

**DANIELLE STEPHANE RAMOS**

**NOS ARREDORES DA CASA DO SOL: AS IMAGENS ESPACIAIS NO  
IMAGINÁRIO HILSTIANO**

**UBERLÂNDIA  
2012**

**DANIELLE STEPHANE RAMOS**

**NOS ARREDORES DA CASA DO SOL: AS IMAGENS ESPACIAIS NO  
IMAGINÁRIO HILSTIANO**

Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de concentração: Teoria Literária)

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Enivalda Nunes Freitas e Souza

**UBERLÂNDIA  
2012**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

R175n      Ramos, Danielle Stephane, 1984-  
2012        Nos arredores da Casa do sol : as imagens espaciais no imaginário  
              hilstiano. / Danielle Stephane Ramos. - Uberlândia, 2012.  
              120 f.

              Orientadora: Enivalda Nunes Freitas e Souza.  
              Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Letras.  
              Inclui bibliografia.

              1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica - Teses.  
3. Hilst, Hilda, \d 1930-2004 - Crítica e interpretação - Teses. I. Souza,  
Enivalda Nunes Freitas e. II. Universidade Federal de Uberlândia.  
Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82

---

**DANIELLE STEPHANE RAMOS**


**NOS ARREDORES DA CASA DO SOL: AS IMAGENS ESPACIAIS NO  
IMAGINÁRIO HILSTIANO**

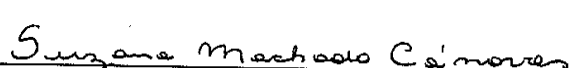
Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Letras –  
Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística,  
Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras  
(Área de concentração: Teoria Literária)

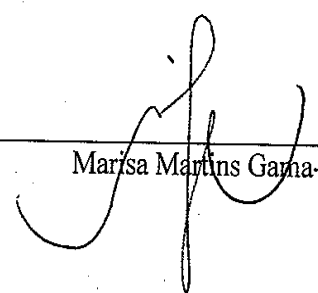
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Enivalda Nunes Freitas e Souza

Uberlândia, 29 de fevereiro de 2012

Banca examinadora:

  
Orientadora: Enivalda Nunes Freitas e Souza (UFU)

  
Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas (UFG)

  
Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)

A obra – imensa – de Bachelard, as descrições dos fenomenólogos nos ensinaram que não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasma: o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são como intrínsecas: é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então é um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: é um espaço do alto, um espaço dos cumes ou é, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo, um espaço que pode ser corrente como água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal. (FOUCAULT, 2001, p.413-414)

Dedico este trabalho aos meus pais Maria Carvalho Ramos e Iracy Honório Ramos (*in memoriam*) amor incondicional. Aos meus mais que irmãos e irmãs Sônia, João, Lêda, Renato, Irene, Rosana, Marcelo e Bethania – grandes amores e luzes da minha vida. Aos meus amados sobrinhos e sobrinhas João Guilherme, Patrícia, Kamila, Júnior, Nathalia, Juliana, Raissa, Rodrigo, Rafaela, Renatinho, Giovanna, João Miguel e Matheus. À minha mestra e amiga Enivalda Nunes Freitas e Souza que me ensinou a amar a poesia e hoje, não só de Drummond, a minha estrela aldebarã Hilda Hilst.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, senhor da minha vida e fiel em todas as suas promessas. Digno de toda honra e louvor.

Ao meu pai, minha saudade, mas também a lembrança sempre viva e que floresce. Relembro alguns versos que Hilst dedicou ao seu pai, Apolônio, e que me causaram comoção e uma certeza “Através do gradil, no terraço do tempo te percebo./ E ainda que as janelas se fechem, meu pai é certo que amanhece.”

À minha mãe, mulher nobre, forte, sábia e que me ensinou e continua ensinando-me as letras mais belas da minha vida. Obrigada mãe por não medir esforços e amor para nenhum de seus filhos, dando a eles um caminho correto e sonhos na vida.

À minha irmã Sônia. Presença amorosa que sempre esteve firme, ajudando na construção do caminho de seus irmãos. Obrigada, minha irmã, por ter confiado nesse meu sonho.

Ao meu irmão João, que não hesitou em ajudar-me em momentos difíceis e em proporcionar-me experiências felizes que guardo em minha memória. Obrigada, meu irmão, pelo carinho.

À minha irmã Lêda, que colaborou para que hoje, depois de alguns percalços da vida, eu me alegre por ser como eu sou. Obrigada, minha irmã, por ter contribuído para esse meu sonho.

Ao meu irmão e padrinho Renato, que, como conta minha mãe, cuidava de mim quando ela estava cansada e que me dispensa grande afeto. Obrigada padrinho.

À minha irmã e madrinha Irene, com quem divido a mesma formação em Letras. Tantas vezes recebeu-me com carinho e contribuiu para que eu pudesse crescer – literalmente. Obrigada, madrinha, pelo carinho.

À minha irmã Rosana. Presença sempre carinhosa e amiga. Obrigada, minha irmã.

Ao meu irmão Marcelo. Obrigada, meu irmão, pelo carinho e por estar presente.

À minha irmã Bethania. Minha companheira de alma e coração. Obrigada, minha irmã, por poder ser merecedora do seu carinho e por tantas vezes ter cuidado de mim, apoiando-me e ensinando-me tanto. Suas palavras sempre foram um alento e a motivação para seguir em frente sempre. A força para escrever essas páginas devo à você.

Aos meus cunhados e cunhadas. Irmãos e irmãs que a vida me trouxe.

Aos meus sobrinhos e sobrinhas, João Guilherme, Patrícia, Kamila, Júnior, Nathalia, Juliana, Raissa, Rodrigo, Rafaela, Renatinho, Giovanna, João Miguel e Matheus. Todo amor da tia Dani.

À minha orientadora Profa. Dra. Enivalda Nunes Freitas e Souza, meu imenso carinho e gratidão. Sempre generosa e delicada, suas palavras soam para mim como um belo poema. O modo carinhoso com que ensina e com a qual me acolheu vão ficar eternamente no meu coração. Agradeço a Deus o privilégio de sua companhia nesses anos e espero poder tê-la sempre.

À Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil, uma grande alma, com quem tive o privilégio de aprender muito sobre literatura e vida. Agradeço pela leitura carinhosa deste trabalho na qualificação e também por gentilmente aceitar estar presente nesse momento decisivo.

Ao Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade, poeta e apreciador da literatura de Hilst, os meus sinceros agradecimentos pela leitura carinhosa desta dissertação por ocasião do exame de qualificação. Suas palavras foram um grande incentivo e suas contribuições foram de grande valor para a construção deste trabalho.

À Profa. Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas, que gentilmente aceitou o convite para estar presente na defesa desta dissertação.

Ao Grupo de Estudos Poéticas e Imaginário (POEIMA), onde frutificam os mitos, a poesia e o imaginário e onde vivi momentos agradáveis.

Ao Grupo de Pesquisa em Espacialidades Artística (GPEA), que conheci por intermédio do Prof. Alexander Luz e onde vivi momentos de aprendizagem, reflexão e as riquezas do espaço e da literatura.

À Profa. Dra. Maria Cristina Martins. Pessoa de uma doçura incomparável e com quem pude aprender muito.

Ao Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, com quem tive o privilégio de aprender mais sobre literatura, obrigada pelo carinho e apoio.

À Profa. Dra. Juliana Santini, professora admirável, o meu muito obrigada.

À Profa. Irley Machado, com quem tive a felicidade de poder aprender muito sobre imaginário e literatura.

À Profa. Dra. Elzimar Fernanda Nunes, o meu sincero agradecimento por sua ajuda amiga.

O meu agradecimento especial a todos os meus mestres que compartilharam sua sabedoria e que me ajudaram a trilhar meu caminho.

Às amigas que cultivei durante os anos de graduação: Fernando Lima Costa, Cíntia Aparecida de Souza, Carina Diniz Nascimento, Dalila Andrade Lara, Fernanda Alvarenga Rezende, Tatiane Galdino da Silva, Érica Daniela de Araújo, Maria Amélia Lemes Queiroz, Maria do Carmo Lopes e tantas outras que guardo com carinho. Muito obrigada!

À amiga Aline Brustello Pereira. Amizade que cultivei no mestrado. Espero, inspirada pelos versos de Hilst, que seja mais leve o nosso caminho e que nosso sonho não se esvaneça.

Às amigas Kamilla K. S. França Coelho, Karyne Pimenta de Moura, Soraya Borges Costa, Miriane Pereira Dayrell, Jamille Rabelo de Freitas, Marli Cardoso dos Santos, Ana Cristina Tannús, Juliana Vittoraze. Obrigada pelo carinho, por me incentivarem e acreditarem no meu potencial enquanto pesquisadora.

Às colegas Samira Daura Botelho, Gláucia Helena Braz, Andréa Cristina de Paula, Franciele Queiroz da Silva, Carla Érica de Oliveira, Ana Claudia Theodoro, Alessandra M.M. Caixeta Martins, o meu agradecimento carinhoso.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), por financiar este projeto.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho e que torceram de forma positiva.

As palavras são insuficientes para demonstrar meus sentimentos por todas essas pessoas que fazem parte da minha vida. Amo muito todos vocês. Ao lembrar de tantas pessoas queridas, revivi momentos e pude constatar mais uma vez que a poesia nos aproxima de Deus e a vida é uma grande metáfora.

## RESUMO

Hilda Hilst (1930-2004) produziu uma poesia preta de imagens, símbolos e arquétipos. Diante disso, este estudo investiga as imagens relacionadas ao espaço. Há uma relação profícua entre o espaço e a construção da lírica hilstiana. Podemos mencionar a relação da escritora com sua Casa do Sol, construída a partir do desejo de uma dedicação integral à escrita e de conhecer a si mesma. Isso ocorreu após o contato de Hilst com a obra do escritor grego Nikos Kazantzakis (1885-1957), que a influenciou sobremaneira. O referido escritor defendia a necessidade do isolamento do mundo para conhecer o outro e a si mesmo. Não temos a intenção de fazer um estudo biográfico da casa, assim buscamos analisá-la enquanto um espaço mítico, místico e simbólico. A casa encontra-se nos versos de Hilda Hilst como um refúgio, como espaço de proteção e intimidade, além de local do encontro amoroso entre a persona lírica Ariana e seu amado Dionísio. A casa, como a imagem de um pequeno mundo (*imago mundi*) encontra consonância com outros microcosmos percorridos pelo eu-lírico. Esses espaços são a ilha e o jardim que fazem parte da mesma constelação simbólica da casa. Ao caminhar, o eu-lírico retoma a tradição literária iniciada por Jean-Jacques Rousseau em sua autobiografia *Os devaneios de um caminhante solitário*. O caminho torna-se um espaço de reflexão propício ao devaneio poético. Esses espaços elencados também demonstram o desejo de um retorno ao espaço original (*ab origine*) onde se estabelece uma ligação com o transcendente. Na impossibilidade de nomear a divindade, a poeta busca materializar a ideia de Deus como uma forma de aproximação desse ser considerado “obscuro”. Hilst utiliza o espaço matemático, no qual, o sujeito lírico torna-se arquiteto de uma ideia de Deus, fundamentada pelas formas geométricas. Esse estudo será desenvolvido no decorrer de quatro capítulos, que compreendem o percurso teórico, a relação das imagens espaciais no imaginário criativo de Hilst e a análise de poemas que compõem o corpus elencado. Foram escolhidas as séries de poemas intituladas “Trajetória poética do ser” e “Exercícios para uma ideia”, presentes na obra *Exercícios*, além dos poemas de “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” da obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Para dar suporte a esse estudo buscamos as teorias do imaginário de Gaston Bachelard, de forma especial *A poética do espaço*, Gilbert Durand, Mircea Eliade, entre outros teóricos do imaginário e da poesia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hilda Hilst, espaço, imaginário, poesia, Rousseau

## ABSTRACT

Hilda Hilst's (1930-2004) poetry is full of images, symbols and archetypes. We intent to investigate these images related to the space. There are a fruitful relationship between space and the construction of Hilst's poetry. She built her house named "Casa do Sol" in order to completely dedicate to writing and to know herself. This occurred after Hilst contact with the work of the Greek writer Nikos Kazantzakis (1885-1957), who had influenced Hilst's poetry. Kazantzakis defended the importance of being isolated from the world to meet the other and himself. We have no intention of a biographical study of the house, so we intend to analyze it as a symbolic space: the mythical house of the sun. The house figure out in Hilst's poems as a refuge, a space of intimacy and protection. In this space the lyrical persona Ariana and his beloved Dionysus lived a secret life and a secret love. The house is the image of a microcosm (*imago mundi*) similar to other microcosms knowed by the speaker that walks on his way into outer space. These spaces are the island and the garden and they belong to the same symbolic constellation of the house. By walking the speaker continues the tradition that began with the philosopher Jean-Jacques Rousseau's autobiography *The reveries of the solitary walker*. This walk becomes a space for reflection and poetic reverie. The space also demonstrate a desire to return to the original space (*ab origine*) which establishes a conection with the transcendent. Hilst uses the mathematical space and the speaker becomes an architect of a God's idea, founded upon geometric shapes. Unable to name God, the poet wants to materialize the idea of God as a way to approaching with Him. This study will be developed over four chapters which comprise the theoretical approach, the relationship of space images in the creative imaginary of Hilst and the poems analysis that make up the *corpus*. We selected the series of poems entitled "Trajetória poética do ser", "Exercícios para uma ideia", besides the poems "Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio". These poems are founded on the work *Exercícios* and *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. To support this study aims we used Gaston Bachelard's work (especially Poetic of space), Gilbert Durand, Mircea Eliade, among others theorists of imaginary and poetry.

**KEYWORDS:** Hilda Hilst, space, imaginary, poetry, Rousseau

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	12
CAPÍTULO 1: ESPAÇO E IMAGINÁRIO.....	19
1.1. O espaço de Hilda Hilst na literatura brasileira.....	20
1.2. Gaston Bachelard: a imaginação material e a fenomenologia das imagens.....	29
1.2.1. A topoanálise bachelardiana: o estudo das imagens do espaço em <i>A poética do espaço</i> .....	31
1.3. O espaço mítico e sagrado.....	34
1.4. O imaginário durandiano.....	37
CAPÍTULO 2: A CASA DO SOL: O REFÚGIO DA ESCRITA DE HILDA HILST.....	40
2.1. O simbolismo da casa.....	40
2.2. A experiência hilstiana: as portas da Casa do Sol.....	44
2.3. A construção da casa.....	45
2.4. A Casa de Ariana.....	51
2.5. A figueira: a marca da centralidade sagrada.....	56
CAPÍTULO 3: O ITINERÁRIO HILSTIANO EM “TRAJETÓRIA POÉTICA DO SER”.....	62
3.1. A tradição rousseuniana dos passeios.....	62
3.2. Espaços percorridos pelo eu-lírico hilstiano.....	70
3.2.1. O jardim.....	72
3.2.2. A ilha.....	75
3.3. A identificação com o elemento telúrico.....	81
3.4. A argila escolhida.....	85
CAPÍTULO 4: A CONSTRUÇÃO GEOMÉTRICA EM “EXERCÍCIOS PARA UMA IDEIA”.....	87
4.1. A geometria, o místico e o sagrado.....	89
4.2. A lousa e o traço: conjecturas sobre a ideia de Deus.....	92
4.3. A ideia geométrico-conceitual de deus em <i>A empresa</i> .....	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
REFERÊNCIAS.....	114

## INTRODUÇÃO

O caminho de dentro  
É um grande espaço-tempo  
(HILST, 2002, p.75)

As imagens do espaço na poesia de Hilda Hilst estão intimamente relacionadas ao conhecimento de si mesma, da poesia e do ser humano. Especialmente para uma escritora que criou um microcosmo perfeito onde pôde se entregar plenamente à atividade solitária de tecer seus versos, afastada da vida movimentada que desviava seu olhar e seu afinco àquilo que realmente lhe importava.

Lembra Bachelard que aquele que não se entrega à imagem poética sem reservas não estará no espaço poético da imagem, pois ela proporciona “uma das experiências mais simples de linguagem vivida” (1989, p.12). Ao redor de si, de seu mundo interior, Hilst se entregou sem reservas ao espaço imagético e reflexivo do poema.

A poeta também criou em seus versos espaços simbólicos que se associam a uma necessidade remota do ser humano, pois quem não elege os espaços preferidos onde se sente livre de todos os perigos, frustrações e nos quais se pode entregar livremente aos anseios, aos devaneios?

A relevância que as imagens do espaço adquirem no imaginário hilstiano e a inexistência de estudos que as privilegiem, foi o fator que instigou as pesquisas que deram origem a essa dissertação<sup>1</sup>. O primeiro espaço investigado foi casa, cujo valor simbólico motivou a busca pelos estudos do imaginário, em especial a obra bachelardiana que permitiu perscrutar mais detidamente esse espaço tão rico para a imaginação.

Os elementos míticos, místicos<sup>2</sup> e simbólicos<sup>3</sup> serão analisados no intuito de compreender a relação entre a criação literária de Hilda Hilst e o espaço. Com relação à imagem da casa, o foco principal será aquela presente nos poemas. O

---

<sup>1</sup> A presente dissertação é decorrente dos estudos desenvolvidos nos projetos de iniciação científica intitulados: “O Espaço na obra de Hilda Hilst” e “Nos arredores da Casa do Sol: o espaço e suas imagens na constituição da lírica hilstiana” (cf. referências).

<sup>2</sup> Entenderemos por mítico o que se refere aos mitos e místico o que se relaciona à religiosidade.

<sup>3</sup> O símbolo é definido por Gilbert Durand como “uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto, é a epifania de um mistério” (1993, p.12). (grifo do autor)

estudo biográfico não será enfatizado, mas algumas informações serão abordadas, pois existe uma fusão entre a casa onde Hilst habitava e a imagem presente nos poemas.

O espaço da casa está direcionado ao redobramento, ao interior e à sensação de proteção. Há também uma identificação presente no imaginário entre a casa “edificação” e a casa “corpo”. Essa identificação pode ser encontrada na relação estabelecida por Jung, e retomada por Bachelard (1989), entre os espaços da casa com o consciente e o inconsciente, ou mesmo na religião. O corpo torna-se a “morada” da alma e os olhos a via de comunicação para essa essência transcendente do homem, remontando ao dito popular de que “os olhos são a janela da alma”.

A partir da casa, outros espaços que refletem uma tendência para a interiorização forma observado, pois fazem parte da mesma constelação simbólica: a ilha e o jardim. Esses espaços também foram diligentemente percorridos pelo eu-lírico em sua trajetória de autoconhecimento.

É por meio da imagem poética que se desenvolve no poema toda a noção de espaço, pois, a partir dessas imagens criadas, nos é permitido imaginar florestas impenetráveis, mares bravios, ilhas paradisíacas, montanhas cujo cimo toca o céu ou mesmo pequenas choupanas onde se busca esconder das intempéries, e tantos outros espaços onde a mente deseja habitar.

O teórico da literatura, Alfredo Bosi, acredita que a imagem poética antecede a palavra e se aproxima da sensação visual. A visão permite ao ser humano o contato com a realidade e com aquilo que está ao redor. A imagem poética, por sua vez, supre a ausência de um contato direto com algo que não se está vendo porque torna presente aquilo que a visão imprimiu em nós:

A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizada no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo (BOSI, 1977, p.13).

Por meio da visão, o espaço é delimitado – suas dimensões, cores e tudo que se encontra ao alcance dos olhos. O olhar pode captar a marca da mudança: o que se

olha, no momento posterior pode não estar mais como antes. Como exemplo, nos versos seguintes, o sujeito poético percorre o espaço concreto e múltiplos espaços em seu pensamento, tornando-se onipresente:

Olhava: A figueira, a pedra umedecida da cisterna  
O sol sobre o rosto das mulheres, um rosto semelhante  
Àquele barro esquecido de rios. E ubíqua viajava

Não que ali não deixasse afetos, pássaros da tarde  
Cães (viajores de um dia) e presenças quando a noite  
De augúrios começava. Uma parte de mim, essa de carne  
E ausência, talvez não emigrasse. Os ritos, os de sempre.  
Mas o olhar não era o mesmo: Pousava sobre as coisas  
Mas nas coisas que via não estava.  
(HILST, 2002, p.79).

Os olhos observam os elementos que compõem o espaço visual (a figueira, a pedra umedecida da cisterna e o rosto das mulheres). Interessante notar a símile criada por Hilst, que compara o rosto das mulheres ao barro (ou argila) na ausência das águas do rio. Sem as águas a argila torna-se seca, não se pode moldá-la

São elementos que despertam lembranças no sujeito poético que, através da mente, das lembranças, viaja por múltiplos espaços e tempos. O sujeito poético se insere no espaço de forma ritualística. O corpo material permanece, mas a mente transcende.

A ideia do intercâmbio proporcionado pela visão entre o mundo externo e o mundo interno para a filósofa Marilena Chauí (1988, p.33), deve-se ao fato de que “a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si.”

As imagens espaciais criadas pela poeta traduzem as regiões mais densas e íntimas habitadas e percorridas por seu sujeito poético e que expressam os valores de intimidade presentes em seu devaneio criativo:

Há certos rios que é preciso rever.  
Por isso, volto Ricardo, àquelas margens  
Onde na sombra um verde descansava  
E um canteiro de limo sob os nossos pés  
Adiante desaguava. Volto, seguindo a viagem  
De mim mesma e aos poucos convergindo  
Oculta, vária,  
Até fechar um círculo e entender

Essa asa de fogo sobre as coisas.  
(HILST, 2002, p.74).

Observa-se que as imagens do espaço adquirem na poesia de Hilst elementos como a centralidade, a sacralidade e, principalmente, a interiorização que propicia a transformação do sujeito poético e sua integração com o espaço que o cerca. O sujeito sente a necessidade de retornar a espaços primordiais (as margens do rio) para se reconhecer diante da vida, a “asa de fogo” que o modifica e consome.

O objetivo deste estudo é compreender a construção simbólica e imagética dos espaços na poesia de Hilda Hilst, uma vez que, para Bachelard, o espaço percebido pela imaginação é potencialmente imagético e particular:

[...] O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em especial quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem. No reino da imagem, o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado (BACHELARD, 1989, p.19).

Esse estudo será desenvolvido no decorrer de quatro capítulos, que compreendem o percurso teórico, a relação das imagens espaciais no imaginário criativo de Hilst e a análise de poemas que compõem o corpus elencado. Foram escolhidas as séries de poemas intituladas “Trajetória poética do ser”, “Exercícios para uma ideia” e “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”<sup>4</sup>.

Essas séries foram escolhidas porque os poemas, além de uma espacialização, apresentam de forma recorrente os espaços que serão trabalhados ao longo da dissertação. Excertos da peça *A Empresa* e poemas que contribuem para o enriquecimento da compreensão do tema abordado também serão utilizados.

No primeiro capítulo, “Espaço e imaginário”, delimita-se o espaço da produção literária de Hilda Hilst na literatura brasileira e as discussões teóricas que perpassam o estudo do imaginário. Busca-se também o estudo das imagens do espaço segundo a topoanálise concebida por Bachelard (1989).

---

<sup>4</sup> As duas primeiras séries encontram-se na obra *Exercícios* e a última encontra-se na obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (cf. referências).

O estudioso delimita suas análises às imagens que trazem uma relação de topofilia que visam “determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados” (BACHELARD, 1989, p.19). São os espaços de proteção, intimidade, nos quais a imaginação criadora emerge. Segundo Bachelard (1989), o espaço vive entre a dialética do interior propenso à proteção, e do exterior desconhecido que busca ser desbravado, mas que, no entanto, são sempre íntimos e estão sempre prontos a “inverter-se”.

Tornar concreto o interior e vasto o exterior são, parece, tarefas iniciais, os primeiros problemas de uma antropologia da imaginação. Entre o concreto e o vasto, a oposição não é clara. Ao menor toque, porém a dissimetria aparece. E é sempre assim: o interior e o exterior não recebem do mesmo modo os qualificativos, esses qualificativos que são a medida da nossa adesão às coisas (BACHELARD, 1989, p.219).

Para falar sobre a dimensão sagrada que os espaços adquiriram nos versos de Hilst, os estudos Mircea Eliade sobre o espaço sagrado, o espaço original (*ab origine*) serão utilizados como fundamentação teórica os estudos de. A manifestação do sagrado, para o estudioso, pode ocorrer em um objeto qualquer, seja uma pedra, uma árvore, ou ainda aquela de maior valor para um cristão que é “a encarnação de Deus em Jesus Cristo” (ELIADE, 1992, p.13)

A manifestação do sagrado em um determinado espaço torna-o por consequência um espaço sagrado. Outra forma de se instituir a sacralidade em um espaço está na consagração, separando-o dos elementos profanos por meio de ritos. O espaço sagrado é significativo, uma vez que alheio às profanações é a materialização da ligação entre as dimensões terrena e celeste.

Segundo Giorgio Agamben (2007, p.66), o dispositivo que realiza e regula a separação do profano e do sagrado, do humano e do divino, é o sacrifício, pois “é essencial o corte que separa as duas esferas, o limiar que a vítima deve atravessar, não importando se num sentido ou noutro”.

O imaginário de Gilbert Durand e às constelações simbólicas relacionadas à intimidade, também serão utilizadas para compreender os espaços construídos por Hilda Hilst. Durand (2002, p.245) afirma que “a importância microcósmica concedida à morada indica já a primazia dada na constelação da intimidade às imagens do espaço feliz, do *centro paradisíaco*”.

Durand (2002) fundamenta seus estudos em uma teoria crítica denominada mitodologia. Conforme Maria Zaira Turchi (2003, p.39), Durand “inaugura um novo método, onde o mito que existe latente ou manifesto em toda a narrativa, não circunscrito no tempo e no espaço, mas preso à sabedoria de culturas imemoriais e sempre presente na extensão visionária, é a razão dessa crítica”.

Pela mitodologia, o crítico observa o dinamismo dos mitos que emergem nos textos literários e nesse contexto utilizam-se os componentes da mitodologia que são a mitocrítica e a mitoanálise. Segundo Durand (2004, p.60),

[...] o mito não é nem um discurso para demonstrar nem uma narrativa para mostrar, deve servir de instâncias de persuasão indicadas pelas variações simbólicas sobre um tema. Estes ‘enxames’, ‘pacotes’ e ‘constelações’ de imagens podem ser reagrupados em séries coerentes ou “sincronicas” – os “mitemas” de Lévi Strauss (a menor unidade semântica num discurso e que se distingue pela redundância) – além do fio temporal do discurso (diacronia).

No segundo capítulo, denominado “A casa do sol: o refúgio da escrita de Hilda Hilst”, a simbólica da casa será focalizada de forma especial, uma vez que a presença desse espaço no imaginário hilstiano é marcada por uma relação de unidade e proteção. A Casa do Sol foi construída por Hilst respeitando relações míticas e místicas que fazem com que ganhe o *status* de um microcosmo, cujo centro é marcado pela figueira centenária, considerada elemento importante para a decisão de Hilst de construir sua Casa do Sol.

A casa torna-se um local sagrado, além de tornar-se semelhante ao claustro<sup>5</sup>, aos templos, aos refúgios, uma vez que se torna um espaço reservado, apartado e totalmente dedicado à sua criação literária; reflexo de uma busca intensa pelo autoconhecimento. É na casa também que Ariana sofre a ausência de Dionísio, seu amante sempre fugidio.

No terceiro capítulo “O itinerário hilstiano nos domínios do ser”, a intimidade do espaço da casa dá lugar ao espaço externo, retomado pelas experiências do eu-lírico em seu trajeto entre espaços diversos (ilhas, jardins, cemitérios). O devaneio

---

<sup>5</sup> Segundo Chevalier e Gheerbrant (1990, p.260), o claustro nos recintos religiosos é “igualmente, um centro cósmico, em relação com os três níveis do universo: com o mundo subterrâneo pelo poço; com a superfície do solo; com o mundo celeste pela árvore, pela roseira, pela coluna ou pela cruz. Ademais, sua forma, quadrada ou retangular, aberta sob a cúpula do céu, representa a união da terra e do céu. O claustro é o símbolo da intimidade com o divino”.

vivido pelo caminhante durante o passeio estabelece um percurso, uma busca por sua própria essência, além de retomar uma tradição iniciada por Jean-Jacques Rousseau. O sujeito poético assume a mesma posição reflexiva e contemplativa que o filósofo mantém em suas dez caminhadas.

Recorrendo à topoanálise, pode-se verificar como as imagens do espaço externo se configuram sob a ótica de um sujeito poético que se volta para um desejo de interiorização. Há também uma relação constelar entre as imagens da casa, da ilha e do jardim, que são em essência a representação de microcosmos e que, além de se relacionarem, reforçam a busca por um espaço primordial e de interiorização.

Além disso, percebe-se a força do elemento telúrico na constituição do sujeito lírico. O desejo de interiorização se adensa e o interlocutor passa a compartilhar sua constituição terrena, humana. A persona lírica passa a se considerar “terra” (elemento fecundo) em meio às “águas” (elemento fecundador), ou mesmo “Corpo de Terra” ou a “Argila escolhida”.

Ser terra  
E cantar livremente  
O que é finitude  
E o que perdura  
(HILST, 2002, p.80).

No quarto capítulo, “A construção geométrica em ‘Exercícios para uma ideia’”, a base para a fundamentação da discussão encontra-se no texto escrito por Geruza Zelnys de Almeida – *A geometria do pensar na poesia de Hilda Hilst*. A geometria torna-se a materialização de um espaço conceitual. Em “Exercícios para uma ideia”, Hilst utiliza as formas geométricas para construir uma ideia-conceito de Deus, na tentativa de se aproximar da divindade. Na impossibilidade de um único signo que corresponda a essa ideia “obscura”, as formas geométricas empregadas tornam-se o meio para que a criatura (re)crie seu próprio criador.

Durante os estudos sobre o espaço nos poemas de Hilst, foi possível observar sua intensidade lírica que conciliou inspiração e o comprovado domínio técnico de sua poesia em versos de beleza singular. A poeta representa em seus versos o desejo de proteção, de sacralidade ou mesmo a necessidade demiúrgica da artífice de criar seu próprio mundo.

## CAPÍTULO 1

### ESPAÇO E IMAGINÁRIO

Pela imaginação, graças à sutileza da função do irreal, reingressamos no mundo da confiança, no mundo do ser confiante, no próprio mundo do devaneio.  
(BACHELARD, 2006, p.14)

Filha da imigrante portuguesa, Bedecilda Vaz Cardoso e do escritor, Apolônio de Almeida Prado, Hilst Hilda de Almeida Prado Hilst nasceu na cidade paulista de Jaú, no dia 21 de abril de 1930. Em entrevista, Hilst faz um relato sobre o relacionamento de seus pais:

Meu pai e minha mãe tiveram uma paixão daquelas de perder mesmo o senso. [...] Mas desde o início minha mãe tinha problemas com a família dele, naquela época um Almeida Prado só se casava com um Almeida Prado. Eles acabaram se separando quando eu era bem pequena. [...] Apesar da separação, minha mãe falava dele sem parar, do amor que tinha por ele. (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1999, p.26)

A experiência marcante de sua primeira formação, quando foi aluna interna de um colégio religioso, o Colégio Santa Marcelina, foi tematizada por Hilst em suas peças *A Empresa* e *O rato no muro*. Hilst relembra esse período também em uma de suas crônicas. A escritora fala sobre a história de Santa Margarida Maria Alacoque que lhe foi contada por uma freira. Essa história, como se observa, lhe causava grande desconforto:

Quem era mesmo a santa que lavava os pés dos leprosos e depois bebia a água das bacias. Criança, no colégio interno eu tinha convulsivos ataques de náusea quando a freira me lia tal história. Era sempre um sair correndo com o lenço na boca e vomitar lá fora. Aquela santa era humana? Uma noiva de Deus, me diziam. Eu no meu mais fundo, meditava: que Ele nunca me perceba, que aos olhos dele eu seja apenas uma sombra. Deu certo. (HILST, 2007, p.32-33).

Em 1952, Hilst formou-se na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (profissão que não chegou a exercer). Sua dedicação voltou-se integralmente para a literatura que desenvolveu em quase meio século de escrita (ainda que tenha

ameaçado abandonar os escritos em 1997, após ter publicado sua obra *Estar sendo ter sido*).

A escritora Lygia Fagundes Telles, grande amiga de Hilst, em depoimento a definiu como “um ser humano pleno, uma amiga sem papas na língua, uma escritora para todo o sempre, imortal” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1999, p.17). A escritora faleceu em 04 de fevereiro de 2004 na cidade de Campinas, deixando um legado valioso para a literatura brasileira.

Sobre os escritos de Hilst, alguns estudos críticos serão retomados no intuito de circunscrever o momento de produção de sua literatura.

## **1. O espaço de Hilda Hilst na literatura brasileira**

Hilda Hilst iniciou sua escrita literária aos vinte anos de idade com a obra *Presságios* (1950), seguida por *Balada de Alzira* (1951), *Balada do Festival* (1955), *Roteiro do silêncio* (1959), *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1959), *Ode Fragmentária* (1961), *Sete cantos do poeta para o Anjo* (1962) e *Poesia* [1959-1967] (reunião de textos poéticos anteriores aos dois anos dedicados à escrita de sua dramaturgia).

Antonio Donizete Pires, estudioso da obra hilstiana, em breve análise da fortuna crítica da escritora, acredita ter se tornado lugar-comum a referência a alguns pontos da obra da autora, tais como: a ligação com a lírica amorosa portuguesa (as cantigas medievais e os sonetos de Camões), o trânsito pelos gêneros literários e a originalidade com que trabalha seus versos e sua prosa (2009, p.95)

Ele acrescenta ainda que as críticas mais recentes “têm enfatizado a ligação da poeta com a tradição lírico-metafísica do segundo Modernismo brasileiro e a questão feminina, havendo mais de um que valoriza a prosa hilstiana em detrimento de sua poesia”. (PIRES, 2009, p.95)

No entanto, esses pontos ainda estão longe de serem esgotados. Eles são o fundamento da escrita de Hilst e ainda serão por algum tempo motivadores de estudos, pois ainda que as pesquisas acadêmicas sobre a obra da autora venham crescendo de forma progressiva, as referências ainda são parcas.

Alfredo Bosi (1994, p.485) ao apresentar o panorama da literatura brasileira imediatamente posterior aos escritos da chamada geração de 1945, elencou pontos que acredita caracterizar a produção poética do período:

Trabalhando uma linguagem em boa parte alheia aos programas experimentalistas, têm escrito desde as décadas de 50 e 60 alguns poetas diferentes entre si, mas aproximáveis pela sua concepção de lírica entre moderna e tradicional. Neles convive o discurso metrificado e o imaginário romântico ou surrealista com a presença, hoje quase indefectível, de uma forte autoconsciência literária. Muitos dos seus textos acordam em nós ecos musicais de Cecília Meireles, de Jorge de Lima, de Vinícius de Moraes, cortados por uma ou outra nota mais ríspida de Drummond ou de João Cabral. Vistos por um ângulo estreito da sobrevivência de certos hábitos estilísticos, o seu ponto de referência poderia ser ainda a poética da geração de 45. Mas prefiro ver neles o nosso veio existencialista em poesia.

A obra de Hilda Hilst é colocada junto à de outros poetas que escreviam no mesmo período e, dentre essas características gerais, é importante ressaltar que a poeta se esmera, de fato, na escrita de uma poesia de cunho existencialista. Bernardo Amorim, ao tratar da recepção dos textos de Hilst, aponta que Bosi teve como base as obras escritas por Hilst até 1962, deixando obras que acrescentam “densidade e tensão em sua expressão poética” (2009, p.305)

Amorim acredita que Bosi e outros críticos que abordaram a obra de Hilst, como Sérgio Buarque de Holanda e Sergio Milliet, traçaram uma crítica precoce do primeiro momento da poesia hilstiana, pois

[...] nessa crítica, por um lado, a percepção do processo de desenvolvimento de uma lírica ainda imatura, e por outro, a vontade de descobrir traços em comum ou em desacordo com o que se fazia na poesia brasileira contemporânea. (2009, p.305)

Quanto ao discurso metrificado, assim como os poetas do mesmo período, Hilst buscou retomar em sua poesia a tradição literária como uma forma de elevar a dicção da poesia brasileira. Alcir Pécora (2002, p.7-8) resalta que mesmo não havendo uma tematização explícita por Hilst, esse retorno à tradição e a busca por uma linguagem elevada encontram-se expressos em seus versos:

[...] a interlocução que Hilda mantém com a tradição poética está repassada, mesmo que jamais tematizada, por uma questão que já tinha assombrado a geração de 45: as possibilidades de retomar uma dicção elevada para a poesia brasileira, batida tanto pela informalidade do primeiro modernismo, quanto pelo núcleo duro do segundo, em que Drummond é decisivo e se declara de mãos pensas e incuriosas em face do enigma da máquina do mundo.

Para isso, Hilst retoma formas fixas de poemas como baladas, sonetos, trovas, odes, elegias, cantares, entre outros. Além das formas fixas de poemas, Pécora (2002, p.8) acrescenta duas estratégias utilizadas pela poeta para retomar essa tradição: a) uma escrita à moda das cantigas trovadorescas; b) o ritmo de uma poesia órfica, “cuja primeira matriz é evidentemente Rilke”, escritor que se encontra entre as leituras que a influenciaram<sup>6</sup>.

A primeira estratégia pode ser percebida de forma nítida, nos poemas de *Roteiro do silêncio* e *Trovas de amor para um amado senhor* em que “a persona lírica finge ser a amiga medieval ou a pastora quinhentista” (PÉCORA, 2002, p.8). Esse cantar antigo pode ser ilustrado nos versos que se seguem:

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

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

Sei que não minto  
(HILST, 2002, p.175).

Hilst recorre às trovas como uma forma de utilizar-se da linguagem elevada para falar do amor e de sua vivência poética. Sobre *Trovas de muito amor*, Jorge de Sena destacou que além da retomada da tradição, Hilst promove uma recriação na linguagem:

---

<sup>6</sup> Junito de Souza Brandão aponta que o mítico poeta Orfeu “teve sua figura reinterpretada ‘pelos teólogos judaicos e cristãos, pelos hermetistas, pelos filósofos do Renascimento, pelos poetas, desde Poliziano até Pope, e desde Novalis até Rilke e Pierre Emmanuel’” (1987, p.170)

[...] na fluência sutil destas palavras simples que parece imitar, porque a recria, uma tradição portuguesa de expressão e sentimento poético, há uma íntima atualidade, uma lúcida vivência, sem as quais a recriação de uma linguagem não teria sentido. (1980, p.273)

Hilst enaltece o amor como fonte de inspiração, dom profético que dá ao poeta a capacidade de enxergar as experiências humanas para além de uma percepção imediata, dando vazão à escrita poética em que a realidade é ressignificada:

Deu-me o amor esse dom:  
O de dizer em poesia.  
Poeta e amante é o que sou  
E só quem ama é que sabe  
Dizer além da verdade  
E dar vida à fantasia.  
(HILST, 2002, p. 190).

Nelly Novaes Coelho acredita que “esta ‘magia’ órfica, impulsionada pelo Amor é o que dinamiza a poesia primeira de Hilda Hilst e que, através dos anos, a torna mais densa e significativa” (1980, p.280). As palavras da estudiosa convergem para a segunda estratégia apontada por Pécora, pois Hilst imprime em seus versos uma tonalidade quase xamânica, de volta as origens e de uma religiosidade imanente:

[...] a poesia de Hilda distende o seu ritmo, ou, para dizê-lo mais corretamente, passa a operar em surtos. Torna-se mais discursiva na busca de uma eloquência capaz de dar forma a um tempo que é simultaneamente vertigem de destruição, testemunho de ruínas, e permanência de um desejo que revém à terra, à origem, ao pai, ao ato fundador e sublime da criação. Trata-se então de perseguir o tom de uma religiosidade imanentista, terrena – e até por vezes, estranhamente silvestre; de enunciar uma mística exaltada e extática, mas ainda dedicada a coisas temporais. (PÉCORA, 2002, p.9)

Hilst escreve, entre 1963 e 1967, as séries “Trajetória poética do ser”, “Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo” e “Exercícios para uma ideia”, reunidas na obra *Poesias* [1959-1967]. Essas séries se encontram no limite da transição que Hilst empreende entre a escrita poética e a escrita dos demais gêneros. Observa-se uma tonalidade órfica que busca tornar a poesia um elo com o transcendente, mesmo em um mundo onde a voz do poeta não é escutada:

Orfeu apodrece  
Luminoso de asas e de vermes  
E ainda assim meus ouvidos recebem  
A limpidez de um som, meus ouvidos,  
Bigorna distendida e humana sob o sol  
(HILST, 2002, p.107).

Filho da musa Calíope e do rei Eagro, Orfeu<sup>7</sup> é a própria representação mítica do poeta e do músico. Ao tanger sua lira, conseguiu apascentar o terrível Cérbero (cão tricéfalo) e aplacar os suplícios eternos de Exíon, Sísifo, Tântalo e das Danâides ao descer aos mundos íferos para trazer de volta sua amada Eurídice. Compadecidos por esse imenso amor, Hades e Perséfone, permitem que Orfeu retorne com Eurídice, com a recomendação de que não poderia olhar para trás.

Qual não foi o agir da dúvida! Orfeu viu Eurídice se tornar sombra ao olhá-la pela última vez. Orfeu por sua fidelidade à Eurídice foi despedaçado pelas Mênades enfurecidas. A cabeça do poeta tornou-se um oráculo poderoso. A partir de então surge o movimento religioso denominado orfismo.

Sobre a doutrina órfica, ou orfismo, o mitólogo Junito de Souza Brandão esclarece que “seu patrono e mestre era Orfeu. Organizavam-se ao que tudo indica, em comunidades para ouvir a ‘doutrina’, efetuar as iniciações e celebrar seu grande deus, o primeiro Dioniso, denominado Zagreu” (1987b, p.153). Orfeu ao adentrar os mistérios do Hades retorna para o mundo dos vivos trazendo consigo mistérios:

Orfeu *desceu* à mansão do Hades e poderia ter trazido a esposa de volta, se não tivesse olhado *para trás*. A catábase de Orfeu é a do tipo tradicional, xamânico: o iniciado morre aparentemente e na contemplação do além, “encontrando-se”, torna-se detentor do saber e dos mistérios, nos quais procurará orientar seus seguidores, para que, preparando-se adequadamente nesta vida, “se encontrem” na outra (BRANDÃO, 1987b, p.143-144).

A poeta cantou o retorno a uma instância primordial em que “o tempo é na verdade o do retorno”(HILST, 2002, p.241). Segundo Eliade “*in illo tempore*, os deuses tinham manifestado seus poderes máximos. A cosmogonia é a suprema manifestação divina, o gesto exemplar de força, superabundância e criatividade”.

---

<sup>7</sup> A versão utilizada do mito de Orfeu encontra-se em Brandão (1987, p.141-171).

(1991, p.43). Hilst busca um retorno a uma lírica pura, a uma força criativa que vem de uma fonte primitiva e desconhecida:

Vontade de voltar as minhas fontes primeiras.  
De colocar meus mitos outra vez  
Nos lugares antigos e sorrir  
Como a ti te sorri, minha mãe, a vez primeira  
Vontade de esquecer o que aprendi  
Os castelos lendários são paisagens  
Onde os homens se aquecem. Sós. Sumários  
Porque da condição do homem, é o despojar-se  
(HILST, 2002, p.153).

Segundo Bosi (1994, p.387), a partir de 1955, surge a poesia concreta “*pari passu* com a aura mítica generalizada em torno dos meios de comunicação de massa e certo difuso fetichismo da máquina”. A questão formal do poema, de acordo com Nelly Novaes Coelho, passa a ser o ponto nerval de uma poesia que se torna “*objeto-de-consumo* (mais visual que mental)” (1980, p.280).

Nesse contexto de surgimento do concretismo, a estudiosa pondera sobre a produção literária de Hilst:

É diante desse quadro que tentamos entender a poesia que Hilda Hilst escreve entre os anos 59 e 67: inicialmente o esforço estetizante dos poetas-45 para criarem a “poesia pura”, simultaneamente à consciência geral do desgaste da palavra poética em face do desgaste do mundo e dos valores humanos e, afinal, a eclosão das vanguardas que exigiam mudanças radicais de pensamentos e de forma. (COELHO, 1980, p.281).

Octávio Paz (1984, p.199) ao refletir sobre as vanguardas do século XX aponta que estas promoveram uma ruptura com a tradição imediata e são uma intensificação de uma “estética da mudança”. No entanto, para se perceber efetivamente essas mudanças (a diferença entre o ontem e o hoje) deve haver um “certo ritmo”. Se no passado essas mudanças ocorriam de forma lenta causando uma ideia de imobilidade, hoje são demasiado rápidas pela brevidade com que surgem e são apenas variações de modelos anteriores:

A imitação dos modernos esterilizou mais talentos do que a imitação dos antigos. À falsa celeridade temos de acrescentar a proliferação: não só as vanguardas morrem mal acabam de nascer,

como se alastram como fungosidades. A diversidade resulta em uniformidades. Fragmentação da vanguarda em centenas de movimentos idênticos: no formigueiro, anulam-se as diferenças (PAZ, 1984, p.199).

Como se percebe, as mudanças relacionadas à forma do poema como apregoadas pelo concretismo não fizeram parte da poesia de Hilda Hilst. A mudança que será empreendida em seus escritos se dará em consequência da transformação de sua linguagem propiciada pelos demais gêneros literários aos quais ela se dedicou.

Entre 1967 e 1969, Hilst dedicou-se à escrita de sua dramaturgia, que emerge em um momento no qual o teatro era o grande veículo de denúncia e contestação do regime ditatorial. Segundo Pécora “o teatro em geral, e em especial o teatro universitário, adquire grande importância no país, tanto por sua significação política de resistência contra a ditadura militar como pela excepcional confiança na criação jovem e espontânea que se alastrava pelo mundo todo” (2008, p.7).

Hilst cercou-se de figuras de linguagem, metáforas, alegorias, símbolos e de alusões para dizer sutilmente (mas com total pregnância de sentidos) tudo aquilo que não se podia dizer diretamente, sendo uma prática comum entre os dramaturgos que escreviam nesse momento para passarem pelo crivo da censura. O teatro hilstiano mantém o lirismo de um poema, mas a linguagem “informal” da dramaturgia possibilitou, segundo Pécora, um contraponto à “dicção elevada” da poesia:

A rigor, a própria poesia de Hilda nunca mais foi a mesma depois da experiência de dramaturgia e da sua iniciação na prosa. De maneira simplificada, é possível dizer que a dicção poética alta que buscava em sua poesia ganhou contrapontos surpreendentes de humor, de registro vulgar e de vivacidade dialógica que lhe deram mais alcance estilístico e complexidade nos propósitos, distinguindo-a da normalidade da chamada “geração de 45”, que mais ou menos balizava o registro poético do período imediatamente anterior (2008, p.7-8).

Parte da obra teatral de Hilda Hilst teve sua primeira publicação em 2000 pela Editora Nankin (com exceção da peça *O Verdugo*, prêmio Anchieta em 1969 e publicada em 1970 pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo). Em 2008, a Editora Globo compilou o teatro de Hilda Hilst na obra *Teatro Completo*. Além de *A possessa* (1967), *O rato no muro* (1967), *O visitante* (1968), *O auto da barca de*

*Camiri* (1968) e o *Verdugo* (1969), são acrescentadas três peças ainda inéditas: *O novo sistema* (1968), *Aves da noite* (1968) e *A morte do patriarca* (1969)<sup>8</sup>

Após sua breve passagem pela dramaturgia, Hilst foi “movida” à escrita narrativa a partir de 1970, com a publicação de sua primeira obra *Fluxo-Floema* (1970). Sobre a mudança da dramaturgia para a prosa, Anatol Rosenfeld afirma que a

diferenciação perde o sentido em face dos textos em prosa de Hilda Hilst, visto que neles todos os gêneros se fundem. Eles são épicos no seu fluxo narrativo que às vezes parece ter a objetividade de um protocolo, de um registro de fala jorrado, associativa, e transcrita do gravador (1970, p.14).

Seguem-se *Qádos* (1973), *Ficções* (1977), *Tu não te moves de Ti* (1980), *Com meus olhos de cão e outras novelas* (1986), *Rútilo nada* (1993), *Estar sendo, Ter sido* (1997) e a tetralogia erótico-obscena: *A obscena senhora D* (1982), *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio/ Textos Grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991).

De acordo com Rosenfeld (1970, p.14), Hilst encontrava-se no limiar de um movimento dialético entre a recusa e a vontade de se “despejar” no outro, pois tanto a lírica quanto o teatro não alcançaram em um determinado momento o diálogo almejado entre escritora e leitores<sup>9</sup>. A partir de então, observa-se uma reconfiguração da poesia de Hilst a partir de suas experiências com o texto teatral e a prosa.

Em 1974, Hilst escreve *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, obra permeada pelo erotismo já tematizado em seu teatro e em sua narrativa como aponta Coelho (1980, p.304):

Entre esta e a da primeira fase há um evidente distância: não propriamente de valor ou natureza, mas de intensidade. Todos os problemas então cantados voltam aqui com uma densidade altamente significativa. O erotismo (que aparece como uma das forças mais importantes na ficção e no teatro da autora) é aqui o nervo central. É na evolução da *sexualidade*, presente em sua poesia inicial, para o erotismo desta última que vemos o problema da Mulher, tal como se vem colocando em nossos tempos: ela se redescobrendo, essencial, com a responsabilidade de ser princípio, expansão e duração do homem, em plenitude sexual.

---

<sup>8</sup> Cf. PÉCORA, 2008, p.13-14

<sup>9</sup> Mesmo premiadas, as obras de Hilda Hilst não atingiam de forma abrangente o mercado editorial, o que acabava prejudicando a recepção de seus textos pelo público leitor. As obras de Hilda Hilst foram reeditadas a partir de 2001 pela Editora Globo.

Seguem-se obras como: *Da morte. Odes mínimas* (1980), *Poesia* (1959/1979), *Cantares de perda e predileção* (1983), *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), *Sobre a tua grande face* (1986), *Amavisse* (1989), *Alcoólicas* (1990), *Bufólicas* (1992), *Do desejo* (1992), *Cantares do sem nome e sem partida* (1995) e *Do amor* (1999).

Nessas obras, Hilst trata de questões como a morte (eufemizada e domesticada), o amor, a paixão, o erotismo e Deus. Essas temáticas se encontram presentes na sua lírica como uma fonte poética infinita.

Hilst passa também a escrever crônicas<sup>10</sup> que possibilitavam um diálogo mais direto com o público leitor. Para J.L.M Fuentes essa talvez seja a importância maior das crônicas, pois elas puderam “expor o surpreendente Universo Hilstiano a um público bem mais vasto do que aqueles dos seus tradicionais seguidores”. (1998, p.15)

Como se observa, a intensa atividade criadora de Hilda Hilst e sua obra vultuosa abrem caminhos para estudos diversos. Na poesia, de um modo geral, expande-se sobremaneira a conexão do imaginário da autora com sua elaboração literária por meio de imagens, símbolos e arquétipos.

Os arquétipos são “imagens primordiais” que existem desde tempos imemoriais nas diversas culturas e apresentam uma tendência instintiva, que é tão marcada “como o impulso das aves para fazer seu ninho ou o das formigas para se organizarem em colônias” (1977, p.69).<sup>11</sup>

Em Hilst, o movimento interior da lírica converge para sua própria escrita e para a própria circunscrição de seu espaço vivido e imaginado: é no secreto claustro da poesia que a escritora busca o autoconhecimento, a proteção, além da comunhão com o sagrado.

---

<sup>10</sup> As crônicas foram reunidas na obra *Cascos e carícias: crônicas reunidas* (1992/1995) pela Editora Nankin em 2000 e republicadas pela Editora Globo.

<sup>11</sup> Sobre a relação entre instinto e arquétipo, Jung faz uma ressalva: “Chamamos instinto aos impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos. Mas, ao mesmo tempo, estes instintos podem também manifestar-se como fantasias e revelar, muitas vezes, a sua presença apenas através de imagens simbólicas. São a estas manifestações que chamo arquétipos. A sua origem não é conhecida; e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo – mesmo onde não é possível explicar a sua transmissão por descendência direta ou por ‘fecundações cruzadas’ resultantes da migração”. (1977, p.69).

A tríplice dedicação literária (lírica, dramaturgia e prosa) tornou Hilda Hilst reconhecidamente uma escritora polígrafa. Rosenfeld (1970, p.10), ao falar sobre a obra de Hilst, ressaltou os resultados notáveis da escritora nos três em um momento em que os escritores optavam por dedicar-se a um único gênero literário. Livre das amarras da especialização, Hilst buscava meios para uma comunicação mais direta com o público leitor, alvo sempre pretendido em seus empreendimentos literários.

Hilst recebeu prêmios importantes sendo eles: o Pen Clube de São Paulo em 1962 por *Sete cantos do poeta para o anjo*; o Anchieta em 1969 pela peça *O verdugo*; o APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) em 1977 por *Ficções*; o Cassiano Ricardo em 1985 por *Poemas malditos, gozosos e devotos*; e duas vezes o Jabuti por *Cantares de perda e predileção* e *Rutilo nada* em 1984 e 1994 respectivamente. A escritora também recebeu prêmios pelo conjunto de sua obra: o APCA em 1981, e o Moinho Santista em 2002.

Após o percurso pela obra da poeta, serão abordados os conceitos e obras dos teóricos que nortearam esse estudo: Gaston Bachelard, Mircea Eliade e Gilbert Durand.

## **1.2. Gaston Bachelard: a imaginação material e a fenomenologia das imagens**

É consenso entre os estudiosos do imaginário, que Gaston Bachelard figure como um dos grandes propulsores dos estudos sobre a imaginação. Ana Maria Lisboa de Mello, estudiosa da poesia metafísica e do imaginário, afirma que para Gilbert Durand é Bachelard quem inicia os estudos do imaginário

[...] ao reconhecer e valorizar o poder da imaginação, considerada como a faculdade de “deformar” imagens fornecidas pela percepção e, sobretudo, “a faculdade de nos liberar das imagens primeiras”, de “substituir imagens”, de “trocar as imagens” (2002, p.13)

Maria Zaira Turchi ressalta que Bachelard “propõe-se a abordar a compreensão do simbólico, dando-lhe o nome de fenomenologia dinâmica, na qual o imaginário é o dinamismo criador, a potência poética das imagens, enfim, a potência da palavra humana que emerge do inconsciente coletivo.” (2003, p.21)

A partir do contato com a psicanálise junguiana, Bachelard dedicou-se a um estudo sistemático dos valores imagéticos, simbólicos, arquetípicos e dos complexos<sup>12</sup> que envolvem os elementos da imaginação material (fogo, ar, água e terra). Essas imagens, conforme aponta o filósofo, revelam muito sobre o psiquismo humano, “é pela imagem que o ser imaginante e o ser imaginado estão mais próximos. O psiquismo humano formula-se primitivamente em imagens” (BACHELARD, 2008, p.4).

Sobre a imaginação material, Bachelard acredita que:

De um modo mais geral, é preciso recensear todos os desejos de abandonar o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina. Assim, teremos a oportunidade de devolver à imaginação seu papel de sedução. Pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas. Perceber e imaginar são tão antitéticos quanto presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova. (2001, p.3)

Essa nova vida é o estado de devaneio, a imaginação realmente vivida, elemento tão caro a Bachelard e para o qual dedica uma de suas obras intitulada *A poética do devaneio*. Segundo Bachelard (2006, p.5), o devaneio é compreendido como “uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente. Seguindo a ‘inclinação do devaneio’ – uma inclinação que sempre desce – a consciência se distende, se dispersa e, por conseguinte, *se obscurece*”.

Após os estudos sobre os elementos, Bachelard escreve *A poética do espaço* e inaugura um importante momento em sua metodologia. Nessa obra, Bachelard (1989, p.3) afirma que seus estudos anteriores encontravam-se ainda permeados “pela prudência científica” e as imagens eram consideradas fora de uma interpretação pessoal, resquícios de sua formação de filósofo das ciências.

É nesse momento que Bachelard cria seu método fenomenológico conhecido como “fenomenologia da imaginação”. Para ele essa fenomenologia seria um “estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência, como um produto direto do coração, da alma do ser do homem tomado em sua atualidade” (BACHELARD, 1989, p.2).

---

<sup>12</sup> Jung define os complexos como “temas emocionais reprimidos capazes de provocar distúrbios psicológicos permanentes ou mesmo, em alguns casos, sintomas de neuroses” (1977, p.28).

Com a fenomenologia proposta por Bachelard, a imagem passa então a ser estudada até sua exaustão e de acordo com sua especificidade, na sua novidade de forma simples e sem a necessidade de que haja pensamentos “interligados” ou “inconvenientes” como no pensamento científico:

A imagem poética é, com efeito, essencialmente *variacional*. Não é, como o conceito, *constitutiva*. Sem dúvida, isolar a ação mutante da imaginação poética nos detalhes das variações das imagens é tarefa árdua, conquanto monótona. [...] No entanto, fora de qualquer doutrina, esse apelo é claro: pede-se ao leitor de poemas que não encare a imagem como um objeto, muito menos como um substituto do objeto, mas que capte sua realidade específica. [...] Por isso essa fenomenologia tem probabilidade de ser estritamente elementar (BACHELARD, 1989, 3-4)

Bachelard, a partir de sua topoanálise, estuda os espaços que proporcionam uma topofilia. Suas considerações demonstram que os espaços topofílicos, propiciam o surgimento da imaginação criadora ou “devaneio poético”. Esses espaços promovem a sensação de intimidade e interiorização necessárias ao devaneio poético, pois o “devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos” (BACHELARD, 2006, p.13).

### **1.2.1 A topoanálise bachelardiana: o estudo das imagens do espaço em *A poética do espaço***

Gaston Bachelard encontra-se entre os precursores dos estudos que focalizam a questão do espaço, propondo uma topoanálise, estudo psicológico das relações de intimidade entre espaço e homem por meio de imagens simples. Em *A poética do espaço* e também em *A terra e os devaneios do repouso*, retoma imagens equivalentes à casa como o ninho, a concha e a gruta que são verdadeiros refúgios, moradas íntimas.

São nesses espaços que emerge a imaginação criadora. Dessa forma, o fenomenólogo busca examinar as imagens do que considera “espaços felizes”, espaço onde existam uma topofilia, “espaços louvados” que trazem a sensação de proteção como a casa, o ninho, a concha, os cantos e a miniatura. Os espaços “hostis

e de ódio” não são estudados, uma vez que “só podem ser estudados com referência a matérias mais ardentes, a imagens apocalípticas” (BACHELARD, 1989, p.19).

Os espaços que causam temor repelem e os espaços tofílicos são aqueles que acolhem e nos quais existe a ausência de perigos, frustrações e nos quais se pode entregar livremente aos anseios, aos devaneios. Na poesia de Hilst, esses espaços são representados pela casa, pela ilha e pelo jardim, porque remontam à sensação de bem estar.

Os espaços-refúgios relacionam-se ao encaixe, à sensação de proteção que remonta ao útero materno. Essa relação remonta ao encaixe, ao continente e o conteúdo no chamado “complexo de Jonas”. Bachelard ao falar sobre o referido complexo afirma que a curiosa imagem que o sustenta, ou seja, a imagem de Jonas no ventre da baleia “deve ter raízes mais profundas do que uma tradição curiosa. Deve haver uma correspondência entre ela e devaneios mais íntimos, menos objetivos” (2003, p.120).

Os refúgios, como a casa, remontam a uma necessidade de proteção inerente ao ser humano e relacionam-se ao complexo de Jonas. Bachelard (2003, p.116) ao postular sobre o complexo de Jonas acredita que ele

[...] irá marcar todas as figuras do refúgio com esse signo primitivo de bem-estar suave, cálido, *jamais atacado*. É um verdadeiro absoluto de intimidade, um absoluto do inconsciente feliz. Basta então um símbolo para conservar esse valor. O inconsciente estará tão seguro do fechamento do círculo como o mais experiente geômetra: se deixarmos os devaneios de intimidade seguirem seu caminho, um processo de involução constante nos restituirá o *círculo primitivo*.

As marcas deixadas em cada canto do espaço material remetem a uma experiência vivida, uma vez que a matéria temporal, tão fugaz, é fixada pelo homem no espaço na tentativa de uma estabilidade. Quem não se surpreende quando retorna a lugares que não se visita desde a infância e os reconhece intactos! Momentos felizes são reverenciados e revivenciados na lembrança, na imaginação...

Na contramão do pensamento bergsoniano que relaciona a memória ao tempo, no campo da imaginação, Bachelard acredita que a relação com a memória é estabelecida pelo espaço. É o espaço que faz emergir lembranças, pois nele se

materializam os registros de vivências, ou as ranhuras de um passado que já foi presente e que não volta mais:

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer 'suspender' o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa função do espaço. [...] Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! Não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas (BACHELARD, 1989, p.28-29).

As dimensões espaciais permitem oposições de imagens: da miniatura que, mesmo em suas dimensões espaciais mínimas, é local da grandeza da imaginação. Segundo Bachelard, da mesma forma, os espaços amplos, dependendo do estado anímico daquele que o percorre sozinho, podem se tornar um lugar aconchegante mesmo em sua amplidão:

[...] poderíamos dizer que a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados; mas por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito. Pela simples lembrança, longe das imensidões do mar e da planície, podemos, na meditação, renovar em nós mesmos as ressonâncias dessa contemplação da grandeza (1989, p.189)

Há também a oposição entre espaços abertos (externos) e espaços fechados (internos). Tanto a falta quanto o excesso de espaço se inserem na dialética da amplitude e da restrição espacial. O espaço fechado claustrofóbico contrapõe-se ao exterior, vertiginoso, desprotegido e agorafóbico.

Não se pode viver o interior e o exterior da mesma forma, mas, como aponta Bachelard, seus valores estão sempre prontos a se inverterem:

Ao menor toque, porém a dissimetria aparece. E é sempre assim: o interior e o exterior não recebem do mesmo modo os qualificativos, esses qualificativos que são a medida da nossa adesão às coisas (1989, p.219).

O que se sente na intimidade se reflete no espaço em que se vive. O espaço também adquire uma dimensão sagrada como se observa nos estudos de Mircea Eliade sobre o espaço sagrado. Ele surge a partir da manifestação do poder divino.

### 1.3 O espaço mítico e sagrado

Mircea Eliade trouxe importantes contribuições para o imaginário com seus estudos sobre os mitos e as religiões. De acordo com Turchi (2003, p.22), para Eliade

[...] o pensamento simbólico, o mito, não possui apenas “prenhez simbólica”, mas é um verdadeiro doador de sentido. Procurando revelar nos mitos uma filosofia original da humanidade arcaica, Eliade propõe uma interpretação da mitologia, determinada pelo funcionamento dos mitos nos rituais.

O mitólogo e historiador da religião teceu importantes considerações sobre a manifestação do sagrado no espaço. É por meio da manifestação do poder divino que o espaço se sacraliza, pois “Todo espaço sagrado implica uma hierofania<sup>13</sup>, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente”. (1992, p.20).

Segundo Eliade (1992, p.36), nesse espaço toca-se o sagrado diretamente “quer ele seja materializado em certos objetos (*tchuringas*, representações da divindade etc.) ou manifestados nos símbolos hierocósmicos (Pilastra do Mundo, Árvore Cósmica etc.)”.

Existe, segundo Eliade (1992, p.18), uma distinção entre a experiência sagrada e a experiência profana relacionadas ao espaço. Na experiência sagrada do homem religioso, o espaço não é homogêneo. Ele possui “roturas” ou centros de sacralidade que determinam a separação entre o espaço considerado sagrado do

---

<sup>13</sup> Eliade (1992, p.13) afirma: “O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo hierofania”.

profano. Por sua vez, o homem não religioso busca retirar a sacralidade do espaço tornando-o homogêneo, sem diferenciações:

[...] para a experiência profana, o espaço é homogêneo e neutro: nenhuma rotura diferencia qualitativamente as diversas partes de sua massa. O espaço geométrico pode ser cortado e delimitado seja em que direção for, mas sem nenhuma diferenciação qualitativa e portanto sem nenhuma orientação – de sua própria estrutura. Basta que nos lembremos da definição do espaço dada por um clássico da geometria. Evidentemente, é preciso não confundir o conceito do espaço geométrico homogêneo e neutro com a experiência do espaço “profano” que se opõe à experiência do espaço sagrado [...] (ELIADE, 1992, p.18).

Não é possível, no entanto, retirar efetivamente toda a sacralidade da experiência profana, porque essa experiência não se encontra em um “estado puro” e o “homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso”. (ELIADE, 1992, p.18)

O espaço sagrado além de forte é extremamente significativo. Não se pode entrar nos domínios do sagrado sem uma preparação, como quando Deus fala a Moisés do meio da sarça ardente: “Não te aproximes daqui: tira as sandálias de teus pés sapatos de teus pés porque o lugar, em que estás, é uma terra santa” (Êxodo: 3,5).

Segundo Eliade (1992, p.19-20), outra forma de consagração e de sacralização do espaço são as teofanias, pois elas são aberturas comunicantes entre o homem e o sagrado. Um exemplo notório de teofania é a experiência de Jacó. Após cair em profundo sono Jacó sonha com a escada que liga céus e terra e por onde os anjos sobem e descem. Ao acordar ele se dá conta que ali é a “Porta dos Céus”, a qual nomeia Betel:

Tendo Jacó despertado do sono, disse: Na verdade o Senhor está neste lugar, e eu não sabia. Cheia de pavor, disse: Quão terrível é este lugar! Não há aqui outra coisa senão a casa de Deus e a porta do céu” (Gênesis: 28, 16-17)

O teólogo Rudolph Otto (2007, p.45), denomina o temor diante do sagrado de *Mysterium Tremendum* (o assombro diante da força poderosa do sagrado):

Conceitualmente, mistério designa nada mais que o oculto, ou seja, o não evidente, não-apreendido, não-entendido, não-cotidiano nem

familiar, sem designá-lo mais precisamente segundo seu atributo. Mas o sentido intencionado é algo positivo por excelência.

Os espaços sagrados surgem a partir de uma manifestação do sagrado que faz com que aquele espaço se transfigure, se torne distinto do espaço profano. Segundo Eliade (1977 p.295), “toda a cratofania<sup>14</sup> e toda a hierofania, sem distinção alguma, transfiguram o lugar que lhes serviu de teatro: de espaço profano que era até então, tal lugar ascende à categoria de espaço sagrado”.

Eliade (1991, p.27) aponta que esses centros surgem como o *omphalos* (o umbigo), no qual surgem pequenos mundos que repetem em “escala microscópica, o Universo”, pois o homem passou a desejar que sua morada também se situasse no Centro e também passasse a ser uma *imago mundi*.

Os espaços sagrados muitas vezes são erigidos em regiões elevadas relacionando-se a um desejo de ascensionalidade, eixos que fazem a ligação direta do centro com transcendente (montanhas, pilastras, árvores, templos):

Todo microcosmo, toda região habitada, tem o que poderíamos chamar um “Centro”, ou seja, um lugar sagrado por excelência. É nesse “Centro” que o sagrado se manifesta totalmente seja sob forma de hierofanias elementares – como no caso dos “primitivos” (os centros totêmicos, por exemplo, as cavernas onde se enterram os *tchuringas* etc.) – seja sob a forma mais evoluída de epifanias diretas dos deuses, como nas civilizações tradicionais. Mas não se deve considerar este simbolismo do Centro com as implicações geométricas do espírito científico ocidental. Para cada um desses microcosmos podem existir vários “centros” (ELIADE, 1991, p.35).

O sagrado, segundo Eliade (1977, p.20), é ambivalente, uma vez que atrai, mas também causa o temor. O contato do profano com o sagrado, ou mesmo do sagrado com o profano, incorre em riscos, pois adquire uma força de natureza incerta, pois “torna-se receptáculo para as forças mágico-religiosas e, segundo as circunstâncias, um objeto de veneração ou de temor, em virtude do sentimento ambivalente que o sagrado provoca constantemente”. (ELIADE, 1977, p.20)

Após as considerações sobre os estudos de Gaston Bachelard e Mircea Eliade, será abordado o imaginário de Gilbert Durand.

---

<sup>14</sup> Diz Eliade (1977, p.29): “encontramos frequentemente a noção de *força* ou de *eficiência* junto a essas hierofanias; denominamo-las cratofanias precisamente porque nos falta demonstrar o seu caráter sagrado”.

## 1.4 O imaginário durandiano

O imaginário retorna ao pensamento científico após séculos de primazia do pragmatismo, do racionalismo, além de um consequente iconoclasmo religioso. Ana Maria Lisboa de Mello (2002, p13-14) aponta que a base do pensamento durandiano é a obra de Bachelard, do qual se considera discípulo, o Círculo de Eranos, a Psicologia de Piaget, a Psicologia de C.G. Jung, a filosofia e sociologia contemporâneas.

O imaginário é conceituado por Durand como “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens – [...] o grande onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano”. Para o antropólogo, o mito é a síntese de todo o trajeto antropológico do ser humano, sendo conceituado como:

[...] um sistema dinâmico de símbolos e arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias (DURAND, 2002, p.62-63).

Durand (2002, p.41) define o trajeto antropológico como “*a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social*” (grifos do autor). Segundo Maria Zaira Turchi (2003, p.26), para delimitar

os grande eixos dos trajetos antropológicos que os símbolos constituem, o antropólogo vale-se de um método de convergência que tende a mostrar as constelações de imagens constantes e que parecem estruturadas por certo isomorfismo dos símbolos convergentes

Organizando as imagens, Durand pode perceber duas atitudes, dois comportamentos, duas estruturas<sup>15</sup>, sistematizando assim o Regime Diurno e o Regime Noturno da imagem. O Regime Diurno, cujos símbolos são o cetro e o

---

<sup>15</sup> Segundo Pitta (2005, p.22), “considera-se aqui a estrutura como uma forma ‘transformável’. Cada imagem – seja ela mítica, literária ou visual – se forma em torno de uma orientação fundamental, que se compõe dos sentimentos e das emoções próprios de uma cultura, assim como de toda experiência individual e coletiva”.

gládio, fundamenta-se pela estrutura heróica do combate diante da passagem temporal e da morte, bem como pela oposição, pelos contrários, pela separação. Segundo Durand (2002, p.58), o “*Regime Diurno* tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago, guerreiro, os rituais da elevação e da purificação”.

Já o Regime Noturno busca uma postura antifrásica, de harmonização, união e fusão dos contrários. Esse regime é subdividido em Regime Noturno Místico e em Regime Noturno Sintético:

[...] o *Regime Noturno* subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira substituindo as técnicas do continente e do habitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos (DURAND, 2002, p.58).

No Regime Noturno Místico, simbolizado pela taça, são abordados os símbolos da intimidade. Segundo Durand (2002, p.197-198) o regime noturno místico é constituído

[...] por uma pura e simples inversão do valor afetivo atribuído às faces do tempo. O processo de eufemização esboçado já ao nível de uma representação do destino e da morte, que, no entanto, não tinha ilusões, vai-se acentuando para chegar a uma verdadeira prática da antífrase por inversão radical do sentido afetivo das imagens.

Na obra de Hilda Hilst, destaca-se de forma particular, a presença de espaços que confluem para a constelação simbólica relacionada à intimidade e a interiorização como a casa (que será trabalhada em capítulo posterior), presente nesse regime da imagem.

Por sua vez, o Regime Noturno Sintético, simbolizado pelo denário e o pau, o tempo é tomado de forma positiva (diferentemente do Regime Diurno em que ele é visto de forma negativa). Esse regime de acordo com Durand encontra-se em torno “da procura e da descoberta de um fator de constância no próprio seio da fluidez temporal e esforça-se por *sintetizar* as aspirações da transcendência ao além e as instituições imanentes do devir” (2002, p.198)

Há uma ideia de ciclicidade e de progresso do tempo, de “recomeço e ressurgimento” como uma forma de repetição do ato criador (os ciclos lunares, os calendários, o uróboro, o carnaval e mitos como a roda da fortuna representam esses ciclos).

O espaço é considerado por Durand (2002, p.407), como “forma a priori” da fantástica (ou imaginação) que se torna também “forma a priori do poder eufêmico do pensamento, é o lugar das figurações, uma vez que *é o símbolo operatório do distanciamento dominado*”.

Para esse estudo, o estudo do imaginário durandiano é fundamental para a compreensão da constelação simbólica que interliga as imagens da casa, da ilha e do jardim.

## CAPÍTULO 2

### A CASA DO SOL: O REFÚGIO DA ESCRITA DE HILDA HILST

Leva-me e deixa-me só. Na singeleza  
De apenas existir, sem vida extrema.  
E que nos escuros claustros do poema  
Eu encontre afinal a minha certeza  
(HILST, 2002, p.221)

#### 2.1 O simbolismo da casa

Reportar ao espaço da casa, significativo tanto para a vida quanto para a obra de Hilda Hilst, faz-se necessário para a compreensão de seus “arredores” ou dos espaços externos que mantêm uma relação com a subjetividade e a introspecção, que serão abordados no capítulo seguinte.

A casa, em seu sentido literal, é a edificação que abriga de intempéries naturais, seja ela “templo, palácio ou cabana”, pois, como adverte Bachelard (1989, p.63), “a casa é, à primeira vista, um objeto rigidamente geométrico. Somos tentados a analisá-la racionalmente. Sua realidade inicial é visível e tangível”.

No entanto, pode-se afirmar que a casa está presente nos meandros do psicologismo, sendo um dos símbolos primordiais. Entre as sociedades arcaicas e mesmo nas sociedades atuais, perdura-se a identificação da casa como um espaço predominantemente feminino. Vernant (1990, p.198) analisa essa identificação ao postular sobre a expressão religiosa do espaço e do movimento entre os gregos:

O espaço doméstico, espaço fechado, com um teto (protegido), tem para os gregos, uma conotação feminina. O espaço de fora, do exterior, tem conotação masculina. A mulher está em casa em seu domínio. Aí é seu lugar; em princípio ela não deve sair. O homem, pelo contrário, representa, no *oîkos*<sup>16</sup>, o elemento centrífugo: cabe-lhe deixar o recinto tranquilizador do lar para defrontar-se com os cansaços, os perigos, os imprevistos do exterior; cabe-lhe estabelecer os contatos com o que está fora, entrar em comércio com o estrangeiro.

Jean-Pierre Vernant recorre às divindades Héstia e Hermes para figurarem essa relação entre os espaços e o movimento, pois Héstia, deusa dos laços familiares, está no centro do espaço doméstico, e Hermes, deus mensageiro e viajante, reina

---

<sup>16</sup> O termo *oîkos* significa casa e dele deriva-se, por exemplo, o termo ecologia (*oîkos*+*logos*) “o estudo da casa”, ou do ambiente.

sobre o espaço exterior. Assim, cabe à “Héstia, o interior, o recinto, o fixo, a intimidade do grupo em si mesmo; a Hermes, o exterior, a abertura, a mobilidade, o contato com o outro” (VERNANT, 1990, p.194).

Segundo Brandão (1986, p.276), Héstia é ainda a personificação do fogo sagrado e “preside à conclusão de qualquer ato ou acontecimento. Ávida de pureza, ela assegura a vida nutriente, sem ser ela própria fecundante”. A deusa casta é a representação dos laços que unem homens e mulheres em família.

A escrita feminina mantém uma relação profícua com esse espaço. Não sem razão, a escritora Marguerite Duras dedicou um belo capítulo para apresentar suas considerações sobre a casa. Duras (1989, p.43) aponta a importância da mulher na manutenção da relação familiar, pois ela se torna o elo entre marido e filhos, instigando uma busca pela felicidade:

[...] isso levará as crianças a buscar mais tarde um estado feliz da vida. É o que quer a mulher, a mãe, levar seu filho a interessar-se pela vida. A mãe sabe que o interesse pela felicidade dos outros é menos perigoso para a criança que a fé na felicidade em si.

Como se percebe, é uma felicidade que se sobressai ao intento de algo inalcançável, de um sentimento individual e que leva em consideração o interesse pelo outro com quem convive em um espaço em comum. A mulher é responsável por manter a atmosfera de proteção e organização da casa:

São coisas que as mulheres pensam muito, anos a fio, e que formam a base de seu pensamento enquanto os filhos são pequenos: como poupá-los da dor. E isso, para quase sempre chegar a coisa alguma (DURAS, 1989, p.45).

Os momentos de solidão e quietude da casa eram, para a escritora, propícios à escrita:

Entrar nesse silêncio era como entrar no mar. Era ao mesmo tempo uma felicidade e um estado muito preciso de abandono a um pensamento em vir-a-ser, era um modo de pensar ou talvez não pensar – são estados próximos – e já de escrever (DURAS, 1989, p.44).

A casa está relacionada àquilo que traz proteção e coloca o ser humano em contato com seu ser mais íntimo. Conforme Bachelard (1989, p.23), “para um estudo fenomenológico dos valores da intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado”, pois a casa torna-se símbolo do arquétipo da intimidade por estar associada à proteção, ao refúgio, ao retiro e ao centro, bem como arquétipo da primeira morada que é o útero materno.

O fenomenólogo também retoma a concepção junguiana de que a casa é um ser vertical por seus pólos, que refletem os esquemas da psicologia humana: o sótão/telhado (que reflete as funções conscientes, o racional) e o porão (que representa o inconsciente):

Assim não há verdadeira casa onírica que não se organize em altura; com seu porão enterrado, o térreo da vida comum, tal casa tem tudo o que é necessário para simbolizar os medos profundos, a trivialidade da vida comum, ao rés-do-chão, e as sublimações (BACHELARD, 2003, p.86).

Bachelard (1989, p.36) concebe a casa como um “corpo de imagens” que traz ao homem a sensação de estabilidade. Ela é um arquétipo que evolui. Habitar a casa das lembranças, não necessariamente a mesma que se habita na realidade, se aproxima das rememorações da infância. Para essa casa sabe-se que não se pode retornar.

É partindo da fundação da “cripta”, oniricamente construída, da casa natal, que o sonhador ou devaneador passa a habitar e viver plenamente os “devaneios da intimidade” e as “seduções da vida recolhida”:

A casa onírica é um tema mais profundo que a casa natal. Corresponde a uma necessidade mais remota. Se a casa natal põe em nós tais fundações, é porque responde a inspirações inconscientes mais profundas – mais íntimas – que o simples cuidado de proteção, que o primeiro calor conservado, que a primeira luz protegida. A casa da lembrança, a casa *natal*, é construída sobre a cripta da casa onírica. Na cripta encontra-se a raiz, o apego, a profundidade, o mergulho nos sonhos (BACHELARD, 2003, p.77).

A casa, no imaginário humano, é também associada ao corpo. Um exemplo curioso dessa associação é a referência feita pelos índios Kuikuro (habitantes do

Parque Indígena do Xingu no Mato Grosso) às partes constituintes de sua habitação – a Uné: pernas (esteios centrais), peito (fachada superior), nádegas (laterais) e cabeça (cumeeira)<sup>17</sup>.

A correspondência entre casa, cosmos e corpo, conforme Eliade (1992, p.84), encontra-se também no pensamento religioso indiano, em que “a coluna vertebral é assimilada ao Pilar cósmico (skanabba) ou à montanha Meru, os sopros são identificados aos ventos, o umbigo ou o coração ao ‘Centro do Mundo’ etc.”.

No Cristianismo, o corpo é considerado templo do Espírito Santo, como se observa nos versículos bíblicos seguintes: “Porventura não sabeis que os vossos membros são templos do Espírito Santo, que habita em vós, que vos foi dado por Deus e que não pertenceis a vós mesmos? Porque fostes comprados por um grande preço. Glorificai e trazei a Deus no vosso corpo.” (1 Cor: 6, 18-20); “Em realidade sabemos que, se a casa terrestre desta morada for desfeita, temos de Deus um edifício, uma casa não feita por mãos humanas, eterna, nos céus” (2 Cor: 5, 1).

Essa associação, para Durand (2002, p.243), é utilizada diante da dificuldade de se falar sobre a intimidade e sobre aquilo que emerge do inconsciente:

A casa constitui, portanto, entre o microcosmo do corpo humano e o cosmo, um microcosmo secundário, um meio termo cuja configuração iconográfica é por isso mesmo, muito importante no diagnóstico psicológico e psicossocial. Pode-se dizer: “Diz-me que casa imaginas e dir-te-ei que és.” E as confidências sobre o hábitat são mais fáceis de fazer do que sobre o corpo ou sobre um elemento objetivamente pessoal. Os poetas, os psicanalistas, a tradição católica ou a sabedoria dos dogon fazem coro para reconhecer no simbolismo da casa um duplicado microcósmico do corpo mental.

Na ânsia de conhecer a natureza humana e sua própria natureza, Hilda Hilst transforma sua casa em um lugar de profunda reflexão e de vivência intensa de sua arte literária, pois “toda riqueza íntima aumenta ilimitadamente o espaço interior onde ela se condensa” (BACHELARD, 2003, p.41).

A escrita irrompe nesse espaço primordial, criado por Hilst, a partir de relações místicas, sagradas e arquetípicas.

---

<sup>17</sup> Site do Museu do Índio < [http://www.museudoindio.org.br/template\\_12/default.asp?ID\\_S=26&ID\\_M=56](http://www.museudoindio.org.br/template_12/default.asp?ID_S=26&ID_M=56) > Acesso em 22 Abr. 2011.

## 2.2 A experiência hilstiana: as portas da Casa do Sol

Em 1962, ano da publicação de *Sete Cantos do Poeta para o Anjo*. Hilda Hilst passa por uma verdadeira introspecção poética. Nessa obra, segundo Coelho (1980, p.288), “cada vez mais consciente de seu poder, a poeta tenta, incansavelmente ultrapassar os limites que separam esta vida concreta, visível, palpável, daquela outra realidade poderosa, – a oculta, apenas pressentida e que manifesta na Poesia”.

Segundo Dora Ferreira da Silva (1962, p.1), na obra citada, “O Anjo é agora bem o mensageiro, aquele que anuncia a transmutação do sangue instável, da ‘prima matéria’ no ouro do que perdura, naquele ouro de que falavam os alquimistas: nosso ouro não é vulgar”. Hilst canta seus irmãos de “sangue-poesia” que operam uma verdadeira alquimia em seus versos.

Nesse mesmo ano, por intermédio do amigo Carlos Maria de Araújo, Hilst lê a obra que seria decisiva para uma nova visão de mundo, a *Carta a El Greco*, do escritor grego Nikos Kazantzakis. Nessa obra autobiográfica, Kazantzakis presta um tributo à influência criativa de El Greco, apresenta uma percepção imanente de Deus e aponta a necessidade do isolamento do mundo para uma melhor compreensão do ser humano:

Experiência decisiva, não só de ordem literária e sim “existencial” (se é possível separar o que é inseparável para quem, como para Hilda Hilst, a criação literária é uma atividade absolutamente vital) foi a leitura de Nikos Kazantzakis. Certamente a impressionaram profundamente, talvez em demasia para quem não afina tanto com o autor grego, a busca esotérica e por vezes excêntrica de verdade última, de unidade cósmica, ao lado da exaltação romântica da vitalidade e do vigor primevos. Hilda Hilst confessa que a leitura da *Carta a El Greco* chegou a “mudar a minha vida”. É, com efeito, depois desta experiência – fundamentalmente mística – que se retirou de São Paulo, fugindo das “invasões cotidianas” e da multiplicidade de “contatos agressivos”, para viver com o marido na sua fazenda perto de Campinas (ROSENFELD, 1970, p.13).

É na Casa do Sol que a escritora passa a viver, ao abdicar de sua atividade social intensa em São Paulo. Lá Hilst produz grande parte de sua vasta produção literária e passa a se dedicar integralmente à sua escrita: as peças teatrais, a prosa, a

poesia e a experiência com as crônicas que, segundo J.L.M Fuentes (1998, p.15), Hilst desenvolveu como um gênero bissexto, mas não menos criativo.

### 2.3 A construção da casa

Em 1965, Hilst mudou-se para a sede da fazenda São José (propriedade de sua mãe) com o marido, o escultor Dante Casarini, e iniciou a construção de sua Casa, para a qual se mudaria em 24 de setembro de 1966. A arquitetura da casa chama a atenção por torná-la “similar a um mosteiro espanhol”<sup>18</sup> (D.O LEITURA, 2003, p.47).

Como assegura Bachelard (1989, p.57), o sonhador da casa “pela diminuição do ser no mundo exterior sente um aumento de intensidade de todos os valores de intimidade”. Mais que reforçar a necessidade de isolamento, o ambiente místico da Casa do Sol sinaliza para as experiências de reflexão, autoconhecimento e de interiorização que darão a tônica de sua obra a partir de então.

Em entrevista, Hilst afirma: “Eu tinha que ser só para compreender tudo, para desaprender e para compreender outra vez. Aquela vida que eu tinha era muito fácil, uma vida só de alegrias, de amantes” (CADERNOS DE LITERATURA, 1999, p.31). Sabe-se que naquele momento ocorriam experiências de comunidades coletivas – fruto dos ideais de movimentos de contracultura avessos à sociedade de consumo e ativistas das questões ambientais.

A chácara tornou-se local de encontro e abrigava intelectuais e artistas<sup>19</sup>, o que mostra que apesar do “isolamento geográfico” com relação à cidade, Hilda Hilst não se isolou do convívio com outras pessoas com as quais certamente compartilhava pensamentos e ideais artísticos.

---

<sup>18</sup>Segundo dados retirados do site do Instituto Hilda Hilst: centro de estudos Casa do Sol “É uma residência diferenciada em estilo colonial mineiro despojado, com pátio interno central, com 700m<sup>2</sup> de área construída. Rodeando a construção, uma área ajardinada de quase 12.000m<sup>2</sup>, com grande variedade de árvores, entre elas a figueira centenária que era a preferida da escritora. Atrás da Casa existem canis que abrigam 40 cães recolhidos em vida pela autora.” Disponível em: <www.hildahilst.com.br/instituto.php>. Acesso: 07 Nov. 2011.

<sup>19</sup>Ainda conforme o site do instituto, “Nas décadas de 70 e 80 a Casa do Sol foi frequentada por grandes nomes da intelectualidade brasileira, tais como o Maestro Jose Antônio de Almeida Prado, os escritores Lygia Fagundes Telles, Caio Fernando Abreu, a poeta Olga Savary, os críticos Léo Gilson Ribeiro, Nelly Novaes Coelho, os físicos Mario Schenberg, César Lattes e Newton Bernardes, o diretor de teatro Rofran Fernandes, a pintora e gravurista Maria Bonomi entre outros grandes nomes de todas as artes.” Disponível em: <www.hildahilst.com.br/instituto.php>. Acesso: 07 Nov. 2011.

O isolamento vivenciado por Hilst parece dever-se à necessidade de integrar os sentimentos do eu com os sentimentos do mundo. Segundo Ana Maria Lisboa de Mello (2002 p.56), “os poetas são os intérpretes da consciência humana, lugar e princípio gerador das representações mitológicas e poéticas. Ao poetizar, o artista dissolve os contornos do eu e do mundo, ratificando a unidade”.

Seja por resistência a pensamentos pré-concebidos, resultado de padrões educacionais ou mesmo pela vontade de se dedicar à literatura, existem relatos de literatos, filósofos (e outros intelectuais) que também optaram por se isolar.

O filósofo Henry David Thoreau (1817-1862) viveu isolado por dois anos em uma cabana às margens do lago Walden em meio à floresta de Concord (New Hampshire). Esse isolamento tem origens em suas ideias de respeito à natureza e de uma resistência pacífica tanto à sociedade de consumo quanto às leis que julgava injustas. Os pensamentos de Thoreau tiveram ressonância em líderes pacifistas como Mahatma Gandhi, Martin Luther King, Nelson Mandela, além de influenciar movimentos de contracultura na década de 1960.

A escritora Emily Dickinson (1830-1886), chamada de “a grande reclusa”, isolou-se em sua casa em Amherst (Massachusetts). Isolamento que se acredita estar relacionado à educação puritana, ao modelo de comportamento apregoado às mulheres da época e a sua grande sensibilidade. Emily não se casou e nas raras vezes em que era vista, trajava roupas brancas e mantinha contato por meio de cartas.

Segundo Leon Howard (1964 p.35), Dickinson “passou o final da vida como reclusa, por uma psique extremamente sensível e possivelmente para arranjar tempo para escrever (durante alguns períodos escrevia um poema por dia)”.

O escritor J.D. Salinger (1919-2010), após o sucesso editorial de sua obra *O apanhador no campo de centeio*, isolou-se por sua vontade, em 1953, em sua casa no topo de uma montanha na cidade de Cornish (New Hampshire). De temperamento tímido, Salinger acreditava que a publicação era uma invasão a sua privacidade e em uma de suas raras entrevistas afirmava que escrevia para si e para seu próprio prazer<sup>20</sup>.

O que se percebe é que, mesmo não sendo caso único, a experiência de Hilda Hilst converge ou diverge em determinados pontos com aquelas que foram citadas. A

---

<sup>20</sup> Entrevista com J.D. Salinger. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/98/09/13/specials/salinger-speaks.html>> Acesso em: 21 Abr. 2011.

experiência de Hilst não está intimamente relacionada a modelos educacionais, como a de Dickinson (apesar de ter estudado em colégio religioso), e nem mesmo é fruto da aversão à imprensa ou ao mercado editorial (como no caso de Salinger), sendo mesmo o oposto, uma vez que a poeta escrevia buscando tornar-se notória, isto é, sabia que era merecedora de reconhecimento. O elemento convergente por excelência é a dedicação à criação literária.

No poema que segue, a relação entre o espaço e a criação poética de Hilda Hilst pode ser observada como uma fonte de sacralidade. A persona lírica, em um tom quase ritualístico, consagra a terra e o espaço à poesia. É também nesse momento que surge a necessidade do isolamento, de “fechar-se”. Para a poesia, há o desejo da palavra poética viva e luminosa, transmitindo a necessidade de alcançar o transcendente:

Terra, de ti é que vêm essas portas de mim. E sendo de sol  
A planície de pedra, de sol o vestíbulo da casa, de sol  
O dorso que também foi meu, impaciente das aves, fecho-me  
Porque em tudo te vejo como se fosses de água, e derramasses  
Teu corpo escurecido, na paisagem. Quis para teu canto  
A mais viva palavra: um só templo  
Nítido sobre a colina, limpo na luminosidade da hora.

Meu rosto será aquele de todos os teus mortos. E no entanto  
Te amei como se eu mesma fosse unicamente terra, mãe, filha  
Irmã na memória, múltiplas e claras, nascida de uma só matriz  
Sofridas de uma só matéria.  
(HILST, 2002, p.104).

Na primeira estrofe o espaço retorna a sua constituição primeira, na qual a terra é evocada como fonte primordial, a mãe geradora, a detentora das portas que dão origem ao sopro poético. Como em um ritual iniciático, o eu-lírico participa de uma relação íntima com o elemento telúrico, integrando-se ao cosmos e sendo ele próprio um elo de ligação “Terra, de ti é que vêm essas portas de mim”.

Pela porta há uma transição entre dois mundos (real e transcendente), entre dois cosmos, entre o profano e o sagrado. Bachelard (1989, p.225) acredita que a porta

[...] é todo um cosmos do Entreaberto. É no mínimo uma imagem-príncipe dele, a própria origem um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o

desejo de conquistar todos os seres reticentes. A porta esquematiza duas possibilidades fortes que classificam claramente dois tipos de devaneio. Às vezes ela está bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Outras vezes está aberta, isto é escancarada.

A poesia é a porta aberta pela qual o eu-lírico transita entre o espaço imanente, material e o espaço recôndito, íntimo e interior do ser. Nesses versos, a construção da Casa do Sol é renunciada e poetizada: da terra fecunda, da planície de pedra sobre a qual se alicerça o vestíbulo ensolarado da habitação surge o espaço que é a materialização da criação poética “E sendo de sol/A planície de pedra, de sol o vestíbulo da casa, de sol/O dorso que também foi meu, impaciente das aves, fecho-me”.

A planície de pedra sustenta as fundações dessa edificação, pois o rochedo na imaginação material de Bachelard (2008, p.155) explicita o esforço humano, para o qual é “o belo complemento direto de um bíceps consciente de sua potência. E no topo da colina, quando um acidente faz rolar a pedra infernal, com que suprema destreza, jogando-se de lado, Sísifo evita o esmagamento?”. O esforço da escrita é a pedra sobre a qual se fundamenta a edificação hilstiana.

Há no eu-lírico, no “dorso ensolarado”, que não mais lhe pertence, uma fusão com a terra da qual passa a pertencer como em um pedido feito em versos anteriores “toma-me terra generosa” (HILST, 2002, p.103). A luminosidade ensolarada da planície, das portas, do dorso opõe-se à ideia do fechar-se, do dobrar-se sobre si.

Fechar implica a ideia da ausência de luminosidade (especialmente a solar), do escondido, do íntimo que se relaciona também ao silêncio e à reclusão. O sujeito poético se fecha na impaciência “das aves”. Certamente, há uma relação com uma busca por afastar-se daquilo que causa a separação de seu objetivo maior que é a poesia.

O eu-lírico, nos versos quarto e quinto, compara o elemento telúrico com a água, dando a ele a liquidez característica dos fluidos e preservando-lhe a cor escurecida “porque em tudo te vejo como se fosses de água, e derramasses/Teu corpo escurecido, na paisagem”. Como se percebe, não há uma hibridez resultante dos dois elementos, como é característico da argila, pois a terra se derrama sobre a paisagem como a grande mãe terra original Géia.

No mito cosmogônico grego, de Géia nasceram Urano (Céu), Montes e Pontos (Mar). Atendendo ao pedido de Géia, Crono mutila Urano, cortando-lhe os

testículos. Assim, segundo Brandão (1986a, p.153-154), do sangue de Urano que caiu sobre Géia “nasceram, ‘no decurso dos anos’, as Erínias, os Gigantes e as Ninfas dos Freixos, chamadas Melíades; da parte que caiu no mar e formou uma espumarada nasceu Afrodite”

Essa imagem também pode associar-se a um rito sacrificial, pois a terra fluida e sua cor avermelhada passam a simbolizar o sangue. Nos ritos pagãos havia sacrifícios de animais ou mesmo sacrifícios humanos para que a terra cumprisse seu ciclo (plantação e colheita).

Segundo René Girard (1990, p.13), o sacrifício apresenta-se “ou como ‘algo muito sagrado’, do qual não seria possível abster-se sem negligência grave, ou, ao contrário, como uma espécie de crime, impossível de ser cometido sem expor-se a risco igualmente graves”.

Nesse caso, o sacrifício para o sujeito poético é necessário e confere sacralidade ao espaço, à paisagem, dando-lhe um caráter propiciatório para a atividade que irá empreender: o trabalho com a palavra viva e luminosa, que é o poema. O sujeito poético ao fechar-se constrói, para si e para seu canto, um verdadeiro templo: “Quis para teu canto/A mais viva palavra: um só templo/Nítido sobre a colina, limpo na luminosidade da hora.”

O templo é um espaço demarcado, separado do espaço profano. Conforme Eugênio Trías (2000, p.119-120):

Tais demarcações do material surgem como recorte espacial (*tēmenos*, *templum*) ou como marca temporal (hora, *tempora*, *tempus*: determinação festiva). Templo e festa apresentam-se, portanto, como os efeitos (no espaço e no tempo) dessa transformação da matéria em cosmos ou em mundo.

O templo erigido sobre a Colina reforça a dimensão sagrada desse espaço, uma vez que montanhas, colinas refletem o desejo humano de ascencionalidade, o que demonstra que “o homem só pode viver em um *espaço sagrado*, no ‘Centro’” (ELIADE, 1991, p.51). Essa ascese natural das colinas aproxima o eu-lírico daquilo que é transcendente, pois o templo, a palavra são também formas elevadas e meio de comunicação entre homens e deuses.

Na segunda estrofe, o sujeito lírico revela, ao mesmo tempo, sua constituição frágil e uma esperança na transformação propiciada pela terra que recolhe: “Meu

rosto será aquele de todos os teus mortos”. O corpo constitui-se da mesma matéria, pois sua criação se deu a partir da terra.

Mas a partir da queda moral de Adão e Eva a terra torna-se também o signo da finitude humana quando Deus declara: “Comerás o pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra, de que foste tomado porque tu és pó, e em pó te hás de tornar.” (Gênesis: 3, 19), ou como acredita uma das personagens de Kazantzakis (1965, p.82): “Como pode a alma eterna aceitar semelhante latrina por morada? Por isso a morte não me intimida”.

A terra também assume a identidade feminina quando o eu-lírico a compara às figuras que são fonte de proteção e acolhimento, “E no entanto/Te amei como se eu mesma fosse unicamente terra, mãe, filha/Irmã na memória, múltiplas e claras, nascida de uma só matriz/Sofridas de uma só matéria.”. Ao utilizar tal comparação, o eu-lírico retorna ao sentimento primordial (contrariamente à finitude).

A construção da Casa do Sol, para Hilst, marca a transição da vida caótica para a reclusão no espaço que celebra sua criação literária e a necessidade de comunicação. Esse lugar sagrado atua no sentido de trazer as condições da criação, ou seja, é na poesia que Hilst participa deste espaço que transcende.

O lugar transforma-se, assim, numa fonte inesgotável de força e de sacralidade que permite ao homem, na condição de que ali penetre, tomar parte nessa força e comungar nessa sacralidade (ELIADE, 1977 p. 296).

Hilst busca a construção de um isomorfismo<sup>21</sup> entre espaço, poesia, recolhimento e proteção, na casa/claustro onde se instaura uma percepção “mágica” de seu ofício literário. Em *O espaço literário (L'espace littéraire)*, Maurice Blanchot, fala sobre a atividade do escritor em sua solidão essencial (*solitude*

---

<sup>21</sup> O conceito de isomorfismo que utilizamos encontra-se na teoria das figurações construída por Ludwig Wittgenstein. Armando Mora D'Oliveira, no prefácio da obra *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein, esclarece que “haveria um paralelismo completo entre o mundo dos fatos reais e as estruturas da linguagem. Nesse sentido, ou seja, na medida em que uma proposição é uma figuração da realidade, deve haver nela tantos elementos a serem distinguidos quantos os que existem no estado de coisas afigurado. Dessa forma, define-se como *forma de representação* aquilo que existe de *comum* entre a figuração e o afigurado, e a possibilidade de que as coisas no mundo estejam relacionadas, como o estão os elementos da figuração, é denominada forma da realidade. Desse modo, uma vez que são figurações, as sentenças, possuem a mesma forma da realidade que afiguram” (D'OLIVEIRA, 1999, p.9).

*essentielle*). Ele recorre ao trecho de uma carta escrita por Rilke para a condessa de Solms-Laubach para falar sobre essa solidão:

*«Depuis des semaines, sauf deux courtes interruptions, je n'ai pas prononcé une seule parole; ma solitude se ferme enfin et je suis dans le travail comme le noyau dans le fruit», la solitude dont il parle n'est pas essentiellement solitude : elle est recueillement.*<sup>22</sup>.(2005, p.13)

Blanchot (2005, p.20), considera a escrita uma atividade interminável e incessante (*écrire et maintenant l'interminable, l'incessant*). Sobre a escrita Blanchot (2005, p.31) acrescenta que “Écrire, c’est entrer dans l’affirmation de la solitude où menace la fascination. C’est se livrer du risque de l’absence de temps, où régne le recommencement éternel<sup>23</sup>”.

A escrita envolve uma passagem do Eu ao Ele, além de colocar a linguagem em contato com o absoluto, com imagens e alusões. (BLANCHOT, 2005, p.31). É nesse espírito que o romancista e crítico questiona a relação entre a escrita e a solidão necessária ao escritor: “Pourquoi cela? Pourquoi écrire aurait-il quelque chose a voir avec cette solitude essentielle, celle dont l’essence est qu’en elle la dissimulation apparaît?”(BLANCHOT, 2005, p.31)<sup>24</sup>.

Com relação à escrita de Hilst, pode-se afirmar que Hilda Hilst viveu essa solidão e esse contínuo em sua escrita em sua Casa do Sol. É na casa também que Ariana canta e vive seu amor por Dionísio, dando origem a um dos mais belos conjuntos poéticos de Hilst.

A casa torna-se o espaço de permanência e de espera. Além disso, a morada torna-se parte da constituição de Ariana, pois esse espaço reflete todos os sentimentos expressos nas palavras e na paixão arrebatada que ela sente por Dionísio. Ariana também se torna casa e corpo a um só tempo.

## 2.4 A casa de Ariana

---

<sup>22</sup> Durante semanas, salvo duas curtas interrupções, eu não pronunciei uma única palavra; minha solidão se fecha enfim e eu estou dentro do trabalho como o caroço dentro da fruta, a solidão da qual ele fala não é essencialmente solidão: ela é recolhimento. (nossa tradução)

<sup>23</sup> Escrever é entrar na afirmação da solidão onde a fascinação ameaça. É entregar-se ao risco da ausência do tempo, onde reina o recomeço eterno. (nossa tradução)

<sup>24</sup> Por que? Por que escrever teria qualquer coisa a ver com essa solidão essencial, aquela cuja essência é que nela a dissimulação aparece? (nossa tradução)

Em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, Hilst recorre a uma forma fixa tradicional que são as odes nos poemas de “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”. Segundo Norma Goldstein (2005, p.55-56), a ode “entre os antigos gregos e romanos ligava-se à música, passando depois a um poema lírico em que se exprimem os grandes sentimentos da alma humana. Pode celebrar fatos heróicos, religiosos, o amor ou os prazeres”.

Sobre a estrutura da ode, Goldstein (2005, p.56) esclarece que não existem regras rígidas, mas ela pode ser dividida em estrofes iguais pela natureza e pelo número de versos. Ariana em suas odes celebra o amor por Dionísio, mas também fala da solidão, da ausência de seu amado e sua vida de poesia.

Hilst, ao recorrer a uma forma clássica de poesia, também retoma a relação estabelecida entre a tradição e a poesia moderna, uma vez que a poesia moderna propõe novos paradigmas, recorre a outros já estabelecidos. Assim, como aponta Octávio Paz (1984, p. 22)

A tradição do moderno encerra um paradoxo maior do que o que deixa entrever a contradição entre o antigo e o novo, o moderno e o tradicional. A oposição entre o passado e o presente literalmente se evapora, pois o tempo transcorre com tal celeridade, que as distinções entre os diversos tempos – passado, presente, futuro – apagam-se ou pelo menos se tornam instantâneas, imperceptíveis e insignificantes.

Hilst (2003) utiliza também a tonalidade de um amor cortês, difundido pelas cantigas trovadorescas da idade média em que se canta amores que habitam o campo do desejo: “A te cantar no verso, tua amiga eu mesma, Incendiada, coroada de espinhos, e apesar/Sempre viva” (HILST, 2003, p.22).

Edgar Morin (2005, p.29) aponta que “o amor contém um risco terrível porque não é somente um que se engaja nele. Engaja-se à pessoa amada, engajam-se também os que nos amam sem que nós os amemos, ou os que amam a pessoa amada sem que ela os ame”. Esse fato se explica, uma vez que se acredita que os poemas nasceram do amor platônico de Hilst por Júlio de Mesquita Neto<sup>25</sup>.

Segundo Pécora (2003, p.12-13), o amado é definido como “esquivo e indiferente, cujas *águas* não chegam a tocar as margens, e que, ainda, tem casa,

---

<sup>25</sup>As iniciais do livro “*Júbilo, memória, noviciado da paixão*” são frequentemente associadas às iniciais de Júlio Mesquita Neto (JMN).

mulher, negócios, tudo burguesmente atendendo ao rude decoro dos preconceitos”.

Dionísio mantém com Ariana uma vida secreta:

Continuarias: há o trabalho, a casa  
E fidalguias  
Que serão para sempre preservadas.  
Se és poeta, entendes. Casa é ilha.  
E o teu amor é sempre travessia.  
(HILST, 2003, p.32).

Há uma distinção entre a *Casa*, onde habita Ariana, e a *casa*, em que Dionísio vive sua vida comum. Esses espaços são distintos não só pela grafia, mas também pelos valores que cada um representa. Com Ariana, Dionísio vive uma vida secreta, alheia àquela em que vive segundo os padrões socialmente aceitos. Ao contrário do amado, Ariana não se importa com esses padrões sociais: ela antes procura afastar-se da vida cotidiana de Dionísio e se reserva apenas aos momentos de encontro entre os dois (os quais são definidos como momentos de luta e despudor)

Quando Beatriz e Caiana te perguntarem, Dionísio,  
Se me amas, podes dizer que não. Pouco me importa  
Ser nada à tua volta, sombra, coisa esgarçada  
No entendimento de tua mãe e irmã. A mim me importa,  
Dionísio, o que dizes deitado, ao meu ouvido  
E o que tu dizes nem pode ser cantado  
Porque é palavra de luta e despudor.  
E no meu verso se faria injúria  
E no meu quarto se faz verbo de amor.  
(HILST, 2003, p.63).

Para dar vida a essa amante, Hilst retoma o mito de Ariadne e Dionísio. Ariadne é o arquétipo da amante resignada e que espera pelo retorno do amado. Conforme Pierre Brunel (2000, p.82), “a aventura de Ariadne começa, para nós, no momento em que ela se apaixona por Teseu. Ariadne é sucessivamente a iniciadora do herói, a amante abandonada, a mulher desposada pelo deus. Estas três histórias fazem dela uma figura exemplar de mulher e mais precisamente de mulher que ama.”

Teseu descumpra a promessa de desposar Ariadne e a abandona na ilha de Naxos<sup>26</sup>. É nessa mesma ilha que ela se torna a amante do deus Dionísio. Como

---

<sup>26</sup> A versão do mito utilizada como referência encontra-se em Brandão (1991, p.116-117). Ariadne ajuda Teseu a derrotar o Minotauro que habitava no labirinto construído por Dédalo. Ela dá a ele um

presente de núpcias, o deus lhe teria dado um diadema de ouro, cinzelado por Hefesto. Tal diadema foi transformado em constelação. Com Dionísio, Ariadne teria tido quatro filhos<sup>27</sup>.

Segundo Antonio Donizete Pires, Hilst se inspira no segundo momento d'ô mito de Ariana:

É interessante, por outro lado, que a autora tenha pinçado do mito apenas sua relação com o deus do vinho, da alegria, da embriaguez e da inspiração, e que a voz lírica frise, em mais de um poema, sua capacidade e sua sabedoria (apolíneas) de construção poética, sendo que essa é inspirada quase sempre, pelo amado ausente [...] (PIRES, 2009, p.108).

Dionísio torna-se para Ariana, o que Teseu foi para Ariadne: o amante que a abandona por seu próprio interesse. Na Ode III, Ariana solitária canta a ausência do amado. Casa e corpo tornam-se cosmos coexistentes, duplicados, pois é na Casa que Ariana encontra proteção para si, para sua poesia e é também o local onde espera o retorno de Dionísio:

A minha Casa é guardiã do meu corpo  
E protetora de todas as minhas ardências.  
E transmuta em palavra  
Paixão e veemência

E minha boca se faz fonte de prata  
Ainda que eu grite à Casa que só existo  
Para sorver a água da tua boca.

A minha Casa, Dionísio, te lamenta  
E manda que eu te pergunte assim de frente:  
À uma mulher que canta ensolarada  
E que é sonora, múltipla, argonauta

Porque recusas amor e permanência  
(HILST, 2003, p.61).

---

novelo de fios com o qual ele marca o caminho para encontrar a saída. No entanto, Ariadne condiciona sua ajuda à promessa de que Teseu a desposaria (BRANDÃO, 1991, p.116-117).

<sup>27</sup>Hilst provavelmente recorreu a poesia de Catulo, poeta do qual tinha uma vasta leitura e conhecimento. Segundo Brunel (2000, p.83), “Catulo é o primeiro poeta romano de Ariadne, com suas núpcias de Tétis e Peleu”. Nesse poema nupcial em louvor à ninfa Tétis que se casou com o mortal Peleu, são evocados os presentes oferecidos aos esposos, especialmente um suntuoso tecido púrpura destinado a cobrir o leito de núpcias, cuja decoração descreve a história de Ariadne: no momento em que a nave de Teseu se afasta a narrativa se desvia para o passado, para o futuro, para qualquer lugar, sem que Ariadne tire os olhos da nave”.

Hilst retoma uma forma clássica ligada ao canto. A musicalidade é propiciada pelas rimas ao final dos versos (Ardências/veemência/lamenta/permanência) e a aliteração da consoante “m” ao longo do poema. Não há regularidade na métrica e o poema é composto por quatro estrofes. Há uma repetição do pronome possessivo “minha” (minha Casa, minhas ardências, minha boca) que marca a posse e a subjetividade do eu-lírico.

Na intimidade de sua Casa, Ariana transforma a ausência de Dionísio em canto, em poesia, tornando-se mais que um local de passagem e espera, mas um local onde se instaura o ofício da fiandeira em potência, uma vez que Ariana é portadora do fio que é a matéria prima para a textura poética: o amor.

A Casa é o espaço onde o amor de Ariana por Dionísio se transmuta em versos amorosos: “E transmuta em palavra/Paixão e veemência”. Alcir Pécora afirma que a persona lírica hilstiana define a poesia como um “apelo do ser essencial por meio da descoberta de um movimento ao mesmo tempo íntimo, rítmico e metafísico que se dá no âmbito da palavra” (2003, p.13).

Mas nos momentos em que Dionísio está ausente é que Ariana canta como se observa em alguns versos “É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas./[...] A cada noite, eu Ariana, preparando/Aroma e corpo. E o verso a cada noite/Se fazendo de tua sábia ausência” (HILST, 2003, p.59).

A poesia também é parte constituinte do eu-lírico: “Porque tu sabes que é de poesia/Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,/Que a teu lado te amando,/Antes de ser mulher sou inteira poeta” (HILST, 2003, p.60), “Deram-me a garganta/Esplandecida: a palavra de ouro” (HILST, 2003, p.67).

A associação entre casa, corpo e poesia torna a palavra como algo inerente à casa, pois é nesse espaço que ela se transmuta em paixão por Dionísio e em veemência ou intensidade poética para que o eu-lírico cante esse amor: a casa é a poesia e também Ariana, pois não existe mais distinção entre esses espaços necessariamente complementares.

A Casa abriga Ariana que, por sua vez, abriga o amor por Dionísio e pela poesia, trazendo um encaixamento entre continente e conteúdo, característico do complexo de Jonas (associado por Durand ao regime noturno místico), retomando a ideia de proteção primordial da moradia. Como afirma Durand, a intimidade não é “mais que uma conclusão normal das fantasias encaixadoras do Jonas. Há na

profundidade da fantasia noturna uma espécie de fidelidade fundamental, uma recusa de sair das imagens familiares” (DURAND, 2002, p.269).

O canto é comparado a uma fonte: “E minha boca se faz [*como*] fonte de prata”. O canto torna-se precioso e surge ainda que Ariana busque apenas o amor de Dionísio mitigado quando esse se encontra junto dela. Dionísio é comparado ao elemento água enquanto Ariana é terra como havia renunciado em outros versos: “Te olhei. E há um tempo/Entendo que sou terra. Há tanto tempo/Espero/Que o teu corpo de água mais fraterno/Se estenda sobre o meu. Pastor e nauta” (HILST, 2003, p.17).

Ariadne, ao encontrar-se só em Naxos, tenta em seu sofrimento, como aponta Brunel (2000, p.83), “projeta-se no espaço, mas permanece pregada à fonte de sua dor. Ou melhor, Ariadne fica imóvel, como se fosse eterna, porém o tempo muda-a”. A Ariana dos versos hilstianos se projeta em sua morada, na isomorfia entre Casa e corpo, e lamenta não ser para o amado um local de amor e permanência.

É na poesia que ocorre sua mudança onde a amante torna-se aquela que “canta ensolarada/E que é sonora, múltipla, argonauta”. Ariana assume uma postura corajosa e desbravadora na poesia, assim como Jasão e os argonautas que saíram em expedição em busca do velo de ouro, ou mesmo Teseu que foi embora em sua nau após abandonar Ariadne. Por fim, Ariana questiona Dionísio, o porquê de sua ausência da recusa de seu amor.

A Casa do Sol passa a ter o *status* de um *imago mundi* ou um pequeno mundo. Como postula Bachelard “a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo” (1989 p.24).

Como todo “pequeno mundo”, a Casa do Sol, é sustentada por um eixo cósmico, um pilar, um centro. Como aponta Eliade “toda região habitada, tem o que poderíamos chamar um ‘Centro’, ou seja, um lugar sagrado por excelência” (1991 p.35). O eixo desse cosmos é a grande “hierofania hilstiana”: a figueira.

## **2.5 A figueira: a marca da centralidade sagrada**

A escritora ao construir a casa cercou-se de vários símbolos místicos, reforçando a sacralidade de seu microcosmo. Entre eles estão os dez portais que

cercam o pátio da casa e a figueira que certamente é o mais significativo, pois essa árvore frondosa se destaca como ponto de ligação com o divino. Segundo Turchi (2003 p.84), o homem “multiplica os centros místicos sobre a terra, revestindo-os sempre de símbolos e emblemas iguais e repetindo os mesmos ritos, como os mesmos gestos e com as mesmas palavras”.

Os habitantes da Casa do Sol tinham o costume de ir até a figueira fazer preces e pedidos. Um fato marcante relacionado aos supostos poderes místicos da figueira centenária aconteceu com o escritor gaúcho Caio Fernando Abreu. Em uma carta escrita para seus pais, em outubro de 1969, ele relata um episódio que o marcou de forma profunda no período em que habitou a chácara do sol, fugindo da polícia política (DOPS).

Aos vinte anos, Abreu possuía uma voz estridente, que lhe causava constrangimento. É na Casa do Sol que a voz do escritor passa por uma mudança, como relata para seus pais: “Foi uma mudança completa: estou com uma voz muito bonita, grave, forte, perfeitamente normal. Tudo começou quando Hilda e Dante me deram de presente um GRAVADOR” (ABREU, 2002, p.383).

Até esse momento não se estabelece relação entre a melhora da voz de Caio Fernando Abreu com os “poderes mágicos” da árvore. Em nota escrita por Ítalo Moricone, organizador da obra epistolográfica de Abreu, uma outra versão para esse fato é apresentada. Segundo Moricone, Hilst e Caio Fernando Abreu sustentaram em depoimentos que a melhora da voz foi resultado de um pedido feito em um ritual na figueira:

Muitos anos depois, em entrevistas e depoimentos, Caio e Hilda acrescentariam a versão da figueira. A mudança de sua voz teria vindo após ter feito três pedidos à figueira existente no terreno de Hilda Hilst, durante a realização de um ritual. Depois de fazer os pedidos, Caio foi dormir e no dia seguinte acordou com a nova (e definitiva) voz. Os outros dois pedidos também foram atendidos: ganhar um prêmio literário com o *Inventário do irremediável*, que terminara de escrever ali mesmo em Campinas, e, na versão posterior, diferente da carta, conseguir fazer uma viagem à Europa. Pouco depois, ao regressar a Porto Alegre, recebeu a notícia de que *Inventário* havia ganhado o Prêmio Fernando Chinaglia. Com o dinheiro, partiu para a Europa. Não se sabe se o gravador referido por Caio nesta carta é o mesmo que Hilda usava para captar vozes dos mortos no quintal da fazenda<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Nota de Ítalo Moricone em ABREU, 2002, p.383.

A figueira torna-se o que Eliade denomina de “Árvore do mundo”, “Árvore cósmica”, “Árvore xamânica”, que parte do centro (o umbigo do mundo) e cujo cume encontra o Deus supremo (1991, p. 42). Ela torna-se, portanto, uma “hierofania vegetal”, por trata-se de uma revelação do sagrado por meio dos vegetais:

[...] as hierofanias vegetais (isto é, o sagrado revelado através da vegetação) encontram-se tanto nos símbolos (a árvore cósmica) ou nos mitos metafísicos (a árvore da vida) como nos ritos “populares” (o “cotejo da árvore de maio”, as fogueiras, os ritos agrários), nas crenças ligadas a ideia de uma origem vegetal da humanidade, nas relações místicas existentes entre certas árvores e certos indivíduos ou sociedades humanas, nas superstições relativas à fecundação pelos frutos ou pelas flores, nos contos em que o herói, covardemente assassinado, se transforma numa planta, nos mitos e nos ritos das divindades da vegetação e da agricultura, etc. (ELIADE, 1977, p.14)

Chevalier e Gheerbrant (1990, p.427) apontam como significações simbólicas para a figueira a abundância e a ciência religiosa. A figueira aparece em passagens bíblicas como no momento em que Adão e Eva percebem sua nudez após comer do fruto proibido: “E os olhos de ambos se abriram; e tendo conhecido que estavam nus, coseram folhas de figueira, e fizeram para si cinturas” (Gênesis: 3,7); e quando Jesus amaldiçoa a figueira sem frutos na beira do caminho “Vendo uma figueira junto do caminho, aproximou-se dela, e não encontrou nela senão folhas, e disse-lhes: Nunca mais nasça fruto de ti. E imediatamente, secou a figueira” (Mateus: 21,19)

A verticalidade, conforme aponta Durand (2002 p.127), reflete o desejo de ascensionalidade: “É, portanto, natural que esses esquemas axiomáticos da verticalização sensibilizem e valorizem positivamente todas as representações da verticalidade, da ascensão à elevação”. É também o desejo de reconciliação de elevação espiritual em contraponto às trevas e à queda moral observadas nas constelações simbólicas do Regime Diurno, sendo o vôo e as asas seus arquétipos fundamentais (DURAND, 2002).

Na Ode IV Ariana transita pelos espaços exteriores da casa seguindo um percurso entre o pátio e a figueira como marca de uma busca pela centralidade,

transição e espera por um amado ausente. Nela encontra-se também o desejo de encontro e comunicação com o divino:

Três luas, Dionísio, não te vejo  
Três luas percorro a Casa, a minha,  
E entre o pátio e a figueira  
Converso e passeio com meus cães

E fingindo altivez digo à minha estrela  
Essa que é inteira prata, dez mil sóis  
Sírius pressaga

Que Ariana pode estar sozinha  
Sem Dionísio, sem riqueza ou fama  
Porque há dentro dela um sol maior:

Amor que se alimenta de uma chama  
Movediça e lunada, mais luzente e alta

Quando tu, Dionísio, não estás.  
(HILST, 2003, p.64).

O poema possui versos polimétricos dispostos em cinco estrofes, além de trazer imagens consteladas que evocam os ciclos como do sol e da lua, presente no adjetivo “lunada”, e representam os ciclos do dia e da noite. As demais imagens relacionam-se à visão, à luminosidade (estrela, prata, chama, luzente).

Na primeira estrofe, o sujeito poético encontra-se imerso na temporalidade estagnada da espera, pois o tempo fugaz nos momentos aprazíveis passa de forma lenta durante a espera. O tempo torna-se irregular e impreciso, pois mesmo os minutos parecem uma verdadeira eternidade para aquele que espera.

Nos dois primeiros versos, a passagem lunar demarca o prolongamento da transição temporal pela utilização do paralelismo sintático: “Três luas, Dionísio, não te vejo/Três luas percorro a Casa, a minha”. Essa anáfora contribui para uma distensão temporal. A espera reflete na imprecisão cronológica dessa passagem, pois as “três luas” podem referir-se a três noites (e por conseguinte três dias), ou três semanas se for considerada a passagem por três fases lunares.

Para Durand (2002, p.294), “a lua é, assim, simultaneamente medida do tempo e promessa explícita do eterno retorno”. No entanto, observa-se que a promessa de retorno expressa pela ciclicidade lunar não é cumprida por Dionísio. A

repetição enfática do abandono do amado torna-se um apelo de Ariana para que a promessa do regresso se torne realidade.

Além da demarcação temporal, há uma demarcação espacial: Ariana percorre sua Casa junto aos seus cães. O pronome possessivo (minha) e a grafia de Casa em maiúscula reafirmam a importância desse espaço de origem que mais do que local de espera é também refúgio. A Casa é o mundo cósmico, onde Ariana habita e vive seu amor por Dionísio.

Ao sair dos domínios interiores, acompanhada pelos cães, Ariana empreende um percurso entre o pátio e a figueira na esperança de restabelecer sua centralidade, sua inteireza com o retorno do amado. Os cães considerados condutores de almas transpõem com Ariana o espaço exterior do pátio rumo à figueira que é o centro sagrado e cósmico de sua habitação. E qual seria o teor da conversa de Ariana com seus cães?... Talvez uma prece, ou mesmo rememorações dos momentos com seu amado Dionísio.

O eu-lírico passa a observar as estrelas, que, assim como a lua, são interlocutoras dos poetas e amantes. O sujeito poético finge altivez diante do abandono e se dirige a sua estrela Sírius que se torna também sua confidente. É para a estrela que Ariana fala de seu amor por Dionísio: um amor que resiste até mesmo à ausência e que se torna mais forte, mesmo com os ciclos, as mudanças porque ele é alimentado por uma chama maior que é a poesia.

A comparar a poesia a uma chama prata, Ariana fala do “fogo” que alimenta sua própria vida e que, por sua vez, é alimentado pelo amor à Dionísio. Bachelard (1994, p.20) afirma que:

[...] o fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além. Então, o devaneio é realmente arrebatador e dramático; amplifica o destino humano; une o pequeno ao grande, a lareira ao vulcão, a vida de uma lenha à vida de um mundo. O ser fascinado ouve o *apelo da fogueira*. Para ele, a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação.

É nesse pequeno mundo prenhe de significações, de misticismo, que Hilst gerou sua extensa obra. Ela levou ao cabo sua função argonáutica da busca; uma busca incessante. Talvez essa tenha sido a beleza de seu ofício: buscar compreender

o que é incompreensível e para isso abandonou tudo aquilo que pudesse lhe tirar o foco de seu objetivo maior que é a escrita.

É no voltar-se para si, na intimidade do poema, que Hilst buscou encontrar fundamento para seus grandes questionamentos e para se comunicar. É na casa que Ariana viveu seu amor por Dionísio, não iludida porque ela canta e canta melhor porque tem um motivo para isso: um amor incessante. De igual forma, a poesia é o fogo e a chama que mantém a poeta viva.

### CAPÍTULO 3

#### O ITINERÁRIO HILSTIANO EM “TRAJETÓRIA POÉTICA DO SER”

*Cet exil qu'est le poème fait du poète l'errant, le toujours égaré,  
celui qui est privé de la présence ferme et du séjour véritable.*  
(BLANCHOT, 2005, p.318)

Escritos entre 1963 e 1966, a série “Trajetória Poética do Ser”<sup>29</sup> é considerada por Nelly Novaes Coelho (1980, p.290-291) como o “o “Verdadeiro inventário dos caminhos e descaminhos percorridos (e a percorrer) pela poeta [...]. Sua problemática e suas formas básicas se adensam”. Coelho acrescenta que “a poesia é tematizada enquanto um ofício sagrado, uma experiência metafísica e religiosa que busca religar o homem aos “impulsos naturais do espírito” (1980, p.291).

O sujeito poético reporta-se a um interlocutor que, de forma geral, não se consegue determinar seguramente:

Às vezes, nele percebemos o “anjo”, o Poeta; outras vezes, o amigo, o amante, o universo, a terra, Deus ou a divindade... De qualquer forma, a presença mais constante por detrás desse silencioso “tu” é o Poeta (COELHO, 1980, p.295).

A poeta torna-se a mensageira, a propagadora de uma experiência existencial que coloca em dúvida a própria realidade:

Não haverá um equívoco em tudo isto? O que será em verdade  
transparência  
Se a matéria que vê é opacidade?  
Nesta manhã sou e não sou minha paisagem.  
Terra e claridade se confundem  
E o que me vê  
Não sabe de si mesmo a sua imagem  
(HILST, 2002, p.45).

Gilberto Mendonça Teles (2010, p.21), ao analisar a relação paradoxal entre o sigilo e a transparência na literatura, aponta que o termo transparência é empregado “para revelar, deixar *transparecer* uma imagem, um conceito, um conteúdo especial,

---

<sup>29</sup>Publicados originalmente na obra *Poesia* (1959-1979) pela Edições Quíron em convênio com o Ministério da Educação e Cultura (Instituto Nacional do Livro), em 1980. Em 2002, foram republicados pela Editora Globo na obra *Exercícios*, organizada por Alcir Pécora.

que às vezes não se quer mostrar, quer ser ambíguo, dizendo e não dizendo e valendo pela sua própria obscuridade, quando não pela sua natureza autotética”. A transparência para a persona lírica hilstiana, relaciona-se a tudo que transcende, seja a poesia ou Deus.

No decorrer da contemplação e reflexão empreendidas pelo sujeito poético, percebe-se que são compartilhadas as questões que dão sentido a constituição efêmera do ser humano, como a própria divindade:

A face do meu Deus iluminou-se  
E sendo Um só, é múltiplo Seu rosto.  
É uno em seus opostos, água e fogo  
Têm a mesma matéria noutro rosto.  
Alegrou-se meu Deus  
Dessa morte que é vida, Se contenta.  
(HILST, 2002, p.50).

A face dicotômica da divindade (água e fogo) tem outra que “Tem a mesma matéria”, a matéria que faz de Cristo ao mesmo tempo homem e divindade, o cordeiro sacrificial, que veio para dar vida aos homens<sup>30</sup>. Uma divindade que se alegra do sacrifício dos homens e que se torna impassível com seu sofrimento “O Deus de que vos falo/Não é um Deus de afagos/É mudo. Está só” (HILST, 2002, p.51).

A revelação do eu-lírico hilstiano encontra consonância no pensamento de Kazantzakis (1965, p.126), como se percebe na fala de uma das personagens do escritor grego:

Deus não é a água cristalina que a gente bebe para se refrescar: é fogo sobre o qual se deve caminhar, e até mais dançar, o que é mais difícil. Claro que, assim que se consegue realizar a façanha, o fogo se transforma em água fresca. Mas enquanto isso não sucede, meu Deus que luta, que agonia!

A ideia do caminhar sobre o fogo é um gesto de sacrifício para que se possa chegar a Deus, “a água fresca”. Mas até que se chegue a Ele são necessários inúmeros sofrimentos. A partir da leitura de Kazantzakis, a quem os poemas de

---

<sup>30</sup> João: 10, 10

“Trajetória poética do ser” são dedicados<sup>31</sup>, Hilst alimenta um “pensamento terrestre”:

Sendo tu amor, irmão, comigo te pareces.  
Em ti me dessedento e contigo me aplaco.  
Esta larga vertente se parece à água  
Do teu amor em mim, onde um dia feneço  
Porque também fenece a flor apaziguada  
(HILST, 2002, p.82).

É no devaneio poético que o eu-lírico retorna a um espaço primordial, onde os deuses habitam e no qual o trânsito entre o terrestre e o celeste se faz. O sujeito poético assume a relação análoga entre o poeta e o mensageiro, propiciando o trânsito entre os dois mundos:

Mensageiro das ilhas  
Teus pés para mim de pássaro, a mim é que procuras se caminhas.  
Teu manto é largo e tranquilo. De asa teu sapato breve.  
A mão direita é aberta sobre o peito leve e o teu passo  
Àquele grande e pausado passo de ave se parece.  
Ah, que dor de ter assim um todo na memória!  
Que dor na fluidez do tempo e a mesma hora se fazendo sempre.  
(HILST, 2002, p.76).

O poeta desde os primórdios é considerado o portador da palavra divina, concepção perpetuada também pela tradição romântica do “poeta inspirado”. A palavra tem um *status* sagrado e de poder nas diversas tradições religiosas. Na liturgia cristã, foi por meio da palavra que Deus criou todas as coisas<sup>32</sup>.

No poema, há uma evocação à figura do Hermes mítico. O eu-lírico compara os pés do poeta aos pés de um pássaro: “Teus pés para mim [*como*] de pássaro”. A capacidade de alçar vôo remete ao deus mensageiro que possuía os pés alados e tinha por função fazer a ponte entre os deuses e humanos, função que o eu-lírico também atribui ao poeta “Mensageiro das ilhas”.

Segundo Brandão (1987, p.162), Hermes “transformou-se no mensageiro de imortais do Olimpo, em deus psicopompo e em deus das ciências ocultas”. Psicopompo porque Hermes conduzia as almas para a eternidade e conhecedor das

---

<sup>31</sup> Hilst faz a seguinte dedicatória “À memória de Nikos Kazantzakis que me fortaleceu em amor” (HILST, 2002. p.39).

<sup>32</sup> João: 1, 1-5

ciências ocultas, pois a ele foi dado o “conhecimento sobre o visível e o invisível”. O estudioso dos mitos acrescenta ainda que Hermes é considerado o deus protetor dos caminhos e dos viajantes.

O poeta deseja a ascensionalidade do “Anjo inspiração”. Durand (2002, p.134) nos diz que “o arquétipo profundo das fantasias do vôo não é o pássaro animal mas o anjo, e que toda a elevação é isomórfica de uma purificação porque é essencialmente angélica”. O poeta é a face complementar à constituição terrena do sujeito poético.

Em sua investigação sobre o devaneio, Bachelard (2006, p.11) toma-o como um “fenômeno espiritual demasiado natural – demasiado útil também para o equilíbrio psíquico – para que o tratemos como uma derivação do sonho, para que o incluamos, sem discussão, na ordem dos fenômenos oníricos.” Ao caminhar, o eu-lírico entrega-se ao devaneio que a mobilidade entre os diferentes espaços possibilita. É nesse momento que surge a poesia.

O manto, que poderia ser para o eu-lírico um obstáculo, algo que o encobre, antes, dá a ele a mobilidade por ser “largo e tranquilo”. Os “sapatos de asas” movem-se para as alturas. As asas, como esclarece Durand (2002, p.130), são os instrumentos ascensionais por excelência.

Caminhar para o eu-lírico hilstiano passa a ser sinônimo e substância para o devir poético e para o surgimento da imagem poética, que advém da posição contemplativa adotada durante todo o percurso. Com seu modo peculiar, Bachelard conjectura sobre a imagem poética:

Se pudéssemos falar nessa alta linguagem, galgar como o poeta essa solidão do ser falante que dá um sentido novo às palavras da tribo, estaríamos num reino onde não entra o homem ativo, para quem o homem do devaneio “não é mais que um sonhador” e para quem o mundo do devaneio “não é mais que um sonho”. (BACHELARD, 2006, p.153).

Para Ana Maria Lisboa de Mello (2002, p.44), “o canto é uma forma de dominar o invisível, talvez mais efetiva que os gestos e estabelece uma relação com os deuses porque se faz por meio das palavras”. O eu-lírico hilstiano busca na tradição poética elementos necessários para que possa encontrar a tônica de seu próprio canto:

Uma palavra nova há de nascer, mas clara  
Palavra aérea, em ti se elaborando asa.  
Em tudo nessa morte és inocente  
Mas minha boca feriu-se de uns cantares  
E agora silenciosa, goiva de si mesma  
Não sabe mais dizer sem se ferir e breve  
Há de fechar -se  
(HILST, 2002, p.108).

Prepara-se uma “palavra nova”, luminosa e em essência mística: há uma pretensão de se atingir os atributos divinos que habitam as alturas (como se observa pela presença do adjetivo aérea e da imagem das asas). A claridade da palavra contrasta com o obscuro, que é a morte, o silêncio, o fechar-se e a própria inspiração poética.

Os aspectos obscuros são amenizados, pois o eu-lírico passa a ser o escultor de sua própria poesia, domina seus segredos. Do “ferimento” causado pela goiva, ao esculpir sua poesia, surgem novos caminhos, perspectivas e possibilidades para o poema que surge.

A poesia aplaca a aflição que perpassa a existência humana e é por meio dela que o poeta sobrevive e tal como a fênix ressurge para que o homem permaneça vivo:

Porque tem sido assim a alma do homem  
Enfeitamos as coisas aparentes  
Dando ternura e nome. Em aflição  
Deitamos a semente  
E ficamos à espera de um verão.  
Em fogo se refaz o amor de sempre.  
(HILST, 2002, p.65).

A estrada, o caminho, estabelece relações de espaço e tempo que promovem uma sucessão de mudanças, de impermanência, lembrando a filosofia de Heráclito, que conflui para a eterna mutação e renovação, onde nada permanece igual. Na trajetória empreendida pelo eu-lírico, a passagem temporal progride no ritmo do percurso, do caminho e da transformação que ocorre em seu ser.

De maneira geral, o espaço externo figura não como um mero pano de fundo, mas como o reflexo da busca por integrar-se ao mundo e como meio para sua

“iniciação” nos mistérios da poesia. O título, “Trajetória poética do ser”, sinaliza ou antecipa a dimensão de movimento e espacialização que se desenvolve no intuito de buscar uma inclinação para a interiorização que é a criação poética.

Nas quatro sessões que dividem os poemas *Passeios, Memória, Odes maiores ao pai e Iniciação do poeta*, Hilst percorre os fundamentos de sua própria constituição enquanto ser humano, enquanto poeta, interligadas respectivamente por questionamentos, vivências e influências que culminam em sua poesia.

Em sua trajetória, o eu-lírico hilstiano retoma a tradição literária iniciada por Jean-Jacques Rousseau em sua obra *Os devaneios de um caminhante solitário*. O passeio é o espaço da subjetividade, da imaginação e da transitoriedade. O caminhante durante o percurso está em contato com suas regiões mais íntimas, ou como acredita Bachelard (1989, p.30), “cumpre não esquecer que há um devaneio do homem que anda, um devaneio do caminho”.

Diferentemente do devaneio noturno, o sonho, o caminhar é o devaneio em vigília que permite uma observação do mundo e do próprio ser com distanciamento. Da mesma forma, a criação poética propicia um olhar mais profundo do poeta sobre a realidade ao falar de experiências universalmente vividas.

Caminhar torna-se sinônimo de conhecer, sendo um conhecimento que se dá de forma plena na poesia e que se concretiza no poema. Bachelard (2006, p.14) acredita que o “conhecimento do mundo real exigiria investigações fenomenológicas complexas. Os mundos sonhados, os mundos do devaneio diurno, em boa vigília, pertencem a uma fenomenologia realmente elementar”.

De fato, o eu-lírico empreende um estudo de sua própria consciência a partir da caminhada nos domínios de seu próprio interior e que se refletem nos espaços externos que percorre. No poema, como afirma José Guilherme Merquior (1972, p.8)

[...] a função mimética é projetada da dimensão dos universais para a dimensão dos particulares ficcionais – “imaginados”, sejam ou não fictícios. Mediante a representação não servil de particulares é que se busca transmitir significações de ressonância universal. Por uma espécie de *astúcia da mimese*, a representação do singular logra significação universal.

No poema que segue, o eu-lírico esboça na caminhada o próprio ritmo de seu pensamento, da escrita, utilizando referências à leveza da ave, à dureza do corpo que

mergulha, e também referências vigorosas de movimento como o cavalo. Ítalo Calvino (1990, p.17), ao falar sobre a leveza, recorre ao mito de Perceu, herói que decepou a cabeça de Medusa, de cujo sangue “nasce um cavalo alado, Pégaso; o peso da pedra pode reverter em seu contrário; de uma patada, Pégaso faz jorrar no monte Hélicon a fonte em que as Musas irão beber”.

A dureza representada pela imagem da górgona que petrifica se contrapõe com o surgimento de uma criatura tão leve quanto Pégaso. Calvino (1990, p.16) estabelece a ligação dessa imagem com a relação do poeta com o mundo e com o processo de escrita.

Com esse caminhar que em sonho se percebe  
Ou como um corpo pesado sob as águas  
Movimento pausado, movimento leve  
Ave maior em vôo compassado

Os cavalos da ilha se moviam  
Nos grandes areais ensolarados

O que era corpo em mim, só descansa.  
O que não era. Vencia aquele espaço que nos separava  
(HILST, 2002 p.56)

O movimento leve e ritmado é percebido por meio das rimas internas (pesado/pausado/compassado) e no final dos versos (percebe/leve; descansava/separava). Há também aliterações da sibilante [s] como no sexto verso “Nos grandes areais ensolarados” e no oitavo verso “Vencia aquele espaço que nos separava”. A semântica utilizada por Hilst também chama atenção para o movimento e a pausa (caminhar, movimento, pesado, pausado, leve, compassado, moviam, descansa).

Na primeira estrofe, o caminhar se faz de modo desatento, descuidado: “Com esse caminhar que em sonho se percebe”. O caminhar do eu-lírico além de descuidado, devaneante, é comparado também ao corpo que é imerso na água “Ou como um corpo pesado sob as águas”. A imersão evoca a imagem do mergulho. O eu-lírico está mergulhado em seus pensamentos e caminha vagarosamente em seu “movimento pausado/movimento leve”. Esse movimento é encontrado também na imagem da ave maior que voa de forma compassada, “Ave maior em vôo compassado”.

Na segunda estrofe, o eu-lírico fala dos cavalos que correm nas areias ensolaradas. Uma imagem de liberdade, pois como não se encantar com um corcel em plena cavalgada com suas crinas esvoaçando ao vento! Não se tem imagem mais feliz da liberdade. Os cavalos correm na ilha que como se verá é um espaço de interiorização.

Na estrofe final, o sujeito poético aponta a dissociação entre corpo e consciência no descanso, no devaneio “O que era corpo em mim, só descansa./O que não era. Vencia aquele espaço que nos separava”. No devaneio, a consciência atinge espaços para além do que se pode enxergar com os olhos e atinge espaços intrasponíveis.

O eu-lírico também resgata em seu percurso lembranças, reminiscências e memórias para eufemizar seu caráter finito. Segundo Durand (2002, p.402), “se a memória tem de fato o caráter fundamental do imaginário que é ser eufemismo, ela é também, por isso, antidesestino e ergue-se contra o tempo”.

Porque nem sei se o canto há de chegar  
No escuro labirinto que te fazes, nessa rede de aço que te envolve,  
Nesse fechar-se enorme onde te moves.  
Trabalho tua terra cada dia  
E não vê. O teu passo de ferro  
Esmaga o que na noite foi minha vida.  
E recomeço. E recomeço.  
(HILST, 2002, p.77).

Existe uma indefinição do sujeito poético sobre o surgimento de um canto que se faz nesse espaço enigmático, que é a mente. O eu-lírico compara a mente a um labirinto envolto por uma rede de aço. A mente é o espaço fechado no qual o sujeito poético trabalha as lembranças, a terra da qual surge a poesia. O tempo que passa, o esquecimento, com seu “passo de ferro”, aniquila a poesia e por isso o eu-lírico recomeça sua tarefa infinitamente.

O labirinto onírico, segundo Bachelard (2003, p.164-165), é feito de “acontecimentos que se alongam, que se fundem, que se curvam. Por isso o labirinto onírico não tem ângulos; tem apenas inflexões e inflexões profundas que envolvem o sonhador como se ele fosse uma matéria sonhante”.

Hilst em “Trajetória poética do ser” também presta um tributo ao pai, sua primeira e grande influência literária, além de parâmetro a ser atingido ou até mesmo

ultrapassado. Os poemas foram escritos por ocasião do falecimento de Apolônio em 1966. No poema que segue, observa-se o tom melancólico proveniente da despedida e da ausência:

Na tua ausência, na casa o perfume das igrejas. O odor  
Da castidade antiga dos incensos, reacendeu a alegria  
[da infância  
E aspirei contigo o perfume menos casto das cerejas.  
[Na casa  
Um ruído de contas de rosário, mas eu só, meu pai,  
[te vigiava  
Os ventos te seguiam. E próxima do teu passo, eu  
[mesma era o silêncio  
A pedra. Impossível de abraço.

Nelly Novaes Coelho (1980, p.300) acredita que em “Trajetória poética do ser”, Hilst “entrega-se integralmente ao obscuro/luminoso processo de criação que nela deverá continuar acontecendo”.

### 3.1 A tradição rousseauiana dos passeios

Escritos entre os anos de 1776 e 1777, *Os devaneios do caminhante solitário* (*Les Rêveries du Promeneur Solitaire*) é a quinta autobiografia de Jean-Jacques Rousseau, definido por Jean Starobinsky como um homem multifacetado: “Aventureiro, sonhador, filósofo, antifilósofo, teórico político, músico, perseguido: Jean-Jacques Rousseau foi tudo isso” (STAROBINSKY, 1991, p.11).

Segundo Fúlvia Maria Luiza Moretto (1986, p.8), “a primeira frase ‘Eis-me, portanto sozinho na terra...’ é o cerne, o sentido de toda a obra”. Rousseau sentia-se desprotegido e abandonado diante de um mundo que julgava estar contra ele; seja pela censura à sua obra ou mesmo pela mania persecutória, consequência de uma patologia. Encontra-se em Rousseau uma necessidade de revelar-se para compreender a si mesmo, como aponta Starobinsk (1991, p.361-362):

Para quem Rousseau escreve seus devaneios? Para si próprio, apenas para ele. Com o que se entretém ele na obra final? Com seu destino. O autor, que se tomou por destinatário, toma também a si mesmo por tema de seu discurso. A palavra não persegue mais nenhum fim externo, declina de toda referência a um auditório possível. Rousseau convenceu-se de que doravante o mundo está

surdo à sua voz, e resigna-se. [...] Ao longo dos *Devaneios*, o desenvolvimento da relação interna acompanha-se de uma justificação refletida da relação exclusiva de si para si, justificação que chega até a suplantar a conversação íntima de que anuncia o advento.

O caminhante Rousseau devaneia, vagueia por entre ilhas, lagos e herboriza na busca por vegetais desconhecidos. Nesse momento, Rousseau coloca sua subjetividade – o *eu* em evidência, na tentativa de uma compreensão profunda de si mesmo por meio de uma auto-análise e da rememoração de fatos de sua vida, expondo sua opinião diante das coisas e mesmo temores:

Nesses dez *Devaneios* aparentemente sem ligação entre si transparece claramente a unidade que os liga: o *eu* à procura de si mesmo e especialmente da felicidade, a necessidade sempre presente, mas frustrada de comunicação universal, a necessidade de amar e ser amado, tudo resumido na felicidade de saber agora bastar-se a si mesmo. O *eu* flui cada vez mais de sua própria substância. Porém, sentimos que este *eu* não está completamente só pois além da presença de Deus, sentimos, ao longo dos *Devaneios*, um caminhar constante sobre si mesmo que o leva até o seio materno (MORETTO, 1986, p.11).

Rousseau percorre o trajeto das dez caminhadas para, por fim, rememorar o sentimento de proteção representado pela Senhora de Warrens (mulher responsável pela educação do filósofo): “[...] mulher encantadora, cheia de espírito e de graças, me inspirasse, juntamente com minha gratidão, sentimentos mais ternos, que eu não chegava a distinguir” (ROUSSEAU, 1986 p.131).

Segundo Moretto (1986), o devanear (*rêver*) em seu sentido primeiro de vagar, vagabundear para fora, não em “espírito”, mas fisicamente, é de fato adequado à atividade de Rousseau, entendendo-se que ele assume uma posição reflexiva e contemplativa durante a caminhada. Ao desbravar o espaço exterior, ele busca compreender o interior. A experiência do devaneio em Rousseau não se dá de forma única: há uma comunhão entre a divagação e a meditação.

Apesar de mais de um século de separação temporal, espacial e cultural, a caminhada empreendida por Rousseau une-se tematicamente ao desejo de autoconhecimento que busca o eu-lírico hilstiano. Ele se coloca a caminho, assim com faz Rousseau em seus devaneios, estabelecendo uma unidade entre tempo e

espaço, ser/natureza e cosmos, uma experiência pela qual não é possível sair incólume.

### **3.2 Espaços percorridos pelo eu-lírico hilstiano**

Durante a caminhada, os espaços percorridos pelo sujeito poético hilstiano integram um movimento de interiorização. Por meio do contato com a imensidão da natureza, o eu-lírico torna consoante a imensidão de sua intimidade com o sentimento de mundo para se compreender. Bachelard, ao falar sobre a imensidão íntima, acredita “que é por sua ‘imensidão’ que os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes” (1989, p.207).

Assim como Rousseau, caminha pelo lago, pela ilha, por praias, prados, bosques, montanhas e outros espaços em seus passeios, o sujeito lírico hilstiano que também percorre espaços como montanhas, colinas, vides, ilhas, jardins, cemitérios, pátios, alameda. Dentre eles destacam-se por seu valor simbólico o jardim e a ilha.

O jardim representa toda a centralidade de um cosmos, de um pequeno mundo. Da mesma forma, a ilha mesmo sendo externa, é também isomórfica dos espaços de proteção, como a casa, por tratar-se de um espaço que conjuga a dimensão íntima. O próprio ser humano muitas vezes é uma símile da ilha em toda sua complexidade. Esses microcosmos retomam a centralidade sagrada, como aponta Eliade.

#### **3.2.1 O jardim**

Todas as culturas conhecem o jardim como espaço sagrado, além de ser muitas vezes tratado como verdadeira obra de arte. Foucault (2001, p.418), em sua conferência *Outros espaços* retoma os jardins persas e aponta uma semelhança entre o jardim e o tapete:

O jardim tradicional dos persas era um espaço sagrado que devia reunir dentro do seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo, com um espaço mais sagrado ainda que os outros que era como o umbigo, o centro do mundo em seu meio (é ali que estavam a taça e o jato d'água); e toda a vegetação do jardim devia se repartir nesse espaço, nessa espécie de microcosmo. Quanto aos tapetes, eles eram, no início, reproduções

de jardins. O jardim é um tapete onde o mundo inteiro vem realizar sua perfeição simbólica, e o tapete é uma espécie de jardim móvel.

O jardim, e a replica que o tapete se torna, reflete a sacralidade e a centralidade que esse espaço desperta. O tapete traz para si toda a mística impregnada no jardim por demarcar na casa um centro e encontra-se pleno de cores, assim como o jardim. Nesse pequeno cosmo a vida surge.

Durand (2002, p.248), aponta uma isomorfia entre o espaço redondo e o jardim. “O espaço circular é sobretudo o do jardim, do fruto, do ovo ou do ventre, e desloca o acento simbólico para as volúpias secretas da intimidade. Não há mais nada além do círculo ou da esfera que para a fantasia geométrica, apresente um centro perfeito”.

Seguindo o pensamento de Durand, Turchi (2003, p.84) aponta que “Deus está no centro do Éden que, sendo jardim, é simbolicamente espaço redondo como a tenda. Pode-se lembrar, também, da Mandala, termo que em tibetano significa centro, e está ligado aos símbolos da casa que é um microcosmos completo, lugar sagrado”.

Dessa forma, o espaço circular carrega a significação de proteção, intimidade, separação e de convergência para um único centro. Conforme Bachelard (1989, p.237), “as imagens da *redondeza plena* ajudam a nos congregarmos em nós mesmos, a darmos a nós mesmos uma primeira constituição, a afirmar o nosso ser intimamente, pelo interior”.

O jardim é a idealização do retorno ao espaço original, o éden sagrado. Campbell (1990, p.61) afirma que o Jardim do Éden é uma metáfora para a inocência que desconhece o tempo, desconhece os opostos e vem a ser o centro primordial a partir do qual a consciência se dá conta das mudanças.

Há na *Bíblia* uma descrição da criação do éden por Deus: “E plantou o Senhor Deus um jardim no Éden, da banda oriente: e pôs ali o homem que tinha formado. E o Senhor Deus fez brotar da terra toda a árvore agradável à vista, e boa para a comida: e árvore da vida o meio do jardim, e a árvore da ciência do bem e do mal.” (Gênesis: 2, 8-9).

No poema de Hilst, o jardim pretendido se percebe no plano da idealização, um jardim que não pode ser adentrado:

As faces encostadas nos vitrais  
E através, as figuras e o jardim  
E era tanta a vontade de ver mais  
Que uma névoa descia sobre mim

E o que eu queria ver, via jamais  
O cheiro quase rubro dos jasmims  
Redobrava meu pranto de seus ais  
Nessa tarde de luz nos teus confins

Voltou-se o amigo e olhou minha tristeza  
*Eu só te vejo a ti. Antes não visse.*  
*Imaginaste a tarde. Ela não existe*

Mas seu rosto era pleno de beleza  
E por isso deixei que me mentisse  
Antes que só por mim ficasse triste.  
(HILST, 2002 p.59).

Antes de penetrar nesse jardim desejado pelo sujeito lírico, cabe apontar que a poeta, ao optar pela forma fixa – o soneto, já manifesta nessa opção estrutural o desejo de inteireza e completude, como se percebe pela isometria dos decassílabos heróicos e pelas rimas perfeitas (vitrais/mais/jamais/ais; jardim/mim; jasmims/confins; tristeza/beleza; visse/mentisse; existe/triste). Contudo, dessas rimas perfeitas, o que vai prevalecer é a incompletude e a imperfeição que se resume em “jamais” e “ais”.

O eu-lírico, em sua vontade de contemplação, quer “adentrar” esse espaço que só pode ver através dos vitrais. Mesmo com sua face encostada ao vitral, há uma busca por ver além, pois não existe uma visão plena daquilo que faz parte do jardim, uma vez que “desce” sobre o eu-lírico uma névoa. A visão do jardim por si é um conjunto sensorial: o tato, as cores e aromas. Tudo converge para a vida.

No entanto, o eu-lírico não tem acesso a esse conjunto de sensações: a visão se torna obnubilada e a consequente distância não permite também distinção, uma vez que o jardim descrito se torna uma representação de uma idealização que naquele momento não pode ser atingida. O jardim torna-se uma figura em meio às outras que compõem os vitrais. As imagens tornam-se frias e inacessíveis como a tristeza do eu-lírico “Redobrava meu pranto de teus ais”

O eu-lírico contempla ao longe, “de fora”. Há uma sinestesia entre visão e olfato: “O cheiro quase rubro dos jasmims”. Nessa bela imagem construída por Hilst,

há uma fusão da cor ao aroma convidativo da flor: o eu-lírico tenta dar à fragrância do jasmim uma ideia visual.

O ambiente encontra-se ensolarado e propício, no entanto o eu-lírico percebe-se em uma impossibilidade. É a tristeza, a névoa que não deixa ver “mais”. Existe uma necessidade maior, não só de contemplação, mas uma necessidade de unidade reforçada pela rima Jardim/Jasmim/Mim.

Se o eu-lírico de Hilst não teve sucesso ao tentar adentra esse espaço almejado, aconchegante e primordial, o caminhante Rousseau (1986), por sua vez, durante sua estada na ilha de Saint Pierre manteve sua atividade de coleta e de observação dos vegetais como forma de desvencilhar-se daquilo que o perturbava. O contato com os vegetais era motivo de contemplação e não somente de estudo como se pode observar em um dos trechos de seus relatos:

As árvores, os arbustos, as plantas são o enfeite e a vestimenta da terra. Nada é tão triste como o aspecto de um campo nu e sem vegetação, que somente expõe diante dos olhos pedras, limo e areia. Mas, vivificada pela natureza e revestida com seu vestido de núpcias no meio do curso das águas e do canto dos pássaros, a terra oferece ao homem, na harmonia dos três reinos, um espetáculo cheio de vida, de interesse e de encanto, o único espetáculo no mundo de que seus olhos e seu coração não se cansam nunca (ROUSSEAU, 1986, p.93).

Rousseau contempla e enaltece a beleza do espaço que se mostra receptivo. A visão, ao contrário do eu-lírico hilstianos é plena. A felicidade de ver a natureza viva e resplandecente é mostrada a partir da comparação com os campos nus do inverno. A alegria da natureza desperta e harmoniza o caminhante Rousseau, que parece sentir a alegria primordial.

### **3.2.2 A ilha**

Em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, o eu-lírico hilstiano afirma: “Se és poeta, entendes. Casa é ilha/E o teu amor é sempre travessia” (HILST, 2003 p.32). A ilha, assim como a casa e o jardim, é um espaço primordial. Sobre a ilha, Turchi (2003, p.160) observa:

O paraíso, ilha verdadeira cercada de água ou ilha ideal construída pela utopia, permanece estranhamente fixa através dos tempos, presente em todos os gêneros literários, na mente dos pescadores e nas obras dos filósofos do imaginário. O tema da ilha feliz arquétipo primordial no imaginário do homem, manifesta-se, sobretudo, pela sua força de atração para o desconhecido que faz o homem sonhar com o paraíso e com o reencontro de um novo tempo, seja na Atlântida perdida ou numa ilha primitiva, ao contato com a natureza virgem.

A ilha representa a nostalgia do paraíso mítico. Segundo Thomas Bulfinch:

Na parte ocidental da Terra, banhada pelo Oceano, ficava um lugar abençoado, os Campos Elíseos, para onde os mortais favorecidos pelos deuses eram levados, sem provar a morte a fim de gozar da imortalidade da bem-aventurança. Essa região feliz era também conhecida como os Campos Afortunados ou Ilha dos Abençoados. (2006, p.14)

Impossível não recordar a Ilha dos amores, encantadora recompensa dada por Vênus aos bravos navegantes portugueses, cercada pela natureza e suas belas ninfas, como canta Camões (2006, p.242):

Na fermosa Ilha, alegre e deleitosa.  
Claras fontes e límpidas manavam,  
Do cume, que a verdura tem viçosa;  
Por entre pedras alvas se deriva  
A sonora linfa fugitiva [...]  
Mil árvores estão ao céu subindo,  
Com pomos odoríferos e belos.”

A ilha marca um desvencilhamento do mundo caótico e traz um sentimento de aconchego e de sacralidade. Em seu quinto devaneio – um dos passeios mais emblemáticos, Rousseau descreve sua estadia na ilha de Saint-Pierre. Conforme Moretto (1986, p.15), “a descida do *eu* para dentro de si mesmo e para dentro do *não-eu* é acompanhada, simbolicamente, pela descida do eu até a beira do lago” como se observa no excerto abaixo:

Quando a noite se aproximava, descia dos cumes da Ilha e ia de bom grado sentar-me a beira do lago, sobre a praia, em algum refúgio escondido; lá, o ruído das vagas e a agitação da água fixando meus sentidos e expulsando de minha alma qualquer outra agitação, a mergulhavam num devaneio delicioso, em que a noite me surpreendia muitas vezes sem que o tivesse percebido. O fluxo

e o refluxo dessa água, seu ruído contínuo mas crescente por intervalos, atingindo sem repouso meus ouvidos e meus olhos, supriam os movimentos internos que o devaneio extinguiu em mim e bastavam para me fazer sentir com prazer minha existência sem ter o trabalho de pensar (ROUSSEAU, 1986, p.75).

É nesse espaço que o Rousseau vive momentos agradáveis e de entrega a um estado de contemplação diante da natureza. O filósofo devaneia em vigília e todas as preocupações e agitações são esquecidas: somente os movimentos constantes das ondas são percebidos. Até mesmo o tempo corre alheio a sua percepção, o que reforça a ideia de que naquele local isolado ele vive um momento feliz.

Tanto Rousseau quanto o eu-lírico hilstiano comungam dessa necessidade premente de isolamento do mundo em sociedade e de uma vida em plenitude e de felicidade. Durand (2002, p.240) ainda acrescenta à temática da insularidade o complexo ambíguo do claustro – o recolhimento desejado, mas também temido, cujo símbolo é o jazigo:

A insularidade seria uma espécie de “Jonas” geográfico: para alguns psicanalistas é este engrama da ilha que chegaria para separar psicologicamente a Irlanda católica do “continente” inglês e protestante. Porque a ilha é a “imagem mítica da mulher, da virgem, da mãe”. [...] Esta vocação do exílio insular não seria mais que um “complexo de retiro” sinônimo de regresso à mãe.

A ilha e o jardim tornam-se protótipos de mundos perfeitos que se perpetuam no imaginário da poeta. Nesses espaços o eu-lírico entrega-se a questionamentos metafísicos. Assim como a casa, esses espaços tornam-se retiros, refúgios e locais onde existe uma busca pela centralidade e a sacralidade perdida pela humanidade, mas sempre almejada pelo eu-lírico hilstiano:

A dimensão das ilhas eu não sei  
Será como pensardes ou como é  
Vossa própria e secreta dimensão.  
Às vezes pareciam infinitas  
De larguras extremas e tão longas  
Que o olhar desistia do horizonte  
E sondava: ervas, água  
Minúcias onde o tato se alegrava  
Insetos, transparências delicadas  
Tentando o vôo quase sempre incerto.  
(HILST, 2002 p.53)

É a ilha interior que dá a exata dimensão da ilha exterior que cerca o sujeito poético, sendo ambas imensuráveis. Desistindo de compreendê-las por meio de uma mensuração precisa, algo que torna mais fácil o reconhecimento, o eu-lírico busca entendê-las em suas minúcias, e fala ao seu interlocutor sobre a própria condição humana – a inquietude diante daquilo que é desconhecido. Há uma incapacidade de se ter a dimensão daquilo que o tempo reserva, e é apenas pelas sensações que se pode conhecer.

Para tanto, o eu-lírico utiliza-se de todos os estímulos sensoriais: olhando ao redor, silenciar como os amantes que se compreendem, mesmo sem palavras, as minúcias sentidas pelo tato (os insetos que alçam voos incertos), bem como as ervas e águas que chamam atenção para sentidos, como o olfato e o paladar.

Pois quando o olho interior desperta e surge do espaço interior uma revelação para corresponder às impressões trazidas do espaço exterior pelos sentidos até a mente, a significação da conjunção se perde, a menos que a imagem exterior se abra para receber e incorporar a ideia elementar: é esse todo o sentido da transformação da natureza em arte (CAMPBELL, 1991, p.26).

A ilha torna-se também um exílio, local de reclusão, onde o sujeito poético se afasta da realidade e entrega-se ao devaneio poético, ao canto. O eu-lírico atinge sua dimensão interior e a traduz:

De um exílio passado entre a montanha e a ilha  
Vendo o não ser da rocha e a extensão da praia  
De um esperar contínuo de navios e quilhas  
Revendo a morte e o nascimento de umas vagas.  
De assim tocar as coisas minuciosa e lenta  
E nem mesmo na dor chegar a compreendê-las.  
De saber o cavalo na montanha. E reclusa  
Traduzir a dimensão aérea do seu flanco.  
De amar como quem morre o que se fez poeta  
E entender tão pouco seu corpo sob a pedra.  
E de ter visto um dia uma criança velha  
Cantando uma canção, desesperando,  
É que não sei de mim. Corpo de terra.  
(HILST, 2002 p.66).

Os versos longos empreendem um ritmo desacelerado, uma vez que o eu-lírico toma uma posição contemplativa e meditativa. O uso dos verbos no gerúndio (revendo/cantando/desperando) também causa desaceleração, pois as ações ainda

estão em constante progresso. O eu-lírico percorre extensões territoriais diversas (a montanha, a ilha, a praia) e adota uma postura reclusa e contemplativa: “De um exílio passado entre a montanha e a ilha”. O exílio do eu-lírico toma lugar na passagem entre dois espaços significativos: a montanha que representa a verticalidade, a centralidade, e a ilha caracterizada enquanto um espaço “aberto”, cercada por divisas naturais (mares, oceanos) que a isolam dos demais espaços.

A montanha torna-se o centro e a ilha torna-se análoga a casa, aos pequenos mundos onde se pretende estabelecer uma relação de proteção, de refúgio. Sobre a rocha (pedra), elemento inanimado, conserva-se, segundo Chevalier e Gheerbrant (1990, p.696), uma relação estreita com a alma: o que pretende a górgona Medusa senão o roubo da alma daquele que a mira diretamente, transformando-o em pedra?

Segundo Bachelard (2008, p.168),

Por seu tom, um psicólogo experiente pode reconhecer um “complexo de Medusa”, uma vontade de hipnotismo maldoso que gostaria de, com uma palavra e um olhar, dirigir os outros às próprias fontes da pessoa. Como diz Goethe: “As pedras são mestres mudos. Atingem com o mutismo o observador”.

Ademais, a rocha é também cripta e fundação desse espaço primordial percorrido pelo eu-lírico. O sujeito poético contempla, além da rocha, a extensão imensurável da praia apreendida pelo alcance do olhar: há uma tentativa de espacializar o pensamento que se perde diante da espera também imensurável.

Os navios tornam-se verdadeiras ilhas diante da imensidão das águas, e as rimas, exílio/navios, ilha/quilha, corroboram essa relação, tornando esses espaços similares em seu caráter de impermanência: “De um esperar contínuo de navios e quilhas”. Na espera marcada pela visão do navio partindo ou se aproximando, no movimento vigoroso das ondas se quebrando na rigidez do rochedo, ou no movimento lento das ondas que nascem, na partida e na chegada, na morte e na vida, o arrebatamento da morte se eufemiza na leveza da transitoriedade.

O eu-lírico percebe que no espaço poético não existe garantia de compreensão, quer seja por meio da observação minuciosa e lenta, assim como as ondas que surgem, ou mesmo pelo sofrimento e pela dor, como as ondas que se desfazem: “De assim tocar as coisas minuciosa e lenta/E nem mesmo na dor chegar a compreendê-las”.

Bachelard (1989 p.206) aponta que o espaço poético é uma expansão do espaço íntimo e fala diretamente àquele que compartilha da mesma experiência ou do mesmo sentimento:

O poeta vai mais fundo, descobrindo com o espaço poético um espaço que não nos encerra numa afetividade. Qualquer que seja a afetividade que matize um espaço, mesmo que seja triste ou pesada, assim que é expressa, a tristeza se modera, o peso se alivia. Por ser o espaço poético expresso, adquire valores de expansão. [...] Nessa convivência com a espacialidade poética que vai da intimidade profunda à extensão indefinida, reunidas numa mesma expansão, sentimos brotar uma grandeza. Rilke disse: “Por todos os seres se desdobra o espaço único, espaço íntimo no mundo...”. [...] Dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou melhor dizendo, é seguir a expansão de seu espaço íntimo.

Os “flancos aéreos” do cavalo contrapõem-se à natureza ctônica desse animal, revestido de uma simbologia terrificante. Conforme aponta Durand (2002, p.75), “examinemos, para começar, o semantismo tão importante do cavalo ctônico. É a montaria de Hades e de Poseidon. Este último, sob a forma de garanhão, aproxima-se de Géia, a Terra Mãe, Deméter Erínea, e engendra as Eríneas, dois potros, demônios da morte”.

O cavalo relaciona-se aos símbolos de animalidade no regime diurno. Segundo Enivalda Souza (2009, p.225): “De todos os animais simbólicos para personificar a morte, o cavalo é o mais universal e o mais recorrente na imagética hiltiana”. Recluso, o eu-lírico busca traduzir (em versos) o desconhecido que é a morte, mas que se faz presente: o cavalo que se encontra sobre a montanha. Ainda conforme a estudiosa:

Se a morte se faz sentir com todo seu peso e palpabilidade, elemento do universo ctônico, se parte do sujeito é essa consciência pesada e bruta que pisa a terra, a outra parte se eleva, vive “nos altos de um monte”, com o espírito elevado e leve, habitante do reino das imagens ascensionais. Então, para compreender a dimensão profunda da morte, é preciso, ao mesmo tempo em que dela se aproximar, afastar-se, elevar-se, colocar-se em ascensão, para que o imensurável horizonte da morte ganhe a estatura do sujeito e fertilize a esterilidade da comunhão entre ambos (SOUZA, 2009, p.228).

O cavalo, conforme Durand, também pode simbolizar o vigor sexual, ou mesmo a passagem do tempo assimilada ou eufemizada pelo cavalo uraniano (solar): “O corcel de Apolo não é mais que trevas domadas” (2002, p.78). À morte é dada uma dimensão antifrásica, ou seja, o eu-lírico busca conviver com esse mistério/certeza dos seres humanos de uma forma menos terrível: “E entender tão pouco seu corpo sob a pedra”. O desejo de voltar à origem, à terra mãe.

No entanto, ao contrário da morte, a passagem do tempo se mostra implacável: “uma criança velha/ Cantando uma canção, desesperando.” É no canto poético que essa passagem é detida, domada, a exemplo de Orfeu. E é também por meio do canto que esse eu-lírico expressa o que será sua busca pelo autoconhecimento: “É que não sei de mim. Corpo de terra”.

### **3.3. A identificação com o elemento telúrico**

Em “Roteiro do Silêncio” (1959), Hilst escreve o soneto que será o precursor de sua identificação com o elemento telúrico. A poeta retoma como epígrafe os versos de Péricles Eugênio da Silva Ramos, “Aflição de ser terra/Em meio às águas”. Nesse momento o eu-lírico ainda se identifica com a fluidez e a mutabilidade da água:

Aflição de ser eu e não ser outra.  
Aflição de não ser, amor, aquela  
Que muitas filhas te deu, casou donzela  
E à noite se prepara e se adivinha

Objeto de amor atenta e bela.  
Aflição de não ser a grande ilha  
Que te retém e não te desespera  
(A noite como fera se avizinha)

Aflição de ser água em meio à terra  
E ter a face conturbada e móvel.  
E a um só tempo múltipla e imóvel

Não saber se ausenta ou se te espera.  
Aflição de te amar... se te comove.  
E sendo água, amor, querer ser terra.  
(HILST, 2002 p.217).

O poema é um soneto escrito em versos decassílabos heróicos, em cujas estrofes o desencontro amoroso vivenciado pelo sujeito poético é apresentado. Há uma semelhança com o desencontro amoroso vivenciado por Ariana, pois assim como Dionísio, o amado evocado nesse soneto não permanece. Se Ariana encontra refúgio e se torna um duplicado de sua Casa, nesse poema o eu-lírico deseja tornar-se uma ilha, que é um espaço de permanência propiciado por seu isolamento geográfico.

Os primeiros versos possuem um paralelismo sintático e apresentam uma ideia contraditória: “Aflição de ser/Aflição de não ser”. A repetição do substantivo aflição no decorrer do poema reforça o estado de espírito do sujeito poético que se sente aflito pela impermanência do amado. O eu-lírico demonstra o desejo de transformação de sua constituição.

A aflição do eu-lírico está em ser a amante, a outra, e não a esposa, aquela que constituiu uma família com o amado. A utilização do *enjambement* propicia a rima (aquela/donzela) e uma continuação com o primeiro verso da segunda estrofe: “Aflição de não ser, amor, aquela/Que muitas filhas te deu, casou donzela/E à noite se prepara e se advinha/Objeto de amor, atenta e bela.”.

Bachelard (1997, p.100) observa que

Se a mistura se operar entre duas matérias de tendência feminina, como a água e a terra, pois bem! – uma delas se masculiniza ligeiramente para dominar sua parceira. Só sob essa condição a combinação é sólida e duradoura, só sob essa condição a combinação imaginária é uma imagem real. No reino da imaginação material, toda união é casamento e não há casamento a três.

Em “Trajetória Poética do Ser”, Hilst ao iniciar a obra faz uma verdadeira consagração à terra: “Em ti, terra, descansei a boca, a mesma que aos outros deu de si o sopro da palavra e seu poder de amar e destruir” (HILST, 2002, p.41). A terra torna-se o elemento que insufla o dom da poesia.

Toma-me terra generosa. Tu que foste centelha  
E agora és terra, abre o teu peito e abrasa o meu  
Antes de ti desfeito, ah, infinita de dor e de poder  
Aceita-me. Unge-me pés e mãos. Unge-me o ventre  
Que só tem sido noite e saciedade sempre  
E o plexo ferido e a cintura de fogo sobre a mente

E o dorso e a laringe.  
Unge-me porque em mim um outro se prepara.  
E o mínimo de dádiva e a entrega antecipada que me fiz  
Ao outro se fará tão necessária cinza  
Para a justeza e o porte da raiz. Unge-me a boca, a língua  
Para dizer a palavra esquecida e atingir o ser.  
E faze dos meus olhos medida para olhar através  
E nunca perecer  
(HILST, 2002, p.103).

Em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, a poeta assume de fato sua integração com o elemento telúrico sobre o qual se estende as águas do rio para o qual

Te olhei. E há tanto tempo  
Entendo que sou terra. Há tanto tempo  
Espero  
Que o teu corpo de água mais fraterno  
Se estenda sobre o meu. Pastor e nauta  
(HILST, 2003, p.17).

Habitando o campo, a terra não deixaria de ser elemento essencial na poética de Hilda Hilst. A terra é símbolo do arquétipo da mãe primordial e elemento fecundo. Ela guarda a semente dormente pronta para germinar, assim como a crisálida que espera completar sua metamorfose para se transformar em borboleta: “O tema da crisálida, do estado intermediário, latente do vir-a-ser e da “irrupção” e transcendência é fundamental na obra de Hilda Hilst, tanto na poesia, na dramaturgia como também na prosa narrativa” (ROSENFELD, 1970, p.12). A crisálida é o “fruto animal”.

A terra está ligada à origem da vida, mas também nos remete ao sepulcro. Segundo Durand (2002, p.237), “é essa inversão do sentido natural da morte que permite o isomorfismo *sepulcro-berço*, isomorfismo que tem como meio-termo o berço ctônico. A terra torna-se berço mágico e benfazejo porque é o lugar do último repouso”.

A terra nos versos de Hilst, quando relacionada à transcendência, adquire um sentido positivo, de eufemização diante da morte. Pode-se observar esse valor no poema que se segue:

Dorme o amigo no seu corpo de terra.  
E dentro dele a crisálida amanhece:  
Ouro primeiro, larva, depois asa  
Hás de romper a pedra, pastor e companheiro  
(HILST, 2002 p.18).

Os versos retirados de “Pequenos Funerais Cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo” (1967), escritos por Hilst em homenagem ao amigo falecido, traz a ideia da morte enquanto uma transformação. O sepulcro torna-se a crisálida na qual se dará a transformação do poeta: “ouro primeiro, larva, depois asa”. Do acolhimento do berço ctônico sucede-se o desejo de ascensão da alma do poeta: “Hás de romper a pedra, pastor e companheiro”.

Em outros momentos, a terra não traduz o aspecto geral de uma simbólica positiva, como se observa no poema seguinte:

É antes de tudo a terra  
Que me traz o medo  
E a crisálida no corpo.  
E a flor no túmulo.  
(HILST, 2002, p.233).

O eu-lírico em sua caminhada sofre uma “mutação”, torna-se um ser em seu devir – um ser que busca se reconhecer e de “crisálida” tornar-se borboleta, a metamorfose completa na qual se entenderá enquanto um ser completo:

De delicadezas me construo. Trabalho umas rendas  
Uma casa de seda para uns olhos duros.  
Pudesse livrar-me da maior espiral  
Que me circunda e onde sem querer me reconstruo!  
Livra-me de todo olhar que quando espreita, sofre  
O grande desconforto de ver além dos outros.  
Tenho tido esse olhar. E uma treva de dor  
Perpetuamente.  
Do êxodo dos pássaros, dos mais tristes dos cães,  
De uns rios pequenos morrendo sobre um leito exausto.  
Livrar-me de mim mesma. E que para mim construam  
Aquelas delicadezas, umas rendas, uma casa de seda  
Para meus olhos duros.  
(HILST, 2002, p.61).

O poema constitui-se de uma estrofe e na métrica irregular observa-se uma aceleração no ritmo. A própria disposição dos versos lembra uma espiral. Há uma ciclicidade corroborada pela presença dos verbos construir e reconstruir.

Ainda que o ato de tecer possa evocar o destino terrificante das Parcas, não se pode distanciar dessa atividade a paciência de Penélope capaz de esticar o fio/tempo até o limite da necessidade, conseguindo, desta forma, sobrepor-se ao Cronos. As imagens dos pássaros e dos cães completam a entrega ao exercício espiritual de confiança no tempo, este que pode converter-se em ocorrência benfazeja.

Tanto as rendas quanto o casulo são construídos de forma delicada. Os fios de seda dão origem ao casulo, da mesma forma como o eu-lírico constrói uma proteção para seus olhos para não mais verem as dores do mundo. O movimento espiral de “reconstrução” também remete ao movimento feito pela lagarta.

Segundo Bachelard (1989, p.78), “a palavra crisálida é uma particularidade reveladora. Nela se conjugam dois sonhos que falam do repouso do ser e de seu desabrochar, da cristalização da noite e das asas que se abrem para o dia.”

### 3.4. Argila escolhida

É na integração entre os elementos terra e água que o sujeito poético se encontra. A argila é o elemento híbrido, constituído desses dois elementos fundamentais e que pode ser moldada. É dessa forma que o eu-lírico hilstiano se percebe:

Distorço-me na massa  
De uma argila sem cor  
Mil vezes me refaço  
E me recrio em dor.  
(HILST, 2002, p.135)

Conforme Bachelard (1991, p.64), “na imaginação de cada um de nós existe a imagem material de uma *massa ideal*, uma perfeita síntese de resistência e de maleabilidade, um maravilhoso equilíbrio das forças que aceitam e das forças que repelem”.

As águas somam-se a terra, pois é dessa fusão que resulta a “argila escolhida”. É na claridade das manhãs o momento em que o sujeito poético busca as

águas, elemento fluido que, assim como a massa, transforma-se e adquire qualquer forma:

Terra, tua leveza em minha mão.  
Um aroma te suspende e vens a mim  
Numas manhãs à procura de umas águas.  
E ainda revestida de vaidades, te sei.  
Eu mesma, sendo argila escolhida  
Revesti de sombra a minha verdade.  
(HILST, 2002, p.45).

A vaidade da qual o eu-lírico se reveste está em saber que poucos são os escolhidos para serem mediadores da palavra poética. Desta forma, o sujeito lírico se reconhece enquanto “massa ideal”. Ambos os elementos se unem em uma só matéria, moldada durante todo o percurso, por toda trajetória e na qual surge a poesia: a verdade pretendida.

## CAPÍTULO 4

### A CONSTRUÇÃO GEOMÉTRICA EM “EXERCÍCIOS PARA UMA IDEIA”

Que eu talvez não saiba como dizer. Eu digo  
Que agora eu sei que existe... o mistério. O imponderável  
(HILST, 2008, p.76)

Como observado nos capítulos anteriores, Hilda Hilst perscrutou os domínios íntimos do ser, entre planícies, pastos, lagos, montanhas, ilhas, jardins, e habitou sua Casa do Sol – espaços que lhe trazem a sensação de acolhimento e de recolhimento, uma vez que, como alerta Bachelard (1989, p.145), “todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa”.

Diferentemente dos espaços bucólicos e convencionais que enformam sua poesia, em “Exercícios para uma ideia”, os espaços relacionam-se às dimensões da geometria (conceitualmente, o ramo da matemática que estuda a extensão e as propriedades das figuras e dos sólidos). A geometria traz para o plano bidimensional da tela de pintura ou mesmo de uma folha de papel o espaço que se tem no nível conceitual e que só se percebe por meio dos sentidos: a visão e o tato.

A visão possibilita identificar as formas que compõem aquilo que está ao redor (desde formas simples, como as linhas, até as mais elaboradas). Outra forma de orientar-se espacialmente é o que se chama cinestesia<sup>33</sup> – estímulos relacionados ao tato e ao sistema vestibular (ou labirinto) responsável pelo equilíbrio.

A construção empreendida pelo eu-lírico hilstiano é uma tentativa de utilizar a representação geométrica para promover o que Geruza Almeida (2007) define como uma problematização de uma “imagem-ideia de Deus”, por meio da construção de poemas geométrico-conceituais. Hilst, figura curiosa sempre em busca de conhecimento que, ao final da vida, estudava física quântica, faz poemas como exercícios matemáticos buscando a exatidão e a precisão da ciência empírica para tentar explicar o transcendente, aquilo que não se pode tocar, mas que tem existência.

Há uma busca pelo “inefável”, pelo divino, amplamente tematizada na obra de Hilda Hilst. Conforme Kamilla K. S. França Coelho (2011, p.120), a poeta

---

<sup>33</sup> É por meio da cinestesia que nos orientamos na ausência da visão.

compreende a literatura como uma escada, um sacrifício para se chegar a Deus, e “reclama da imprecisão das palavras para nomeá-lo”. A imprecisão que recobre o verdadeiro nome de Deus torna-o enigmático, além de poderoso.

Quando Deus aparece em meio à sarça ardente, Moisés pergunta: “Eis que irei aos filhos de Israel, e lhes direi: O Deus de vossos pais [Abraão, Isaac e Jacó] enviou-me a vós. Se eles me perguntarem: Qual é seu nome? Que lhes hei de responder?” (Êxodo 3:13). Ao questionamento de Abraão, Deus responde: “Assim dirás aos filhos de Israel: Aquele que é enviou-me a vós. [...] este é meu nome por toda a eternidade, e com ele serei recordado de geração em geração” (Êxodo 3: 14-15)<sup>34</sup>.

A não existência de um nome ou signo que corresponda à ideia da divindade faz com que o eu-lírico hilstiano busque uma representação literal ou mesmo icônica dessa ideia. Há, nessa tentativa, uma espécie de profanação – aqui entendida como uma restituição do sagrado ao uso comum, conforme proposto por Giorgio Agamben, que aponta a possibilidade de uma inversão, em que se passa do sagrado ao profano, como uma forma de se restituir ao uso dos homens o que antes lhes fora subtraído.

O sujeito poético, ao trazer a ideia da divindade para o uso corriqueiro, causa o “contágio” do profano àquilo que foi separado pelo sagrado. “A passagem do sagrado para o profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado” (AGAMBEN, 2007, p.66).

Neste caso, se não se pode vocalizar o nome de Deus como se encontra expresso no decálogo, onde existe a recomendação de que não se deve usá-lo em vão<sup>35</sup>, pode se materializar a ideia e por consequência o poder atribuído ao nome de Deus.

---

<sup>34</sup>“*Eu sou aquele que sou*. Como se dissesse: sou aquele que sempre foi, sempre é e sempre será, afora e acima dos tempos. O nome deriva provavelmente da forma hebraica do verbo que significa *ser*, *existir*, e exprimiria *Aquele que existe por si*, sem princípios e sem limites. Na forma gramatical poderia significar também *Aquele que faz existir*” (Nota explicativa retirada da edição da BIBLIA SAGRADA utilizada nesse estudo. cf. referências).

<sup>35</sup> Não tomarás o nome do Senhor teu Deus em vão; porque o Senhor não terá por inocente aquele que tomar em vão o nome do Senhor, seu Deus” (Êxodo 20: 7). Recorrendo novamente à nota explicativa da BIBLIA SAGRADA, sobre essa recomendação tem-se que “*O Senhor* na forma hebraica é *Jahvé*, terceira pessoa do verbo hebraico que significa ser ou existir: Ele é. Será o nome próprio do Verbo de Deus, do Deus que se revelou de maneira especial ao povo da Promessa. Era o nome sagrado, que, por reverência, os hebreus não pronunciavam. Diz Deus de si mesmo: *Eu sou aquele que sou*. Os homens: *Aquele que é*.” Dessa forma, para não se pronunciar o nome de Deus na leitura e na transcrição das escrituras utilizavam-se os termos *Adonai*, que significa Senhor e *Elohim*, que significa Deus.

Segundo Almeida (2007, p.94), a criatura busca criar ou mesmo recriar sua ideia sobre o criador, pois “parte do já-dado de um conhecimento prévio da realidade existente, isto é, outros conceitos/definições, procedendo sua transformação a partir do seu modo de ver”. Essa busca traz a compreensão para o sujeito poético de que esse ser inominável não vive por si, mas por causa da palavra que é transformada em versos pela poeta.

A construção de um conceito não aplaca a ânsia de Hilda Hilst em se aproximar da divindade que existe “sem finitude ou arbítrio”. Como a poeta define, ela é a fonte de sobrevivência de um Deus que “Em essência/Alimenta-se/Daquela que é princípio”. Em suas obras posteriores, Hilst persiste na busca por esse “Ser” considerado obscuro por ela, criando inúmeras denominações como “Grande Coisa obscura”, “Cara cavada”, “Máscara de nojo”, “Cão de Pedra”, “Superfície de gelo encravada no riso” (CULT, 1998, p.9-10).

Uma busca necessária e solitária, pois entender a divindade torna-se aquilo que dá sentido à poesia de Hilst:

Só sei que me desmereço se não sangro.  
Só sei que fico afastada  
De uns fios de conhecimento, se não tento  
Estou sozinha, meu Deus, se te penso.  
(HILST, 2005, p.41).

Há uma necessidade de aproximação com Deus. Uma aproximação que acontece de forma plena, por meio da poesia.

#### **4.1 A geometria, o místico e o sagrado**

A história das culturas registra orientações sobre a construção de espaços sagrados. Esse conhecimento revelado por vontade divina ajudou Noé a delimitar as dimensões exatas e os materiais que deveriam ser utilizados para construir o barco ou arca que protegeu a ele e sua descendência do dilúvio<sup>36</sup>. Assim também ocorreu quando Deus fala para Moisés sobre a construção do Tabernáculo<sup>37</sup> (templo móvel

---

<sup>36</sup> Gênesis: 6-7

<sup>37</sup> Êxodo: 25, 1- 9

dos Judeus durante a peregrinação no deserto) e sobre a construção da arca da aliança<sup>38</sup>.

Da mesma forma, foi revelado ao rei Davi como deveria ser construído o Templo de Jerusalém (que somente no reinado do rei Salomão pode ser erigido, pois conforme a vontade divina o templo deveria ser construído de forma pacífica e o rei Davi havia derramado demasiado sangue nas guerras)<sup>39</sup>. Com a invasão Babilônica, foi erigido um novo templo do qual sobrou somente as ruínas conhecidas como “Muro das lamentações”.

Nos rituais maçônicos, há uma lenda cuja personagem central é o arquiteto Hiram Abiff. Acredita-se que a lenda maçônica surgiu a partir de uma referência bíblica. Em 1 Reis: 7, 13-14, conta-se que Salomão mandou chamar a Hiram na cidade de Tiro para fazer trabalhos em bronze. Ele é enaltecido em sua habilidade, talento e inteligência para trabalhar o cobre.

A lenda é contada ao iniciado na maçonaria quando este alcança o grau de mestre maçom. Conta-se que o rei Salomão mandou chamar na cidade de Tiros o arquiteto para a construção do templo em Jerusalém. Salomão contou com a ajuda do rei de Tiros para quem solicitou o envio de um arquiteto. Foi enviado o arquiteto Hiram Abiff, o único homem que conhecia o mistério da palavra ou senha do mestre maçom, a qual seria revelada aos operários ao término da construção do templo. Porém, a palavra seria revelada somente com a presença e o consentimento dos reis Salomão e Hiran de Tiros.

Três operários surpreenderam Hiram Abiff enquanto estava só e exigiram que ele contasse o segredo, mas ele se recusou a revelá-lo sem o consentimento e na ausência dos reis. Diante da recusa, o arquiteto foi morto. Ao ser comunicado sobre a morte de Hiram Abiff, o rei Salomão cria uma nova palavra, pois a antiga senha se perdeu. A palavra criada por Salomão passa a regular os rituais maçônicos até que se descubra a palavra original<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> Êxodo: 25, 10-22. Na arca eram guardados os sinais da aliança de Deus com os homens (o decálogo, a vara de Aarão e o pão enviado do céu).

<sup>39</sup> 1 Crônicas: 28

<sup>40</sup> Essa é a versão da lenda que acreditamos ser a mais difundida. No entanto, não encontramos estudos ou qualquer fonte definitiva sobre ela. Para o conhecimento da lenda e do tema maçonaria, sugerimos o documentário *A maçonaria revelada* (2007) produzido pela *National Geographic*.

Segundo Marius LEPAG (1993), a geometria tem grande significado no pensamento maçônico, para o qual Deus, ou o ser supremo, é o “Grande Arquiteto do Universo”<sup>41</sup>.

[...] Essa expressão está contida na única palavra “Geometria”, que nela se encontra desde a origem e que não cessará de ter prioridade no pensamento maçônico, enquanto não for substituído pela palavra God [Deus], especificação inglesa abusiva e tardia. A lenda maçônica insiste sobretudo no papel de Noé e de seus filhos, Sem, Cam e Jafé, que encontramos nos antigos rituais anteriores à aparição da lenda de Hiram. Noé é que será sacrificado, depois de ter ‘recebido de Deus a ordem e a missão de construir a Grande Arca, *que, embora de madeira, foi certamente, fabricada segundo a Geometria, de acordo com as Regras da Maçonaria...*’ (LEPAG, 1993, p.23-24)

Ainda sobre a ordem maçônica, LEPAG (1993, p.23) afirma que em *Constituições*, Anderson remonta a origem da Ordem a Adão, que “‘ensinou a Geometria aos seus filhos’. Através de uma filiação lendária, vemos, a seguir, as noções maçônicas passarem de Noé aos egípcios, aos gregos, aos romanos e, depois, aos saxões”.

É sabido que a geometria como ciência tem seus fundamentos e origem nas culturas egípcia, grega, árabe e romana. À geometria também foram atreladas questões místicas encontradas no pitagorismo, doutrina surgida a partir do pensamento de Pitágoras de Samos<sup>42</sup>. BRANDÃO (1987, p.152) aponta que os pitagóricos “complementavam suas normas éticas, morais e ascéticas com o estudo em profundidade da música, da matemática e da astronomia, embora todas essas disciplinas e normas visassem, em última análise, a uma ordem mística”.

Jean-François MATTÉI (2000) acredita que o pitagorismo conseguiu unir o “pensamento matemático ao pensamento ontológico e ao teológico”. Para o teórico, os preceitos religiosos do pitagorismo podem parecer distantes das ciências atuais, mas percebe-se que “sua preocupação de unificar as leis fundamentais do universo a partir de uma matemática pura, independente de toda experiência sensível, constitui um modo de pensamento que permanece vivo na maioria dos homens de ciência” (MATTÉI, 2000, p.8).

---

<sup>41</sup> Cabe ressaltar que a associação de Deus com a criação também está fundamentada no pensamento religioso para o qual Deus é o grande demiurgo que a partir da matéria informe, do vazio, cria todas as coisas como se lê em Gênesis: 1,1-2.

<sup>42</sup> Esses conceitos místicos que envolvem a geometria também se encontram na Kabbala judaica, na maçonaria, na alquimia, entre outras confrarias e conhecimentos místicos.

Os conceitos geométricos foram utilizados na construção de antigos templos pagãos e de obras monumentais como as pirâmides. As pirâmides foram construídas com grande precisão por seus arquitetos e acredita-se que “Tal precisão foi certamente conseguida utilizando meios simples de medição, como varas e cordas, alinhadas pela posição do Sol e das estrelas e talvez níveis de água para acerto dos planos horizontais” (ATLAS DO EXTRAORDINÁRIO, 1995b, p.64).

Também nos templos cristãos os conhecimentos geométricos foram utilizados. Um exemplo famoso é a Catedral de Chartres, na França. Construída em arquitetura gótica, pairam vários mistérios sobre essa construção:

[...] vidraceiros, escultores, geômetras, astrônomos e outros criaram um santuário tão espantoso que poucas são as pessoas que nele entram sem se comoverem. É que suas proporções, orientação, posição e simbolismo, tudo foi estudado para alertar a psique e aliviar o espírito. O centro sagrado da catedral situa-se entre a terceira coluna do coro no lugar onde se erguia o altar primitivo até ter sido mudado no século XVI. A cerca de 37m abaixo deste ponto fica o nível da água da fonte. A mesma distância, mas na direção do céu, eleva-se o pináculo da abóbada gótica onde as ogivas cruzadas, os arcos em flecha característicos da arquitetura gótica estão tão perfeitamente proporcionados que parecem não suportar qualquer peso. (ATLAS DO EXTRAORDINÁRIO, 1995a, p.22).

Em Hilst, o conhecimento da geometria e mesmo da mística associada às formas geométricas serão observadas em sua busca por representar uma ideia de Deus. Esses conceitos serão o molde para a construção, a materialização de uma ideia única e representativa de suas próprias considerações sobre Deus.

#### **4.2 A lousa e o traço: conjecturas sobre a ideia de Deus**

Escritos em 1967, os poemas que compõem a obra “Exercícios para uma ideia”<sup>43</sup>, sete ao todo, trazem passo a passo uma pretensa fórmula empírica e, tal como nos exercícios matemáticos, as variáveis sobre a essência divina serão expostas em busca de um resultado preciso. O eu-lírico também especula sobre a ideia do ser

---

<sup>43</sup> Publicados originalmente na obra *Poesia* (1959-1979), pela Edições Quíron, em convênio com o Ministério da Educação e Cultura (Instituto Nacional do Livro), em 1980. Em 2002 foram republicados pela Editora Globo, na obra “Exercícios”, organizada por Alcir Pécora.

amado. Nessa série de poemas, outra característica importante é a experimentação na linguagem proposta por Hilst, como aponta Coelho (1980, p.301-302):

[...] são exercícios de forma que, sem dúvida, corresponderam a uma dupla exigência: a da *poeta* em busca de uma nova linguagem que pudesse dar corpo adequado à sua inquietante e nova “mensagem”, e a da *época experimentalista* que exigia aos criadores uma exacerbada e obsessiva preocupação com a destruição/construção formal. Destruir a linguagem tradicional já exaurida e inerte e construir/inventar a nova linguagem apta a concretizar novas realidades humanas – pressentidas mas ainda informes... E Hilda se “exercita” em um experimentalismo mais conceitual do que formal, acerca da ideia de Deus e do Amado. Lirismo travado. Racionalismo que busca equilíbrio com o que transcende a Razão. Apesar do esforço estilístico, sua palavra não se desvincula da proposta ética e existencial que serve de lastro ideológico à sua poesia

A ideia inquietante deste ser que não se conhece começa a ser delineada traço a traço, ou palavra por palavra, no poema-lousa – junção bastante feliz proposta por Almeida (2007), mostrando que o poema é o suporte escolhido para sustentar esses exercícios, ou seja, o espaço onde os traços do eu-lírico ganham forma, materialidade.

Em seu primeiro exercício poético, o eu-lírico explora a clareza, uma característica que será recorrente em sua ideia de Deus. A clareza é retomada de forma constante pela semântica utilizada por Hilst (clara, luz, lúcido, ouro, exatidão) tanto no sentido de luminosidade, quanto de precisão de ideias:

Se permitires  
Traço nesta lousa  
O que em mim se faz  
E não repousa:  
Uma Ideia de Deus.

Clara como Couse  
Se sobrepondo  
A tudo que não ouse.

Clara como Couse  
Sob um feixe de luz  
Num lúcido anteparo.

Se permitires ouse  
Comparar o que penso  
A Ouro e Aro

Na superfície clara  
De um solário.

E te parece pouco  
Tanta exatidão  
Em quem não ousa?

Uma ideia de Deus  
No meu peito se faz.  
E não repousa.

E o mais fundo de mim  
Me diz apenas: Canta,  
Porque à tua volta  
É noite. O ser descansa.  
Ousa.  
(HILST, 2002, p.29-30).

O poema construído em versos curtos, com predominância de redondilhas menores e hexassílabos, possui um esquema rítmico mnemônico que se encontra de acordo com a proposta dos poemas de serem exercícios. Os enjambements interrompem sintaticamente os versos, mas possibilitam as rimas ao final dos mesmos: lousa/repousa/cousa/ousa/; anteparo/aro/solário; canta/descansa.

As rimas demarcam as oposições (o fechar das vogais *o* e *u* se contrapõem à abertura da vogal *a*). Hilst utiliza a forma arcaica “cousa”, no lugar de “coisa”, para promover a rima. A métrica irregular se contrapõe a uma quase regularidade da estrutura do poema que intercala um quinteto e dois tercetos. A disposição das estrofes chama atenção para uma regularidade matemática que, com o desenvolvimento da poesia, pode se associar às figuras geométricas e ao estímulo visual que serão enfatizados nas imagens criadas pela poeta.

Na primeira estrofe, o sujeito poético inicia o poema delimitando uma condição. Essa condição é a permissão do interlocutor para que se apresente uma ideia, que, como se sabe, é a ideia construída pela poeta sobre Deus. Delega-se ao interlocutor a escolha por permitir ou não a demonstração que pretensamente será traçada na “lousa” (ou poema). Permissão que é concedida, uma vez que a ideia apresentada progride do seu início abstrato até a concretização enquanto uma figura geométrica.

Essa ideia é apresentada como algo inquietante: “O que em mim se faz/E não repousa”. Refletir sobre uma matéria tão indefinida é algo que traz para o eu-lírico a inquietação de um pensamento que a todo o momento retorna. A ideia de Deus,

amplamente discutida pela filosofia e teologia, se relaciona às indefinições que cercam a existência humana

Na segunda estrofe, ao contrário da postura sigilosa assumida diante de questões relativas ao sagrado, o sujeito poético compartilha e dissemina sua ideia de Deus. O discurso do eu-lírico adquire um tom professoral, reforçando seu intento de comunicar sua revelação com a máxima precisão. A ideia agora “clara” de Deus se sobrepõe ao que estava oculto, não revelado: “Clara como Couse/Se sobrepondo/A tudo que não ousa”.

Na terceira estrofe, a ideia de Deus tão clara para o eu-lírico é comparada a um feixe de luz que incide sobre um lúcido anteparo: “Clara como Couse/Sob um feixe de luz/Num lúcido anteparo”. Chama atenção o fato de que Hilst utiliza o adjetivo lúcido, relacionado à luz ou mesmo ao discernimento e a clareza de ideias, para caracterizar o anteparo – obstáculo que se coloca diante de algo ou de alguém para resguardo ou defesa tendo por função esconder.

Dessa forma, o que se encontrava oculto, e que até mesmo não ousava, é colocado em evidência. O poema demonstra o movimento dialético estabelecido entre a obscuridade e o tornar clara, aberta, regular, a ideia que se faz no íntimo do eu-lírico.

Novamente, o eu-lírico emprega o modo condicional: “Se permitires” para se comunicar com seu interlocutor. Segundo Almeida (2007, p.93), a poeta ao repetir o verso inicial “obriga-nos a observar o poema como o “lúcido anteparo” para a ideia, ou seja, deflagra o nível de lucidez e consciência metalinguística do próprio poema”.

No entanto, o motivo diverge da intenção inicial. “Do simples traçar a ideia”, ele agora pede permissão para que possa ousar. Essa postura transgressora do eu-lírico está em materializar o imaterial e transcendente que é Deus.

Uma ideia que se projeta e ganha contornos, assim como a imagem, surge pelo fenômeno físico da reflexão e refração: o feixe de luz que incide em um objeto qualquer. O eu-lírico compara essa ideia a “ouro e aro” na superfície de um solário – espécie de relógio em que a passagem do tempo é percebida pela incidência da luz do sol em uma haste vertical ou a parte externa das construções, que também se denomina varanda.

A criação imagética da rima (aro/solário) dá a dimensão da claridade, do brilho. O solário se relaciona a uma ampla incidência de raios solares e de

luminosidade que são intensificadas pela imagem do ouro (do latim *aurum*=brilhante). O ouro também remonta à busca empreendida pelos alquimistas pelo ouro alquímico (união do princípio masculino e feminino) surgido de sua matéria prima, que é o mercúrio.

Segundo Durand (2002, p.262), “a substância do precioso metal é simbólica de todas as intimidades, seja nos contos em que o tesouro se encontra fechado num cofre escondido no quarto mais secreto, seja no pensamento alquímico com cujas secretas intuições a psicanálise coincide, de maneira trivial”.

Na constelação de símbolos relacionados à visão (espetaculares), a luz, o sol, o dourado, além de opor às trevas, representa a pureza celeste. Há também um isomorfismo entre a luz e a palavra, “é a mesma tendência idealista que dota a contemplação iluminada e o discurso efetivo: em Platão, a visão mítica é o contraponto da dialética verbal, demonstrar é sinônimo de mostrar” (DURAND, 2002, p.154).

Danielle Perin Rocha Pitta (2005, p.28), estudiosa do imaginário durandiano, acrescenta que:

Na tradição medieval, o Cristo é constantemente comparado ao sol, ele é chamado *sol salutis*, *sol invictus*, ou ainda, em nítida alusão a Josué, *sol occasum nesciens* e, segundo santo Eusébio de Alexandria, os cristãos, até o século V, adoravam o sol nascente.

A luz também está presente na experiência sagrada vivida por Paulo<sup>44</sup>, antes perseguidor dos judeus, passa por uma transformação em sua viagem para Damasco, quando repentinamente se viu ofuscado por uma luz intensa que vinha do céu e que lhe cegou por três dias, sendo essa luz o próprio Cristo do qual se torna divulgador em suas cartas. Sobre a experiência de Paulo, Rudolph Otto (2007, p.123) acredita que:

A exuberância do conceito de Deus e do sentimento de Deus leva-o à experiência mística, presente em sua exaltação entusiástica geral e no uso carismático [*pneumatisch*] da palavra, características estas que superam em muito o aspecto estritamente racional da espiritualidade cristã.

---

<sup>44</sup> Atos: 9, 1-9

O sol é o “aro dourado”, Apolo luminoso em seu carro cortando o céu. Mas o ouro e o aro em conjunto evocam também a imagem do anel, da aliança<sup>45</sup>. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1990, p.31), a aliança possui o sentido de compromisso ou de pacto, relativo a uma pessoa ou coletividade. O eu-lírico se refere à própria aliança divina com o homem – a aliança de Deus com Abraão, a aliança com Noé e a nova aliança selada com o sacrifício de Jesus na cruz.

Nas estrofes finais, o eu-lírico, em tom questionador, se dirige ao interlocutor a quem interpela sobre a exatidão com que expõe sua ideia. Ainda que não ouse, a ideia de Deus defendida pelo eu-lírico se faz nítida, precisa, a partir das comparações que utiliza para dar sustentação ao seu pensamento: “E te parece pouco/Tanta exatidão/ Em quem não ousa?”

É na solidão da noite que o eu-lírico encontra o momento propício de escrita. Blanchot (2005, p.213) acredita que na noite tudo desaparece e a ausência, o silêncio e o repouso se aproximam, além de ser nesse momento que “*s’achève et s’accomplit la parole dans la profondeur silencieuse qui la garantit comme son sens*”<sup>46</sup>.

Na noite o eu-lírico não está sob a vigilância da divindade. Segundo Kamilla K.S. França Coelho (2011, p.100),

[...] a noite seria uma maneira figurada de colocar em relevância a ausência de Deus, sendo que isso poderia ocorrer durante o dia também. O instante propício é quando Deus dorme, sendo o melhor momento para que o poeta mostre sua ousadia produzindo poemas, pois está liberta da vigilância divina.

Nos versos hilstianos, o espaço construído pelas figuras geométricas é delineado internamente, o que torna a ideia de Deus aceitável e eufemizada: não se contesta a sua natureza clara e pura, mas é colocada em contraponto a sua face obscura, muda, já tematizada por Hilst em “Trajetória poética do ser”:

Nosso Deus era um Todo inalterável, mudo  
E mesmo assim mantido. Nosso pranto  
Continuamente sem ouvido  
Porque não é missão da divindade

<sup>45</sup> Segundo Chevalier e Gheerbrant “O círculo protetor toma a forma, para o indivíduo, da argola (ou aro), do bracelete, do colar, do cinto, da coroa.” (1990, p.254)

<sup>46</sup> conclui e realiza a palavra nas profundezas do silêncio que garante como seu sentido. (nossa tradução)

Testemunhar o pranto e o regozijo.

O que esperais de um Deus?  
Ele espera que O mantenham vivo.  
(HILST, 2002, p.54).

Após a afirmação do caráter luminoso, no segundo exercício, o eu-lírico levanta outra característica associada à divindade: a pureza. Nesse segundo exercício, a claridade, a luminosidade, é associada à pureza. Em um obstáculo translúcido, um feixe de luz se projeta. Percebe-se então que a luz solar incide sobre um objeto de cristal.

É desta forma que o eu-lírico principia a construção da imagem de Deus, ser de pura constituição – apontada anteriormente pela simbologia espetacular da luz que reafirma essa associação – que se renova, é ilimitado está presente em todas as coisas, “Toma corpo no todo” e que recomeça infinitamente.

Épura, que translúcida  
Se projeta.

Épura, feixe solar,  
E de cristal. E ereta.

Épura, réstia de luz  
Sobre a mão destra.

Épura, que a um só tempo  
Se renova. E sem limite  
Ou aresta

Toma corpo no Todo  
E recomeça.  
(HILST, 2002, p.31).

O poema estrutura-se em quatro dísticos e um terceto, sendo que com exceção do dístico final, são iniciados pelo substantivo “épura”. “Épura” é definida como o conjunto de projeções de uma figura sobre um plano perpendicular (que possui um ângulo de 90°). Almeida (2007, p.95) observa que o substantivo épura também pode sinalizar para uma afirmação sobre a natureza dessa divindade que “é pura”, dissociando o substantivo em que “é” torna-se o verbo ser e o “pura” torna-se o qualificativo, além de retomar a etimologia francesa da palavra para demonstrar o jogo semântico empreendido por Hilst:

Assim como o substantivo *épure* indica a representação tridimensional de uma figura projetada em dimensões precisas, o poema se constrói tridimensionalmente, redimensionando seu traçado e obrigando o olhar ao movimento. Tal movimento inscreve-se também no verbo *épurer*, o qual denota a ação de tornar puro, eliminando elementos estranhos”.

Ao qualificar a projeção que se faz translúcida, a pureza é ressaltada, pois é possível enxergar através de um objeto translúcido, diferentemente do objeto opaco. A projeção se faz através de um cristal, ereto, o que demonstra um desejo de verticalidade, de ascensionalidade.

A pureza, a inocência inicial, perdida com a incorrência do homem no pecado, é a potência que o sujeito poético procura reconquistar para novamente estar em contato com Deus, pois como o próprio Jesus afirma: “aqueles que possuem o coração puro terão a oportunidade de conhecê-lo. (Mateus: 5, 8). A purificação permite ao eu-lírico ver o transcendente.

O próprio Jesus, após expulsar uma legião de demônios de um homem, demonstra como a partir dos olhos se enxerga aquilo que se encontra na alma:

O teu olho é a lucerna do teu corpo. Se o teu olho for puro, todo o teu corpo terá luz; se porém, for mau, também o teu corpo será tenebroso. Vê, pois, que a luz que está em ti não seja trevas. Se, pois, o teu corpo for todo lúcido, sem ter parte alguma escura, todo ele será luminoso, e iluminar-se-à como uma lâmpada resplandescete. (Lucas: 11, 34-36)

Alfredo Bosi (1993, p.66), ao empreender um estudo fenomenológico do olhar, aponta que além de meio de percepção e de recepção dos estímulos do mundo exterior, o olho permite o conhecimento, pois “se move à procura de alguma coisa, que o sujeito irá distinguir, conhecer ou reconhecer, recortar do contínuo das imagens, medir, definir, caracterizar, interpretar, em suma, pensar.”

Luz e visão são o meio material e sensorial pelo qual o eu-lírico estabelece relações e comparações para explicar sua ideia de Deus. A imagem utilizada pelo eu-lírico para comparar Deus com o mundo material é a luz branca. A luz incide sobre o prisma e por sua decomposição torna-se o espectro multicolor que a compõe, traduzindo a ideia de uma unidade a partir do múltiplo (as sete cores do espectro tornam-se uma única cor).

O mesmo fenômeno de decomposição da luz forma o arco-íris, que também é uma imagem tênue da imaterialidade que se torna perceptível, como aponta Campbell (1991, p.100):

Ora, o arco-íris é uma aparição insubstancial, composta tanto de matéria como de luz, formado em oposição ao sol pelo reflexo e refração dos seus raios em pingos de chuva. Portanto é ao mesmo tempo material e imaterial, lunar e solar [...].

O arco-íris é a materialização da presença divina para os homens. Pelo prisma geométrico, material, Hilst rememora a aliança de Deus com Noé após o dilúvio que destruiu toda a terra: “E eu convosco estabeleço o meu concerto, que não será mais destruída toda a carne pelas águas do dilúvio; e que não haverá mais dilúvios para destruir a terra” (Gênesis: 9,11).

Para reafirmar essa aliança, Deus deu aos homens um sinal: o arco-íris. “Disse Deus: Este é o sinal do concerto que ponho entre mim e vós, e entre toda alma vivente, que está convosco, por gerações eternas. O meu arco tenho posto na nuvem, este será por sinal do concerto entre mim e a terra” (Gênesis: 9, 12-13).

O feixe de luz passa por uma pequena fresta, onde surge a réstia de luz que incide na mão destra e prismática do eu-lírico. Essa réstia de luz que surge de forma tão desprezível é a inspiração que torna o poeta parte no todo que é a divindade e que ilumina o momento poético que surge no claustro e na solidão da escrita noturna: “Épura, réstia de luz/Sobre a mão destra”.

Deus é o ciclo ilimitado, infinito de transformações e recomeços que se encontram presentes nos ritos “Épura, que a um só tempo/Se renova. E sem limite/Ou aresta/Toma corpo no Todo/E recomeça”. Durand (2002, p.283) recorre a pontos importantes do pensamento de Eliade para estabelecer a relação de ciclicidade no ritual:

Os cânones mitológicos de todas as civilizações repousam na possibilidade de repetir o tempo ‘Assim fizeram os deuses, assim fizeram os homens’, esta máxima do Taîtirîya Brâhmana poderia servir de epígrafe a qualquer intenção ritual ou litúrgica de repetição [...] Como escreve Eliade numa importante obra consagrada ao Mito do eterno retorno: ‘O homem não faz mais do que repetir o ato da criação. O seu calendário religioso comemora no espaço de um ano todas as fases cosmogônicas que tiveram lugar *ab origine*’.

Uma ideia pura, múltipla e infinita. São essas características existentes no plano conceitual, para o sujeito poético, que fundamentam a ideia construída de Deus. Esses elementos importantes estabelecem relações com a ideia do amado.

Neste terceiro exercício, a divindade é associada ao surgimento de outra ideia: o sujeito poético utiliza conceitos geométricos (o prisma e a pirâmide) para traçar a ideia de um amado que tem em si a natureza ígnea, diferente da natureza etérea de Deus.

Dentro do prisma  
A base, o vértice  
De suas três  
Pirâmides contínuas

Dentro do prisma  
A Ideia  
Que perdura e ilumina  
O que já era em mim  
De natureza pura.

Dentro do prisma  
O universo  
Sobre si mesmo fechado  
Mas aberto e alado.

Dentro de mim,  
De natureza ígnea:  
Uma Ideia do Amado.  
(HILST, 2002, p.32).

Na dimensão interior do prisma se encontra o ponto comum (o vértice) que interliga as três pirâmides. O eu-lírico constrói a imagem das pirâmides contínuas assim como a ideia do divino que é trindade (Pai, Filho, Espírito Santo) e também unidade. No Egito, as Pirâmides construídas para serem o túmulo dos faraós buscavam uma comunicação direta com o céu:

[...] no período que se seguiu a 2700 a.C., o rei Djoser mandou construir a Pirâmide de Sacará, a sul da de Gizé. Era possível que esta primeira pirâmide de degraus representasse literalmente uma escada para o céu (ATLAS DO EXTRAORDINÁRIO, 1995a, p.62).

Na ideia de Deus (o prisma translúcido) perdura o que já era de natureza divina para o sujeito poético: “A Ideia/Que perdura e ilumina/O que já era em mim/De natureza pura.” É pela poesia que a comunicação com Deus se estabelece, porque ela é um universo infinito: “Dentro do prisma/O universo/Sobre si mesmo fechado/Mas aberto e alado”.

Os poetas muitas vezes utilizam-se da palavra que possui sobre si um pretenso conceito (por isso a ideia do fechado), mas que na poesia encontra infinitas imagens, plurissignificações, o que torna o poema um universo aberto e alado. As asas e o aberto permitem uma ideia de amplitude que não se encerra no fechado.

Segundo Bachelard (1989, p.206) a poesia permite uma imensidão em que a “própria exterioridade onde o poeta vai mais fundo, descobrindo com o espaço poético um espaço que não nos encerra numa afetividade. [...] Por ser o espaço poético expresso adquire valores de expansão”

O trabalho metódico do escritor (artífice da palavra), é definido de maneira singular por Bachelard (1989, p.155), que o compara ao universo da casa que também é fechado mas que na imaginação abre as portas para o devaneador:

Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inencontráveis. Subir e descer nas próprias palavras é a vida do poeta. Subir muito alto, descer muito baixo é permitido ao poeta que une o terrestre ao aéreo.

A necessidade do voltar-se para o íntimo é um prenúncio da ideia que se faz sobre o amado “dentro do eu-lírico” e não “dentro do prisma”. Existe uma dualidade no olhar do sujeito poético que busca conceitos sobre a divindade e o olhar para dentro ao falar sobre o amado.

Bosi (1988, p.70) aponta que “o dualismo está solidamente implantado; corpóreo e espiritual estão entre si como o enganoso e o veraz, o perecível e o eterno, o múltiplo e o uno. A opacidade dos corpos é um obstáculo que a virtude ascética, tanto quanto a razão matemática, deverá transpor”.

A ideia do amado se faz ígnea. Assim como a natureza divina se relaciona ao puro, o fogo é um elemento de purificação. Ele possui uma dialética perfeita, como ressalta Bachelard (1994, p.11), em sua *Poética do Fogo*:

O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e se oferece como um amor. Torna a descer à matéria e se oculta, latente, contido como o ódio e a vingança. Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doce e tortura.

Ao relacionar-se com o fogo, o amor tem também sua natureza ambivalente ressaltada. Em *Trovas de muito amor para um amado senhor*, Hilst cantou essa dialética amorosa:

Amor tão puro  
Amor impuro  
Nada parece  
Ser mais escuro  
Que a definir-vos:  
Às vezes a graça  
Tão luminosa  
As vezes pena  
Tão perigosa...  
(HILST, 2002, p.185).

O amor, o amado são fontes de inspiração que sustentam a poesia que é a forma pela qual a ideia de Deus se materializa. A ideia da divindade construída por meio da relação entre o material e o imaterial começa a ganhar contornos e proporções. Há também uma particularização desse todo múltiplo em um único ponto angular, que é representado pelo Delta:

De espaço-tempo  
De corpo e campo  
Teu fundamento.

E teu nome é matéria.  
Única. De estrutura  
Infinitamente múltipla.  
E se teu vértice pausa  
Te fazes igualmente  
Em Delta. E repousas.

Em ti  
Começaria a minha Ideia.  
(HILST, 2002 p.33).

Nos primeiros versos, o eu-lírico conceitua o que seria para ele matéria “De espaço-tempo/De corpo e campo/Teu fundamento/E teu nome é matéria”. Matéria que se fundamenta na não distinção entre tempo e espaço, entre corpo e campo, que atrai e afasta. É na relação de ciclicidade dada à divindade onde a não distinção entre tempo e espaço se faz mais notória. Segundo Durand (2002, p.284),

deixa de haver, a partir daí, distinção entre o tempo e o espaço pela simples razão de o tempo ser espacializado pelo ciclo, *annulus*. Este último desempenha um pouco o papel que Bérson atribuíra ao relógio: é uma projeção espacial do tempo, uma dominação determinista e tranquilizadora das caprichosas fatalidades do devir”.

Matéria única que tem estrutura infinitamente múltipla como a luz decomposta pelo prisma, ou mesmo as pirâmides consecutivas que possuem o mesmo vértice. Segundo Almeida (1997, p.97), a escolha da letra Delta ( $\Delta$ ) para nomear o ângulo (na geometria obrigatoriamente são utilizadas letras do alfabeto grego para essa finalidade), está relacionada ao formato da letra que se assemelha ao desenho traçado no próprio poema A estudiosa também chama a atenção para o movimento estabelecido no poema de se partir de algo universal para algo particular, ou do mínimo para o máximo, estabelecendo uma relação como os estudos de Haroldo de Campos sobre a poesia de Paul Valéry e seu pensamento em serpente. O eu-lírico parte de um conceito geral sobre a matéria para iniciar o seu conceito particular sobre a divindade.

A forma como se observa o nascimento da ideia agora iluminada e que sai da obscuridade (retomando a dicotomia entre claro/escuro) é a forma como o eu-lírico percebe essa divindade única e que se encontra em todas as coisas, e que por extensão também está presente no ser humano:

E de todos os rumos  
Pensei  
(Como quem vê a prumo)  
Um só núcleo pulsando  
Claro-Escuro

Se quiseres  
Chamaremos de Delta  
O feixe que se esconde,  
E Eta o júbilo de ser  
Área de luz e cone.

E se o núcleo é um só,  
É lícito entenderes  
O que Delta resguarda  
Do teu olhar alerta

E poderás dizer  
Que um e outro  
São infinitos-extensos  
De um só Ser  
(HILST, 2002, p.35).

O eu-lírico segue sua busca “de todos os rumos”, pensamentos para explicar Deus. O claro e o escuro fazem parte da própria percepção do que se revela e do que está oculto para o sujeito poético que deseja ver Deus “a prumo” ou “face a face”.

Delta agora torna-se o incognoscível, o que se esconde. Já Eta é o elemento perceptível, claro, da existência divina que é representado pelo cone que possui as duas figuras base da construção do eu-lírico que são o triângulo e o círculo.

Se a divindade possui essas duas faces (visível e invisível, clara e escura) para o eu-lírico é justo que ele as conheça, “E se o núcleo é um só,/É lícito entenderes/O que Delta resguarda/Do teu olhar alerta”, portanto não seria pecado essa busca desenfreada por conhecer a Deus e por criar a sua ideia diferentemente da interdição expressa nos mandamentos. Essas duas faces na divindade são complementares.

Agora já formulada, a ideia de Deus é totalizadora: o triângulo e o círculo dão a ideia de um ser completo e infinito, que tal qual a serpente uróboro representa toda a complexidade da ciclicidade que se abre para infinitos recomeços:

Vereis em cada círculo  
Três dimensões de um todo  
Aparentemente bipartido

Alfa se refaz. É expansão  
E é cíclico. Ômega se contrai  
Em nova direção. Em essência  
Alimenta-se  
Daquela que é princípio

Mas sempre é o mesmo Ser  
Num movimento líquido  
De inspiração-expiração

Sem finitude ou arbítrio.  
(HILST, 2002, p.36).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1990, p.252), o círculo “exprime o sopro da divindade sem princípio nem fim. Esse sopro processa-se continuamente e em todos os sentidos. Se o sopro parasse, haveria imediatamente uma reabsorção do mundo”. É nessa perspectiva que os rituais buscam reviver o caos original, para sempre instaurar um novo começo, como aponta Joseph Campbell (1991, p.22):

É uma velha história na mitologia: do alfa e ômega que é a base de todo ser, a ser realizado no começo e fim desta vida. A imagística é necessariamente física e, com isso, aparentemente do espaço exterior. Porém, a conotação inerente é sempre psicológica e metafísica, ou seja do espaço interior.

É dessa forma que a divindade sobrevive, no contínuo ritual de inspiração e expiração da poeta que se dedica à busca por esse Ser que está em movimento de transformação e renovação constante e encontra-se em todas as coisas, infinitamente.

#### **4.3 A ideia geométrico-conceitual de Deus em “A Empresa”**

Em *A Empresa* (ou a Possessa), peça escrita em 1967, Hilst retoma a construção da ideia de Deus. Há uma reconfiguração do pensamento individual e subjetivo da lírica, que ganha uma nova dimensão na obra dramática. Pensar Deus nesse momento torna-se, como prenuncia a epígrafe de Simone Weil, uma forma de pensar o mundo e por consequência, o próprio homem, submetido e oprimido por ideologias, valores e por instituições.

Renata Pallotinni (2008, p.502) alerta sobre a dificuldade de se contar a história que permeia as peças de Hilst que “quase nunca têm a intenção de comunicar enredos”. Dessa forma, tentaremos esboçar o enredo recorrendo a alguns pontos importantes. No caso de *A Empresa*, o enredo central gira em torno da figura da jovem América, que vive em uma instituição religiosa com outras postulantes e noviças.

Ela é conhecida por sua imaginação fértil e questionadora, cujas ideias causam conflitos por contestarem as verdades da fé (como a virgindade de Maria). Sem perceber, América cria um meio de repressão chamado Eta e Dzeta, que em suas palavras eram “pequenas coisas que se alimentavam de luz” (HILST, 2008, p.44) ou, como afirmam as duas cooperadoras, “são como um termômetro, acusam as

oscilações da consciência, acusam as asas do espírito” (HILST, 2008, p.58).

Hilst explica em suas observações sobre a encenação da peça que “América quando inventa a estória de Eta e Dzeta para o “Monsenhor”, quer simplesmente dizer que, sendo essas ilustrações quase perfeitas, nunca seriam suficientemente poderosas a ponto de sufocar o espírito do homem”(HILST, 2008, p.25).

Segundo Alcir Pécora (2008, p.10), “quando a personagem ‘América’ inventa ‘Eta’ e ‘Dzeta’, supondo demonstrar sua imaginação e sua diferença em relação aos padrões anódinos da instituição, ela involuntariamente fornece as condições para uma repressão mais eficaz que a existente até então”.

Os superiores buscam utilizar a criatividade e o engenho de América a favor de suas intenções opressoras e tentavam uma aproximação. No entanto, América, ao perceber que suas ideias estavam sendo deturpadas pela instituição, não se intimida e não se submete. América passa por um julgamento, por causa de sua insubordinação e por suas ideias subversivas. Nesse momento é exigido que a jovem fale sobre sua ideia de Deus, mas ao falar aos seus perseguidores, América sente a imprecisão da linguagem, para falar sobre aquilo que não conhece:

AMÉRICA: Mas eu não posso falar do mistério com a linguagem que conheço.

[...]

INQUISIDOR (*solicito com ironia bem oculta*): Olhe minha filha, você não seria capaz de fazer uma demonstração lúcida desse seu... mistério? Isso poderá salvá-la. Quem sabe uma equação...

[...]

AMÉRICA (*com estupefação*): Mas não há coisa alguma que se pareça a essa trindade senhor.

(HILST, 2008, p.80).

Passado o temor inicial, como uma iluminação, América passa a esboçar seu teorema sobre a ideia de Deus na lousa como uma forma de demonstrar a natureza perfeita da divindade que a um só tempo é trindade e unidade:

AMÉRICA (*lenta e assombrada*): Uma ideia de Deus? (*angustiado*) Uma ideia de Deus?

BISPO (*firme*): Uma ideia do (acentua) “Teu” Deus. (pausa)

[...]

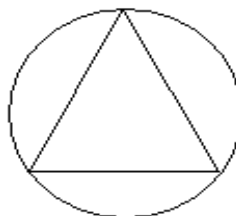
AMÉRICA (*lenta e como uma iluminada*): Se a mão se fizer de ouro e aço...

BISPO (*sarcástico*): Começou o impossível...

AMÉRICA (*tom anterior*): Desenharei o círculo. (*desenha um círculo grande e malfeito*)

INQUISIDOR (*rindo*): E isso é um círculo?

AMÉRICA (*tom anterior*): E dentro dele... o equilátero. (*América desenha dentro do círculo um triângulo equilátero*)



BISPO (*rindo*): E isso é um equilátero?

*Risos*

AMÉRICA (*solene, grave, sem qualquer pedantismo*): E se a mão não puder, hei de pensar o Todo sem o traço. (*aqui a figura perfeita deve ser projetada no quadro, por meio de um slide*) E se o olhar a um tempo se fizer sol e compasso... Esfera (*contorna o círculo*) e asa... (*América aponta os lados laterais do triângulo*) Una... (*América contorna os três lados do triângulo*) e infinita. (*pausa*)

(HILST, 2008, p. 80-83).

Nesse trecho se tem a comparação feita por América entre sua ideia de Deus e o triângulo equilátero circunscrito. As falas de América retomam os versos do poema Exercício N° 5. América, ao esboçar sua ideia é, a todo o momento, impelida por seus carrascos a demonstrá-la. No poema o eu-lírico passa de uma abstração para a materialização, para o traço, o que possibilita a concretização da ideia de Deus. Depois de delimitar as características que definem a ideia de Deus nos primeiros poemas, há uma representação icônica, literal daquilo que habitava o seu íntimo, seu interior:

E se a mão se fizer  
De ouro e aço,  
Desenharei o círculo.  
E dentro dele

O equilátero.

E se a mão não puder,  
Hei de pensar o Todo  
Sem o traço.

E se o olhar

A um tempo se fizer  
Sol e compasso  
Medita:

Retículo de prata  
Esfera e asa  
Tríplice  
Una  
E infinita.  
(HILST, 2002, p.34).

Como um artífice, ou como um pintor, o sujeito poético esboça traços e a mão/compasso torna-se potencialmente o instrumento de criação “E se a mão se fizer/De ouro e aço”. O compasso traça o círculo, forma que é associada à divindade, à ciclicidade “o símbolo do mundo espiritual, invisível e transcendente” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1990, p.250).

No círculo inscreve-se o triângulo equilátero, que “simboliza a divindade, a harmonia, a proporção. Como toda geração se faz por divisão, o homem corresponde a um triângulo equilátero cortado em dois, ou seja, um triângulo retângulo” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1990, p.903).

Mas a tradução de um pensamento nem sempre é precisa, por isso na incapacidade de que as mãos tracem a ideia, os olhos tornam-se o compasso do intangível. Ao meditar, os olhos estão voltados para o interior e não para o racional, por isso para o eu-lírico se a razão não for capaz de elaborar a ideia de Deus, ela pode surgir dos olhos que enxergam além, dos olhos da poesia.

O eu-lírico imagina no espaço tridimensional da visão (retículo de prata) a forma circular, que é a esfera, e o triângulo como meios de atingir a ascensão que tornam-se a “asa tríplice e una”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sigo pelos caminhos, transfiguro-me  
(HILST, 2002, p.74)

A “avassaladora escrita hilstiana” – não há melhor termo para definir quase meio século de uma obra vasta e que definitivamente não se prendeu às amarras das especializações literárias. Hilst sempre se mostrou orgulhosa de sua obra, como ela mesma declarou: “A única coisa que eu pude fazer na vida foi escrever, porque é a única coisa que eu sei fazer mesmo” (CULT, 1998, p.12).

As dimensões do espaço na poesia de Hilda Hilst apontam para a busca por um conhecimento pleno, profundo, de questões que habitam seu pensamento e são matérias fundamentais para sua criação poética. Criação que está intimamente relacionada ao espaço que Hilst construiu para si mesma como uma forma de separação de uma realidade caótica, e que se tornou a materialização de um mundo criativo e místico.

A Casa do Sol é o espaço consagrado ao ofício elevado e solitário da poeta que busca uma comunicação direta com o transcendente. Como aponta Eliade (1992, p.34),

A habitação humana, por sua vez, fora precedida cronologicamente pelo “lugar santo” provisório, pelo espaço provisoriamente consagrado e cosmicizado [...]. Isso é o mesmo que dizer que todos os símbolos e rituais concernentes aos templos, às cidades e às casas derivam, em última instância, da experiência primária do espaço sagrado.

É por meio do imaginário que se desvenda o pequeno mundo onde Hilst se sente acolhida, vive seus devaneios poéticos e retorna a um espaço primordial de proteção. Sobre a casa, Bachelard (2003, p.81) considera que “a casa oniricamente completa é a única onde se pode viver os devaneios de intimidade em toda sua variedade. Nela se vive só, ou a dois, ou em família, mas sobretudo só”.

Hilst, mesmo vivendo um isolamento geográfico, não estava isolada do convívio com os outros. Parece bastante sugestivo o nome dado ao condomínio onde a Casa foi construída: Parque Xangrilá. Como não lembrar da Shangri-La descrita por James Milton em seu *Horizonte Perdido*:

Esta comunidade secreta de lamas que vivem fora da regra normal e que são capazes de prever o futuro dedica-se à preservação da civilização – desde a porcelana chinesa a Mozart – contra o barbarismo que eles prevêem venha a surpreender o mundo exterior. *Lost Horizon*, com seu misterioso mosteiro e a sua pungente história de amor, mobilizou a imaginação do Ocidente e Shangri-La tornou-se, juntamente com Atlântida, Lyoness e Eldorado, parte da mitologia popular como uma aspiração, um mundo ideal, frequentemente sonhado mas raramente encontrado (ATLAS DO EXTRAORDINÁRIO, 1995b, p.216).

A Casa do Sol é o mundo ideal de Hilst, no qual a poeta enxerga pelo oráculo da poesia, transgride ao se resguardar do mundo quando o considerado normal é a vida em sociedade e tem como única regra o ritual da criação poética. É também a comunidade perfeita onde convivia com suas amizades.

A despeito da casa material, como se percebe, Hilst construiu em seus versos uma morada pretendida, metafórica e simbólica, onde dá vazão ao desejo, à busca e à poesia. A poeta promove uma integração das dimensões interiores, secretas desse espaço e do encontro amoroso que existe e ressoa no canto do eu-lírico.

Esse também é o palco dos encontros amorosos de Ariana e Dionísio. Ariana e a casa tornam-se um só espaço e que tem no amor a força, o alimento de seu canto poético quando Dionísio encontra-se ausente. O passeio feito por Ariana acompanhada pelos cães era frequentemente repetido por Hilst para chegar à figueira, centro sagrado da Casa do Sol onde os pedidos e preces eram feitos, pois é ali onde o poder divino se manifesta.

Para além dos domínios da casa, Hilst empreende uma reflexão, uma trajetória em busca de uma integração entre seu interior e o espaço percebido por suas sensações. Campbell (1991, p.22) não poderia ter sido mais feliz quando encontra em Novalis a relação entre o espaço e alma:

Há uma bela frase de Novalis, “O lugar da alma é ali onde os mundos exterior e interior se encontram”. Essa é a terra encantada do mito. Do espaço exterior os sentidos levam as imagens à mente, que só se tornam mito, porém, quando são ali transformadas pela fusão com as visões concordes, despertadas como imaginação do mundo interior do corpo.

Os espaços marcados por sua ambivalência entre o aberto e o fechado possuem uma tendência à interiorização e à sacralidade, uma vez que são pequenos mundos separados do espaço comum e que também expressam o desejo de ascensão e de encontro com o transcendente.

Em “Trajetória poética do ser” o eu-lírico ao empreender sua caminhada busca interagir com suas lembranças, tal qual Rousseau em seus *Devaneios de um caminhante solitário*, pois mesmo sendo as experiências separadas por séculos e por culturas diferentes, ambos buscam um conhecimento profundo de si. Como afirma Starobinsk (2010, p.13), ao falar das caminhadas empreendidas por Rousseau: “*L’observateur se fait un autre pour lui-même. Trop distant pour ne pas trahir, trop proche pour n’être pas complice*”<sup>47</sup>.

Durante a caminhada, mesmo as imagens do espaço externo se interiorizam. O sujeito poético percorre espaços significativos que, como a casa, são pequenos cosmos. Na ilha o eu-lírico encontra uma dimensão benfazeja de exílio e interiorização que lhe permite refletir sobre suas crenças. Segundo Turchi (2003, p.160), “a fuga do espaço concreto e do tempo definido para o espaço ideal e o puro tempo do paraíso eterno corresponde àquela ilha que se impõe ao imaginário coletivo, com uma regularidade constante, como uma exigência do ser humano”.

O desejo humano do “paraíso perdido” de um contato mais próximo com a divindade, um retorno ao espaço original, edênico, também se expressa no jardim. Para o eu-lírico hilstiano torna-se um espaço pretendido, percebido através de vitrais que não permitem uma visão ampla e que se torna inacessível.

Em sua trajetória, o eu-lírico caminha também por entre os jazigos, o local da última morada, tornando-o benfazejo e quem sabe uma promessa de feliz retorno à mãe terra?

Caminho. É verdade  
É que vejo alguns portais  
E entre as grades uns pássaros a leste.  
Não sabem de seus passos os meus pés  
Nem de mim mesma sei

Mas tantas timidez se esvaíram  
E este meu corpo agora não as tem.

---

<sup>47</sup> O observador se faz outro para si mesmo. Muito distante para não trair, muito próximo para não ser cúmplice. (nossa tradução)

E atravessando os mármore e muros  
Como se fossem mais muros de vento,  
Passeio nos jazigos  
E um cordeiro de pedra eu apascento.  
(HILST, 2002, p.48).

A eufemização da morte é sempre uma tentativa de minimizar as dores que ela causa, visto que não se pode vencê-la, mas se pode domesticá-la, apascentá-la – “E um cordeiro de pedra apascento” – afinal, pássaros e portais dão ao sujeito lírico as lições de passagem e de sublimação.

O sujeito poético vai em direção a esse espaço que possui marcas de sacralidade. O próprio eu-lírico ao adentrar esse espaço não se reconhece. Mas o acolhimento da morte provoca um novo sentimento – ele não se intimida.

O mundo se encontra impregnado da aura mítica, pois é por meio dos mitos cosmogônicos que o homem busca explicar como se deu o início do universo. Campbell (1991, p.18) considera que

[...] o espaço exterior está dentro de nós, na medida em que as leis do espaço estão dentro de nós: o espaço exterior e o espaço interior são a mesma coisa. Sabemos, além disso, que nascemos na realidade do espaço, já que foi do espaço primordial que tomou forma a galáxia da qual nosso sol, provedor de vida, é membro. E esta terra, de cujo material somos feitos, é um satélite voador daquele sol. Somos, na verdade, produtos desta terra. Somos por assim dizer seus órgãos. Nossos olhos são os olhos desta terra; nosso conhecimento é o conhecimento da terra. E a terra, como agora sabemos é um produto do espaço.

O contraponto entre o exterior e o interior possibilitou que Hilst se tornasse também a arquiteta de sua própria ideia de Deus ao escrever sua série “Exercícios para uma ideia”. A poeta buscou nas formas geométricas a materialização, o contato face a face com uma ideia obscura e intangível da divindade que vive pelo sacrifício do homem e do sacrifício da poeta que canta para que aquele possa sobreviver.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Organização Ítalo Moricone. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALMEIDA JUNIOR, José Benedito. *Educação e política em Jean-Jacques Rousseau*. Uberlândia. EDUFU, 2009.

AMORIM, Bernardo Nascimento. A recepção da obra de Hilda Hilst: breves apontamentos. In: CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas (orgs). *Roteiro poético de Hilda Hilst*. Uberlândia: EDUFU, 2009.p.301-319.

ALMEIDA, Geruza Zelnys de. *A geometria do pensar na poesia de Hilda Hilst*. Revista de Estudos Literários Terra Roxa e outras terras. Vol.11 2007. Disponível em: < [http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g\\_pdf/vol11/11\\_9.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol11/11_9.pdf) > Acesso em: 20/06/2011.

ATLAS DO EXTRAORDINÁRIO. *Lugares misteriosos*. Vol. I. Tradução Maria Irene Bigotte de Carvalho. Lisboa; São Paulo: Editorial Verbo, 1995.

\_\_\_\_\_. Vol. II. Tradução Maria Irene Bigotte de Carvalho. Lisboa; São Paulo: Editorial Verbo, 1995.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *A poética do devaneio*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. *A poética do fogo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

\_\_\_\_\_. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. Tradução Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. Tradução Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. Instante poético e instante metafísico. In: *O direito de sonhar*. São Paulo: DIFEL, 1985.

\_\_\_\_\_. Imaginação e Mobilidade. In: *O ar e os sonhos*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, R. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução da Vulgata pelo Pe. Matos Soares. Rio de Janeiro: Gamma Editorial.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Éditions Gallimard, 2005.

BOSI, Alfredo. (org.) *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

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

\_\_\_\_\_. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo. Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

\_\_\_\_\_. *Mitologia Grega Vol. I*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

\_\_\_\_\_. *Mitologia Grega Vol. II*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Thereza. R. Costa, Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympo, 2000.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA HILDA HILST. São Paulo: Instituto Moreira Salles. Outubro de 1999.

CALVINO, Ítalo. Leveza. In: *Seis propostas para o novo milênio*. Tradução I. Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPBELL, Joseph. *A extensão interior do espaço exterior: a metáfora como mito e religião*. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill, FLOWERS, Betty Sue. *O poder do mito*. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANDIDO, Antônio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo. Companhia das Letras, 1988.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Coordenação Carlos Sussekund. Tradução Vera da Costa Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas (orgs). *Roteiro poético de Hilda Hilst*. Uberlândia: EDUFU, 2009.

COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura/ luminosa de Hilda Hilst e a “Metamorfose” de nossa época. In: HILST, Hilda. *Poesia: 1959-1979*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1980. p.275-325.

COELHO, Kamilla.K.S.F. *Faces do sem nome*. São Paulo: Bucher Acadêmico, 2011.

CORTÁZAR, Julio. Para uma poética. In: *Valise de Cronópio*. Tradução Davi Arrigucci Jr; João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 85-101

CULT Revista Brasileira de Literatura - número 12. São Paulo: Lemos Editorial, Julho de 1998.

DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. O liso e o estriado. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol.5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed.34, 1997. p.157-189.

D.O. LEITURA – Imprensa oficial do Estado de São Paulo. São Paulo: 05 de Maio de 2003.

D’OLIVEIRA, Armando Mora. Vida e obra. In: WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Tradução José Carlos Bruni. São Paulo: Editora Nova Cultural. p.5-16.

D’ONOFRIO, S. Elementos estruturais do poema. In: *O texto literário: teoria e aplicação*. São Paulo: Duas cidades, 1983.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução Carlos Aboim de Brito. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1993.

\_\_\_\_\_. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *Campos do imaginário*. Textos reunidos por Danièle Chauvin. Tradução Maria João Batalha Reis. Lisboa, Portugal: Instituto Piaget, 1998.

\_\_\_\_\_. *O imaginário*. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

DURAS, Marguerite. *A vida material*. Tradução Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

ELIADE, Mircea. Aproximações: estrutura e morfologia do sagrado. In: *Tratado de história das religiões*. Tradução Natalia Nunes, Fernando Tomaz. Lisboa: Cosmos,

1977. p.7-37.

\_\_\_\_\_. O Espaço sagrado: templo, palácio, “centro do mundo”. In: *Tratado de história das religiões*. Tradução Natalia Nunes e Fernando Tomaz. Lisboa, Portugal: Cosmos, 1977. p. 295-311.

\_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. Simbolismo do centro. In: *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico religioso*. Tradução Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p 23-32.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Ditos & Escritos III-Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FRY, Northrop. Crítica Ética: Teoria dos Símbolos. In: *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FUENTES, J.L.Mora *A rameira e a santa*. In: CULT Revista Brasileira de Literatura-número 12. São Paulo: Lemos Editorial, Julho de 1998. p. 14-15.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2005.

GRANDO, Cristiane. *Hilda Hilst: A morte e seu duplo*. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag41hilst.htm>> Acesso em 29/10//2011. Texto originalmente publicado no jornal O Escritor. União Brasileira de Escritores (UBE). São Paulo, nº 107, março de 2004, p.6.

GUSDORF, Georges. O cosmos mítico. In: *Mito e Metafísica: Introdução à Filosofia*. Tradução de Hugo di Primio Paz. São Paulo: Convívio, 1979.

HILST, Hilda. A empresa. In: *Teatro Completo*. São Paulo: Globo, 2008. p. 21-98.

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

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

\_\_\_\_\_. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2003.

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

\_\_\_\_\_. *Teatro Completo*. São Paulo: Globo, 2008.

HOWARD, Leon. *A literatura norte-americana*. São Paulo: Cultrix, 1964

JUNG, Carl Gustav, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ : Vozes, 2008.

JUNG, Carl Gustav et al. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

KAZANTZAKIS, Nikos. *Os irmãos inimigos*. Tradução Milton Persson. Licença editorial para o Círculo do Livro por cortesia da Editora Nova Fronteira S.A., mediante acordo com Helene Kazantzakis. São Paulo: Círculo do Livro, 1965.

LEPAGE, Marius. *História e Doutrina da Franco-Maçonaria: a ordem e as obediências*. Tradução Nair Lacerda. São Paulo: Editora Pensamento, 1993.

MANGUEL, Alberto; GUADALUPE, Gianni. *Dicionário de lugares imaginários*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MATTÉI, Jean-François. *Pitágoras e os pitagóricos*. Tradução Constança Marcondes César. São Paulo: Paulus, 2000.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MERQUIOR, José Guilherme. Natureza da lírica. In: *A astúcia da mimese: Ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MORETTO, Fúlvia Maria Luiza. Introdução. In: ROUSSEU, Jean-Jacques. *Os devaneios de um caminhante solitário*. Tradução Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1986. p. 7-17.

MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Tradução Edgar de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 1999.

NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo. Companhia das Letras, 1988.

OTTO, Rudolf. *O sagrado: Os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Tradução Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

PAZ, Otávio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. *Os Filhos do Barro*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *Signos em Rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo:

Perspectiva, 1976.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002. p.7-10.

\_\_\_\_\_. Nota do organizador. In: HILST Hilda. *Cascos e carícias*. São Paulo: Globo, 2007 p.15-21.

\_\_\_\_\_. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2003. p. 11-13.

\_\_\_\_\_. Nota do organizador. *Teatro Completo*. São Paulo: Globo, 2008. p.7-19.

PIRES, Antônio. O fio de Ariadne da poesia-novelo de Hilda Hilst: ensaio descontínuo. In: CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas (orgs). *Roteiro poético de Hilda Hilst*. Uberlândia: EDUFU, 2009.p.301-319.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

RAMOS, Danielle Stephane. O Espaço na obra de Hilda Hilst. *Horizonte Científico*, v. 1, p. 1-21, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/4277/3178>> Acesso em 12/06/2011.

\_\_\_\_\_. Nos arredores da Casa do Sol: o espaço e suas imagens na constituição da lírica hilstiana. *Horizonte Científico*, v. 4, p. 1-21, 2010. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/4556>> Acesso em 12/06/2011.

\_\_\_\_\_. Subjetividade e topos: a imensidão interior em imagens do espaço exterior na poesia de Hilda Hilst. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; CARDOSO, Juscelén Moraes; REZENDE, Rosana Gondim. (Org.). *O Espaço (en)cena*. São Carlos: Clara Luz, 2008, v. , p. 205-216.

RIBEIRO, Leo Gilson. Apresentação a Ficções de Hilda Hilst. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticalgr.html>> Acesso em 12/06/2011

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: Poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p.10-17.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios de um caminhante solitário*. Tradução Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1986.

SANTOS, Mário Ferreira dos. *Pitágoras e o tema do número*. Coordenação Aluísio Rosa Monteiro Júnior. São Paulo: IBRASA, 2000.

SILVA, Dora Ferreira da. Duas experiências do angélico. In: HILST, Hilda. *Sete cantos do poeta para o anjo*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1962.

SOUSA, Enivalda Nunes Freitas e; COSTA, Soraya Borges. *Reflexos e sombras: Arquétipos e mitos na literatura*. Goiânia: Cãnone Editorial/ Belo Horizonte: FAPEMIG, 2011.

SOUSA, Enivalda Nunes Freitas e. “Igreja de ‘Ouro Preto’, de Dora Ferreira da Silva: mitocrítica de um herói assombrado”. *Revista da ANPOLL*, nº 28, 1/2010. Disponível em: < <https://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/view/160> > Acesso em: 12/06/2011

\_\_\_\_\_. Narciso e seu reino de sombra em *Cantares*, de Hilda Hilst. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v.44, n.4, p.65-74, out./dez. 2009. Disponível em: < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/6547/4753> > Acesso em: 20/06/2011

\_\_\_\_\_. O imaginário da morte repousante em Hilda Hilst. *Revista Texto Poético-Revista do GT Teoria do Texto Poético da ANPOLL*. Vol 5. 2008. Disponível em: <[http://www.textopoetico.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=42&Itemid=15](http://www.textopoetico.org/index.php?option=com_content&view=article&id=42&Itemid=15) > Acesso em: 12/06/2011.

STAROBINSKY, Jean. *Jean Jacques Rousseau: A transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SENA, Jorge. Palavras de Jorge de Sena (a propósito de Trovas de muito amor para um amado senhor). In: HILST, Hilda. *Poesia: 1959-1979*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1980. p. 273-274.

\_\_\_\_\_. Rousseau et la rétroversion causale. In : *Revista transdisciplinar franco-portuguesa sobre o segredo Sigila* nº25. Association Gris-France. Paris-França, 2010.

TELES, Gilberto Mendonça. O claro-escuro da transparência literária. In: *Revista transdisciplinar franco-portuguesa sobre o segredo Sigila* nº25. Association Gris-France. Paris-França, 2010.

TRÍAS, Eugênio. Pensar a religião: O símbolo e o sagrado. In: DERRIDA, Jaques; VATTINO, Gianni (orgs). *A Religião*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p.109 - 124.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora da UnB, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre. Héstia-Hermes. Sobre a expressão religiosa do espaço e do movimento entre os gregos. In: *Mitos e pensamento entre os gregos*. Tradução Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990. p.189 -241.