

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

LÍVIA CAROLINA ALVES DA SILVA

CONCEPÇÕES DO SUJEITO-LÍRICO EM *CANTARES* DE HILDA HILST

UBERLÂNDIA

2009

LÍVIA CAROLINA ALVES DA SILVA

CONCEPÇÕES DO SUJEITO-LÍRICO EM CANTARES DE HILDA HILST

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Linha de pesquisa: Poéticas do Texto Literário: Cultura e Representação.

Orientadora: Profa. Dra. Elaine Cristina Cintra.

UBERLÂNDIA

2009

LÍVIA CAROLINA ALVES DA SILVA

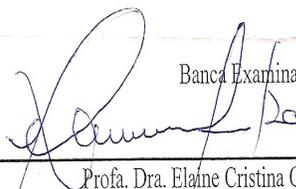
CONCEPÇÕES DO SUJEITO-LÍRICO EM CANTARES DE HILDA HILST

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Linha de pesquisa: Poéticas do Texto Literário: Cultura e Representação.

Orientadora: Profa. Dra. Elaine Cristina Cintra.

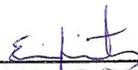
Banca Examinadora:



Profa. Dra. Elaine Cristina Cintra (Orientador)



Profã.Dra. Maria Hêloísa Martins Dias (UNESP/SJRP)



Prof. Dra. Enivalda Nunes Freitas e Sousa (UFU)

Uberlândia, 02 de março de 2009.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S586c Silva, Livia Carolina Alves da, 1984-
Concepções do sujeito-lírico em cantares de Hilda Hilst /

Livia Carolina Alves da Silva. - 2009.

91 f. : il.

Orientadora: Elaine Cristina Cintra.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia

Pro-

grama de Pós-Graduação em Letras.

Inclui bibliografia.

1. Hilst, Hilda - Cantares - Crítica e interpretação - Teses.
2. Poesia - História e crítica - Teses. I. Cintra, Elaine Cristina.
II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras.
III. Título.

CDU:

869.0(81)

À minha mãe, Sônia Martins Costa e Silva, pelo incentivo, força, compreensão, paciência e o amor sempre tenro e incondicional.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Sônia Martins Costa e Silva, que esteve sempre ao meu lado em todos os momentos de minha vida acadêmica me dando força para ultrapassar todas as dificuldades encontradas, me fazendo acreditar que a educação é o caminho para um mundo melhor.

Ao meu pai, Blaine Alves da Silva, pelo seu amor, carinho, compreensão e por ter sempre acreditado e me incentivado na realização deste trabalho.

Ao meu marido, Alexandro Martins da Silva, que dividiu comigo angústias, lágrimas, tristezas, alegrias, noites mal dormidas, sempre com muito companheirismo, me apoiando constantemente em todos os momentos.

À minha irmã, Letícia Alves da Silva, pela grande força, paciência e compreensão nos momentos mais difíceis da minha vida.

A todos os professores da pós-graduação, que compartilharam os seus conhecimentos e contribuíram para a realização deste trabalho.

À minha orientadora, Prof. Dra. Elaine Cristina Cintra, pelas orientações, pelas discussões e pela dedicação que contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho e para o meu amadurecimento profissional.

À Prof. Dra. Enivalda Nunes Freitas e Souza, pelo valioso aprendizado e crescimento acadêmico proporcionado durante um projeto de iniciação científica, que me foi um incentivo para a entrada no mestrado e a realização deste trabalho.

Às minhas colegas e amigas do mestrado, pelas proveitosas discussões acadêmicas, pelos momentos de descontração e pela amizade.

À FAPEMIG, pela bolsa concedida para o desenvolvimento desta pesquisa.

O escritor e seus múltiplos vem vos dizer adeus.
Tentou na palavra o extremo-tudo
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância
Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito
Tempo-Nada na página.
Depois, transgressor metalescente de percursos
Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.

Hilda Hilst

RESUMO

O presente trabalho realiza um estudo sistemático sobre a composição do sujeito-lírico na obra *Cantares* (2004) da escritora Hilda Hilst. Para desenvolvimento desta pesquisa utilizou-se um método que, partindo da análise e observação da obra, permitiu tecer algumas perspectivas teóricas a respeito de quem é e como se constitui tal sujeito nas poesias hilstianas. Este trilhar nas poesias de Hilst permitiu o levantamento de três relevantes questões sobre a *persona* lírica da autora: a detecção de um sujeito-lírico que se sabe como alguém construído a partir de seu pertencimento ao outro, externo a ele ou o como o eu projetado fora de si; o deslocamento de um eu para uma máscara e, por fim, um reinventar-se, pensar-se e constituir-se por meio da palavra e da imagem. Tal trajetória culminou na estruturação de três capítulos – “O ser-além: as faces do duplo na poesia hilstiana”, “O eu e o outro por trás da máscara” e “O ser-imagem-palavra na poesia hilstiana” – nos quais são tratadas, respectivamente, estas três discussões, mostrando a constituição de uma subjetividade que é múltipla e plural.

Palavras-chave: literatura brasileira, Hilda Hilst, sujeito-lírico, lírica moderna.

ABSTRACT

The present work accomplishes a systematic study about the composition of lyrical subject of Hilda Hilst in her work *Cantares* (2004). In order to develop this research, the methodology used was a combination of analysis and observation of the forementioned Hilst's book. Then some theoretical considerations were taken about who and how the subject is built in Hilst's poems. By following Hilst's poetry one could face three relevant questions about her lyrical *persona*: the detection of a lyrical subject that recognizes himself as somebody constructed from his belonging to the other, out of him or as the self projected out of other self; the displacement of his identity by using a mask, and finally the ability of creating itself again, of thinking and constituting itself by means of the image and the word. Therefore this dissertation is organized in three chapters – “The being-beyond: the double face in Hilda Hilst's poetry”, “The self and the other behind the mask” and “The images and the word in Hilda Hilst's poetry” – in which the discussions proposed above are developed, revealing the building of a multiple and plural subjectivity.

Keywords: Brazilian literature, Hilda Hilst, lyrical-subject, modern lyric poem.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
Capítulo 1: O ser além: as faces do duplo no sujeito-lírico hilstiano.....	19
A busca da completude do eu no outro.....	26
O espelho: projeção e reflexo eu-outro.....	29
O outro eu: uma projeção da memória.....	32
O sujeito-lírico fora de si: uma projeção do eu na distância.....	36
Capítulo 2: O eu e o outro por trás da máscara.....	41
Máscaras: subjetividade(s) na subjetividade.....	47
A máscara como índice de desidentificação do eu-lírico.....	49
A persona poeta em <i>Cantares</i>.....	54
Capítulo 3: O ser-imagem-palavra na poesia hiltiana.....	59
As imagens corporais do eu.....	62
O ser em trânsito na poesia de Hilda Hilst.....	70
A palavra e as avessas do ser.....	75
Considerações finais.....	78
Bibliografia consultada.....	85

Introdução

O homem tem tentado constituir a sua subjetividade de vários modos. A literatura é uma das maneiras pelas quais o ser humano se expressa ao outro, por meio dos conteúdos de criações artísticas, tanto o seu estado subjetivo quanto as suas configurações culturais e sociais. Por isso, a literatura é para o ser humano um dos meios pelos quais ele compreende a si próprio, mesmo quando focaliza o mundo.

A poesia, por exemplo, é considerada, na tradição teórica, como um gênero subjetivo que expressa por meio de um eu as reflexões, intenções, sentimentos, emoções pessoais do poeta e, ao focalizar o mundo, é com aspecto interior e subjetivo que o faz.

Entretanto, no campo da poesia, esta concepção hegeliana de lírica sofre algumas mudanças, à medida que os séculos XX e XXI, como nos indica Harvey (1994), são momentos nos quais ocorrem grandes transformações sociais, políticas, culturais e econômicas, e isso implicou mudanças estéticas da arte moderna e contemporânea. O contexto das duas guerras mundiais, as relações de trabalho e de consumo que se tornaram mais voláteis, o tempo que se fragmentou, entre outros aspectos, fizeram com que muitos pensadores, como Nietzsche, em seu texto *Verdade e Mentira no sentido Extra-moral* (1999) reavaliassem a noção de verdade, razão, objetividade e do próprio sujeito. Este sujeito já não mais se sustenta por um princípio racional e lógico, como queria Descartes, mas, inserido num contexto de dúvidas e incertezas, está destituído de sua autonomia e passa a ser fluído, móvel e fragmentado.

A poesia, vista como uma manifestação artística subjetiva, então, sofre alguns abalos, como nos indica Friedrich (1978), já que a concepção de lírica clássica, entendida como manifestação poética de uma subjetividade autocentrada, não poderia corresponder à transformação histórica em curso. Suscita, daí, uma expressão poética moderna voltada para a impessoalidade, a despersonalização, a multiplicidade, o uso de máscaras, de personalidades múltiplas, nas quais as identidades estão perdidas.

Assim, grande parte da produção poética moderna e contemporânea quer, muito mais do que praticar a evocação, tocar na questão do sujeito, mas para questioná-la, criticá-la, chegando até mesmo à sua negação: “Se quisermos, hoje em dia, definir a poesia, teremos de optar por colocar, no centro da sua caracterização, a questão do sujeito” (FIGUEIREDO, 2007).

Hilda Hilst, autora contemporânea, por meio de sua poesia, expressa claramente esta problemática. Nascida aos 29 de abril de 1930, em Jaú, interior de São Paulo, filha única de Apolônio Almeida Prado Hilst, e Bedecilda Vaz Cardoso. Pouco tempo depois de seu nascimento, seus pais se separam e Hilda Hilst vai morar com a mãe, passando a ter pouco convívio com o pai, que, além de fazendeiro, era jornalista e ensaísta.

Nos anos de 1937 a 1945, Hilda estuda no colégio interno Santa Marcelina, na cidade de São Paulo. Durante este período, ela fica isolada do mundo, recebendo apenas visitas esporádicas de sua mãe. Essa experiência marcou a vida e a obra da autora, que receberá, então, uma forte conotação cristã e religiosa.

O pai, que já demonstrava sinais de esquizofrenia, fora internado em uma clínica psiquiátrica, por isso, Hilst teve pouco contato paterno. Tal doença causou uma grande desilusão em Hilst, que resolve não ter filhos para não passar tal patologia a eles. As experiências de loucura também são bastante reveladoras nas obras da autora.

Aos dezoito anos de idade, aconselhada pela mãe, Hilst cursa a faculdade de direito do Largo São Francisco. A partir de então, passa a ter uma vida boêmia, portando-se de maneira considerada avançada para a sociedade paulista.

Aos vinte anos de idade (1950), Hilda Hilst inicia sua carreira literária com a obra poética *Presságio*. Em 1952, foi escrita a obra *Balada de Alzira* e em 1955 *Balada do festival*. Pécora (2003) aponta que há, nestes livros, a presença de poemas confessionais, com uma dicção informal, que falam a respeito dos poetas, dos amantes, dos amargurados e dos loucos. Daí, surge na obra um eu lírico mais interiorizado, que canta as suas dores, penas e aflições em forma de confidências feitas entre os amigos e amigas. Estes primeiros versos de Hilst foram aclamados por críticos literários como Sérgio Milliet e Sérgio Buarque de Holanda¹.

A crítica inicial sobre estes textos gira em torno da exaltação e do elogio exacerbado dos primeiros versos de Hilda Hilst que, apesar de bastante jovem, já escreve uma poesia com um riquíssimo teor literário, com uma feminilidade expressa, com uma linguagem retirada do cotidiano que impulsionam as emoções do leitor. Milliet (1950, p. 297) afirma que a poesia hilstiana é “profundamente feminina e feita de pudor e timidez. Insinuante e estranhamente madura para uma adolescente. Dir-se-ia que já acumulou uma série de experiências melancólicas e pouco espera da vida”.

¹ Esses estudiosos teceram comentários críticos a respeito das três primeiras obras de Hilda Hilst. *Presságio* (1950), *Balada do festival* (1951) e *Balada de Alzira* (1952). Tais escritos encontram-se no *Diário Crítico* (1950) de Sérgio Milliet e em *O espírito e a Letra* de Sérgio Buarque de Holanda

Sérgio Buarque de Holanda (1996, p. 297) também reitera as peculiaridades da linguagem hilstiana: “E palavras tão simples e fáceis, tiradas da linguagem de todos os dias, desenham-se às vezes naturalmente, sobre uma talargaça de mistério, criando efeitos de conjunto que, em outros casos exigiriam retorcimento de expressão”.

Tal recepção crítica fez com que a autora abandonasse a carreira de Bacharel em Direito, em 1957, e resolvesse dedicar-se exclusivamente à carreira literária.

Mesmo tendo ressaltado alguns pontos positivos de sua produção poética, Hilst parece criticar as suas obras iniciais, pois, ao organizar uma coletânea de poemas em 1967, ela exclui os três primeiros livros. A partir de 1959, com a escrita de *Roteiro do silêncio*, a escritora propõe uma ruptura com a dicção literária exercida até então. Segundo a crítica Nelly Novaes Coelho (1999), este livro apresenta a consciência de uma época marcada pela Guerra Fria, na qual o poeta sofre as pressões do caos e decepções profundas trazidas por este momento. É, então, por isso que Hilst renuncia ao seu eu-lírico confessional, como ela mesma diz, no título de suas cinco elegias contidas neste livro: “É tempo de parar as confidências”. Neste aspecto, o seu eu sente-se frustrado por perder as suas características, ao mesmo tempo em que ele dilui, abrindo-se para alteridade e o mundo, “*É meu este poema, ou é de outra*”, passando por um contínuo processo de transformações.

Sua produção literária e seu intenso convívio social continuam. No ano de 1960, ela publica *Trovas de muito amor para um amado senhor*, obra em que se percebe o diálogo com a tradição literária trovadoresca. Em 1961, escreve as obras *Ode fragmentária e sete Cantos do poeta para o anjo*. Com este último livro, Hilda Hilst recebe o *Prêmio Pen Clube de São Paulo*.

Dois anos mais tarde (1963), a escritora lê a obra *Carta de El Greco*, e após essa leitura Hilda Hilst resolve abdicar de seu intenso convívio social. Em 1966, ela passa a viver na Casa do Sol e seu pai falece. Durante este período de três anos, Hilst escreve três obras poéticas: *Trajectoria poética do ser*, *Pequenos Funerais cantantes ao poeta Carlos Maria Araújo* e *Exercícios para uma idéia*. Em 1967, sai o volume *Poesia Reunida (1959/1967)*, que reúne todas as obras da autora até o ano de 1967, com exceção de seus três primeiros livros.

Em 1968, por imposição de sua mãe, casa-se com Dante Casarini. Na mesma época, Bedecilda Vaz Cardoso é internada no mesmo sanatório de Apolônio Almeida Prado Hilst, com sinais de loucura e esquizofrenia, vindo a falecer dois anos após este incidente. Hilst, então, resolve romper com sua trajetória poética, escrevendo peças

teatrais. Foram escritas por ela oito peças: *A empresa*, *O rato no muro*, *O visitante*, *Aves na noite*, *O verdugo*, *A morte do patriarca*, *Auto da barca de Camiri* e *O novo sistema*. Todos escritos entre os anos de 1967 a 1970, estes textos possuem alto teor poético. Este momento da escrita hilstiana ainda recebe pouca atenção por parte dos críticos. A peça *O verdugo*, no entanto, arrebatou o prêmio *Anchieta*, um dos mais importantes do país na época.

Após este intenso trabalho com a dramaturgia, a escritora volta-se para o gênero narrativo, quando escreve o seu primeiro livro em prosa, *Fluxo-floema*, obra esta que recebeu críticas positivas de Anatol Rosenfeld. Em seu texto “Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga”, Rosenfeld reconhece a evolução literária e a potência criadora de Hilst, no momento em que a autora passa pela escrita dos três gêneros literários.

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 grupo pequeno pertence Hilda Hilst que, de início exclusivamente dedicada à poesia e mais conhecida como poeta — convém evitar o termo poetisa carregado de associações patriarcais — invadiu mais recentemente o terreno da dramaturgia e apresenta agora o primeiro volume de ficção narrativa (ROSENFELD, 2007).

O crítico Rosenfeld também nos adverte para a questão temática de tal obra, assunto bastante presente nas obras hilstianas. O tema da crisálida, da metamorfose, do estado latente, da transcendência, do sempre vir a ser, são aspectos que fundamentam grande parte da produção poética de Hilda Hilst. Neste sentido, esta obra visa apresentar o homem em suas profundas transformações, em sua totalidade e multiplicidade, e tal proposição só foi possível porque Hilst, em *Fluxo-floema* recorre à fusão dos gêneros literários. Assim, ele adverte que neste livro há a presença de um eu-lírico que busca uma transcendência e transfiguração por meio de máscaras várias, assim como acontece na poesia de Hilda Hilst.

Em 1973, Hilda Hilst edita a ficção *Quadós* que somente foi vista pela crítica literária após 1977, com a publicação do livro *Ficções*, obra esta que reúne a sua prosa anterior e nove contos, os quais abarcam o tema da loucura, esquizofrenia, morte, entre outros. *Ficções* (1970) foi escolhida como livro do ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte em São Paulo. Léo Gilson Ribeiro, no prefácio da obra *Ficções*, aponta-nos para o seu intenso trabalho com a linguagem:

A linguagem tem um papel encantatório, de aplacar a fúria de conhecer, de romper os limites do apreensível pelo humano para chafurdar no Absoluto. [...] Cronologicamente depois de Guimarães Rosa mas com igual audácia de empreendimento, Hilda Hilst arma um espelho polifacetado, prismático, da nossa condição sobre a Terra (RIBEIRO, 2008).

O crítico também mostra-nos o forte viés místico e metafísico que acompanha a produção literária de Hilda Hilst, uma vez que há a presença forte de Deus e as suas várias facetas, a alusão aos temas da Morte, do Tempo, do Medo, entre outros, mostrando-nos aspectos da natureza humana e divina que são obscuros e interditos por todos nós:

Hilda Hilst arma um espelho polifacetado, prismático, da nossa condição sobre a Terra. Ela não se detém diante do excremento, do assassinio, do acoplamento com animais, das amarras do sentimentalismo nem da moral para pesquisar, freneticamente, a casca que recobre a ferida de se ser. Não promete ao final conciliações com uma divindade bárbara, a exigir sacrifícios inumanos para nunca ser compreendida, apenas esboçada no oco, no vazio, no informe[...]Não há nenhum elemento gratuito nem lúdico nesta profunda perscrutação teológica, neste "aut aut" kierkegaardiano em que a angústia do eu não postula nem a fé, nem a salvação, nem a graça mas unicamente um Deus tão sujeito às paixões humanas do ódio, da crueldade deliberada ou da omissão quanto as divindades do Olimpo da Grécia antiga (RIBEIRO,2008).

O retorno à sua poesia se dá no ano de 1974, com a publicação da obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, cujo tema central é o amor. Este livro evidencia um amadurecimento literário e poético de Hilda Hilst, que após a experiência pela prosa e pelo teatro passou por profundas transformações. Para Nelly Novaes Coelho (1980), “Entre esta e a da primeira fase há uma evidente distância: não de valor ou natureza, mas de intensidade. Todos os problemas, então cantados, voltam aqui com uma outra densidade”. Esta densidade é assinalada por um intenso trabalho com a linguagem, com as estruturas poéticas, com os temas e também pelo exercício de uma introspecção. Estas características são assinaladas por Cristiane Grando, que ao estudar os manuscritos da autora revela-nos que

Os livros do início da carreira, tão imediatamente acessíveis, que se serviam de excessivas repetições de uma mesma palavra, vão se tornando cada vez mais densos e herméticos. As palavras simples vão abrindo espaço para o uso de palavras raras e estrangeiras e para a diversidade do vocábulo. Ao estudar a criação de um manuscrito e a criação de poemas numa visão geral, nota-se que partindo de estruturas paralelas simples, são criadas estruturas complexas e ao mesmo tempo maior densidade dos

temas tratados, o que se justifica pela experiência cada vez maior do exercício da escritura e pela introspecção cada vez mais a fundo-de um “ser que interroga” e do “eu que se assume por dentro”. (GRANDO, 2003, p. 41).

Em 1980, Hilst publica a primeira edição do livro *Da morte. Odes mínimas*, obra esta que expõe um diálogo íntimo com a morte, alcançando deste modo a esfera do sagrado, um dos temas centrais que perpassam a produção literária de Hilda Hilst. Neste mesmo ano, sai a coletânea *Poesia (1959/1980)*. Um ano depois, Hilst ganha da APCA, o grande prêmio da crítica pelo conjunto de sua obra.

A obra *A obscena senhora D* foi lançada no ano de 1992, obra considerada pela crítica como um dos textos fundamentais da literatura hilstiana. Segundo Blumberg (2003, p. 49), a *A obscena Senhora D* foi “talvez a sua obra-prima, e talvez seguramente, um dos exemplos mais intrigantes para a simultaneidade do desejo erótico e de transcendência, típica da literatura feminina brasileira a partir dos anos 60.” Hilst, também participa, em 1982, do programa de Residente da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Em 1984, lança *Poemas malditos gozosos e devotos*, com o qual ganha o Prêmio Cassiano Ricardo, do clube de Poesia de São Paulo, no ano seguinte. A novela *Com os meus olhos de cão* e o livro de poemas *Sobre a tua grande face* são publicadas no ano de 1986. Três anos mais tarde é lançada a obra *Amavisse*. Cláudio Willer, em seu artigo “*Amavisse de Hilda Hilst: pacto com o hermético*”, afirma que a obra “teria que figurar entre os principais lançamentos de obras poéticas da década de 1980. Obra de síntese e integração, ele representa o melhor do lirismo de Hilda Hilst ao celebrar o amor e o desejo.”(WILLER,1990,p.8).

Em 1990 é publicada a obra poética *Alcoólicas*. Neste mesmo ano, Hilda resolve se despedir da chamada “literatura séria”, passando a escrever uma prosa “pornográfica”, com o intuito de atingir ao público leitor. Esta literatura pornográfica é composta pelos livros *O Caderno rosa de Lory Lambi* (1990), *Contos de escárnio. Textos grotescos* (1991), *Cartas de um sedutor* (1991) e pela obra poética *Bufólicas* (1992). Apesar disso, estas obras ainda possuem uma profundidade metafísica e uma crítica social, aspectos estes que fazem com que sejam estudadas e aclamadas pela crítica literária.

Rútilo nada é publicado no ano de 1993, obra premiada com o prêmio Jabuti. Dois anos mais tarde, o arquivo pessoal de Hilst é comprado pelo Centro de Documentação Alexandre Eulálio, situado no Instituto De Estudos de Linguagem, Unicamp, e lá

permanece até os dias atuais, contendo cartas, manuscritos e as obras de Hilda Hilst. *Cantares do sem nome e de partida*, última obra de poemas inéditos, foi escrita em 1995.

No ano de 1997, Hilda Hilst anuncia o seu afastamento da literatura, com a escrita da ficção *Estar sendo. Ter Sido*. Apesar disso, dois anos mais tarde ocorre a publicação de *Do amor*, uma coletânea de poemas escolhidos das outras obras de Hilda Hilst. Para Nelly Novaes Coelho (1999, p. 66), esse livro de Hilst.

Desvenda o tema-eixo, em torno do qual vem-se tecendo a obscura/luminosa poesia hilstiana. Neste novo livro, vemos sintetizada a paixão desmesurada com que a poeta se entregou, desde sempre, ao corpo-a-corpo com a Vida - luta gerada pela ânsia contida de um *eu* em busca da fusão plena com o *outro*. Fusão fundamental para se descobrir por inteiro e, enfim, poder responder a interrogação basilar da existência humana: “Quem sou eu?”. Por diversas que tenham sido a essas interrogações pelo eu hilstiano, nesse meio século de busca, todas arraigam no Amor-sentimento abissal, através do qual o homem (em agonia ou júbilo) se sente religado ao mundo, ou melhor, ao Mistério profundo da Vida.

Nelly Novaes Coelho (1999, p.67-68), neste mesmo texto em que nos apresenta livro *Do amor*, adverte que, desde os primeiros versos, o tema do amor constitui um eixo temático fundamental na poética de Hilda Hilst, e à medida que sua poesia evolui e ganha maior maturidade, este aspecto vai-se alterando, adquirindo um novo status.

O interrogar de tal mistério se altera e aprofunda ao longo de todo processo evolutivo de sua poética. Este interrogar vai se concentrando cada vez mais no *eu*, no ser-que-interroga. Dentro do tumulto causado pelo sentimento amoroso, a poeta se sente dupla ou tríplice, com um “eu que se vê em distância, como que de fora”, e um “eu que se assume por dentro, força ou luz, que irrompe fulgurante” (COELHO, 1999, p. 68).

Neste sentido, Hilda Hilst “vislumbrando, afinal, o *eu* obscuro/luminoso que é ela própria, *mulher-poeta*, sente que a resposta para os demais enigmas, que a vida lhe propõe, virá a partir da resposta que esse *eu* radical lhe der desde que atento ao mundo que lhe couber viver e reconstruir.” (COELHO, 1999, p. 69).

Em 2004, Hilst morre aos 73 anos de idade. Nas várias obras que deixou, são encontradas grandes questões, que envolvem perguntas de toda a humanidade e temas que causam polêmicas, conforme nos indica também, Coelho (2002, p. 265):

Escritora da linhagem dos fundadores, Hilda Hilst (tal como Guimarães Rosa, Clarice Lispector, João Cabral, e outros fundadores) vem construindo uma obra, cuja matéria-prima é retirada deste nosso mundo em caos, descentrado (desde que perdeu seu centro sagrado), mundo em acelerado processo de mutação e incapaz de responder às interrogações limites da existência humana: “Quem somos?”; “O que fazemos aqui?”

A citação acima explicita que há, em Hilst, um exercício de produção poético que sinaliza uma busca e um conflito constante de questões básicas do ser humano, como o reconhecimento de si mesmo, e que tal exercício reverte-se em um interrogar no eu.

A problemática do homem contemporâneo cria, na poesia hilstiana, uma dificuldade na determinação de uma identidade fixa, essencial ou permanente e da subjetivação, trazendo para este cenário de poesias líricas uma questão fundamental de seu arcabouço conceitual: qual é a voz lírica que soa em seus poemas.

Daí a nossa proposta de investigação centrou-se em um estudo sistemático a respeito da *persona* lírica que fala nas poesias hilstianas. Para contemplar estes aspectos, utilizamos um método de pesquisa de natureza bibliográfica, buscando, por meio de obras de teóricos-criticos que abrangem as áreas literárias e filosóficas, fundamentar a nossa pesquisa. A partir disso, será empreendido um método de estudos, no qual, a partir das análises literárias dos poemas, sendo estas desenvolvidas nos capítulos desta dissertação, chegar-se-á a uma teoria a respeito do eu-lírico hilstiano, que será trabalhada nas nossas considerações finais.

A partir do processo da análise das obras de Hilda Hilst, constatamos freqüentemente questões referentes à subjetividade e ao eu, aliadas à versalidade e à relevância da autora no campo literário. Delimitou-se como objeto de estudo nesta dissertação a obra *Cantares* (2004).

Segundo Pécora (2004), a obra *Cantares* (2004) compõe-se da reunião das líricas, *Cantares de perda e predileção* 1983, com setenta poemas, e *Cantares do sem nome de partida* de 1995, com dez, último volume de Hilst de poesias inéditas. O objetivo de ambos é tomar como matriz o livro bíblico dos Cânticos. Sendo o amor seu eixo temático, o mesmo apresenta-se como luta. É constituído por versos heterogêneos e estrofes livres. Em *Cantares de perda e predileção*, são tratadas a memória e as disputas amorosas, tendo como protagonista o Ódio-amor, por meio de paisagens com cores determinadas e elementares, cujos elementos criam um lócus metafórico. O tempo efêmero é um lugar nunca ameno. O Ódio-amor é uma figura paradoxal e indistingue sentimentos como

paixão, fantasia e crueldade, além de ritualizar amplificadamente o suplício pela separação e a dor por penitência ou providência. *Cantares de sem nome e de partida* assume forma mais amena, embora ainda ressentida com um encolhimento da cena amorosa verossímil, nas metáforas da loucura e da morte, na sua simultaneidade do celeste e do terreno num ISSO-ESSE que é NUNCA-MAIS, a paixão é breve e cômica, nunca esperança que se levanta do nada.

A escolha de tal corpus se deu por este ser representativo de sua fase de amadurecimento poético, momento no qual a poesia da autora revisita temas já trabalhados anteriormente, mas que se tornam cada vez mais densos, complexos e herméticos. Cabe ainda ressaltar que o corpus de análise já no título instiga a subjetividade, uma vez que se constitui como um exercício da forma *dos Cânticos dos Cânticos* bíblicos, que se mostram em cantos e exaltações amorosas de cunho subjetivo. Os *Cantares* (2004) hilstianos afiguram-se como um buscar de um eu voluptuoso, pulsante, latejante e intenso, já que este é tomado pelo ímpeto da paixão e do êxtase, em um permanente processo de construção, mostrando-nos a caracterização de um eu constituído por uma subjetividade multifacetada e imagética. Além disso, o poema inaugural da obra *Cantares de perda e predileção* mostra-nos, que o livro é um exercício de tentativa do eu-lírico de visitar-se, reelaborar-se por intermédio da lembrança, mas sem jamais reencontrar-se.

Para o desenvolvimento da presente pesquisa, desenvolveram-se as seguintes questões referentes à obra *Cantares* (2004): Quem é o eu-lírico da autora? E como este se constitui na referida obra? Desse modo, objetivou-se averiguar as perspectivas teóricas do conceito de subjetividade lírica hilstiano sob a hipótese de uma subjetividade múltipla, contraditória, plural e dissonante.

A verificação da referida hipótese se deu no tratamento dos capítulos que compõem esta dissertação: O capítulo 1, **O ser-além: as faces do duplo na poesia hilstiana**, vai apontar para uma das características fundamentais na construção do sujeito-lírico das obras de Hilst, que é a relação do eu e do outro e este visto como um duplo do eu. Neste sentido, a formação do sujeito acontecerá não só em sua substância e interioridade, mas também por meio de sua projeção além e fora de si, já que a noção de duplo advém de um indivíduo que adquire uma projeção e esta se destaca do seu original, mantendo com ele, entretanto, uma identificação que promove o desdobramento e a duplicação deste.

No segundo capítulo, **O eu e o outro por de trás da máscara**, por meio da análise de alguns poemas, percebeu-se o uso da máscara no texto poético hilstiano, visto como

forma de esconder a sua verdadeira face; de se transfigurar em outro; como índice de desidentificação do eu e como possibilidade de este eu agir livremente como se fosse outra pessoa, por meio de uma persona poética, aspecto este proporcionado pelo retorno da poeta ao seu fazer poético.

Já o terceiro capítulo, denominado **O ser-imagem-palavra nas poesias hilstianas** focalizará as imagens que compõem a caracterização do ser, pois em *Cantares* (2004) o sujeito é construído por meio da escrita, em que o eu converte-se em ser da imagem. Neste capítulo, então, será interpretado o modo como essas imagens revelam a complexidade, a transitoriedade, a anulação e diluição, a mobilidade, a infixidez, a fragmentação e a corporeidade da persona-lírica dos poemas de Hilda Hilst.

A partir da delimitação dos capítulos, configurou-se uma trajetória sobre o sujeito-lírico que primeiramente desloca-se para fora de si, em seguida se projeta como máscara multiplicadora da sua imagem e, por fim, torna-se um sujeito que se desloca do ser para um ser da imagem, configurado pela escrita poética.

Desta forma, os estudos efetuados sobre quem é e como se forma o sujeito em Hilda Hilst tornam-se relevantes, à medida que a sua natureza múltipla, antitética e irresoluta o faz sentir incompleto e conflituoso. Os conflitos desse sujeito o fazem desembocar em uma constante busca de si, ensejo trabalhado na percepção de fragmentos de si projetados exteriormente, por vezes com máscaras que o multiplicam, distorcem e embaçam, num dissimular de sua determinação, e ainda, por meio da imagens e da escrita que propulsionam um fluxo dinâmico, formando uma tessitura poética que não se encerra em si mesma, mas abre-nos para constantes leituras e releituras.

CAPÍTULO 1:
O SER-ALÉM: AS FACES DO
DUPLO NO SUJEITO-LÍRICO
HILSTIANO

XLI

Ouvia:
 Que não podia odiar²
 E nem temer
 Porque tu eras eu.
 E como seria
 Odiar a mim mesma

E a mim mesma temer?

Se eu caminhava, vivia
 Colada a quem sou
 E ao mesmo tempo ser
 Dessa de mim inimiga?

Que não podia te amar
 Tão mais do que pretendia.
 pois como seria ser

Pessoa além do que me cabia?

Que pretensões de um sentir
 Tão excedente, tão novo
 São questões para o divino

E ao mesmo tempo um estorvo
 Pra quem nasceu pequenino
 Tu e eu. Humanos. Limite mínimo

(HILST, 2004, p 75).

O poema XLI da obra *Cantares* (2004) de Hilda Hilst retrata a impossibilidade de se atingir um conceito pronto sobre o sujeito lírico hilstiano, já que este esbarra na relação com e no outro (tu). Esta segunda pessoa permite entender o funcionamento da subjetividade do eu-lírico que, em sua complexidade, compõe-se como alguém além de seus próprios traços em um outro, visto como sua própria imagem e contorno. Daí, a capacidade do poeta de ver-se e ler-se como outro externo a si e concomitantemente constituir-se em uma das peculiaridades primordiais na poesia hilstiana.

Percebe-se no conjunto da obra de Hilda Hilst, bem como no poema XLI, a persistência do exercício de alteridade e de desdobramento por meio do jogo entre o

² O ódio e o amor são conceitos bastante utilizados na psicanálise. Para Freud (1973, 2051) em seu texto *A pulsão e seus destinos* estas duas pulsões aparecem juntas em um mesmo objeto formando deste modo uma ambivalência afetiva e historicamente o ódio é anterior ao próprio amor, já que este primeiro conceito nasce da recusa do eu em relação ao mundo exterior ou ao desprazer ,já que o mesmo está preso em um narcisismo primeiro.O ódio seria, então, um espécie de defesa do sujeito , que só se extinguirá com o desenvolvimento das pulsões sexuais que farão surgir o amor, que provoca o prazer ao ser humano.

mesmo e o outro que, deste modo, revela-se num permanente conflito, caracterizado pela dualidade. Essa duplicidade, por conseguinte, é impossível de ser solucionada em decorrência da subjetividade que coloca o eu em uma instância externa e estrangeira, como extensão de sua projeção no outro enquanto seu constituinte, bem como, também, enquanto constituído pelo outro.

O referido desdobramento consiste em um recurso que conduz à ampla perspectiva do mito do duplo. Segundo Bravo (2000), o termo *Doppelgänger*, que se traduz por **duplo** ou **segundo eu**, cunhado pelo romantismo literário, é endossado como a capacidade das pessoas de se verem a si próprias como **eu-outro ou o eu-dois em um**.

Na literatura de Hilda Hilst, o mito do duplo é freqüente. Diversas vezes tal temática foi abordada em seus textos nas mais variadas acepções, passando, por exemplo, pelos temas da morte, do amor, entre outros.

No livro ficcional hilstiano *A obscena Senhora D*, a imagem do duplo é figurada por meio do recorte de dois peixes de papel colocados na água todos os dias. “Convém que sejam dois peixes de papel se recorta apenas um ele se desfaz mais depressa, já notei, será possível que até as coisas precisem de seu duplo? mais depressa no fosso se sozinhas?” (HILST, 2001, p.81). O duplo, neste contexto, serve como a representação da alma imortal, é a idéia pela qual o eu se protege do aniquilamento da morte, visando, com isso, a sua sobrevivência e permanência após a morte.³

Dentro desta temática da morte, a obra poética *Da morte. Odes mínimas* (1980) trabalha este tema visto sob uma experiência pessoal e íntima, *persona* com a qual convivemos concomitantemente, como uma espécie de duplo que presenciamos desde que nascemos, pois constitui-se em uma intimidade que ressoa a condição humana de seres efêmeros e finitos: “Pertencente te carrego: / Dorso mutante, morte./ Há milênios te sei/ E nunca te conheço/ Nós, consortes do tempo/ Amada morte/ Beijo-te o flanco/ Os dentes/ Caminho candente a tua sorte/ A minha. Te cavalgo. Tento (HILST, 2003, p.30).” Depreende-se dos versos citados a afirmação da consumação humana pela ambivalência morte e vida, em que apenas pelo morrer o ser se torna capaz de usufruí-la, característica vastamente tratada pela autora como recurso à abordagem do duplo.

Nos poemas da obra *Roteiro de Silêncio* (1959), conforme nos indica Coelho (1999, p. 70), Hilst mostra-nos a poeta dividida entre o apelo de um eu-lírico mais intimista

³ Esta visão do duplo, visto como uma possibilidade de sobrevivência do ser após a morte, foi cunhada por Otto Rank, em seu texto *O duplo*, publicado no ano de 1914.

e confessional, e a busca de um real e de um mundo objetivo, já que o contexto de guerras favorecia esta confusão. A solução para tal impasse estava na esfera do amor, principalmente na sua essência camoniana, que busca a plenitude da vida na ilusão amorosa, invadida por esse tumulto amoroso, o que faz o sujeito lírico sentir-se dúplice ou dividido. “É meu este poema ou é de outra? / Sou eu esta mulher que anda comigo mesma/ e renova a minha fala e ao meu ouvido/ Se não fala de amor, logo se cala? // Sou eu que a mim mesma me persigo/ Ou é a mulher e a rosa, que escondias” (HILST, 2002, p. 218). Nestes versos, a identidade do eu é cindida entre a sua verdadeira imagem e a de um outro eu que parece ser estrangeira de si mesma, numa confusão múltipla manifesta em projeção e inquietude, sugeridos, respectivamente, pela expressão “esta mulher” e o uso da interrogação.

A idéia da duplicidade do eu, assim como expresso em Hilda Hilst, é uma temática antiga e constante na literatura e na vida humana, como exemplificado pelas figuras dos gêmeos Esaú e Jacó. Na tradição judaica, o primogênito tinha privilégios exclusivos. Esaú portava esta condição, e Jacó, sentindo-se injustiçado, trama juntamente com a mãe, que lhe preferia, um plano para roubar seu irmão, destroná-lo e usurpar a sua identidade e os seus direitos.

Desta figuração bíblica surgiram as primeiras definições do duplo na literatura, que, segundo Bravo (2000), se deram pela imagem dos gêmeos ou sócias. O gêmeo é aquele que fazia vir ao mundo a figura de seu duplo, à medida que os traços deles são tão semelhantes, a ponto de se confundir um com outro. Por isso, em muitas obras literárias, o sócia, ou gêmeo, usurpava a identidade da sua projeção gêmica ou aparente, pela peculiaridade de se apresentar tanto o mais espontâneo, quanto o mais rejeitado naquele, numa explicitação externa do duplo.

Neste primeiro momento, o que prevalecia na visão do duplo era a homogeneidade do sujeito, já que o que se via no pensamento do homem era a idéia de sujeito unitário, sólido, rígido e imutável, e o duplo visto não representava a divisão do eu, pois este possuía um caráter de substância, fixidez, centralidade e unidade.

A partir do século XVII, a concepção unitária passa por uma reviravolta, na medida em que o sujeito é tratado numa concepção dialética sujeito-objeto, conforme Hegel (2001) nos apresenta, e, neste instante, o mito do duplo passa de homogêneo para heterogêneo, com a divisão do eu promovendo a quebra da unidade.

Tal quebra da unidade do ser tem o seu auge no romantismo no século XIX, momento em que as preocupações e indagações sobre o sujeito se tornam freqüentes e passam a fazer parte da criação literária, e, conforme nos indica Mello (2000, p.117), desponta-se uma percepção mais narcisista do ser. Surge aí uma estreita ligação deste mito com a problemática da identidade e da subjetividade.

Melo salienta, então, o caráter ambíguo do duplo à medida que ele é ao mesmo tempo idêntico-diferente ou até mesmo oposto do original em que existe uma tensão dinâmica entre o interior/ exterior, aqui/lá, oposto/complemento. As manifestações do duplo afloram, assim, por meio dos contrastes.

Para esta autora, no romantismo, principalmente com a criação da literatura fantástica, passa a fazer parte do universo literário o tenebroso, o irracional, o fantástico e o inconsciente como uma busca de revelar o lado desconhecido do ser humano, e é no universo onírico, na maioria das vezes, que o ser, sob outra forma, foge das suas vivências banais para experimentar aquilo que não é o usual e trivial.

Esta idéia do duplo, mesmo após o romantismo, continua a existir e fazer parte de muitos textos da literatura. Na literatura do século XX, a experiência do duplo perde o seu caráter dramático e apocalíptico, já que aponta para a revelação do inconsciente, bem como para o discurso do outro, que atua no sentido de revelar e melhorar o eu. Tal aspecto ocorre, segundo Bravo (2000), devido à já forte influência da psicanálise sobre a literatura do princípio do século.

A psiquê, objeto de estudos da psicanálise, mostra, por meio do estudo dos sonhos, que o heterogêneo faz parte da condição do homem, sendo que o outro eu (duplo), em virtude do inconsciente, aborda o “discurso do outro”. Assim o encontro com o duplo simboliza e consagra, segundo Freud (1919 apud ASSY, 2008), dois fenômenos ao homem: a sensação do mesmo e do estranho, já que o duplo é um outro de si mesmo-incógnito como tal e reconhecido pela sensação de estranhamento que ele é capaz de causar. Da mesma forma Ricouer, em seu texto *O si mesmo como um outro* (1991), revela que o sujeito compõe-se da reunião de sua mesmidade e de sua ipseidade. A mesmidade são os caracteres repetitivos, freqüentes e constantes que atravessam o ser, já a sua ipseidade é aquilo que é exterior, externo ao eu, mas que auxilia em sua construção.

Surge, então, na literatura, como nos indica Bravo (2000, p. 282), uma evasão do eu, pois este percorre uma série de metamorfoses, rompendo com o princípio de identidade, percebendo-se como um ser fragmentado, promovendo, deste modo, a idéia

contida na célebre frase de Rimbaud “*Je est un autre*” (Eu é um outro). Assim, a cada nova transformação ele é ele próprio e mais outro, experimentando, desta forma, as várias facetas do ser.

Neste processo, o personagem pode viver em dois lugares e tempos simultaneamente, vivendo várias vidas. Assim, segundo Bravo (2000, p. 283), “o mito do duplo torna-se o meio de expressar o contato, para além do eu, entre duas vidas, entre duas cultura (...) Em cada nova ocasião a viagem no espaço é também uma viagem no tempo”. Essa coincidência entre duas épocas mostra a duplicação do eu em uma dissociação do tempo e espaço.

Nestes vários períodos, diversos foram os modos pelos quais a literatura representou o duplo, tais como: o retrato, a sombra, a imagem refletida no espelho, entre outros.

O retrato é um elemento que muito se presta à representação literária do duplo. Azevedo, em seu artigo “O duplo como representação do mal na novela *O retrato*, de Gogol” (2006) mostra-nos que uma das manifestações do duplo é a união do ser vivente com um simulacro (retrato) em que um eu se confunde com um outro. Por isso, a representação do duplo em um retrato que porta uma imagem viva provoca um sentimento assustador ao retratado, já que ele pode ver nesta seus vícios, seus defeitos e ter conhecimento de sua alma, provocando mudanças no personagem real. Esta figura também pode ser vista como algo diabólico, pois, em muitos casos, o retrato mostra o lado maléfico da pessoa retratada. Na novela *O retrato* de Gogol, um quadro pintado com a figura de dois olhos grandes e vivos transforma todos os seres que o contemplam, por trazer à consciência características ocultas e malélicas do homem, provocando medo, horror e uma auto-reflexão de quem vê o quadro.

O uso do retrato como simbologia do duplo pode ser visto em outros textos do século XIX, tais como *O retrato Dorian Gray* de Oscar Wilde (1891). Este livro narra a história de um jovem e belo rapaz da alta sociedade, Dorian Gray, que posa para o amigo Basil Hallwar e seu retrato torna-se uma obra-prima. No entanto, sabendo que o retrato forma a figura de um duplo seu que irá permanecer jovem e belo pela eternidade e que ele, como ser humano, tem como sentença a velhice e a morte, Dorian Gray exprime o desejo de que o quadro pudesse envelhecer e ele continuar eternamente com o seu rosto jovem. A sua vontade é atendida e a sua vida modifica-se radicalmente. Em outro exemplo, *O*

Retrato Oval (2001), de Edgar Allan Poe, o retrato captura a vida do modelo, tomando-a em seu lugar.

A sombra, por outro lado, suscita uma idéia de mistério e penumbra. Ela é a imagem do duplo na medida em que acompanha o ser humano em todos os lugares, sem, entretanto, ser parte dele. Em algumas mitologias, ela é o símbolo da alma do homem, em que o homem sem sombra é um ser maligno. Em outras concepções, como nos indica Bravo (2000, p. 269), a sombra é o duplo exterior do ser dito como a aparência, ou a sua imagem social, que se opõe à idéia de profundidade da alma. Assim, em muitos momentos, o homem renuncia a este falso duplo para deixar a sua alma intacta.

O espelho é um instrumento pelo qual o homem, desde os tempos mais remotos, encontra uma simbologia ligada ao sobrenatural, a recriação de uma ilusão e uma fantasia. Clemente Rosset, em *O real e o seu duplo* (1988), mostra-nos que a imagem especular é uma “falsa aparência” do homem à medida que este não nos revela o eu, mas um outro corpo, já que ele é um reflexo, uma imagem inversa.

Já Umberto Eco (1989), no seu livro de ensaios *Sobre os espelhos*, revela-nos que o espelho limita as fronteiras entre o real e o imaginário, e, neste sentido, o homem, ao olhar-se diante do espelho, consegue olhar melhor o mundo, mas também nos olhar com os olhos dos outros.

Expostas as considerações acerca da temática do duplo na literatura, e em especial em Hilda Hilst, passemos à análise do livro *Cantares* (2004) da autora, objeto do presente estudo.

A referida obra pauta-se pela perspectiva dual do ódio-amor na busca do eu pelo qual o sujeito intenta a completude por intermédio da paixão. Daí resulta um espelhamento eu-outro e outro-eu incontido e profuso, e sempre um escapismo dual que remete à busca do auto-conhecimento, aspecto sombrio, tortuoso ao ser humano, por fazer chegar à essência e à existência. Deste modo, o duplo se faz perturbador por transfigurar a imagem de inquietações interiores, ao mesmo tempo em que alude, por meio da lembrança, à memória. Com isso, o eu se projeta temporo-espacialmente, provocando o estranhamento a si próprio e, conseqüentemente, como estranho e estrangeiro, remete ao espaço pelo distanciamento.

A seguir serão abordadas quatro questões relevantes, inerentes às idéias até aqui expostas e pertinentes ao desenrolar do presente capítulo. Primeiramente, o duplo que advém do processo amoroso, no qual o outro se torna elemento essencial para a delineação

do eu; em um segundo momento, serão examinados os aspectos especulares que se apresentam em metáforas e remetem ao espelho e, conseqüentemente, ao auto-conhecimento narsísico; em seguida, pretende-se analisar em que o eu se desdobra no exercício da memória e o duplo se constitui no confronto entre presente e o eu passado; por fim será analisada a projeção do eu para fora de si caracterizado em distância.

A busca da completude do eu no outro

Na obra *Cantares de perda e predileção* (2004), o amor, em sua extrema intensidade, é visto sob duas esferas do erótico: a sublime e a carnal. Tais perspectivas se correlacionam, à medida em que é através da busca da união carnal e corporal eu-outro que o eu-lírico terá contato com a realidade transcendente e sublimante, tornando-se, deste modo, participante da totalidade e da unidade do ser. Conforme nos indica Coelho (1980, p. 313), trata-se do “amor que extrapola a relação romântica eu-você tradicional, para se resolver no relacionamento eu-outro que, partindo do corpo, atinge, as raízes metafísicas do ser e o faz sentir-se participante da totalidade” (COELHO in HILST, 1980, p. 313).

Por ser a busca da totalidade do **Ser** fundamento essencial ao ensejo pelo amor via sublimação, torna-se ódio-amor na personagem que protagoniza diversos dos poemas em *Cantares* (2004). Tal exercício da procura pelo sublime incorre na intensidade da força representada pela busca eu-outro, fadada ao erotismo sensual (corpo) concomitante ao religioso (Deus). Desse modo, a tentativa de restaurar a unidade perdida é uma inquietação decorrente do desejo da completude pelo outro. Assim, o outro poderá constituir-se no complemento forte, representado ora pelo amado, às vezes a própria autora ou sua projeção, ora no sentido sublime o transcendente. De tal forma ódio-amor proporcionam a tentativa de uma união regada paradoxalmente por prazer e dor. Não há como amar sem sofrer, pois amor e sofrimento são indissociáveis na lírica de *Cantares* (2004).

Porém, o ser é visto como um ser incompleto, inacabado, móvel, contraditório, multifacetado, fragmentado, a *persona lírica* torna-se um ser sempre em “falta” e “ausência”, desejoso de ser participante da totalidade e restaurar a sua unidade perdida, por meio da união amorosa eu-outro. Dentro deste processo de mobilidade, percebe-se que a impossibilidade de conhecimento de si revela uma poesia que se alimenta da procuras, lacunas e de uma constante busca por preencher o vazio causado pela incompletude humana.

A poesia nasce, então, da perda da unidade do sujeito que se estilhaça e procura a sua completude. Assim, o sujeito, ao incorporar a alteridade radical e desejar o Outro, está-se fragmentando, e descentraliza-se para preservar a unidade do ser, o que pode ser verificado no poema abaixo:

V

Me vias
Partida ao meio.
A cara das emboscadas
Dizias
Essa era a cara do meu desejo.

E possuías
O inteiriço, o Narciso
Tu mesmo e tua fantasia.
Um fronteiroço de linhas
Que se pensavam contíguas

Me vias dura, vestida
De lãs e de campainhas.
Sobre o teu vale eu passava
Em chagas, sem parceria.

Passava, sim.
Mas nua, queimada
Do amor que tu me tiravas. (HILST, 2004, p. 37).

Nos versos acima, há uma caracterização do eu e do outro por meio de imagens e metáforas, como uma forma de percepção dos sujeitos. Ao longo das estrofes o sujeito-lírico nos é apresentado tanto pela visão do amado em que o olhar deste o constitui, “Me vias”, como por sua observação de si mesma, “Passava”, que é distinta do “tu”. O outro nos é caracterizado pelo eu.

O eu-lírico nos é mostrado como um ser dividido e fragmentado, “Partida ao meio”. Ao possuir várias faces distintas, ele se torna alguém que se disfarça e se compõe a seu modo, com armadilhas e ciladas, “A cara das emboscadas”, para que ela possa realizar o seu desejo de união com o outro: “Dizias/ Essa era a cara do meu desejo”.

O amado possui a completude, a totalidade, a unidade do ser, à medida que ele toma para si a figura do amante em sua própria auto-imagem e em sua imaginação e fantasia, em um narcisismo, indiferente, cruel e esquivo em relação ao eu. Esta união não acontece de forma plena.

Por ser indiferente, a visão que o amado tinha deste eu é de uma pessoa endurecida, ou seja, fria, rígida, que não deixa transparecer as suas emoções já que ela se recobria sob

uma capa firme e protetora, “Me vias dura e vestida/ De lãs e campainha”. Entretanto, a *persona lírica* desejava este amor não correspondido “Sobre o teu vale eu passava/ Em chagas. Sem parceria” e, por ter este sentimento, ela sofria e continuava incompleta e fragmentada.

Sobre este processo de conquista amorosa, o eu não passava com um escudo protetor como pensava o outro, mas ela se mostrou por inteiro, expondo as suas fragilidades, sofrimentos, tornando-se, assim, um objeto deste amor, perdendo-se e destituindo-se. “Passava, sim/ Mas nua e queimada/ Do amor que tu me tiravas”.

O presente poema exprime a condição de um sujeito que deseja o outro, que, entretanto, despreza o eu. Tal indiferença faz com que o amado tenha uma visão embaçada e distorcida sobre o amante, vendo-o como pérfido, pois está sempre se transformando para enganá-lo. Por isso, o eu é enérgico, firme e insensível. Porém, o sujeito é alguém que se entregou por inteiro ao amor e assim ele padece. Trata-se de uma poesia em que se percebe um sujeito que se reconhece e se realiza somente no e pelo outro, ou seja, pela conquista amorosa.

A inquietude pela unicidade manifesta contemporaneamente na obra de Hilst pode ser vista como a retomada da discussão de um dos textos platônicos, *O Banquete*, que consiste em um diálogo do poder que o amor exerce sobre o homem, estabelecido entre atenienses durante um banquete. Dentre os participantes, somente o discurso de Aristófanes mostra-nos uma tese sagaz que prenuncia uma bela argumentação. Contudo, Platão execra-o, embora lhe atribua uma das passagens do diálogo. Para Aristófanes, os seres humanos compunham três gêneros, machos, fêmeas e andróginos, todos dotados de ambivalência em respectivo grau, o que lhes conferia força. Desta forma, apresentam-se ameaçadores por transgredir os deuses na tentativa de escalar os céus para destronar Zeus, o qual, então, para puni-los e enfraquecê-los, decide cortá-los em dois. Desde então, cada ser humano, passa a buscar a sua completude de forma a restituir a própria unidade e plenitude de outrora.

Enfim, pode-se depreender, por meio das reflexões acima, que o exercício da duplicidade está intimamente ligado à busca de completude nunca satisfeita, no outro de um eu que se sente em falta e ausência. Assim, este eu dependerá do outro para se constituir, buscando no outro os elementos essenciais que comporão a caracterização do eu.

O espelho: projeção e reflexo eu-outro

Em virtude de o sujeito-lírico saber ser o amor o sentimento que o faz retornar à unidade primordial, algo apenas vivido na intensidade do instante e, portanto, finito, por sentir-se efêmero a ele, aprisiona-se ao sentimento amoroso. Daí constrói-se, na vertigem, uma espécie de espelhamento entre o eu e o outro, conforme nos indica Duarte (2006). Por isso, ao amar, o sujeito, ao mesmo tempo, se reconhece e se estranha e se confunde no outro, da mesma maneira que o outro se confunde com ele, como em um jogo de espelhos.

Desta forma, o espelhamento juntamente com o reflexo surgem em decorrência da imbricação na busca pelo auto-conhecimento e pelo fato de o sujeito poder ver sua própria imagem refletida como forma de explicar sua auto-decifração num elástico aprisionamento. Desta maneira, este jogo especular permite que o eu, ao se observar e se ver como os outros o vêem, imagina-se como um outro. Por isso, a experiência especular de nosso reconhecimento, pressupõe um olhar crítico, permitindo uma percepção distinta para aqueles que o observam, como nos indica Eco (1989, p. 21).

Se as imagens do espelho tivessem que ser comparadas às palavras, essas seriam iguais aos pronomes pessoais: como o pronome eu, que se eu mesmo pronuncio quer dizer "mim", e se uma outra pessoa o pronuncia quer dizer aquele outro.

Neste sentido, a experiência do espelhamento permite-nos que, ao mesmo tempo, mantenhamos em relação a nós mesmos um distanciamento e uma aproximação. Estes movimentos antagônicos podem fazer surgir uma mudança no sujeito que se percebe ali, pois ele se projeta para além da imagem de si, por meio daquela imagem que o indivíduo quer mostrar, bem como mostra aquela que ele de fato apresenta aos outros. Para averiguar estes aspectos, será analisado o poema LXIX da obra *Cantares de perda e predileção*:

LXIX

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

Cravado de flechas claras
Ramos de luzes, punhaladas
Te vi: Sangrando de morte rara:
A minha. Morrendo em ti.

(HILST, 2004, p.106).

O poema LXIX de *Cantares de perda e predileção* revela um eu desejoso de buscar-se e esta procura se dará no outro. O outro perseguido é a auto-imagem (duplo) do sujeito, que se coloca em um processo de espelhamento em que ele se torna ao mesmo tempo vidente e visível. A identidade do eu confunde-se, então, com a do outro (tu). Neste sentido, o eu-lírico revela a imagem de si mesmo no outro, bem como a imagem do outro em si, buscando, desta forma, revelar o seu próprio ser.

A busca de si mesmo exige, assim, o desdobramento, a construção de um duplo. Esta divisão arrasta por vezes o sujeito a um anseio pela morte como única solução para a sua condição humana dividida e contraditória, tal como ocorre no poema: “Me vi: / Molhada cara matando-se.”

Esta idéia de espelho é reiterada pela estrutura formal deste poema, já que ele se compõe por repetições e paralelismos, nos quais se dobram as sentenças. Cria-se uma noção de espelho com os pares “Seguir-me/ Seguindo-te”; “Me vi [...], “Te vi”;;” Sangrando de morte rara; A minha morrendo em ti”. Como parte deste processo, os pronomes reflexivos **me**, **te**, **se** mostram-nos uma visão recíproca do eu e outro, assim como ocorre em um espelho. Além disso, a repetição do verbo “ver” também corrobora para tal percepção do poema.

No primeiro verso, a estrutura paralelística forma um quadro mental de um jogo. Há, então, um sujeito que não se reporta à primeira vista a um referente identificável, formando um tu e um eu poéticos que se misturam e se confundem. Porém, na leitura dos versos seguintes “A dois passos de mim/ Me vi:”, a cena torna-se mais clara e abrangente, e pode-se ver um eu ao mesmo tempo como espectador e ator de sua própria vida, que se observa fora de si.

Nesta imagem reflexa do eu há uma visão da vida como um momento da morte do eu-lírico que promove para si a própria morte: “Me vi:/ Molhada cara, matando-se”. O simbolismo da água mostra a condição fluida, móvel, líquida, passageira, que carrega o homem para o seu destino final: a morte. Para o filósofo Bachelard (1989), em seu texto *A água e os sonhos*, a água tem por meio naturalizar a nossa imagem, e para um poeta que se delinear, desenhe pelo espelho, é preciso que se passe pelas águas para poder se obter uma experiência completa de vida e morte.

O espelho da sua morte é refletido também no outro, “Te vi/ Sagrando de morte rara/ A minha. Morrendo em ti”, já que este revela a imagem daquilo que o eu lírico é e deseja, ou seja, alguém que caminha em direção à morte, para libertar-se da condição dual e contraditória do ser humano.

Nos sexto e sétimo versos, a flecha e as punhaladas, vocábulos que fazem alusões a golpes dolosos e de tortura (morte), relacionam-se a imagens de claridade e luz que ambientam um clima ameno, tranqüilo de esperanças. Tal união transmuta-se em sentidos que, combinados, exprimem a contradição de um eu que, mesmo em meio a uma vida de sofrimentos e lamentações, percebe uma fresta de luz, esperança e purificação na morte, que é o momento de se libertar dos martírios terrenos.

Partindo destas concepções, pode-se dizer que este poema apresenta uma visão do mito de Narciso. Segundo Favre, no *Dicionário de Mitos Literários* (2000), Narciso nasce dos amores do Rio Cefiso e da ninfa Liríope. Sua mãe, dotada de rara beleza, após o nascimento do filho, deseja saber se ele viverá por muito tempo. Ela interroga Tirésias, que lhe confirma que sim, com a ressalva de que somente se ele não se conhecer. Muito belo, o jovem não corresponde ao amor de nenhuma ninfa. Por isso, uma das deusas por ele desprezada o castiga, induzindo-o a debruçar-se sobre uma fonte límpida com o intuito de matar a sede, quando o faz conhecer sua imagem e de pronto por ela apaixonar-se. A partir de então, ele ignora tudo o que o rodeia e fica a contemplar sua imagem refletida na fonte até morrer. Nesse lugar, após sua morte, brotou uma flor, a qual recebeu o nome de Narciso.

Pode-se dizer que o poema faz referência ao mito de Narciso, sobretudo no que tange à simbologia dos espelhos, que em um momento é regida pelo elemento da água, além da utilização da noção do olhar (visão), já que no centro do mito de Narciso encontra-se o olhar como fonte de ilusão e também de ambigüidade, pois ele, ao mesmo tempo em que se dirige para a imagem do reflexo de Narciso (duplo), dirige-se para si mesmo como um modo de autoconhecimento. Assim também é o ato de visão regido pelo eu-lírico, constituído por um processo reflexivo, em que o eu se torna um tu (outro), bem como esse se torna o sujeito-lírico. O duplo é um outro olhar, uma atitude diferente do espectador eu sobre si mesmo. A simbologia do olhar é o modo pelo qual o eu-lírico compõe a visão sobre si e o outro, bem como é também a maneira pela qual o eu percebe o olhar do outro sobre ele.

Assim, no poema analisado, fluem concomitantemente, em decorrência do espelhamento, a projeção do olhar em direção ao sujeito e ao seu reflexo.

O outro-eu: uma projeção da memória

Na obra *Cantares de perda e predileção* percebe-se a memória como um ato de reconstrução do sujeito-lírico. Recordar é um modo pelo qual o eu se permite ser visto em um antes e um depois no intenso processo de transformação temporal, e assim reconhecer-se como um outro, uma vez que viaja entre o passado o presente, compondo um processo de identidades distintas.

Para Poulet (1992), quando evocamos este passado pela memória, podemos retomar algumas experiências de nossa vida revendo-as e transformando-as, estabelecendo, deste modo, o peso de nossa existência. Assim, ao nos determos nos processos de rememoração de experiências, vivências, lugares, sentimentos, entre outros, iremos mergulhar no universo que nos é próprio, pois o indivíduo não só revive a experiência como a refaz e a reconstrói.

A memória seria, então, organizada de maneira individual, centrada em um pensamento que reelabora o passado impregnando-o de novos sentidos, conforme nos indica Ecléa Bosi (2003, p. 55):

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstituir, repensar, com imagens de hoje, as experiências do passado [...] a lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam a nossa consciência atual.

Através da evocação de um, passado, o eu-lírico sente-se dúplice, pois coincide neste momento a estruturação de dois eus: um passado, revisto pela memória e um eu presente visto como alguém estranho. Ocorre, então, uma cisão entre o ser do passado e do presente.

A dualidade do sujeito pode ser compreendida como um processo de individuação do eu-poético. Situado entre o tempo presente e passado, o eu-lírico mostra-se em conflito com o caráter duplo da própria identidade, promovendo uma releitura de si mesmo, por meio de imagens revistas na memória; o sujeito se instaura, então, em um estado de constante procura de uma resposta a uma interrogação básica da existência humana: Quem sou eu?

A voz que fala nos poemas é tencionada pelas lembranças estilhaçadas, sumidiças e abstratas. O duplo visto pela memória traz ao eu a possibilidade de mergulhar em um real mais precário, transitório e fugitivo, em que ocorre, ao mesmo tempo, um autoconhecimento e um auto-anular-se, em passagens nas quais há a frustração, o êxtase e a agonia.

No poema I da obra *Cantares de perda e predileção*, pode-se observar com maior acuidade os aspectos do duplo formado através da memória, como citado acima:

I-

Vida da minha alma:
 Recaminhei casas e paisagens
 Buscando-me a mim, minha tua cara.
 Recaminhei os escombros da tarde
 Folhas enegrecidas, gomos, cascas
 Papéis de terra e tinta sob as árvores
 Nichos onde nos confessamos, praças.

Revi os cães. Não os mesmos. Outros
 De igual destino, loucos, tristes,
 Nós dois, meu ódio-amor, atravessando
 Cinzas e paredões, o percurso da vida.

Busquei a luz e o amor. Humana, atenta
 Como quem busca a boca nos confins da sede.
 Recaminhei nossas construções, tijolos
 Pás, a areia dos dias

E tudo que encontrei te digo agora:
 Um outro alguém sem cara. Tosco. Cego.
 O arquiteto dessas armadilhas. (HILST, 2004, p. 33).

Neste primeiro poema da obra *Cantares de perda e predileção*, percebe-se que o sujeito lírico se interioriza, buscando a sua identidade por meio do outro (amado), que é objeto de desejo. A representação do eu é feita por meio das lembranças. Estabelece-se, aí, um acordo mútuo entre a experiência revivida e a reconstrução do sujeito-lírico, em que ele percebe que a passagem do tempo o transforma profundamente. Tal experiência é construída em uma dimensão espaço-temporal, na qual se enuncia por meio da memória, de cada detalhe do seu pretérito; constrói-se aí um eu que se abre em um processo de contínuas releituras de si mesmo. Neste sentido, a *persona* lírica busca, através da evocação do passado, reconstruir a sua identidade: “Buscando-me a mim, minha tua cara”.

A subjetividade do sujeito lírico forma-se não apenas por sua configuração pessoal e interior, mas também pela alteridade que, neste poema, é representada pela figura do outro. Nesta busca de si, o eu-lírico reconhece-se na figura deste outro.

Nesta caminhada, a *persona* percebe que já não é a mesma, pois tudo que ela encontrou foi “Um outro alguém. Tosco. Cego/ O arquiteto destas armadilhas”. Assim, “o eu do passado não é o mesmo eu que se apresenta no momento da escrita. Ocorre a elaboração de um novo ponto de vista em relação ao passado a partir de uma reconstrução de uma vivência primeira e que não coincide com a mesma” (MALUF, 1995, p. 31).

O passado reexperimentado pelo eu-lírico já não é o mesmo, pois as folhas já estão enegrecidas (“Folhas enegrecidas, gomos, cascas”), e os cães que ele reviu são outros (“Revi cães”). A mudança do sujeito-lírico ocorre à medida que o tempo também transcorreu e o fez reconfigurar-se.

O eu-lírico rememora o passado e centra a enunciação na indagação frente às perdas, alegrias e prazeres proporcionados por esta antevisão. Entre presenças e ausências, o sujeito lírico mostra que a passagem temporal trouxe uma revelação entre o ser e o não-ser, acentuando o seu caráter de duplicidade.

Entre outros, esta busca por si no passado também foi feita por Cecília Meireles que, em sua poesia, faz por meio da revisitação do passado um balanço e uma releitura de sua vida. Há, nesta poeta, uma rejeição do presente e a revalorização do passado, conforme nos indica Zambolli (2002, p. 90), em sua dissertação de mestrado, *A poeta e o espelho (Cecília Meireles e o Mito de Narciso)*. Esta perspectiva pode ser vista no poema “o retrato”⁴ da referida autora, que revela uma busca de um eu-poético por uma percepção de si mesmo e constrói um auto-retrato do eu, que se olha no presente, comparando-se com aquilo que foi no passado. Tal comparação acontece por meio da negação, em que o próprio rosto torna-se algo distinto do próprio eu, formando-se um ser estranho a ele. Daí a *persona* lírica percebe a mudança temporal que fez com que a sua face ficasse perdida no tempo, assim como a sua própria identidade.

⁴ Eu não tinha este rosto de hoje,/assim calmo, assim triste, assim magro,/Nem estes olhos tão vazios,/Nem o lábio amargo.//Eu não tinha estas mãos sem força,/Tão paradas e frias e mortas;/Eu não tinha este coração /Que nem se mostra.//Eu não dei por esta mudança,/Tão simples, tão certa, tão fácil:/ - Em que espelho ficou perdida/ a minha face? (MEIRELES, 1988, p.13)

A valorização de Cecília Meireles do passado, como um momento de sua vida que traz consigo uma existência mais viva, também está presente em Hilda Hilst, como podemos ver no poema II da obra *Cantares de perda e predileção*:

II
 Que dor desses calendários
 Sumidiços, fatos, datas
 O tempo envolto em visgo
 Minha cara buscando
 Teu rosto reversivo.

Que dor no branco e negro
 Desses negativos
 Lisura congelada do papel
 Fatos roídos
 E teus dedos buscando
 A carnação da vida.

Que dor de abraços
 Que dor de transparências
 E gestos nulos
 Derretidos retratos
 Fotos fitas

Que rolo sinistro
 Nas gavetas.

Que gosto esse do tempo
 De estancar o jorro de umas vidas.(HILST, 2004, p. 34).

No segundo poema da obra *Cantares de perda e predileção*, o tempo caracterizará a constituição do sujeito por meio de um antes e um agora. Desse contexto, toma parte a percepção do ser por meio da memória-imagem de um passado desenvolvido pelos retratos e negativos.

As estrofes deste poema iniciam-se com o pronome exclamativo “que”, sugerindo um aspecto de lamentação e exclamação de um sujeito que sente que o tempo trouxe-lhe conseqüências funestas e avassaladoras: “Que dor desses calendários / Sumidiços, fatos, datas”, pois o Tempo é envolto em visgo, atrai e prende o homem em uma dimensão temporal.

Neste processo de subjetivação, o eu sente-se outro quando, por meio da visão da passagem temporal, ele é um duplo representado pela segunda pessoa, que irá buscar a face perdida deste eu por meio do retorno ao passado (memória). “Minha cara buscando/ Teu rosto reversivo”. Neste verso, o eu é representado pela palavra **cara**, que enuncia uma

metáfora mais vulgar, crua do eu, e o outro-eu (duplo-passado) apresenta a sua identidade por meio da palavra **rosto**, que é revestida de uma tônica menos agressiva, mas elegante, e isto faz com que este outro **ser** apresente-se como um ser avesso ao eu reversivo. Tal perspectiva é reiterada também pelas imagens dos negativos e do branco e negro, que mostram a expressão de um outro-eu do passado que é avesso ao si mesmo do presente.

O eu percebe-se como alguém efêmero e em um estado de quase morte, envolto pelas imagens da memória colocadas nos versos deste poema. Assim, os negativos, que são envoltos em branco e negro (“Que dor no branco e negro/ Desses negativos”), figuram a percepção de um passado e de um eu que não volta mais, mas que, entretanto, apresentam-se conservados por meio da fotografia, instrumento capaz de congelar o instante e de fazê-lo guardado nas gavetas da memória (“Lisura congelada no papel”, “Que rolo sinistro / Nas gavetas”).

Estes fatos retratados, entretanto, já são roídos (“Fatos roídos”), desgastados, já que o eu é um ser em busca de retomar a sua vida: “E teus dedos buscando / A carneção da vida “através destas lembranças”.

As fotos, as fitas, os retratos que já foram corroídos, também trazem para o eu-lírico a presença de uma memória sensorial, como em um reviver da experiência: “Que dor de abraços/ “Que dor de transparências/ E gestos nulos”

Apesar de tentar recuperar a sua imagem perdida, o eu percebe no final do poema que ele se torna um ser que caminha para a morte, sendo capaz de estancar os jorro de uma vida.

O sujeito-lírico fora de si: uma projeção do eu na distância

Em *Cantares* (2004) há a constituição de um eu que desdobra, deslocando-se para um outro em distância espacial, ou seja, em um exterior. Constitui-se aí um exercício de se ver mais de longe, ou de se ver melhor, pois o eu percebe a existência do outro que duplica a sua.

O sujeito distanciado torna-se espectador, agente crítico e voz racional, distanciado do sujeito-objeto, ator envolvido e agente emocional. Trata-se da constituição, em alguns momentos, de uma subjetividade projetada na distância, ou seja, ela é descentrada, nela o sujeito constitui-se como alguém além ou aquém de si mesmo, sempre em um processo de desequilíbrio. A experiência poética é, então, o abrir das fontes do ser, proporcionando o

encontro do Eu com o Outro – sua “outridade”–, o resgatar a sua identidade que é vista pelo eu como algo estranho e distinto.

Este exercício de “outridade”, segundo nos indica Sousa (2006), vai ao encontro do sentimento do eu-lírico de estranhamento e desencantamento diante do mundo contemporâneo; é, então, por meio da poesia, que ele quer se conectar com esse mundo no qual se sente exilado, construindo, desta forma, em sua poesia, um eu fora de si, exilado de si mesmo, como está expresso no poema LXVI da obra *Cantares* (2004): “Nuns atalhos da tarde/ Vivendo imensidão/ Minha alma disse a mim/ Rica de sombras: / Não pertencida./ Exilada de sóis/ Das outras vidas”. A outridade manifesta pelo estranhamento e desencantamento faz-se notória, no poema, pelas expressões “imensidão”, “disse a mim”, “sombras”, “exilada”, em síntese, outras vidas.

Este eu exilado de si mesmo é marcado, também, pelo uso do pronome demonstrativo “Aquela”, visto que este tem a conotação de distanciamento. Daí o sujeito-lírico (eu), quando se observa de fora, vê-se como um objeto distanciado e estranho a si mesmo, ou seja, ele é apenas um mero ser **de/ sobre quem se fala**.

Tais perspectivas do sujeito-lírico hilstiano podem ser averiguadas na análise do poema VII da obra *Cantares do Sem Nome de Partida*.

VII

Rios de rumor: meu peito te dizendo adeus.
 Aldeia é o que sou. Aldeã de conceitos
 Porque me fiz tanto de ressentimentos
 Que o melhor é partir. E te mandar escritos.
 Rios de rumor no peito: que te viram subir
 A colina de alfafas, sem éguas e sem cabras
 Mas com a mulher, aquela,
 Que sempre diante dela me soube tão pequena.
 Sabenças? Esqueci-as. Livros? Perdi-os
 Perdi-me tanto em ti
 Que quando estou contigo não sou vista
 E quando estás comigo vêem aquela. (HILST, 2004, p. 23).

O poema VII inicia-se com uma cena de despedida do sujeito: “Rios de rumor: meu peito te dizendo adeus”. A metáfora dos “Rios de rumor” mostra-nos um transbordar de inquietações e angústias de um eu que vê somente na sua partida uma maneira de libertar-se de todo o seu sofrimento. São recorrentes os usos de aliterações com **r** – **Rios de rumor**;

ressentimentos – numa atribulada inquietação que retrata o seu desconcerto do sujeito consigo mesmo.

As águas correntes (rio), segundo Bachelard (1989), revelam-se por dois simbolismos contraditórios, um primeiro que reitera o fluir macio, tranqüilo, acolhedor, protetor como o útero materno, e um segundo, arrasador, violento, avassalador com que se defronta em seu caminho, renunciando assim um mau presságio de penúrias e calamidades. Neste verso, o vocábulo **rio** liga-se à palavra rumor, daí se estabelece este segundo simbolismo do rio, pois é como se um turbilhão de vozes no eu provocasse este desejo de partida. O peito, neste primeiro verso, é o símbolo da vida. Neste sentido, é em meio a agitações e inquietações que o eu-lírico se despede do outro.

No segundo verso, o eu-lírico vê-se como uma “aldeia”, ou seja, alguém introspectivo, isolado do mundo, solitário. Por tal característica, esta nos sugere a caracterização da *persona* lírica, já que este espaço simbólico funde no interior da *persona*, e revela as dimensões interiores do ser. Neste sentido, o regresso ao ambiente bucólico da aldeia, onde se vive em um ambiente mais fechado, protetor e acolhedor, mostra-se um refúgio do eu em si mesmo.

Ao centrar-se em si mesma, a *persona* lírica faz um grande exercício de reflexões e torna-se, então, uma “aldeã de conceitos”, ou seja, uma pessoa sabedora das letras, de “aguda intelectualidade”, fundada em um saber profético e situado além do conhecimento racional.

A *persona* lírica se refugia em si mesma, uma vez que ela sofreu muito ao longo de sua vida (“Porque me fiz tanto de ressentimentos”), e é por ter consciência deste enorme sofrer e de sua vida pequena, ínfima e centrada em si, que o eu-lírico irá partir (anular-se, destituir-se): “Que o melhor é partir”.

Porém, apesar disso, o sujeito deseja que em sua partida ele seja lembrado e permaneça através dos “escritos”, ou seja, de sua palavra poética, instrumento capaz de eternizá-lo.

A partir do quinto verso do poema, o sujeito-lírico despede-se de si mesmo, como nos é indicado pelas metáforas da partida (morte), provoca uma morte de si mesmo, e, por isso, sai fora de si, observando-se de fora, vendo-se como um espelhamento ou desdobramento do eu, em um objeto estranho a si mesmo, como no processo dionisíaco do ser.

Na experiência dionisíaca, o sujeito-lírico sai fora de si, alçando uma outra identidade, como se esta fosse uma sombra separada de si mesmo. Com isso ele se torna um estranho, formando-se a partir do “abismo do ser”, em seu processo de desidentificação e alteridade. No poema, este aspecto nos é apresentado por meio do uso dos pronomes demonstrativos “dela” e “daquela”, que reiteram esta idéia de que o eu observa-se de fora como alguém distinto de sua verdadeira essência.

Este ser estranho ao eu-lírico é formado no sentimento na potência recriadora da memória, do sonho, o que faz com que o real transcenda e o eu alcance o estágio sublime de totalidade e de unidade primordial. Por isso os versos 5, 6, 7 e 8 mostram a composição deste outro eu, como ser que é amado e consegue a conquista amorosa, o que o torna um ser grandioso diante do sujeito-lírico: “Que sempre diante dela me soube tão pequena”. O encontro amoroso simboliza a liberação de um outro eu e ao mesmo tempo em que há a morte do primeiro eu.

No quinto verso, por meio do verso “Rios de rumor no peito: que te viram subir”, o vocábulo peito é idealizado como uma metáfora do sentimento (amor), como fonte que possibilita o prazer, daí a subida do amado em uma “colina” com “a mulher (outro eu)” a ser vista como o processo de conquista amorosa que a torna distinta do primeiro eu. A colina, segundo o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (1990), representa um rito de passagem, de mudanças ou transcendências, por isso, é através da subida a uma colina que o “eu-lírico” terá a ascensão amorosa que possibilitará a ascensão e a mudança do sujeito lírico em outro ser.

Assim, o duplo, neste poema, “simboliza a nostalgia de um encontro com o outro, a aspiração de um eu racional a tornar-se um eu sonhado, capaz de experimentar a paixão, para além das limitações da personalidade” (BRAVO, 2000, p. 275).

Nos quatro versos finais do poema, a busca do eu-lírico no outro (tu) desemboca fatalmente na sua própria diluição, “Perdi-me tanto em ti”. Esta dissolvência do sujeito é promovida até em relação a sua sabedoria: “Sabenças? Esqueci-as. Livros? Perdi-os?”. Por isso, cria-se nestes versos um jogo de palavras e estruturas que culminam em tal perspectiva. No verso “Que quando estou contigo não sou vista”, o “eu-lírico” é o sujeito que provoca a ação, e o outro se torna o objeto da sentença. Neste sentido, é a *persona* lírica que se entrega por inteiro ao outro, a ponto de anular a sua identidade. Já no último verso, “E quando estás comigo vêm aquela”, é o tu que é o sujeito da ação e o eu o objeto, portanto, ele se torna outro (aquela).

Em relação ao poema analisado, pode-se concluir que a subjetividade hilstiana equipara-se à interpretação de subjetividade lírica de Michel Collot, tratada em seu texto *O Sujeito-Lírico Fora de Si* (2004), o qual considera o sujeito em sua relação constitutiva com o fora, em seu ser no mundo e para o outro, num exercitar da projeção do eu fora de si, ocorrente tanto via exílio quanto êxtase. Em suma, a subjetividade esconde a identidade do sujeito de modo tão profundo que, paradoxalmente, apenas se revela se projetada para fora. Considera ainda Collot (2004, p.166) que

Estar fora de si é ter perdido o controle dos seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior. Esses dois sentidos na expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: o transporte e a deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si. Pelo menos desde Platão, sabe-se que o sujeito-lírico não se possui, na medida em que ele é possuído por uma instância ao mesmo tempo íntima de si e radicalmente estrangeira.

Tais idéias confirmam as faces do duplo no sujeito-lírico hilstiano, salientadas no presente capítulo: um eu constituído em uma projeção do outro, numa demonstração da duplicidade do sujeito como ser-além, em que ele se torna devir e se movimenta em um sempre além.

CAPÍTULO 2
O EU E O OUTRO POR TRÁS DA
MÁSCARA

Em entrevista concedida ao *Jornal da Tarde* em 1989, Hilda Hilst reflete sobre a questão das “máscaras”:

Dentro de nós temos três caras. Uma primeira seria aquela aparente, convencional, que a gente mostra e que não é verdade. A segunda é aquela que você coloca quando ama. É a tua melhor cara, essa cara iluminada, amorosa, onde você é um núcleo importante de vida. E depois a outra cara secretíssima, onde entra o escuro, o sórdido, aquilo que é rejeitado em você. Todas essas caras podem ainda ser subdivididas em milhares de outras. Mas o importante é que essas máscaras apareçam e comecem a ficar transparentes e surja então a verdadeira cara. (HILST, 1989 apud VASCONCELOS, 2008).

Como nos indica Hilst, o sujeito é composto de várias facetas distintas e múltiplas que ele usa de acordo com a situação na qual se está inserido. Nesta perspectiva, o sujeito poético hilstiano também se metamorfoseia de acordo com a voz que se manifesta através dele.

Metamorfesando-se, o eu alça uma outra identidade, revelando sempre um novo rosto, em um estado constante de vir a ser, mostrando a impossibilidade do conhecimento total da *persona* lírica hilstiana. Por isso, o eu-lírico em Hilst, por meio de seus disfarces, transforma-se, constrói-se, reconstrói livremente, já que a máscara permite, a quem a usa, esconder-se e atuar de maneira completamente fora de seus caracteres, como alguém sem uma identidade fixa e determinada. Tal aspecto pode ser visto nos seguintes versos da obra *Trajatória poética do ser* (2002):

Sigo pelos caminhos, transfiguro-me
Sei que um igual destino eu já cumpri
E ao mesmo tempo em tudo me descubro
Casta e incorpórea. Sou tantas,
Tantos vivem em mim e pródiga descerro-me
Pródiga me faço larva e asa. (HILST, 2002, p. 74).

No poema acima, o eu-lírico coloca-se sob o signo da transformação e transfiguração, percebendo-se variável e inconstante, pois ele se sente incorpóreo. Por isso, ele é múltiplo: “Sou tantas, /Tantos vivem em mim”. Por não possuir corpo ou uma constituição permanente, o sujeito-lírico descobre-se não somente em si, mas também nos objetos e coisas que o rodeiam. Essas personalidades múltiplas do sujeito-lírico hilstiano desembocam na utilização de máscaras, numa sucessão de *personae*. No poema, as

máscaras são usadas como uma forma de se constatar a variedade de identidades e sujeitos que habitam o ser humano.

Anatol Rosenfeld, em seu texto “Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga”, mostra que o eu-lírico hilstiano recorre a máscaras várias para enunciar um eu dividido, tripartido, múltiplo, em conflito consigo mesmo:

Este Eu ao mesmo tempo se desdobra e triplica, assumindo máscaras várias, de modo que o monólogo lírico se transforma em diálogo dramático, em pergunta, resposta, dúvida, afirmação, réplica, comunhão e oposição dos fragmentos de um Eu dividido e tripartido, múltiplo, em conflito consigo mesmo (ROSENFELD, 2007).

A citação acima ilustra a dramaticidade poética em Hilda Hilst, pois ao gênero dramático são peculiares os atributos enunciados referentes ao eu hilstiano. É no teatro, na dramaturgia, que pela máscara papéis são vividos multiplamente, irradiados de um único eu. O próprio monólogo faz-se interlocutor, em que são manifestas imagens que retratam um eu como se descentralizado, possibilitador de dialogicidade que abarca inquietações, interlocução, buscas. Daí consumir-se a significação das diferentes máscaras, já que o poeta, como nos diz Fernando Pessoa, é um fingidor. Em síntese, lírica e dramaturgia se interpenetram.

Renato Suttana (2007, p. 22), em seu texto “A Literatura e a Máscara na ficção de Hilda Hilst”, fala sobre o uso da máscara na obra ficcional da autora. Segundo este autor, “A máscara e a mascarada são referências constantes na obra de Hilda Hilst. O leitor que se propunha a procurar menções a ela na obra da autora se verá surpreendido com o número de vezes que ela aparece citada.”. Tais referências aparecem nas obras como um artifício que incita a procura e a indagação, por meio da revelação do obscuro.

O uso de máscaras é algo freqüente na vida cultural do ser humano desde a era primitiva. Ana Maria Amaral, em seu texto, *Teatro de formas animadas* (1993), trata de alguns aspectos históricos e culturais da máscara. Segundo ela, a máscara, em suas origens remotas, era feita de peles de animais e usada no rosto do homem primitivo como forma de camuflar o caçador para atrair melhor a sua presa. A máscara é vista, então, como um disfarce, transformando quem a usa.

Com o passar dos anos, esse objeto ganhou novas significações de acordo com os povos e as culturas que o utilizava. Na Grécia, ela está intimamente ligada à mitologia. Assim, entes ou forças sobrenaturais eram representados por máscaras. Além disso, a máscara na sociedade grega também está relacionada à origem do teatro grego. Esse teria

se iniciado a partir da celebração das festas do deus Dionísio, reconhecido como o deus da máscara e do teatro. Dionísio é, segundo Brunel (2000, p. 233), um Deus representado, na mitologia grega, pelo símbolo do florescer da vegetação; em um processo de intenso sofrimento, morria no inverno para renascer no verão e, ao ressurgir, ele se fazia como um novo homem, em um processo de constantes metamorfoses e trocas de identidade. Além disso, como Deus popular, promoviam-se festas em homenagem a ele, nas quais fluíam a desordem e o descomedimento, pois se instaurava aí um estado de êxtase, delírio, abrindo portas para a transgressão, a embriaguez promovendo um movimento de saída de si por meio das imagens.

Tais manifestações artísticas eram feitas ao ar livre, em anfiteatros, entre outros locais. Construía-se aí um cenário que ambientava as encenações. Além disso, os atores, ao representarem, utilizavam em seus rostos máscaras. O uso de máscaras permitia que um único ator pudesse representar vários papéis. Segundo Ceia (2008), no e-dicionário de termos literários, a máscara servia para substituir a pessoa do ator por uma *persona* (personagem), correspondendo a um tipo de personagem pré-determinada. Escondendo os seus rostos por meio destes objetos, os atores estão colocando também máscaras sobre si mesmos.

A máscara também faz parte do universo da literatura, no qual ela não é usada como um objeto externo, mas adquire uma significação simbólica. Conforme Ceia (2008), ela é empregada na temática de variados contos, romances e peças como uma forma de se assumir uma identidade diferente da original, ou como forma de esconder a sua verdadeira identidade. Para ele, qualquer personagem numa obra é sempre descendente do termo grego *persona*, ou seja, ele é uma construção de uma outra identidade.

O uso da máscara na literatura não se restringe apenas aos gêneros narrativos ou dramáticos, também a lírica utiliza-se de *personas* na construção de seus textos. O eu-lírico, a voz emissora do poema, é descrito, em muitos períodos da história literária, como uma máscara que atua no poema, imprimindo uma realidade recriada, transmutada e transfigurada. No trovadorismo, as máscaras são exemplificadas na figura do trovador nas Cantigas de Amigo. Nestas, o escritor (homem) vale-se da transmutação de gênero (mulher) em sua *persona* poética como uma configuração de um fingimento poético. No Arcadismo, o poeta, ao escrever, alça-se a outra identidade por meio de pseudônimos ligados a nomes de pastores ou a elementos da natureza que prefiguram a máscara. No

simbolismo, ocorre a reconfiguração do conceito de sujeito-lírico hegeliano⁵, o qual passa a ser visto como uma voz que se distancia do eu real do autor e parte para um eu poético, uma máscara fictícia. E com isso, inicia-se a problematização da voz que fala nos poemas. Na modernidade, a poética vale-se das máscaras substancialmente. Conclusivamente, Hamburger (2007) atesta que a utilização das máscaras, ao longo da história da literatura, constitui-se, ao contrário de exceção, em regra.

Ao teorizar sobre a poesia moderna seu livro *A verdade da poesia* (2007), Hamburger afirma que a lírica moderna não tem um caráter em que a subjetividade do eu-lírico constitui-se pela pessoa empírica do poeta (empírico), visto que o eu-lírico se realiza na multiplicidade. Neste momento literário, a lírica será problematizada à medida que a unicidade se dará por meio do múltiplo, sem que, portanto, o poeta sofra um processo des-individuação, já que os múltiplos eus facultam-lhe a possibilidade de enunciar algumas verdades de si mesmo.

Em meio a esta multiplicidade, o poeta, recorrerá a máscaras (*personae*) a fim de fazer do homem individual uma multidão de outros homens e personalidades. A poesia se dá em um “caráter camaleônico do poeta, que é a mais antipoética das criaturas na existência, porque não tem identidade. Ele está o tempo todo esperando e ocupando um outro corpos” (HAMBURGER, 2007, p. 68).

Portanto, a máscara será a representação do sujeito-lírico moderno, e isto resultará na configuração de uma subjetividade lírica em subjetividades em que não há somente um sujeito único, mas um eu que se torna multiplicidades, potencialidades, alternativas e possibilidades.

A idéia de um sujeito lírico que se mascara já estava em Nietzsche (1992), especialmente no capítulo V de *O nascimento da tragédia*, quando o autor apresenta-nos o eu-lírico impresso pelo conceito do êxtase e dissimulação dionisíaca em consonância às imagens apolíneas.

Para Nietzsche, na lírica, como na tragédia grega, duas experiências são importantes: a apolínea e a dionisíaca. Na primeira intensifica-se a vida no sujeito individual; já na segunda rompe-se com o princípio da individualidade e tem-se uma

⁵ O gênero lírico, para Hegel (1980), é por natureza essencialmente dotado de uma subjetividade, em que a poesia expressa as alegrias, os sentimentos, os estados de alma, as dores e sensações do sujeito. A verdade da obra poética é expressa, então, pelo princípio do individualismo, sendo cada poeta fiel à sua própria experiência, imaginação e sensibilidade. Por isso, o sujeito-lírico confunde-se com o eu-empírico do autor.

despersonalização do indivíduo, que, agora, pode ser outros e vários, misturando-se com a natureza, com o mundo e com os outros. Somente na experiência com a alteridade e multiplicidade há a possibilidade de ele se conhecer como sujeito em seu estado de unicidade primordial. Desta forma,

[...] as imagens do poeta lírico, ao contrário, nada são exceto ele mesmo e como que tão-somente objetivações diversas de si próprio. Por essa razão, ele, como centro motor daquele mundo, precisa dizer "eu": só que essa "eudade" (*Ichheit*) não é a mesma que a do homem empírico-real, desperto, mas sim a única "eudade" verdadeiramente existente (*seiende*) e eterna, em repouso no fundo das coisas mediante cujas imagens refletidas o gênio lírico penetra com o olhar até o cerne do ser (NIETZSCHE, 1992, p. 45).

Da citação acima, pode se depreender que, em Nietzsche, não há, na lírica, a representação de um eu ou de um eu-empírico, mas sim de uma "eudade". Esta determina que a subjetividade será constituída a partir da multiplicidade, a qual somente encontrará a sua unidade no abismo do ser.

Em Nietzsche (1992), o pensamento de unidade do sujeito apenas pode ser alcançado por meio de um processo de transformação que jamais se detém e que está sempre a correr internamente em toda identidade individual. O Uno-Primordial permanece eternamente indeterminado, não porque jamais chegue a se particularizar, mas porque está a todo momento gerando e dissolvendo a particularidade.

É exatamente este procedimento descrito por Hamburger e por Nietzsche que Hilda Hilst elabora na construção de seu eu-lírico em *Cantares* (2004). Nesta obra, essencialmente na parte de *Cantares de perda e predileção*, pode-se perceber a inquietante busca de um eu por sua identidade e constituição, já enunciado no primeiro poema da obra, "Buscando a mim, minha tua cara" (HILST, 2004, p. 33). Tal procura não encontrará respostas prontas e determinadas, mas sim incessantes interrogações, já que há um processo de constituição do ser que se processa na multiplicidade, no devir, na contradição e na inquietação, no descentramento ou na fuga de si (de suas emoções) explicitando um jogo de máscaras. Já em *Cantares do sem nome de partida*, o sentimento é externizado e convertido em ator que atua nos poemas, por isso o eu se distancia de si em um processo de descentramento ou indeterminação ocorrido por uma tensão entre uma personalização que beira a despersonalização. Tal processo se constrói pela ambigüidade, contradição e desconstrução, e se consolida em um escape conceitual e determinante do sujeito lírico.

Desenham-se aí, então, cenas dramáticas de partida e despedida de si mesmo, que se converte em outros vários eus.

Procurando desenvolver tais aspectos sobre o sujeito-lírico hilstiano, serão feitas a seguir algumas discussões a respeito desta temática, tais como: a busca de um eu que se forma a partir de uma subjetividade que procura construir-se sob as múltiplas faces, as quais dissimulam uma visão de um eu recoberto por véus (tecidos), permitindo-se constituir-se através do tecer das palavras; a máscara como índice de indeterminação e desidentificação possibilitando a este sujeito abrir-se às experiências dionisíacas de metamorfoses e trocas de identidades; e, por fim, a máscara constituída por meio da criação de uma persona - lírica (eu-poeta) que empreende uma discussão sobre o fazer poético hilstiano, visto como um exercício de recriação do real e da subjetividade.

Máscaras: subjetividade(s) na subjetividade

Pretendo, neste capítulo, demonstrar que a subjetividade lírica em *Cantares* é múltipla, e que precisar os sentidos definitivos de que ela é portadora torna-se uma tarefa difícil, pois essa subjetividade é legitimada pelo escape e pela impossibilidade de determinação. Constrói-se aí uma subjetividade que recorre à verdade enunciada na máscara (disfarce), maneira pela qual o sujeito pode ocultar a sua face ao mesmo tempo se abrindo para novas possibilidades e se protegendo do olhar do outro e de si mesmo em um exercício de fuga.

Para explicitar esta subjetividade, a poeta lança mão de alguns recursos estilísticos e termos. Um desses recursos, por exemplo, é o uso do véu (lençóis, sedas, cambraias, lãs, listras) como figuração de uma máscara, como forma de “distorcer ou embaçar a vista”, não se revelando por inteiro. O véu turva a visão, mas não a suprime, permite ver não como perfeição, mas esconde, disfarça e protege o rosto de quem o usa. Ao se recobrir por véus, o eu-lírico mostra que a sua constituição também se dará como um tecer que, envolvido por sua dissimulação poética, promove um exercício tessitura de si por meio da escrita, num processo que envolve constantes renovações de si. Barthes, no texto *O Prazer do Texto* (1987), confirma esta perspectiva, comparando a escrita ao tecer, o texto como um tecido que se constrói por meio do entrelaçamento contínuo e progressivo em um gerativo desvelar de sentidos ocultos nunca encerrados em si mesmos.

Para averiguar com maior acuidade tal aspecto em Hilda Hilst, será feita a análise do poema XI da obra *Cantares de perda e predileção*, transcrito abaixo:

XI

Faremos deste modo
Para que as mãos não cometam
Os atos derradeiros:

Envolveremos as facas e os espelhos
Nas lãs dobradas, grossas.
E de alongadas nódoas, o ressentimento.

Pintadas as caras num matiz de gesso
Recobriremos corpo, carne
Na tentativa cálida, multiforme
Na rubra pastosidade

De um toque sem sofrimento.

E afinal
Cara a Cara (espelho e faca)
De nossas duplas fomes
Não diremos (HILST, 2004, p. 44).

A temática do poema XI consiste na busca da constituição de um eu caracterizado pela multiplicidade disforme, bem como de uma subjetividade evasiva em que, para não se exaurir, foge de si mesmo, na tentativa de se abrir e não sucumbir num desejo de ausência realizável pelo múltiplo fáctil, pela recorrência do disfarce por meio das máscaras. São elementos caracterizadores das máscaras os termos “lãs”, “dobradas”, “grossas” no quinto verso; “nódoas” no sexto verso; “pintadas”, “caras”, “matiz”, “gesso” no sétimo; “recobriremos” no oitavo verso; “cara a cara” no décimo terceiro verso. Percebe-se no poema, também, uma acentuada e conflitante multiplicidade, exemplificada em “alongadas” no sexto verso; “matiz” no sétimo; “tentativa multiforme” no nono verso; o uso dos nós, a primeira pessoa do plural, por intermédio, como em “faremos”, “envolveremos”, “recobriremos” e “diremos”.

No primeiro verso do poema, o eu-lírico, enuncia-se através do uso do nós, tal aspecto mostra que este eu é plural. Já neste verso, prenuncia-se, então, o desejo do sujeito na construção de seus atos, como uma maneira de não se exaurir, característica esta exposta nos dois versos seguintes: “Para que as mãos não cometam/ Os atos derradeiros”. As mãos podem ser vistas como uma metáfora do poeta (escrita), portanto, o sujeito lírico pede que ele não se cesse na poesia. Este ensejo será realizado à medida que a *persona*

lírica envolva os seus eus a sua verdadeira identidade (faca) e a sua imagem projetiva (espelho) por meio da máscara (lã). A faca, instrumento cortante, simboliza o desnudamento do eu-lírico mais real. E o espelho, como no mito de narciso, projeta a nossa duplicidade.

Neste processo de enlaçamento do eu, as identidades do eu (as caras, os corpos e as carnes) serão pintadas em uma matiz de gesso. Isto ocorre porque o gesso é um dos materiais utilizados para moldar os objetos com várias formas, e, ao se “pintar” em um matiz de gesso, o eu poderá reinventar-se sempre como um novo ser na multiplicidade das cores (“Pintadas as caras num matiz de gesso”) e das formas (“Na tentativa cálida, multiforme”), o que se constitui em uma tentativa de fuga das suas emoções e sentimentos, como confirmado no seguinte verso: “De um toque sem sofrimento”.

Assim, percebe-se que, na estrofe final, a multiplicidade, a distinção e o distanciamento do eu fragmentado em espelho e faca estão em escapismo, como nos é sugeridos pelos versos: “De nossas duplas fomes/ Não Diremos”.

Ao longo das reflexões supracitadas, constatou-se que a máscara proporciona ao sujeito lírico hilstiano o exercício de construção de subjetividades na subjetividade, uma vez que o deslocamento do eu para a máscara é um modo pelo qual se percebe a si em um processo de busca e, ao restaurar seu centro perdido em meio à sua multiplicidade, este sujeito se constrói em infindas possibilidades. Feitas estas considerações, um outro aspecto inerente à máscara em Hilda Hilst será examinado a seguir.

A máscara como índice de desidentificação do eu-lírico

No Capítulo 5 da obra *O Nascimento da Tragédia* (1992) de Friedrich Nietzsche, este autor analisa a poesia lírica. Para ele, o poeta lírico não é voltado a sua pessoa empírica, e a concepção de que a lírica é subjetiva não passa de uma mera ilusão, já que o artista subjetivo é um mau artista:

A nós serve-se um pouco com essa interpretação, pois só conhecemos o artista subjetivo como mau artista, pois exigimos em cada gênero e nível de arte, primeiro e acima de tudo a libertação das malhas do eu e o emudecimento de toda a apetência e vontade individuais, sim, uma vez que sem objetividade, sem pura contemplação desinteressada, jamais podemos crer na mais ligeira produção verdadeiramente artística (NIETZSCHE, 1992, p. 42).

Em busca, então, de resolver o problema de o poeta lírico ser possível como artista, Nietzsche mostra que o processo de composição poética começa com um *estado de ânimo musical*, portanto dionisíaco, em que apenas certa disposição de espírito musical (êxtase) vem e depois ele se revela como idéia poética (racionalização). O artista se despoja de toda a sua subjetividade no processo dionisíaco e alcança a imagem que faz parte do processo apolíneo.

Dentro da perspectiva dionisíaca, a poesia lírica se forma a partir da máscara dionisíaca. Dioniso, divindade ligada ao delírio e ao êxtase, é o deus do teatro, pois a ele foi concedido o poder de transformar-se em vários outros, assumindo diversas máscaras. Ele descobriu o vinho que era extraído da videira e com esse líquido, em um estado de embriaguez, pode se libertar das aflições humanas. Em seu estado de individuação, vive um auto-esquecimento, em busca dos seus desejos e das paixões mais profundas, de um prazer incomensurável que o religando à natureza e à sua unidade Primordial. O efeito estético é determinado por este distanciamento crítico interior, em que o sujeito supera sua própria indeterminação pelo reencontro de seu potencial mais criativo.

Segundo Ceia (2008), a máscara dionisíaca utilizada na poesia é, então, o momento em que o sujeito em si assume uma outra identidade e a reconhece como algo distinto e estranho a si próprio, sendo assim, o sujeito, sempre uma face por se descobrir.

Na obra *Cantares* de Hilda Hilst, há a utilização da máscara dionisíaca, em que se percebe o problema da indeterminação do sujeito, que aparece como uma figuração identitária indefinida, inacabada, onde não se percebe a totalidade do ser, mas sim os seus fragmentos, vistos por meio de suas várias facetas.

O índice de indeterminação do eu ou do outro aparece, nesta obra, por meio de pronomes que caracterizam uma idéia de indefinição, como “isso”: “Isso de mim que anseia despedida” (HILST, 2004, p. 19); “aquela”: “Acrescida de véus me mostro aos viajantes: / Vês a mulher, aquela, alguém” (HILST, 2004, p. 89); “alguém”: “Eu-alguém travestida de luto” (HILST, 2004, p. 18); “ninguém”: “Talvez eu seja/ O sonho de mim mesma/ Criatura-ninguém” (HILST, 2004, p. 82), e pelo uso do substantivo “cara”: “Me vias/ Partida ao meio. / A cara das emboscadas” (HILST, 2004, p. 37).

O último verso do poema de Hilda Hilst citado acima revela a percepção do sujeito-lírico que vai ao encontro da percepção dionisíaca do ser, pois este se vê como alguém fragmentado e sem identificação definida, simbolizado pela palavra “cara”. Este sujeito está em permanente renovação e metamorfose, tal como Dionísio, que, em seu auto-

esquecimento, empreende a sua morte e consegue se renovar, em um processo que nunca se acaba.

Anuncia-se, pois, uma renúncia de si mesmo, o eu-lírico se desidentifica (isso, esse, aquele), e este aspecto serve como uma máscara artificial do eu e do outro. À medida que se enunciam várias formas, sem definir nenhuma, o eu e o outro mostram a sua verdadeira face, usam a máscara como um artifício que esconde, e enfatizam, por meio de sua negação, uma faceta de si mesmos. Assim, Hilst recorre a máscaras a fim de fazer do homem individual uma multidão de outros homens e personalidades, enunciando sua multiplicidade:

IV

E porque, também não doloso e penitente?
 Dolo pode ser punhal. E astúcia, logro.
 E isso sem nome, o despedir-se sempre
 Tem muito de sedução, armadilhas e minúcias
 Isso sem nome fere e faz feridas.
 Penitente e algoz:
 Como se só na morte abraçasses a vida.

É pomposo e pungente. Com ares de santidade
 Odores de cortesã, pode ser camelita
 Ou Catarina, ser menina ou malsã
 Penitente e doloso
 Pode ser o sumo de um instante.
 Pode ser tu-outro pretendido, teu adeus, tua sorte.
 Fêmea-rapaz, ISSO sem nome pode se um todo
 Que só se ajusta ao Nunca. Ao Nunca Mais. (HILST, 2004, p. 20).

Neste quarto poema da obra *Cantares do sem nome de partida*, há a descrição do “Isso sem nome”, que logo em seguida é visto como o despedir-se sempre. O sujeito a ser caracterizado ao longo desses versos apresenta-se sob um índice de desidentificação, comprovado pelo pronome indefinido “Isso” e por sua condição inominável.

Este procedimento da poética hilstiana advém da percepção da autora acerca da instabilidade e da impossibilidade de expressar exatidão e precisão por meio de palavras ou significados já arraigados a um eu e a um outro que se viram inacabados, desencantados e efêmeros diante de uma realidade contemporânea. Por isso, não há o estabelecimento de nomes próprios ou definidos, pois o inominável revela-nos o desejo de um sujeito em materializar a ausência, o vazio, a mobilidade, a contradição e a impossibilidade de um conhecimento pleno de si.

Por ser algo não palpável, concreto, este objeto é doloso, penitente, algo; ele “Fere” e “Faz ferida” e, em sua não definição, pode armar armadilhas, minúcias e seduzir o outro, como se só através do anonimato, da perda de sua identificação, fosse possível descobrir o seu centro e a sua identidade.

Ao se descaracterizar, o “isso sem nome” abre-se para a alteridade, mostrando-se com uma infinidade de máscaras, sendo algumas contraditórias e paradoxais. Ele pode ser “cortesã”, “carmelita”, “Catarina”, “malsã”, “tu-outro” ou “fêmea-rapaz”. Estas caracterizações apresentam algumas contradições que se percebem na *persona* lírica. Assim ela é, ao mesmo tempo, a “santidade” e pecado (“cortesã”); é menina e desfruta de saúde, beleza e juventude e finita, efêmera (“malsã”).

O encadeamento dos versos aponta-nos para o uso de imagens que conferem ao objeto descrito o status do que é efêmero, móvel e indizível, formando idéias e conceitos indefiníveis e inacabados. Tal idéia é comprovada pela noção de brevidade e finitude do tempo que caracteriza os homens como seres transitórios.

Outro poema no qual se pode perceber este aspecto do uso da máscara é o VIII da obra *Cantares do sem nome e de partida*:

VIII

Aquela que não te pertence por mais queira
 (Porque ser pertencente
 É entregar a alma a uma Cara, a de áspide
 Escura e clara, negra e transparente), Ai!
 Saber-se pertencente é ter mais nada.
 É ter tudo também.
 É como ter o rio, que deságua
 Nas infinitas águas de um sem-fim de ninguéns.
 Aquela que não te pertence não tem corpo.
 Porque corpo é um conceito suposto de matéria
 E infinito. E aquela é luz. E etérea.

Pertencente é não ter rosto. É ser amante
 De um Outro que nem nome tem. Não é Deus nem Satã.
 Não tem ilhargá ou osso. Fende sem ofender.
 É vida e ferida ao mesmo tempo, “ESSE”(grifo da autora)
 Que bem me sabe inteira pertencida. (HILST, 2004, p. 24).

Este poema remete à idéia do anterior, com o uso do pronome “aquela”. Temos aí a revelação de um eu que se vê enquanto um ser que ama. Há aqui um jogo de identidades do eu e o Outro que se forma por sua duplicidade e ambigüidade, desenvolvido por um jogo de imagens e palavras que conduz ao processo de mobilidade do eu-lírico. Podemos

comprovar esta mutabilidade do sujeito nos versos “É entregar a alma, a uma Cara, a de áspide”// “Escura e clara, negra e transparente”. A áspide tem a mobilidade de mudar de pele periodicamente, assim também é o eu-lírico, que tem a possibilidade de transmutar-se em vários “eus” através do uso de máscaras.

Esta idéia de contradição está implícita também nos versos “Saber-se pertencente é ter mais nada.”// “ É ter tudo também”. Tal contradição é explicitada pelo uso das antíteses e paradoxos vistos nas palavras **tudo, nada**. Ao ser pertencente ao outro, o eu-lírico sabe-se como alguém que se constitui pelo outro, o que o faz auto-anular-se, “Ter mais nada”, porém este apagamento de si promove a constituição do eu, já que este se abre para a multiplicidade, “É ter tudo também”.

A persona-lírica encontra sua totalidade e sua perpetuação quando ela é outra, estranha a si mesma e incorpórea, pois ela tem consciência de que, sendo humana, amante finita e feita de matéria corporal, ela se extinguirá no tempo, não atingindo, deste modo, a sua tão sonhada eternidade. Assim, “aquela” que não ama é, ao mesmo tempo, “luz” iluminada, “etérea” sublime, pura, elevada e celeste, esta é a mulher que ela deseja ser ao amar, mas ela sabe que não é possível, por ser humana e terrena, e que é só na iminência de uma extinção no tempo que ela poderá amar.

Ao saber-se amante de um Outro “Que bem me sabe pertencida”, o sujeito-lírico percebe que o “Outro” também se expressa em sua aparente contradição. Há aí a desidentificação (“ESSE”) e a incorporiedade, pois ele “Não tem Nome”// “Não é Deus nem satã”// “Não tem ilharga nem osso” e, ao mesmo tempo, através do amor, é capaz de renovar e trazer uma nova importância à vida e causar sofrimentos, tristezas e profundas “feridas” ao ser amado.

Depreende-se, do poema acima e das reflexões feitas ao longo deste capítulo, que há no sujeito-lírico hilstiano um processo de indeterminação que culmina no uso de máscaras e personalidades múltiplas, o que faz com que uma destas *personas* seja a de um eu-poeta, aspecto que será analisado a seguir.

A persona poeta em *Cantares*

Fiandeira de versos
Te legarei um tecido
De poemas, um rútilo amarelo
Te aquecendo.

Amorosa de ti
VIDA é o meu nome. E poeta.
Sem morte no sobrenome.
(HILST, 2004, p. 107).

O retorno ao discurso poético também traz na poesia de *Cantares* a composição de uma *persona* que permite a caracterização e a construção de papéis escolhidos pelo sujeito da escrita, que promove, então, a captação, a seleção e o direcionamento das ações a serem reveladas e desenvolvidas ao longo do poema. Marca-se, assim, a figuração do eu poético em um deslocamento que o possibilita recriar-se na tentativa de resgatar a sua esperança e existência perdida. Estas características podem ser vistas no poema LI e LIII da obra *Cantares* de Hilda Hilst:

LI

Cálida alquimia:
Ouro e compaixão
Sofrida pena
Aquecendo a mão fria.
Toma-me cara e mãos
E amorosa tenta
Revestir de ventura
Palavra e teia.
Ilumina o roteiro do poeta
Reabrindo as ramas da ilusão.
Que a caridade
Te faça ainda mais sábia
Diante da fêmea frágil.
Que a mentira apascente
O fogo da verdade.
E entre as escarpas
As minhas, do coração
Esperança e vivez
Novamente se façam
Sobre a minha cara e mãos.
(HILST, 2004, p. 88).

No poema LI, o eu-lírico promove uma reflexão sobre o seu fazer poético. Esta construção poética é comparada, no verso inicial do poema, a um processo alquímico,

como ensina Rimbaud, revestido de uma ardência e uma inquietude (“Cálida alquimia”). Por isso, este produz ao mesmo tempo “ouro” brilho, luz, realizações e causa “compaixão”, pesares e tristezas (“Sofrida pena”). Neste aspecto, a poesia irá, então, trazer novamente ao eu-lírico uma chama de vida a sua existência de um ser em estado de quase morte, “Aquecendo a mão fria”.

O poeta, neste instante, pede inspiração à poesia para que ele se torne um eu-poeta. Tal aspecto será confirmado pelo uso das sinédoques “cara” e “mãos”, que representam tanto a identidade (“cara”) do poeta, como simbolizam a escrita (“mãos”).

Visto como alguém desesperançoso, decadente e decrépito, o eu-lírico pede para que sua poesia viva, pulsante e amorosa, revista por meio de sua teia, ou seja, de seu exercício de fiar as palavras para que possa encher sua vida de ilusão, destino e sorte, aspectos estes descritos nos seguintes versos do poema: “E amorosa tenta/Revestir de ventura/ Palavra e teia. Ilumina o roteiro do poeta/ Reabrindo as ramas da ilusão.”

Além de promover um momento de esperança ao eu-lírico, a poesia também lhe proporciona dor e melancolia, uma vez que, ao reviver as experiências amorosas, o faz perceber que sua vida está cheia de angústias e sofrimentos. Porém, este sofrer é que trará forças, sabedorias para a sua existência, tornando-o uma pessoa mais forte e não mais um ser humano ínfimo, pequeno e frágil: “Que a caridade/ Te faça ainda mais sábia/ Diante da fêmea frágil.”

A poesia é, então, um exercício de recriação da realidade, por meio dela desenvolve-se um mundo fictício e ilusório, por isso, neste poema, o eu-lírico deseja que a “mentira” (falsa aparência de verdade) forneça os caminhos da verdade recriados na obra poética. “Que a mentira apascente / O fogo da verdade”. Percebe-se aí o exercício poético como um fingimento, no qual o poeta é dito como o mentiroso sagaz e astuto, sendo esta uma das maneiras de se atingir o Real.

Na estrofe final, o sujeito-lírico diz que mesmo que o eu se constitua como uma recriação, um ato fictício, é por meio desta máscara (*persona*) que o eu-lírico poderá restaurar a sua identidade (ser). Tal aspecto pode ser comprovado pelo uso do pronome demonstrativo “minha” e pela sinédoque da identidade do poeta exposta pelas palavras “caras” e “mãos”.

LIII

Cadenciadas
 Vão morrendo as palavras
 Na minha boca.
 Um sudário de asas
 Há de ser agasalho
 E pátria para o corpo.
 Anônimo, calado
 O poeta contempla
 Espelho e mágoa

Fragmentos de um veio
 Berçário de palavras.

Um lenda volteiam
 O poeta vazio de seus meios:
 Escombros, escadas
 Amou de amor escuro
 E fugiu de si mesmo
 De sua própria cilada.

O poeta. Mudo.
 Aceitável agora para o mundo
 No seu sudário de asas. (HILST, 2004, p. 90).

É possível observar nos versos acima, um exercício poético de um sujeito-lírico que se configura como um eu-poeta. Neste sentido, ele desenvolve um fazer poético às avessas, no qual as palavras que ganham significado e vida nos dizeres da poesia se destituem (morrem) provocando a mudez e a abertura do poeta para o mundo a realidade que o circunda.

O silêncio na poesia revela-nos a pluralidade e a multiplicidade à medida que é nele que se tem todas as possibilidades de sentidos, já que este suprime os significados arraigados fazendo com que a palavra retorne ao seu estado primitivo e originário do ser; por isso o poeta destitui os sentidos das palavras para poder refazê-las e reconstruí-las em um movimento de constante renovação. O poeta insiste, neste poema, nos vocábulos, imagens, metáforas e metonímias que apontam para este aspecto. O símbolo do silêncio é ostentado pela morte.

Nos três primeiros versos do poema, o eu-lírico enuncia à morte das palavras poéticas, aspecto este sugerido pelos vocábulos “Cadenciadas// Morrendo” e pela sinédoque da poesia “boca”.

As palavras se descorporificam (morrem) e somente ganham forma (corpo) pelas “asas” da imaginação, da fantasia, da transcendência, indo além de sua realidade corpórea para atingir um estado de plenitude.

Essa característica é assinalada pela imagem do “sudário de asas”, já que as asas como símbolo sugere à ascensão do ser, e pelos vocábulos “pátria” e “agasalho” que nos sugere uma idéia de proteção, recolhimento e corporificação dos versos: “Um sudário de asas/Há de ser agasalho/ E pátria para o corpo”.

Neste processo de silêncio poético: “calado”, o poeta se anula: “anônimo”, e, portanto ele irá perceber-se como uma sombra (projeção fragmentada) de si mesmo que sofre, tal como nós podemos ver nos versos: “O poeta contempla// Espelho e mágoa”.

Esse silêncio metafísico, construído na poesia, é preñado de palavras em uma expressão do possível, do múltiplo, do inominável das palavras que se reduzem à sua condição primária e originária, na qual se pode inventar um novo vocábulo, que está em seu estado nascente. Tal característica pode ser percebida no uso das palavras e “Berçário de palavras”.

Para poder criar e recriar a sua poesia, o eu-poeta disciplina e racionaliza o seu representar o mundo na arte, atribuindo-lhe novos sentidos e significados e recria a suas palavras por meio do indizível (silêncio) e do inominável, em um processo que se torna circular, em que é com a morte das palavras e renova-se e renasce a poesia hilstiana, como nos sugere o verso: “Umas lendas volteiam”.

Este processo constitui-se, como o eu-poético. O poema diz “Umas lendas que volteiam”, ou seja, uma circularidade que perpassa a poesia, em que o poeta, vazio de seus meios intimistas e confessionais, amparado pelos escombros ou destroços de si mesmo e pela escada que promove a sua transcendência, disciplina as suas emoções e a poesia.

O poeta, “vazios de seus meios”, ou seja, sem a palavra (silêncio), torna-se apenas “escombros”, ou seja, resquícios, e pode ver o seu ser e sentimentos de uma maneira velada, fingida. É o que se evidencia nos versos quinze, “Amou de amor escuro”, e dezesseis, “E fugiu de si mesmo”. O exercício de fugacidade das emoções (si mesmo) como um processo de reconstrução, disciplina, fingimento e reconfiguração é um dos exercícios de instauração do eu pela escrita e, sendo exercício, é sempre sujeito a movimentos a repasses.

É neste escape por meio da máscara, do distanciamento e do anonimato, do silêncio e de sua morte que o poeta irá se abrir ao mundo à sua realidade. O vocábulo “aceitável” e

a palavra “sudário,” reforçam esta idéia. Tal morte e silêncio trará para o eu-lírico a possibilidade de ascendência e transcendência, como nos mostra a simbologia das asas, bem como às suas palavras a possibilidade de renovação.

Em consonância às idéias proferidas no poema anterior e às análises apreendidas ao longo deste capítulo, conclui-se que subjetividade hiltiana mostra-se por meio da multiplicidade, compondo-se, então, de subjetividade(s), que são constituídas no exercício da máscara, da fuga de si, do escapismo e do processo de des-individualização do ser, meios estes do exercício de constantes renovações. Tal assertiva, como já dito na introdução do presente capítulo, equipara-se à interpretação de subjetividade lírica desenvolvida por Hamburger e Nietzsche.

Tratado este aspecto da constituição do eu configurado pela modalidade da máscara vista como um viés à multiplicidade do ser, como índice de indeterminação e como a explicitação de uma *persona* poética, segue, em um terceiro capítulo, a análise de outro aspecto constitutivo e integrante do sujeito-lírico hiltiano. Pode-se perceber, nos caminhos trilhados desta dissertação, que o sujeito-lírico é um ser que se constituirá por meio de projeções, ou seja, no externo (outro, tempo, distância) e na máscara (disfarces múltiplos). No próximo capítulo, será mostrado que o sujeito-lírico virá a si mesmo por meio da imagem-palavra.

CAPÍTULO 3
O SER-IMAGEM-PALAVRA NA
POESIA HILSTIANA

XVII

Os juncos afogados
 Um cão ferido
 As altas paliçadas
 Devo achar a **palavra**
 Companheira do grito.

Um risco n'água
 Um pássaro aturdido
 Entre o capim e a estrada

Um grande girassol
 Explodindo entre as rodas

Imagens de mim
 Na caminhada. (HILST, 2004, p.50). (grifo nosso)

Como se percebe ao longo do poema XVII de *Cantares*, o eu-lírico, em uma tentativa de se retratar “Imagens de mim/ Na caminhada”, constrói-se por meio de imagens. No poema acima, o eu descreve a sua vida e personalidade por meio de imagens que se referem aos elementos da natureza.

Os elementos colocados nos versos da primeira estrofe remetem a uma idéia de que a vida e a poesia do eu lírico passa pelos sofrimentos, feridas e perdas. Neste processo, o sujeito-lírico sente-se como alguém morto e sôfrego, as imagens dos juncos cheios de vida e beleza, que estão afogados, do cão, símbolo da ternura, e a imagem de “Um grande girassol”, que se acaba diante das rodas ferido, revelam tal perspectiva.

Diante disso, o eu-lírico se vê como alguém pequeno e ínfimo, “Um risco n'água”, como algo que se forma e esvai com rapidez, que se põe livre e em aberto, “Um pássaro”, ao mesmo tempo perdido e atordoado entre a firmeza, proteção, “Capim”, e a vontade e a liberdade de seguir em busca de um caminho, devastar a imensidão e o infinito, “estrada”. Neste poema, os elementos água, aves, larvas e asas, terras, cães e girassóis se fundem, mostrando a multiplicidade, imensidão, indeterminação e fugacidade do eu.

A construção do eu-lírico se dá por meio da palavra poética, feita de metáforas, imagens, meio pelo qual o poeta, em um exercício árduo, canta as suas dores, penas, esperanças, expectativas e, ao mesmo tempo, enuncia aspectos da própria sociedade e da essência e existência do homem: “Devo achar a palavra/ Companheira do grito”. Por isso, a poesia de Hilst se torna um exercício incessante de busca, recriação e construção da imagem-palavra, que é representativa de uma percepção do ser e de sua subjetividade, já

que a composição do sujeito é um tema complexo, obscuro e extrapola as esferas do racional e do discursivo, e não se pode compreendê-lo em sua simples manifestação direta, torna-se necessário utilizar a imagem. Por isso, o ser da imagem não se apresenta como um aspecto dado, mas coexiste em um fluxo dinâmico e movente.

Desta forma, é na construção simbólica que reside todo o problema da significação, da representação e da construção da consciência de si, em Hilst, uma vez que o simbolismo que encerra a imagem diz respeito à consciência humana. Em especial, a imagem tem, então, segundo Durand (2000), o poder de representar o todo do ser, mas ao mesmo tempo ela o reproduz em sua exterioridade, pois o ser humano pode construir a sua relação com o mundo por meio dos símbolos e das imagens.

Além disso, a imagem, segundo Octávio Paz (1976), “diz o indizível”, revela a condição humana e abarca muitos significados contrários ou díspares, reconciliando-os ou suprimindo-os; assim, aproximam-se realidades opostas ou distanciadas, promovendo a unidade a pluralidade. Conjugando imagens contraditórias, a imagem atenta contra os fundamentos do pensar racional e baseado na verdade. Neste processo, engendra-se um constante fluir, abrindo-se para um final que se torna um contínuo começo em meio a um jorro imagético.

O presente capítulo objetiva analisar como a palavra e a imagem são representativas do jogo contraditório, da subjetividade fragmentada, constituidores de um ser em trânsito, num fluir de associações de imagens dissonantes representativos do extremo-tudo da palavra. Quanto mais dissonante, maior a possibilidade de mobilidade, de ampliação da percepção sensorial pelo movimento da unidade na pluralidade de um sujeito infinito-ninguém.

A relevância deste capítulo consiste, então, em ser concludente do viés perpassado nos capítulos anteriores, busca responder à indagação proposta inicialmente – quem constitui-se no sujeito hilstiano e como o mesmo se constrói –, sob a ótica da palavra por meio da simbologia e da imagética.

Para tanto, será desenvolvida, no presente capítulo, uma reflexão acerca das imagens corporais como representativas da percepção do ser. Analisa-se, ainda, a constituição de um ser em trânsito em que serão anunciadas as imagens que indicam o movimento e a mobilidade do ser e a relação do eu com a construção da palavra poética, o que se empreende num exercício metalingüístico.

As imagens corporais do eu⁶

Na obra *Cantares*, nós percebemos o uso das imagens corporais na caracterização da *persona* lírica, já que o corpo é responsável por determinar a percepção e a sensação do sujeito sobre si e o mundo.

Neste sentido, o corpo, nesta obra, carregará as marcas de dor, sofrimento, decrepitude e finitude, causada pela efemeridade do tempo. Sob a percepção do corpo pousa sobre a poética hilstiana a consciência temporal. Deste modo, para o sujeito, “Existir é tomar consciência do tempo *da perecibilidade* do corpo. Viver o transitório da vida com intensidade da morte ou com a fugacidade do gozo, é estar num estado passional diante da própria existência” (DUARTE, 2006, p.29). É por meio do corpo que, então, dar-se-ão os prazeres, gozos e as paixões, e a intensidade do viver, bem como a sua própria representação.

O sujeito como um ser que possui uma consciência corporal está aberto ao outro, ao mundo ligado às percepções temporais. Além disso, ele é depositário das sensações, emoções, e experiências formando tanto pelo externo quanto internamente a constituição de nossa subjetividade. Tal aspecto é representado em Hilst por meio da apresentação das imagens empreendidas dela sobre o seu corpo e este será visto como uma representação da *persona* lírica. O poema XIX de *Cantares* de Hilda Hilst ilustra estas características.

XIX

Corpo de carne
Sobre um corpo de água.
Sonha-me a mim
Contigo debruçada
Sobre este corpo de rio.
Guarda-me
Solidão e nome

E vive o percurso
Do que corre
Jamais chegando ao fim.

Guarda esta tarde
E repõe sobre as águas
Teus navios. Pensa-me

⁶ O corpo é um elemento relevante e recorrente, na poesia hilstiana, já que é a partir da tomada da consciência do prazer corporal que o ser humano toma consciência de sua existência interior e pode, portanto subir a uma esfera mais sublime em busca do seu auto-conhecimento. Tal poética corporal se estrutura a partir de uma erótica verbal, na qual as imagens e as palavras promovem a caracterização e corporificação do sujeito-lírico.

Imensa, Iluminada
 Grande corpo de água
 Grande rio
 Esquecido de chagas e afogados.

Pensa-me rio
 Lavado e aquecido de tua carne.
 (HILST, 2004, p. 52).

Neste poema, Hilda Hilst constrói os lugares do eu e do tu. O eu ostenta e direciona o discurso poético para um tu que se posiciona como um interlocutor sem constituir como uma voz ativa no poema. Criam-se, nestes versos, imagens que sugerem a procura de uma constituição mais concreta e palpável do sujeito-lírico que é fluído, já que o mesmo não apresenta uma caracterização definida. Esta corporificação do eu é feita por intermédio e sobreposição do outro, que é sugerida no poema pela palavra sobre, desenvolvendo-se, assim, uma construção poética no qual o eu será sonhado, pensado e desenhado na escrita.

As imagens que interligam-se atribuindo sentido à constituição do eu, são: “corpo-água”, “corpo do rio”, a estas unem-se os adjetivos “Grande”, “Imensa” e “Iluminada”, e à “Jamais chegando ao fim”. Tais imagens sugerem-nos a visão do eu como um “rio” que modifica-se e flui sem chegar a uma imagem determinada, já que a ele também é atribuído um perfil de um sujeito amplo, extenso. Esta configuração do eu-lírico constituído como um **corpo-rio** é reiterada através do aspecto icônico do poema, nos quais os versos sugerem o movimento de um rio.

O tu é representado por imagens mais concretas e materiais (“Corpo de carne”; “navios”), e portanto possui uma corporeidade que o eu-lírico necessita.

O ato de corporificação do eu através do Outro perpassa todo o poema. Na primeira estrofe o eu (“corpo de água”) pede ao outro que o fantasie, imagine debruçado sobre ele em um movimento de sobreposição, aspecto este sugerido pelo vocábulo **sobre** do “Sobre este corpo de rio”. Porém, mesmo ao promover o seu ato de pertencimento ao outro, a *persona* lírica, na primeiras e segundas estrofes do poema, não deseja que o outro a tome por inteiro, mas que a deixe obscura, fluida “E vive o percurso/ “Do que corre , infinita: “Jamais chegando ao fim”.

A partir da terceira estrofe a constituição do eu será pensada, “Pensa-me”, pelo outro, anunciando o processo de transição do eu que será revestido no segundo verso pela corporeidade do outro, tal transição é sugerida pela simbologia dos navios que serão repostos à águas: “Guarda esta tarde/ E repõe sobre as águas/ Teus navios”, mesmo neste

momento, pede para que o tu o amplie: “Imensa, iluminada/Grande corpo de água”, ou seja, o veja como um ser que mesmo submerso: “afogado” neste outro se constitui em sua amplidão. Na última estrofe o eu já começa a ter algum corpo já que este foi “Lavado e aquecido” pelo corpo do eu-lírico.

Este processo de sobreposição do Outro no eu faz com que o sujeito visto como alguém disforme ganhe forma, e promova assim uma busca do auto-conhecimento em um movimento de debruçar-se sobre si mesmo, como ocorre no mito narcísico, vendo-se e se conhecendo agora por meio de uma identificação corporal concedida pelo outro e o desejo de busca de si é reiterado pelo uso pleonástico da expressão “Sonha-me a mim”.

No poema acima, nós podemos perceber que a tentativa de corporificação do sujeito lírico hilstiano é uma maneira pela qual ele tentará exprimir e reaver a sua subjetividade que só ganhará corpo através do Outro e da palavra, já que este é um sujeito pensado, imaginado e desenhado pela forma realizado do poema. Destes versos nos percebemos o uso de três imagens corporais que compõem o eu-lírico e o outro: O corpo-carne e o Corpo-rio, além destes há o corpo-casa, o corpo-barca, corpo-campo, que enunciam a constituição da *persona* lírica hilstiana, através do pertencimento ao outro que pode ser visto como o tempo, a linguagem, um tu, entre outros.

O corpo-carne é explicitado pelos elementos anatômicos e materiais, tais como: entranhas, órgãos, pele, esqueleto e o erótico configurados da efemeridade do tempo que incorre na inquietude existencial a cerca da vida, em especial na percepção do ser, como interrogações sobre o que é passageiro, o que se prolonga e o que volta e permanece. Tal aspecto pode ser averiguado no poema IX da obra *Cantares*

IX

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

No poema IX o eu-lírico fazendo uma indagação ao outro, mostra que seu corpo material é a sua realidade, e é nele que pode se ter a intensidade da vida e do gozo, já que este lhe traz “maravilhas”, porém ao pensar-se como alguém perecível, ele vê que só há a esperança na poesia, quando se é corporificado pelas palavras que podem mostrar e ao falar sobre a sua efemeridade é capaz de conceder ao eu um corpo eterno, e trazer para si novas esperanças e pelas palavras ele irá se renovar através de um eterno recomeço.

O corpo-rio sugere-nos a percepção do fluir do dinâmico conteúdo irretornável como um aspecto da inconstância, efemeridade, o esvair-se e do desencontrar-se, do fragmentar-se, do projetar-se, em suma, do conflito. Exemplifica-o poema XXII:

XXII

Toma para teu gozo
Este rio de saudade.
Nenhum recobrirá o teu corpo
Com tamanha leveza
E com tal gosto

Ainda que sejam muitos
Os largos rios da Terra.

Toma para o teu gozo
Minha dor e insanidade
De nunca voltar a ver
Meu próprio rosto.

E aguarda uma tarde sem tempo
Onde serei apenas retalhada

Um espelho molhado de umas águas.
(HILST, 2004, p.55).

No poema acima, o eu-lírico, na primeira estrofe, é simbolizado pela imagem do rio, que é metaforizado como um “rio de saudade”, ou seja, é um sujeito que está sempre em falta e ausência, sempre em busca de se completar. O tu apresenta o corpo que este sujeito necessita e é por isso que o mesmo o tomará para o seu deleite e gozo, em um ensejo que se mostra como posse de um eu desejoso do outro, e assim este eu recobrirá o corpo do outro tomando-lhe a forma em uma “leveza” e “gosto”, ou seja, de forma superficial sem que o outro o perceba. Na segunda estrofe o eu-lírico pede para o outro que ele a tome, como forma de restaurar a sua identidade, porém tal processo apenas enunciará

para o outro o sofrimento do eu-lírico que se sente um ser sem identidade fixa em um processo de reformulações. “Um espelho molhado de umas águas”.

O corpo-casa representa um desejo do eu-lírico de subjetividade, um mergulho em si mesmo, ainda que dissimulado ou fragmentário, a casa sendo tomada como expressão de um centro de espiritualidade íntima, um acolhimento do ser, aspecto ilustrado pelo poema XIV:

XIV
 Como se desenhados
 Tu
 E o de dentro da casa.
 Entro
 Como se entrasse
 No papel adentro

E sem ser vista
 Rasgo
 Alguns véus e fibras
 Sem ser amada
 Pertença.

Que sobreviva.
 O fino traço de tua presença.
 Aroma. Altura.
 E lacerada eu mesma

Que jamais se perceba
 Um gota de sangue na gravura.
 (HILST, 2004, p.47).

No poema XIV, salienta-se o desejo de um movimento introspectivo de um eu, posto que se toma a figura da casa, tida como símbolo da intimidade e proteção, como o corpo do sujeito. Este movimento é representado pelos vocábulos “dentro”, “entro”, “entrasse”, adentro. O eu é alguém construído e pensado pela poesia, processo este sugerido pelas palavras “desenho”, “papel” e “gravura”; é, então, pela palavra, que se desenha e elabora o eu-lírico, o qual manifesta a possibilidade de desnudar-se ao outro, ao rasgar as suas máscaras (“Véus”, “Fibras”) para pertencer-lhe, o que lhe é possível sem que ele mesmo perceba, empreendendo assim o laceramento de si. Elucidam tal aspecto os vocábulos “rasgo, véus e fibras, pertença, tua presença, lacerada, sangue”. Pela estrofe “E sem ser vista/ Rasgo/ Véus e fibras/ Sem ser amada pertença”, percebe-se que a introspeção (busca de si) conota um projetar-se no outro em busca de pertencer-lhe, de forma a não demonstrar-se oculta ao outro, poupando-lhe de perceber-lhe dividida; é, pois, pelo exercício poético que se é possível se dissimular em uma indefinição.

O corpo barca sugere-nos a relação do eu-outro ou mundo na procura de si, pelo que também prenuncia cenários existenciais em que são anunciados inquietudes, conflitos e também passividade, o deixar-se conduzir à consciência das limitações, enfim, a dependência tanto ao humano como ao transcendente, aspecto denotado no poema XXXV.

XXXV

Desgarrada de ti
Sou a sombra da Amada.
Das madeiras da casa
Farei barcas côncavas

E tingirei de negro
Os lençóis de fogo
Onde nos deitávamos

Velas
Bandeira para as minhas barcas.

E de dureza e arrojo
Hei de chegar a um porto
De pedras frias.

Memória e fidelidade
Meu corpo-barca
Esmago contra as escarpas.

De luto de choros um dia
Verei a tua boca beijando as águas
Teu corpo-barca. Minha trilha. (HILST, 2004, p. 69).

No poema XXXV, o eu-lírico, em um processo de desprendimento do outro, percebe-se como uma “sombra”, ou seja, um outro-alguém que foi amado um dia. Este exercício será um momento em que o eu recriará o seu espaço e a sua identidade como alguém que foi “amado” um dia. Em tal trajetória, o sujeito-lírico construirá “Das madeiras da casa”, “barcas côncavas”, ou seja, ele manifestará um exercício de introspecção, aspecto este desenvolvido pelo sentido da palavra “côncavas”. Seu corpo, todavia, será uma barca que promove a possibilidade da passagem, da transição, do devir, o fluir, o deixar-se levar, em que o eu se mascara com “velas” e “lençóis”, lençóis estes a serem tingidos de negro, ou seja, estarão obscuros, formando a sua constituição de um eu hermético, misterioso, que não se deixa apreender, visto como corpo barca (que leva e o conduz sem destino), um eu-lírico múltiplo, que somente chegará a um porto (destino) de “pedras frias”, ou seja, em sua destituição. Por isso, o eu-lírico será envolto pela memória

que irá fazer com o ele se perpetue; ele irá destituir-se, esmagando o seu corpo-barca sob as escarpas, e mesmo em meio a sofrimentos e angústias (“escarpas”) o outro tomará o tu e dará forma corpo ao eu-lírico que é água (líquido), através do desejo (“boca”). Neste momento dar-se-á a experiência de pertencimento do eu ao outro, já que o seu “corpo-barca” será o caminho, “trilha”, para o eu.

O corpo-campo faz-se expressão da busca de identidade relacionada ao corpo-carne, porquanto nele se empreende o embate e conflito existencial do ser e do ódio-amor. É ilustrativo de tal característica o poema XLIV de *Cantares* (2004):

XLIV

Lembra-te que morreremos
 Meu ódio-amor.
 De carne e de miséria
 Esta casa breve de matéria
 Corpo-campo de luta e de suor.

Lembra-te do anônimo da terra
 Que meditando a sós com os seus botões
 Gravou no relógio das quimeras
 “É mais tarde do que supões”

Por isso
 Mata-me apenas em sonhos
 Podes dormir em fúria pela eternidade
 Mas acordado, ama. Porque ao meu lado
 Tudo se faz tarde: amor, gozo, ventura. (HILST, 2004, p. 80).

No poema XLIV de *Cantares*, o eu-lírico percebe a efemeridade de sua existência e por isso ele pede ao “ódio-amor” que apenas o mate em seus sonhos, já que todo o seu corpo se esvai no tempo, um corpo-campo que é amplo, extenso e vago e é capaz de abarcar todo o sofrimento, as lutas, o suor, ou seja, ele se abre ao mundo e ao tempo, que traz para si as suas angústias, conflitos e vastidão do sentimento.

Assim como em Hilst, o corpo como constituinte da relação do eu com o outro e consigo mesmo foi desenvolvido pela fenomenologia de Merleau Ponty, descrita em seu livro *Fenomenologia da percepção* (1945). Para este autor, o corpo é o conteúdo pelo qual o objeto existe, não sendo, portanto, uma mera matéria orgânica ou uma idéia. Assim, o corpo espelha-se na experiência vivida, por isso ele não é um objeto totalmente apreensível pelo exterior, nem é um sujeito no qual se transparece a si mesmo. Ele se torna, então, um espaço da produção de sentido daquilo que é experimentado, porém não é apenas resultado

do ambiente, mas do modo pelo qual este se relaciona. Uma paisagem é criada, recriada e reconfigurada, em um contínuo movimento de devir, causando então uma sensação de estranhamento.

Não há por isso “um homem interior” voltado para si, pois, ao mergulhar em si mesmo, ele descobre que está no mundo. O homem realiza, então, a sua alteridade quando ele é efetivamente um corpo, e para estar em tal condição ele precisa estar voltado para uma série de significações aplicadas à experiência no mundo, como a linguagem ou a temporalidade. Ao dirigir-se ao mundo, o homem reconhece-se como sujeito, e esta relação com algo que está fora leva-o a um movimento constante de devir. O sujeito não se realizará completamente, já que o seu corpo o impede de ter acesso a uma plena consciência de si.

A noção de carne é um dos princípios do autor, pela qual se pode apreender uma visão do pertencimento do sujeito ao mundo, ao tempo, à linguagem, ao outro. A estesia do corpo proposta na fenomenologia de Merleau-Ponty apóia-se, então, em uma compreensão erótica da vida. A percepção erótica irá permitir falar de uma relação corpo-mundo, mas não da ordem do *eu penso*, à maneira do cogito cartesiano, mas do eu vivo, eu sinto, eu amo.

Esta perspectiva de Ponty foi descrita, também, por Michel Collot (2004), que atenta para a reinterpretação da subjetividade lírica, pois este não mais considera o sujeito em sua substância, interioridade ou identidade, mas sim em sua relação com um fora que o altera.

O poeta é sujeito ao mundo, pertencido ao tempo ou à linguagem. O lirismo nasce do contato que as coisas exteriores propiciam ao poema, será o objeto verbal sob o qual o “eu” dá consistência às emoções, em uma matéria que é ao mesmo tempo mundo e palavra e perspectiva do olhar, o que nos leva a extinguir as dicotomias entre o dentro e o fora. Tal alteração do sujeito lírico está ligada ao exercício da linguagem e do corpo, daí, constitui-se uma noção de uma poesia que valoriza a materialidade das palavras e das coisas, pois a linguagem dará corpo ao pensamento do sujeito-lírico que se relacionará com as coisas. Podemos constatar tais características nas seguintes palavras de Collot (2004, p. 167):

É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, abraçando-a e sendo por ela abraçado. Ele abre um horizonte que o engloba e o ultrapassa. Ele é, simultaneamente, vidente e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão do outro, corpo próprio e, entretanto, impróprio, participando de uma complexa intercorporeidade que

fundamenta a intersubjetividade que se desdobra na palavra, que é, para Merleau-Ponty, ela mesma, um gesto do corpo. O sujeito não pode se exprimir senão através dessa carne sutil que é a linguagem, doadora de corpo a seu pensamento, mas que permanece um corpo estrangeiro.

Das discussões desenvolvidas acima, depreende-se a perspectiva do sujeito-lírico hilstiano, uma vez que há, neste, um eu que, para se compor, ou seja, se corporificar, explicita seu exercício de pertencimento ao outro, ao mundo ou à linguagem.

O ser em trânsito na poesia de Hilda Hilst

A mobilidade e a indeterminação da identidade do eu revela uma das características da *persona* lírica hilstiana, pois este não possui um caráter de substância e fixidez, sendo um sujeito oscilante que se constrói e reconstrói ao longo dos poemas, transformando-se, sendo um “arquiteto destas armadilhas”, tecendo e representando o seu mundo como uma fiandeira que, a um só tempo, tece e destece os seus traços.

Em *Cantares*, assim a composição do sujeito-lírico hilstiano acontece, em meio a uma linguagem que se estrutura em fragmentos, redemoinhos, descentramentos que se acumulam, se expandem e se aproximam ao longo de seus versos. Os poemas são feitos de imagens em movimento, de corte sob corte. “Ao lidar com complexidades cada vez maiores, com novas formas de apresentação dos temas, a poeta empurra a linguagem para significados cada vez mais movediços, de uma linguagem que busca significados e depois os desmonta” (DUARTE, 2006, p. 15). O poema III da obra *Cantares do Sem nome de partida* de Hilda Hilst mostra esta característica do sujeito lírico hilstiano, que é o seu estado de impermanência, deslocamento e transformação do eu, revelando uma subjetividade em movimento:

III

Isso de mim que anseia despedida
 (Para perpetuar o que está sendo)
 Não tem nome de amor. Nem é celeste
 Ou terreno. Isso de mim é marulhoso
 E tenro. Dançarino também. Isso de mim
 É novo: Como quem come o que nada contém.
 A impossível oquidão de um ovo.
 Como se um tigre
 Reversivo,
 Veemente de seu avesso
 Cantasse mansamente.

Não tem nome de amor. Nem se parece a mim.
 Como pode ser isso? Ser tenro, marulhoso
 Dançarino e novo, ter nome de ninguém
 E preferir ausência e desconforto
 Para guardar no eterno o coração do outro.
 (HILST, 2004, p.19)

O “*isso de mim*” não poderá confundir-se com o amor no sentido do objeto criado externo, ou melhor, a figuração do mesmo em alguém amado e finito, mas sim, passará a encontrar-se no *si mesmo*, ou seja, na *persona* lírica, em um processo de busca e anseio. Constrói-se aqui um jogo imagético no qual se empreendem descrições do eu-lírico em imagens e metáforas, figurando a composição de uma subjetividade móvel e ambígua em que se depreende o trânsito e o movimento.

Nos primeiros versos da primeira estrofe, o sujeito-lírico lança a idéia de ausência e partida de si (descentramento), “Isso de mim que anseia despedida”, em um esvaziamento de si pelo qual o eu está em um processo de contínuo refazer (movimento), “Para perpetuar o que está sendo”, o que não se acaba, o que nos é sugerido pelo uso do verbo no gerúndio.

No terceiro, quarto e quinto versos da primeira estrofe, tem-se uma descrição de algumas características que permeiam o eu-lírico. Neste contexto, a *persona* lírica utiliza-se de paradoxos e negações para determinar-se, pois é, ao mesmo tempo, brando, “tenro”, inquieto, agitado, “marulhoso”, não pertence a uma esfera “celeste” ou “terrena”, o que nos revela uma inconstância e contradição do eu que não possui uma identidade fixa. Por isso, o eu-lírico se porta como um “Dançarino”, ou seja, em constante movimento de um vir-a-ser.

Os outros versos da primeira estrofe sugerem, por meio de comparações, a idéia de que a fixidez do sujeito-lírico é inalcançável. Assim, no poema, a poeta utiliza uma metáfora para nos mostrar esta impossibilidade, ou seja, ser inalterável é tão impossível como se um tigre que tem a natureza agressiva se portasse mansamente.

Na última estrofe do poema, o eu-lírico retoma os versos das estrofes anteriores, utilizando-se de uma negação para contradizer (“Nem se parece a mim”) as idéias descritas nestes versos, pois ele se sente perplexo (“Como pode ser isso?”) ao se perceber tão contraditório e oscilante, ou seja, sem uma determinação: “Ter nome de ninguém”.

E, para finalizar a análise do poema, percebe-se, nos dois últimos versos, que o eu-lírico se desfaz de todas as suas características por ser finito, e é na ausência de algo

concreto sobre o seu ser que ele se eternizará no coração do outro, ao se realizar em meio às constantes renovações e criações.

No texto acima, a poeta utiliza-se de paradoxos, comparações, negações e paralelismos para nos apresentar o caráter de indefinição e imprecisão do homem. Assim, tem-se a impossibilidade do sujeito de fazer-se acabado frente à parcialidade e mobilidade da realidade.

Neste livro, a idéia de movimento e de um sujeito em um estado de transitoriedade está presente também nas imagens díspares e contraditórias que são colocadas em um mesmo nicho semântico ou são unidas por hífen, desfazendo significados prontos e arraigados para se construir novos sentidos em um estado de vir-a-ser. Deste modo, as imagens são estruturadas e marcadas pelas propriedades de multiplicidade, impermanência e instabilidade; é por isso que a imagem libera o sentido original do vocábulo pelo próprio símbolo, de ser o próprio sendo outro. Tal característica pode ser vista nos versos do poema XII da obra *Cantares de perda e predileção* (2004, p. 45): “Um cemitério de pombas/ Sob as águas/ E águas-vivas na cinza//Ósseas e lassas sobras/ Da minha e da tua vida. Nestes versos, criam-se e se aproximam realidades distintas por meio das imagens que revelam a morte do eu-lírico e os contrastes, como ocorre no verso “E águas-vivas na cinza”, ou na idéia trazida pelo verso “Um cemitério de pombas / Sob às águas”, que salienta um pensamento poético voltado para um princípio que se baseia em uma lógica desconstrutora e ao mesmo tempo reveladora e criadora.

Para melhor entender estas características da persona-lírica hilstiana, será empreendida a análise do poema XLVI da obra *Cantares de perda e predileção*.

XLVI

Talvez eu seja
O sonho de mim mesma.
Criatura-ninguém
Espelhismo de outra
Tão em sigilo e extrema
Tão sem medida
Densa e clandestina

Que a bem da vida
A carne se fez sombra.

Talvez eu seja tu mesmo
Tua soberba e afronta.
E o retrato
De muitas inalcançáveis

Coisas mortas.

Talvez não seja.
 E ínfima , tangente
 Aspire indefinida
 Um infinito de sonhos
 E de vidas. (HILST, 2004, p. 82).

O poema XLVI da obra *Cantares de perda e predileção* traz a composição de um eu-lírico marcado pela fragmentação, a lacuna, a mobilidade e a impossibilidade de conhecimento total e pleno em relação a si mesmo. Por isso, a persona-lírica adquire contornos ficcionais que se constroem e reconstroem por meio de conceitos e definições que se compõem pelo trânsito das imagens.

Sendo assim, estes versos desenrolam-se sob o signo da aflição de um sujeito que se vê como alguém inacabado e indeterminado. Em uma primeira leitura verifica-se que o texto compõe-se de 19 versos estruturados em quatro estrofes heterométricas. Há, nos versos, uma espécie de paralelismo na elaboração do texto, que reforçará a construção semântica e estrutural do poema.

A leitura destes versos permite notar que eles são compostos por estruturas paralelas formadas pelo vocábulo “talvez”, conjugado ao verbo “ser” na primeira pessoa do presente do subjuntivo. A palavra “talvez” é classificada na categoria dos advérbios de dúvida, expressando uma circunstância duvidosa, imprecisa e indeterminada, e os verbos do presente do subjuntivo reforçam tal perspectiva, pois este modo verbal é empregado, em sua maioria, para expressar uma ação duvidosa e incerta. Tais paralelismos atestam para a conjugação de imagens circulares que mostram um caráter de imprecisão nos conceitos empregados ao longo do poema.

As estruturas paralelas vão sendo reelaboradas ao longo das estrofes, em que a autora deixa de seguir à risca a estrutura do verso que serve de paradigma, “Talvez eu seja”, criando outros versos pela colocação de novos elementos formais: “Talvez eu seja tu mesmo”; “Talvez não seja”. Estas estruturas servem, então, como um elemento auxiliar de divisão das estrofes em três partes distintas com uma estrofe intermediária formada por apenas dois versos, promovendo a relação entre a primeira e a terceira estrofes.

A primeira parte é formada pelos versos da primeira estrofe. Nestes, o “eu” busca um mergulho em si mesmo em um movimento de auto-conhecimento (“mim mesma”), porém tal aspecto desemboca no esvaziamento eu, pois nos versos seguintes o eu é tratado

como uma “Criatura-ninguém”, “Espelhismo de outro”. À palavra “criatura” surge uma idéia de criação que ao mesmo tempo desemboca em um ninguém, que é sinônimo da personagem odisséica que, sob a máscara de um ninguém que é alguém, torna um só homem é todos os homens. Tal perspectiva revela-nos a caracterização do “eu lírico” como um homem múltiplo. Dentro desta perspectiva, a persona-lírica sente-se com intensidade, “Tão”, como alguém contraditória “Tão em sigilo e extrema”, indefinível, “Tão sem medida”, e complexa, “Densa e Clandestina”, partindo de uma visão de seu transbordamento (“extrema”, “sem medida”) a seu recolhimento (“Sigilo”, “Clandestina), aspecto este que a torna um ser móvel e infinito, abrangendo todas as suas possibilidades de ser.

Na estrofe de transição, formada pelos dois versos da segunda estrofe, o eu mostra que o seu corpo (material) é apenas uma “Sombra”, ou seja, uma projeção de um outrem, o que o torna um ser indeterminado, sem forma. Porém, esta característica é vista pelo eu lírico como um processo necessário à sua reconstituição, aspecto este sugerido pelo verso “Que a bem da vida”.

A partir da terceira estrofe, a persona-lírica configura-se como um ser duplo, “Talvez eu seja tu mesmo”, desdobrado, que mesmo em sua condição de “sombra” de outrem se sente “altivo, “soberbo” desbravando-se em um processo de contínuas experimentações que não apresentam um fim. Esta persona-lírica é, então, um ser circular, ou seja, está em um contínuo processo de eterno retorno de seu começo e fim, constatação esta percebida na análise do verso “E o retrato de muitas/ inalcançáveis coisas mortas”; também é “obscura” e por isso se assemelha a esta criatura divina.

Na última parte do poema, o “eu” utiliza-se do advérbio de negação “não”, porém tal negatividade não expressa uma não correspondência aos sentidos estabelecidos nos versos anteriores, mas os reitera, pois o eu aspira por uma intensa fugacidade, “tangente”, que a um infindar de sua reconstrução “Aspire indefinida/ Um infinito de sonhos / E de vidas”.

A afirmação e a negação, processos opostos, anulam-se ao longo do poema, desfazendo a sua contradição e mostrando que o processo de constituição do eu-lírico se dá por imagens e palavras que, ao mesmo tempo em que possuem sentidos antagônicos, se unem no poema para revelar um eu que não se define, ou seja, que está em um processo móvel.

Das análises e discussões desenvolvidas ao longo da perspectiva da construção de um sujeito-lírico em trânsito, depreendeu-se que este se inscreve por meio de imagens que revelam uma mobilidade, oposições que se desenvolvem por meio do movimento de uma pluralidade, aproximações e distanciamentos das imagens, negações de si, aspectos estes que fazem com que o eu adquira apenas contornos ficcionais, isto é, seja criado e reiventado na escrita.

A palavra às avessas do ser

Há na obra *Cantares* um retorno ao próprio discurso poético, exercício este que nos desvela o ser, a falta e a busca de um eu por perpetuar-se e transcender o tempo, com um desejo de eternidade. Nesse sentido, a linguagem e a palavra permitem-nos ir além da realidade sensível e concreta, levando-nos à construção de um mundo criado e reinventado, local este, em que se pode nos revelar, permanecendo o ser como alguém estrangeiro.

Constitui-se aí um eu às avessas do aparente, que é, então, um sujeito estranho a si mesmo. O sujeito irá exprimir-se, então, através da linguagem da palavra poética que, em Hilst, é carregada de uma sensorialidade, do desregramento, de um fazer-se em imagens dissonantes que causam um certo estranhamento, por conjugarem realidades distintas por paridade de semelhanças e dissonâncias, em que o sujeito expressa as suas contraditórias virtualidades.

Tal característica pode ser vista no poema XXXIII da obra *Cantares de perda e predileção*:

XXXIII

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

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

No poema XXXIII, o eu-lírico tece-se por meio da palavra pronunciada (poesia), e destece, já que na última estrofe a persona-lírica emudece; por isso, sua voz enunciadora expande-se em tal movimento que a faz tornar-se silêncio, deixando deste modo falar as verdades indizíveis.

Neste sentido, o poema é composto por duas estrofes. Os versos da primeira e dois primeiros da segunda formam imagens que revelam algumas características do eu-lírico: este se vê como um outrem, pois ele o é. Já nos dois últimos da segunda estrofe, a *persona* lírica se torna esquecimento, ou seja, se desconstrói em um processo de decompor-se para se reconstruir, com intensas e infindas renovações.

Os nove primeiros versos do poema exprimem um sentido de condição, em que se utiliza a partícula “se” com a função de uma conjunção subordinativa condicional, por isso, cria-se, em torno do poema, uma situação hipotética em que o eu percebe ser possível desfazer a sua dor através da palavra escrita do poema: “Se te pronuncio”. Neste sentido, a poesia serve como uma máscara para o eu-lírico, em que ele pode reviver, refazer, reconstruir a sua vida se tornando outro, posto em uma outra realidade, e ao mesmo tempo sobreviver ao tempo efêmero e finito, “Retomo um Paraíso”.

Para reescrever esta nova realidade recriada pelo poema, o eu-lírico utiliza-se de imagens e metáforas que evidenciam tal característica. Uma das primeiras imagens desenvolvidas pelo sujeito-lírico é “Paraíso”. Tal símbolo está escrito em letra maiúscula, o que retoma, então, a idéia do Éden bíblico, onde ao mesmo tempo em que tudo o que se tem é paz, tranqüilidade e alegria, há a concretização do pecado de Adão e Eva, que faz com que o homem seja destituído de seu estado paradisíaco para o mundo de sofrimentos, penitências e provações. Daí os versos seguintes, “Onde a luz se faz dor” e “E gelo a claridade”, mostrarem tal aspecto, pois, ao mesmo tempo em que, através da escrita, pode-se retomar e reviver os momentos felizes da vida amorosa, tornando-se uma quase realidade (“luz”, “claridade”), é também revivida a dor causada pelas perdas e separações (“dor”, “gelo”).

No quinto verso do poema, tal enunciação de um “Paraíso” continua: a realidade tenebrosa, “treva”, “sombrias”, inundada de perdas, crueldades e separações, “Depois de um mar de perdas”, torna-se esplendorosa, cheia de luz, “sóis”, e de paz e tranqüilidade, “turquesa”. A *persona* lírica caracteriza a sua poesia como uma “sonoridade do avesso”, ou seja, um reverter, uma recriação e imaginação do real e do próprio eu, em que a poeta se auto-apropria de seus traços, “vigio”.

A partir do décimo segundo verso, o eu-lírico, como senhor de sua palavra, deseja que todo o “fascínio” e ilusão criado pela poesia se desfaça. Deste modo, o sujeito lírico hilstiano destitui-se dos significados e da representação pré-estabelecida, à medida que, a ele, enquanto um ser conduzido pela palavra poética, é permitido ir além, através dos jogos simbólicos e semânticos dos significados estabelecidos por esta poesia que, em seu sentido dionisíaco do ser, ou seja, em um estado de êxtase e embriaguez, até mesmo loucura, está sempre refazendo-se.

Assim como foi enunciado ao longo de toda a dissertação, o eu-lírico que se sente como um ser conflitante e múltiplo, no qual convergem emoções e sentimentos também inquietos, como o Ódio-Amor, traz para si a permanente busca de reencontro e mergulho em si mesmo. Porém, imerso nesta multiplicidade irrequietadora, o eu só consegue expressar o seu estado subjetivo, através de sua exteriorização em direção ao outro, em sua projeção dupla, no emprego da máscara ou através da palavra e da imagem.

Considerações finais

Responder à pergunta “quem é o eu-lírico?” “da poesia hilstiana na obra *Cantares* leva-nos a reflexões e discussões teóricas a respeito da problemática do sujeito-lírico, já que Hilst apresenta uma obra de arquitetura aberta e heterogênea, tendo como questão central a composição de um eu-lírico conflitante e inquietante, propulsor de uma constante busca de si, daí não se poder configurar uma única percepção a respeito deste sujeito-lírico que se abre em múltiplas perspectivas.

Segundo Combe (1999), a origem do conceito lírico encontra-se no pensamento do romantismo alemão, que desenvolve uma discussão a respeito da relação entre a poesia e a vida, sendo a lírica vista como um gênero subjetivo, em que o “eu” tem um papel central e predominante. Neste momento, o sujeito lírico confunde-se com a personalidade do escritor, que é dotado de uma natureza interior rica e imaginativa, devendo se interessar pelas suas emoções e sensações e estar voltado para si mesmo. Esta discussão sobre a lírica vista como uma arte subjetiva é ampliada por Hegel. Para este autor, a poesia é por natureza essencialmente dotada de uma subjetividade, por meio da qual a poesia expressa as alegrias, os sentimentos, os estados de alma, as dores e sensações do sujeito. O conteúdo da poesia lírica “não pode ser a reprodução verbal de uma ação objetiva onde todo mundo com toda a riqueza das manifestações se possa refletir ou simbolizar. O lirismo restringe-se ao homem individual e, conseqüentemente, às situações e aos objetos particulares” (HEGEL, 1980, 221).

A idéia de um eu-lírico visto como um eu-empírico, ou seja, reflexo da vida e da personalidade do autor, vai sofrer abalos a partir do século XIX e XX, quando a experiência estética de poetas como as de Rimbaud, Pound, Mallarmé, Baudelaire mostram uma poesia mais impessoal e objetiva. Nesta há um sujeito fragmentado, múltiplo e fictício (enunciação), em que a pessoa do poeta não se confunde com o eu-lírico (inteligência que poetiza) e as suas confissões interiores já não são mais o conteúdo da poesia; esta pode surgir de assuntos e objetos quaisquer. Com isso, tem-se na poesia uma interioridade que se pretende neutra, uma criatividade, em vez da imitação da realidade, o uso de fragmentos ao invés da unidade.

Hugo Friedrich (1978), em sua obra *Estrutura da lírica moderna*, faz uma análise da lírica escrita nos séculos XIX ao XX. Este período compreende o que este escritor chamou de era moderna. A poesia desta época refere-se às coisas e aos homens, não como

conteúdos de um sentimento íntimo, mas ela nos conduz ao estranho, ao não familiar, deformando os assuntos. A lírica não quer se nutrir mimeticamente da realidade empírica, que se apresenta fragmentada e efêmera, mas de uma realidade fictícia, criada pelo poeta. Nesta mesma linha de pensamento, este autor coloca a noção de sujeito lírico como algo criado pela linguagem, e não mais como a interioridade do poeta. Dentro deste aspecto, defende-se a noção de despersonalização do sujeito lírico, em que se pretende uma poesia mais impessoal e objetiva.

Friedrich, então, defende a poesia do século XX como tencionada pelo aspecto da impessoalidade, despersonalização e desumanização. Ao desejar esta eliminação de elementos demasiadamente humanos (sentimentais e interiores), tem-se o objetivo de se construir uma arte pura, em que o elemento estético e formal seja primordial, já que a sensibilidade humana, colocada nas obras, desvia sua qualidade estética. Com isso não se pretende tornar a poesia inumana, mas retirar dela o seu caráter confessional e emocional, portanto, “Seu sujeito e uma entoação do sentir cederam lugar a um vibrar oculto” (FRIEDRICH, 1978, p. 170).

Michael Hamburger retoma esta discussão em sua obra *A verdade da poesia* (2007)⁷. Neste livro, o lugar da expressão subjetiva na poesia moderna ocupa grande parte dos questionamentos desenvolvidos pelo autor. Diversas perspectivas são apontadas para explicar o entrelaçamento entre a identidade de quem escreve e a do “eu” poético; neste contexto, inclui-se uma poesia mais confessional, que passa pelo uso das máscaras e das personalidades múltiplas, e ainda, pela defesa de uma impessoalidade. Por isso, “não há uma coisa como um único movimento moderno na poesia progredindo em linha direta desde Baudelaire até a metade deste século” (HAMBURGER, 2007, p. 43).

Alguns poetas modernos, como Gottfried Benn, lograram escrever uma lírica mais confessional, na qual “a poesia não teria outro tema, que não o próprio poeta” (BENN, 1961, apud HAMBURGER, 2007, p.187). Além deste autor, alguns escritores norte-americanos, também se utilizaram deste aspecto no desenvolvimento de suas obras. Grande parte desta poesia é altamente individual, a ponto de percebermos nestes poemas as idiossincrasias, porém esta poesia não se constitui como uma individualidade, à medida que a primeira pessoa é utilizada na relação constituída entre o “eu” do poeta e a natureza. Podemos perceber tais aspectos nas seguintes palavras de Hebert:

⁷ Esta obra, *The Truth of the poetry*, foi originalmente publicada em 1968 e traduzida no ano de 2007, sob o título *A verdade da poesia*.

A concepção romântica expõe as suas feridas, que entoa sua própria infelicidade, ainda muitos adeptos atualmente, apesar das mudanças no estilo e no gosto literário eles acreditam que é direito sagrado do artista ser egocêntrico e mostrar o seu ego ferido. Se existisse algo parecido com uma escola de literatura, ela estaria de estabelecer exercícios sobre a discrição das coisas antes de tudo e não sobre os sonhos. Além do ego do poeta, estende-se um mundo diferente, obscuro, mas real. Não devemos deixar de acreditar que podemos apreender este mundo na linguagem e lhe fazer justiça. (HERBERT, apud, HAMBURGER, 2007, p. 350).

Na obra de Michael Hamburger, encontramos, também, a classificação da poesia moderna sob a ótica da despersonalização, impessoalidade, na qual se tem um retorno à especialização da linguagem e da palavra, ou seja, a poesia é mais importante do que a expressão dos sentimentos do poeta. Os poetas utilizavam-se, desta maneira, das máscaras da forma e do estilo para desenvolver uma poesia que tinha como um único objetivo a própria poesia. O progresso do artista se torna uma contínua extinção da sua personalidade. Esses poetas conheceram um período em que a noção humanista e a constituição de uma identidade individual estavam desmoronando, o que determinou o uso do não-eu. Neste contexto, encontramos escritores como Eliot. Para este autor, “A poesia não é a libertação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade; mas é claro, só os que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer fugir destas coisas.” (ELIOT, 1989, p. 47).

Eliot, na declaração acima, demonstra que a poesia deve ser feita de maneira impessoal, porém, ao repetir a palavra “fugir”, ele sugere uma confissão íntima. Este aspecto mostra que a defesa da impessoalidade, tão desenvolvida por muitos poetas modernos, possui um caráter ambíguo e controverso, à medida que “O homem nunca pode ser excluído da poesia escrita por seres humanos por mais impessoal ou abstrata que ela seja” (HAMBURGER, 2007, p. 46). Assim, a própria linguagem garante que nenhuma poesia seja totalmente “desumanizada”.

Além disso, Michael Hamburger (2007) descreve que há, na poesia moderna, uma perda das identidades fixas e imóveis à medida que o “eu” é fluido e volátil. Assim, o sujeito, sob o qual se escreve, torna-se uma multiplicidade de alternativas, possibilidades e potencialidades.

Por isso o “eu” do poeta é construído a partir do que este escolhia fazer dele; a sua identidade era encontrada nos seus disfarces. Esta característica pode ser comprovada por meio das palavras de Valéry, que exprimiu, em sua poesia, a crença de que “se cada

homem não fosse capaz de viver um sem-número de outras vidas além da sua, ele não seria capaz de viver a sua própria vida” (VALÉRY 1952 apud HAMBURGER, 2007, p. 99).

As dúvidas acerca da identidade pessoal possibilitam ampliar a visão sobre a identidade do poeta, que se faz em uma multiplicidade ao mesmo tempo em que revela características de si mesmo. Um outro motivo para que os poetas se utilizassem de máscaras é que estes não conseguiam lidar com os seus dramas e sofrimentos vividos sem querer compartilhá-los com os outros.

O caráter confessional da lírica foi alvo de muitas críticas desde o século XIX, perdendo o seu espaço para a escrita de uma poesia despersonalizada. Em algumas poesias, entretanto, esta tentativa de total extinção ou negação do sujeito lírico não se concretiza, pois este foi renovado e transfigurado e se encontra fora de si.

Michel Collot, em seu texto, *O sujeito lírico fora de si* (2004), fala da exteriorização do eu-lírico, que ao invés de transpor um mergulho em torno de sua interioridade, se coloca fora de si. A poesia deixa de ser a expressão de uma individualidade para pertencer ao território do outro (tempo, mundo, linguagem), no qual o poeta renuncia a sua subjetividade e se derrama sobre o mundo, estranhando-se diante de uma realidade fragmentada, desencantada e efêmera.

Sua abertura ao mundo e ao outro o torna um estranho a ele próprio, que não pode mais se reencontrar por meio da introspecção, mas sim pela da linguagem e por sua exteriorização, que dá corpo e existência a este sujeito.

As emoções do sujeito lírico, na poesia moderna, não estão mais somente impregnadas da subjetividade e interioridade do poeta, mas podem estar no outro ou nos objetos que o cercam. Cada objeto e pessoa (outro) traz a tona uma infinidade de impressões afetivas que compõem e determinam as características do “eu”. A persona lírica é vista por sua alteridade e não individualidade.

Por outro lado, Ítalo Moriconi, em seu texto, *Pós-Modernismo e a volta do sublime na poesia brasileira* (1998), mostra-nos que a poesia escrita no pós-68 coloca a lírica como expressão de uma subjetividade. Esta será dotada de um olhar poético multifacetado e irônico, que recolocará o sujeito para ser desconstruído.

Dentro deste contexto, o autor apresenta-nos Hilda Hilst como uma escritora que se guia por um subjetivismo, em que se celebra o corpo como concepção de uma identidade, o que faz com que a subjetividade se paute em orifícios, líquidos, mostrando-nos uma visão de um sujeito irônico, em que se pretende a sua desconstrução e desestabilização.

Dentro desta perspectiva, a subjetividade torna-se uma problemática questionadora e instigante para a poesia. Hilda Hilst, assim como foi descrito por Moriconi, volta a sua poética para o exercício da subjetividade, de uma busca constante de si, em um interrogar lírico que se volta para o eu.

Porém, em nossa opinião, tal retorno a si não se torna mais possível via introspecção, em um exercício hegeliano da lírica, mas ocorre em uma subjetividade múltipla formadora de uma consciência inquietante e conflitante, sobre si mesma, em que as suas imagens apenas se concretizam em lacunas, abismos, procuras, movimentos, contradições (ambigüidades), em uma dissonância-semelhança e avessos, que tentam se delimitar em formas únicas. O sujeito, aqui, não se concebe mais como um eu encerrado em si mesmo, já que a sua essência está perdida em meio a um mundo em caos, desordenado e fragmentado.

Constrói-se aí uma subjetividade dissonante, em que o “eu”, em um misto de fascinação e incompreensibilidade, resultado da desestabilização da realidade, conduz-nos ao estranho, ao não familiar, como nos indica Friedrich.

A subjetividade nasce do estado de procura do ser, que, em sua ausência, falta e incompletude, e perplexo com um mundo desencantado, não se sente como uma instância, centrada, unificada e una, reclama por restaurar o seu centro perdido, o que faz com que este impulsione um movimento em direção ao outro que lhe concederá a sua unidade perdida.

Neste processo, o sujeito lírico hilstiano sabe que o outro o altera, e por isso ele empreende uma poesia que se configura em um exercício desejoso de completude pelo outro, aspecto este que faz com que sujeito sintasse como alguém submisso, sobreposto a este, já que o outro é uma condição essencial para que o eu se conheça, se restaure e se constitua, como um exercício de pertencimento ao outro. Hilda Hilst elabora em sua enunciação lírica os lugares do tu e do eu, de forma que, em sua poesia, a constituição do sujeito-lírico é feita por meio do jogo interlocutório ou estrutural.

As fronteiras do eu (sujeito) e tu (outro) extrapolam os limites da mera demarcação espacial de uma primeira e segunda pessoa do discurso distintas, mas vai além, pois em muitos momentos o eu e o tu se confundem em um exercício de espelhamento entre si, o eu desdobra-se em outros eus, ou busca uma distância de si, convertendo-se em uma terceira pessoa (aquela, dela, ela, isto, ninguém, alguém), ou seja, constituindo-se como um ser distinto e estrangeiro de si mesmo.

Percebe-se aí o desenvolvimento de um sujeito que se projeta para fora de si, desdobrando em outros (duplo), ou se vendo como um ser estranho a si, em um movimento de distanciamento de si e de suas emoções. Ao sair fora de si, o eu pode reencontrar-se, constituindo aí um processo circular de constituição do eu em que, ao mesmo tempo, há uma saída de si em direção ao exterior e um movimento de retorno a si mesmo. Extinguem-se as dicotomias do sujeito (fora) ou (dentro), uma vez que ele se equilibra em um círculo que, em certo sentido, se faz como uma espiral do ser, seu movimento se processa no infinito, conforme nos atesta Collot.

Em Hilst, o movimento do sujeito-lírico para fora de si também permite que o eu manipule a sua representação a partir da enunciação de máscaras, pois estas o fazem ser livre, dissimular-se e constituir-se em um fingimento poético no experimentar das várias facetas do eu, quando este se desdobra em uma multiplicidade de seres.

O uso da máscara em *Cantares* é simbolizado pelo véu (tecidos), objeto que sugere uma perspectiva misteriosa, obscura, já que, ao mesmo tempo em que ele recobre a face de quem a usa, como um objeto transparente, ele deixa transparecer a quem o usa parte de sua cara. Neste sentido, o eu-lírico hilstiano, ao utilizar-se de véus, encobre a sua identidade, deixando-a revelar-se de outras maneiras.

O eu-lírico, neste processo, se des-identifica, decompondo-se, lacerando-se, para empreender um constante renascimento, transformação, reconstrução e releitura de si mesmo, processo este infinito e infindável. Ilustra esta característica da persona-lírica hilstiana o uso da palavra “cara” que denota tal aspecto.

O sujeito-lírico hilstiano torna-se, então, um ser de identidades múltiplas, vivendo em um abismo de milhões de possibilidades, sem que nenhuma se lhe determine e afigure, em um processo contínuo de escape, em que o sujeito irá se processar em um permear de experiências contínuas. Este aspecto é uma das características do sujeito-lírico moderno desenvolvido por Michael Hamburger, para quem as máscaras são uma representação de um eu que não se configura em uma representação única, mas em um redimensionamento e amplificação de um sujeito que não consegue representar a sua realidade de uma única maneira.

Ao desejar uma forma definitiva e fazendo de seu pertencimento ao outro em uma abertura para fora si, o eu-lírico tomará corpo e se comporá através da palavra poética que o corporifica, concedendo uma maneira de se constituir-se. Pela linguagem, ele se inventa sujeito, pela tessitura do texto feita a partir de imagens que enunciam um fluxo, um devir,

uma transitoriedade, constantes contradições. Constitui-se, assim, uma linguagem estruturada em construções, desconstruções, figuras paradoxais, hermetismo, mistério, que não se deixa apreender com as suas simples conceituações significativas, abrindo-se para o campo do ilimitado e do simbólico, pois à imagem é concedida a propriedade de dizer aquilo que não se consegue apreender pela palavra. Neste sentido, como nos indica Collot, “Abdicando todo o significado pré-estabelecido, aceitando estar fora de si na abstração lírica do gesto de escrever, projetando-se na matéria das palavras e das coisas, o poeta se revela a si mesmo e aos outros” (COLLOT, 2004, p. 175).

O sujeito lírico hilstiano é, então, um ser suspenso, que vive muitas possibilidades de experimentação por meio de sua linguagem, a qual o permite se entrever em um experimentalismo constante, em processo de composições e ao mesmo tempo decomposições do ser.

Assim, por meio das análises empreendidas nos três capítulos desta dissertação, percebemos que o sujeito-lírico hilstiano um “alguém-nada” que se busca. Este nos é apresentado com tamanha complexidade e heterogeneidade, se abrindo para uma infinidade de interpretações.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

De Hilda Hilst:

HILST, Hilda. **Cantares**. São Paulo: Globo, 2004.

_____. **Obscena Senhora D**. São Paulo: Globo, 2001.

_____. **Da Morte. Odes mínimas**. São Paulo. Globo, 2003

_____. Trajetória Poética do ser. In **Exercícios**. São Paulo: Globo, 2002.

_____. Roteiro de silêncio. In **Exercícios**. São Paulo: Globo, 2002.

Sobre Hilda Hilst:

ALMEIDA, Geruza Zelnys. **A metafísica poética em Hilda Hilst**. 2005.125f. Dissertação de mestrado-Universidade Pontifícia Católica de São Paulo-PUC, São Paulo, 2005.

BLUMBERG, Mechthild. Hilda Hilst: paixão e perversão no texto feminino. **D.O. Leitura**. Publicação cultural da Imprensa Oficial do Estado - São Paulo, ano 21, número 05, p. 45-51, maio de 2003.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA - Hilda Hilst / Instituto Moreira Salles - São Paulo - SP: Instituto Moreira Salles, Outubro de 1999.

COELHO, Nelly Novaes. Poesia. **Cadernos de Literatura Brasileira. Hilda Hilst**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 8, outubro, p.66-78, 1999.

_____. **Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras: (1711-2001)**. São Paulo: Escrituras, 2002. p. 264-267.

_____. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a metamorfose de nossa época. In HILST, Hilda. **Poesia (1959-1979)**. São Paulo, Edições Quíron/INL, 1980, p. 275-325.

COLI, Jorge. **Meditação em Imagens**. Disponível em:
< <http://www.secrel.com.br/jpoesia/jcoli01.html>>. Acesso em: 02/03/2005.

DUARTE, Edson Sousa Costa. **Hilda Hilst: Economia estéticas**. 2006, 171f. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006. Disponível em:
<<http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT0235.pdf>>. Acesso em: 04/08/2008.

GRANDO, Cristiane. Poesia de Hilda Hilst em Busca de Estruturas Complexas. **Leitura**. Campinas, v. 21, n. 08, p. 38-43, agosto de 2003.

GUIMARAES, Maria Severina Batista. **O Canto Imantado: um estudo da poesia lírica de Adélia Prado, Dora Ferreira da Silva e Hilda Hilst.** 2006, 325f. Dissertação de doutorado em Teoria Literária-Universidade Federal de Goiânia-UFG, Goiânia, 2006.

GOUVEA, Leila. Entrevista Hilda Hilst: Ser poeta é difícil em qualquer lugar. **D.O. Leitura.** Publicação cultural da Imprensa Oficial do Estado - São Paulo, ano 21, número 05, p. 52- 58, maio de 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **O espírito e a Letra.** São Paulo: Companhia das Letras, v.2, 1996. 679p.

MASCARO, Sônia de Amorim. Hilda Hilst. Uma conversa emocionada. Sobre a vida, a morte, o amor e o ato de escrever. **Jornal da Tarde,** São Paulo, 21 jun. 1986.

MILLIET, Sérgio. **Diário Crítico.** São Paulo: Livraria Martins Fontes, v.7, 1950.

MORICONI, Ítalo. Pós-Modernismo e a Volta do Sublime na Poesia Brasileira. In: PEDROSA, Célia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evandro (Org). **Poesia hoje.** Niterói: Eduff, 1998. p.11-24.

PECORA, Alcir. Nota do Organizador. In: HILST, Hilda. **Cantares.** São Paulo: Globo, 2004. p.7-10.

_____. Nota do Organizador. In: HILST, Hilda. **Baladas.** São Paulo: Globo, 2003, p.7-12.

RIBEIRO, Leo Gilson. Apresentação a *Ficções* de Hilda Hilst. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticalgr.html>>. Acesso em 26/05/2008.

VASCONCELOS, Ana Lúcia. Hilda Hilst: a poesia arrumada no caos. **Folha de São Paulo/Ilustrada,** 19 de julho de 1977.

_____. Caudalosa, recortando as palavras, eis a poeta, ficcionista e dramaturga. Disponível em:<<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1569>>. Acesso em 16/05/2008.

_____. Nelly Novaes Coelho analisa a poesia de Hilda Hilst. Disponível em: http://www.saldaterraluzdomundo.net/literatura_artigos_Nelly_Novaes.htm. Acesso em: 04/08/2008.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora e dramaturga. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/hhilst.html>>. Acesso em: 05/03/2007.

SOUSA, Mailza R. Toledo. Hilda Hilst e Paula Tavares: duas poetisas, dois percursos, um diálogo. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO O GÊNERO 7, 2006, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/M/Mailza_Toledo_Souza_10_A.pdf. Acesso em: 03/09/2008.

SUTTANA, Renato. Deste Lado do Abismo. In **A Literatura e a Máscara na ficção de Hilda Hilst**. Disponível em <http://www.arquivors.com/renato_destelado.pdf> Acesso em: 02/11/2007.

WILLER, Claudio. Amavisse de Hilda Hilst: Pacto com o hermético. In: **Jornal do Brasil - Idéias/Livros**, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1990, n° 177, p.8-9.

ZENI, Breno. Hilda Hilst. **Cult**. São Paulo, n° 12, p. 7-13, Julho/1998.

Geral:

AMARAL, Ana Maria Abreu. **Teatro de formas animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos**. São Paulo: Edusp, 1993.

ASSY, Nájla. **O Duplo na Literatura**. Disponível em: <<http://universofantastico.wordpress.com/2008/04/14/o-duplo-na-literatura>>. Acesso em: 14/04/2008.

AZEVEDO, Guilherme Zuraban. O Duplo como representação do mal na novela *O retrato*, de Gogol. **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas**, Porto Alegre, v. 2, n.1, Janeiro/ Junho 2006.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins, 1989.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Tradução de J. Guinburg. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 82-83.

BENCHIMOL, Márcio. **Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche**. São Paulo: Fapesp, 2002.

BERARDINELLI, Afonso. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 216p.

BIBLIA SAGRADA. Traduzido por Padre Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1984.

BOSI, Éclea. **Memória e Sociedade: Lembranças de velhos**. São Paulo: T.A. Queiroz, 2003.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olímpio; Brasília: UNB, 2000.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olímpio; Brasília: UNB, 2000.

CEIA Carlos. A máscara. In **e-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/M.htm>. Acesso em: 02/12/2008.

CHEVALIER, Jean e CHEEBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. **Revista Margem-Poesia Brasileira e seus Interventivos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, Ano 8, n.11, 2004. p.165-177.

COMBE, Dominique. **La referencia desdoblada: El sujeto lírico Entre La Ficción Y La Autobiografía**. Paris: Presses Universitaires de France, 1999, p. 37-63.

DESCARTES, René. **Discurso sobre o método**. Tradução de João Cruz Costa. São Paulo. Hemus, 1975. 102p.

_____. **Meditações Metafísicas**. In **Discurso do método; Meditações ; Objeções e respostas ; As paixões da alma ; Cartas** . Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Junior. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

DROZ, Geneviève. **Os mitos platônicos**. Trad. Maria Auxiliadora Ribeiro Kneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

DURAND, Gilbert. **Imaginação Simbólica**. Lisboa: Edições 70, 2000.

ECO, Humberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELIA, Luciano. **O conceito de sujeito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

ELIOT, T.S. Tradição e Talento individual. In **Ensaio**. São Paulo: Art. Editora, 1989. p. 37-48.

FREUD, Sigmund, **Obras Completas**, Madri: Biblioteca Nueva, 1973.

FIGUEIREDO, Carlos Jorge. **A poesia, a tradição lírica e a questão central do sujeito**. Disponível em: <http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=237>. Acesso em: 02/10/2007.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978, 303p.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

HAMBURGER, Kate. O Gênero Lírico. In **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1975, cap.3, p.167-194.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich. Estética: A idéia e o ideal. In **Hegel**. Tradução de: Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p.117-164. Coleção Os Pensadores.

_____. **Fenomenologia do Espírito**. Tradução Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2001. 267p. Die Phänomenologie des Geistes.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich. **Estética: poesia**. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980. 375p. Vorlesungen uber die Asthetik

KANT, Immanuel. Crítica da razão pura. Tradução de Marilena de Souza Chauí. In **Crítica da razão pura e outros textos filosóficos**. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 7-99. Coleção Os Pensadores. Kritik der Reinen vernunft

_____. Fundamentação da metafísica dos costumes. Tradução de Marilena de Souza Chauí. In **Crítica da razão pura e outros textos filosóficos**. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p.195-297. Coleção Os Pensadores. Grundlegung zur metaphysik der sitten.

_____. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valerio Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. 384p. Kritik der Urteilskraft und Schriften.

KLINGER, Diana. **A escrita de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada do etnográfica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. 190p.

_____. **Escritas de si e escritas do outro. Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea**. Tese de Doutorado em Letras. Literatura Comparada. Rio de Janeiro, UERJ, 2006.

KNIGHT, Valéria. **A teia de encantos: Horizontes da poesia** .2007. 129f. . Dissertação de mestrado-Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, RJ, 2007.

KOJÈVE, Alexandre. **Introdução à leitura de Hegel**. Rio de Janeiro. Contraponto: EDUERJ, 2002. 597p.

LEBRUN, Gerard. **Kant e o fim da metafísica**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, 694p.

LIMA, Luiz Costa. Sujeito, Representação: Fortuna, Reversão. In **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, cap. 2 p.73-161.

MENTE CÉREBRO & FILOSOFIA. A CONSTRUÇÃO DA NOÇÃO DE SUJEITO DO ILUMINISMO. São Paulo: Duetto Editorial, nº 3, 98p.

MALUF, Marina. A reconstrução do passado. In **Ruídos da Memória**. São Paulo: Siciliano, 1995, p.27-89.

MEIRELES, Cecília.**Os melhores poemas de Cecília Meirelles**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MELLO, Ana Maria Lisboa. As faces do duplo na literatura. In: CAMPOS, Maria do Carmo e INDURSKY, Freda.(orgs)**Discurso, Memória e Identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2000. p. 111-123.

MORICONI, Ítalo. Pós-Modernismo e a Volta do Sublime na Poesia Brasileira. In: PEDROSA, Célia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evandro (Org). **Poesia hoje**. Niterói: Eduff, 1998. p.11-24.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 1992. Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus.

PASCAL, Georges. **O pensamento de Kant**. Petrópolis: Vozes, 1985.195p.

PAZ, Otávio Imagens. In: **Signos em Rotação**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

POE, Edgar Allan. O retrato oval. In **Ficção completa, poesia & ensaios**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2001. p. 278-282.

MERLEAU-PONTY, M-. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Trabalho originalmente publicado em 1945).

POULET, **O espaço proustiano**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RICOUER, Paul. **O si mesmo como um outro**. Campinas: Papyrus, 1991.

ROSSET, Clement. **O real e o seu duplo**. Porto Alegre: L&PM, 1988.

ZAMBOLLI, José Carlos. **A poeta e o espelho (Cecília Meireles e o Mito de Narciso)**. 2002. 122f. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras Humanas-FFCLH-USP-São Paulo, 2002.

Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-14062002-153149>>. Acesso em: 02/12/2008.

WERLE, Marco Aurélio. **A poesia na Estética de Hegel**. São Paulo: Fapesp, 2005. 328p.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2001.(Trabalho originalmente publicado em 1891)