imperante, as mesmas condições de sofrimento (“Se passo por ela, **sofro**”) e imobilidade (“Se não passo, **noite e dia // Penso nela.**”) que teriam sido convenientemente associadas ao feminino na fixação dos cânones poéticos em língua portuguesa.

Assim, emulando uma voz masculina que emudece diante da constatação da existência e do exercício pleno do desejo feminino (“E sei de vossos afetos / E a boca por isso cala.”), Hilda Hilst corrói por dentro o “paradigma frontalmente inatacável” (LLANSOL 1998a, p. 32) em que se constituía a tradição interpretativa vigente, predominantemente masculina e patriarcal. Desse modo, afirmando-se como mulher e poeta, Hilda Hilst parece reivindicar a revisão de uma tradição que faz com que a mulher passe de sujeito desejante a um “objeto parado, em expectativa, vitimizado e essencialmente passivo” (LEMAIRE, 2011, p. 52).

3.2 “Essa fome de ti, esse amor infinito”: os cantares do amor e os amores ao cantar

Esse mesmo caráter de amante e poeta apresentado pelo sujeito hilstiano estaria igualmente na base de outro aspecto central da poética de *Trovas de muito amor...* : a centralidade do Outro no processo de subjetivação que se apresenta ao longo das composições do volume. Desse modo, a mulher-poeta hilstiana – consciente de seu valor –, igualmente reflete sobre a importância do Outro na conformação de sua própria identidade. É nesse horizonte que parece inscrever-se o poema “XIII” do volume em questão:

Dizeis que tenho vaidades.
E que no vosso entender
Mulheres de pouca idade
Que não queiram perder

É preciso que não tenham
Tantas e tais veleidades.
Senhor, se a mim me acrescento
Flores e rendas, cetins,
Se solto o cabelo ao vento
É bem por vós, não por mim.

Tenho os olhos contentes
E a boca fresca e rosada.
E a vaidade só consente
Vaidades, se desejada.
E além de vós
Não desejo nada.

(HILST, 2002a, p. 188)

Desta vez, é às cantigas de amigo que o poema hilstiano se aproxima mais diretamente, recuperando-lhes o tópico da preparação da mulher para o encontro amoroso. Sugerido desde o início do poema “(Dizeis que tenho vaidades)”, o tópico medieval se conforma explicitamente nos versos da terceira estrofe (“Senhor, se a mim me acrescento / Flores e rendas, cetins / Se solto o cabelo ao vento / É bem por vós, não por mim.”), cujas imagens remetem à atitude típica da amiga medieval à espera da chegada do namorado: lavar e adornar os cabelos. Várias cantigas serviriam de exemplo, dentre as quais as de Pero Meogo:

(Levou-s’a louçana),
levou-s’a velida;
vai lavar cabelos
na fontana fria,
leda de amores, dos amores leda.

(MEOGO citado em CORREIA, 1998, p. 142, grifos nossos)

E con sabor d’elos
Lavei meus cabelos,
Meu amigo.

(obra citada, p. 148, grifo nosso)

Ou João Soares Coelho (obra citada, p. 154, grifo nosso):

Fui eu, madre, **lavar meus cabelos**
A la fonte e paguei-m'eu d'elos
E de mi, louçãa.

Ressalta, do poema hilstiano, a ausência de um elemento singular na tradição dos cantares de amigo: a fonte, que representa, por metonímia, o cenário campestre no qual a amiga se prepara para o encontro com o amado ou, em uma variação do tema, o espaço privilegiado para o flerte amoroso. A ausência desse elemento essencial à configuração dos cantares de amigo parece colocar novamente em evidência o *modus operandi* do procedimento da autora em relação à tradição.

Em um cenário poético cujas balizas são, de um lado, o Modernismo, de outro, a Poesia Concreta, recuperar à tradição medieval elementos que abrem à experiência “a possibilidade de ser vivenciada” (BARCELLOS, 1994, p. 154) revelaria a rejeição hilstiana aos imperativos de nacionalidade, novidade e invenção – então igualmente consolidados como outra tradição. Enquanto tal, as experiências poéticas brasileiras do século XX que se queriam vanguardistas não passariam, nas palavras de um poeta como Affonso Romano de Sant’Anna, de “uma recombinação de tudo o que se fez de Mallarmé a Joyce” (SANT’ANNA, 1984, p. 135). Assim, ao recolocar em circulação a lírica de amor, Hilda Hilst parece ocupar o único lugar de vanguarda possível em um contexto no qual a ruptura se tornou a norma.

Nesse sentido, a tendência formalista que alguma crítica percebe na lírica de Hilda Hilst – suficiente, segundo querem, para enquadrá-la junto àqueles de 45 – mostra-se francamente redutora e mesmo improcedente. A respeito da poesia brasileira de depois de 1940, anota Antonio Candido:

Para quem lê com mais atenção a poesia brasileira dos últimos anos, impressiona desde logo o pouco ou nada que ela tem para dizer. E quando tem, o quanto é devido à sensibilidade e aos temas da geração anterior. Salvo num ou noutro mais bem dotado (um Bueno de Rivera, um Wilson Figueiredo, sobretudo um João Cabral de Melo Neto, para citar apenas três), esta poesia é de pouca personalidade e menor ressonância humana. (CANDIDO, 1976, p. 128)

O poema “XIII” – ou qualquer outra das composições de *Trovas de muito amor para um amado senhor* – parece sugerir o quão distinta desse panorama é a poesia de Hilda Hilst. Se a poesia brasileira da segunda metade do século XX

“impressiona” pela expressão cada vez mais rarefeita, que beira os limites do vazio, a interlocução que a lírica hilstiana mantém com a tradição dos cantares de amor afirmar-se-ia, ao contrário, como estratégia de recusa a essa nulificação do poético. Analogamente, o mérito que vê Antonio Candido em alguns raros poetas contemporâneos – devido “à sensibilidade e aos temas da geração anterior” – não parece aplicável a Hilda Hilst, cuja sensibilidade e temas poéticos igualmente “pouco ou nada” devem a seus antecessores cronológicos.

Muito ao contrário, encontrar-se-ia, na poesia da autora a “personalidade” e a “ressonância humana” cuja ausência na lírica brasileira pós-modernista o crítico lamenta. “Ressonância humana”, dado que os temas centrais da autora parecem referir-se sobretudo àquelas que seriam as experiências atemporais e essenciais da vida humana; “personalidade”, uma vez que, em seu diálogo com o que há de mais tradicional na poesia lírica, Hilda Hilst insere, em um cenário no qual “as conquistas de 22 já estavam incorporadas à práxis literária de um Drummond, de um Murilo, de um Jorge de Lima (BOSI, 2006 p. 497), um novo que também é moderno: simultaneamente negação da tradição modernista e afirmação de algo diferente (PAZ, 1984).

É sintomático, portanto, que a autora novamente dissolva as fronteiras entre cantigas de amigo e cantigas de amor. Desse modo, ao lado do já destacado tópico da preparação amorosa, recorrente nos cantares de amigo, o dístico final do poema (“E além de vós / Não desejo nada.”) – que funciona a modo da *fiinda* medieval, pondo termo à argumentação desenvolvida³⁰ – sugere o desprezo de “todos os títulos, todas as riquezas e a posse de todos os impérios” (MASSINI-CAGLIARI, 2007, P. 4) em favor do amor da dama – situação típica nos cantares de amor.

Nesse entrecruzamento das duas principais vertentes da lírica medieval galego-portuguesa em um mesmo poema, Hilda Hilst parece sugerir a natureza não-mimética de seu neotrovar³¹. Essa condição da lírica hilstiana encontrar-se-ia

³⁰ Segundo registram Lanciani e Tavani (1993), a *fiinda* é um recurso estilístico corrente nas cantigas de amor medievais, empregado para “pôr ‘acabamento’ às cantigas e é constituído por um, dois, três ou mesmo quatro versos”. Relativamente às cantigas de mestria – isto é, às cantigas que não contam com refrão –, a *fiinda* deveria seguir a rima da última estrofe. Cf. obra citada, pp. 273 – 274.

³¹ Alude-se à expressão “neotrovadorismo”, que teria sido “cunhada por Manuel Rodrigues Lapa, em 1933, numa carta ao intelectual galego Fermín Bouza Brey”. Cf. MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Peregrinação e poesia*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999, p. 81.

explicitada em versos da quarta estrofe do poema (“Tenho dois olhos contentes / E a boca fresca e rosada.”), nos quais a mulher-poeta demonstra claramente ter consciência da “supremacia de seus encantos pessoais” (SPINA, 1991, p. 317). Desse modo, transpareceria novamente a recusa da autora a encampar a posição passiva e chorosa atribuída pela historiografia literária às mulheres das cantigas de amigo.

A esse lugar do lamento e da espera Hilda Hilst sobrepõe outro, definidos pelo exercício da vaidade, e que sugere a presença do desejo (“E a vaidade só consente / Vaidades, se desejada.”). Na esteira desse raciocínio, o poema hilstiano aproximar-se-ia da cantiga do trovador Pero Gonçalves de Portocarreiro (citado em MONGELLI, 2009, p. 149), na qual a amiga, disposta a preparar-se para o encontro com o amado, demonstra igualmente ter consciência de sua liberdade:

Par Deus, coitada vivo,
pois non ven meu amigo;
pois non ven, que farei?
meus cabelos, con sirgo,
eu non vos liarei

Pois non vem de Castela,
non é viv', ai mesela,
ou mi-o detem el-rei:
mias toucas de Estela,
eu non vos tragerei.

Pero m'eu leda semelho,
non me sei dar conselho;
amigas, que farei?
en vós, ai meu espelho,
eu non me veerei.

Estas dõas mui belas
el mi-as deu, ai donzelas,
non volas negarei:
mias cintas de fivelas,
eu non vos cingerei.

A cantiga de Portocarreiro evidencia o tópico presente no poema de Hilda Hilst: a preparação da mulher, cuja motivação é a chegada do amado até então ausente. Cabe notar, contudo, que “o *sirgo*, as *toucas*, o *espelho* e a *cinta* são algumas das ‘prendas’ que, na Idade Média, trocavam os namorados para firmar o trato do futuro casamento” (obra citada, p. 150, grifos e destaque da autora), ou seja,

presentes que teriam como utilidade fundamental a consolidação do amor. Nesse contexto, parece singular o fato de que, a despeito de as hipóteses para a ausência do amado não passarem de conjecturas (“Pois non ven de Castela, / non é viv’, ai mesela, / ou mi-o detem el-rei:”), a amiga prescindia do uso das “prendas” firmadoras do casamento. Malgrado essa decisão, a amiga demonstra certa relutância em desfazer-se das jóias com que fora presenteada (“Estas doãs mui belas / el mi-as deu, ai donzelas, / non vo-las negarei:”), o que sugere “um rasgo de vaidade bem feminina” (obra citada, p. 151).

No que concerne à poética das *Trovas de muito amor para um amado senhor*, esboçar-se-ia um desenho análogo àquele proposto pela cantiga de Portocarreiro. Tal como a amiga da cantiga, poder-se-ia afirmar que a amante-poeta hilstiana igualmente prepara-se para um encontro amoroso. A preparação desta é, contudo, de ordem vária: quer pela exposição e valorização das características as quais detém – tal como no poema “II” –, quer pelo investimento em suas prerrogativas físicas, tratado de modo mais explícito na composição “XIII”.

Permitindo-se, nesse sentido, atenuar os limites que tradicionalmente marcam a divisão das cantigas líricas ibéricas em cantigas de amigo e cantigas de amor, a poética das *Trovas de muito amor...* parece subscrever a percepção de que “tanto numa quanto noutra o argumento essencial é, de facto, o amor não correspondido” (LANCIANI; TAVANI, 1993, P. 190). Assim, se a *coyta* amorosa permite à amiga da cantiga de Pero Gonçalves de Portocarreiro recusar-se a adornar-se com os dons do prometido casamento e resguardar apenas os presentes de maior valor, igualmente permite à amante-poeta hilstiana resguardar o que possui de mais precioso: o dom da linguagem poética. E será este dom que, enquanto presente do amor, permitirá à subjetividade poética hilstiana sua incessante busca por afirmar-se e constituir-se plenamente.

4

COMO QUEM BUSCA A BOCA NOS CONFINS DA SEDE

A alteridade de Emmanuel Lévinas e a poesia de Hilda Hilst

Porque não haverá paz para aquele que ama.

Herberto Helder

4.1 “A urgência de me dizer em amor”: o amor ao Outro e a plenitude do Eu

A sugestão da presença de um “cantar à antiga” (PÉCORA citado em HILST, 2002a, p. 8) em *Trovas de muito amor para um amado senhor* definir-se-ia desde o próprio título do volume – o qual parece apontar para aqueles que poderiam definir-se como dois dos principais eixos de leitura da obra. Desse modo, na conformação sincrética do título – isto é, a aposição do vocábulo *Trovas* às tradicionais *cantigas* – ler-se-ia o gesto ideológico de Hilda Hilst. Deslocando os espaços e as configurações historicamente associadas às cantigas de amigo e de amor, a intervenção da autora parece querer chamar a atenção para os mecanismos ideológico-culturais que teriam operado sobre a tradição dos cantares líricos medievais.

De maneira análoga, a articulação entre a escrita poética (*Trovas*) e o sentimento amoroso (*de muito amor, um amado senhor*) sugeririam ainda um outro gesto da parte da autora, ao qual poder-se-ia definir como estético-filosófico. Na vinculação entre amor e poesia, as *Trovas de muito amor...* hilstianas indiciam a re colocação do *leitmotiv* da lírica trovadoresca: cantar à falta ou à não-correspondência do amado, cuja condição querer-se-ia análoga àquela prevista por Roland Barthes em *Fragmentos do discurso amoroso*. Seguindo o raciocínio do teórico francês, o amado medieval – o “outro” – “está em estado de perpétua partida, de viagem, é, por vocação, migrador, fugidio” (BARTHES, 2003, p. 35). Ainda no horizonte do crítico, deriva daí o fato de que a ausência amorosa possa “ser dita apenas a partir de quem fica” (obra citada, p. 35). Em relação à tradição dos cantares de amor – e, por extensão, às *Trovas de muito amor para um amado senhor* –, a definição proposta por Roland Barthes instaura uma articulação fundamental entre o eu/sujeito-amante e o outro/objeto-amado.

Assim, a condição de eterno viajante do objeto-amado implica no fato de que cabe apenas ao sujeito-amante a tarefa de dizer a ausência – dita precisamente porque o objeto amoroso não está. Contudo, no avesso da leitura barthesiana ler-se-ia ainda outra, central à compreensão do jogo que se estabelece entre o eu e o outro no texto poético hilstiano. Neste, tal como nas cantigas líricas medievais, é o poeta quem diz a ausência, posto que diante de um objeto sempre “fugidio”. Dita pela boca

do poeta, a ausência assumiria necessariamente a forma de poesia, configuração que complexifica a relação entre o eu e o outro.

Enquanto ausente, o objeto amado definir-se-ia como a própria razão do poema. Dizendo a ausência, o texto poético quer-se como tentativa de presentificação daquele que não está; em consequência, escrever a ausência afirmar-se-ia enquanto esforço de supressão do espaço lacunar existente entre o sujeito-amante e o objeto-amado. Sinteticamente, a condição de ausência do outro afirma a própria necessidade da poesia, entendida como desejo de preenchimento de um vazio. Entretanto, a subjetividade poética impõe, como requisito à sua manutenção, a própria poesia – que, no contexto em questão, surge do desejo de chegar ao outro, o que equivale a dizer de sua ausência. Nesse sentido, a não-presença do outro-amado define-se como condição prévia do poema. Querer-se-á análogo o paradoxo do lirismo das *Trovas de muito amor...* hilstianas: a poesia, ao mesmo tempo em que se configura como campo privilegiado para a busca do amado, tem, como condição de existência, a ausência deste.

Fazendo do cantar à falta do amado a estratégia privilegiada para a afirmação de sua subjetividade poética, Hilda Hilst elabora uma poética na qual processo de constituição plena de si mesma dá-se sobretudo frente a uma relação *in absentia*:

I

Nave
Ave
Moinho
E tudo mais serei
Para que seja leve
Meu passo
Em vosso
Caminho

(HILST, 2002a, p. 179)

O breve poema – o menos extenso dentre as vinte composições que integram o volume – sugere aquilo que seria uma espécie de mote ao qual a autora retornaria diversas vezes ao longo da obra: o desejo de reunir-se ao amado e permanecer em sua presença.

Acerca do referido desejo, o poema apresenta dois momentos distintos e bem definidos: inicialmente, a completa disposição da amante-poeta para o encontro amoroso, ao qual se segue a revelação do modo pelo qual se conformaria sua presença junto ao amado. No que concerne à amante-poeta hilstiana, as três estrofes iniciais do poema (“Nave / Ave / Moinho”) parecem sugerir que, diante do desejo do encontro, nenhuma exigência é demasiada ou excessiva. A disposição para reunir-se ao amado sugere-se desmedida³², levando a amante-poeta a propor-se a atitudes que descaracterizariam até mesmo sua condição essencialmente humana.

Assinale-se que as três imagens centrais do poema – em torno das quais se constrói a entrega da amante-poeta – partilham de uma característica comum: o fato de constituírem-se como índices de fenômenos dinâmicos. Nesse sentido, tais imagens sugeririam o esforço de transposição do espaço que mantém separados o sujeito-amante e seu objeto amado. Aludindo a deslocamento, “Nave” e “Ave” conotariam a urgência do encontro – perspectiva interpretativa reforçada, no plano sonoro, pelo eco paronomástico de um verso no outro; em “Moinho”, ler-se-ia a disposição irrestrita da amante para submeter-se e adaptar-se a toda sorte de contingências – isto é, para transformar-se.

A leitura das imagens que abrem o poema confluiria para o verso que marca o fim daquele que seria o primeiro momento do poema e, ao mesmo tempo, prepara o que está por vir: “E tudo mais serei”. O verso em questão introduz o primeiro marcador temporal do poema, indicado no futuro do presente do verbo ser (“E tudo mais **serei**”). Decorre daí que o desejo da amante-poeta instalar-se não em uma dimensão cuja realização é imediata, mas, antes, como promessa, no âmbito da qual reafirma-se sua vassalagem amorosa. A partir dessa configuração assumida pelo desejo, o verso que inaugura o segundo momento do poema (“Para que seja leve”) conferir-lhe-ia um caráter mais explícito de voto, já indiciado em sua construção sintática subjuntiva “Para que seja”.

No contexto especificamente religioso, o voto diferencia-se da promessa pelo fato de constituir-se como juramento solene ou pacto com a divindade, do qual

³² Sugestão semelhante encontra-se no poema “IX” de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, no qual a poeta declara: “De que não cabe medida se se trata / Dessa coisa incontida que é o amor”. Cf. HILST, 2003b, p. 39.

decorre uma investidura. Desse modo, um voto não pode ser revogado sem que haja o desinvestimento da condição através dele adquirida. Transplantado para o poema de Hilda Hilst, a instauração do desejo como um voto – isto é, alçado a uma esfera religiosa – parece revelar o esforço da amante-poeta em manter-se fiel àquilo que lhe garantiria suas condições mais intrínsecas – justamente a de mulher e a de poeta. Dessa maneira, o poema parece sugerir uma atmosfera de devoção ao amado, que, enquanto ausência, configurar-se como o elemento que desencadeia o poema.

Assim, a primeira composição de *Trovas de muito amor para um amado senhor* revelaria uma atmosfera religiosa que, adensando-se nos referidos versos, já se faria notar desde o início do poema, através da presença do vocábulo “nave”. O referido vocábulo apresenta, contudo, vasta extensão semântica, a qual implica desdobramentos de leitura do arranjo proposto pela autora.

Para além da acepção religiosa³³, que reforçaria o caráter devocional da amante em relação ao amado, “nave” é também sinônimo de nau ou embarcação. Assim, na acepção mais imediata do sintagma seria possível ler novamente a sugestão da ancoragem dessa poesia na tradição dos cantares líricos galego-portugueses. A referida sinonímia remeteria, por analogia, ao mar – elemento fundamental à lírica portuguesa, recorrente nos cantares de amigo medievais. Registram-no cantigas de Martim Codax (citado em CORREIA, 1998, p. 68):

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo!
e ai Deus, se verrá cedo!

Ou de Rui Fernandes (obra citada, p. 72)

Ouand'eu vejo las ondas
A las muyt'altas ribas,
logo mi veen ondas
al cor póla velyda:
maldito se(j)a l'mare,
que mi faz tanto male!

³³ Segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, nave é o “espaço, na igreja, desde a entrada até o santuário, ou o que fica entre fileiras de colunas que sustentam a abóbada”. Cf. FERREIRA, 1986, p. 1183, verbete “nave”.

Às acepções referidas poder-se-ia agregar ainda outra, menos evidente e até mesmo inesperada. Ao lado dos sentidos religioso e náutico, “nave” é também o nome dado aos foguetes destinados a viagens interplanetárias; “astronave, cosmonave, espaçonave” (FERREIRA, 1986, p. 1183). Propondo-se a permeabilidade semântica da definição, ligada ao contexto da Astronomia, ler-se-ia, em “nave”, uma remissão aos bólidos – meteoritos que, ao adentrarem a atmosfera terrestre, tornam-se muito brilhantes, podendo deixar um rastro de luz.

Aceita a hipótese, o primeiro poema já revelaria índices da singular articulação entre desejo e poesia que gradualmente se constitui ao longo *Trovas de muito amor para um amado senhor*. Sugerir-se-ia, nesse sentido, a imagem do moinho como reveladora do desejo da poeta de transformar, pela escrita poética, uma coisa, noutra. No caso da poesia de *Trovas de muito amor...*, estruturada frente à tradição dos cantares de amigo e de amor, poder-se-ia o desejo de que a escrita poética presentifique o amado ausente; isto é, transforme a ausência em presença. Entretanto, essa mesma poesia decorre da falta do amado, a qual define-se como razão do poema. Nesse paradoxo, o resultado de um desejo que não se pode saciar seria o próprio texto poético – o “rastro luminoso” que permanece a despeito do malogro do desejo. Em última instância, poder-se-ia dizer que o poema, para que se constitua enquanto tal, exige que o desejo não se realize.

Posto desse modo, o desejo que parece dirigir a poética de *Trovas de muito amor...* aproximar-se-ia daquilo que o filósofo lituano-francês Emmanuel Lévinas entende como “desejo metafísico” – o qual “deseja o que está para além de tudo o que pode simplesmente completá-lo” (LÉVINAS, 2011, p. 20). Seguindo a sugestão do filósofo, o desejo hilstiano marcar-se-ia por uma natureza intrinsecamente insaciável, uma vez que a ele cabe mover a escrita poética; como tal, a condição primeira desse desejo seria sua não-realização. Partindo desse ponto, o *amado senhor* a quem Hilda Hilst dirige suas *Trovas* assumiria uma configuração análoga ao Desejado levinasiano: aquele que não preenche o desejo, “mas o esvazia” (POIRIÉ, 2007, p. 24), fazendo com que se retroalimente.

No que concerne ao pensamento de Emmanuel Lévinas sobre o desejo, cabe ressaltar que o filósofo propõe duas categorias distintas que, conseqüentemente, não se podem confundir ou permutar. Para Lévinas, há o desejo – passível de satisfação, dado que oriundo de realidades que “simplesmente me tivessem faltado”

(LÉVINAS, 2011, p. 19) – e, oposto a este, o desejo metafísico – Desejo, que, “de alguma maneira, se alimenta com as próprias fomes” (LÉVINAS, 2010, p. 75). Aplicada à lírica de Hilda Hilst, a consequência mais imediata da proposta do filósofo seria a constituição, nessa poesia, de um Outro metafisicamente desejado, cuja função é menos amar a mulher-poeta que alimentar a ausência que move o poema. Dessa maneira, o Outro parece ocupar um papel central na constituição e na afirmação da sua subjetividade poética hilstiana, que se define sobremaneira pela escrita poética.

A respeito do jogo entre o Eu e o Outro na poesia de Hilda Hilst, Elaine Cintra (citada em CINTRA; SOUZA, 2009, pp. 48 – 49) põe em relevo a articulação fundamental que a poeta realiza entre o desejo e a alteridade. Anota a pesquisadora:

Falar em desejo, a partir da modernidade, é naturalmente nos remeter à discussão de uma configuração da subjetividade, ou de um sujeito em falta que configura múltiplas projeções em busca de si [...] Falar do desejo, hoje, é, então, falar do sujeito [...].

Da sugestão da estudiosa decorreria uma percepção que será essencial à compreensão do modo pelo qual se relacionam, na lírica de *Trovas de muito amor para um amado senhor*, o desejo e a poesia. A constituição plena da subjetividade poética poder-se-ia dar apenas no encontro com o Outro amado; entretanto, este, mantendo-se como alteridade que “está sempre a escapar”, impõe igualmente a manutenção do desejo, e não sua satisfação. Daí que a poeta retorne sempre à poesia – campo no qual exercita seu desejo pelo Outro, almejando, ainda que em vão, alcançá-lo. Querer-se-ia sintomático, portanto, que *Trovas de muito amor...* remonte à tradição dos cantares de amor medievais, na qual o desejo amoroso – raiz da lírica trovadoresca – ocupa posição mais importante do que a posse do objeto-amado.

Nessa prevalência do impulso desejante sobre a sua própria concretização, a poesia de Hilda Hilst afirmar-se-ia como “como vontade de aproximar o absolutamente outro sem jamais alcançá-lo verdadeiramente” (POIRIÉ, 2007, p. 23). Tal concepção parece querer sugerir o paradoxo fundador da lírica de *Trovas de muito amor para um amado senhor*: é preciso buscar constantemente ao Outro; ao

mesmo tempo, é preciso nunca alcançá-lo. Em torno de tal paradoxo – sem solução aparente – constituir-se-ia a subjetividade poética hilstiana, para quem o Outro não pode ser nunca o

“outro” como o pão que como, como o país em que habito, como a paisagem que contemplo, como, por vezes, eu para mim próprio, este “eu”, este “outro”. Dessas realidades, posso “alimentar-me” [...]. Por isso mesmo, a sua *alteridade* incorpora-se na minha identidade de pensante ou de possuidor. O desejo metafísico tende para uma *coisa inteiramente diversa*, para o *absolutamente outro*. (LÉVINAS, 2011, p. 19, destaques do autor)

Relativamente à poética hilstiana, as palavras de Lévinas parecem conduzir a uma dedução que se querará central à leitura de *Trovas de muito amor...*: a de que a concretização do desejo – isto é, a realização do amor – precisa manter-se em uma zona de radical impossibilidade. Tal condição derivaria do fato de que, realizado o amor, a alteridade do Outro se incorporaria na própria identidade da amante-poeta. Fundidos um ao outro, o espaço lacunar ao qual o texto poético busca incessantemente preencher deixaria de existir, e a poesia, conseqüentemente, perderia sua necessidade. Ao fim do ciclo, deparar-se-ia uma subjetividade poética fragmentada e mutilada em sua natureza.

Parece ser em um horizonte analítico semelhante que Vera Tietzmann (citada em CINTRA; SOUZA, 2009, p. 135, grifos da autora) afirma que, na lírica hilstiana, o sujeito poético “se afasta do amante [...] *porque* o ama, e não *apesar* de amá-lo”. Assim definida, a constatação da pesquisadora forneceria a pista através da qual se definiriam dos movimentos amorosos em *Trovas de muito amor para um amado senhor*. Inicialmente, amar o Outro ausente apresenta-se como condição para que a poesia exista e a subjetividade poética conforme-se enquanto tal – processo que só pode dar-se através da própria poesia. Buscando constituir-se plenamente, a amante-poeta afastar-se-ia do amado, evitando, assim, o esfacelamento de sua própria identidade – resultante de uma concepção negativa da fusão do Outro ao Eu, uma vez que, nessa possível fusão, anular-se-iam as especificidades desta subjetividade que ama e canta.

Entretanto, a constituição plena dessa subjetividade poética parece ter no poetar seu requisito essencial. Na esteira dessa percepção, articular-se-ia o

segundo movimento amoroso de *Trovas de muito amor para um amado senhor*: afastada do Outro amado, a poeta investe naquilo que lhe garante sua própria condição: o poema. Eis, pois, o percurso que parece desenhar-se ao longo das vinte composições do volume: do amor ao Outro para o amor ao poema.

4.2 “Tua medida de amor, o que amaste em verdade”: amar um texto, amar o amor

XII

Se não vos vejo

Vos sinto por toda parte.
Se me falta o que não vejo
Me sobra tanto desejo
Que este, o dos olhos, não importa.

(Antes importa saber
Se o que mais vale é sentir
E sentindo não vos ver.)

São coisas do amor, senhor,
Desordenadas, antigas.
E são coisas que se inventam
P’ra se cantar a cantiga.

Não são os olhos que vêem
Nem o sentido que sente.
O amor é que vai além
E em tudo vos faz presente.

(HILST, 2002a, p. 187)

A referência à já citada tônica central da lírica trovadoresca parece estar na base da elaboração do segundo movimento amoroso de *Trovas de muito amor para um amado senhor*. Assim, no jogo entre ver (“Se não vos vejo”) e sentir (“Vos sinto por toda parte”) – alusivos, por extensão, à posse e ao desejo, respectivamente –, é a este segundo elemento que a poeta revela conceder privilégio (“Me sobra tanto desejo / Que este, o dos olhos, não importa.”). Na esteira desse raciocínio, poder-se-

ia ler a insistência da autora na ausência do amado como requisito à escrita do poema.

Entretanto, dada a perspectiva de necessário afastamento da poeta em relação ao amado, o poema parece sugerir-se a si mesmo como objeto do amor. Assim, a prevalência do sentir justificar-se-ia pela possibilidade de, longe da visão física – limitada e redutora –, abrir-se o campo da imaginação, no qual o sentimento amoroso pode revestir-se de formas ideais (“Antes importa saber / Se o que mais vale é sentir.”). Nesse sentido, o referido jogo assumir-se-ia como estratégia (“E são coisas que se inventam / P’ra se cantar a cantiga.”) da autora para chegar àquilo a que verdadeiramente devota seu amor: o próprio poema. Assim, definitivamente assumido o objeto amado pela autora, a articulação estrategicamente proposta se pode desfazer (“Não são os olhos que vêem / Nem o sentido que sente.”) e dar lugar ao sentimento amoroso, que move a escrita do poema (“O amor é que vai além / E em tudo vos faz presente.”).

Nessa breve leitura dos aspectos estruturantes do poema, ainda um novo movimento parece emergir: se o poema não é visto em sua materialidade – hipótese reforçada pelo isolamento do primeiro verso em relação a toda a composição –, este se vai construindo textualmente, elaborando-se a si mesmo a partir de uma “sábua ausência” (HILST, 2003b, p. 59), uma vez que a poeta afirma desejá-lo ardentemente. Ler-se-ia, nessa concepção, ecos do caráter devoto apresentado pela poeta no poema “I”: tal como o crente a respeito da presença de Deus, a poeta afirma sentir o poema “por toda parte”, fato que credita ao sentimento amoroso. Assim posta, a afirmação da poeta parece refletir o pensamento de Giorgio Agamben (2006, p. 93, grifo do autor), para quem “a experiência do evento de palavra é, pois, antes de mais nada, uma experiência amorosa”, dado que o homem só pode chegar ao lugar da palavra “por meio de um *appetitus*, um desejo amoroso”.

Na esteira do pensamento do filósofo italiano, à já discutida articulação entre o amor ao Outro e o amor ao poema, a lírica de Hilda Hilst sugeriria ainda outra: o amor ao poema e o amor ao próprio sentimento do amor, uma vez que tal sentimento transportaria o sujeito a um estado de elevação e de análise introspectiva do qual resultaria a poesia. Assim, tanto a busca pelo objeto do amor quanto a dor amorosa definir-se-iam como elementos constitutivos da identidade desse sujeito. Desse modo, em “XI”, a poeta demonstra ter plena consciência da

ambivalência do sentimento amoroso, tanto quanto da necessidade de tal sentimento para o canto poético:

Tenho sofrido
 Penas menores.
 Maiores
 Só as de agora:
 Amor tão grande
 Tão exaltado
 Que se não morre
 Também não sabe
 Viver calado.

Morrer não há de.
 Calar não pode.
 Sabe morrer
 Quem morre
 Se não vos vê?
 Sabe calar
 A que nasceu
 Somente
 P'ra vos cantar?

Tenho sofrido
 Porque de amor
 Tenho vivido.
 Amor tão grande
 Tão exaltado
 Que se o perdesse
 Nada seria
 Mais cobiçado.

(HILST, 2002a, p. 186)

Reincidindo na tradição da lírica medieval, o poema de Hilda Hilst repõe em cena um clássico par da tradição poética: o amor e o sofrimento, entre os quais se estabelece uma relação de proporcionalidade (“Tenho sofrido / Penas menores. / Maiores / Só as de agora:”). Conformer-se-ia, nas estrofes iniciais do poema, uma espécie de retomada do primeiro movimento de *Trovas de muito amor para um amado senhor*: o amor ao Outro ausente, concebido pela poeta como “penas menores”. Desse modo, aquelas que seriam as “maiores” atrelar-se-iam não à ausência do Outro, mas ao próprio poema, que decorrente de um estado amoroso intenso (“Amor tão grande / Tão exaltado”), gerariam uma “angústia passional” (SPINA, 2009, p. 93) para a qual a única solução encontrar-se-ia na morte.

Todavia, recuperando a ideia da predestinação, a poeta revela saber da impossibilidade da “morte como solução de um drama amoroso” (obra citada, p, 49), tal como indicam versos da segunda estrofe da composição (“Sabe morrer / Quem morre / Se não vos vê? / Sabe calar / A que nasceu / Somente / P’ra vos cantar?”). Assim, o amor, enquanto desencadeador do poetar – condição essencial à manutenção da amante-poeta – a despeito de provocar sofrimentos, é o bem mais desejado pela poeta (“Amor tão grande / Tão exaltado / Que se o perdesse / Nada seria / Mais cobiçado.”). A hipótese encontra reforço na própria tessitura sintática do poema: nos versos citados, o pronome oblíquo “o”, exercendo função anafórica, não admite outro referente a não ser “amor”, que abre o quarto verso da estrofe.

Parafraseando Homero (citado em PLATÃO, 2013, p. 99), poder-se-ia afirmar que a própria Hilda Hilst sabe o que o Amor dá aos amantes, como um dom emanado de si mesmo, e o afirma em sua poética:

Deu-me o amor este dom:
O de dizer em poesia
Poeta e amante é o que sou
E só quem ama é que sabe
Dizer além da verdade e dar vida à fantasia

(HILST, 2002a, p. 190)

Tal como afirma a estrofe, pertencente à composição “XV” de *Trovas de muito amor para um amado senhor*, a capacidade de poetar é entendida como dom do amor; nessa conjugação, a subjetividade poética hilstiana – que se construíra gradualmente ao longo do volume – parece encontrar finalmente as condições para afirmar-se plenamente, sugestão reforçada pelo uso do presente do indicativo do verbo ser no terceiro verso (“Poeta e amante é o que **sou**”). Amar o amor justificar-se-ia, portanto, pelo que ele concede: “Dizer além da verdade e dar vida à fantasia”.

Consequentemente, amar o amor constitui-se, na poesia de Hilda Hilst, como proposta poética para a construção e a afirmação de uma subjetividade plena, autorreconhecida como “poeta e amante”. No contexto da lírica de *Trovas de muito amor para um amado senhor*, o sentimento amoroso parece ser o que permite ao sujeito aceder àquela que seria a única forma de conhecimento que vai “além da verdade” – a poesia.

Poder-se-ia afirmar, portanto, que a poesia de *Trovas de muito amor...* apresenta um percurso bastante nítido naquilo que respeita ao jogo amoroso entre o Eu e o Outro. Privilegiando a interlocução com os cantares líricos galego-portugueses, o volume em causa daí recupera a centralidade do Outro na conformação do discurso poético, uma vez que o poema apresenta-se como terreno no qual o Eu dirige-se a um Outro. Entretanto, ainda na esteira da tradição da lírica amorosa medieval, esse Outro define-se apenas como ausência, diante da qual o sujeito volta-se para o próprio poema e, investindo em sua materialidade, exercita o sentimento do amor. Nesse exercício ao mesmo tempo poético e amoroso, a subjetividade poética hilstiana coloca em relevo a importância do amor para a poesia, sublinhando que é dele – e não necessariamente do Outro – que necessita para afirmar-se como poeta e amante. Assim, o amor ao texto poético necessariamente converter-se-ia em amor àquilo que o torna possível – o próprio amor.

Nessa ordem de fatos, poder-se-ia ler, na recuperação da lírica amorosa feita pela poesia de Hilda Hilst, um desejo de conservar para o poético aquilo que lhe seria mais essencial: um modo de dizer. Desse modo, a autora posiciona-se em declarada oposição ao esvaziamento contemporâneo da poesia, constantemente submetida a renovações e invenções que acabariam por transformar o poema em um campo de experiências estético-linguísticas do qual todo dizer está ausente. A poesia da autora, ao contrário, buscaria, antes de mais nada, dizer algo ao leitor, partilhar um sensível³⁴, não se reduzindo à pesquisas com a linguagem e à testagem dos limites dessa.

Analogamente, a eleição da lírica trovadoresca como campo privilegiado para o diálogo com suas *Trovas de muito amor...* indicia o rejeição da autora à dissolução do sujeito poético, uma vez que, em sua lírica, o sujeito só se concebe como tal no constante movimento em busca do Outro. Na ausência desse, cabe ao sujeito reconhecer-se no espelho do poema, aí encontrar-se e nomear-se, ainda uma vez mais: “Mulher / Vate / Trovador” (HILST, 2002a, pp. 177 – 178).

³⁴ Alusão ao volume do teórico francês Jacques Rancière, intitulado *A partilha do sensível*, publicado no Brasil em 2005 pela Editora 34.

5
CONSIDERAÇÕES FINAIS

– Junto à Fonte estarei e tu, comigo.

Dora Ferreira da Silva

Sobre a mesa de trabalho³⁵, leio um nome grafado em preto: Hilda Hilst. O que dele se aproxima é um momento de despedida, não de adeus. Convivi intensamente com a poeta – não com seu ser civil, mas com aquilo que aqui gostaria de nomear o *ardente texto Hilda* – pelos últimos três anos, para que se tecesse este “nó escondido no florescimento” (LLANSOL, 1998b, p. 10) comum de nossas palavras, as minhas e as dela. Portanto, é apenas a partir de uma dimensão de absoluta proximidade de Hilda Hilst – esse *nome de fulgor* – que o texto, o meu texto, pode falar.

Já um pouco afastado, pergunto-me: *quem é Hilda Hilst?* Como defini-la, como dizer *Hilda Hilst é _____?* Aprendi com Maurice Blanchot que “a resposta autêntica é sempre vinda da pergunta” (BLANCHOT, 2011a, p. 229) e com a própria HH “Que não a mim não cabe / (Eu, peregrina) / O descobrir-vos” (HILST, 2002a, p. 185). Assim, que seja suficiente dizer que Hilda Hilst nasceu para mim em meados de 2007, “no decurso da leitura silenciosa de um poema” (LLANSOL, 2000, p. 11). A partir daí, a pergunta que eu desejava não responder, mas com-partilhar: *o que quer o texto Hilda Hilst?*

Dir-se-ia: o *texto Hilda Hilst* quer o que querem todos os textos: serem lidos. Eu diria: o *texto Hilda Hilst* deseja ser acolhido e vivido. Pois é de vida este texto, de “sentires plangentes, / Agonias, um não dizer inflamado, uma febre / Marejada de poesia” (HILST, 2003b, p. 41). Eu diria: de uma palavra rara, esquecida: “Convém lembrá-la, Túlio. Do amor é que te falo” (obra citada, p. 93).

Afasto-me um pouco mais para que a questão seja novamente partilhada: *o que quer o texto Hilda Hilst?* . Eu diria: “A disposição de um combate” (LLANSOL, 1998b, p. 7) para “guardar no eterno o coração do outro” (HILST, 2004a, p. 19). Um combate contra os todos os *desmemoriados do amor*, diante dos quais não resta outra saída senão o chicote da palavra lírica. Um combate contra aqueles que não se lembram da alegria do poema, da “volúpia de estar vivo” (HILST, 2004b, p. 17). Um combate contra a antipoesia, “cada vez mais inadequada à elaboração de experiências novas, contra a compreensão da língua poética como algo que escapa

³⁵ O texto que conclui esta Dissertação parte da sugestão de que o poema “apresenta-se como um círculo ou uma esfera – algo que se fecha sobre si mesmo” (PAZ, 1982, p. 83). Assim, este texto apresenta-se como uma tentativa de reflexão crítica na qual as fronteiras entre análise teórica e poesia são propositalmente esgarçadas, de modo a propor uma leitura interpretativa *com* o texto poético, e não *sobre* ele.

à discursividade, à emotividade e à representação” (BERARDINELLI, 2007, p. 16). *O que quer o texto Hilda Hilst?* Eu diria: quer ultrapassar os limites de ser texto, trama, tecido, tessitura. *O texto Hilda Hilst quer dizer.*

Eu diria: o *texto Hilda Hilst quer o mais potente dos afetos*: o amor, que move o dizer e a poesia. *O mais potente dos afetos*: o poema, “a memória de nós” (HILST, 2003b, p. 27), posto que “l’amour traite une séparation ou une disjonction” (BADIOU, 2009, p. 31). Eis, assim, o *ardente texto Hilda*: trama de amor e palavras que, como tal, volta-se a si mesmo, como um *éloge de l’amour*, do qual brota o “dom do poema” (BLANCHOT, 2011b, p. 21).

Afasto-me ainda mais e reponho a pergunta em circulação: o que quer o *texto Hilda Hilst?* Eu diria: quer-se “canto vigoroso de mulher” (HILST, 2003b, p. 33), que celebra um desejo, uma voz e um corpo femininos, que não se podem silenciar. Eu diria: o *texto Hilda Hilst quer-se revolucionário, político, poético* – mais forte “Que essa garra / Imensa / Que apunhala a palavra” (obra citada, p. 117).

Eis, assim, o *ardente texto Hilda*: uma palavra que acordasse os homens de sua distração, de sua superficialidade. Uma palavra que acordasse a própria potência adormecida da própria palavra. Uma palavra rara, “De púrpura. De prata. De delicadeza” (HILST, obra citada, p. 71), que acordasse os homens de sua ignorância. Eu diria: uma palavra-experiência, sempre-inaugural porque *vinda de outro lugar*: daquele em que “aquilo nos FALOU nos há de falar sempre” (BLANCHOT, 2011b, p. 19).

Sobre a mesa de trabalho, leio um nome grafado em preto: Hilda Hilst. Sei agora que, sob este nome, pulsa a exigência de uma “palavra viva” (RANCIÈRE, 2005, p. 21), na qual celebremos o estarmos vivos mesmo quando tudo anoitece.

REFERÊNCIAS

Obras de Hilda Hilst:

Poesia:

HILST, Hilda. **Trovas de muito amor para um amado senhor**. Prefácio Jorge de Sena. São Paulo: Anhambi, 1960.

_____. **Exercícios**. Org. e plano de edição Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2002. – (Obras reunidas de Hilda Hilst)

_____. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. Org. e plano de edição Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2003. – (Obras reunidas de Hilda Hilst)

_____. **Baladas**. Org. e plano de edição Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2003. – (Obras reunidas de Hilda Hilst)

_____. **Cantares**. Org. e plano de edição Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2004. – (Obras reunidas de Hilda Hilst)

_____. **Do desejo**. Org. e plano de edição Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2004. – (Obras reunidas de Hilda Hilst)

Prosa:

HILST, Hilda. **Contos d'escárnio. Textos grotescos**. Org. e plano de edição Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2002. – (Obras reunidas de Hilda Hilst)

Obras teórico-críticas

AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

ALI, Manuel Said. **Versificação portuguesa**. Prefácio Manuel Bandeira. 1ª ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo Santos de. **Deus, amor, morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst**. Tese de Doutorado (Literatura Brasileira). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2002.

AMORIM, Bernardo Nascimento de. **O saber e o sentir**: uma leitura de Do desejo, de Hilda Hilst. Dissertação de Mestrado (Literatura Brasileira). Universidade Federal de Minas Gerais, 2004

_____. A recepção da obra de Hilda Hilst: breves apontamentos. IN: CINTRA, Elaine Cistina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e (Org.). **Roteiro poético de Hilda Hilst**. Uberlândia: EDUFU, 2009, pp. 301 – 319. (Série A escrita literária: teorias, histórias e poéticas; 2)

ANDRADE, Oswald de, Manifesto Antopófago. IN: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos**. São Paulo: EDUSP, 2008, pp. 174 – 180.

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

BADIOU, Alain ; TRUONG, Nicolas. **Éloge de l'amour**. Mayenne: Flammarion, 2009.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BARCELLOS, José Carlos. A retomada das raízes portuguesas pela literatura brasileira contemporânea. IN: **Mathésis**. Revista do Departamento de Letras da Universidade Católica Portuguesa. Nº 3. Viseu: Centro regional de Viseu / Universidade Católica Portuguesa, 1993, pp. 151 – 165

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. – (Coleção Roland Barthes)

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BLANCHOT, Maurice. **Uma voz vinda de outro lugar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do *Quixote*. IN: **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 34 – 45.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. Água no vinho. IN: **O espírito e a letra**: estudos de crítica literária. Vol. I. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos sobre teoria e história literária. 5ª ed. rev. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **Chão de letras**: as literaturas e a experiência da escrita. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. – (Invenção)

CESAR, Ana Cristina. *Novas seletas*. Coord. Laura Sandroni. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. **Leituras malvadas**. Tese de Doutorado (Literatura Brasileira). Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, 1996.

CINTRA, Elaine Cristina. A poética do desejo em Hilda Hilst. IN: CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e (Org.). **Roteiro poético de Hilda Hilst**. Uberlândia: EDUFU, 2009, pp. 43 – 67. (Série A escrita literária: teorias, histórias e poéticas; 2)

COELHO, Nelly Novaes. Da poesia. IN: DE FRANCESCHI, Antonio Fernando (Dir.). **Cadernos de literatura brasileira: Hilda Hilst**. N° 8. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999, pp. 66 – 79.

_____. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711 – 2001)**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

COLI, Jorge. Meditação em imagens. **Folha de São Paulo**, 14 de junho de 1996. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/jcoli01.html>. Acesso em 01/11/2011.

CORREIA, Natália (Org., sel. e notas). **Cantares dos trovadores galego-portugueses**. 3ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

COUTINHO, Tiago. Vou-me embora pra Marduk. **Jornal de poesia**, s/d. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/tiagocoutinho1.html>. Acesso em 02/11/2012.

COZER, Raquel; WERNECK, Paulo. 90 anos de Lygia Fagundes Telles e eventos em torno de Hilda Hilst celebram dupla. **Folha de São Paulo**, 20 de abril de 2013. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1265520-90-anos-de-lygia-fagundes-telles-e-eventos-em-torno-de-hilda-hilst-celebram-dupla.shtml>. Acesso em 21/04/2013.

DE FRANCESCHI, Antonio Fernando (Dir.). **Cadernos de literatura brasileira: Hilda Hilst**. N° 8. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999

DESTRI, Luisa de Aguiar. **De tua sábia ausência: a poesia de Hilda Hilst e a tradição lírica amorosa**. Dissertação de Mestrado (Teoria e História Literária). Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

_____. **Uma superfície de gelo ancorada no riso: antologia Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2012.

DUARTE, Edson C. Hilda Hilst: a poética da agonia e do gozo. **Jornal de poesia**, s/d. Disponível em http://www.jornaldepoesia.jor.br/hilda_hilst_poetica_da_agonia.pdf. Acesso em 20/05/2012.

ECO, Umberto. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. São Paulo: Perspectiva, 2012. – (Estudos; 89)

FELINTO, Marilene. Hilda Hilst, 69, pára de escrever: ‘Está tudo lá’. **Folha de São Paulo**, 12 de julho de 1999. Disponível em [http://www.nankin.com.br/imprensa / Materias_jornais/ hilda_esta_la.htm](http://www.nankin.com.br/imprensa/Materias_jornais/hilda_esta_la.htm). Acesso em 02/11/2011.

_____. “Quando alguém me entende, fico besta”. **Folha de São Paulo**, 12 de julho de 1999. Disponível em http://www.nankin.com.br/imprensa/Materias_jornais/Hilda_esta_la.htm. Acesso em 02/11/2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (Ed). **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FURIA, Luíza Mendes. Hilda percorre o caminho da imortalidade. IN: **O Estado de São Paulo**, 31 de maio de 1997. Disponível em [http://www.nankin.com.br/imprensa /Materias_Jornais/Hilda_imort.htm](http://www.nankin.com.br/imprensa/Materias_Jornais/Hilda_imort.htm). Acesso em 01/11/2011.

_____. Hilda e seus personagens não páram de pensar. IN: **O Estado de São Paulo**, 31 de maio de 1997. Disponível em [http://www.nankin.com.br/imprensa /Materias_jornais/hilda_seus_person.htm](http://www.nankin.com.br/imprensa/Materias_jornais/hilda_seus_person.htm). Acesso em 20/05/2011.

GHAZZAOUI, Fátima. **O passo, a carne, a posse**. Ensaio sobre Da morte. Odes mínimas, de Hilda Hilst. Dissertação de Mestrado (Teoria Literária e Literatura Comparada). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2003

GONZALES, Maria. Futuro vazio. **Isto É**, 14 de maio de 1997. Disponível em http://www.nankin.com.br/imprensa/Materias_jornais/futuro_vazio.htm. Acesso em 03/01/ 2011

GRANDO, Cristiane. **Amavisse, de Hilda Hilst**. Edição genética e crítica. Dissertação de Mestrado (Língua e Literatura Francesa). São Paulo, Universidade de São Paulo, 1998

_____. A poesia de Hilda Hilst: o poder transformador da palavra. IN: CINTRA, Elaine Cistina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e (Org). **Roteiro poético de Hilda Hilst**. Uberlândia: EDUFU, 2009, pp. 321 – 333. (Série A escrita literária: teorias, histórias e poéticas; 2)

GUIDO, Humberto. Pessimismo metafísico e sensibilidade poética: algumas aproximações entre a filosofia de a poesia de Hilda Hilst. IN: CINTRA, Elaine Cistina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e (Org). **Roteiro poético de Hilda Hilst**. Uberlândia: EDUFU, 2009, pp. 191 – 212. (Série A escrita literária: teorias, histórias e poéticas; 2)

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, sons, ritmos**. 14ª ed. ver. e atual. São Paulo: Ática, 2009. – (Princípios; 6)

HANSEN, João Adolfo; PÉCORA, Alcir. Tu, minha anta, HH. **Revista da USP**. N° 36, dezembro – fevereiro 1997 – 1998. Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/36/13-alcir.pdf>. Acesso em 20/05/2012.

HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

HILST, Hilda. Das sombras. IN: DE FRANCESCHI, Antonio Fernando (Dir.). **Cadernos de literatura brasileira**: Hilda Hilst. N° 8. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999, pp. 24 – 41.

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org. e coord.). **Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

LEMAIRE, Ria. Repensar um percurso na ocasião de um aniversário. IN: **Cerrados**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Vol. 20; N° 31. Brasília: Editora da UNB, 2011, pp. 45 – 62.

LÉVINAS, Emmanuel. **Ética e infinito**. Lisboa: Edições 70, 2010. – (Biblioteca geral de filosofia contemporânea; 7)

_____. **Totalidade e infinito**: ensaio sobre a exterioridade. 3ª ed. Lisboa: Edições 70, 2011. – Biblioteca geral de filosofia contemporânea; 5)

LLANSOL, Maria Gabriela. **Ardente Texto Joshua**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

_____. **Um falcão no punho**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

_____. **Onde Vais, Drama-Poesia?** Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

MACHADO, Clara Silveira. **A escritura delirante em Hilda Hilst**. Tese de Doutorado (Comunicação e Semiótica). São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, 1993.

MAFRA, Inês da Silva. **Paixões e máscaras**: interpretação de três narrativas de Hilda Hilst. Dissertação de Mestrado (Literatura Brasileira e Teoria Literária). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1993.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. Hilda Hilst, leitora dos trovadores galego-portugueses. IN: **Estudos galegos**. Vol. 1. Dir. e org. Maria do Amparo Tavares Maleval. Niterói: EDUFF, 1996, pp. 77 – 88.

_____. **Peregrinação e poesia**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. **Cancioneiros medievais galego-portugueses**: fontes, edições e estrutura. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

MAYRINK, Geraldo. Dona da palavra. **Veja**, 21 de maio de 1999. Disponível em http://www.nankin.com.br/imprensa/Materias_jornais/dona_palavra.htm. Acesso em 01/11/2011.

MILLIET, Sérgio. **Diário crítico (1949 – 1950)**. Vol. VII. São Paulo: Martins, s/d, pp. 297 – 298.

_____. **Diário crítico (1955 – 1956)**. Vol. X. São Paulo: Martins, s/d, pp. 57 – 60.

Cf. MILLIET, Sérgio. A propósito de uma trovadora. **O Estado de São Paulo**, 05 de outubro de 1960.

MOISÉS, MASSAUD. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1983 – 1989.

_____. **A literatura portuguesa**. 37ª ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 2008.

MONGELLI, Lênia Márcia. **Fremosos cantares**: antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. IN: DE FRANCESCHI, Antonio Fernando (Dir.). **Cadernos de literatura brasileira**: Hilda Hilst. N° 8. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999, pp. 114 – 126.

OLINTO, Antonio. O coração posto a nu. Disponível em <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaao.html>. Acesso em 02/11/2011.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. – (Coleção Logos)

_____. **Os filhos do barro**: do Romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. IN: HILST, Hilda. **Exercícios**. Org. e plano de edição Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2002, pp. 7 – 10. – (Obras reunidas de Hilda Hilst)

_____. Nota do organizador. IN: HILST, Hilda. **Baladas**. Org. e plano de edição Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2003, pp. 7 – 9. – (Obras reunidas de Hilda Hilst)

_____. (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010. – (Coleção por que ler)

_____. Hilda Hilst morreu. Viva Hilda Hilst! **Pesquisa FAPESP**. N° 97, março de 2004. Disponível em <http://revistapesquisa.fapesp.br/2004/03/01/hilda-hilst-morreu-viva-hilda-hilst/>. Acesso em 20/05/2012.

_____. Hilda Hilst: call for papers. **Gemina Literatura**, agosto de 2005. Disponível em http://www.geminaliteratura.com.br/enc_pecora_ago5.htm. Acesso em 20/05/2012.

PETRÔNIO, Rodrigo. Hilda Hilst: a morada do sol. **Jornal de poesia**, s/d. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/rpetronio20.html>. Acesso em 02/11/2011.

_____. Elogio de Hilda Hilst. **Jornal de poesia**, s.d. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/rpetronio19.html>. Acesso em 02/11/2011.

_____. Celebrações de Hilda Hilst. **Jornal de poesia**, s.d. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/rpetronio24.html>. Acesso em 02/11/2011.

PLATÃO. **O banquete ou Do amor**. Trad., introd. e notas Prof. J. Cavalcante de Souza. 7ª ed. – Rio de Janeiro: Difel, 2012

POIRIÉ, François. **Emmanuel Lévinas**: ensaio e entrevistas. São Paulo: Perspectiva, 2007. – (Debates; 309)

QUEIROZ, Vera. A mecânica da obsessão. **Jornal de poesia**, s.d. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/vqueir1.html>. Acesso em 01/11/2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

RIBEIRO, Leo Gilson. Da ficção. IN: DE FRANCESCHI, Antonio Fernando (Dir.). **Cadernos de literatura brasileira**: Hilda Hilst. N° 8. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999, pp.80 – 96.

_____. Apresentação a *Ficções*. 1997. Disponível em <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticalgr.html>. Acesso em 20/05/2012.

RODRIGUES, Éder. **O teatro performático de Hilda Hilst**. Dissertação de Mestrado (Teoria da Literatura). Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010

RODRIGUES, Tatiana Franca. **Corolário das perdas**: um teatro para tempos alegres (repressão e resistências nas peças de Hilda Hilst). Tese de Doutorado (Estudos Literários). Minas Gerais, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. IN: HILST, Hilda. **Fluxo-floema**. São Paulo: Perspectiva, 1970, pp. 10 – 17.

ROUBAUD, Jacques. **La fleur inverse**: l'art des troubadours. Paris: Les Belles Lettes, 1994. – (Architecture du verbe)

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Aspectos psicológicos e ideológicos da vanguarda. IN: **Letra**. Revista da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. N° 2. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1984, pp. 134 – 153.

SANTOS, Marcos Lemos Ferreira dos. **Orfeu emparedado**: Hilda Hilst e a perversão dos gêneros. Dissertação de Mestrado (Teoria Literária e Literatura Comparada). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2010.

SENA, Jorge de. Prefácio. IN: HILST, Hilda. **Trovas de muito amor para um amado senhor**. São Paulo: Anhambi, 1960, pp. 5 – 7.

_____. **O fantasma de Camões** [uma entrevista sensacional]. Porto: Asa, 2002.

SILVA, Dora Ferreira da. *Poemas da estrangeira*. São Paulo, T.A. Queiroz, 1995.

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

SILVA, Vera Maria Tietzmann. Cantares de encontros, partidas e contradições: uma leitura de *Cantares*, de Hilda Hilst. IN: CINTRA, Elaine Cistina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e (Org.). **Roteiro poético de Hilda Hilst**. Uberlândia: EDUFU, 2009, pp. 113 – 156. (Série A escrita literária: teorias, histórias e poéticas; 2)

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. **Portugal**: maio de Poesia 61. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1986.

SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. 3ª ed. atual. São Paulo: EDUSP, 1991. – (Coleção Texto & Arte)

_____. **Manual de versificação românica medieval**. 2ª ed. rev. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

_____. **Do formalismo estético trovadoresco**. 2ª ed. rev. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

STYCER, Maurício. Hilda Hilst. **Folha de São Paulo**, 16 de maio de 1997. Disponível em [http://www.nankin.com.br/imprensa /Materias_jornais /hilda_fsp160497.htm](http://www.nankin.com.br/imprensa/Materias_jornais/hilda_fsp160497.htm). Acesso em 02/11/2011.

VIEIRA, Willian. Em casa, com Hilda Hilst. **Carta capital**, 10 de março de 2013. Disponível em <http://www.cartacapital.com.br/cultura/em-casa-com-hilda-hilst/>. Acesso em 23/04/2013.

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

Discografia:

MOSKA. O tom do amor. IN: _____. **Muito pouco**. Álbum duplo. Biscoito fino, 2011, disco 2, faixa 2.

NAZARÉ, Aníbal; ROCHA, Carlos. Sempre que Lisboa canta. IN: BELÉM, Fafá de. **Meu fado**. Sony BMG, 1992, faixa 11.

Webgrafia:

Entrevista de Hilda Hilst por ocasião do lançamento d'*O caderno rosa de Lory Lambi*:
<http://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ>. Acesso em 10/11/2010.

Projeto Littera / Cantigas medievais galego-portuguesas:
<http://cantigas.fcsh.unl.pt/apresentacao.asp>

