

## “QUE CANTO HÁ DE CANTAR O INDEFINÍVEL?”: A IMAGEM SURREALISTA E A LÍRICA CORPORIFICADA DE HILDA HILST

Juliana Cristina Salvadori<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste artigo discutiremos a especificidade do conceito de imagem surrealista como recorte para leitura da obra lírica da poeta Hilda Hilst, particularmente das obras publicadas entre 1986 e 1992 – *Amavisse*, *Via espessa* e *Via vazia*, reeditadas em *Do Desejo* em 2004. Argumentamos que sua poesia, qualificada como hermética, sofisticada principalmente no que tange à preciosidade vocabular, é, precisamente por isto, extremamente corpórea/encarnada: a imagem como aproximação de realidades distintas a tecer este conhecimentos e saberes precisos sobre a poeta e sua poiesis. Podemos dizer que a proposta surrealista – de explorar o outro continente humano, simbolizado pela loucura, pelo sonho, enfim, pelos estados não-rationais –, ao voltar-se para este outro tipo de pensamento, não lógico, mas ana-lógico, propunha superar a cisão entre o real e o imaginário. Este espaço síntese, entre-lugar precário e temporário, torna-se possível por meio da arte, da poesia, cristalizado em uma repentina imagem bem-sucedida: “entre a luz e o sem-nome”. Em outras palavras, esta é a condição primeira da imagem, de mediação, que a linguagem ocupa em relação ao sensível, à experiência como conhecimento e saber, condição esta que constitui o fundamento sobre o qual a literatura em geral, e a poesia em particular, tece-se e se faz carne, isto é, verbo, via imagem.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hilda Hilst; Imagem; Corporificação; Surrealismo.

**ABSTRACT:** In this paper we aim at interpreting the lyrical oeuvre of Brazilian poet Hilda Hilst, namely her works published during 1986 and 1992 (*Amavisse*, *Via espessa* e *Via vazia*, reissued in 2004 as *Do Desejo*), through the perspective offered by the surrealist image. We argue that her poetry, regarded as hermetic mainly due its language sophistication, it is so due to the writer’s concern in embodying her concepts in a precise image. The surrealists proposal – to explore the lost human continent (of dreaming, of madness, of non-rational/conscious states of mind) – turns itself to another kind of thinking, not logic, but analogic. This turn aimed at overcoming the fission between the real and the imaginary realms: the in-between place, proposed by Breton, would be this place of synthesis, may it be precarious and fleeting, in which a sudden image can be-come embodied, can be-come poetry. In other words, the basis in which literature in general and poetry in particular are rooted is that of the mediation of the experience-as-knowledge provided by language.

**KEYWORDS:** Hilda Hilst; Image; Embodiment; Surrealism.

### II

Que canto há de cantar o que perdura?  
A sombra, o sonho, o labirinto, o caos  
A vertigem de ser, a asa, o grito.  
Que mitos, meu amor, entre os lençóis:  
O que tu pensas gozo é tão finito  
E o que pensas amor é muito mais.  
Como cobrir-te de pássaros e plumas  
E ao mesmo tempo te dizer adeus  
Porque imperfeito és carne e perecível

E o que eu desejo é luz e imaterial.

---

<sup>1</sup> Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pelo Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas. Professora Assistente da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Líder do grupo de pesquisa *Desleitura em série*. Endereços eletrônicos: [ju.salvadori@gmail.com](mailto:ju.salvadori@gmail.com); [jsalvadori@uneb.br](mailto:jsalvadori@uneb.br).

Que canto há de cantar o indefinível?  
O toque sem tocar, o olhar sem ver  
A alma, amor, entrelaçada dos indescritíveis.  
Como te amar, sem nunca merecer?

Hilda Hilst, como a própria fez questão de apontar, foi pouco lida pelos seus contemporâneos e, de certa forma, ficou à margem do que podemos denominar como “instâncias de consagração”, tais como a crítica mais voltada para a divulgação junto ao grande público leitor, o sistema editorial em si e a historiografia literária – pelo menos até os anos 2000, quando sua obra lírica é organizada por Alcir Pécora em projeto abraçado pela Editora Globo. Sua produção poética, de matriz lírica, é encantatória. Em seus poemas, especialmente os produzidos em sua maturidade – no final da década de 1980 e início da década de 1990, foco deste artigo e reunidos na obra *Do desejo*<sup>2</sup> (2004) –, percebe-se a busca pela palavra exata, prenhe de imagens fulgurantes que fazem cantar nossos sentidos. Sua poesia, qualificada por vezes de hermética, sofisticada principalmente no que tange à preciosidade vocabular é, precisamente por isto, extremamente corpórea/encarnada:

XIX

Empoçada de instantes, cresce a noite  
Descosendo as falas. Um poema entre-muros  
Quer nascer, de carne jubilosa  
E longo corpo escuro. Pergunto-me  
Se a perfeição não seria o não dizer  
E deixar aquietadas as palavras  
Nos noturnos desvãos. Um poema pulsante  
Ainda que imperfeito quer nascer.

Estendo sobre a mesa o grande corpo  
Envolto na sua bruma. Expiro amor e ar  
Sobre suas ventas. Nasce intensa  
E luzente a minha cria  
No azulecer de tinta e à luz do dia. (HILST, 2004, p. 60).

O poema não é aqui algo etéreo e está longe da noção de ideal – criação sem filiação. O poema de Hilda Hilst (HH) possui corpo – um “longo corpo escuro”, um “grande corpo envolto na sua bruma” – e, portanto, carne, uma “carne jubilosa”, “pulsante”. Apesar deiliar-

---

<sup>2</sup> Esta obra, inicialmente publicada pela editora Pontes, de Campinas, em 1992, e posteriormente pela editora Globo, em 2004, edição usada neste artigo, compreende sete livros, publicados entre 1986 e 1992: *Do Desejo* e *Da noite*, inéditos até então; *Amavisse*, *Via espessa* e *Via vazia*, os quais integravam o volume *Amavisse* publicado em 1989; *Alcoólicas*, lançado em 1990; e *Sobre tua grande face*, originalmente publicado em 1986. Neste artigo nos ateremos aos volumes *Amavisse*, *Via Espessa* e *Via vazia*.

se à melhor tradição lírico-amorosa inaugurada pelas cantigas provençais, HH relê esta tradição de maneira muito particular: o corpo é reinvestido, mesmo imperfeito e perecível, como instância de conhecimento, e constantemente evocado: palha, barro, juncos e paliçadas, maçãs ao relento remetem à questão do perecível e do fugaz, figurações da morte, alguns dos significantes a partir dos quais se tecem os poemas de HH. Nesta linha de raciocínio, o poema-corpo chama a atenção sobre si, seus significantes: a cria nasce, isto é, vem “à luz do dia”, “no azulecer de tinta”. O poema parido sai das entranhas de sua criadora, analogia que traz consigo algumas implicações: o do vínculo carne-e-sangue que guarda com aquela que o pariu e a natureza de sua concepção, menos etérea e mais terrena. Deste processo, parece-nos mostrar HH, pouco se pode racionalizar ou dizer sobre: somente depois que “cresce a noite / Descosendo as falas”, isto é, desamarrando os nexos tidos como naturais do discurso nosso de cada dia, linguagem de frases feitas, é que o poema emerge, da profundidade – o abismo, comumente associado ao sonho, à loucura e/ou ao inconsciente – para vir à luz. De certo modo, podemos dizer, um tanto apressadamente talvez, que em grande parte a poesia de HH se propõe justamente, se não responder, pelo menos apontar para a pergunta que se/nos coloca o eu-lírico no poema transcrito no início deste texto: “Que canto há de cantar o que perdura? / A sombra, o sonho, o labirinto, o caos / A vertigem de ser, a asa, o grito.”? Se somos perecíveis e descontínuos como podemos aspirar ou cantar o que perdura? Qual canto poderia ser capaz de responder a isto? Por tudo que sabemos de sua obra, a resposta parece ser a de um outro canto, misto de poesia, oração e uivo, mesmo porque, se prestarmos atenção, a própria linguagem está contaminada pelo desejo: “E o que eu desejo é luz e imaterial.”.

Uma poeta rara, HH, em nossa historiografia, é uma figura deslocada, autora sem linhagem. Compartilha com Augusto dos Anjos, Sousândrade, Emiliano Pernetá, Pedro Kilkerry e Ernani Rosas, dentre outros, a condição de não fazer parte daquilo que Antonio Candido (2000) denominou literatura, ou melhor, “sistema literário” – *grosso modo*, um modelo triádico de interação simbólica que se dá por um meio de transmissão/código entre dois polos, o produtor e o receptor – justamente por não ter, até então, uma recepção sistematizada e/ou expressiva. Muitos dos autores citados não foram publicados em vida, e, de fato, suas obras vieram a público após ondas revisionistas, como os inventários feitos pelos concretistas e pelo grupo surrealista encabeçado por Sérgio Lima a partir das décadas de 1950 e 1960, respectivamente. Esta exclusão sistemática de certos autores pode ser explicada por aquilo que Candido (2000) denomina como “sentimento de missão”, que pesou sobre a

produção literária e também sobre a historiografia literária brasileira. O projeto nacionalista e, com ele, a busca de uma identidade nacional, concebido pelo romantismo, constituiu, de certa forma, a corrente dominante na nossa literatura e da qual se ocupou nossa crítica. Tal projeto foi reapropriado pelo modernismo, que, ao mesmo tempo em que se tornou um marco de ruptura formal com o que até então se havia produzido no Brasil no campo das artes, também se constituiu, *mutatis mutandis*, como uma continuidade temática: o nacional e a identidade brasileira ocupam posição central nas discussões e produções desta fase.

Segundo Luiz Nazario, em “Brocados e ouropéis, gemas e cristais”, o modernismo brasileiro, no entanto, deve ser visto como “um magma formado tanto pelas vanguardas européias quanto pelos brocados, ouropéis, gemas e cristais do nosso renegado simbolismo.” (NAZÁRIO, 2007, p. 46-47). Neste “magma”, correntes que de certo modo desequilibravam o arranjo ou fugiam à regra, tais como o surrealismo e o simbolismo, foram soterradas, assim como anteriormente o fora o outro romantismo – aquele derivado da linha alemã e de William Blake. De certo modo, tal raciocínio explica o porquê de certas configurações da nossa historiografia literária e a exclusão de autores, aparentemente sem linhagem, como HH: afinal de contas, esta linhagem era outra e assim o permaneceu, isto é, uma “outridade” irredutível aos projetos políticos e culturais então dominantes. No poema que abre o volume *Via Espessa*, Hilda aponta para este (não) lugar ocupado pelo poeta – duplamente marcado: “o poeta mora” e “o poeta habita” – ou melhor, este entre-lugar que é a linguagem e, mais especificamente, a poesia – “entre a luz e o sem-nome”, “entre-muros”, nos “noturnos desvãos” – lugar construído de material muito diverso – “corredor de luas”, “casa de águas” – do tangível, concreto, evocado pelo substantivo “pedras” e pelas prosaicas “cigarras”:

I

De cigarras e pedras, querem nascer palavras.  
Mas o poeta mora  
a sós num corredor de luas, uma casa de águas.  
De mapa-múndi, de atalhos, querem nascer viagens.  
Mas o poeta habita  
O campo de estalagens da loucura.

Da carne de mulheres, querem nascer os homens.  
E o poeta preexiste, entre a luz e o sem-nome. (HILST, 2004, p.65).

O surrealismo e sua proposta de radicalizar o papel desempenhado pela imaginação não somente na produção artística mas em todos os campos de experiência dos artistas, retoma e reconhece o simbolismo como seu fundamento. Sua pretensão de não se configurar

apenas como uma escola e/ou movimento literário/artístico, mas sim como uma ética e uma estética, enfim, um modo de conhecimento que superasse a cisão entre o real e o imaginário, explica, em parte, o impacto de suas propostas, mesmo que posteriormente diluídas em artistas que, sem dúvida, não se classificariam como surrealistas. Para além de buscar correlações generalizantes entre a obra de HH e o surrealismo, este artigo, como dito anteriormente, parte do conceito de imagem surrealista como ponto de entrada para a poesia produzida por esta no final de década de 1980 e início da década de 1990, publicada, em grande parte no volume intitulado *Do Desejo*, particularmente pensando a (com)figuração do poeta e o do seu fazer poético como fazer-conhecer da experiência humana – precária, imperfeita, transitória como a imagem que lhe dá corpo e esvanece. Pensamos que é nesta fase que a autora, após se exercitar nos mais diversos gêneros – prosa, teatro, crítica – apresenta, de certa forma, um corpus no qual os temas recorrentes em sua obra são mais densamente trabalhados por meio de uma técnica que se torna cada vez mais apurada/rarefeita. Para tanto, discutiremos a especificidade do conceito de imagem surrealista e alguns poemas escolhidos como os anteriormente transcritos.

A escolha da imagem surrealista como fio de Ariadne desta análise não é gratuita. Podemos dizer que este conceito, de certa forma, dá coesão ao movimento surrealista, tantas vezes criticado pela disparidade de seus integrantes e de suas produções – situação nada espantosa se considerarmos que a ideia de liberdade é central para os que se dispõem a fazer parte do grupo de André Breton, inclusive para os muitos que, posteriormente, dele se desligam fundando outras facções. Já no primeiro manifesto faz-se menção ao papel desempenhado por este conceito na urdidura da trama surrealista:

Na mesma época, um homem, ao menos também tão enfadonho quanto eu, Pierre Reverdy, escrevia: *A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais distantes e justas forem as relações de duas realidades aproximadas, tanto mais forte será a imagem – mais terá ela de capacidade ou poder emotivo e de realidade poética... etc.* Essas palavras, ainda que sibilinas para os profanos, eram muito reveladoras e sobre elas meditei longo tempo. Mas a imagem me fugia. **A estética de Reverdy, estética toda a posteriori, fazia-me tomar os efeitos pelas causas.** Foi, nesses momentos, que fui levado a renunciar definitivamente a meu ponto de vista. Uma noite, então, antes de adormecer, percebi, nitidamente articulada a ponto de ser impossível modificar-lhe uma palavra, todavia, destacada do ruído de qualquer voz, uma frase assaz bizarra, que chegava até a mim, sem apresentar qualquer traço dos acontecimentos aos quais, com o testemunho de minha consciência, eu me encontrasse envolvido, naquele instante, frase esta que me pareceu insistente, frase,

ousaria eu dizer, que *batia na vidraça*. Tomei rapidamente conhecimento dela e me dispunha a passar adiante quando o seu caráter orgânico me reteve. Na verdade, esta frase me surpreendia; infelizmente não a guardei até hoje, era algo como: “há um homem partido ao meio pela janela”, porém era inequívoca, acompanhada de uma fraca representação visual de um homem andando e truncado ao meio por uma janela perpendicular ao eixo de seu corpo. Não duvidando disso, tratar-se-ia da simples emenda do espaço de um homem debruçado na janela. Mas como essa janela tinha seguido o deslocamento do homem, dei-me conta de que fizera uma imagem de um tipo bastante raro e tive apenas rapidamente a idéia de incorporá-la a meu material de construção poética. Só lhe dei crédito, quando ela deu lugar a uma sucessão apenas intermitente de frases que não me surpreenderam menos e me deixaram sob a impressão de uma gratuidade tal que a autoridade que eu me outorgava até então pareceu-me ilusória e que eu só pensava em por um fim à interminável disputa travada em mim mesmo. (BRETON *apud* TELES, 1996, p.181-82, grifos meus).

Várias questões centrais ao surrealismo podem ser aventadas nesta passagem. O ponto mais relevante no momento diz respeito ao conceito de imagem tomada de empréstimo à Reverdy – conceito este que Eliane Robert de Moraes (2002) vai traçar até Apollinaire – e o *insight* que tal apropriação despertou em Breton: diz-nos ele que ao reverter a inversão contida na proposição de Reverdy – a qual toma os efeitos pelas causas – foi capaz de sair dessa estética que ele caracteriza como sendo do “a posteriori”. Esta saída só se dá a partir do momento que o poeta se propõe a buscar a causa, isto é, o processo de escrita que levou ao efeito, neste caso, a imagem. O mérito do conceito de imagem – proposto por Reverdy e apropriado por Breton – diz respeito ao fato desta chamar a atenção para uma outra forma de conhecimento e pensamento proposta pelos surrealistas a qual se dá por meio da aproximação de duas realidades diferentes, isto é, de uma associação de ideias, na qual impera um pensamento analógico em oposição ao então tradicional pensamento lógico-linear. Podemos dizer que a proposta surrealista – de explorar o outro continente humano, simbolizado pela loucura, pelo sonho, enfim, pelos estados não-rationais –, ao voltar-se para este outro tipo de pensamento, não lógico, mas ana-lógico, era uma maneira de superar a cisão entre o real e o imaginário: o ponto gama, proposto por Breton, seria este espaço síntese, entre-lugar, mesmo que precário e temporário, possível mesmo somente por meio da arte, da poesia, ao cristalizar-se em uma repentina imagem bem-sucedida: “entre a luz e o sem-nome”.

É interessante, contudo, chamar a atenção para o estatuto ambíguo que o imaginário e a imaginação ocupava na tradição greco-latina: a imaginação, uma faculdade, isto é, *grosso modo*, uma forma de conhecimento, era também tida como perigosa por sua desestabilizadora influência, quando não circunscrita ao estético, por exemplo. É este paradigma fundado nas

cisões entre imaginário, em suas conotações negativas – imaginário como falso, como simulacro, como invenção – e a realidade que o surrealismo busca superar ao propor o supra-real, o surreal: para além de uma linguagem nebulosa e informe, cara à sensibilidade romântica e simbolista, que diz sobre ou representa esta ausência originária – eco, espaço cindido entre o real e a sua representação, espaço este preenchido pela imagem, isto é, pelo imaginário – a literatura moderna, em várias manifestações, buscou operar com e por meio de uma linguagem precisa. O indizível da lírica moderna e contemporânea não o é porque se precise de um outro tipo de linguagem, mais metafísica, para dizê-lo, mas porque, de fato, esta é a condição primeira, de mediação, que a linguagem ocupa em relação ao sensível, condição esta que constitui o fundamento sobre o qual a literatura em geral, e a poesia em particular, tece-se e a imagem desempenha papel central corporificando a experiência e a tornando arte na acepção latina do termo *ars* – tanto arte como técnica.

Se nos prestarmos a uma rápida pesquisa etimológica do termo imagem e de como este se liga ao termo imaginário e conseqüentemente imaginação comprovaremos esse estatuto ambíguo associado ao conceito de imagem e de imaginação. Imagem, por exemplo, segundo o Dicionário Latino-Português Saraiva vem de

Īmāgō, ĩnĭs, *s. ap. f. (contrac. de imitago, de imitari)*. 1º Parecença, similhaça, fórma, figura, imagem; signaes exteriores, o exterior, exterioridades; gênero, vista, aspecto; fantasma, visãõ; *fig.* Apparencia; 2º Representaçãõ (artística), retrato (pintado ou esculpido); *fig.* Retrato; descriçãõ; 3º Ideia, pensamento, lembrança, recordaçãõ; 4º Echo, imitaçãõ da voz; 5º Bainha, estojo, fôro (...). (SARAIVA, 1993, p.574).

Esta definição, de origem latina, põe às claras não somente a conexão visão e voz – esta como eco e/ou imitação, isto é, como indício que não remete a fonte alguma, pois o acontecimento é algo ou já passado ou uma referência falsa; e a visão, imagem como similitude, operando no paradigma da mimesis – mas também como faculdade de pensar diferente daquela que se dá por meio do *logos*, isto é, a palavra. Outras derivações de *imago*, como ĩmāgĭnātĭō, ōnis, *s. ap. f. (de imaginari)*; ĩmāgĭnō, ās, āvĭ, ātŭm, ārĕ, *v. trans. (de imago)*; e ĩmāgĭnōr, ārĭs, ātŭs sŭm, ārĭ, *v. dep. trans. (de imago)* apresentam em suas definições e usos padrões recorrentes que acabam por remeter, respectivamente, aos termos ilusão, espelho, sonho e devaneio, isto é, ao aspecto tanto alusivo quanto elusivo da imagem. Vejamos imaginário:

Īmāgĭnārĭŭs, ā, ũm, *adj. (de imago)*. DIOCL. Que faz retratos (em pintura ou escultura). § *Fig.* LIV. Imaginario, fingido, falso, simulado, fictício. *Imagaria venditio*. ULP. Venda simulada. – *militia*. SUET. Soldados que

só representam nas listas. *Imaginarium funus*. CAPITOL. Funeraes em que o corpo não é presente. – GLOS. ISID. Cenotaphio. § Que se dá à imaginação. *Imaginarium cantor artis metricæ*. INSCR. Poeta improvisador. (SARAIVA, 1993, p. 574)

Novamente o termo remete ao campo das artes – imagem como representação de algo, ou melhor, do ausente – e aos aspectos pejorativos que esta ideia de representação traz consigo neste paradigma, isto é, as ideias de simulação, falsidade e ficção, todas mais ou menos equivalentes na definição. Mas, novamente, um dos usos remete ao termo anterior referente à imagem como eco, isto é, a um simulacro de algo que não está lá: o *imaginarium funus*, funeral em que o corpo não está presente e uma insígnia toma parte do ritual. De certa forma, esta significação já estava posta na ideia de fantasma e vai aparecer nitidamente em *īmāginōsūs*, ā, ūm, adjetivo derivado de *imago*, que apresenta a seguinte definição: “*Īmāginōsūs*, ā, ūm, *adj.* (de *imago*). CAT. Que vê fantasmas.” (SARAIVA, 1993, p. 574). Quem vê fantasmas, ou os escuta, ou tem a ilusão de tal, ou então com isto devaneia, são os possuídos, aqueles que não mais são senhores de si e, por isto, deixam falar uma outra voz, o *daemon*, ora tido como divino – como na manifestação dos oráculos – ora como demoníaco; os loucos em suas mais diversas denominações – os lunáticos; os sonhadores e devaneadores em geral, dos quais os poetas constituem uma categoria específica; e os apaixonados, que oscilam entre os territórios da loucura e do devaneio. Os planos estético e espiritual nos parecem muito próximos nestas definições que tão circularmente nos apontam para o nexos intrincado entre o poeta e o oráculo – o vate, poeta-profeta – e a loucura. É interessante notar que “o louco” percorre todo o volume intitulado *Via Espessa*, figurando ora como interlocutor ora como alter-ego, isto é, o duplo – “o louco, (a minha sombra)” ((HILST, 2004, p. 69 e p. 71). O campo semântico demarcado pela loucura e pelo onírico é, neste sentido, não apenas o antípoda da razão apolínea, solar, a apontar para uma outra via, feita de sombra e noite:

#### IV

O louco estendeu-se sobre a ponte  
E atravessou o instante.  
Estendi-me ao lado da loucura  
Porque quis ouvir o vermelho do bronze

E passa a língua sobre a tintura espessa  
De um açoite.

Um louco permitiu que eu juntasse a sua luz  
À minha dura noite. (HILST, 2004, p. 68).

A loucura figura como uma outra via, tão iluminadora quanto a da razão porque capaz de permitir um outro saber – afinal, de que outro modo se poderia ouvir o vermelho do bronze? O louco, “um louco”, porque liberto do medo, permite-se e nos permite outras vias e, justamente por isso, ele também irá figurar como o grande tentador:

XII

Temendo deste agosto o fogo e o vento  
Caminho junto às cercas, cuidadosa  
Na tarde de queimadas, tarde cega.  
Há um velho mourão enegrecido de queimadas antigas.  
E ali reencontro o louco:  
- Temendo os teus limites, Samsara esvaecida?  
Por que não deixas o fogo onividente  
Lamber o corpo e a escrita? E por que não arder  
Casando o Onisciente à tua vida? (HILST, 2004, p. 76).

Não por acaso o poema abre com “temendo”, no gerúndio: o eu lírico teme o fogo e o vento, dois elementos que, especialmente em conjunto, são praticamente incontroláveis, pois este é alimento daquele. E mais, segundo o poema, o fogo já fez estragos – “queimadas antigas” – e, provavelmente, daí advenha o temor e o cuidado que o eu lírico – aqui nomeado Samsara, a roda da vida para os hinduístas – despende para manter-se dentro dos limites, termo ambíguo a nos apontar para restrições de várias ordens: espaciais, em princípio, mas também temporais e de habilidade. Quais destes limites teme a “Samsara esvaecida”? Será a demanda feita pelo louco, pelo fogo, demanda por total entrega, de recusa à tentativa de tomar o controle, seja da vida, do fogo ou da escrita? Pode ela arder? – e aqui a contaminação pelo campo semântico do desejo é, novamente, evidente.

No poema que se segue ele ainda a tenta mais:

XIII

- Queres voar, Samsara? Queres trocar o moroso das  
pernas  
Pela magia das penas, e planar coruscante  
Acima da demência? Porque te vejo às tardes  
desejosa  
De ser uma das aves retardatárias do pomar.  
Aquele ali talvez, rumo ao poente.

Pois pode ser, lhe disse. Santos e lobos  
Devem ter tido o meu mesmo pensar. Olhos no céu  
Orando, uivando aos corvos.

Então aproximou-se rente ao meu pescoço:  
- Esquece texto e sabença: as cadeias do gozo.

E labaredas do intenso te farão o vôo. (HILST, 2004, p. 77).

Este poema acaba por evocar o primeiro poema numerado de *Amavisse*, no qual nos é apresentado uma figura digna de qualquer narrativa mítico-mágica como também de bestiário medieval, o Pássaro-Poesia:

I

Carrega-me contigo, Pássaro-Poesia  
Quando cruzares o Amanhã, a luz, o impossível  
Porque de barro e palha tem sido esta viagem  
Que faço a sós comigo. Isenta de traçado  
Ou de complicada geografia, sem nenhuma bagagem  
Hei de levar apenas a vertigem e a fé:  
Para teu corpo de luz, dois fardos breves.  
Deixarei palavras e cantigas. E movediças  
Embaçadas vias de Ilusão.  
Não cantei cotidianos. Só te cantei a ti  
Pássaro-Poesia  
E a paisagem limite: o fosso, o extremo  
A convulsão do Homem.

Carrega-me contigo.  
No Amanhã. (HILST, 2004, p. 42)

A poesia, aponta-nos a narrativa de HH, é, de certo modo, a resposta para o irreconciliável fosso entre corpo/alma: pelo canto, isto é, no dorso deste pássaro-poesia, um “corpo de luz”, pode-se alçar vôo e “planar coruscante / Acima da demência”. Ao mesmo tempo, o grande tentador – o louco – a desafia constantemente a se libertar “das cadeias do gozo”, nomeadas como “texto e sabença”. As cadeias – isto é, elos, laços, sequência – amarram o texto e a autora: pede-se a ela a recusa, o ser levada pela palavra, fogo e voo pois é somente a “paisagem limite” que a poesia nomeia: “o fosso, o extremo / A convulsão do Homem.”

A poesia lírica de HH equilibra-se precariamente sobre a tensão entre o dizível e o indizível, e grande parte da sua beleza se deve não à celebração desta ausência originária mas à revolta contra esta, a qual se corporifica, isto é, presentifica em uma poesia de embate, de confronto, uma poesia que busca dizer os nomes desta falta: a Morte, o Nada, Deus, o Amado, Dionísio, Túlio, o Acaso, o Tempo, enfim, nomes que circulam e que acabam sempre por remeter a um significante organizador da relação entre o eu lírico e este indizível conquanto

nominável<sup>3</sup>. Essa poesia, que, a primeira vista nos ilude com um quê alquímico é, ao mesmo tempo, precisa, cirúrgica, assim como a imagem surrealista *tout court*, tomada de empréstimo à Lautréamont, do encontro fortuito entre a máquina de costura e o guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação. “Bel[a] como”.

O poema de abertura de *Amavisse* inicia a narrativa que o conjunto de poemas tece ao longo do livro, narrativa esta que nos mostra do embate da poeta contra esta ausência – sempre referida por meio de significantes que expressem a falta, como a fome – e dirigida a um significante organizador, neste caso “Senhor”, sempre ambigualmente identificado à deus ou ao amado ausente. Senhor, de imediato, faz-nos pensar em algumas associações clássicas: o senhor feudal, o proprietário, que, na tradição lírico-amorosa do ocidente aparece na vassalagem amorosa emulada nas cantigas de amor; Senhor, sempre em letra maiúscula, como sinônimo de Cristo/Deus; e senhor como aquele que tem domínio de si – é bom ter em mente a raiz etimológica de senhor – *dōmīnūs, ī, s. ap. m. de domus*, isto é, casa, domínio, propriedade – ao contrário do poeta e/ou apaixonado, o qual perde o domínio de si e, ao perder-se, abre o espaço para o outro:

Porco-poeta que me sei, na cegueira, no charco  
À espera da Tua Fome, permita-me a pergunta  
Senhor de porcos e de homens:  
Ouviste acaso, ou te foi familiar  
Um verbo que nos baixios daqui muito se ouve  
O verbo amar?

Porque na cegueira, no charco  
Na trama dos vocábulos  
Na decantada lâmina enterrada  
Na minha axila de pêlos e de carne  
Na esteira de palha que me envolve a alma

Do verbo apenas entrevi o contorno breve:  
É coisa de morrer e de matar mas tem som de sorriso,  
Sangra, estilhaça, devora, e por isso

---

<sup>3</sup> Eliane Robert de Moraes, em “Da medida estilhaçada”, procura fazer uma análise abrangente da obra de HH e aponta uma virada a partir da década de 1970 no qual uma linha mais materialista que vem não substituir mas dialogar e contrapor-se à primeira leva da poesia de HH a qual se atinha a uma “poética de formas puras e sublimadas” (p.116). Segundo ela, a partir de então “[o] recato da investida primeira em direção ao ideal amoroso ou divino é substituído pela violência de um desafio lançado contra uma alteridade que, tornada plural, passa a ser referida através de uma multiplicidade de termos estranhos e contraditórios: Aquele Outro, o Nada, o Luminosos, o Grande Obscuro, o Nome, o Sem Nome, o Tríplice Acrobata, o Cão de Pedra, o Máscara do Nojo, o Infundado, o Grande Louco, o Cara Cavada, a Grande Face, o Guardiã do Mundo... Levada ao absurdo, a tarefa de designar essa alteridade – se não inominável, ao menos dispersa em uma infinidade de nomes – termina operando uma subversão na disposição inicial da poeta. Na medida em que a dúvida sobre a palavra incide irremediavelmente sobre a idéia, essa multiplicação resulta na fragmentação da unidade que constituía a idéia.” (MORAES, 1999, p. 117-118).

De entender-lhe o cerne não me foi dada a hora.

É verbo?

Ou sobrenome de um deus prenhe de humor

Na périplo aventura da conquista? (HILST, 2004, p. 41)

Este poema é estranho ao corpo do livro: poema-epígrafe, ele não é numerado como os demais. No entanto, seu não pertencimento e aparente hermetismo nos são desvelados pelos poemas posteriores, os quais, quando lidos em conjunto, revelam o papel de mote que ele cumpre: trombeta anunciadora. O substantivo composto que abre a estrofe e nos anuncia o interpelador não nos é, também, familiar: o porco<sup>4</sup>, e as associações que lhe são comumente atribuídas, tais como a impureza, reforçada no poema pelo campo semântico que se tece com termos como charco e baixios, isto é, “na trama dos vocábulos”, desdizem das características associadas ao poeta, que, em nossa tradição lírico-platônica, ao cantar o amor, deve deixar de lado estas questões do corpo, anagrama evocado pelo significante porco. O porco-poeta, esse ser digno de figurar nos bestiários medievais tão ao gosto dos surrealistas<sup>5</sup>, que furiosamente os recuperaram em suas pinturas e demais manifestações plásticas, aproxima essas duas realidades – a da alma e a do corpo – por meio da poesia, da imagem: espaço gama que tenta superar essa cisão originária que também funda a linguagem.

As sinestésias, recurso recorrente em sua poesia como um todo – qual é o som do sorriso? – fazem-nos lembrar de que, no princípio, era o Verbo, e que este se fez carne; verbo, a palavra divina, discurso, isto é, *logos*, é também ambigualmente tomado como verbo, categoria gramatical: o verbo amar, o incognoscível neste poema, é posteriormente referido como coisa, “coisa de morrer e de matar”, do qual não se pode entender o cerne mas apenas

---

<sup>4</sup> Sobre o porco na poesia de HH diz-nos Moraes: “Deus é porco – a constatação, sintética e contundente, aparece desde o primeiro livro dos anos 70. (...) Recorrente na obra de Hilda Hilst, a associação entre Deus e porco sintetiza o veio blasfematório que marca a dicção de grande parte de seus personagens. (...) Rebaixado ao nível dos atos mais abjetos, o Deus-porco de Hilda Hilst já não é mais a medida inatingível que repousava no horizonte da humanidade. O confronto entre o alto e o baixo, além de subverter a hierarquia entre os dois planos, tem portanto, como consequência última a destituição da figura divina como modelo ideal do homem. Disso decorre uma desalentada consciência do desaparecimento humano, na qual é possível reconhecer os princípios de um pensamento trágico, fundado na interrogação de Deus diante de suas alteridades, que aproxima a ficção de Hilda Hilst à de Georges Bataille.” (MORAES, 1999, p. 119).

<sup>5</sup> Neste ponto discordo do argumento de Moraes ao dizer que o bestiário de Hilda, por compor-se de “bichos mais próximos da espécie humana, como o cachorro, o porco, a vaca, a galinha, o cavalo ou o jumento (...) difere em essência de outros bestiários da literatura moderna, como por exemplo o de Lautréamont e o dos surrealistas, que concedem primazia às espécies mais selvagens e aberrantes do reino animal, tais como orangotango, o caranguejo, o ornitorrinco, o hipopótamo ou o rinoceronte.” (p.121). Se, de fato, não é possível interpretar o bestiário hilstiano “a partir da ‘ampliação das fronteiras do homem’, que Bachelard [e Moraes] percebe[m] nos *Chants de Maldoror*”, por outro lado a questão da alteridade se torna ainda mais extrema pois a poeta, ao lidar com elementos aparentemente familiares, traz à tona sua irredutível alteridade ainda mais quando forja as suas figuras híbridas, como o porco-poeta.

entrever “o contorno breve”. “É verbo? / Ou sobrenome de um deus prenhe de humor” irônica ou tragicamente interpela o eu lírico. Ao transformar o Senhor “de porcos e de homens” que inicia o poema, anaforicamente retomado pelo possessivo Teu maiúsculo, em apenas “um deus”, mais próximo do conceito de demiurgo – que fez esta esteira de palha, corpo/porco, que nos envolve a alma – ela o identifica como um criador de imperfeições, análogo ao poeta referido no primeiro poema transcrito na abertura deste artigo, ao qual, pela escrita, traz à luz um poema, mesmo que, e talvez por isso mesmo, imperfeito.

O poeta – que canta o indefinível, que pare o poema imperfeito, o porco-poeta/poeta do corpo – e o louco (do fogo, do voo, do gozo), podemos argumentar, são esses outros que (con)figuram o poeta e seu saber-fazer imagens, azulescendo à luz do dia, imagens nítidas e sucessivas, mesmo que evanescentes, do indefinível (abismo, fosso, extremo), que a poesia e a poeta circundam. Os significantes e redes semânticas movediças – Deus, a morte, a poesia, o louco – dos poemas de HH corporificam-se por meio de imagens-fragmentos desse outro saber não racional, mas da ordem da experiência, que retomam sempre o ato criativo e, logo, a condição da poeta, como este entre-lugar: a alçar voo (chegando perto demais do fogo, da demência) mesmo que presa ao charco, a lama, parindo seu poema-uivo.

## REFERÊNCIAS

BARBIER, René. *Sobre o Imaginário*. Disponível em: <<http://www.emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/viewFile/908/814>>. Acesso em: 06 out. 2008.

BLANCHOT, Maurice. A grande recusa. *In: A conversa infinita; a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001. p. 73 – 94.

BRETON, André. Manifesto do Surrealismo (1924). *In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro – Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis: Vozes / Brasília: INL, 1976. P. 168-202.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.

MIRANDA, José A. Bragança de. *Controlo e Descontrolo do Imaginário*. Disponível em: <[http://www.cecl.com.pt/workingpapers/files/ed1\\_controlo\\_imaginario.pdf](http://www.cecl.com.pt/workingpapers/files/ed1_controlo_imaginario.pdf)>. Acesso em: 01 nov. 2008.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. In: *Cadernos de Literatura Brasileira – Hilda Hilst*, n. o. 8. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999. p. 114 - 126.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2002.

NAZARIO, Luiz. Brocados e ouropéis, gemas e cristais. *O eixo e a roda*, v. 14, 2007 Belo Horizonte, p. 29-48.

PAZ, Octávio. André Breton ou a busca do início. In: *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português – Etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico etc.* Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1993.

**Artigo recebido em setembro de 2015.**

**Artigo aceito em novembro de 2015.**