

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

KARYNE PIMENTA DE MOURA COSTA

O IMAGINÁRIO DA ANIMALIDADE
NA POESIA DE HILDA HILST:
PALAVRA E CRIAÇÃO ENTRE PÁSSAROS, CÃES, TIGRES E CAVALOS

UBERLÂNDIA
FEVEREIRO/2019

KARYNE PIMENTA DE MOURA COSTA

O IMAGINÁRIO DA ANIMALIDADE
NA POESIA DE HILDA HILST:
PALAVRA E CRIAÇÃO ENTRE PÁSSAROS, CÃES, TIGRES E CAVALOS

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, Representação e Cultura

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Enivalda Nunes Freitas e Souza

UBERLÂNDIA
FEVEREIRO/2019

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

C837 Costa, Karyne Pimenta de Moura, 1985-
2019 O imaginário da animalidade na poesia de Hilda Hilst: palavra e
criação entre pássaros, cães, tigres e cavalos [recurso eletrônico] /
Karyne Pimenta de Moura Costa. - 2019.

Orientadora: Enivalda Nunes Freitas e Souza.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-
graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2019.2437>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Souza, Enivalda Nunes Freitas e, 1963-,
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação
em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

KARYNE PIMENTA DE MOURA COSTA

**O IMAGINÁRIO DA ANIMALIDADE
NA POESIA DE HILDA HILST:
PALAVRA E CRIAÇÃO ENTRE PÁSSAROS, CÃES, TIGRES E CAVALOS**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Doutorado em Estudos Literários do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 05 de fevereiro de 2019.

Banca Examinadora:

Enivalda Nunes Freitas e Souza
Prof.ª Dr.ª Enivalda Nunes Freitas e Souza / UFU (Presidente)

Solange Yoko
Prof.ª Dr.ª Solange Yoko / UFG

Cláudia Mentz Martins
Prof.ª Dr.ª Cláudia Mentz Martins / FURG

Carolina Duarte Damasceno Ferreira
Prof.ª Dr.ª Carolina Duarte Damasceno Ferreira / UFU

Paulo Fonseca Andrade
Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade / UFU

*À minha amada mamãe, Gláucia,
meu exemplo de
mãe dedicada
e guerreira.
Quem me inspira a
ir em frente,
sem pensar nos
obstáculos,
pois, segundo ela,
“a vida sempre
nos traz
esperança”.*

AGRADECIMENTOS

A Deus e à minha fé, pela vida e saúde que se traduzem e emanam em criatividade. À minha família, pelo gesto criativo de cada um, que me inspira e me motiva a seguir. À minha mãe, Gláucia, pelo carinho, pela entrega e pelas orações. O incondicional apoio diante dessa caminhada, cujo incentivo é visível desde minha mais tenra idade. Sem seu afeto, sua compreensão, suas palavras, seus conselhos, seu cuidado e sua companhia sempre sábia, generosa, energizante, admirável, serena, inspiradora e criativa, eu não teria superado os desafios que só ela sabe que vivi. Agradeço sua presença nas descobertas e emoções de momentos acadêmicos e diálogos. Minha mãe: minha fonte de inspiração nessa caminhada.

Ao meu pai, José dos Reis, pelo diálogo e pela confiança, fortalecendo-me a vencer e acreditando na esperança e nos sonhos, uma referência de criatividade e inspiração diante do tempo e da escrita.

Ao meu tio e padrinho Magno, pela poesia e pela sabedoria, com o olhar sempre certo e firme nos ideais que são alcançados com fé e dedicação, pelo exemplo de entrega aos estudos, pelo constante aconselhamento e pela força que motiva as descobertas rumo a um mundo melhor que transforma e cura vidas.

Às memórias de meus avós José Nelson e Valdomira e de meu tio Gilson. Escrevendo, eternizo-os.

Ao meu avô José Nelson, pela história e pela dedicação, por ser pioneiro, criativo e guerreiro diante de qualquer desafio. Quando ele transpôs barreiras intransponíveis de estudo e foi além de qualquer expectativa, não sabia que seu gesto de coragem inspiraria sua única neta a seguir nas vicissitudes dessa etapa acadêmica. Foi em meu avô e em sua vida que me espelhei para chegar até aqui. Todos os dias dessa caminhada eu me lembrava dele. Em cada luta e em cada vitória, foi de sua raiz que brotava minha força criativa. Meu avô, costurando a história de sua família como alfaiate, e eu, costurando minha história com palavras, tecemos os fios da vida com fé, poesia e encantamento.

À minha avó Valdomira, pelo amor e pela determinação. Dela vem minha certeza de que a sensibilidade e a força estão em olhar o mundo com encantamento, valorizando os sonhos. Graças ao seu cuidado, seu carinho e suas vivências, sou quem eu sou.

Ao meu tio Gilson, pela música e pela alegria, cada passo fortalece novos passos. A ele e à sua força de vontade em superar limites, agradeço a valorização e o incentivo de minha criatividade.

Ao meu marido, Lúcio Flávio, pela garra, pelo aprendizado e pelo crescimento mútuo diante dos desafios, pelo companheirismo no abraço que me fortalece e pelo sorriso que me traz confiança, na certeza do exemplo de sua determinação. Desde o início de minha caminhada acadêmica, ele tem estado ao meu lado, cuidando de mim, priorizando meus estudos, acreditando no meu potencial, aconselhando-me e incentivando minha inspiração com seu olhar sempre afetuoso, com sua sabedoria e com sua presença em momentos acadêmicos, dentre outros momentos, todos eles fundamentais para minha criatividade.

A todos os familiares e parentes, que me inspiram na torcida e na caminhada. À minha tia Cecília, pelo cuidado e por me ensinar como o mundo é imenso e merece ser descoberto. À minha madrinha Maria, pelas orações e pela atenção.

À memória de minha madrinha Elci, pelo afeto e pelo amor aos estudos, e de cada tio-avô e tia-avó eternizados.

À minha orientadora Eni, pela sabedoria, pela competência e pela ternura. Sua luz, como o fio de Ariadne, sempre me oportuniza novos caminhos criativos e descobertas. Desde a iniciação científica, em 2004, sua voz e sua acolhida em mim me inspiram a poesia, nela personificada. É uma longa e grata travessia poética que venho trilhando ao seu lado.

À Universidade Federal de Uberlândia, que me acolhe em saberes, reflexões e vida desde 2002. Pelo ensino público, gratuito e de qualidade, que possibilita o acesso à educação, qualquer que seja o gênero, a raça, a faixa etária ou o contexto social e econômico do sujeito. Como mulher, exerço minha voz. Que a cada dia mais mulheres ocupem os espaços que quiserem com sua voz e criatividade, principalmente o espaço da pesquisa acadêmica.

Aos admiráveis e dedicados professores desse Programa de Pós-graduação, que são minha inspiração para essa caminhada rumo ao conhecimento e me possibilitaram leveza e segurança em meus passos, desde meu ingresso no curso de Letras, em 2002, ao convívio acadêmico, às disciplinas cursadas no doutorado, aos seminários de pesquisa, aos eventos científicos, estendendo-se do meu exame de qualificação até a

defesa de tese. A cada professor que contribuiu e tem contribuído em minha trajetória de vida com os dons da sabedoria e do amor ao ensino, desde minha infância, até os dias atuais: sou o resultado da dedicação deles.

Ao corpo administrativo desse programa de pós-graduação. Aos seus funcionários e secretários, que sempre foram atenciosos comigo, minha gratidão pela competência e pelo olhar humanizado, pleno de cuidado no atendimento ao público.

Ao Grupo de Pesquisa Poéticas e Imaginário – POEIMA, pelas reflexões, pelos diálogos, pelas descobertas e pelos afetos.

À amizade espontânea que emana em sua energia rumo ao acreditar, ao solidarizar-se e ao entregar-se em apoio e inspiração. Agradeço esse dom cultivado e retribuído há longos anos e brotado por essa caminhada acadêmica. Sem a inspiradora e exemplar sabedoria e garra das amizades, eu não teria conseguido seguir nos estudos com a necessária poesia da vida. À amizade que torce, que me acolhe em sorrisos, atenção, generosidade e luz, que compartilha lutas e vitórias, que se fortalece, que aconselha e que diz as palavras certas no momento certo. Muito obrigada!

Agradeço, finalmente, o dom da criatividade que há em cada um de nós. Como seres únicos, somos criativos em tudo aquilo que fazemos, independentemente de talento ou dos caminhos da vida. É a criatividade que impulsiona esse mundo a ser um lugar melhor. Onde há o gesto criativo, há saberes, descobertas, superação, esperança e Poesia.

I

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

Carrega-me contigo.

No Amanhã.

(HILST, 2017, p. 440-441)

RESUMO

Hilda Hilst (1930-2004), poeta, dramaturga e ficcionista, fortaleceu sua produção literária com base no diálogo com as estruturas profundas da psique humana. Circunscrita aos anseios criativos da poesia contemporânea do século XX, que retrata questionamentos últimos do homem diante de sua condição de finitude perante as ações do tempo e da morte, Hilst constituiu em sua lírica uma inspiração que recupera o arquetípico das vivências humanas, bem como da criação poética, atitudes essas prenhas de tensões e ambivalências aproximáveis, por gestos intuitivos, da animalidade. Nesse prospecto, a autora criou poemas que simbolizam, na animalidade, uma via tanto da expressividade do eu em busca da palavra, bem como da maneira como o eu traveste-se para alcançar, pela poesia, a ruptura com o tempo. Os confrontos do sujeito lírico com a criação poética e com a finitude do homem diante do tempo, exercidos em encenações eróticas que imiscuem sua procura afetiva por uma totalidade, são oportunizados pela presença da animalidade, que contempla, dentre demais imagens, porco, pássaros, cães, tigres e cavalos. Pela criação poética e pela certeza da finitude, o caráter afetivo do imaginário da animalidade trespassa o tempo e o espaço, bem como engendra um enfrentamento da condição do homem mortal e temporal. Nesse aspecto, a pesquisa investiga o entusiasmo poético que reatualiza, pelo imaginário da animalidade, mitos, imagens e símbolos e reitera uma antiga questão: a poesia como reveladora da palavra e da essência de sua criação. Esta pesquisa está sob o arcabouço teórico de, dentre outros, Gilbert Durand (2002), Gaston Bachelard (1988a), Carl Gustav Jung (1996), Ana Maria Lisboa de Mello (2002), Maria Zaira Turchi (2003), Alfredo Bosi (2000) e Hugo Friedrich (1978).

Palavras-chave: Hilda Hilst; Imaginário poético; Animalidades; Criação; Palavra.

ABSTRACT

Hilda Hilst (1930-2004), poet, playwright, and fiction writer, strengthened her own literary works by dialoguing with the human psyche deep structures. Dealing with the creative urge of the 20th century contemporary poetry, which depicts humankind ultimate questions in the face of its finite condition before the actions of time and death, Hilst composed in her works an inspiration that retrieves the archetypical aspect of human experiences as well as of the poetic creation, and these attitudes are filled with strain and ambivalence that resemble the animality in its instinctive gestures. In this perspective, the author composed poems that use animality to symbolize a way of expressiveness of the subject in search of the word, as well as the way the subject dresses to break the time through poetry. The animality which include pig, birds, dogs, tigers, horse and the like make it possible to the lyric subject to confront the poetic creation and the finite condition of humankind before the time, by means of the erotic performing that merges the affective search for a totality. Due to poetic creation and certainty of finitude, the affectivity of the imaginary of the animality passes through time and space, and makes it possible to confront the human condition, mortal and time-bound. Thus, the research investigates the poetic enthusiasm that updates myths, images and symbols through the imaginary of the animality, and reassures an old issue: poetry as a means of revealing word and its creation. This research relies on the theoretical basis that consists of Gilbert Durand (2002), Gaston Bachelard (1988a), Carl Gustav Jung (1996), Ana Maria Lisboa de Mello (2002), Maria Zaira Turchi (2003), Alfredo Bosi (2000), and Hugo Friedrich (1978), among other scholars.

Keywords: Hilda Hilst; Poetic imaginary; Animality; Creation; Word.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – A TRAJETÓRIA DA INSPIRAÇÃO, DA CRIATIVIDADE E DAS ANIMALIDADES EM HILDA HILST	21
1.1 Entre vivências poéticas de Hilda Hilst: “Converso e passeio com meus cães”	22
1.2 A criatividade em imagens poéticas: uma energia que inspira palavras	44
1.3 “Porco-poeta”: o verbo e o contraponto da animalidade.....	55
CAPÍTULO 2 – ENTRE PÁSSAROS E ASAS: O VOO DA CRIAÇÃO POÉTICA	65
2.1 “Pastora entre os animais”: Diana, a deusa da animalidade, canta canções	66
2.2 “Pássaro-Poesia” e o voo da criação poética pela simbólica de Ícaro	74
2.3 Asa, pássaros e plumas no canto de Orfeu: “Que canto há de cantar o que perdura?”	88
2.4 Pássaro, voo e água: a poesia do desejo e da Eternidade	102
CAPÍTULO 3 – A PALAVRA NA CONSTELAÇÃO SIMBÓLICA DOS CÃES E DOS TIGRES	107
3.1 Tigres, dentes e garras	108
3.2 “Lobos / Lerdos leopardos / Cadelas”: a animalidade selvagem da morte que conquista palavras.....	113
3.3 “Garra de ferro” e “Lobos” aquietados pela palavra	121
3.4 Entre tigres, carícias e garras: o deleite em “Um corpo e duas batalhas” e “só os tigres mitigam a sua sede”	130
CAPÍTULO 4 – CAVALOS, ÉGUAS E GALOPES NO GESTO CRIACIONAL	139
4.1 Entre cavalos: a constelação simbólica da memória no erotismo do galope.....	140
4.2 As “éguas da noite”, os “cavalos da ilha” e “Cavalo, halo de memória”	153

4.3 “Teu cavalo cego” e “Cavalos negros” entre as palavras	166
4.4 O ser “mais pelo” e o “continuar a caminhada” pela identificação em si da animalidade.....	176
CONCLUSÃO.....	186
REFERÊNCIAS	194

INTRODUÇÃO

O imaginário da animalidade em Hilda Hilst vincula-se às inquietudes de um eu lírico em busca do expressar-se naquilo que o remonta ao que nutre de mais profundo e arquetípico. Sentindo-se como em trânsito pelo devir, por meio de imagens de animalidades, o sujeito descobre-se em embate com a sua temporalidade e com os temores que situam sua condição temporal e mortal. Com base em um terror de morte anunciado desde os primórdios, Hilda Hilst celebra, em palavras, a possibilidade de reverter a temporalidade pelo exercício da metalinguagem, que salvaguarda uma transformação e ruptura com o tempo cronológico.

Dentre várias imagens que cantam a condição temporal do eu lírico e sua tentativa de reverter tal condição rumo a uma progressão infinita e profunda, por meio da palavra poética que reverbera em versos, a animalidade configura-se como uma via de expressão e de aproximação do eu a estruturas profundas e inconscientes. A temática da animalidade é recorrente não apenas na literatura, mas também nas artes em geral, e sinaliza o repouso do homem naquilo que lhe traz tranquilidade, afeto e coragem. Os animais, desde tempos ancestrais, trazem ensinamentos ao homem, seja pelo despertar da observação, seja pelo oportunizar da imitação.

Os gestos de acolhimento, luta, leveza, cooperativismo, proteção, agilidade, temperança, força, competição, sobrevivência e coragem são transmitidos de geração em geração e trazem variantes simbólicas entre diversos povos, etnias e culturas. São gestos também observados entre os animais, e, nesse sentido, o homem assimila-se simbolicamente ao animal no gesto da escrita, como percebe-se em Hilda Hilst.

A temática da animalidade é amplamente abordada. Há a vertente humanista, proposta pela pesquisadora Maria Esther Maciel (2016), uma linha que se diverge da do imaginário, que é simbólica, a perspectiva que seguimos nessa presente investigação. Além da referida vertente, há ainda uma outra linha de pensamento, a que abarca questões éticas e biopolíticas, valorosas para as questões ambientais e de sustentabilidade vigentes, mas as quais não foram seguidas nesse estudo, pautado, por sua vez, no debruçar de mitos, imagens e símbolos proeminentes na linguagem poética hilstiana.

Quando o homem associa ao animal seus gestos mais íntimos, recorre a uma estrutura profunda, cristalizada, anterior à sua cultura, denominada arquétipo. Carl Gustav Jung (1996) descreve a presença de imagens arquetípicas no inconsciente

humano, que se repetem nos diferentes povos. O conteúdo imagético do homem, nesse sentido, repercute imagens que se atualizam em símbolos e mitos.

Na procura pela palavra, o homem aí encontra uma pacificação de tudo aquilo que o inquieta, ainda que essa procura seja árdua, desafiante e movente. Pela palavra, o homem não apenas se expressa, mas interlocuiona com o que teme, o inquieta ou lhe desperta curiosidade. É o exercício da palavra cantada em versos que apazigua o homem diante do devir, que equilibra suas forças antagônicas, as quais coexistem em tensões ambivalentes, cujo movimento é oscilante, daí a instabilidade e a ruptura do homem diante do tempo. Afastando-se de sua temporalidade, o homem, pela palavra, adentra o tempo sagrado.

Sobre o tempo sagrado, que a palavra poética conquista, Mircea Eliade assinala que “[...] o tempo sagrado e forte é o *Tempo da origem*, o instante prodigioso em que uma realidade foi criada, em que ela se manifestou, pela primeira vez, plenamente, o homem esforçar-se-á por voltar a unir-se periodicamente a esse Tempo original” (ELIADE, 2008, p. 73, grifo do autor).

Diante dessa inconstância, a escrita e o eternizar-se pela palavra cantada em versos urgem como um fragmentar-se, uma maneira de dissipar-se do tempo e ganhar fugacidade, leveza e plenitude. É um caminho para a liberdade do tempo profano, entendido como o cronológico, rumo a um tempo total. Rompida de transitoriedade e de finitude, a morte é resguardada do homem não como um fenômeno do destino, mas como uma via a ser ultrapassada e rompida pela palavra em sua energia criadora de versos.

Dentre tantos aspectos que circundam o embate do eu lírico com o que o atordoa ou desconhece, encontramos as temáticas da morte e do erotismo. O erotismo, para Georges Bataille (1968), é uma busca psicológica que transfigura o sujeito de um contexto de fragmentação rumo a uma continuidade.

De descontínuo a contínuo, de fragmentado a total, condições complementares, mas prenhes de tensão, antagonismo e ambiguidades. Pela palavra, o erotismo perfaz-se como uma energia única, assimilável pela procura por aquilo que falta, uma busca infinita que jamais cessa. Seria esse cessar só possível com o trânsito da morte?

Morrer é a condição máxima da finitude do homem. É uma energia que impulsiona o homem a buscar, a desafiar, a ir além. É o tempo cronológico na expressão

máxima do devir. Cantar a morte é um recurso que oportuniza ao poeta cantar o tempo e transformá-lo em esperança e continuidade. Como ser que busca, o eu lírico entoa canções não apenas para ir além do tempo, mas para alcançar o mistério da criatividade, tida, no ofício da escrita poética, como uma energia que necessita ser compreendida em sua origem.

Diante dessa conjuntura, a animalidade situa o eu lírico em uma condição de enfrentamento de sua temporalidade para o alcance de um tempo infinito. A animalidade é uma fonte de inspiração para a poeta, dramaturga, ficcionista e cronista Hilda Hilst (1930-2004). Nascida em Jaú (SP) e falecida em Campinas (SP), Hilst situa em sua produção o eu lírico diante de seus conflitos e de sua existência mais profunda.

Suas primeiras obras foram fruto de sua dedicação ao ofício de versos. Atraída pelos gêneros clássicos, Hilda Hilst ora seguia a estrutura rítmica de baladas, odes, elegias, trovas, sonetos, cantos, dentre outros, ora transformava tais estruturas. Dentre os temas, o amor e sua inconstância, a metalinguagem, o tempo, o mistério de Deus, a morte e o erotismo circundam desde os primeiros versos a criatividade de uma poeta que cantava, sobretudo, a vida, a paixão e o desconcerto do homem diante de um tempo que o dilacera.

A poeta assim define como se originam seus versos: “um fluxo amoroso [...] um sentimento que não sei definir, uma coisa febril, como se você estivesse entrando em contato com algo que não sabe explicar. É um sentimento quente, fervoroso, e então a poesia vem quase num fluxo, quase inteira” (MASCARO, 2013, p. 92).

O contexto de recepção da crítica, com uma obra densa e instigante que repercute na contemporaneidade questões últimas do homem contemporâneo, fez de Hilda Hilst um dos principais nomes da literatura escrita em língua portuguesa, desde a lauda de importantes prêmios a traduções de sua obra e estudos acadêmicos.

Acerca da fortuna crítica diante da obra de Hilda Hilst, notamos a diversidade de estudos de sua produção no que tangencia os temas do amor, da morte, do erotismo, do corpo, do sagrado e do profano, com debate sobre a questão do gênero e a sexualidade. São estudos que apontam a autora em estreito vínculo com as questões mais desconcertantes do homem.

Sua trilogia erótico-obscura, bem como a disponibilidade de sua obra pela Editora Globo teriam envergado uma visão mais proeminente de seus estudos na academia,

intensificados em virtude de uma linguagem tida, por muitos, como obscura, mas prenhe de significados simbólicos e imagéticos. Além disso, a investigação sobre Hilst concentra os gêneros literários percorridos pela autora, tanto pelo viés analítico como descriptivo.

Investigando a fortuna crítica de Hilst, notamos que a animalidade não foi tratada ainda sob o enfoque simbólico. Pela criação poética, sua poesia retrata tensões e ambivalências caracterizadas por gestos instintivos, aproximáveis da animalidade.

Segundo Durand, o homem tem “tendência para a animalização do seu pensamento e uma troca constante faz-se por essa assimilação entre os sentimentos humanos e a animação do animal” (DURAND, 2002, p. 71). E ainda, animalidade é “[...] como um abstrato espontâneo, o objeto de uma assimilação simbólica, como mostra a universalidade e a pluralidade da sua presença tanto numa consciência civilizada como na mentalidade primitiva” (DURAND, 2002, p. 70).

De uma vida de juventude com a expressividade da beleza e da manifestação de Hilda Hilst diante de sua posição na sociedade como mulher que expressa sua voz e sentimentos em palavra a uma opção pelo recolher-se na Casa do Sol para a entrega plena à criatividade, notamos uma escritora que transitou sua caminhada pela palavra e pela busca do conhecimento.

Leituras filosóficas, dentre tantos assuntos de interesse, a mortalidade foi um tema que lhe despertou, desde a infância, o temor pelo fim. A vida, para a poeta, era um espaço mais que de criação, e sim uma pulsão que a movia na descoberta e no questionamento de sua condição última.

Mais que fonte de inspiração, a vida em Hilda Hilst era o momento único de entoar a poesia em sua voz para os povos, religando-os a estruturas ancestrais, inconscientes e desconhecidas. Como uma projeção para a atemporalidade. O fazer poético é instaurado, nos versos hilstianos, por uma energia passível de contemplar o universo em possibilidades infinitas através de um canto profundo e que ressignifica o homem diante do destino.

Pela palavra, Hilda Hilst rompia sua condição temporal e alcançava esferas desconhecidas. A procura por versos, imagens e vocábulos inspirava-lhe ir além, e a animalidade irrompia como uma pulsão do eu de encontro com sua inconsciência, com

suas forças mais íntimas, arraigadas a uma temporalidade além da transitoriedade da condição mortal do ser.

O vínculo de Hilda Hilst com os animais representa uma simbólica que acalenta o eu lírico na esfera da totalidade de sua criação. É um laço estreitado em imagens e símbolos que trazem para o homem contemporâneo o resgate de uma essência profunda e natural, rompida na contemporaneidade pelo tecnicismo e pelo afastamento do homem da harmonia e da confiança em seus gestos instintivos.

Ainda que seja proeminente em gestos brutos, a animalidade oscila desde a robustez à leveza e liberdade. Assim, ao se reportar a tais gestos, o eu lírico presente na poética de Hilda Hilst assimila, na criação por palavras, uma via para o apaziguamento de sua transitoriedade por meio da recuperação de estruturas inconscientes ancestrais.

Hilda Hilst inspira-se em pássaros, cães, tigres e cavalos, dentre outros animais, o porco, cuja animalidade se diverge das demais por denotar o baixio e a tensão do verbo para a criação de versos. A esses animais, o eu lírico vincula sua criação e o exercício da busca pela palavra, ora simbolizando a si como esses animais, ora atribuindo a referida animalidade a um outro por quem o eu procura ou a quem dedica seus versos.

Assim, nossa pesquisa teve como norte uma pergunta: por meio de quais recursos imagéticos relacionados à animalidade a lírica de Hilda Hilst canta a criação poética? O levantamento da hipótese de a poesia oferecer elementos interpretativos que engendram, pela animalidade, a inspiração, norteia os quatro capítulos da tese, mediante análise da produção lírica de Hilda Hilst, na perspectiva da Crítica do Imaginário.

O procedimento metodológico que trilhamos no exame da poesia de Hilda Hilst foi o da análise mitocrítica, estudo dos elementos míticos, simbólicos e imagéticos inerentes à criação literária. É um método que se infunde no dinamismo interno dos mitos, “mediante o confronto do universo mítico que forma a compreensão do leitor com o universo mítico que emerge da leitura de uma obra determinada” (TURCHI, 2003, p. 40).

Nossa tese estrutura-se em quatro capítulos. O primeiro capítulo, *A trajetória da inspiração, da criatividade e das animalidades em Hilda Hilst*, versa sobre as vivências poéticas que nortearam a criação hilstiana e como a criatividade se infunde em imagens poéticas e inspiração. O contraponto da criatividade, em sua busca pela palavra que revela a verdade, dar-se-á na leitura da imagem contrapontística do “Porco-poeta”, que

tangencia animalidade e humanidade, baixio e revelação.

O segundo, terceiro e quarto capítulos tratam o gesto criativo. Tivemos como objetivo, nesses três capítulos, reconhecer o lugar de Hilda Hilst na representação da animalidade como recurso expressivo para o canto lírico do desejo pela palavra poética, que se transforma no ofício da criação poética em mitos, imagens e símbolos.

O segundo capítulo, intitulado *Entre pássaros e asas: o voo da criação poética*, aborda a presença de mitos na criatividade e na animalidade. Os mitos de Diana, Ícaro e Orfeu são aludidos na poesia de Hilda Hilst e oportunizam serem retomados nas versões que os celebrizaram. Além disso, é feita a leitura da animalidade etérea e sublime presente nos pássaros, simbólicos de liberdade, inspiração e superação da efemeridade do homem.

O terceiro capítulo, denominado *A palavra na constelação simbólica dos cães e dos tigres*, examina a animalidade de tigres, dentes e garras, representativos do tempo que corrói e da morte que aterroriza e inquieta o eu lírico, que, apesar de se reconhecer finito, vê na morte uma possibilidade de exercício da criatividade. Após, analisamos como a constelação simbólica de lobos, leopardo e cadelas prefigura a animalidade e a conquista de palavras, que aquietam da garra de ferro a lobos. Verificamos, ainda, em tigres, carícias e garras, como se dá o deleite da criatividade.

Já no quarto capítulo, *Cavalos, éguas e galopes no gesto criacional*, detemo-nos na leitura da animalidade pela constelação do cavalo, que assimila tanto o erotismo quanto a criatividade. Pela simbólica do galope e do cavalgamento, interpretamos a presença do erotismo na criação poética, em imagens de cavalos relacionados com a memória da noite, da ilha, da cegueira e da escuridão.

A pesquisa teve os seguintes objetivos específicos: (1) a realização de pesquisa bibliográfica acerca de animalidade e criatividade, tanto no campo teórico como literário, pela Crítica do Imaginário; (2) a investigação da fortuna crítica da poeta no que diz respeito à animalidade e à procura pela palavra, vinculada ao arcabouço crítico-teórico; (3) a seleção de poemas hilstianos que desvelam o imaginário da animalidade, tendo como corpus crítico e analítico a obra *Da poesia* (2017), donde foram investigadas sete obras publicadas pela autora em distintos momentos de densidade criativa e de vivência poética, publicações proeminentes da temática abordada, o

imaginário da animalidade; e (4) a interpretação dos poemas selecionados pela referida postura crítica.

Formulamos reflexões amparadas na perspectiva teórica da Crítica do Imaginário, defendida por Gilbert Durand (2002). Um regime de imagens, denominado diurno, evoca a animalidade por meio de referenciais simbólicos associados ao teriomórfico, seja pela presença de insetos, cujas larvas movimentam-se caóticas, com marcas de agitação, seja pela simbologia dos bovídeos, na qual o cavalo se assimila à morte, ou pelas representações dos lobos e dos leões, cujos dentes afiados desafiam o tempo com a mordicância e com a boca aberta que trazem o terror de seus dentes afiados, os quais designam o gesto de devorar, mesmo gesto observado no mitogema de Cronos, que devorara os filhos. O *regime diurno* é uma tentativa de superar a morte. Os animais, nesse regime, são portadores desse sentido atemorizante, que é a presença da morte.

Durand (2002) trata as construções simbólicas com base em arquétipos – as imagens primordiais coletivas – em consonância com as indagações humanas mais inconscientes. O estudioso categoriza o simbólico em três estruturas de representação: esquizomorfas, místicas e sintéticas, que se correlacionam aos “gestos dominantes”, postural, digestivo e copulativo.

O arcabouço teórico da Crítica do Imaginário, pela perspectiva mitocrítica, endossa a constatação da temporalidade humana, evocada em versos que explicitam como a lírica hilstiana circunda o imaginário da animalidade na literatura contemporânea. Para tanto, identificamos como esse imaginário se fortalece na contemporaneidade, por meio de um referencial simbólico, recuperado na obra da poeta, que se faz presente na psique de todos os povos, como uma via de aprofundamento na poesia da autora pelos meandros das inquietudes humanas destacadas, nesse estudo, por meio de imagens de animalidade.

Desta forma, na constelação simbólica da ascensionabilidade, asas e pássaros reportam a poesia para o seu teor de inspiração e leveza. Por sua vez, cães, tigres, lobos e leopardos tratam a criatividade poética que se configura abrupta, selvagem, dilaceradora, em que intuição e trabalho técnico se articulam entre embate e gozo. Por fim, as imagens equinas evocam a liberdade da poesia, cuja inspiração percorre esferas desconhecidas e intuitivas, indomáveis, mas prenhes do aspecto ambivalente da vida e da morte, simbolizadas no movimento do trote e do cavalgamento do cavalo, que marca

o tempo da escrita e da criatividade.

CAPÍTULO 1
A TRAJETÓRIA DA INSPIRAÇÃO, DA CRIATIVIDADE E DAS
ANIMALIDADES EM HILDA HILST

1.1 Entre vivências poéticas de Hilda Hilst: “Converso e passeio com meus cães”

O vínculo de Hilda Hilst com a criatividade por meio da animalidade faz-se visível no espaço de sua morada, denominada Casa do Sol, hoje Instituto Hilda Hilst – Centro de Estudos Casa do Sol (IHH), localizado em um condomínio de chácaras do Parque Xangrilá, em Campinas (SP). Para onde a poeta mudou-se em 1966, a Casa do Sol é habitada por vários cães, os quais denotam uma presença nesse espaço que não é isenta de significado simbólico. Trata-se de uma constituição imbricada à vida e à energia que deles emana rumo à conquista da inspiração e das palavras.

Além da presença dos cães, que têm liberdade na Casa do Sol, a estrutura em si dessa Casa, nos aspectos da centralidade de uma fonte em seu pátio, ladeado por uma arquitetura oval em comunhão com exuberante natureza, que inclui frutos, pássaros e a ancestralidade das figueiras, tornam esse lugar um refúgio diante do caos e da efemeridade do tempo.

O espaço, os entes que o rodeiam e os elementos da natureza são constituições simbólicas que conduzem ao equilíbrio necessário para a inspiração. Para a poeta, o ofício de sua escrita tanto na lírica quanto no teatro, na ficção e na crônica, urgia uma sacralidade e uma união com os aspectos mais profundos do inconsciente.

Na tentativa de uma religação a um tempo original que libertasse o eu do Cronos, da finitude e do esquecimento, a Casa do Sol foi arquitetada por Hilda Hilst como um espaço eterno, acolhedor e aconchegante de suas palavras. Enquanto um escudo protetor da criatividade e da inspiração, esse espaço se inseria, em arquitetura circular, como uma veia do sagrado diante do profano. Conjugados e simultaneamente distintos, sagrado e profano infundem-se como a manifestação de uma energia criativa e equilibrante da inspiração. É na fusão entre alto e baixo, claro e escuro, espiritual e carnal, inspiração e técnica que a poesia de Hilda Hilst reencena a totalidade do sagrado.

A força criativa e criadora da palavra, nesse sentido, em meio a um ambiente de devoção e protegido pelos animais e pela natureza, dar-se-ia nas nuances do sagrado e do entendimento do homem que se questiona e se coloca diante do tempo com um enfrentamento de sua condição mortal e efêmera pelo ofício de palavras.

A Casa do Sol não se inscrevia como um espaço de isolamento. Pelo contrário, vários artistas, escritores e estudiosos foram ali abrigados, e ainda hoje emanam dali

conhecimento e pesquisa. Desde 2005, fundado pelo escritor José Luís Mora Fuentes, o IHH, por meio de visitas, programa de residências, parcerias e um clube de assinaturas denominado Obscena Lucidez, divulga a vida, a obra e a fortuna crítica hilstiana, além de preservar a instituição e dela irradiar e produzir cultura.

O acervo pessoal de Hilda Hilst é encontrado na Sala de Memória Casa do Sol, com produções inéditas, e no Centro de Documentações Alexandre Eulálio, da Universidade de Campinas (Cedae-Unicamp). Com edições originais esgotadas, sua obra completa foi reeditada em 2000 pela Globo Livros, sob a organização de Alcir Pécora, e, em 2016, a Companhia das Letras adquiriu os direitos de publicação. Um dos principais nomes da produção literária em língua portuguesa do século XX, Hilda Hilst teve sua obra traduzida em vários países: Estados Unidos, Canadá, Argentina, Itália, França, Portugal e Alemanha, além de ter sido agraciada por notáveis prêmios: o PEN Clube de São Paulo; o Grande Prêmio da Crítica pelo Conjunto da Obra, da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA); o Jabuti e o Moinho Santista, pelo conjunto da produção poética.¹

As vivências criativas propiciadas pela Casa do Sol estendem-se não apenas pela criação literária de Hilda Hilst em sua inspiração por meio de imagens poéticas, mas, sobretudo, por sua inquietude perante o conhecimento, a imortalidade e o universo:

Eu não posso acreditar que eu, tendo sentido tudo que senti, tendo visto tudo que eu vi, tendo tido essa compaixão de espremer o coração e as vísceras, de repente, simplesmente, vou para a terra, apodreço e fim, zero, terminou. Então, desde menina essa era uma interrogação constante. A morte me abalava muito. (MASCARO, 2013, p. 86).

Nessa entrevista concedida a Sônia de Amorim Mascaro em 1986, intitulada *Hilda Hilst, uma conversa emocionada sobre a vida, a morte, o amor e o ato de escrever*, a poeta descreve o mistério que a inspira no ofício da criatividade, como uma via para se tornar um ser contínuo e participante de uma esfera infinita, isenta do perecimento a que o homem se destina. Libertar-se de uma condição primeira, alçar rumos ao desconhecido e ali sentir-se acolhido são maneiras de se continuar no tempo e

¹ Conforme verificamos no site oficial do Instituto Hilda Hilst e em *Sobre a autora*, da obra *Da poesia / Hilda Hilst* (2017).

permanecer total, em comunhão com o saber como uma resposta ao que se atordoa: o tempo cronológico que traz a morte.

Perante essa condição primeira, o gesto de escrever e de lidar com a vida ereticamente trazem esperança e possibilidades infinitas ao homem rumo à imaginação pelas palavras. Desse modo, a Casa do Sol caracterizava-se como um espaço sagrado e acolhedor da criatividade, onde amizades literárias circulavam e enriqueciam as vivências de Hilda Hilst.

A erudição, tão apreciada pela autora em suas leituras e seus estudos desde a filosofia, a matemática, a astronomia, a física, a linguagem e a literatura até a psicanálise, permeou a inspiração de sua obra, assim como amizades literárias e afetos que foram cultivados em sua Casa do Sol. Dentre tantas aproximações criativas, destacamos Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Caio Fernando Abreu (1948-1996) e Lygia Fagundes Telles (1923), sendo que esses últimos tinham intensa convivência com Hilda Hilst na Casa do Sol, tanto que Caio lá residiu durante algumas temporadas. Já Drummond teria se aproximado da poeta durante o período de juventude da mesma: “Quando [...] estudava Direito no Largo de São Francisco – se iniciava na poesia –, Carlos Drummond de Andrade fez também em versos traços de seu perfil de então” (PEDRA, 2013, p. 48).

O escritor itabirano tinha um fascínio por Hilda Hilst, que, para ele, era mais que uma escritora iniciando a aventura pelas palavras, que o arrebatavam, era uma musa inspiradora, pois a ela dedica um poema em que elogia uma jovem sábia, sedutora, bela, vaidosa e luxuosa: “Hilda, estrela Aldebarã”, “sab(ilda)” e “Hilda girando em boates, / Hilda fazendo chacrinha, / Hilda dos outros, não minha... / (Coração que tanto bates!)” (PEDRA, 2013, p. 48). Esses ritmados versos drummondianos de admiração literária retratam o modo de vida boêmio da escritora em sua juventude, bem como seu posicionamento como uma mulher à frente de seu tempo no que se refere à paixão e à intensidade pela qual se entregava a tudo aquilo que lhe cercava: “Se eu me apaixonava por uma ideia ou por uma pessoa, eu fazia com que essas coisas ficasse perto de mim de qualquer forma. Eu não abdicava nunca do que eu realmente desejava e queria” (MASCARO, 2013, p. 88).

Em 1950, a estudante de Direito do Largo São Francisco da Universidade de São Paulo estreia na literatura com *Presságio*, obra cuja escrita iniciou aos dezoito anos:

Eu sabia que tinha escolhido esse caminho e achava que um dia eu ia mesmo ser uma grande poeta, que eu ia ser uma grande escritora. [...] E desde aquele tempo eu já sabia que era um caminho definitivo para mim. Só que eu queria aproveitar a vida, a minha mocidade, o que eu tinha de bonito. (MASCARO, 2013, p. 88).

Já nessa primeira obra, nota-se a escrita questionadora de Hilda Hilst, fruto de uma vida regada a emoções, aventuras, curiosidades, tumultos existenciais e avidez pelo desconhecido, o que é visível em viagens que faz à América do Norte, à América do Sul e à Europa. Tais inquietude e ânsia pelo movimento podem ser verificadas nos versos: “Stela, me perguntaram / se permaneces no tempo. / Se teu rosto de coral / e teus cabelos de pedra / ficarão indefinidos / no espaço, pedindo sol” (HILST, 2017, p. 18). Os primeiros versos do poema *I* de *Presságio* retratam uma ligação do eu lírico com estruturas inconscientes, misteriosas e míticas.

Vê-se a alusão à Medusa em sua extensão pelo tempo, cujos cabelos de pedra são inexatos, pois quem olha o monstro mítico se transforma em pedra, mas permanece um questionamento de sua face de progresso, de uma continuidade circular pela imagem “rosto de coral”, uma animalidade que é expressa pelos exoesqueletos viventes na água, cuja indefinição se encontra no que há de mais profundo nos oceanos e no inconsciente do homem. Esses versos inaugurais da obra hilstiana denotam uma interrogação constante que simboliza, com impacto, a conduta de Hilda Hilst diante dos mistérios que a circundam e que são cantados em toda a sua produção poética, na qual, nessa primeira obra publicada, Stela faz remissão à simbólica da estrela.

A prematura separação dos pais; o diagnóstico de esquizofrenia do pai, o escritor modernista fazendeiro do café, Apolônio de Almeida Prado Hilst, com quem Hilda Hilst só veio a conviver em sua fazenda, já na adolescência; a vivência com o sagrado e o universo de freiras e santos como interna do Colégio Santa Marcelina, em São Paulo (SP), foram fontes inesgotáveis da criatividade da escritora: “Tive muito estímulo, emoções variadas de vida para escrever. Eu era uma pessoa muito tumultuada e muito perguntante, o tempo todo” (MASCARO, 2013, p. 87).

Hilda Hilst, descendente de Alsácia-Lorena e Portugal, tem no pai ausente uma fonte de inspiração e influência para sua obra na busca pela aceitação e pelo reconhecimento de alguém que ela venerava, mesmo sendo distante e inatingível. A

poeta confessa a Nello Pedra o vínculo de seu pai com sua escrita na entrevista *Hilda, estrela Aldebarã*, em 1978: “Escrever é então para mim sentir meu pai dentro de mim, em meu coração, me ensinando a pensar com o coração como ele fazia, ou a ter emoções com lucidez” (PEDRA, 2013, p. 53).

Escrever, nesse sentido, desvela na produção hilstiana um gesto de enfrentamento do que se sente por alguém ou por algo desconhecido. Eis um complemento que lhe faltava para o alcance de sua completude, sendo o ofício da criatividade um caminho para o apaziguamento diante do temor da loucura, do esquecimento e da morte.

Hilda Hilst circunscreve-se nos anseios criativos da poesia contemporânea do século XX, que retrata questionamentos últimos do homem diante de sua condição de finitude perante a ação do tempo e da morte, um desconcerto no futuro e um apreço pela memória ainda que essa seja daquilo que o aterrorize. Surge daí uma energia criativa, ainda que seja pessimista, reflexo de um posicionamento perante o devir.

Tzvetan Todorov, na conferência *Poderes da poesia*, de 7 de junho de 2011, retrata que, nos tempos modernos, há um abalo nas concepções clássicas que, em primeiro plano, “consiste em retomar e valorizar uma antiga imagem, segundo a qual o artista criador é comparável ao Deus criador, já que ambos engendram conjuntos coerentes e fechados em si mesmos” (TODOROV, 2012, p. 23). Ainda conforme o teórico, em segundo plano, essa ruptura “consiste em dizer que o objetivo da poesia não é nem imitar a natureza nem instruir e agradar, mas produzir o belo” (TODOROV, 2012, p. 23). A referida ruptura toma força no século XX pelos movimentos de vanguarda, que:

[...] encarnam a nova concepção, ao afirmarem a autonomia da arte e do artista, recusando também toda exigência de verdade ou de moral. A carnificina da Primeira Guerra mundial e suas consequências políticas exercem, por sua vez, dupla influência tanto sobre as práticas artísticas quanto sobre os discursos teóricos decorrentes. (TODOROV, 2012, p. 24).

Quando situamos a publicação dos primeiros versos de Hilda Hilst em 1950, notamos que essa fase, para Antonio Carlos Secchin (1996), foi decisiva para os grandes movimentos da poesia brasileira mais recentes, devido ao surgimento do Concretismo, que tentou vincular o Brasil à vanguarda internacional. Dessa tendência, outras surgiram, o Processo e o Neoconcretismo, até o surgimento de uma poesia social,

denominada conteudista, tendo como expoente Ferreira Gullar (1930-2016), de ataque à realidade ética e capitalista, perpassando uma conscientização do povo pelas artes em geral, um retrato da atualidade política vigente, a transição de Juscelino Kubitschek (presidência de 1956 a 1961) a João Goulart (gestão de 1961 a 1964). Em decorrência do golpe militar de 1964, Caetano Veloso (1942) e Chico Buarque (1944), por exemplo, lançam-se desde a tendência lírica e amorosa à política e concretista. Mais adiante, os anos 1970 são condizentes com a espontaneidade de Ana Cristina Cesar (1952-1983) e Chacal (1951), a fase da poesia dita “marginal”, com poemas piadas, irônicos e retratos do cotidiano, de que se destacam, dentre outros, Torquato Neto (1944-1972) e Francisco Alvim (1938), sem se esquecer de Manoel de Barros (1916-2014) e Cora Coralina (1889-1985), poetas cujas obras foram publicadas na terceira idade.

Domício Proença Filho (2006) também esboça as tendências contemporâneas da poesia brasileira. Atribui ao Concretismo o antidiscurso, a experimentação, o gráfico e a palavra-coisa, pelo movimentar-se; toma o Tropicalismo como um movimento difuso e ideológico, que veicula passado e presente, nacional e universal e destaca a reabertura democrática no final dos anos 1970 e a liberdade de expressão e manifestação, em 1988, com a Nova Constituição. O intelectual assinala a ausência de um único caminho para as manifestações na poesia:

Ao longo dos últimos trinta e cinco anos, a produção poética, antes marcada pela emergência de grupos e movimentos, dispersou-se num universo de individualidades. Com destaque para temas que vão de explicitações de problemáticas singulares a reflexões metafísicas e, com muita frequência, a considerações sobre o fazer poético. Poucos textos representativos centrados em problemas sociais. (PROENÇA FILHO, 2006, p. 14).

Hilda Hilst situa-se na poesia contemporânea como uma escritora em diálogo com estruturas clássicas criativas, remissão a mitos e temas filosóficos, religiosos e existenciais. Notamos que a poeta revisita, na atualidade, gêneros clássicos, como a ode, a balada, a trova, o soneto, a ária, a elegia e os cantares, dos quais Hilda Hilst ora conserva e reproduz os aspectos rítmicos e estruturais, ora os reinventa, tendo como fonte de criação de versos imagens e símbolos que a conduzem ao entendimento de que lidar com a palavra e sua inspiração é digno de mistério e inquietude: “A poesia vem, sem você arrumar muito, com esse ardor, esse vermelho todo, e então eu vou

escrevendo o poema. Depois eu arrumo poucas palavras, porque, nesses dias todos, aquelas imagens já estavam dentro de mim" (MASCARO, 2013, p. 92).

Hilda Hilst é uma autora que retoma o clássico ao mesmo tempo que o reproduz e o transforma e se destaca na contemporaneidade pela recriação e pelo aprimoramento da linguagem. Estruturas complexas e densas sobressaem de estruturas paralelas simples, que repercutem, em sua lírica, um ritmo complexo e encadeado: "as palavras simples vão abrindo espaço para o uso de palavras raras e estrangeiras e para a diversidade de vocábulos" (GRANDO, 2003, p. 41).

Esse entrecruzar do tempo da escrita com sua ancestralidade é marcante e visível na criatividade hilstiana como o reflexo não apenas de uma energia criativa que repousa na memória e no cultivo de palavras, sobretudo na tentativa de assimilação de quais seriam as bases arquetípicas inerentes ao homem contemporâneo, religado a questões anteriores a ele, mas que persistem em seu inconsciente e o impregnam de geração em geração, cujas marcas simbólicas são as mesmas de cultura para cultura: "De título para título vai-se aprofundando na poética hilstiana a função mediadora (ou demiúrgica) da poesia, religando o homem prisioneiro da civilização tecnicista aos impulsos primitivos/naturais do ser, e despertando nele a consciência terrestre" (COELHO, 2002, p. 265).

A ancestralidade evocada na poesia de Hilda Hilst liga-se ao que Jung chama de inconsciente coletivo. Por inconsciente coletivo entende-se a essência profunda que habita a mente humana. São as imagens arquetípicas que fundam as culturas, as religiões e as transformações sociais. É uma mesma base simbólica que dá origem aos mitos que explicam as origens das inquietudes do homem.

Para Gilbert Durand (1996), em *Campos do imaginário*, o mito é uma narrativa que consolida o símbolo. De acordo com o estudioso, o mito é regido por uma universalidade que coaduna os arquétipos, os quais, por sua vez, são expressados a partir dos mitos.

O que converge mitos a arquétipos é a energia das imagens. Nessa pesquisa, seguimos a definição de Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia*: "A imagem não decalca o modo de ser do objeto, ainda que de alguma forma o apreenda" (BOSI, 2000, p. 22). Ana Maria Lisboa de Mello, em *Poesia e imaginário*, também elabora um conceito de imagem que nos orienta: "A imagem, no poema, é uma representação que

institui, simultaneamente, presença e ausência, na medida em que o evocado se faz de algo fugidio, inapreensível” (MELLO, 2002, p. 244).

O ofício criativo de Hilda Hilst é uma trajetória cuja busca é a da revelação de nosso verdadeiro rosto por meio do desmascarar de nossos ícones, conforme seu amigo e idealizador do IHH. Para José Luís Mora Fuentes (1998), sua poesia, hoje, liga-se aos questionamentos primeiros do homem sobre sua origem e seu destino, que é negado como algo finito, ecoa com versos de uma continuidade que sobrepuja o tempo em consonância com a escrita e a criatividade, tomando-se a vida por um viés de esperança e de ruptura com uma condição original efêmera. A esse respeito, ao ser entrevistada por Nello Pedra, Hilda Hilst refere-se aos poderes da ciência e da metafísica diante da finitude do homem, do conhecimento de si e do mundo:

Existem determinados caminhos que podem reposicionar o homem. Um desses é o da pesquisa científica. Outro o da filosofia metafísica, e o meu é, sobretudo, a literatura – meu meio de expressão (não sou pianista e nem pintora), porque é através dela que você pode se conhecer a si mesmo. Ora, só se conhecendo a si mesmo é que você pode conhecer e reconhecer o próximo, o Outro. (PEDRA, 2013, p. 53).

A poesia de Hilda Hilst liga-se, como percebemos, a elementos míticos e simbólicos, traços de suas vivências criativas na Casa do Sol, e traz consigo marcas textuais de imagens que remetem a divindades. O deus Apolo guarda a poesia e suscita, de acordo com Pierre Brunel (2005, p. 72), “luz, harmonia e equilíbrio”, três aspectos que se conjugam ao exercício da criatividade que inspira a palavra poética, para que a mesma perasse o tempo como infinita, ou seja, como isenta do caos conferido pela temporalidade. Apolo, prosseguindo nas palavras de Brunel, é um deus “inquietante, complexo e autoritário, solar e ctoniano, portador de vida e morte. [...] é também chamado de *Loxias*, o oblíquo, o obscuro” (BRUNEL, 2005, p. 72-73). Apolo e essa referida gama de acepções simbólicas remete-nos à metalinguagem, cujas forças criativas se circunscrevem na costura das palavras, reverberando um conflito do eu com o conhecimento da palavra como viés para a criatividade lírica e a descoberta de versos.

A partir dos mitos simbólicos do inconsciente coletivo que a humanidade se constituiu em seu referencial cultural, apascentando, entre diferentes povos, a fragmentação do homem, em sua essência rendido ao tempo e ao destino. De tempos em

tempos, os mitos são recursos para a explicação de origens, trazendo o equilíbrio do homem com seu ambiente, o que é reatualizado pela criatividade e pela expressividade das artes e do conhecimento.

O mito, como palavra, transforma e repercute, na contemporaneidade, um caminho para que o homem alcance o equilíbrio consigo mesmo e com aquilo que desconhece e atordoa. A poesia e o mito reverberam as imagens fundantes de culturas e nos colocam diante de uma morte e de um tempo que, questionados, são legitimados em possibilidade de enfrentamento e de transformação. Assim, o homem transpõe, pela palavra e pela poesia, as barreiras do inconsciente rumo à conquista da criatividade.

Os principais questionamentos do homem são norteados pelo desejo e pelo erotismo, os quais, por sua vez, sinalizam, a partir da linguagem poética, as imagens primordiais coletivas, exteriorizadas pela criatividade e pelo entusiasmo que rege a poesia. Dentre os mitos, o da incompletude do homem é o que melhor explica a necessidade inconsciente de busca por um complemento que transponha a esfera efêmera para uma totalidade.

As explicações a respeito do Andrógino em Platão em *O banquete*, bem como o fato de Narciso não reconhecer que a imagem refletida na fonte era ele mesmo, daí sua perdição, não foram suficientes para apaziguar, na contemporaneidade, a inquietude do homem diante do reconhecimento de que é necessitado do alcance do seu complemento na figura de uma metade. A partir do sentimento de falta, instaura-se o desejo de que essa carência seja suprida por um entendimento, por parte do eu, que é fragmentado tanto do outro como de si mesmo.

No entanto, a poesia institui, a partir do tempo dos mitos e da criatividade a ela inerentes, a união de esferas distintas rumo à assimilação de um complemento. Enquanto a completude é inalcançável no tempo finito, no tempo dos mitos e da poesia a continuidade faz-se presente em totalidade. É nessa conjuntura que a poesia guarda o sentimento de falta e de privação do homem que se reconhece fragmentado diante do tempo. Segundo Maria Ivonete dos Santos Silva, na obra *Octavio Paz e o tempo da reflexão*, “[...] os mitos, assim como a poesia, revelam a possibilidade de uma comunhão ou de uma reconciliação total com a realidade, somente considerada como verdadeira, quando ela ultrapassa os limites de tempo e espaço” (SILVA, 2006, p. 21).

A literatura brasileira contemporânea traz consigo uma expressividade que urge por uma metade, o outro, a fim de terem atenuadas as angústias do sujeito diante do tempo e de sua condição incompleta e temporal. Trata-se do destino com vias de ser rompido por meio da tentativa dessa voz alcançar uma ordem, um equilíbrio, do gênero lírico ao dramático e épico, diante das tensões geradas pela incompletude.

Não somente a poesia de Hilda Hilst, mas toda sua criação literária, do teatro às crônicas e ficção, tematiza a luta do desejo por uma palavra erótica contra o destino. Essa luta alinha-se às mesmas estruturas profundas inconscientes que nortearam povos e culturas inteiras em suas construções simbólicas e arquetípicas.

Em todos os tempos, os mitos são repetidos como uma ancestralidade didática do enfrentamento do homem perante o destino e perante suas dúvidas. Poesia, imagem e símbolos prevalecem nos mitos sem fazer com que os mesmos percam o atributo de Narrativas cíclicas e contínuas, incrementadas pelo mergulho no inconsciente profundo, o qual traz uma liberdade e uma inteireza eternizadas pela palavra. É a partir da poesia que o homem situa a narrativa mítica em um tempo misterioso e comum em todos os povos, o tempo do início do homem em suas construções simbólicas.

Esse tempo ancestral é esclarecido por Mircea Eliade (1972), em *Mito e realidade*, como *in illo tempore*. Trata-se de um tempo profundo, calcado no inconsciente e em manifestações simbólicas primeiras, passível de ser revivido e redimensionado por meio das narrativas míticas, as quais remontam a um tempo totalizante.

Hilda Hilst traz para a literatura brasileira uma voz que ecoa na contemporaneidade em interlocução com um eu lírico que se reconhece incompleto e que encontra, na releitura dos mitos, uma via para repousar sua efemeridade em símbolos e imagens que denotam a procura pelo entusiasmo poético. A poeta insinua, de modo latente, a tradição mítica na contemporaneidade, referendando-a como uma obra que conjuga arte com imaginário. Aliado a isso, em sua poética, Hilst instaura a poesia como reveladora da essência do homem, tanto simbólica como desejosa pela palavra, a qual, encontrada, confere-lhe continuidade.

Ana Maria Lisboa de Mello (2002, p. 15), em *Poesia e imaginário*, discorre sobre como as narrativas míticas são recuperadas na poesia contemporânea. Podem ressurgir, no poema, imagens específicas, as quais foram marcantes nos mitos originais e que

equalizam, ainda hoje, uma leitura imagética acerca do vir a ser das origens das interrogações do homem, “sem aludir a um mito específico”. De outro modo, há a retomada do tema de determinados mitos, bem como de suas figuras míticas, “confirmando ou até contrariando os significados do texto mítico fundador”.

Sendo assim, a obra hilstiana recupera os mitos em ambas as modalidades, com prevalência de um complemento que é ausente, o que demonstra tanto a fragilidade de um eu lírico quanto um entusiasmo que inspira o desejo pela anulação da falta, como uma busca pelo conhecimento de si e do outro.

Lançamos luz, dessa maneira, ao imaginário de animalidade que repercute, ainda hoje, um questionamento ancestral: o um que urge por união com uma metade, o outro que inaugura uma busca que não se finaliza até a realização de uma completude. Nessa conjuntura, a procura pelo complemento denota na voz lírica uma superação de sua temporalidade, sendo a atitude erótica protetora da morte e do destino. Tendo em vista a ruptura do estado descontínuo do sujeito, é através da descontinuidade que o canto da falta de uma metade é impulsionado.

A poesia resgata os mitos, recriados e modificados na contemporaneidade por meio da energia criativa que convida artisticamente o outro, o leitor, a enveredar-se pela condição humana. Ressignifica-se, assim, o que há de mais profundo no inconsciente do homem simbólico: o mito do amor que não se completa, do ser humano que se sente incompleto, mesmo que procure no outro uma completude.

Trilhar um retrato desse vínculo e de como a palavra significa para esses autores nos mostra um encontro com o sagrado e com a essência da escrita. Isso nos permite situar a Casa do Sol como uma atmosfera intuitiva e de referência cultural para artistas, como um espaço inspirador e transformador.

Hilda Hilst, no espaço da Casa do Sol, conduzia vivências sobre variadas possibilidades criativas. Residência de Hilda Hilst em Campinas desde 1966, configurou-se, na atmosfera cultural de seu tempo, como um espaço de acolhida para vários artistas e pesquisadores. Dali fluía inspiração, conhecimento e arte.

A vida social de Hilda Hilst era muito intensa em São Paulo, entre viagens e passeios. No entanto, a escritora sente que o ofício da criação lhe exigia quietude e isolamento. Conhecer a inspiração, o homem e o sagrado urgia um afastamento para um

espaço de acolhida, silêncio e natureza. Isolar-se do homem não era isolar-se em si mesma, mas sim retirar-se das atribulações passíveis de distrair a escrita.

A decisão de construir a Casa do Sol em uma propriedade rural da família e para ali se mudar e permanecer desde os 36 anos foi despertada pela leitura de *Carta a el Greco*, de Níkos Kazantzákis, obra que discorre sobre como o recolhimento viabiliza reflexões sobre o existir.

Caio Fernando Abreu conduziu à *Revista Leia* a entrevista *Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja*, em 1987. O tema desse diálogo com Hilda Hilst gira em torno da imortalidade, da existência e o que elas inspiram para a literatura. Sobre a prática de gravar vozes na Casa do Sol, o entrevistador pergunta à escritora:

CFA De alguma forma, essa experiência influenciou sua literatura?
 HH Não, era completamente à parte. O meu interesse mesmo era com o problema da morte. Porque eu acho terrível a desagregação disso que nós somos, pensamos, amamos – enfim, alguém que formulou pensamentos, que teve aventuras, emoções, e de repente apodrece, caralho, com milhões de vermes te comendo, e tchau. Nunca me conformei com isso. De repente as coisas terminam? Tô vendo o pássaro, tô vendo o cachorro, tô vendo eu mesma – e acaba? Como é que é *não ser*? (ABREU, 2013, p. 95-96, grifo do autor).

Esse trecho de entrevista revela a preocupação de Hilst com o caráter temporal e condicional do homem, rendido ao destino, ao tempo e à morte. A partir de estudos empenhados pela escritora, decorrentes de vozes de mortos e amparados na Física, percebe-se seu interesse em explicar, cientificamente, suas convicções de que o tempo, mesmo assustando-a, era passível de ser vencido. Dessa maneira, o caos no qual o homem é inserido desencadeia no mesmo um desejo por continuidade a partir do domínio do tempo e da morte.

Nesse sentido, a entrega ao natural, às animalidades, pela criação dos vários cães na chácara, e a vivência em um ambiente propício à escrita revelaram-se como uma necessária fonte de inspiração tanto para Hilda Hilst quanto para os artistas que com ela conviviam na Casa do Sol. Assim, o gesto criativo configurava-se como uma via de libertação da condição temporal do homem diante do destino. Retomar as origens e os gestos primordiais do simbólico alinhariam essa consciência criativa com um entendimento das esferas do sagrado e do ser.

Acerca da presença e afetividade de animais na Casa do Sol, ressaltamos que os animais inspiram os homens desde suas origens: nas vestimentas, nas manifestações referentes à proteção, à coletividade, às transformações do tempo, nas atitudes perante as intempéries, tais como a coberta de pés e mãos. A inocência dos animais coexiste no homem com seus gestos bestiais, que se referenciam nos comportamentos e no psiquismo. Perante isso, inconscientemente, o homem traz traços de animalidades e os reproduz na criatividade. Os animais seriam, dessa maneira, pertencentes ao cosmos como manifestações do sagrado, assim como o ser humano e a natureza em geral.

Entender o sagrado é partilhar da simbólica de inspiração concernida por Apolo, divindade que rege o dom criativo e o assimilar de mistérios. Acerca desse tema, mais notadamente a inquietude perante a morte, em mais uma entrevista, datada de 13 de setembro de 1999, Hilda Hilst descreve suas visões dos mortos, as quais lhe provocavam inquietude e pavor. A referida veia sensitiva da poeta teria surgido já na infância e se estendeu por sua vida com emotivas e imprevisíveis recordações. A poeta rememora, nos *Cadernos de Literatura Brasileira*, como teria sido sua visão de Caio Fernando Abreu após o mesmo ter falecido:

Cadernos: Nem visões dos amigos mortos continuaram?

Hilda Hilst: Bom, eu revi o Caio Fernando Abreu no dia da morte dele. Eu já contei isso. Ele morreu às 1 hora e veio se despedir às 10 da noite. A gente tinha combinado isso. Ele veio com um cachecol que tinha uma fita vermelha. A gente tinha combinado: o vermelho ia significar que estava tudo bem. Eu abracei o Caio, muito, e disse: "Nossa, como você está bonito! Está jovem!" Mas ninguém acredita. Falam: "A Hilda é uma bêbada, uma alcoólatra, está sempre louca". É assim que falam. (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1999, p. 35).

O relato acima evidencia a afetividade entre ambos e a maneira como o simbólico urgia em Hilst diante do desconhecido. Nesse sentido, a continuidade diante do tempo, rumo ao infinito, encontra-se além do sensível no universo criativo hilstiano, no qual a palavra e a vida infundem-se em referenciais de liberdade e entusiasmo. Assim, a Casa do Sol figurava como um espaço onde fatos além do entendimento comum seriam assimilados como um despertar para uma esfera sagrada, inspiradora da palavra poética.

Além de suas criatividades, o simbólico norteava o elo entre HH e CFA, conferindo-lhes uma literariedade expressiva da infinitude da inspiração. Ora, o viver, o

ir além dos limites da morte e do tempo são energias que regem não apenas Apolo, mas também o universo criativo e inspirador da Casa do Sol.

Hilda Hilst embrenha-se num ofício de palavras que traz entrega, sacrifício e enfrentamento de algo desafiante na busca por algo que satisfaça seus questionamentos. Escrever é um gesto divino, prenhe de mistérios, mas que pressente a necessidade de entrega, a mesma entrega de Hilda Hilst na Casa do Sol. Escrever, para a poeta, era um gesto de amor e de busca por seu complemento, a palavra.

O gesto de dedicação à escrita faz remissão a Apolo, mito que simboliza o amor, o ofício da poesia, da claridade, da razão e da arte organizada perante a inspiração. Sua energia estende-se a outras figuras míticas que regem a arte poética. “Os nomes de Apolo, das Musas ou da Lira podem ser suficientes também para designar metonimicamente, exceto qualquer outro mitema, o conceito de poesia” (BRUNEL, 2005, p. 70). A clareza apolínea, no momento da escrita, reverbera diante do poder libertador da arte, que irrompe de Dionísio, uma divindade que nos aproxima da criatividade.

Nesse rumo, vamos observar, na obra *Amavisse*, originalmente publicada em 1989, uma busca pelo amor exercida por um sujeito lírico que assume sua solidão e o distanciamento da metade que busca. No intento de se apaziguar com a esquivança do outro, o eu empreende, no convite ao amor, a possibilidade de presentificar o amado, a partir do ofício de memórias e da descrição do sentimento de perda. Reconheçamos esses aspectos no canto II²:

II

Como se te perdesse, assim te quero.
 Como se não te visse (favas douradas
 Sob um amarelo) assim te apreendo brusco
 Inamovível, e te respiro inteiro

Um arco-íris de ar em águas profundas.

Como se tudo o mais me permitisses,
 A mim me fotografo nuns portões de ferro
 Ocres, altos, e eu mesma diluída e míima

² Esse canto completa o sentido do canto I, “Carrega-me contigo, Pássaro-Poesia”, cuja análise encontra-se no capítulo 2.

No dissoluto de toda despedida.

Como se te perdesse nos trens, nas estações
 Ou contornando um círculo de águas
 Remoente ave, assim te somo a mim:
 De redes e de anseios inundada.
 (HILST, 2017, p. 441).

O eu soma-se ao outro na perda e cria, pela palavra, a união amorosa quando compara a possibilidade de solidão como uma energia criativa. Da impossibilidade do toque, do alcance e de uma vivência profunda, as imagens surgem como um exercício de uma lírica que canta algo que se dispersa e não se alcança. O nada, o não importante, preenche o sentimento do eu de expectativas e de esperança de união a um outro ausente.

Todavia, a perda e a solidão entoam o desejo do eu de subverter sua condição primeira, o assumir-se descontínuo diante de um vazio, que só é preenchido pela palavra e pelo amor ao criar a si mesmo e a sua união com a metade que antevê como indiferente. Entre perdas, nadas, despedidas e recordações, o eu move-se em desejos e se contorna diante de inquietudes em uma busca fremente que o soma ao seu complemento.

Dessa maneira, a construção sintática “Como se”, ritmicamente repetida três vezes no início de três versos, equaciona essa perda sentida e anunciada como uma possibilidade de comparação da palavra ao gesto de vocalizar o que o sujeito lírico não possui. No rumo de uma busca que não se alcança, “Remoente ave” simboliza o projeto criacional do eu lírico, pela palavra, que sobrevoa e pousa em união com o objeto de seu desejo, na fugacidade do amor pela palavra e pelo outro.

Esse poema nos possibilita reconhecer que, por meio da ausência do outro, surge a inspiração para o ofício de uma palavra poética que convida o amor para sua realização plena, na totalidade eu e outro. O eu lírico nos faz lembrar Apolo pelas imagens que fazem referência ao sentido da visão, em virtude dessa divindade ser vinculada ao olhar: “te visse” e “me fotografo”. “Apolo é o deus da divinação, pois ele é o olho do céu, o que vê tudo e revela os segredos. Ele ocupa no Universo o lugar e a função do olho no corpo humano” (BRUNEL, 2005, p. 67).

Já as imagens aquáticas nos permitem assimilar em Dafne um outro: “Um arco-íris de ar em águas profundas”, “círculo de águas” e “anseios inundada”. No mito,

Dafne desvela-se como uma divindade associada às águas. É filha do deus dos rios, Peneo, e a ele implora que fosse metamorfoseada em louro tão logo fosse alcançada por Apolo.

As metades se completam a partir do ofício da palavra que canta o amor como uma maneira de enredar disparidades: “assim te somo a mim: / De redes e de anseios inundada”. O eu entrelaça-se ao espaço aquático do outro, estabelece com ele uma ordem em “círculo de águas”, porém não se reconhece afetividade no amado, representado nas imagens: “brusco”, “Inamovível” e “despedida”.

Perder o outro, a metade que lhe falta, seja o objeto de amor ou a palavra, como objeto de devoção, indica o querer diante do não ver e da necessidade de respirar e viver: “Um arco-íris de ar em águas profundas”. Essa segunda estrofe, em único verso, sinaliza, diante das demais estrofes, uma esperança diante de um desespero, solidão ou despedida. Visão e respiração contradizem-se aqui com as hipóteses de perda cantadas na primeira estrofe.

A animalidade de “ave” faz-se presente na última estrofe, nos versos finais. É uma personificação do outro que coexiste com os elementos ar e água. Na possibilidade de perda, o eu refere-se ao seu objeto de entrega como “Removente ave”, uma imagem ambígua, porém prenhe da ambivalência da escrita, um exercício de luta criativa, sublime, como o perder e o querer: “Como se te perdesse, assim te quero”.

A liberdade e a mobilidade dessa imagem surtem o efeito de soma de nadas e de alcance de totalidade no eu: “assim te somo a mim”. Unido, o eu encontra no outro seu presente e seu passado no voo, nos medos, nas memórias e angústias de uma ave inquieta, denotativa da palavra que traz sonhos, liberdade e resistência.

Portanto, no canto II de Hilda Hilst, as imagens conservam consigo a essência de um eu cuja ânsia pelo complemento o fez enlaçar o outro pelo desejo e pela palavra do amor ao criar. Situado nessa condição, o eu exprime um canto imantado pela imagética de união e intimidade.

No momento de completude, o outro é possuído pelo eu, como se fosse o outro o vencedor e o eu, o vencido. Eis o preço do desejo de completude, inalcançável, para ambos os participantes do jogo de desejo e conquista. O sujeito lírico alcança completude com um outro que se move, mas ambos se inundam de palavras: “De redes e de anseios inundada”.

A linguagem da poesia, nesse sentido, assemelha-se a uma transformação de vida e de realidade: perpassa uma visão anterior de incompletude rumo a uma totalidade sagrada. Há uma entrega da voz lírica ao exercício poético, que transgride o plano individual e norteia esta voz para o campo do universal, cujo saber ancestral, cosmogônico, é sempre buscado.

A Casa do Sol era morada de Hilda Hilst e de seus cães. Esse espaço sagrado, cujas terras foram uma antiga fazenda da família da autora, foi cenário do seu fascínio pelo entendimento da morte e o fato de ver nos animais um objeto de encantamento é relatado pela amiga Lygia Fagundes Telles:

Fidelidade é qualidade de cachorro, sei disso porque passei a minha infância em meio da cachorrada, os gatos vieram depois. A Hilda (dezenas e dezenas de cachorros) também conhece a espécie sem mistérios. Sabemos que eles nos amam com igual amor na riqueza e na pobreza, o que não acontece muito (ai de nós!) na espécie humana. Foram infinitas as conversas que tivemos envolvendo essa matéria e amigos comuns, na maioria, escritores como nós. Continuam também até hoje, sem parar, nossas reflexões sobre Deus e sobre a morte. (TELLES, 2017, p. 552).

Acerca da morte e as inquietudes que a mesma provocava em Hilda Hilst, sua crença em mistérios inexplicáveis que despertavam a criatividade e a conduziam para esferas infinitas, LFT revela:

Tantos acontecimentos na Casa do Sol sob o vasto céu de estrelas. Discos voadores! Não sei mais quem viu em certa noite uma frota desses discos. Vozes de antigos mortos sendo captadas meio confusamente no rádio ou na frase musical de algumas fitas, ouvi nitidamente alguém me chamando, me chamando... Reconheci a voz e desatei a chorar. (TELLES, 2017, p. 555).

LFT conviveu com HH desde a juventude de intensa vida social da amiga, rodeada de festas e luxos, conduzida por uma Mercedes com motorista, que passou a levá-la para um isolamento cada vez mais frequente: “Até que para sempre parou na porta da Casa do Sol, onde literalmente se desintegrou enquanto seu impulso criativo, ainda literalmente, se materializava em centenas de versos, oito peças para teatro [...]” (PEDRA, 2013, p. 49).

A amizade eternizou-se na Casa do Sol, tendo como cenário uma rica e volumosa biblioteca, rodeada por centenas de cães socorridos e adotados por Hilda Hilst, com “gatos ou ainda cabras e toda uma variedade infinda de aves soltas que transformam sua casa – denominada Casa do Sol – numa espécie de asilo da fauna e flora perseguidos” (PEDRA, 2013, p. 47).

Acerca da morte, Hilda Hilst é categórica: “A verdade é que, diante da morte, a gente nunca está realmente conformada. É por isso que penso que o que me leva a escrever é uma vontade de ultrapassar-me, ir além da mesquinha condição de finitude” (GONÇALVES, 2013, p. 30).

Pelo ofício da escrita e da criatividade, Hilda Hilst subleva-se de uma condição temporal rumo ao alcance de esferas sublimes que a possibilitam entender a morte como um processo que não traz finitude, mas a continuidade do ser. Isso porque, para a poeta, ser efêmero e entregar-se ao tempo são alternativas avassaladoras, o que transcreve em outra entrevista:

Quem sou eu, por que exatamente essa é a minha vida, será que eu vou terminar como? [...] Mas eu sinto que tenho uma afinidade, uma vontade de pontuação com algo que eu desconheço, mas que faz parte do cósmico. Eu acho que o meu caminho é sempre esse, o desejo de me irmanar com o inatingível para ver se descubro o sentido do que é existir. (MASCARO, 2013, p. 93).

Diante dos mistérios do desconhecido, a atmosfera da Casa do Sol configura-se, para Hilst, como um espaço criativo que se irrompe diante da fragmentação do homem em sua condição efêmera. Perante o caos, esse espaço é ordenador do tempo e uma irrupção do sagrado por meio de uma arquitetura, de uma fauna e de uma flora condizentes com o equilíbrio da vida e do gesto da escrita.

Em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), Hilst canta na seção “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” uma voz lírica que se nomeia Ariana, realiza o chamamento amoroso e o exercício da palavra e do erotismo a um outro, Dionísio:

VI

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
Sirius 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, 2017, p. 259).

Eis uma ode que é parte da criação lírica de Hilda Hilst anterior à sua estreia na ficção. A ode VI foi musicada por Zeca Baleiro (ODE DESCONTÍNUA E REMOTA PARA FLAUTA E OBOÉ. De Ariana para Dionísio, 2005) com as demais odes da seção e teve seu lançamento em disco na voz da cantora paulista Ná Ozzetti. A *persona* lírica, denominada Ariana, permeia o chamamento amoroso, sua intimidade, seus desejos e suas angústias diante das esquivanças do amado Dionísio. Ariana foi musicalmente vivida por dez cantoras na gravação desse disco.

A solidão e a ausência do outro, que provocam no eu uma espera, conduzem-nos a uma espera que não é isolamento, mas é benfazeja. Essa significação transformadora do sentimento é permeada pelo gesto criacional, pois, dada a ausência do amor, surge a palavra, o conhecimento de si e o entendimento do amor em existência sobre si mesmo.

Existindo calcado em si, o amor embala o entendimento de um eu em reflexão não apenas do estar só, mas, sobretudo, de uma inserção no cosmos íntimo e introspectivo, dos arredores da Casa onde habita, de sua arquitetura, de seus arvoredos e animais. Após o penetrar dessa essência criativa micro, o eu parte para o macro, canta a astronomia de Sirius, alcança o Sol e suas estrelas.

Na vivência do que está ao seu redor, o eu não esquece sua solidão, mas assume na mesma a possibilidade de interiorizar-se e, ao mesmo tempo, libertar-se da angústia que envolve o estar só. Portanto, da ausência do outro inaugura-se no eu o tempo da criação e da união a um espaço que o inspira e o faz assimilar a essência do amor que prevalece por si só, que não depende da presença do outro para existir.

Na primeira estrofe, por meio da imagem “Três luas”, Ariana reconhece a falta de Dionísio. O fato de não o ver e de contar o tempo da ausência do amado por meio das fases da lua imbrica a falta de visão do eu lírico, despertada por um amado que não está presente, cujo tempo é o da ruptura, mensurado pelas luas. Duas marcas de mistério, a lua e a visão, de “não te vejo”, são equiparadas a uma feminilidade ancestral e intuitiva.

Evocado e lamentado, Dionísio surge nessa ode como um interlocutor ausente, mas que inspira o canto, juntamente com elementos que norteiam a voz de uma Ariana que se assimila à proteção de elementos circunscritos à sua interioridade criativa. Todavia, em “Três luas, Dionísio, não te vejo”, esse tempo de ausência da metade que falta ao eu é, simultaneamente, um tempo no qual a criação poética é reverberada. Entre as luas e suas fases, Ariana canta sua dor pela solidão e a possibilidade de, por meio da inspiração, reverter sua condição de isolamento rumo à completude.

Nesse sentido, o espaço da “Casa”, grafado em maiúsculo, inaugura uma essência criativa e anterior no eu lírico que rompe com sua efemeridade e solidão. É uma imagem íntima, marcada pela presença do pronome pessoal, que exerce no poema a singularidade e a propriedade do eu lírico, associado ao mergulho em si mesmo.

Além disso, “Casa” faz remissão à Casa do Sol, um espaço de onde emanam poesia e criatividade, a residência de Hilda Hilst, que figurara para a poeta como um microcosmos sagrado, voltado para o equilíbrio e para a intimidade: o “centro do qual ‘se encontra’ o Deus supremo” (DURAND, 2002, p. 247). O fato de percorrer a “Casa” simboliza a ligação de Ariana ao entusiasmo de cantar para Dionísio. É uma imagem que a impulsiona e a norteia rumo à superação e transformação de seu tempo de solidão para um novo tempo, de união com o amado.

É um trânsito do sujeito lírico não somente por sua esfera criativa, mas também “entre o pátio e a figueira”, os quais caracterizam o aspecto totalizante da Casa do Sol: “A paisagem silvestre fechada é constitutiva do lugar sagrado. Todo lugar sagrado começa pelo ‘bosque sagrado’” (DURAND, 2002, p. 246). A imagem “figueira”, árvore ancestral e mística para Hilst, representativa dos arquétipos da continuidade e do progresso, reporta Ariana a uma espera de mistério, de ligação com o cosmos e de compreensão de si, a qual coaduna como a intimidade de “Converso e passeio com meus cães”.

A simbólica dos cães está presente na psique do homem como uma animalidade de colaboração e proteção. Fiéis, os cães ligam-se à Casa do Sol como seres imbricados à natureza e à atmosfera ancestral. São animais que eternizam a palavra e a inspiração na Casa do Sol, pois transitam entre as esferas da vida e da morte: são psicopompos, conduzem a alma dos mortos, de acordo com a mitologia grega.

Na ode, conversando com Ariana, “meus cães” oportunizam um canto que apascenta a angústia do eu diante de um Dionísio ausente e acompanham o sujeito da dor de não ter o amado na criatividade de uma poesia que conclama a união. Conviver com cães na Casa do Sol confere a Hilst a possibilidade de arremeter sua alma a uma esfera além do tempo, uma esfera ilimitada e contínua. Nesse rumo, verificamos, na presente ode, que a morte, para a poeta, não era uma finitude, mas um processo complexo de transformação da alma, que teria continuidade.

Assim, a arquitetura, a flora e a fauna conjugam-se nesse espaço simbólico pelas imagens “pátio”, “figueira” e “cães”, como se esses elementos fossem nortes de equilíbrio e de energia criativa para a perpetuação do canto lírico e da criatividade do sujeito Ariana. Dessa tríade depende a entoação de seu canto, que nada mais é senão a essência anterior do eu.

Em busca do amor, pelo ofício das palavras em versos e prenhe de desejo, a ausência de Dionísio faz de Ariana um agente que entoa a palavra a partir do pulsar de versos, que experienciam a liberdade, com imagens que se remetem ao místico. As imagens “estrela”, “dez mil sóis”, “Sirius”, “sol maior” e “lunada” consolam Ariana no devir do tempo e a elevam ao infinito, a um além-tempo conferido pela poesia que se fundamenta em sua essência de eternidade, um amor cuja chama alimenta dentro de sua criatividade “um sol maior”. Nesse sentido, jamais Ariana rende-se à solidão: “Porque há dentro dela um sol maior: // Amor que se alimenta de uma chama / Movediça e lunada, mais luzente e alta”.

De um modo similar como Ariana canta seu desejo através do amor que habita dentro de si, de sua criatividade e do espaço que a circunda, *Do desejo* é uma obra hilstiana que tem seus versos regidos pela intensidade imagética de uma lírica que se infunde como via de união. Vejamos nos versos a seguir como se desvela esse desejo:

Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.
 Antes, o cotidiano era um pensar alturas
 Buscando Aquele Outro decantado
 Surdo à minha humana ladradura.
 Visgo e suor, pois nunca se faziam.
 Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo
 Tomas-me o corpo. E que descanso me dás
 Depois das lidas. Sonhei penhascos
 Quando havia o jardim aqui ao lado.
 Pensei subidas onde não havia rastros.
 Extasiada, fodo contigo
 Ao invés de ganir diante do Nada.
 (HILST, 2017, p. 480).

A animalidade do cão, “humana ladradura”, sinaliza a procura por um outro no âmbito do corpóreo, equiparando animalidade e homem. O fato de ladradura ser humanizada retrata o prazer diante de um vazio. O desejo, marcado pelo sentimento de falta, faz com que do profano emerja o exercício da poesia, eroticamente realizada pelo verbo foder: “[...] Extasiada, fodo contigo / Ao invés de ganir diante do Nada”.

Esse poema retrata na animalidade do cão a presença de um eu lírico que se identifica como esse animal. Desejoso pelo outro, o sujeito embrenha-se nas ferocidades e inocências dos cães e reporta a essa animalidade a essência de sua criatividade. Se, outrora, pensava “alturas”, ou seja, vinculava-se às esferas do sublime, do etéreo, agora tem seus passos calcados no aspecto selvagem dos cães. Todavia, é preservada a ambiguidade desse animal, pois, ao mesmo tempo que ganem, os cães são considerados transportadores das almas dos mortos.

O desejo é animalizado por meio das imagens “suor”, “carne”, “osso” e “ganir”. Desejar e cintilar são gestos que abarcam um cotidiano além do desencanto do tempo da busca por um complemento. O fato de ter uma “humana ladradura” emerge no eu a mistura de uma essência tanto humana como canina, que, mais adiante, repercute em um canto que traz o erotismo de uma animalidade que tem na “carne” e no “osso” possibilidades criativas além dos limites de procura por um outro que é surdo e indiferente ao chamado feito pela voz lírica.

Tomado pelo outro, o eu, identificado como cão, remonta-se a uma esfera de terreno, ainda assim mantendo um aspecto de liberdade e companheirismo, visíveis nos cães. O sujeito reconhece que alturas e distâncias, outrora sonhadas, estão próximas de

si, pois a criatividade de versos é um exercício erótico que se imiscui ao foder e ao ganir.

Em êxtase, identificado em feminino, o eu lírico conclama sua energia criativa e a reconhece como pertencente a uma esfera anterior e desconhecida, mas assimilável por sua metade que lhe desperta desejo. Com uma ladradura que, ao mesmo passo que é canina é também humana, em “humana ladradura”, o sujeito percebe-se ora como humano, ora como animal e, nessa oscilação, parte para a conquista de palavras que entoarão seu chamamento amoroso.

Diante do desejo pela escrita e pela criatividade, o sujeito serve de alimento para o outro, hostil, mesmo dando-lhe descanso após a lida amorosa. Assim, da realidade ao devaneio, em “Sonhei penhascos”, a voz lírica parte para o êxtase, não somente existencial ou amoroso, mas, sobretudo, criativo. Acerca do devaneio, Gaston Bachelard é enfático:

Sendo destituído de atenção, não raro é destituído da memória. O devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente. Segundo a “inclinação do devaneio” – uma inclinação que sempre desce –, a consciência se distende, se dispersa e, por conseguinte, *se obscurece*. (BACHELARD, 1988a, p. 5, grifo do autor).

“Aquele Outro”, a metade a quem o eu lírico destina sua ladradura, ou seja, seu canto, desperta o que há de mais canino nesse eu. Entregando “carne e osso”, a poesia constrói-se de nadas que persistem através da união eu-outro. Dos gestos de foder, ganir e ladrar, assimilados ao cão, o sujeito identifica na palavra animalizada a oportunidade de conhecimento de si e do outro.

Nessa linha, o gesto de foder, em “Extasiada, fodo contigo”, é aproximável de algo animalesco, mistura o profano com o sagrado, pois o adjetivo desse ato é o êxtase do eu lírico. Eis uma via de alcance para uma completude, reconhecida pelo eu como perdida, pois foder o une a uma metade, ao contrário de ganir. O “Nada” envolve sua busca.

1.2 A criatividade em imagens poéticas: uma energia que inspira palavras

A poesia não é arte representativa. Ela tem um vínculo, desde sua origem, com a realidade, apesar de a linguagem poética deformar a realidade, conforme ressalta Bachelard (1988a). Pela imaginação, ela deforma, amplia para que a realidade vista, inspirada ou lembrada seja enriquecida no processo criativo:

A imaginação coloca o universo mais próximo da providência divina, porque a poesia finge justamente, isto é, junta as coisas que parecem separadas. O dom da analogia, e da homologia, embasa boa parte do conhecimento antropológico, incluindo todo o campo das formulações metafóricas. (SOUZA; RIBEIRO, 2018, p. 5).

Unindo imaginação com criatividade e inspiração, é uma arte imbuída de mistério e o processo de revelação da palavra como energia ordenadora do conhecimento é prenhe de significado simbólico. Por meio de imagens, a poesia repercute não apenas a inspiração, mas, sobretudo, os saberes que fundam a consciência humana e sua preocupação com a origem da atribuição das coisas a termos convencionados pela cultura e pelo fazer da linguagem.

A metalinguagem envolve o ofício de versos, que se distribuem rumo a um canto simbólico arrebatador que desvela a arte das palavras. Além disso, é um tema que intriga os poetas desde a Antiguidade. Seria a inspiração restrita a escolhidos por deuses? Ou seria poeta todo aquele que se dedica e se entrega à palavra?

Esses mistérios e questionamentos persistem ainda hoje, sendo a poesia um dom, uma revelação artística que instaura no homem seu poder de expressão. A poesia e seu ofício lidam com a palavra e com o modo como essa palavra se insere no universo criativo.

Como unidades alusivas de significado e de realidade, as palavras vinculam-se aos objetos e aos sentimentos:

A “representação” pura e simples do “real”, a relação nua “daquilo que é” (ou foi) aparece assim com uma resistência ao sentido; essa resiliência confirma a grande oposição mítica do vivido (ou vivo) e do inteligível; basta lembrar que, na ideologia do nosso tempo, a referência obsessional ao “concreto” (naquilo que se pede retoricamente às ciências humanas, à literatura, aos comportamentos) está sempre armada como uma máquina de guerra contra o sentido, como se, por uma exclusão de direito, o que vive não pudesse significar – e reciprocamente. (BARTHES, 1988, p. 163).

Constante interrogação, inspirar-se é a arte de trazer para a literatura a essência de seu ofício de sentido. Sobre o homem e o gesto de criar, Friedrich Nietzsche postula, em *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*: “Ele procura um novo território para sua atuação e um outro leito de rio, e o encontra no *mito* e, em geral, na *arte*” (NIETZSCHE, 1978, p. 50, grifo do autor). E acrescenta:

O próprio homem, porém, tem uma propensão invencível a deixar-se enganar e fica como que enfeitiçado de felicidade quando o rapsodo lhe narra contos épicos como verdadeiros, ou o ator, no teatro, representa o rei ainda mais regiamente do que o mostra a efetividade. (NIETZSCHE, 1978, p. 51).

A teoria literária, em sua sistematização do objeto literário, permeia-se da criatividade enquanto um elemento fundante do entendimento dos fenômenos denotativos da palavra em contextos dos mais variados gêneros e correntes literárias. Nesse aspecto, significante e significado, no gênero lírico, corroboram acerca da imagem poética.

Com relação à poesia e seu ofício, simbolizado por imagens, Hilda Hilst traz nesse recurso sua força lírica. Questionadora da presença do homem diante da criatividade e da busca pela palavra que expressa o situar do homem diante de uma continuidade no tempo, Hilst é notória na literatura brasileira como um dos principais nomes a revigorarem a problemática da metalinguagem como uma via de assimilação da palavra em seu teor sagrado.

Com uma obra aclamada pela crítica, ricamente traduzida e agraciada por importantes prêmios, Hilda Hilst preservou a veia lírica em todos os gêneros que percorreu e cultivou a procura do homem pela palavra como reveladora do mistério da inspiração. A poeta fez uso artístico de imagens que recorrem aos elementos da natureza, a animalidades e aos eventos que transpõem o tempo.

A obra poética *Sobre a tua grande face* foi originalmente lançada em 1986 pela editora Massao Ohno. Hilda Hilst traz, nessa obra, cantos que aludem à criação poética como uma energia que fundamenta o poeta em sua procura pelo sagrado. As imagens trazem à tona a essência do homem diante de sua descontinuidade e ruptura no tempo. São cantos que imiscuem criatividade com reconhecimento de limitação, e, nesse rumo,

o eu lírico tem como escudo imagens que reverberam, na metalinguagem, o perpetuar da memória da linguagem pela palavra.

A criatividade é a temática do quinto canto da obra, a ser analisado em seguida. É um recurso empregado pelo eu lírico como maneira de cantar a metalinguagem imbricada de significado simbólico referente à animalidade:

Quisera dar nome, muitos, a isso de mim
 Chagoso, triste, informe. Uns resíduos da tarde
 Algumas aves, e asas buscando tua cara de fuligem.
 De áspide.
 Quisera dar o nome de Roxura, porque a ânsia
 Tem parecimento com esse desmesurado de mim
 Que te procura. Mas também não é isso
 Este meu neblinar contínuo que te busca.
 Ando em grandes vaguezas, açoitando os ares
 Relinchando sombras, carreando o nada.
 Os que me veem me gritam: como tem passado
 A aldeã de sua alteza? E há chacotas e risos.
 Mas vem vindo de ti um entremuro de sons e de ciclos
 Um labiar de sabores, um sem nome de passos
 Como se águas pequenas desaguassem
 Num pomar de abios. Como se eu mesma
 Flutuasse, cativa, oféllica, sobre a tua Grande Face.
 (HILST, 2017, p. 431-432).

Esse poema tem um eu lírico que procura nomear o que sente, como tentativa de entendimento da vida, de si e de sua procura por um outro indiferente. O mistério e o indefinível envolvem esse canto com possibilidades de nomeação e de busca por um outro inexato e desconhecido. Nessa tentativa, o eu assemelha-se ao nada, ao grito, ao fato de ser andarilho e de sentir sabores e passos em pomares. Entretanto, o flutuar, inconstante e movente, indica a total entrega e rendição do sujeito lírico ao outro que busca, a “Grande Face”, que faz o eu ser “cativa”, uma face misteriosa que denota o outro, uma metade inatingível e austera que o sujeito busca nomear.

Assim, o eu assimila-se a “Algumas aves” e empreende sua procura em “asas”, sem perder de vista a imagem “áspide”, essa vinculada à “Grande Face”. Relinchar assume, para o eu lírico, uma inconstância e a inquietude de sua busca pelo complemento, sua ânsia e sua áurea de vazio diante do desejo que interpõe.

Aves e cavalos coexistem em um poema que canta o erotismo em ambiguidades, inexatidões e o movimento incerto da busca e do introjetar-se a um outro. O sublime e o

bruto contemplam o desejo do eu de entender o que o inscreve, que repetidas vezes “Quisera dar”, “nome”.

Em única estrofe, o que liga os versos à fluidez, esse quinto canto tem na metalinguagem uma busca do eu pela palavra. Em 17 versos, já o primeiro enaltece a tentativa do eu de expressar seu desejo pela linguagem. Trata-se de algo sem nome, misterioso, que toma a inspiração: “Quisera dar nome, muitos, a isso de mim”. O que se buscaria nomear seria o desejo do eu de compreender o sentido da vida.

O eu lírico expressa uma vontade de encontrar uma explicação para esse algo que o desconcerta, mas é um algo plurívoco: “nome” e “muitos”. É algo, simultaneamente, indefinido, “isso”, mas que faz parte da vivência do eu, é a ele incerto, mas familiar, corrente: “de mim”.

Um *enjambement* assoma-se ao primeiro verso, caracterizando esse mistério que toma abruptamente o eu: “Chagoso, triste, informe”. É algo que pode ser sentido, sofrido, mas nunca claramente apreendido pelo eu. Tende à melancolia, à inexatidão e ao estado de reserva e enclausuramento, mas tem poder sobre o eu e o remete a diversas expressões, logo desencadeia nele uma tentativa de busca por uma maneira de imaginar uma estranha realidade que o toma e o modifica.

A voz, então, reveste-se de animalidades na procura pelo alcance imagético do que a envolve e com ela convive nos versos: “Uns resíduos da tarde / Algumas aves, e asas buscando tua cara de fuligem. / De áspide”. A alusão ao aéreo, “aves, e asas”, denota não apenas o angélico, o sagrado, mas, ainda, a liberdade e o infinito da procura. Quanto à imagem das asas, Gilbert Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário*, afirma que: “O desejo da verticalidade e da sua realização até o ponto mais alto implica a crença na sua realização ao mesmo tempo que a extrema facilidade das justificações e das racionalizações” (DURAND, 2002, p. 130-131).

É uma busca pela configuração imagética do que o eu sente tendo a presença, ainda que inexata, de uma luz de tarde residual. Quando o eu se lança ao ar, cantando um pronome indefinido, “Algumas”, une-se ao aspecto impreciso do motivo de seu canto e com ele compartilha a incerteza do encontro daquilo que busca.

Entretanto, o eu esboça não um nome para o que lhe provoca sofrimento no segundo verso, mas se refere ao objeto a que dirige sua procura com o exercício de uma simulação da palavra, mediante o emprego da segunda pessoa do singular: “tua cara de

fuligem. / De áspide”. As imagens “fuligem” e “áspide” simbolizam a presença da escuridão. A primeira é resultado de uma transformação de combustível que se adere a superfícies, é uma matéria escura que deixa vestígios. Já a segunda faz referência a uma espécie de víbora, de cor amarronzada, cuja coloração não se sobressai diante da essência maléfica desse animal. São, nesse rumo, imagens turvas, simuladas, que fazem um contraponto à residual presença de claridade que envolve a busca do eu por “tua cara”, a cara daquilo que se quer nomear.

Na procura por uma definição daquilo que o intriga, após simular sua imprecisão, o eu ensaia um nome: “Quisera dar o nome de Roxura, porque a ânsia / Tem parecimento com esse desmesurado de mim / Que te procura”. Pela segunda vez, o eu ressalta a vontade de encontrar algo que o inquieta e faz jus à palavra nessa empreitada. “Roxura” é o nome dado pelo eu lírico ao que lhe acomete, mas esse nome é arbitrário. Na procura por explicação, o eu assemelha “Roxura” ao que lhe provoca desmesura, uma reação incalculável, imprecisa, porém imensa, um aperto, um momento difícil que urge por ser transposto. Nesse processo de busca por uma palavra para definir algo que o inquieta, o eu exerce o ofício da elaboração imagética de uma realidade vivida durante o processo criacional.

Mais adiante, o eu coloca-se frente a frente com a imprecisão e assume quão desafiante é o ofício da criatividade empreendida na procura por uma palavra que defina o que sente. Eis quando o eu hesita: “Mas também não é isso / Este meu neblinar contínuo que te busca”. Trata-se de uma busca que não alcança a definição do que envolve a condição do eu possuído pela palavra.

Ao mesmo tempo que a palavra definitiva é “Roxura”, não a é. Então, o eu envolve-se, mais uma vez, do elemento aéreo e se deixa levar pelo desvanecimento propiciado pela imagem “neblinar contínuo que te busca”. A neblina confere, sobretudo, mistério e repercuta, no que envolve, incerteza. Diante de tamanha dubiedade, o eu rende-se a uma procura ligada ao universo do sagrado e ao exercício da linguagem, como uma entrega ao campo da inconsciência.

Nos próximos versos, o eu lírico recorre a uma imagem que o metamorfoseia em animalidade e assume o desafio de expressar em palavra a busca pelo que lhe aquietá: “Ando em grandes vaguezas, açoitando os ares / Relinchando sombras, carreando o

nada”. Em condição de vago, o eu usa força sobre o ar, ocupa o espaço da imprecisão, do niilismo e não apenas o vive, como o carrega e o transporta.

Envolto nesse contexto, o eu vincula-se à animalidade, em “Relinchando sombras”. No que diz respeito à animalidade, Durand assim a apresenta: “[...] como um abstrato espontâneo, o objeto de uma assimilação simbólica, como mostra a universalidade e a pluralidade da sua presença tanto numa consciência civilizada como na mentalidade primitiva” (DURAND, 2002, p. 70). As sombras, o mistério e a obscuridade da busca do eu pela palavra inspiram-lhe a atribuir outra acepção à linguagem, a da imaginação do gesto animal como modificação do criar e da metáfora existente na metalinguagem.

No tocante à linguagem, Nietzsche já sabia o quanto ela está distante dos fenômenos: “Acreditamos saber algo das coisas mesmas, se falamos de árvores, cores, neve e flores, e no entanto não possuímos nada mais do que metáforas das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades de origem” (NIETZSCHE, 1978, p. 47). O filósofo questiona as convenções da linguagem: “São talvez frutos do conhecimento, do senso de verdade: as designações e as coisas se recobrem? É a linguagem a expressão adequada de todas as realidades?” (NIETZSCHE, 1978, p. 47). E salienta:

Que delimitações arbitrárias, que preferências unilaterais, ora por esta, ora por aquela propriedade de uma coisa! As diferentes línguas, colocadas lado a lado, mostram que nas palavras nunca importa a verdade, nunca uma expressão adequada: pois senão não haveria tantas línguas. (NIETZSCHE, 1978, p. 47).

Os versos subsequentes cantam a maneira como os outros tangem o eu, bem como aquilo que o perturba: “Os que me veem me gritam: como tem passado / A aldeã de sua alteza? E há chacotas e risos”. Vítima de deboche, o eu é convencionado pelo meio como uma camponesa, uma súdita diante da nobreza do objeto de seu canto. Novamente, a elevação se faz nos versos, não por asas, mas pela imagem “alteza”, enquanto o eu está no campo do terreno, lida com afazeres campestres, é “aldeã”.

Em seguida, o eu, a “aldeã”, metamorfoseada eroticamente, atribui à metalinguagem a criação do não acolhimento por quem é o motivo de sua procura: “Mas vem vindo de ti um entremuro de sons e de ciclos / Um labiar de sabores, um sem nome de passos”. A voz, a palavra e a presença daquilo que tenta nomear são sentidas

pelo eu como uma ausência. Há silêncio. Mesmo com a presença sibilante /s/, fonema que se repete nesses dois versos, traduz-se a solidão do eu, intensificada nos versos finais.

No movimento dos versos do canto quinto de *Sobre a tua grande face*, notamos o fluxo espacial da água e sua movência, cuja disposição espacial é sugestiva da movimentação desse elemento: “Como se águas pequenas desaguassem / Num pomar de abios. Como seu eu mesma / Flutuasse, cativa, ofélida, sobre a tua Grande Face”. A água é, nesses versos, mais que uma imagem, é uma energia inspiradora que faz com que o eu finalize sua busca pela criatividade, reportando à mesma mais que uma verdade, uma ilusão:

O que é verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas. (NIETZSCHE, 1978, p. 48).

O eu lírico, por conseguinte, flutua e é envolto por feminilidade, é “cativa, ofélida”, rende-se à água, a ela pertence e nela se afoga, como Ofélia, o símbolo do suicídio erótico feminino. Há uma integração entre o eu e o motivo de sua procura, agora nomeado com letras iniciais maiúsculas. A realidade da busca por palavras, ainda que seja uma realidade na esfera da criatividade e da arte, é a encenação da metalinguagem: “sobre a tua Grande Face”, o título da referida obra lírica hilstiana.

Hugo Friedrich (1978) remonta ao campo da tensão e do hermetismo a poesia dessa época, donde surge o vínculo de forças opostas em um mesmo patamar, demonstrando uma incompreensão que fascina e provoca estranhamento no leitor por meio da voz de poetas que põem em embate a estruturas fixas.

As premissas da poesia estudadas por Friedrich podem ser verificadas em Hilda Hilst, pois consistem na linguagem da poesia que se ressignifica em tensões e conflitos perturbadores do mistério da palavra:

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

Para esse teórico, é traço do moderno o desprendimento de forças opostas, que não se distinguem, rumo a uma linguagem em que “a lírica é tida, muitas vezes, como a linguagem do estado de ânimo, da alma pessoal” (FRIEDRICH, 1978, p. 18). Dessa maneira, a transformação sobrepõe-se ao sentir e ao observar, sobretudo ao modo de descrever o mundo, desencadeado em um sentimento polifônico.

Observa-se uma significativa mudança na concepção da poesia em conceitos e na sua teoria crítica. No século XX, a lírica constrói-se como um fenômeno mais puro. Enquanto um impulso da linguagem, a poesia caracteriza-se assim: “os conteúdos já não chegam a ser a verdadeira substância da poesia, mas são portadores das forças musicais e de suas vibrações superiores ao significado” (FRIEDRICH, 1978, p. 51). No entanto, Hilst apresenta na poesia um poder além do contraste na linguagem. A vida, a morte, as perdas e as desilusões, bem como a incompletude, são as revelações que a linguagem torna proeminente em sua poesia.

Dessa maneira, o desconhecido é tema da poesia – “o chegar ao desconhecido”, “escrutar o invisível, ouvir o inaudível” (FRIEDRICH, 1978, p. 62) –, e, assim, se inscreve o objetivo do poatar. No caminho de sua estrutura, reconhece-se “um alto nível de correção técnico-estilística [...] A explosão ocorre não na sintaxe, mas nas representações” (FRIEDRICH, 1978, p. 74).

O criar por imagens é, para nós, tendência da construção contemporânea e também de Hilda Hilst, que prima por uma produção que dialoga com estruturas arraigadas na tradição poética clássica, ainda que as transformando ou transitando criativamente rumo a uma lírica que questiona a inserção do homem em uma esfera temporal e finita, devido ao fato de a poesia associar-se à realidade, mesmo que a subverta.

Para Friedrich, assim como a poética de Baudelaire, a lírica moderna é decomposição e deformação da linguagem e do eu: “O impulso artístico deixa como legado uma visão desfigurada, insólita do mundo” (FRIEDRICH, 1978, p. 81). O sentir e o imaginar confluem: as coisas mais distantes são unidas, o sensorial e o imaginário, o

espaço se inverte, pois “Os movimentos das imagens são curvas puras da fantasia e da linguagem absoluta” (FRIEDRICH, 1978, p. 82).

A originalidade e a consistência da linguagem envolvem-se na poesia, cuja estética moderna, em sua palavra, repercute em ideias e imaginação: “Os fragmentos são manifestações nupciais da ideia” (FRIEDRICH, 1978, p. 118). Apesar disso, Hilda Hilst conjuga-se com imagens insólitas que pulsam a vida. É nesse campo que as imagens insólitas se assentam à riqueza da poesia hilstiana.

Hilda Hilst traz em sua poética imagens inusitadas, desconcertantes, ricas e sugestivas do ponto de vista da relação da linguagem com as ideias, como “Cadenciadas / Vão morrendo as palavras / Na minha boca” (HILST, 2017, p. 392) e em “Os cavalos da ilha se moviam / Nos grandes areais ensolarados” (HILST, 2017, p. 179).

Michael Hamburger, em *A verdade da poesia*, aponta sobre a poesia contemporânea cujo conteúdo se liga desde a ideia ao sentido da palavra: “As diferenças genuínas entre os poetas vêm à luz por causa do valor que cada um atribui às funções e implicações públicas da poesia” (HAMBURGER, 2007, p. 58). Assim, o autor retoma Mallarmé, com seus poemas feitos de ideias. Na suma importância dada às produções pessoais, Hamburger define a relação do poeta com a tradição na busca de referenciais criativos. Para o teórico, a poesia é uma arte da linguagem, pois, para ele, “o poema que diz ao poeta o que ele pensa” (HAMBURGER, 2007, p. 16), não o contrário.

Buscar raízes, para Hamburger, é reconhecer as raízes de alguém: “não se pode buscar a tradição, tampouco as raízes, exceto na medida em que a busca signifique uma consciência cada vez maior e um reconhecimento de que são as raízes de alguém” (HAMBURGER, 2007, p. 164).

Nesse rumo, notamos na poética de Hilda Hilst que o cantar de um entendimento do homem em sua profundidade evoca, em nossos tempos, vozes paradoxais e dissonantes dos vínculos do homem com o existir e com o conhecimento de si. Para a poeta, sua lírica alcança não apenas o cotidiano, há rigor e técnica clássica em sua criação.

Os temas de Hilst abordam a morte, o erotismo e o ofício poético, dentre outros, o que se insere em uma abertura da contemporaneidade para uma poesia que resgata o homem. Para Paul Valéry, em *Discurso sobre a estética – poesia e pensamento abstracto*: “A poesia é a arte da linguagem” (VALÉRY, 1995, p. 68). Nesse aspecto,

Hilst vale-se de muitas reflexões sobre essa arte, encontrando na simbólica da animalidade um apoio para essa indagação.

Simbolicamente, a animalidade estreita seu vínculo com a brutalidade e a presença da morte na vida, culminada em uma leveza conferida aos pássaros que deslizam para tigres e cavalos, animalidades de referências e significações ambíguas na linguagem.

Em suas construções líricas, Hilst remete-se a um tempo profundo em sua obra, pela fusão do tempo profano com o mítico, que ressignifica, assim, a origem do homem e o situa em patamar de linguagem e criatividade. É nesse sentido que a Crítica do Imaginário repousa suas origens na problemática da arte e da expressão lírica do século XX, mediante a aproximação das artes com o dissonante, o simbólico e o misterioso: “A origem do mito se perde na história da humanidade, configurando-se em narrativas que relatam acontecimentos do começo da história do homem, ou *in illo tempore*” (MELLO, 2002, p. 30, grifo da autora).

Para Benedito Nunes, em *A clave do poético*, os poetas brasileiros de hoje são “marcados por aguda reflexividade sobre o poder e a importância da linguagem, também reiteram o posto paradoxal da poesia no mundo – ao mesmo tempo dentro e fora da história real” (NUNES, 2009, p. 173).

Perante as palavras e a metalinguagem, Octavio Paz considera: “Graças à mobilidade dos signos, as palavras podem ser explicadas pelas palavras” (PAZ, 1982, p. 133). O autor finaliza essa reflexão aproximando palavras de imagens: “O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. A imagem explica-se a si mesma” (PAZ, 1982, p. 133, grifo do autor).

Para Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, os versos movem-se em imagens que recriam a imaginação: “Mas sempre o verso tem um movimento, a imagem se escoa na linha do verso, arrasta a imaginação como se esta criasse uma fibra nervosa” (BACHELARD, 1988b, p. 12).

Acerca das imagens e suas repercuções na contemporaneidade, Gilbert Durand baseou-se em um percurso antropológico de C. G. Jung a Bachelard e Eliade, dentre outros, para tratar as construções simbólicas com base em imagens recorrentes entre inconscientes coletivos de diversas culturas. O teórico organizou as estruturas simbólicas de esquizomorfias a místicas e sintéticas a partir de “gestos dominantes”, do

postural ao digestivo e ao copulativo, os quais, por sua vez, originados da reflexologia, formam constelações arquetípicas mediante dois regimes de imagens: o diurno e o noturno.

Enivalda Nunes Freitas e Souza, em *Como se morre com Hilda Hilst: lições de seu “pequeno bestiário”*, registra o sentido simbólico relacionado aos animais: “[...] recorrer a animais para simbolizar a conduta humana é um procedimento por demais banal e universal que está inserido na história do homem, enraizado em todas as culturas, das mais primitivas às mais desenvolvidas tecnologicamente” (SOUZA, 2009, p. 221).

As imagens arquetípicas, recuperadas na poética de Hilst, defrontam o eu lírico com o reconhecimento de si, do outro e de suas vivências, amparado com uma essência profunda e misteriosa, ainda que a criatividade se lance como um recurso diante de uma contemporaneidade fragmentada que repousa o homem no tempo e na morte. Na tentativa de reverter essa condição, a poeta canta, pela animalidade, uma via para o alcance de uma libertação do homem, rumo ao entendimento e à harmonia com o espaço que habita.

1.3 “Porco-poeta”: o verbo e o contraponto da animalidade

Antecessor do poema I, que canta a imagem “Pássaro-Poesia”, o presente poema, que associa a imagem do poeta ao porco em mesma nuance, “Porco-poeta”, inaugura *Amavisse* com a marca de uma imagem que reverbera o distanciamento do poeta do sublime, aproximando-o do animal porco, que contrapõe a inspiração ligada ao sublime a uma inspiração que se fortalece no baixo, no profano.

Essa tese não contextualiza as obras que foram investigadas porque a simbólica animal sugere características humanas atemporais. Nesse caso, aqui interpretado, o “Porco-poeta” é uma imagem que surge na criação hilstiana em um período de desconstrução e de embate da escritora com a inspiração. Após o exercício do teatro e da prosa, em que a abordagem da palavra experimenta os aspectos mais terrenos e avassaladores do homem, a imagem do porco reveste-se de tensão e de convulsão, sobretudo de descrédito de seu dom com a palavra. Fragmentado de si, do outro e da

natureza, o poeta, outrora pousante em aspectos de revelação e de sagrado, chafurda no abjeto:

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

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

Do verbo apenas entrevi o contorno breve:
 É coisa de morrer e de matar mas tem som de sorriso.
 Sangra, estilhaça, devora, e por isso
 De entender-lhe o cerne não me foi dada a hora.

É verbo?
 Ou sobrenome de um deus prenhe de humor
 Na périplo aventura da conquista?
 (HILST, 2017, p. 440).

A imagem “Porco-poeta” sinaliza, em maiúsculo, “Porco” como se sobressaindo diante do “poeta”, por sua vez grafado em minúsculo, e indica que, nesse poema, o imaginário do porco definirá uma animalidade vinculada à ausência do saber, à entrega ininterrupta ao prazer da gula desenfreada e caótica e a um espaço impuro. Dessa maneira, a simbólica do porco denota agitação, devoração e lama, um render-se da voz lírica ao não discernimento, ao mundano e ao terreno.

Já no primeiro verso, o eu lírico se identifica, “me sei”, como sendo “Porco-poeta” e se reconhece como tomado pela ausência de luz e de discernimento, pois está “na cegueira”. Entregue ao baixio, rendido ao caos, o sujeito se visualiza, sem deslumbrar nem encantamento, situado “no charco”.

Em uma superfície lodacenta, entre detritos, o poeta, cego e sujo, se mistura à desordem e à escuridão. Rendido a uma visão sombria, distante da sabedoria, confunde inexatidão com incerteza e se estrebucha diante do existir e do surgimento de uma palavra que revele o que escuro está.

Como “Porco-poeta” que é, o sujeito lírico se encontra “À espera da Tua Fome”, subjugado à palavra que será proferida por um outro que o deseja no sentido de uma saciação de fome ou gesto de devoração. Essa espera de satisfazer a fome de outrem possibilita que o poeta nomeie o referido gesto de ganância por meio de uma grafia em maiúsculo, “Tua Fome”. Nesse sentido, o outro é dirigido como sendo superior, a quem o poeta serviria como alimento, anulando-se perante seu ofício criativo como poeta, mas sublevando seu aspecto de “Porco-poeta”.

Em seguida, o “Porco-poeta” enseja que uma pergunta seja pelo “Senhor de porcos e de homens” permitida de ser a ele dirigida. Em inferioridade e em reconhecimento de sua baixeza, o poeta tem no outro aquele a quem serve a fome, mas que transita entre a referencialidade dos porcos e dos homens. Não somente o caráter de animalidade se reverbera desse outro, mas também o fato de ser superior aos demais homens, pois diante da humanidade é “Senhor”, ainda que seja tão faminto como o animal porco.

A pergunta proferida pelo eu lírico ao “Senhor de porcos e de homens” é almejada em ser permitida de ser feita. Esse “Senhor”, elevado, misterioso e que repercute curiosidade no “Porco-poeta” é um outro distante, a quem a voz lírica destina seu canto, situando-o em um patamar de superioridade, por quem deve se sacrificar e se submeter de forma que agrade sua fome.

O Senhor é um outro esquivo, pois o “Porco-poeta” desconhece que tenha ouvido ou que tenha tido familiaridade um verbo, “O verbo amar”, “Um verbo que nos baixios daqui muito se ouve”. O amor é um sentimento sublime, entretanto, nesse poema, é simbólico do espaço que o “Porco-poeta” habita, pois dali é ouvido. Nesse rumo, o eu lírico transforma o significado do amor e o tenciona como sendo um sentimento que é ouvido “no charco”, entre detritos e sujeira.

Como um sentimento implacável, que arrebata e modifica a realidade de quem por ele se inebria, o amor perpassa as esferas do mundano e zarpa para o sublime. É uma via de união entre metades e possibilita o alcance da eternidade e da palavra devotada em procura e clareza.

Porém, “O verbo amar”, como mais que uma palavra, um gesto que revela a verdade e o sublime e o alcance do sagrado como totalidade imediata, é ouvido: “nos baixios daqui muito se ouve”. O sujeito lírico desconhece se o “Senhor de porcos e de

homens” teria ou não ouvido esse verbo amar, mas trata-se de um verbo que repercute nos baixos.

Dissonante e inexato, nos baixos “O verbo amar” é ouvido, não é visualizado. Isso porque o “Porco-poeta” é desprovido da luz da visão, da iluminação, está “na cegueira” e aguarda a procura pelo outro, o “Senhor de porcos e de homens”, uma procura que dar-se-á por meio da “Tua Fome”, a fome e a ganância do outro.

Assim, do “verbo amar” o “Porco-poeta” não tem conhecimento, não enxerga e não comprehende. Apenas ouve falar, com intensidade, “muito se ouve”, mas não o assimila nem o apreende em plenitude. É um verbo que participa dos baixos como uma evocação ou continuidade sonora, pois nos baixos chegam as intercorrências do espaço que o “Senhor de porcos e de homens” habita em ecos e repercussões desconfiguradas, imprecisas, passível de ser comparada à mesma ausência de luz relatada na alegoria da caverna, de Platão, em *A república* (1949). Os prisioneiros, acorrentados, viam apenas cópias, sombras e imagens imprecisas, projetadas pelo elemento fogo.

A luz do sol, a verdade, era visível apenas pelo prisioneiro que conseguiu se libertar. Nessa conjuntura, o eu lírico se assemelha aos prisioneiros, se situa em um espaço isento de luz, em um espaço subterrâneo e ali se encontra cego. Mas a ausência de luz não impede que o “Porco-poeta”, vivente de um baixio, tenha contato com o “verbo amar”, ainda que seja meramente ouvido ou objeto de que se ouve falar, do qual se tem rumores apenas.

O fato de não conhecer, não ver, mas sentir “O verbo amar” pela audição faz do “Porco-poeta” participante de uma totalidade que não assimila, mas adivinha como sendo um caminho para o exercício da palavra. O poeta se encontra distante da elevação vivenciada pelo “Senhor de porcos e de homens”, ou seja, está aquém do mesmo e dele se distingue pelo antagonismo alto e baixo.

Codependentes, o de cima, inalcançável, de onde são emitidos os verbos originais e plenos em sentido, som e nitidez, onde se situa o “Senhor de porcos e de homens” e o de baixo, onde está o poeta, um espaço mundano, ínfimo, profano, sem luz e encharcado de resíduos, onde ecoa o “verbo amar” como um som impreciso, somente ouvido, do qual se tem impressões inconstantes, apreendem na imagem “Porco-poeta” o trânsito entre essas duas esferas.

Contrapontístico, o “Porco-poeta” assim se reconhece como participante de um baixio que evoca o amor emitido originalmente pelo alto. Assim sendo, o alto e o baixo do poema se aproximam, simbólica e respectivamente, da alegoria da caverna, retratada por Platão, pela luz proveniente do sol, princípio da verdade do mundo inteligível e pela luz copiosa advinda do fogo do mundo sensível. Em única palavra e significação, “Porco-poeta” se constitui do baixo que encontra no alto uma ruptura de sua cegueira.

Já na segunda estrofe, o “Porco-poeta” se assume, mais uma vez, sem luz, no baixio, situado no caos, entre vocábulos entremeados, confusos, tramados e não consegue assimilar o verbo amar em sua totalidade. Com pelos na axila e com sua alma envolvida pela carne em uma esteira de palha, o “Porco-poeta” canta a convulsão do homem, a tensão da arte que se entremeia entre criatividade e busca implacável: “De todas as imagens, com efeito, são as imagens animais as mais frequentes e comuns. Podemos dizer que nada nos é mais familiar, desde a infância, que as representações animais” (DURAND, 2002, p. 69).

Entre vocábulos e lâmina, entre tramas e enterro de “Na trama dos vocábulos / Na decantada lâmina enterrada”, o poeta se reconhece como diante do caos. Diante dessa tensão ambígua e entremeada, está a condição de uma criatividade que urge em assimilar a voz do amor como uma esperança e uma continuação do homem. Desse modo, a segunda estrofe situa o espaço vivido pelo “Porco-poeta”, proeminente de ambiguidades, rupturas e confusões, com versos cujos eventos são díspares, descritivos, mas cantam tanto o baixio como a alma.

O sujeito reconhece em si a presença de uma alma que o distingue do elemento profano inerente ao animal porco e demonstra haver em “Porco-poeta” a junção de uma animalidade voraz, inconsciente e ligada à lama e à sujeira com a leveza, plenitude e sensibilidade do poeta, que tem na luz a revelação de sua alma, da ordem diante do caos e do conhecimento.

Essa segunda estrofe sinaliza que o eu lírico está envolto por “trama dos vocábulos”, entre uma criatividade que tende ao caos. Confusas, as palavras formam uma trama, um ardil, um emaranhado que não oferece equilíbrio ao “Porco-poeta”, mas uma tensão que o faz cantar o limite do homem de modo desordenado, a mesma desordem e descontinuidade de uma humanidade confusa e duvidosa sobre sua origem, criatividade e essência.

No entanto, essa imagem “trama dos vocábulos” tenciona a existência do “Porco-poeta”. Ao mesmo tempo que é mundano, pertencente aos baixios, o porco é poeta, ligado a esferas sublimes. Profano e sagrado, animalidade e inspiração coexistem no “Porco-poeta”. E assim os vocábulos em suas mãos oscilam, do caos à ordem, do desequilíbrio rumo a uma busca pelo equilíbrio, em constante tensão de opositos que não se equiparam, mas se embatem.

De desordenados, pela acepção de armadilha, os vocábulos trazem consigo, ainda, em “trama”, o desejo pela ordem. Desde o significado de enredo, perpassado por ardileza, “trama” sinaliza o tecido, ordenado e costurado na urdidura de fios que compõem uma rede harmônica, a palavra ordenada em sentido.

Assim, “Porco-poeta” é a animalidade dos baixios e, ao mesmo tempo, a fianeira ancestral que tece palavras em fios, é o trânsito do caos à ordem, das palavras que enganam em tramas às palavras que compõem, por fios de vocábulos, a poesia ordenada a partir da inspiração. O vínculo da palavra com a tecelagem é sabido como um valor dado ao poeta em similitude com a fianeira: “[acerca da] tecnologia da tecelagem, de que encontraremos igualmente a eufemização a propósito da roda que valoriza positivamente a fianeira” (DURAND, 2002, p. 224).

No próximo verso, “Na decantada lâmina enterrada”, nota-se a continuidade da movência do eu lírico, entre o baixio e o sublime. O canto da poesia, declamado, tem sua voz por meio de uma “lâmina enterrada”. Morte e vida aqui coexistem e imiscuem a vivência do “Porco-poeta”. Ao mesmo tempo que canta a poesia, enaltecid a e celebrada em versos de leveza e inspiração, tem a lâmina em morte ceifando sua criatividade, como um porco a ser abatido para saciar a fome.

Em seguida, “Na minha axila de pelos e de carne”, o “Porco-poeta” instaura sua animalidade na inconsciência e no reconhecimento de sua corporeidade animal. Inebriado pelo baixio e pela trivialidade de sua energia, tem no selvagem e no profano de axila a simbólica de uma transitoriedade nem um pouco sublime diante do tempo e da palavra.

Nesse rumo, a morte como uma revelação de sua entrega diante do tempo e ao seu aspecto mortal faz do “Porco-poeta” mais porco que poeta nesses quatro primeiros versos da segunda estrofe. Mesmo sendo uma lâmina prenhe de poesia, “decantada”, é uma lâmina que encerra o “Porco-poeta”, cingindo-o de finitude.

Trata-se de uma parte do corpo do porco que simboliza a essência de sua animalidade, é “axila”, em aspecto de terreno, de selvagem. Preenchida por “pelos” e “carne”, denota ser uma animalidade que é abrupta e irracional, ao mesmo tempo que tem função de cumprir o seu destino de alimentar fomes que devorarão essa animalidade.

É por meio de “axila”, bem junto ao peito, ao coração do porco, que sua vida será finita por uma lâmina. Mesmo sendo uma lâmina que conclama o sublime das palavras, é uma lâmina que rasga o tempo e que destitui a trama de vocábulos, sejam eles ardilosos ou costurados pelo dom da poesia.

Todavia, essa segunda estrofe se finaliza, em *enjambement*, com um retorno à esfera do sublime e do inalcançável, digna da espacialidade ocupada pelo “Senhor de porcos e de homens”. No verso: “Na esteira de palha que me envolve a alma”, o “Porco-poeta” circunscreve a presença, em si, de uma alma que lhe confere continuidade e imortalidade, mesmo diante do fato de ter sua vida encerrada por uma lâmina que rasga sua axila.

Mesmo tendo um corpo de “pelo” e “carne”, com fremente animalidade, sua alma é envolvida por uma “esteira de palha”, imagem que simboliza não apenas humildade e simplicidade, mas o aspecto de ser sua morte envolta de mistério e de sacralidade. Ainda que viva no espaço dos baixios e da cegueira, o “Porco-poeta” se reconhece como participante de uma possibilidade de entrega ao sublime, distinto da sujeira que o acompanhou durante sua existência.

Sendo assim, diante de uma “decantada lâmina enterrada”, o eu lírico é cingido pela poesia e pela morte, simultaneamente, o que confere a si mesmo sua ambígua existência, “Porco-poeta”. Ao passo que é atingido por uma lâmina que o fere em sua essência de animalidade, de porco, em “axila”, “pelos” e “carne”, o poeta se sucumbe diante do tempo e tem revelada sua alma.

Diante de tantos espaços e suas alteridades, o eu lírico, ao mesmo tempo que interroga o “Senhor de porcos e de homens”, se ele ouviu ou teve familiaridade com o “verbo amar”, assume ter tido desse verbo acesso tão somente ao seu “contorno breve”, “Do verbo apenas entrevi”.

Devido ao fato de estar possuído pela cegueira, o “Porco-poeta”, assim como os encarcerados da alegoria da caverna, não tem acesso à verdade, nesse caso, ao “verbo

amar”. Esse verbo o “Porco-poeta” apenas pressente como seria, não o assimila em plenitude, apenas emite previsões e ideias vagas acerca do mesmo.

Entrever tem seu significado aproximável de sentir algo antes que aquilo aconteça. Tirésias, também com ausência de visão, tivera o dom de antecipar o futuro, assim como o “Porco-poeta”, que se encontra “na cegueira”. Mesmo pressentindo uma forma do “verbo amar”, o eu lírico se circunscreve na cegueira.

O “Porco-poeta” entreviu apenas contorno breve do verbo amar, tem som de sorriso e provoca morte, tanto do morto como de quem mata. A ele não foi dada a hora de entender a plenitude de seu significado, pois o sujeito lírico tem um destino de sangrar, ser estilhaçado e de devorar, ao mesmo tempo que devora também é devorado. Tanto o “Porco-poeta” como o “verbo amar” perpassam por esses três gestos, de sangrar, de estilhaçar e de devorar.

Diante de inexatidão e de cegueira, o “Porco-poeta” se assume como participante de uma esfera de desconhecimento e de pressentimento. Apenas impressões assimila, de modo breve. Entretanto, a energia ambígua se contrapõe à sua essência, ao mesmo tempo que se mata, se morre de amor, não se distingue agente de paciente.

Assim, pela morte que tudo abrevia, se estende o sorriso. Eis um verbo, o “verbo amar”, proeminente da participação de energias antagônicas, tristeza e alegria, finitude e satisfação. Como duplos complementares, morrer e sorrir se enlaçam em um contraponto que não se define ser um sorriso de alegria ou de sarcasmo, se seria emitido pelo “Senhor de porcos e de homens” ou pelo “Porco-poeta”.

Em seguida, os próximos versos dessa quarta estrofe indicam que o desejo do “Porco-poeta” em entender o “verbo amar” não lhe foi possibilitado. Como alguém a quem não lhe é permitido o acesso ao “verbo amar”, ao seu “cerne”, ou seja, à sua essência mais intrínseca e interior, o sujeito lírico se insere em uma busca que o inquieta por ser indigno de ser agente dessa busca, reconhecendo-se em humildade e inferioridade: “não me foi dada a hora”.

Somente chega ao “Porco-poeta” o “verbo amar” por meio de contorno e de som. Não se trata de um alcance pleno do verbo, que lhe é ofertado como algo distante ou impossível de ser assimilado. Inexato, em fragmentos e descontínuo, o verbo como revelação da verdade e do amor, como via para a inspiração e para a criatividade, traz

para o “Porco-poeta” um contraponto de animalidade efêmera e desejosa por algo que lhe falta.

Animal e homem, o “Porco-poeta” se circunscreve em tensão entre ambivalências que o tornam dissonante, entre o baixio cuja luz inexiste pela cegueira, em confusão pelo ser e pelo existir diante da palavra que não se alcança, mas da qual se tem apenas vultos ou adivinhações e pressentimentos.

Pressentido, o “verbo amar” urge como uma revelação sagrada. Tirésias, desprovido de visão, detinha a sabedoria sobre o futuro e soerguia diante do presente o dom de vate e de eufemizador do tempo.

A ausência da luz permeia o acesso a uma visão anterior e inconsciente, na cegueira se subscrevem estruturas que não são apreendidas pelo olhar dos sentidos, mas do olhar da alma. Eis porque, dissonante, em sua morte, o “Porco-poeta” exerce em si o conflito de uma morte que equipara sua animalidade em “axila”, “pelos” e “carne” com o gesto de estender-se em uma “esteira de palha” que lhe “envolve a alma”, corpo animal e alma sagrada se compactuam.

Nesse caminho, na última estrofe, em três versos, o “Porco-poeta” questiona: “É verbo? / Ou sobrenome de um deus prenhe de humor / Na périplo aventura da conquista?” Ao aproximar sonoramente amor de humor no aspecto da conquista, o eu lírico se sucumbe diante de um confrontamento daquilo que o fez um contraponto em busca pela palavra. Como agente, nessa última estrofe, notamos um sujeito que interroga e que transforma a palavra, conferindo-lhe o dom da conquista, da aventura e de dar um novo nome, um nome de deus.

Assim sendo, o “Porco-poeta” parte da vertente de animalizado e humanizado rumo a um entendimento e uma nomeação de que o amor é tão ambíguo como ele mesmo é. Morre e mata, traz sorriso, humor, aventura e conquista, mas é verbo, é revelação de esferas desconhecidas, as quais o eu lírico urge em descobrir, visitar e questionar.

Em duas nuances, contrapostas, “porco” e “poeta” se evadem rumo à palavra e à criação de um significado que outrora lhe foi permitido, anteriormente, ser meramente sentido, adivinhado ou percebido em cegueira, no baixio.

Devido à sua condição abjeta, o fato de reconhecer-se na cegueira e no baixio, entre detritos, faz do poeta o agente de uma compreensão da palavra a partir do que

ouve e sente, portanto, de uma palavra que ele mesmo transforma e cria, na tangência de “axila”, de “pelos” e de “carne”, sublevando sua parte humana, sua “alma”.

CAPÍTULO 2
ENTRE PÁSSAROS E ASAS: O VOO DA CRIAÇÃO POÉTICA

2.1 “Pastora entre os animais”: Diana, a deusa da animalidade, canta canções

A humanidade é perpetuada em diálogo com os mitos desde seus primórdios. Carregados de essência simbólica e imagética, os mitos situam o homem diante de sua natureza transitória, seus vínculos sociais e suas inquietudes. Tudo aquilo que não havia explicação de origem, o mito abrandava com uma linguagem figurativa de superação de conflitos. A partir da oralidade, as narrativas míticas embrenharam por povos e culturas e ainda hoje postulam relatos de continuidade do homem no cosmos. A literatura, como forma de expressividade do sujeito diante do tempo, reverbera os mitos, recriando-os na contemporaneidade.

Por meio da expressividade da linguagem mítica que o homem rompeu com sua objetividade e alçou o mergulho em si mesmo. Através da realidade subjetiva, permeada pela fabulação, o homem desvelou a analogia e a conquista da criatividade como vias de entendimento do universo. Assim aponta Ernst Cassirer, em *Antropologia filosófica*: “A humanidade não poderia começar com o pensamento abstrato nem com a linguagem racional; teve que passar pela era da linguagem simbólica do mito e da poesia” (CASSIRER, 1977, p. 244).

Linguagem e cultura equivalem-se nos mitos, porque se constituem no constante desejo do homem pela transformação e fabulação de sua realidade. Imaginar é realizar, no plano subjetivo, anseios e liberações. Defrontar-se com angústias faz parte da vivência humana, e é possível enfrentá-las por meio da imaginação, das artes, da cultura e do ofício do escrever.

Ir além do tempo, do perene, da finitude alude ao que há de mais profundo no homem: permanecer na memória, não ser esquecido. Os mitos recuperam o aspecto imaginativo do homem e lhe permitem superar sua finitude no tempo para que alcance uma esfera total, isenta de temporalidade. Quando se realinha, pela memória, a um passado anterior e sagrado, perpetuado de época para época e de cultura para cultura, o homem atinge estruturas profundas de sua psique, cujas bases são inconscientes. Dessa maneira, os mitos não apenas despertam o aspecto criativo da humanidade em sua habilidade de fabular, mas lançam voz ao enfrentamento da condição temporal pelo homem.

Mircea Eliade (1907 - 1986) realizou estudos sobre os mitos e as religiões, fundamentando a história moderna das mesmas, pautado em culturas e momentos históricos variados. Segundo o teórico, a cultura humana expressa-se com semelhanças de povos para povos e urge em tratar as origens dos mais profundos questionamentos do homem diante de tudo que lhe atordoa. Assimiladas as origens, recuperam-se as vicissitudes de uma realidade e só assim é possível modificá-la.

De acordo com Eliade, em *Mito e realidade*, “os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar” (ELIADE, 1972, p. 22). Trata-se da recuperação de um tempo sagrado, primeiro, vinculado a todas as origens, de todos os povos, denominado *in illo tempore*. É um tempo que transforma a essência humana. De limitado a infinito, o homem supera o pavor do tempo e da perda de sua essência e conquista o equilíbrio com o cosmos.

Os arquétipos, norteadores do inconsciente coletivo por meio de imagens que se manifestam a partir do mito e da poesia, dão voz a tudo aquilo que inquieta o homem de modo simbólico. São os arquétipos que norteiam, de geração para geração, mitos, religiões e culturas. Seguimos por arquétipo o conceito discorrido por C. G. Jung, em *O homem e seus símbolos*: “a presença, na psique, de resíduos arcaicos de imagens primordiais, inatos no inconsciente” (JUNG, 1996, p. 67).

Ainda na contemporaneidade, o homem problematiza sua finitude e sua rendição ao tempo. Os mitos consolam o homem no devir de seu destino desde os primórdios da construção dos grupos sociais e ele se aproxima de seus questionamentos sempre que reitera tais fenômenos através do exercício da linguagem simbólica e imagética.

Dentre tantas interrogações do homem, sua condição de finitude, que perpassa a urgência em ter continuidade e romper com a solidão, unindo-se a um outro, interpõe o sujeito à incompletude. O desejo se instaura a partir do reconhecimento de que algo lhe é faltoso e que essa falta instaura sofrimento. Marilena Chauí, em *O desejo*, retrata a falta e o desejo que irrompe: “O desejo chama-se, então, carência, vazio que tende para fora de si em busca de preenchimento, aquilo que os gregos chamavam *hormê* [privação]” (CHAUÍ, 1990, p. 23).

Acerca do fato de o homem transitar entre o perder-se e o rememorar vivências pela palavra, o poema XIV de *Amavisse* canta a poesia impregnada de esquecimento e

de uma rítmica própria da linguagem. A animalidade de um eu lírico que cresce entre animais e que revive “pombas”, “pelo” e “aves” traz um amor que se confunde com morte e criação.

Por meio de imagens ambivalentes, que conduzem a um tempo tornado presente pelo cantar, a palavra e o amor emanam em todos os seres. Ao se assimilar a uma “Pastora”, a voz lírica leva o poema a um trânsito entre vidas, pois a palavra poética permite ao sujeito lírico várias vivências, experiências infinitas diante da mortalidade e finitude humanas. Assim, vários tempos são atados pela poesia, que se perfaz em uma “língua esquecida”:

XIV

um fado para uma guitarra

Outeiros, átrios, pombas e vindimas.
 Em algum tempo
 Vivi a eternidade dessas rimas.
 Pastora, entre os animais é que cresci. E lhes pensava
 O pelo e a formosura. Senhora, tive a casa
 Daqueles da minha raça. Agrandados vestíbulos
 E aves e pomares, e por fidelidade pereci.
 De humildes aldeias e de casas grandes
 Transitei entre as vidas. Depois amei
 Extremante e soturna. A quem me amava matei.
 Por isso nesta vida temo o amor e facas.
 Por isso nesta vida

Canto canções assim tão compassivas
 Na minha língua esquecida.
 (HILST, 2017, p. 448).

A poesia de Hilda Hilst reverbera, na contemporaneidade, os mitos que refletem os questionamentos últimos do homem diante de sua condição descontínua e efêmera. Ainda hoje, o tempo e a morte arrebatam a humanidade e quando transpostos, tornam possível a transformação do sujeito por meio da palavra.

Diana insere-se como um mito de tradição grega vinculado aos nossos estudos acerca da animalidade. Isso porque, dentre tantos aspectos simbólicos, essa figura mítica demonstra a explicação de como os animais estão simbolicamente presentes nas vivências humanas por meio da cooperação, donde uma simbiose entre homem e animal é profícua.

Deusa protetora dos animais selvagens, domésticos e das caças, exímia caçadora, cujos pais, na mitologia, são Júpiter e Latona, a gêmea de Febo mantinha-se virgem e indiferente a qualquer chamamento amoroso. Com austeridade, preservava sua castidade. As narrativas míticas ligam Diana à Lua, ao Sol e a Apolo.

Durante o banho de Diana, Actéon fora punido pela deusa devido ali ter tido sua nudez contemplada por um mortal. Tal união seria impossibilitada pela crueza de Diana, que assim reage à audácia de Actéon: “metamorfoseia Acteão em animal, em veado, e senhora dos cães lança a matilha para a carniça. Acteão é despedaçado, lacerado, e os seus restos dispersos sem sepultura fazem nascer lastimosas sombras que andam pelas sarças” (DURAND, 2002, p. 101). Trata-se da expressão, pela deusa, de uma feminilidade terrível, aproximável de uma animalidade selvagem e cruel, simbólica de um “arquétipo da mulher fatal” (DURAND, 2002, p. 104).

Quando tem sua intimidade visualizada por um mortal e castiga, impiedosamente, o transgressor de sua essência sagrada e de seu recato, Diana desvela sua indiferença ao amor, o quanto resiste à busca amorosa. Para Diana, sua virgindade deveria ser preservada não apenas do toque, mas, ainda, do acesso visual. Ter sua pureza exposta era o mesmo que ser invadida ou violada e nada poderia afastá-la de seu desejo: conservar-se intocada.

Os trovadores tiveram como tema de sua poesia um amado cuja austeridade aproxima-se do gesto de Diana. Para Denis de Rougemont (1988), em *O amor e o ocidente*, as cantigas de amigo retratavam um amor que não era correspondido. Exaltado pelos cantos de quem o ama, inatingível, mas elevado e sacralizado, o amado impossibilita a união eu-outro: “O amado não retribui com amor” (ROUGEMONT, 1988, p. 150). Sendo assim, um outro que não retribui, que é indiferente ao chamamento amoroso, é um tema que vai além das narrativas míticas.

Já a Grécia Arcaica explicava as origens de amores que não se uniam através dos chamados mitos de incompletude. Por meio de símbolos e imagens, as metades, cindidas de sua essência dupla, buscavam encontrar essa duplicidade outrora perdida, o sinal de sua fragmentação. É a partir dessa linguagem mítica que os gregos problematizavam a condição do homem temporal e mortal, por si só incompleto, cuja insatisfação é a força motriz para o desejo do amante em buscar sua metade no amado.

Outro mito, o de Narciso, retrata o amor que não é correspondido: “A experiência amorosa repousa sobre o *narcisismo* e sua aura de vazio, de aparência e de impossível, que subentendem toda *idealização* igualmente e essencialmente inerente ao amor” (KRISTEVA, 1988, p. 299). Nesse mito, o amor é idealizado e repousa no plano da busca que não se cessa, uma busca que cerceia quem ama e que tende à finitude, tanto que Narciso perece contemplando a imagem de si mesmo, refletida em uma fonte.

Diana e Actéon representam outro mito do amor que não é correspondido e que se repercute em desenlace. O amante, ao penetrar, ainda que visualmente, na esfera sagrada e interior da amada, desperta na mesma uma ira que o faz ser transformado em animal. Perdendo seu aspecto humano, Actéon comprehende que os deuses são altivos e inalcançáveis, pois, perante os mortais, exercem seu poder e sua implacabilidade.

Quando visualiza Diana em um momento íntimo, de banho, Actéon atinge a possibilidade de participar de um universo restrito a divindades. Dessa maneira, como mortal, exerce o comedimento da embriaguez e do entorpecimento de sua alma, perdendo assim a noção das consequências de um ato tão violador da intimidade dos deuses e se reconhece como participante do âmago infinito, destinado exclusivamente aos deuses: “Toda a arte de amar reduz-se a dizer exatamente o que o grau de embriaguez do momento comporta, ou seja, em outras palavras, a dar ouvidos à alma” (STENDHAL, 1999, p. 85).

Actéon sente-se perdido e encontra refúgio, sem saber, em um espaço sagrado na montanha, dedicado a Diana. Ali adentra Actéon e tamanha foi a surpresa: flagrar a deusa que ali se banhava, em uma fonte, repousando de uma caçada. O cenário é misterioso e sagrado: um vale recoberto pelo elemento água, onde um mortal apaixona-se por algo que a ele é inacessível, uma deusa. A respeito do enlevo do mistério que circunda a busca por um complemento, recorremos às palavras de Zygmunt Bauman, em *Amor líquido: sobre a fragilidade das relações humanas*. Diz o teórico que o amor é “uma relação com a alteridade, com o mistério, ou seja, com o futuro, com o que está ausente do mundo que contém tudo o que é...” (BAUMAN, 2004, p. 22).

Diana é eternizada como uma deusa que permaneceu virginal e não correspondeu a nenhum chamamento amoroso. A divindade seguiu pelas narrativas míticas como simbólica da proteção dos espaços de caçadas, das caças e dos animais. Como deusa indiferente ao amor, Diana deixou prevalecer sua ira diante da possibilidade de ser

desvirginada e não há registros de que tenha voltado atrás de sua decisão de transformar seu amante em cervo. Eis um mito que sinaliza a implacabilidade dos deuses diante da ousadia dos homens em transgredir o poderio do Olimpo.

Em *Amavisse*, Hilda Hilst tem como inspiração a criatividade das palavras como reflexo de um sujeito lírico que assume a busca por uma metade que lhe falta. De modo latente, os mitos são reverberados e modificados aludindo, na contemporaneidade, uma inquietude que urge pelo ofício da palavra poética. Nessa procura por respostas para a problemática que circunda a inspiração, o poema XIV, “um fado para uma guitarra”, recupera a deusa Diana como uma voz lírica transformada pelo exercício da memória, que exerce amor por um outro e, além de proteger as caças e os animais, dá voz à poesia.

A referida maneira de reiterar os mitos na poesia contemporânea, conferindo a eles novos significados e símbolos, repercute no mito de Diana uma transformação nesse poema XIV. Através da rememoração, à deusa da caça é conferido o lastimar-se diante de um fato lamentável, o assassinato do amado.

Apreendemos que o poema faz referência à Diana já no primeiro verso: “Outeiros, átrios, pombas e vindimas”, cujas imagens resgatam o estreito vínculo de Diana com a natureza e seus elementos simbólicos. Thomas Bulfinch, em *O livro de ouro da mitologia*, assim suscita o regato que envolve Diana: “Havia um vale rodeado por densa vegetação de ciprestes e pinheiros, consagrado à rainha caçadora, Diana” (BULFINCH, 2002, p. 45).

A imagem “pombas” endossa a ligação da divindade com a animalidade, pois faz remissão à deusa consagrada como guardiã dos mesmos, sendo observada a simbólica de pureza a que essa imagem remonta. Na Bíblia, o Divino Espírito Santo é simbolizado por uma pomba e traz uma mensagem de paz aos povos e culturas.

Analisemos os versos a seguir: “Pastora, entre os animais é que cresci. E lhes pensava / O pelo e a formosura. Senhora, tive a casa / Daqueles da minha raça”. A imagem “Pastora” sinaliza a presença constante e afetuosa de Diana com animais. Sua proximidade é cantada em consonância com o cuidado que a deusa exercia com a natureza, guiando e protegendo não somente as caças como os animais em si. O fato de estar “entre os animais” e ali crescer indica sua intimidade com os mesmos e se faz

visível a alusão, nesses versos, da deusa da caça, uma deusa cuja essência está imiscuída de animalidade.

Além disso, esses versos retratam que a deusa tem em si o reconhecimento de que faz parte da esfera da animalidade, pois sempre conviveu com animais e os toma como pertencentes à mesma raça que ela. Diana identifica-se, nesse sentido, como parte dessa animalidade e participa da mesma por meio das imagens “pelo” e “formosura”.

A vaidade e o reconhecimento em si de que é deusa são retratados no poema por meio do eu lírico. O espaço altivo vivenciado por Diana, o Olimpo, é cantado em “Agrandados vestíbulos” e a imagem “aves” entoa o vínculo da deusa com os animais, da mesma maneira como “pomares” suscita os vales por onde a divindade circulava durante caçadas e momentos de repouso. São recursos simbólicos que evocam, ainda, a esfera bucólica habitada por Diana que, em toda circunstância, reina sobre os animais; portanto, seu espaço é a natureza, a floresta em sua pujança.

O amor é modificado no poema. Enquanto no mito Diana é indiferente ao chamamento amoroso, no canto, o eu lírico, assimilado à deusa da caça, identifica nesse sentimento uma energia criativa, recuperada pela memória: “Depois amei / Extremante e soturna. A quem me amava matei”. Nesses versos, Diana relembraria o fato de ter amado com intensidade, “Extremante”, mesmo tendo conjugado seu amor com a morte. Arrependido, o eu-Diana assume o assassinato, evocando o ato que fora cometido com nuances de confissão.

No canto, Actéon, ao contrário do mito de incompletude, é amado. Representado como aquele que amava Diana e a quem ela teria matado, a voz lírica canta seu arrependimento e sua culpa, reconhecendo-os, de modo confessional e laudatório, nos versos finais: “Por isso nesta vida temo o amor e facas. / Por isso nesta vida // Canto canções assim tão compassivas / Na minha língua esquecida”.

Em tom de clamor, repetindo-se o trecho “Por isso nesta vida”, a voz lírica tenta apaziguar-se através da procura por sua essência anterior, por sua metade e pelo canto de canções em compasso. Mesmo tendo sido unidos, houve uma ruptura de continuidade a partir do assassinato cometido pelo eu lírico. Acerca do fato de os amantes se manterem unidos, assim argumenta Georges Bataille em *O erotismo*: “[...] a descontinuidade de cada um dos dois seres permanece intacta” (BATAILLE, 1968, p. 92).

Nesse rumo, a poesia engendra-se como uma energia que insere o eu lírico em um tempo rompido de arrependimentos e sacrifícios, um tempo primeiro, que canta um amor outrora perdido, passível de ser revivido: “o imaginário é o lugar de reconciliação entre angústia e desejo, carência e seu preenchimento, sentimento de finitude e possibilidade de regeneração, medo da ameaça externa e recolhimento apaziguador [...]” (MELLO, 2002, p. 21).

A carência que preexiste no amor irrompe-se como uma energia criativa suscetível de trazer continuidade ao tempo. O sentimento de falta possibilita que o homem reconheça-se como incompleto e descontínuo, reflexos da psique humana diante do amor, um amor que não se realiza em plenitude, conforme fora cantado no poema XIV, o qual faz remissão simbólica ao mito da deusa Diana e o caçador Actéon.

Diante da contraposição “Pastora” e “Senhora”, vemos a ambiguidade na essência do sujeito, que ora coabita entre animalidades, ora transita entre a raça humana, ainda que traga consigo sua interioridade de “Pastora” e persista entre raças, humana ou animal. A expressão da animalidade persiste nas imagens “pombas”, “raça” e “aves”, mas está claro que o eu lírico percorreu várias vidas: “Transitei entre as vidas”, em inversão sintática com o verso anterior, “De humildes aldeias e de casas grandes”. O espaço, para a *persona* lírica, é cantado em um tempo eterno e se assemelha com a palavra: “Em algum tempo / Vivi a eternidade dessas rimas”.

Viver, nesse rumo, sinaliza o dom do perpetuar-se pela palavra, pelo canto rítmico e pelo compasso. Em vidas feitas e desfeitas, em espaços díspares, eternos e longínquos da memória, o amor perfaz-se como irrealizado: “A quem me amava matei”. Morte e amor coabitam a essência criativa de um sujeito prenhe de tensões, que teme “o amor e facas”, apesar de recorrer ao esquecimento, “Na minha língua esquecida”, a fim de exercer a palavra musicada pela poesia que conforta: “Canto canções assim tão compassivas”.

O ritmo e a sonoridade dos versos do poema, distribuídos em duas estrofes, traz à tona um eu que revive os espaços por ele habitados e moventes, entre aldeias e casas, mas clarifica a metalinguagem em uma estrofe de apenas dois versos, a estrofe final, em que temos o destaque do gesto de cantar. Trata-se de um canto que relaciona a memória com o esquecimento, o viver com o esquecer, notável no ritmo de uma estrofe com muitos versos e apenas dois versos em uma única estrofe – uma estrofe com memórias

variadas e oscilantes em fluxo, em contraposição a uma segunda estrofe, com apenas dois versos.

Esses aspectos denotam o cantar de um esquecimento nos últimos versos, o esquecimento pela palavra que alude e canta memórias de um tempo esquecido, porém eterno. Já o trecho de verso “Por isso nesta vida temo o amor e facas” designa a presença do amor e da morte na metalinguagem, uma vida que, sendo presente, é dedicada a recordar outras vidas e ao ofício da palavra da poesia, pois o amor corta e fere como faca.

O tempo da memória do sujeito lírico é indefinido, “Em algum tempo”, e permite que se cante a coexistência da intimidade tanto de “pomares”, “aldeias” e “casas grandes”, reflexo da transitoriedade do eu: “De humildes aldeias e de casas grandes / Transitei entre as vidas”. Essa mobilidade da voz lírica diante do tempo é possível pela imagem “aves”, que o reporta tanto às vivências mais abastadas quanto às simples. Nesse sobrevoo, o eu alcança esferas infinitas de cognição da essência de seu canto e, por meio dele, afirma-se no domínio do tempo. Só a poesia tem a potência de fazer o sujeito lírico viver muitas vidas, habitar vários lugares, nas asas da mesma.

Portanto, nesse canto, a simbólica de Diana, a pastora que no poema convive com animais, com eles cresce e, pela imagem “aves”, carrega essa essência por outras vidas. Seja no gesto simples de criar ou cuidar dos animais, em “E lhes pensava / O pelo e a formosura”, ou na imponência em “Agrandados vestíbulos”, notamos uma essência anterior de animalidade que se perfaz desde o primeiro verso, marca de uma vivência criativa oscilante entre a metalinguagem, a morte e o erotismo possibilitados pelo fato de se matar quem amou, pois a propriedade da poesia é o canto, as rimas que alcançam tamanhas e tantas vivências. Pela palavra, cria-se e mata-se, pois a mesma preserva a memória e lança experiências em um eu que se vê em cada contexto, seja no campo da casa, do amor ou da palavra.

2.2 “Pássaro-Poesia” e o voo da criação poética pela simbólica de Ícaro

Poesia e criação aproximam o homem de uma realidade só apreensível e sentida quando ele vai além de sua limitação, rumo a uma percepção do cosmos em comunhão com aquilo que o equilibra ao que há de mais intrínseco em sua essência: sua origem. A

palavra referenda-se como uma via de assimilação de estruturas anteriores do poeta e permeia o alcance de esferas infinitas, isentas de temporalidade e finitude. Além disso, é por meio da criatividade que a lírica ecoa épocas primeiras, alcançando-as para a eternidade.

Pelo ofício poético, as palavras são eternizadas em seus vínculos com tais tempos infinitos, os quais se irrompem como voz para retomar os aspectos profundos e reveladores dos mitos. Outrora sistematizadas e recontadas pela linguagem e sua memória, as narrativas míticas são revividas na contemporaneidade pela força criativa e transformadora das artes.

Na poesia, a palavra é a via de união do eu com o outro. É o caminho percorrido por uma subjetividade rumo ao entendimento de si e de sua realidade humana, o eu que se choca com sua condição, diante de um outro misterioso, a inspiração, a palavra que invade o inconsciente e dali faz ecoar versos e um tempo mítico.

A partir da expressividade do sagrado, a poesia vincula-se não apenas a estruturas profundas e arquetípicas do inconsciente, mas também aos elementos constitutivos da voz do poeta em diálogo com o leitor e épocas inteiras. Consoante isso, a criatividade instaura-se como um ofício que religa o homem a si mesmo, pela linguagem poética que se estende em som e palavra.

No que concerne à palavra e seu vínculo com o sagrado, Ana Maria Lisboa de Mello, em *Poesia e imaginário*, pondera: “Os temas sagrados são matéria especial desses cantos primeiros. Rodeado de dúvidas impenetráveis, o homem primitivo procura dominá-las através da palavra, estabelecendo uma relação menos distanciada com os mistérios que o envolvem” (MELLO, 2002, p. 45).

Hilda Hilst canta sua poesia em vínculo ao tempo sagrado dos mitos, circunstanciados na contemporaneidade como energias criativas, de onde emanam símbolos que inspiram o exercício da lírica. Dessa maneira, o tempo é superado por meio de uma criatividade que se irrompe da evocação de estruturas profundas e inconscientes.

A respeito do tempo da origem, retrata Mircea Eliade, em *Mito e realidade*:

Recitando ou celebrando o mito da origem, o indivíduo deixa-se impregnar pela atmosfera sagrada na qual se desenrolaram esses eventos miraculosos. O tempo mítico das origens é um tempo “forte”,

porque foi transfigurado pela presença ativa e criadora dos Entes Sobre naturais. (ELIADE, 1972, p. 21).

Dessa maneira, elaborar versos é imbuir-se do campo do sagrado e da totalidade, é significado de enfrentamento de um tempo primitivo, haja vista ser esse tempo de origem o que detém o poder destas palavras. Para que essas palavras sejam assimiladas pelo eu lírico, é necessário que ele empreenda um devotamento, só assim será entregue ao eu lírico o legado de um tempo profundo, o tempo da verdade, um tempo que agregue significados profundos e verdadeiros ao sujeito que questiona sua condição no tempo da escrita.

Assimilar as palavras é um gesto que nos remete ao voo, ao alcance, em espaço etéreo, de liberdade e de criação. Ainda que para cada voo esteja presente o sobressalto da queda e da conquista do terreno, o conhecimento perfaz-se somente quando alude a um tempo imemorial e profundo, eterno em nosso psiquismo. A respeito de as palavras eternizarem-se na poesia, discorre Luis S. Krausz em *As musas: poesia e divindade na Grécia Arcaica*:

A atividade poética, portanto, é tanto a fonte como o resultado de todo esforço mnemônico. Tornar-se assunto de uma canção, de um poema, é a única maneira existente para se escapar do esquecimento, e portanto para conquistar uma certa forma de imortalidade, que é a de existir para sempre, para além da morte, na memória. (KRAUSZ, 2007, p. 25).

Nessa conjuntura, a palavra, ao ser criada, é envolta por mistérios e desafios, para só assim alcançar a atemporalidade e é circunscrita na plena expressão do humano diante de suas inquietudes. O poeta e sua energia criativa fazem com que seja feita a luz das palavras diante de uma sensação desconhecida no ofício de cada novo verso, a sensação da inspiração, que, por ser irrupção do sagrado, desconcerta o poeta e o coloca frente a frente com uma busca definitiva, a busca pela iluminação de saberes e de imagens.

A criatividade é infundida nos versos a partir de imagens que cantam a inspiração como uma energia desafiante, a qual permite alçar os voos do sublime no ofício da escrita. O inspirar-se, pela palavra, é simbolizado por “Pássaro-Poesia” no canto I de *Amavisse*:

I

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

Carrega-me contigo.
 No Amanhã.
 (HILST, 2017, p. 440-441).

Esse poema trata na imagem “Pássaro-Poesia” uma conjugação de animalidade com criação poética. O eu lírico assimila, nessa imagem, a possibilidade de alcançar uma esfera distinta daquela temporal em que se insere. Distinta da solidão e da fragmentação vividas pelo eu, a referida imagem circunscreve-se como um outro a quem lhe é suplicado um carregar, uma liberdade e uma salvação sublimes.

Rumo à luz, rumo ao desconhecido, o sujeito embarcaria em um voo que lhe traria leveza e descobertas, ainda que coexistam com o voo, com a subida, com a libertação e com o limite, “o fosso, o extremo”. Nesse rumo pela palavra poética que traz esperança, o eu lírico projeta-se para o infinito, o “Amanhã”, e ao “Pássaro-Poesia” destina seu canto.

O “Pássaro-Poesia” é uma imagem que denota a poesia como sublimação. Quase não sendo um animal no poema, o “Pássaro”, pelas asas, propicia que o sujeito lírico veja a poesia entre o instante, o aqui, sempre em direção à transcendência. O sujeito lírico é de “barro e palha”, elementos necessários à habitação do pássaro. O sujeito espera ser levado para um longe que é perto (como um ninho que está perto e inatingível, protegido).

Ao “Pássaro-Poesia” é pedido que se realizasse uma viagem rendida ao destino, ao tempo e ao inesperado. Identificando-se em feminino, “Isenta de traçado / Ou de complicada geografia, sem nenhuma bagagem / Hei de levar apenas a vertigem e a fé”,

o eu lírico entrega-se, nesses versos, a uma aventura primada pela liberdade, exercida pela confiança em ser carregado para ares sublimes e desconhecidos.

A espacialidade do sagrado é empenhada nas imagens “geografia”, “bagagem” e “a vertigem e a fé”, as quais sinalizam que não é necessário, por parte do eu, planejamento para essa viagem pela palavra. A inspiração é cantada como um dom tão sublime que vai além do tempo e do espaço, é uma via para que o sujeito lírico repercuta sua voz diante da transitoriedade de sua existência de modo elevado. A palavra, dessa maneira, irrompe-se do tempo e toma o eu lírico de modo abrupto, despertando no mesmo seu inconsciente e sua certeza de que, na companhia do “Pássaro-Poesia”, nada além da fé e da plena entrega à palavra necessita levar para a descoberta da poesia.

O sublime processo de revelação da palavra atribuído a “Pássaro-Poesia”, imagem que personifica a inspiração poética vinculando-a ao elemento ar, liga esse elemento à liberdade e à descoberta daquilo que é misterioso. Gaston Bachelard descreve-nos esse elemento em consonância com altura, soberania e mobilidade em *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*: “Pelos sonhos do ar, todas as imagens se tornam altas, livres, móveis” (BACHELARD, 2001, p. 259). Diante de sua essência em si livre, o “Pássaro-Poesia” impulsiona o eu lírico a alcançar o sublime por meio de uma procura que envolva a entrega aos inesperados meandros da poesia, “a luz, o impossível”. Assim, em tom de invocação, o eu estabelece com “Pássaro-Poesia” uma interlocução para que conquiste, pela liberdade, palavras vindas de tão altas e inatingíveis esferas.

O caos contrapõe-se ao equilíbrio inerente ao “Pássaro-Poesia” em “Embaçadas vias de Ilusão”. Perante uma visão turva, cristalizada no tempo que corrói rumo a uma finitude, “Ilusão” é uma imagem que desperta no eu incertezas e dúvidas de uma esfera dominada pelo caos. Diante da desordem, o tempo é finito, da mesma forma como o eu alcança, em “Ilusão”, a expressividade do engano e da incerteza. Confusão e desalinho são campos do caos, configurados como díspares da imagem “Pássaro-Poesia”, que é elevação, ordem, equilíbrio e via para o alcance de elevadas e sublimes possibilidades, tanto de criatividade como de inspiração.

A partir da inspiração, o eu lírico repercuta estruturas profundas de chamamento da palavra, a qual, ao mesmo tempo que é aguardada e desejada pelo eu lírico,

aproxima-se do mesmo de modo espontâneo. O fato de ser carregado com o “Pássaro-Poesia” no “Amanhã” representa como o voo do eu com sua criatividade é isento do tempo, é um voo infinito, total e inserido em um tempo igualmente total, em consonância com a intimidade de uma voz que se dedica ao ofício da linguagem: “Não cantei cotidianos. Só te cantei a ti / Pássaro-Poesia”. Esse devotamento alude ao quanto o canto do sujeito lírico é prenhe de entrega intensa e amorosa ao ofício da poesia, sendo o poema algo que se opõe ao tempo cronológico, uma sugestão de leveza diante do cotidiano.

A poeta situa a poesia num tempo e espaço misteriosos, fugidios. Dessa forma, no espaço do nada, só da ideia (não se levam nem palavras, nem cantigas), a poeta busca uma origem celestial, pois o cotidiano não está contemplado, a poesia é um sopro salvífico, situado além de tudo o que possa ser realizado. Poesia é amanhã, é possibilidade, voo incerto, que se vincula a uma queda.

A palavra, ao ressoar sua origem primeira, dá voz a um tempo que necessita ser rememorado na atualidade, para que, desse modo, o pensamento contemporâneo alinhe-se com estruturas profundas formadoras da psique humana, quando “sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo ‘sagrado’, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável” (ELIADE, 1972, p. 21).

Faz parte do homem, em sua constituição simbólica, sentir necessidade dessa urdidura com aspectos sagrados. A partir de manifestações prenhes de criatividade, é possível retomar-se ao que há de mais íntimo, infinito, profundo e constitutivo diante de povos e culturas.

A partir da palavra poética, a criatividade vai além de mistérios e assimila um espaço ocupado exclusivamente pelo sujeito lírico, reportando esses mistérios para esferas isentas de temporalidade. É dessa forma que a inspiração é um gesto de devotamento e transposição dos enigmas da palavra. É atingir as nuances do sagrado, é ir além do profano, superando-o para que a criatividade, como uma energia eterna, estenda-se como um voo de liberdade que atinge não apenas a simbólica do pássaro, mas também do voo, das asas e do alcance das alturas.

Para Krausz, a poesia é um recurso de permanência atemporal não apenas do sujeito, mas também de suas manifestações e da memória coletiva: “Costumes,

parâmetros humanos, maneiras de encarar a vida, a morte e os deuses, são transmitidos de uma geração à outra por meio de uma memória coletiva estruturada por mitos e em forma poética” (KRAUSZ, 2007, p. 17).

Assim, o exercício da poesia garante que o sujeito participe da totalidade de um tempo primeiro, atemporal, e, nessa busca, assimile estruturas profundas. Assegura também, para os homens, por meio de sua obra criativa, a libertação de tudo aquilo que cerceia sua libertação da morte e do tempo.

A imagem “Pássaro-Poesia” torna latente, já na primeira estrofe, através da presença de “Pássaro”, Ícaro, um mito simbólico tanto de ascensionabilidade como de queda, o qual é reverberado por Hilst na aproximação imagética do voo e da presença de asas. A respeito das imagens ascensionais, Gaston Bachelard assevera que “pelos sonhos do ar, todas as imagens se tornam altas, livres, móveis” (BACHELARD, 2001, p. 259).

O estudo mitocrítico do poema I sinaliza que Ícaro é retomado na contemporaneidade não apenas como personagem mítico, mas como uma força lírica que inspira a conquista de mistérios e o embrenhar-se em aventuras pelas desconhecidas esferas da palavra e da inspiração.

Enquanto ser iluminado pelo sol, o eu lírico projeta-se às alturas, como Ícaro, tendo em vista desvelar a essência da poesia. Ao mesmo tempo que é homem, o sujeito lírico aproxima-se dos deuses quando detém consigo o dom da palavra e nela sorve sua liberdade e o alcance das alturas rumo ao infinito.

Como um pássaro, o sujeito voa e se rende à leveza do ar, fundindo-se a esse elemento, mesma fusão sentida por Ícaro. Ao simbolizar na imagem “Pássaro-Poesia” o exercício poético, Hilst confere à inspiração um dom desafiante e sublime, que conduz o eu lírico à revelação do inconsciente, que se faz dinamizado pela palavra e pelo ofício de versos.

Os estudos de Gilbert Durand e Gaston Bachelard são elucidativos para nós sobre as simbólicas da ascensionabilidade, do pássaro e do elemento ar, as quais são oportunizadas pela leitura do canto I. A asa, como um dom de liberdade, é para Durand (2002, p. 130) um “instrumento ascensional por excelência”. Além disso, o teórico confere à asa a conquista do ar: “A fantasia da asa, de levantar voo, é experiência

imaginária da matéria aérea, do ar – ou do éter! –, substância celeste por excelência” (DURAND, 2002, p. 133).

Bachelard atribui à asa a imaginação simbólica: “A asa, atributo essencial da volatilidade, é marca ideal de perfeição em quase todos os seres” (BACHELARD, 2001, p. 68). De acordo com o estudioso, a asa está relacionada à transcendência: “De todas as coisas atinentes ao corpo, são as asas as que mais participam do que é divino” (BACHELARD, 2001, p. 68). E acrescenta: “A asa só fez, posteriormente, dar um nome ao símbolo, e o pássaro veio em último lugar para dar ser ao símbolo” (BACHELARD, 2001, p. 69). Perante isso, o pássaro denota “uma força ascensional que desperta a natureza inteira” (BACHELARD, 2001, p. 70).

A poesia de Hilda Hilst, no que concerne às animalidades, é ungida por um aspecto de ruptura com o profano e caminha para o alcance de estruturas profundas e infinitas, denotando, assim, uma procura pelo elevado. Escrever, criar versos e atingir a esfera do sagrado perpassa o erotismo e a consciência ambivalente do terreno e dos desejos humanos e selvagens que invadem a criatividade.

O pássaro, nos estudos de Durand, é quase desmaterializado, nem é animal, é angélico, por conta de suas asas e de seu voo. Nesse rumo, o pássaro, é, nesse poema, uma imagem símbolo da poesia. Em sua nuance arquetípica de associação ao elevado e ao sublime, retrata em seu cerne simbólico o enfrentamento do homem perante o tempo e seu estado limitado diante do cosmos.

A imagem “Pássaro-Poesia”, na poesia de Hilda Hilst, vinculada, nesse poema, como uma via para assimilação da palavra e da inspiração, demonstra o fato de a poeta ter produzido uma lírica voltada para os processos criativos que envolvem a escrita e seu entusiasmo, tendo em vista a expressividade da palavra em seu aspecto além do tempo, associada ao sublime e ao belo, arqueticamente vindoura de estruturas profundas do inconsciente. A respeito de manter em todos os gêneros que produziu elementos oriundos da poesia, Hilda Hilst relata: “Todos os meus textos são muito poéticos sim. Acredito no que diz Novallis: quanto mais poético, mais verdadeiro” (FUENTES, 2002, p. 14).

Nesse rumo, o poema I simboliza, pela imagem “Pássaro-Poesia”, o exercício da poesia como um gesto criativo, tanto de imagens como de palavras, bem como a recuperação do mito de Ícaro, ainda que de modo latente. A poesia é nomeada em

iniciais maiúsculas, “Pássaro-Poesia”, uma imagem que traz consigo o exercício da poesia em estado puro, em suas possibilidades e inspirações que vão e vêm, livremente. Pássaro e poesia conjugam-se em um mesmo termo. Denotam um interlocutor que se coaduna com o eu lírico em reverberação de um tom laudatório, para que a lírica seja exercida criativamente, pois têm a capacidade de conduzir o eu ao “impossível”, permeando, em si, no segundo verso, as imagens “Amanhã” e “luz”.

Quando o eu lírico é carregado, tem a possibilidade de descobrir esferas sublimes, dotadas da palavra reveladora de mistérios da transitoriedade do homem. Como um ofício destinado a uma sacralidade, uma poesia que acalenta as angústias do sujeito lírico permite-lhe o acesso a uma metalinguagem em uma nuance ancestral, isenta de tempo e arraigada por um espaço totalizante. Dessa maneira, o sujeito une-se à liberdade da palavra, a um movimento que demonstra como o dom da palavra é contínuo frente à finitude do ser: é um caminho para que o uno torne-se pleno, em intimidade com a palavra e sua essência criativa, liberto da fragmentação com o outro.

“Pássaro-Poesia” é denotativo de um voo que vai além do corpo e do espírito, que ultrapassa o tempo e engendra uma superação da espacialidade. É a concepção de uma poesia elevada, isenta da vontade de quem a exercita, é uma imagem simbólica da liberdade da escrita e da criação. A liberdade concernente ao ofício de palavras é alcançada por meio da imagem do voo, que se assimila a aspectos denotativos não apenas do sagrado, mas, sobretudo de alcance de esferas criativas desconhecidas e outrora temidas pelo homem. O fato de ser carregado pelo “Pássaro-Poesia” permite que o sujeito lírico seja envolvido numa esfera etérea, além de sua condição de efemeridade e fragmentação.

O início do poema, “Carrega-me”, reporta o sujeito lírico de uma condição temporal e finita para a atemporalidade, não apenas como sendo um desejo, em pedido laudatório, mas ainda um convite em tom erótico, dirigido ao “Pássaro-Poesia” como súplica. Dessa forma, pelo erotismo, o eu visa superar o tempo profano rumo ao alcance de uma esfera sagrada.

Bataille (1968) vincula o erotismo à criação poética, uma vez que, em ambos, figurações distintas ou díspares são colocadas em aproximação. Nessa conjuntura, rompe-se o uno, o individual e descontínuo até o alcance do plano da continuidade, que provoca a infinita busca por um complemento.

Eis um erotismo que embala e liberta o sujeito do tempo e da morte, uma via para a superação de uma condição primeira e descontínua pela imagem “o Amanhã”. É um tempo que se estende como totalizante em uma projeção futura. Personificado, “o Amanhã” será cruzado pelo “Pássaro-Poesia” como uma possibilidade de ruptura de um tempo profano, uma vez que, em seu estado inicial de inspiração, a poesia é expressão de uma palavra reveladora de entusiasmo.

Nesse sentido, o eu lírico será carregado para um tempo infinito, o tempo da palavra em sua origem, isento de grilhões, rumo a uma transcendência que o alinhará, nesse futuro, a uma criatividade atemporal. Um tempo vindouro será dominado pelo eu lírico em apaziguamento com suas inquietudes perante a morte e sua temporalidade.

Além de “Amanhã”, outra imagem é revelada desse cruzamento do “Pássaro-Poesia” pelos ares: “a luz”. Novas possibilidades criativas são engendradas pelo eu lírico nessa travessia do elemento ar com o “Pássaro-Poesia” a partir do exercício da palavra, agora despertada não apenas em inspiração, mas em descobertas. De acordo com Durand, inspiração e luz, em seus sentidos de revelação, incorporam-se na criação de palavras: “Com efeito, há completa reciprocidade entre a palavra e um signo visual” (DURAND, 2002, p. 157).

Tanto o mito de Ícaro como o “Pássaro-Poesia” fazem analogia à simbólica das alturas e da liberdade. Ambos remetem ao alto e ao alcance de planos infinitos, além do tempo e do espaço. A transcendência reverbera-se de uma voz lírica que se alinha a uma viagem cujo destino é “o impossível”, mesmo atributo dado à criatividade e ao entusiasmo da palavra reveladora do ofício poético, o qual invade a alma do poeta como aquilo que o arrebata.

Outra imagem completa a descrição de como o eu lírico canta sua viagem sendo carregado pelo “Pássaro-Poesia”, “o impossível”. No que se refere à essência atemporal das alturas que o “Pássaro-Poesia” alcança, “o impossível” sinaliza o ascender ao sagrado e ao ofício da poesia, tido como inserido em uma vertente desconhecida e inacessível, dependente da inspiração, da luz e regido por um manancial de criatividade, o “Pássaro-Poesia”, libertador das essências transitória e profana nas quais se insere o sujeito lírico.

A viagem percorrida pelo eu lírico, nos versos três e quatro, é solitária e traz o sentido de uma entrega além das alturas, uma entrega ao autoconhecimento e à

humildade. Em “de barro e palha tem sido esta viagem/ Que faço a sós comigo”, o sujeito descreve sua viagem com o mergulho em si mesmo, como sendo um recurso para assimilar a plenitude de estar ao lado do “Pássaro-Poesia”, uma vez que, antes de atingir as alturas só alcançáveis pelo “Pássaro-Poesia”, é necessário que a voz renda-se ao exercício de reconhecer a incompletude em si. Portanto, a esfera da totalidade é, dessa forma, notada pelo eu como dom exclusivo do “Pássaro-Poesia”.

A imagem “barro e palha” sinaliza a simplicidade da viagem do eu lírico solitário e descontínuo. Isento de proteção ou da possibilidade de alcançar vias infinitas, isolado, o sujeito lírico é entregue a nuances primeiras, referentes, respectivamente, aos elementos terra e ar. Como resquícios do caráter transitório do eu, “barro e palha” configura-se como a presença de uma palavra lírica isenta de elaboração.

Sendo assim, inspirada e criada em seu estado bruto e original, significada a partir do caráter imediatista do eu lírico e sem a penetração de uma subjetividade imbuída pelo sagrado da inspiração que o “Pássaro-Poesia” entoa ao poeta, “barro e palha” confere ao eu lírico a energia da natureza em sua criatividade. Mesmo sendo uma viagem pela palavra tratada pelo eu como temporal e solitária, a inspiração é aqui reflexo de como a simplicidade evoca o inconsciente do poeta do elemento terra em “barro” rumo ao alto da viagem etérea de “Pássaro-Poesia”.

Gilbert Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário*, é esclarecedor de como viagem e elevação são dois significados simbólicos que contêm um estreito vínculo entre si: “A ascensão é, assim, a ‘viagem em si’, a ‘viagem imaginária mais real de todas’ com que sonha a nostalgia inata da verticalidade pura, do desejo de evasão para o lugar hiper ou supraceleste” (DURAND, 2002, p. 128).

Os versos a seguir, “Isenta de traçado / Ou de complicada geografia, sem nenhuma bagagem”, mostram como a viagem pela inspiração é isenta de planejamento, pois é oriunda de um exercício criativo referente ao sagrado, que vai além dos espaços. A liberdade dos ares, atingida pelo “Pássaro-Poesia”, é cantada nesses versos com a falta de destino.

Assim, a criatividade é alcançada a partir de um ofício de versos arraigado pela autonomia por parte do eu lírico, alcançada em sua essência por meio da inspiradora companhia do “Pássaro-Poesia”. Eis um voo que embala a falta de destino, no qual as esferas infinitas e imortais da palavra serão atingidas. O tempo profano, de finitude, é

rompido pela poesia que liberta, sem “traçado”, sem “complicada geografia” nem “bagagem”.

Pleno, o pássaro que inspira a palavra poética para o eu lírico paira nas mais distintas altitudes criativas, sem rota definida e se move na liberdade de alturas que dispensam a necessidade de apego do eu à sua rotina e ao que habita em sua vivência passageira. Nesse sentido, sem nada consigo a carregar, a voz lírica entoa sua criatividade liberta do tempo e do espaço e atinge o que há de mais profundo em seu exercício poético, confiando na fugacidade do “Pássaro-Poesia” diante do tempo e da morte.

O sagrado é contemplado pelo eu com a anulação de tudo aquilo que limita sua criatividade, ao passo que “Pássaro-Poesia” irrompe-se diante do destino não apenas como um símbolo de proteção das palavras do eu lírico mas, sobretudo, como uma energia inspiradora do alcance de possibilidades desconhecidas de escrita. Diante dessa vivência de deslumbrado da poesia, o eu lírico reporta seu desejo de voo com o pássaro como sendo um passageiro que se evade da temporalidade rumo à descoberta de inesperados processos criativos.

Feita essa descoberta, a voz lírica canta, nos próximos versos, como tem em sua essência o caráter transitório e finito, o qual se diverge do aspecto sublime e infinito do “Pássaro-Poesia”: “Hei de levar apenas a vertigem e a fé: / Para teu corpo de luz, dois fardos breves”. Quando o eu almeja levar em sua viagem somente “a vertigem” e “a fé”, desvela estar entregue a qualquer possibilidade oferecida pelo alcance do alto.

Diante do “corpo de luz” do “Pássaro-Poesia”, “a vertigem” e “a fé” sinalizam como o eu lírico é imbuído de finitude ao passo que o pássaro traz consigo sua acepção de liberdade. Para que o sujeito assimile essa liberdade, é necessário que se renda, de modo devotado e confiante, ao corpo pelo qual pretende ser carregado.

A imagem “corpo de luz” tem no mito de Ícaro uma simbólica arquetípica que remete ao aspecto de iluminação e aproximação do sol pelas alturas e faz alusão ao fato de ser Ícaro um humano que desafiou o poderio dos deuses. Ícaro, filho de Dédalo, idealizador de suas asas de cera, é por meio delas transportado para o alcance da liberdade a partir do sol e do ar. É uma imagem que reporta à altura, à queda de Ícaro e à relação desse mito com a iluminação. Ao mesmo tempo que o sol encanta e atrai Ícaro, derrete suas asas e implica em sua queda.

Como um “corpo de luz”, Ícaro atinge a iluminação. Ao mesmo tempo que alcança as alturas, em unidade com o ar e o voo, Ícaro não perde de si o seu caráter transitório, formando com asa um só corpo e rendido ao destino. Essa imagem se aproxima do “Pássaro-Poesia” no sentido de que tanto a palavra inspiradora como o poeta, inebriado pela energia da criatividade, alcançam as alturas e os mistérios de uma poesia que desperta iluminação e discernimento diante da temporalidade e da morte, como um destino transitório e finito.

O fato de estar iluminado, de ser “corpo de luz”, faz com que o “Pássaro-Poesia” seja o portador tanto da palavra reveladora da poesia que está presente em alturas inalcançáveis como também na queda, quando essa palavra pousa nas mãos do poeta. Toda vivência do alto traz consigo a queda. Alto e baixo foram representados em Ícaro na execução de um voo que corroborou nesse antagonismo. Dessa maneira, a criatividade manifesta-se como uma energia ambígua, que oscila de esferas sublimes a cotidianas, com a prevalência de sua leveza e de seu mistério.

Os versos a seguir também rememoram o mito de Ícaro: “Deixarei palavras e cantigas. E movediças / Embaçadas vias de Ilusão”. O mito revela o aspecto inexato e da busca, por meio das alturas, da conquista daquilo que amedronta e entorpece. A movência é vivificada em Ícaro não apenas pela liberdade de suas asas em movimento pelo céu mas, sobretudo, através da crença de que somente o alto seria alcançado. Para Ícaro, a queda fora anulada em “vias de Ilusão”, apesar de essa figura mítica ser lembrada nas diversas culturas pela eternidade das “palavras” e das “cantigas” de seu feito, de tentar, com asas de cera, alcançar o infinito e nele sobreexistir.

Quando Ícaro cai, é experienciada a esfera do humano. Ícaro empreende em si sua transitoriedade. Entregue ao destino, a morte perfaz-se como uma energia fundante de que o desejo dessa figura mítica é descontínuo. Mesmo tendo sido alcançada de modo breve, a contemplação do alto e de sua infinitude trouxeram para Ícaro a compreensão de que o alto é a aproximação de algo perfeito, outrora exclusivo dos deuses. O voo coaduna com o pouso. É a terra que impulsiona e acolhe todo voo: alto e baixo, altura e queda.

Ícaro é a expressão de que o homem atinge o infinito e supera suas ilusões por meio do engenho, aqui, as asas de cera. Da mesma maneira, a palavra, vindoura do alto e de esferas sublimes, alcança as mãos do poeta a partir de seu ofício criativo, de seu

empenho em subir por espaços desconhecidos, passíveis de serem descobertos por meio do chamamento do “Pássaro-Poesia”.

Os versos: “Não cantei cotidianos. Só te cantei a ti / Pássaro-Poesia / E a paisagem-limite: o fosso, o extremo / A convulsão do Homem” trazem um eu lírico que enaltece a palavra a partir do “Pássaro-Poesia”. Nesse canto, o sujeito anula a esfera temporal e busca, na vivência do sublime, alcançado pelo alto através do fato de ser carregado pelo “Pássaro-Poesia”, empreender a energia de uma palavra totalizante, isenta do tempo de “cotidianos”.

Assim, o que é trivial, corriqueiro e inerente à vivência terrena e mundana do homem dá lugar ao canto de algo profundo, o “Pássaro-Poesia”, que mesmo sendo sublime, é antagônico, é “o fosso, o extremo”. Nessa inspiração e entusiasmo poético encontra-se o que há de mais interior e essencial para a criatividade: “A convulsão do Homem”.

Grafado em maiúsculo, “Homem” sinaliza toda a humanidade cantada em sua transitoriedade, em seu corpóreo e dolorido estado e em sua entrega, rendida à descontinuidade diante do tempo. Nesse rumo, a dor da inspiração faz com que o homem sujeite-se em joelhos e em trabalho engenhoso e dedicado rumo à descoberta das palavras que revelam a poesia e o entendimento desse mesmo homem como participante de uma totalidade que desconhece, busca e teme, paradoxalmente. Alto e baixo, sublime e corpóreo, o pássaro que inspira poesia e o homem que busca a inspiração coexistem não apenas em versos mas em energia criativa para que a palavra seja sobressaída como aquilo que é desconhecido.

Enveredar pelas estruturas profundas é o mesmo que pressentir no eu o reconhecimento de sua psique em embate com a liberdade e a inspiração conferidas por “Pássaro-Poesia”, uma imagem que persiste como escudo protetor da criação da poesia, como fonte de inspiração para o canto do eu, que não cantou, em sua experiência poética, “cotidianos”, mas a sacralidade do “Pássaro-Poesia”. A queda, a limitação e a finitude, presentes no mito de Ícaro pela falência do voo infinito, são simbolizadas, nesses versos, pelas imagens “paisagem-limite”, “fosso”, “extremo” e “convulsão do Homem”, imagens que não foram negadas pelo sujeito, mas aceitas como o embate com a condição humana limitada, que transita do aéreo para o terreno, já que, nesse terreno, reconhece como a ele intrínseca.

Isolada dos demais versos, “Carrega-me contigo. / No Amanhã” é uma estrofe que sinaliza e intensifica o tom de clamor do sujeito lírico pelo “Pássaro-Poesia”, invocado em esperança e em projeção de um futuro vindouro como companhia, aconchego e possibilidade de alcance da revelação da poesia. Em maiúsculo, “Amanhã” representa um tempo total e sublime, isento de temporalidade e de morte, passível de reportar a voz lírica a uma altura não apenas em plano físico mas, sobretudo, em um plano criativo e subjetivo.

O eu lírico empreende, ao “Pássaro-Poesia”, uma súplica que é reforçada nesses versos finais. Em tom de evocação, a voz lírica contempla a sacralidade do “Pássaro-Poesia” e toma em uma imagem, simultaneamente ascensional e animalesca, uma simbólica de completude, de leveza e de contemplação do sublime que envolve o fazer poético.

Pela leitura dessa imagem “Pássaro-Poesia”, em Hilda Hilst, identificamos a presença, na literatura contemporânea, da vivacidade dos mitos explicativos da condição humana acerca de seu desejo de liberdade e de busca pelo infinito. Assim, a transcendência da poesia é personificada como a imagem da inspiração etérea, sagrada e sublime do ofício da palavra.

Ser carregado pelo “Pássaro-Poesia”, alcançar esferas de inspiração rumo à elevação do sublime e coabitar com os mistérios e as profundezas de uma temporalidade desvela o desejo do eu de atingir a completude pela palavra, ainda que a mesma coexista com a dor humana.

Portanto, o diálogo com a energia criativa possibilita ao sujeito lírico o acesso ao conhecimento de si, de sua inspiração e, sobretudo, dos questionamentos do homem diante do caos e do voo que se torna terreno após a imaginação e a inventividade. Isso porque, após essa aventura errante, o “Pássaro-Poesia” pousa no papel e ali cogita palavras, simbolizadas pela figura mítica de Ícaro, que contemplou, a um só tempo, ascensão e queda, assim como o eu, que flutua no ar em busca de palavras e as pousa em um poema que transmuta, pela palavra, sua força sagrada.

2.3 Asa, pássaros e plumas no canto de Orfeu: “Que canto há de cantar o que perdura?”

A produção poética de Hilda Hilst fortalece-se no diálogo com as estruturas profundas da psique humana e com as imagens primordiais coletivas que se fazem presentes em sua expressividade, como um recurso questionador. Religar o homem a uma continuidade por meio dos mitos redefine a poesia em sua força de expressividade arquetípica, de onde a palavra urge como energia criativa capaz de aquietar o medo da humanidade diante da morte e do tempo.

Acerca desse tema, assim descreve Ana Maria Lisboa de Mello, na obra *Poesia e imaginário*: “O inconsciente coletivo, ao contrário do individual, é idêntico em todos os homens e constitui o fundamento psíquico universal, de teor suprapessoal, presente em cada ser humano” (MELLO, 2002, p. 36). Os mitos, na poesia de Hilda Hilst, repercutem na contemporaneidade como o homem questiona a si diante do mundo e de sua problemática diante do tempo, quando se reconhece como fragmentado de sua própria essência.

O canto, na poética hilstiana, é uma via para a assimilação de estruturas profundas e arquetípicas. É a expressividade de uma palavra que se rompe rumo à liberdade e ao entendimento de que o tempo é salvaguardado por uma continuidade que vai além da inspiração: reverbera-se a partir de culturas ancestrais.

No decorrer da escrita poética, a energia criativa conflui com a arte, e juntas recriam um espaço que não foi perdido, o espaço dos mitos, que fazem parte de estruturas constitutivas de povos e de culturas, mas que perpassaram pelo tempo com modificações culturais, preservando-se as bases simbólicas e arquetípicas. Mitos dialogam com a contemporaneidade no sentido de que repercutem as inquietudes que ainda prevalecem no homem como não respondidas, além do fato de o próprio mito ser em si incompleto, o que faz com que o mesmo esteja sempre se refazendo ao longo dos tempos.

A metalinguagem, na poesia hilstiana, é realizada como propulsora da criatividade de um eu lírico debruçado na descoberta da inspiração por meio do entusiasmo poético. Diante do fato de estar rompido de uma ancestralidade, o homem da atualidade questiona-se sobre como o afastamento de suas estruturas profundas despertaram nele uma consciência de descontinuidade.

Esse tempo ancestral e totalizante, contraposto a uma sociedade fundada na técnica e na projeção da matéria, faz desse homem enfadonho de buscas as quais não

alcança um ser que tem nos mitos o recurso para reinserir-se em uma essência anterior. Seria essa, portanto, uma resposta aos anseios do homem contemporâneo por união não somente com o outro mas, sobretudo, consigo e com a palavra que o libertará da fragmentação.

O canto a seguir, o II, de *Da noite*, retrata como as estruturas arquetípicas do inconsciente humano urgem pela poesia e por seu entusiasmo. Nesse poema, a palavra, a partir da inspiração, religa o homem a uma base ancestral comum a todos os povos e a busca pela criatividade é cantada como uma energia que instaura o homem em eternidade diante do destino, a partir de imagens referentes à descoberta de esferas desconhecidas e dos mitos primordiais que cantam, de modo latente, o labirinto percorrido pela poesia e pelo inconsciente, na procura pela palavra para fixar o tempo e os sentimentos:

II

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

E o que eu desejo é luz e imaterial.

Que canto há de cantar o indefinível?
 O toque sem tocar, o olhar sem ver
 A alma, amor, entrelaçada dos indescritíveis.
 Como te amar, sem nunca merecer?
 (HILST, 2017, p. 486-487).

O eu lírico questiona o ofício de sua palavra e interroga, repetidas vezes, qual seria o canto da eternidade e daquilo que não se define. O merecimento também o faz questionar a essência da palavra e as angústias da ruína de um tempo esquecido, porém ressonante em uma luz erótica que enlaça o eu.

A palavra possibilita o entendimento de algo que não se define, apesar de o outro ser prenhe de luz e desejo. Não nomear o que sente faz do eu um artífice de

possibilidades em vias que se contradizem, pelo olhar que não se vê e pelo toque que nada toca.

Dante de vazios, perfaz-se o que não se descreve em palavras, mas o entendimento de algo que não se assimila, categoriza-se no antagonismo do existir, entre finitude, desordem e arrebatamentos, no caminho de uma imperfeição dissonante da sublimação da imagem “asa”.

Cantado em três estrofes, o canto II retrata, já na primeira, o interrogar do eu lírico diante do que faria com que sua voz e a voz da poesia sejam eternizadas. O que cantaria o perdurar da palavra diante do tempo? Quais seriam as estratégias desse eu para que o tempo fosse rompido por uma palavra reveladora do que há de mais profundo e arquetípico no homem e em sua existência?

Desse modo, o sujeito reflete, pelo gesto questionador, uma inquietude perante a criatividade, interrogando a palavra, tomando-a como uma interlocutora que detém o conhecimento do que ela mesma possui em si como essência inspiradora para o eu. Quando a voz lírica assimila em si uma finitude, toma a palavra como uma esfera infinita diante do destino.

Com apenas um verso, a segunda estrofe isola-se da primeira e da terceira e indica o desejo da voz lírica. Distante da matéria, a voz lírica trava um embate com o tempo buscando uma essência criativa isenta de ser apreendida. A iluminação, a descoberta e a sabedoria perfazem a procura do eu por uma palavra ancestral e bruta, mas que é, ao mesmo tempo, iluminada pelo entusiasmo poético.

Por fim, a última estrofe canta o que não é passível de definição, o que ocorre sem ocorrer de fato, tendo paradoxos como imagens que reverberam a palavra em sua energia fundante de descrever o cosmos por si só. É uma estrofe que se encerra com um terceiro questionamento do eu lírico: seria ele passível de receber o amor, o dom da inspiração, sem merecimento? Isso indica como a voz reconhece-se aquém da eternidade da poesia, pois é prenhe de humanidade, liga-se ao terreno, enquanto que a poesia emana uma energia além do tempo.

O primeiro verso: “Que canto há de cantar o que perdura?” interroga o fazer poético diante da eternidade. Qual seria o “canto” que cantaria a essência profunda e misteriosa da poesia? Como sendo ofício do gesto de cantar, o canto é imiscuído da significação simbólica da melodia que entoa a continuidade do homem diante do tempo.

Nesse rumo, qual seria o “canto” mais adequado para evocar as esferas desconhecidas da atemporalidade? A imagem cantar seria, por conseguinte, um ato simbólico e arquetípico, de consolo do homem diante de sua finitude. O gesto de cantar é o mesmo que permanecer e seguir, estender o tempo e vencer a morte.

Canto e poesia misturam-se nesse verso como manifestações do entusiasmo da criatividade e da inspiração a partir da palavra. Ser eterno, nesse sentido, prevalecer no tempo, é estender-se pelo dom da palavra, vocalizando-a por meio de sentidos elaborados que desencadeiem a possibilidades profundas e íntimas.

O sujeito lírico segue sua interlocução com o ofício poético nos versos adiante: “A sombra, o sonho, o labirinto, o caos / A vertigem de ser, a asa, o grito”. Como continuidade da interrogação do primeiro verso, o eu lírico constrói, de modo antagônico, imagens referentes a mistério, incertezas e inexatidão, no segundo verso, e insere a palavra diante da criatividade e do alcance de possibilidades infinitas e contínuas, no terceiro verso.

Do incerto, “o labirinto, o caos”, para a libertação, “a asa, o grito”, a palavra é conduzida como sendo uma energia criativa que brota de fontes desconhecidas e caóticas. Vindo de espaços inexatos, oscilantes e inseguros, o “canto” que canta o que será eternizado urge por uma revelação e por uma sistemática harmoniosa e livre, que arrebata o eu lírico com o dom da transformação de sua essência anterior, ainda que coexistam energias ambíguas que oscilam entre dúvidas e gestos de voo. A alma do poeta necessita de uma revelação e de uma assimilação de que a palavra oriunda do entusiasmo poético supera a desordem, é vindoura de um equilíbrio só alcançável a partir de uma essência misteriosa.

Quando alcança a esfera da inspiração, o poeta mostra-se revelador de mistérios e dotado de uma energia que não consegue explicar, mas que se alinha a estruturas inconscientes e profundas, vinculadas a bases ancestrais. Assim, cantar “o labirinto”, “o caos”, é um gesto que imiscui o fazer poético:

Um poeta, enquanto arquitecto de poemas, é portanto bastante diferente daquilo que é enquanto produtor desses elementos preciosos de que toda a poesia deve ser composta, mas cuja composição se distingue, e exige um trabalho mental completamente diferente. (VALÉRY, 1995, p. 87).

O terceiro verso, “A vertigem de ser”, traz consigo a incerteza que circunscreve o eu em uma esfera de limitação diante do tempo. Inexato e tomado pelo tempo, o existir, pela imagem “vertigem”, está ligado ao profano e ao transitório, ao passo que desperta tanto mistério quanto arrebatamento. Existir é parte de um desafio que traz a queda, o fim, assim postulados por Gaston Bachelard em *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*: “O escuro, a queda, a queda no escuro, preparam dramas fáceis para a *imaginação inconsciente*” (BACHELARD, 2001, p. 91, grifo do autor).

No que diz respeito à simbólica da “asa”, observa-se que a mesma suscita a conquista das alturas e da liberdade. É o que há de mais elevado, sublime e concernente ao tempo sendo rompido para o alcance de uma totalidade. Bachelard assim discorre sobre essa imagem: “[...] é porque o vôo onírico constitui frequentemente – contra todas as lições da psicanálise clássica – uma *volúpia do puro*, que atribuímos tantas qualidades *morais* ao pássaro que atravessa o céu dos nossos dias” (BACHELARD, 2001, p. 69, grifo do autor). Gilbert Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário*, assim dirime os atributos da asa: “[...] seria essa aspiração psíquica à pureza, ao volátil, ao util que reconheceria a figura aérea do pássaro” (DURAND, 2002, p. 133).

Ainda nesse verso terceiro, “a asa” amplia-se em “o grito”. Além de apreender as esferas misteriosas e inalcançáveis das alturas, o eu lírico identifica sua voz como ecoante diante da conquista do sublime. Por isso, a descoberta da palavra não se limita ao alcance do sagrado: assim que forem alcançadas, faz-se urgente serem proclamadas para que se eternizem no ofício poético.

O gesto de gritar assimila-se ao gesto de cantar a palavra reveladora do alto, de esferas totalizantes e infinitas. Do alto ecoa a inspiração de um canto apaziguador da inquietude da voz lírica. O canto não se dissocia do voo, repousa em planos profundos e desconhecidos do inconsciente, o qual situa o homem em um tempo de origem da lírica, retratado por Ernst Cassirer, na obra *Linguagem e mito*:

Entre todos os tipos e formas da poesia, a lírica é aquela que mais claramente reflete este desenvolvimento ideacional, pois a lírica não somente se arraiga, desde seus começos, em determinados motivos mítico-mágicos, como mantém sua conexão com o mito, até em suas produções mais altas e puras. (CASSIRER, 1992, p. 115).

Cantar é fazer ressoar a expressividade do alto. Quando a palavra sobressai-se diante do tempo, eterniza-o e amplifica a consciência criativa do eu lírico, ligando-o a tudo aquilo que outrora era temido e questionado. Como participante da origem das palavras, o eu empreende na descoberta da palavra uma energia prenhe de conteúdo simbólico ancestral. Sobre a palavra como sendo um arquétipo fundante de culturas oriundo das alturas, assim escreve Durand:

[...] a palavra, homóloga da potência, é isomórfica, em numerosas culturas, da luz e da soberania do alto. Este isomorfismo traduz-se materialmente pelas duas manifestações possíveis do verbo: a escritura, ou pelo menos o emblema pictográfico, por um lado, o fonetismo por outro. (DURAND, 2002, p. 157).

Os versos em seguida, o quarto, o quinto e o sexto, da primeira estrofe, cantam o vínculo do amor com o tempo: “Que mitos, meu amor, entre os lençóis: / O que tu pensas gozo é tão finito / E o que pensas amor é muito mais”. Esses versos trazem a essência da poesia como revelação criativa e inspiradora do erotismo. O amor, via de união profunda, é cantado nesses versos como um entusiasmo que se sobressai além do tempo, salvaguardando-o do destino que transforma o desejo em morte.

Cantado como energia inconsciente, o erotismo é aqui refletido como uma busca que não se cessa. Entretanto, são inspiradas outras buscas, salvaguardando no homem o desejo de ir além não apenas no ofício da palavra como da criatividade.

Amor e criatividade irrompem-se a partir da busca por uma completude que supera o estado original do homem, cindido, fragmentado de si e fragmentado do outro. Reconhecido como unitário, o eu lírico encontra na poesia e no canto de “mitos” um recurso para assimilar sua ancestralidade e repousar, em estruturas arcaicas, mas profundas e essenciais, sua inspiração.

Acerca da apreensão de um instante total e profundo, “gozo” indica uma brevidade e realização cristalizada no corpóreo, no profano, mas de desejo pela inspiração enquanto que o sentimento de infinitude é sobressaído por meio da constante interrogação do eu lírico diante de quais seriam os atributos que fariam do canto algo sagrado e simbólico de sua essência criativa interior.

As palavras, sob esse parâmetro, são transformadas pela poesia diante de um homem que se desconcerta e é refeito sobre qual seria a origem do entusiasmo criativo

que inspira a poesia. Octavio Paz, em *O arco e a lira*, assim faz remissão ao poder inaugural e transformador das palavras no ofício poético: “Tão logo [as palavras] reconquistam sua plenitude, readquirem seus significados e valores perdidos. [...] Mas essa volta das palavras à sua natureza primeira – isto é, à sua pluralidade de significados – é apenas o primeiro ato da operação poética” (PAZ, 1982, p. 133).

Partamos para a análise dos versos finais da primeira estrofe: “Como cobrir-te de pássaros e plumas / E ao mesmo tempo te dizer adeus / Porque imperfeito és carne e perecível”. Nesses versos, “pássaros” e “plumas” fundem-se como uma imagem dissonante da temporalidade do outro.

Transitório e ligado ao terreno, o fato de o outro ser coberto por uma animalidade etérea, a qual faz remissão à liberdade e ao infinito diante da leveza das palavras poéticas, gera um contraponto à “carne” e ao “perecível”. Assim sendo, as imagens “pássaros” e “plumas” são passíveis de questionamento por parte do eu lírico.

A leveza da poesia, circunsoante na animalidade do pássaro, que empregado no plural indica o poder da criatividade que irrompe das alturas rumo à inspiração, de modo múltiplo, tem em “plumas” a expressão máxima de como o entusiasmo poético enegeia-se da ruptura do tempo. Em imagens sensoriais e de conquista de altitudes, “pássaros” e “plumas” convergem como uma energia que entoa o desejo do eu lírico em encontrar um canto que seja realização de seu inconsciente profundo, o inconsciente da poesia que contempla em si mesma a superação da finitude e a criatividade.

Energias oscilantes perfazem a ótica de uma voz lírica imbuída da imperfeição por onde caminha o ofício poético. As imagens “pássaros” e “plumas” suscitam a sublimação e o aspecto etéreo que envolve a criatividade. Assim, esses versos sete a nove são plenos de sagrado, um sagrado que, simultaneamente, acolhe o temporal de “carne e perecível”.

Pousado em uma estrutura profunda, a estrutura de um inconsciente criativo ancestral, “pássaros” e “plumas” fazem referência a uma poesia que vai além de si e que dialoga com as inquietudes do eu lírico em alcançar um canto que perdura pelo tempo, rumo ao infinito. Porém, a voz lírica reconhece, no ofício de sua poesia, ser impossível cobrir o outro de “pássaros” e “plumas”. Identifica que há nesse outro uma essência perecível, temporal, convergida na mortalidade, sinalizada por “dizer adeus”.

O outro não é apascentado pelo tempo a partir da descoberta de “pássaros” e “plumas”, pela poesia que é cantada em sua forma profunda e ancestral. Isso porque “imperfeito” circunscreve-se no profano, em contraposição à palavra sagrada e ao mito.

Essa palavra ancestral, almejada pelo eu lírico, desperta no mesmo desconcerto e inquietude quando identifica estar o outro imbuído por “carne” e “perecível”. É um outro rendido à transitoriedade.

Nesse viés, as imagens “pássaros” e “plumas” fazem emergir nessa primeira estrofe a essência de uma poesia que dialoga e que se harmoniza consigo mesma e que funda no eu lírico a possibilidade de ter acesso à procura por aquilo que lhe falta: a descoberta do mito como resposta às inquietudes referentes do que seria um canto profundo e verdadeiro. O mito perfaz-se da revelação daquilo que é inassimilável ao homem, nas palavras de Mello: “[...] é a palavra que revela e mantém os códigos da existência instituída, preservação que decorre da repetição periódica da palavra reveladora, através do ritual ou relato” (MELLO, 2002, p. 31).

Em único verso, a segunda estrofe canta aquilo que é buscado pelo eu lírico: “E o que eu desejo é luz e imaterial”. Nesse verso, a voz lírica entoa em sua procura pela palavra a urgência por iluminação e pela ausência do tempo.

A imagem “luz” circunscreve a busca do eu lírico em uma nuance não apenas de atemporalidade mas da revelação dos mistérios da poesia. Diante de “luz”, o eu lírico participa de uma esfera única e exclusiva de sua procura. Assim, pela iluminação, consegue apreender suas angústias no tempo rumo a uma proteção clarificada pelo discernimento.

Já “imaterial” remete a tudo aquilo que não é assimilável pela percepção, mas compreendido em uma projeção íntima. É referência a uma palavra que entoa o entusiasmo poético, em reverberação de estruturas profundas e primeiras: “Ao relatar como o cosmos, o homem e toda a natureza tiveram origem, o mito, sobretudo o cosmogônico, é modelo exemplar de todos os atos humanos” (MELLO, 2002, p. 30).

Essa estrofe, a partir das imagens “luz” e “imaterial”, conduzem o eu lírico a uma criatividade fundada na descoberta da palavra e da essência arquetípica do mito. A divindade Orfeu, simbólica da inspiração poética, é cantada nessa estrofe como a revelação de algo de difícil assimilação e descrição, a poesia em sua fonte primeira, plena em significado ancestral.

Orfeu insere-se em estreito vínculo com as Musas, é a divindade que se remete à poesia como criação. Funde-se, de modo simbólico, com “imaterial”, aquilo que permeia a criatividade de palavras rumo à descoberta da poesia.

Além disso, em sua narrativa mítica, Orfeu tornou-se “imaterial”, fugiu de sua essência corpórea mas prevaleceu como energia inspiradora através de seu canto. Mesmo com a cabeça rompida pela recusa do amor, segue seu canto lírico, um canto de lamentação em busca de um amor perdido, Eurídice. Amor e poesia perfaziam-se nesse mito como transitórios da manifestação do canto de Orfeu.

Orfeu sinaliza, ainda, a imagem “luz”, pois a palavra que por ele é entoada é a palavra da eternidade e do esclarecimento. Imortalizado por sua cabeça e por um canto que prevalece no tempo, essa divindade evoca a revelação da poesia diante dos mistérios da morte, a palavra que se perpetua mesmo diante da morte.

Aedo por excelência, Orfeu indica como a alma torna-se imortal a partir da música e do canto da poesia. Por meio de uma poesia exercida pela oralidade, Orfeu tem o dom de seu canto e o poder de sua música imbuídos por um mistério: “Por meio de palavras e de música, Orfeu provoca transformações na natureza, desafia os limites que cercam o reino das sombras do Hades, revela verdades eternas capazes de alterar o destino das almas dos mortos” (KRAUSZ, 2007, p. 166).

O exercício da metalinguagem, pousada numa criatividade que vai além do tempo e do espaço, traz em Orfeu o símbolo de como a palavra é marcada pelo desejo e pela procura por estruturas que dialoguem com o que há de profundo na essência da poesia, o esvair-se da transitoriedade.

Orfeu ligava-se ao arquetípico da linguagem em sua origem primeira, detinha no verbo mais que um dom ou habilidade, mas a energia inspiradora de seus cantos que apascentavam as fúrias e encantavam, misteriosamente, todos que o ouvissem. Orfeu era o possuidor do verbo e da assimilação de sua ligação com o divino. Por meio de sua essência criativa no canto, as palavras organizavam-se em estrutura rítmica e diziam os ensinamentos primordiais dos deuses.

Tornar-se livre, ao ponto de alcançar esferas profundas e misteriosas do verbo, é o que desperta no poeta seu entusiasmo, como busca por uma eternidade rompida na contemporaneidade tecnicista. Possuir a palavra e nela inebriar-se criativamente é uma

via de superação do tempo e de libertação do cotidiano. Assim, libertar-se de uma essência terrena era a via para o entendimento dessa voz profunda.

As imagens “luz” e “imaterial” simbolizam a linguagem e o canto que são perpetuados em Orfeu mesmo após sua morte, pois, mesmo morto, continuou cantando sua poesia cindido de sua matéria, sua luz e sua inspiração permanecem: “Mais do que simples reflexo, a arte poética torna-se, como Orfeu, um princípio governante capaz de levar os mortais para além dos seus limites, emprestando-lhes novas forças e transformando suas existências e destinos” (KRAUSZ, 2007, p. 167).

Eis uma palavra que, na segunda estrofe, vai além do fato de Orfeu ter contrariado as divindades da esfera subterrânea, uma palavra que permanece, no canto e na memória, entoando a temporalidade como isenta de significado, perpetuando a voz do poeta diante do medo da morte e da finitude. O amor de Orfeu por Eurídice inspira um canto que lamenta a perda da amada, que jamais será vista, mas cuja dor será perpassada entre as gerações como sendo um canto de tentativa de superação da morte. Mesmo a morte da amada não tendo sido superada, Orfeu representa o poder do canto lírico diante das feras e do estuário da morte.

Ainda nessa segunda estrofe, outra imagem, “desejo”, imiscui-se a “imaterial”, ou seja, o eu lírico empenha sua procura pela palavra a partir de um entusiasmo criativo inconsciente e misterioso: “Ainda assim, as representações platônicas da *Mania* poética continuam a atribuir a origem misteriosa da criatividade poética e da fluência verbal a uma esfera que se encontra além do que é racional e consciente [...]” (KRAUSZ, 2007, p. 179, grifo do autor).

É condizente com o desejo do eu lírico seguir o caminho de Orfeu para a perpetuação de seu canto, guiar-se por esse arquétipo rumo à descoberta de uma ancestralidade que o impulsiona a atingir a eternidade de sua voz por meio do canto de uma palavra profunda e verdadeira, reveladora da essência primeira da poesia.

Esse desejo do eu e a simbólica de Orfeu foram antecipados pela primeira estrofe, a partir das imagens “canto”, “sombra”, “sonho” e “vertigem”, pois: “Os mitos que fazem referência a Orfeu, por outro lado, são ilustrativos da conjunção entre poesia, profecia e encantamento, que se combinam neste personagem como em nenhum outro da tradição helênica” (KRAUSZ, 2007, p. 162).

A terceira estrofe inicia-se com esse verso: “Que canto há de cantar o indefinível?” Mais uma vez, o sujeito lírico interpõe uma pergunta ao ofício poético e à sua própria essência arquetípica. Reconhecendo no canto sua indefinição, a voz lírica empreende uma busca por aquilo que não é passível de assimilação, mas de ser exercido a partir da inspiração e do entrecruzar com uma palavra original, reverberada em sua essência criativa primordial.

A imagem “indefinível” circunscreve o ofício poético a um dom imbuído por mistério, de difícil assimilação ou definição. Também a Orfeu era atribuído o dom de evocar um canto misterioso, cujas palavras conquistavam para si todos que ao mesmo tivessem acesso.

Assim, a memória e a palavra repercutem, na contemporaneidade, como um ofício, por meio da linguagem poética, de uma transposição do tempo rumo a um infinito, também indefinido na ordem cronológica, que alcança o que há de mais profundo no inconsciente. Jorge Luis Borges, em *Esse ofício do verso*, enfatiza a origem do fazer poético:

[...] os antigos, quando falavam de um poeta - um “fazedor” -, pensavam nele não somente como quem profere essas agudas notas líricas, mas também como quem narra uma história. Uma história na qual todas as vozes da humanidade podem ser encontradas - não somente a lírica, a pesarosa, a melancólica, mas também as vozes da coragem e da esperança. (BORGES, 2000, p. 51).

A procura pelo “indefinível”, o elemento que circunda o ofício da poesia, inspira no eu lírico o canto de imagens que contrapõem a si mesmas no segundo verso da terceira estrofe: “O toque sem tocar, o olhar sem ver”. O entusiasmo que entoa o canto e a criatividade da poesia não são assimiláveis pelos sentidos, estão além da percepção e remontam a estruturas desconhecidas e ambivalentes presentes no que há de mais inconsciente e profundo no poeta. São apreensões que não se limitam ao corpóreo, mas se situam, sobretudo, em sua alma. A palavra, nesse sentido, é alcançada por meio do ofício de estruturas psíquicas profundas e misteriosas.

Quanto aos recursos simbólicos, a última estrofe destoa da primeira. Se na primeira estrofe o eu lírico questionava como o canto poético perduraria diante da transitoriedade e do desajuste que o tempo irrompe para a criatividade, na última estrofe são cantadas imagens referentes a acolhimento. Como um tecido, a palavra fora

costurada do caos rumo a um equilíbrio ordenado por versos os quais, no final do poema, estabelecem uma ordem diante do canto.

Toda ruptura é oriunda de algo que fora unido. A tecelagem é a arte da união: “O tecido é o que se opõe à descontinuidade, ao rasgo e à ruptura. É a trama e o que se subentende” (DURAND, 2002, p. 322). Denotativa de continuidade, equilíbrio e busca por complemento, a tecelagem, assim como a palavra, traz consigo a essência de uma repetição que revigora a criatividade calcada em um movimento rítmico e ancestral que a aproxima do desejo como uma procura por algo que falta. Brunel (2005) faz referência ao gesto de tecer como imbuído de feminilidade, é o corpo que se envolve entre tramas e ali realiza uma obra. Os mesmos fios tecidos pelas parcas trazem à luz mistérios sagrados e cíclicos de outras esferas temporais, os mesmos movimentos do útero diante da vida.

O domínio do tempo fora representado, na mitologia grega, pelas parcas, filhas de Zeus com Têmis, a divindade da noite. Eram três fandeiras dotadas do mesmo dom da Penélope de Homero, que projetara seu destino amoroso de esperar por aquele a quem amava em conformidade com sua arte criativa diante da tecelagem. Brunel (2005) discorre sobre as parcas: a elas é atribuído o dinamismo de prender a humanidade em um imaginário arquetípico. Cloto é o presente, que fia o destino, enquanto Láquesis representa o passado, medindo o tempo e é a Átropos que compete realizar o corte da vida, o futuro. As três esferas do tempo alinharam-se aos mistérios da noite, uma vez que, como as aranhas, tecem na ausência de luz.

Em consonância com a ordem da tecelagem, da linha do tempo cronológico figurado pelas parcas e pela continuidade cíclica, estão os gestos de acolhimento, os quais protegem o ser das forças da transitoriedade, que são discorridos por Gilbert Durand: “A ameaça das trevas inverte-se numa noite benfazeja, enquanto as cores e tintas se substituem à pura luz e o ruído, domesticado por Orfeu, o herói noturno, se transforma em melodia e vem substituir pelo indizível a distinção da palavra falada e escrita” (DURAND, 2002, p. 235).

Para o crítico do imaginário, o labirinto, imagem que a primeira estrofe faz remissão, entoa uma simbologia vinculada ao caos, a uma desordem psíquica e desconhecida que provoca pavor, destoante da simbólica da casa, que remete o psiquismo à proteção e acolhida, cantada na estrofe final: “O labirinto é frequentemente

tema de pesadelo, mas a casa é labirinto tranqüilizador, amado apesar do que pode no seu mistério subsistir de ligeiro amor" (DURAND, 2002, p. 243).

Essa terceira estrofe, por meio das imagens “toque”, “olhar”, “alma”, “amor” e “entrelaçada”, vinculam o canto aos gestos de acolher e entoar a energia da palavra que provoca equilíbrio diante do caos. O inconsciente criativo é cantado nessas imagens como uma via para que o eu lírico assimile seu inconsciente a partir do entendimento de si como participante de um cosmos profundo, ligado a estruturas ancestrais.

O tempo denota, tanto na primeira como na terceira estrofes, uma energia que inspira o ofício do canto. Por meio de uma palavra reveladora, o tempo, de terrificante e misterioso, imbuído por desordem e terror, inverte-se a partir do exercício da metalinguagem como sendo um mergulho em uma intimidade que apascenta o caos, rumo a uma harmonia que equilibra o eu lírico unindo-o ao seu ofício, entendido como manifestação da atemporalidade.

Os dois últimos versos do poema trazem o questionamento do eu lírico diante do tempo em tom erotizante: “A alma, amor, entrelaçada dos indescritíveis. / Como te amar, sem nunca merecer?” Desde o primeiro verso do poema, a voz segue questionando como alcançar um canto isento de temporalidade.

O tempo é imiscuído de erotismo a partir das imagens “alma” e “amor”, as quais são entrelaçadas a tudo aquilo que não é passível de ser descrito. Como sendo via para continuidade diante do tempo, o erotismo une aquilo que descontínuo e fragmentado é. Dessa forma, o gesto de costurar, permear laços e harmonizar são maneiras de unir e trazer continuidade, eufemizando o tempo e seu devir.

Por isso que o destino é descrito, nesses versos finais, como uma expressividade de entendimento do eu lírico acerca de si. Sua busca é cessada no exercício da tessitura da palavra poética, “entrelaçada” a um eu que partira em busca daquilo que lhe faltava, a palavra reveladora da essência e do entusiasmo da poesia.

Durand (2002) assevera no gesto de tecer o movimento circular e ritmado do tempo, tomado como atemporal e aproximado do eterno recomeço. Pela roda, as fandeiras, as rocas e os fusos denotam, para o crítico do imaginário, o tempo que foge de si, eternizando-se em uma profunda e arquetípica repetição que se dinamiza ao infinito de um tempo cíclico, de progresso, e de retorno:

Os instrumentos e os produtos da *tecedura* e da *fiação* são universalmente simbólicos do devir. Há, de resto, constante contaminação entre o tema da fiandeira e o da tecelã, este último repercutindo por outro lado nos símbolos do traje, do véu. Tanto na mitologia japonesa ou mexicana como no *Upanixade* ou no folclore escandinavo, reencontramos essa personagem ambígua, ao mesmo tempo ligadora e senhora dos laços. (DURAND, 2002, p. 321, grifo do autor).

Sob esse aspecto, a imagem “entrelaçada dos indescritíveis” entoa ao entusiasmo poético uma nuance de proximidade com a memória, a qual é eternizada a partir da rememoração de um tempo total, isento de cronologia, um tempo infinito, o qual leva a voz lírica a uma inspiração eternizada. Esse tempo sem devir prevalece no verso final do poema: “Como te amar, sem nunca merecer?”.

O sujeito lírico empreende em si o fato de não se sentir merecedor do sacrifício poético como um dom imbuído de mistério e de revelação. Como a palavra ecoa um canto ancestral e totalizante, que converge mitos e a descoberta da poesia enquanto energia criativa, o eu lírico reconhece em si uma eterna busca que questiona a origem do canto primordial, ainda que esse eu ame e procure a criatividade.

A tentativa de entendimento dos mistérios das origens da palavra e a repercussão do mito de Orfeu, que persiste seu canto, na contemporaneidade, assinalam que o ofício poético, mesmo sendo inquietante, provoca arrebatamento tanto no homem que recebe a palavra criativa quanto naquele que a ela tem acesso por meio de leitura.

Receber as palavras e ordená-las na linha do tempo de um canto lírico permite a possibilidade de alcance de estruturas infinitas, apesar de não se saber, a princípio, qual seria o canto da eternidade das palavras, quais palavras definiriam o que não se apreende pela linguagem, apenas pelo sentir e pelo viver. Tais questionamentos metalingüísticos urgem como inspiração para esse canto de Hilda Hilst e situam a poeta em seu embate com a palavra, por meio do remeter-se, simbolicamente, a Orfeu, um ofício que se engendra pelo canto de uma animalidade etérea, sublime e próxima do sagrado dos deuses: as imagens “asa” e “pássaros e plumas”.

2.4 Pássaro, voo e água: a poesia do desejo e da Eternidade

Desejo inebria-se de erotismo no exercício da metalinguagem, pois a busca por aquilo que falta ou desconcerta traz consigo aspectos de apreensão de energias ambivalentes, mas complementares. O canto IV de *Do desejo* reflete um diálogo do eu com o objeto de sua volúpia. O poema, de única estrofe, reitera as tensões e ambiguidades de um eu que se conflita diante do desejo, ainda que esse sentimento oscile entre o antagonismo eternidade e mortalidade:

IV

Se eu disser que vi um pássaro
 Sobre o teu sexo, deverias crer?
 E se não for verdade, em nada mudará o Universo.
 Se eu disser que o desejo é Eternidade
 Porque o instante arde interminável
 Deverias crer? E se não for verdade
 Tantos o disseram que talvez possa ser.
 No desejo nos vêm sofomanias, adornos
 Impudência, pejo. E agora digo que há um pássaro
 Voando sobre o Tejo. Por que não posso
 Pontilhar de inocência e poesia
 Ossos, sangue, carne, o agora
 E tudo isso em nós que se fará disforme?
 (HILST, 2017, p. 481).

O referido poema mostra-nos serem possíveis fatos inesperados pelas imagens “vi um pássaro / Sobre o teu sexo”; “E agora digo que há um pássaro / voando sobre o Tejo” e “Ossos, sangue, carne, o agora”. A poesia, cuja liberdade criacional é encenada pela imagem “pássaro”, permite que o imaginário e o sonhado se tornem realidade no desejo pela palavra que tudo transforma e transgride, pois é “Eternidade”, rompe com o instante e faz o poder ser.

Na possibilidade de fazer o imaginário e o sonhado se tornarem reais, o eu lírico tem como recurso o emprego de uma linguagem poética em experimentação de até onde interfere e alcança esferas infinitas, as mesmas alcançadas por um pássaro. Dessa maneira, a imagem “pássaro” transita em possibilidades, voa sobre “teu sexo” e sobre “o Tejo”, denotando o poder que a poesia tem de criar a realidade.

O primeiro verso inicia-se com a conjunção “Se” e assinala uma possibilidade de interlocução, que sugere a visão, no outro, de que sobre “o teu sexo” teria sido visto um “pássaro”. A referida animalidade é conferida por leveza e sublimação, e associar “sexo” com esse ideal de elevação, “pássaro”, indica tanto um delírio como uma

projeção, mas, sobretudo, a consideração de que o erotismo é prenhe de uma simbologia de pureza e é via de ascensão e libertação do corpo. Acerca da simbólica do pássaro, reiteramos Bachelard: “[...] a matéria aérea e o livre movimento são os temas produtores da imagem do pássaro” (BACHELARD, 2001, p. 69).

Todavia, essa visão do eu, ao ser dita ao objeto de seu desejo, pode ou não ser verdade, pois isso em nada alterará o cosmos, a imagem “Universo”. A mudança do espaço ao redor do eu e do outro supera as confissões do eu e sua visão, pois a esfera da intimidade do eu é suprimida do seu redor, é pertencente exclusivamente a si.

Nos versos a seguir, o tempo é cantado com a imagem “Eternidade”. Ao tempo e suas limitações está vinculada uma outra imagem, “o desejo”, que confere uma referência ao elemento fogo. A imagem “Eternidade” denota continuidade à imagem aérea de “pássaro” e retrata a elevação do desejo do eu por um outro, a metade que lhe falta. Nesse rumo, desejar é trespassar pelas etapas do fogo, é arder e transitar do aéreo para o ígneo, pois o fogo, um elemento cuja ambivalência também se realiza nas tensões de vida e criatividade cantadas por Hilst, além de ser simbólico de purificação, conhecimento e devir, alude a uma acepção sexual:

Assim, o *fogo sexualizado* é, por excelência, o traço-de-união de todos os símbolos. Une a matéria e o espírito, o vício e a virtude. Idealiza os conhecimentos materialistas, materializa os conhecimentos idealistas. É princípio de uma ambigüidade essencial e não desprovida de encanto [...]. (BACHELARD, 1999, p. 82, grifo do autor).

O desejo é caracterizado, a seguir, com um estreito vínculo com o conhecimento, a confiança exagerada na própria sabedoria, denominada “sofomanias”, e os ornatos, em “adornos”. Somente na circunstância de estar possuído pelo desejo é que esses sentimentos se desvelam, juntamente com outros, “Impudência, pejo”. Falta de pudor, descaramento, bem como o seu excesso, a vergonha, transitam em uma aproximação simbólica, pois o erotismo, nesse poema, desencadeia uma energia flexível e dissonante, que equipara aspectos distintos.

Nessa inconstância, na vivência criativa de contradições, o eu prossegue em sua descrição: “E agora digo que há um pássaro / Voando sobre o Tejo”. Quando insere o advérbio “agora”, o eu lírico inscreve uma possibilidade de modificação, mas a essência aérea prevalece, não mais na decorrência de “sexo”, mas de uma imagem que se associa

ao elemento água, o rio “Tejo”. O movimento de voo diante de um rio, além de situar, simultaneamente, o ar e a água, confere fluidez ao que é sublime. Isso sugere que o desejo escapole, é sublimado, está em todos os lugares e nunca onde o eu lírico espera encontrar.

Sobre o elemento água, Bachelard o descreve: “[...] a água é também um *tipo de destino*, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser” (BACHELARD, 1997, p. 6). O movimento do voo, contínuo e sinalizado por gerúndio, indica que o pássaro é infinito e alcança alturas ainda mais plenas tomando a água em sua movência, sobrevoando eroticamente um rio como definidor de seu rumo.

O poema finaliza com uma interrogação e prescreve contemplação, “de inocência e poesia”, marcas do etéreo e do sublime, que seriam, na criatividade do eu, pontilhadas a elementos corpóreos e terrenos, fragmentados no tempo, situados no devir e na finitude, “Ossos, sangue, carne, o agora”. Conferir ao temporal características de sagrado faz com que o eu questione o motivo de não poder realizar isso em sua união com o outro.

O eu assume que, juntamente com o objeto de seu desejo, serão entregues ao tempo: “E tudo isso em nós que se fará disforme?” Reconhecer que está inserido na temporalidade e, ainda, almejar que “o agora” tenha leveza e plenitude configura uma condição ambivalente, mas complementar, do eu diante de um desejo pelo erotismo como uma via para o alcance da “Eternidade”, pois, pela imagem “pássaro”, o eu intui que sua energia criativa o conduz às alturas e ao desvendar dos mistérios de ruptura com a fragmentação sua e da linguagem como uma maneira de sublinhar o erotismo por meio do ofício poético na imagem “pássaro”.

No que a metalinguagem e as animalidades condizem com a poeta Hilst, notamos, dessa maneira, que o ato de escrever, tendo como objeto de busca e contemplação animais, é envolto não apenas de um mistério em alcance de liberdade, mas também de um medo, conforme a autora revela em entrevista a Delmiro Gonçalves, em *O sofrido caminho da criação artística, segundo Hilda Hilst* (1975), um trecho que clarifica a Casa do Sol como pulsante da simbólica dos animais na obra da escritora:

Quem sabe também se não é uma necessidade de viver o transitório com intensidade, uma força oculta que nos impele a descobrir o segredo das cosias. Uma necessidade imperiosa de ir ao âmago de nós mesmos, um estado passional diante da existência, uma compaixão pelos seres humanos, pelos animais, pelas plantas. (GONÇALVES, 2013, p. 29).

Mais adiante, a autora confessa ser o escritor “um ser frágil, inseguro, ansioso, que procura respostas para todos os mistérios da vida. [...] Eu fico impressionada quando ouço pessoas que dizem sentir prazer em escrever. Para mim é sofrimento, um sofrimento que não posso fugir, mas me amedronta” (GONÇALVES, 2013, p. 29).

Sentir medo e insegurança diante da escrita e ver nessa temática uma referência para a descoberta, o entendimento de si, do mundo e do processo da escrita, ecoa em Hilst mais do que a maneira como a poeta se desdobra em versos e imagens. Notamos, nesse sentido, que Hilst resguarda na escrita o potencial de suas vivências criativas, como se o ato da escrita a comungasse com sua essência questionadora que tenta reconciliar na animalidade a presença de uma inocência humana outrora perdida e corrompida pela civilização tecnicista e contraditória.

CAPÍTULO 3

A PALAVRA NA CONSTELAÇÃO SIMBÓLICA DOS CÃES E DOS TIGRES

3.1 Tigres, dentes e garras

A morte configura-se como um questionamento último do homem diante do tempo que o corrói rumo a uma finitude. Desde os mitos da Grécia Arcaica, seu entendimento e a procura pela imortalidade rondam o fazer humano perante a criatividade. Como atemorização do inconsciente, a morte foi estudada na literatura e nas artes em geral:

Assim, em um ciclo, cujo término se ignora, cada existência é uma morte, cada corpo é um túmulo. Tem-se aí a célebre doutrina [...] do corpo (sôma) como cárcere (sêmea) da alma. Assim, em punição de um crime primordial, a alma é encerrada no corpo tal como no túmulo. (BRANDÃO, 2005, p. 159).

Sobre esse tema, Gilbert Durand esclarece-nos vinculando-o a imagens terrificantes de animalidades, com símbolos nictomórficos, os quais despertam no homem um pavor aproximável da morte: “a hora do fim do dia, ou a meia-noite sinistra, deixa numerosas marcas terrificantes: é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas” (DURAND, 2002, p. 91).

Há figuras míticas que retratavam uma morte em seu aspecto misterioso e simbólico, imbuída por significação exemplar e sagrada, perpassada entre povos e culturas inteiras. Caronte, por exemplo, era o barqueiro que conduzia as almas para o mundo subterrâneo, enquanto que Hipnos e Tânatos eram deuses, irmãos gêmeos, que regiam o sono e a morte, duas condições aproximadas pelo inconsciente, pelo fascínio e pelo desconhecido. Já Cérbero era o cão de três cabeças que guardava os Infernos para que nenhuma alma dali fugisse. Nesse sentido, o inconsciente faz-se presente nos questionamentos do homem diante dos mistérios que o circunda:

Também Jung assinalara que certas personagens mitológicas, determinadas configurações simbólicas, alguns emblemas, longe de serem o produto evemerista de uma circunstância histórica precisa, são espécies de universais imaginados – os arquétipos e as imagens arquetípicas. (MELLO, 2002, p. 16).

O fazer poético expressa, pela inspiração e pela criatividade, o debruçar do homem diante de uma ancestralidade que o reporta a uma infinitude primeira. A morte,

na poesia, lança-se em condição de ser enfrentada a partir da projeção de uma voz lírica perante o entusiasmo da palavra. Todavia, no espaço criativo, a morte impulsiona o homem a exercer a linguagem com plenitude, atuando como inspiração e mobilidade diante do tempo.

A morte, em Hilda Hilst, é simbolizada por imagens que fazem remissão a gestos de mordicância, caos e agitação, latentes em mitos que aludem a superação do Cronos. Em *Amavisse*, a poeta evoca no canto III imagens de animalidades em que a ausência de um complemento dirime uma forma de amar e de criar, pois “tigres” seriam simbólicos de desejo, de criação e de amor:

III

De uma fome de afagos, tigres baços
 Vêm se juntar a mim na noite oca.
 E eu mesma estilhaçada, prenhe de solidões
 Tento voltar à luz que me foi dada
 E sobreponho as mãos nas veludas patas.

De uma fome de sonhos
 Tento voltar àquelas geografias
 De um Fazedor de versos e sua estrada.
 Aliso os grandes dorsos
 Memorizo este ser que me sou

E sobre os fulcros dentes, ali
 É que passeio e deslizo a minha fome.

Então se aquietam de pura madrugada
 Meus tigres de ferrugem. As garras recolhidas
 Numa agonia de ser, tão indivisa
 Como se mesmo a morte os excluísse.
 (HILST, 2017, p. 442).

Esse poema repercute em “tigres baços”, uma esfera de inspiração diante de uma falta. Consolam e rompem com uma “noite oca”, como um conforto ao ofício de versos exercido pelo eu lírico. Na companhia de “veludas patas”, o eu toca-as e retoma sua criatividade, lado a lado com uma animalidade que permite à voz lírica a ruptura diante de uma noite que o estilhaça.

A recuperação da criatividade dá-se pelo retorno da inspiração, simbolizada por “voltar àquelas geografias”, e a caminhada pela linguagem é sinalizada com inicial maiúscula, o resgate de um sujeito lírico “Fazedor de versos”, que estaria na memória

da voz, mas, sobretudo, presente em uma essência criativa relembrada por “grandes dorsos” alisados.

A fome de versos e de linguagem é consolada não apenas por patas, mas também por “fulcros dentes”, que, em vez de aterrorizarem o eu, garantem-lhe a rememoração e o ofício da palavra como uma descoberta plena, cujo movimento é erótico: “deslizo a minha fome”, um desejo de busca fremente por versos.

Vida e morte perfazem esse poema. Criar e morrer são cantados com quietude, recolhimento, indivisão e exclusão, com uma criatividade comparativa, mas prenhe de tensões e de sofrimento, a “agonia de ser”.

Os primeiros versos do poema retratam mistério, profundidade e escuridão, além da presença de imagens vívidas de bestialidade, em “tigres baços”, que repercutem no sujeito lírico o fato de estar faminto de afagos, na imagem “fome de afagos”.

A cor dos tigres, “baços”, traz-nos uma coloração fugidia, incerta e envolta por mistério, o mesmo mistério que circunda a esfera subterrânea, a qual possibilita divagações. Já a “fome” sinaliza um desejo que não se realiza em plenitude, é carência constante e expressão do mundo terreno, indicativa do gesto de mordicância. O gesto arquetípico de devorar, cantado nesses versos, é retratado pelo teórico Gilbert Durand, na obra *As estruturas antropológicas do imaginário*: “O animal é assim, de fato, o que agita, o que foge e que não podemos apanhar, mas é também o que devora, o que rói” (DURAND, 2002, p. 90).

Ainda na primeira estrofe, o eu lírico descreve-se: “E eu mesma estilhaçada, prenhe de solidões”. Nesse verso, “solidões” mostra um sujeito que se defronta com o conflito da ruptura, uma ruptura que não é aceita, é um clamor de tentativa de superação da memória de outro tempo, como observamos no próximo verso: “Tento voltar à luz que me foi dada”.

A imagem “luz que me foi dada” é o espaço de lembrança da *persona*, uma lembrança que nos vincula ao desejo por “luz”, que foi retirada, mas há um desejo de assimilá-la: “Tento voltar”. O relembrar, nesse rumo, permite que o sujeito alcance uma esfera totalizante de sua criatividade.

O eu lírico empenha-se no retorno a um espaço de memórias na imagem “veludosas patas” quando supera o terror da morte e do tempo salvaguardando-se em

um gesto de acolhimento, conjugando seu tato com o que há de mais inerente à animalidade de “tigres”: sua pele e suas garras.

A memória é cantada pelo eu lírico na segunda estrofe: “De uma fome de sonhos / Tento voltar àquelas geografias / De um Fazedor de versos e sua estrada”. Nesses versos, o eu busca reencontrar um espaço outrora perdido entre “sonhos” e “geografias”, um espaço inexato e de desejo.

É um espaço inapreensível pela esfera temporal, mas assimilável pelo inconsciente, que é cantado em criatividade e no exercício da palavra em uma “estrada”, percorrida, por sua vez, pelo poeta, o “Fazedor de versos”. Isso porque os caminhos dos versos vinculam-se ao significado simbólico da morte que caminha lado a lado com a escrita.

O exercício do tato do eu lírico diante da imagem “tigres baços” suprime o tempo, eternizando-o diante da simbólica da poesia, pois, nesse toque, alcança a escrita. Assim, “geografias”, no sétimo verso, remontam a uma palavra que se realiza em memória e metalinguagem.

O contato do eu lírico com a essência de uma animalidade selvagem e ancestral faz surgir o tempo da poesia, total e da memória, que traz na imagem “tigres baços” uma via para a libertação do terror e do mistério da “fome”, da “noite” e das “solidões”, na primeira estrofe. Sobre animais e liberdade, assim coloca Eliane Robert Moraes, na obra *O ser impossível*: “Sob a ótica selvagem, é o ser humano que figura na triste condição de prisioneiro – ‘há em cada homem um animal fechado numa prisão’ – privado da liberdade essencial dos animais” (MORAES, 2002, p. 131).

A terceira estrofe simboliza a fome do eu lírico por uma palavra profunda, tendo em vista ser acalentado de sua fragmentação: “E sobre os fulcros dentes, ali / É que passeio e deslizo a minha fome”. Rompido diante de seu tempo, o eu deseja o exercício da memória e da palavra poética rumo a sua eternidade.

Acerca do desejo, Julia Kristeva esclarece em *Histórias de amor*: “O sujeito existe por pertencer ao Outro, e é a partir desta posse simbólica, que o torna sujeito ao amor e à morte, que ele poderá construir objetos imaginários de desejo” (KRISTEVA, 1988, p. 58). Desse modo, o deslizar da imagética da morte pelas nuances do desejo e do erotismo traz à tona a proximidade entre essas duas forças, pois, ao mesmo tempo que a morte é temida, é venerada como uma guardiã do tempo que possibilita o criar.

A última estrofe traz consigo “tigres baços” apaziguados pelo alcance da palavra: “Então se aquietam de pura madrugada / Meus tigres de ferrugem”. Os “tigres baços” fazem agora parte de uma interioridade com a voz lírica, sinalizada pelo pronome possessivo “Meus tigres de ferrugem”. Reverberados pela memória, têm suas “garras recolhidas”, tornam-se isentos do selvagem e pertencem, nesse sentido, ao exercício da palavra, mesmo havendo “agonia de ser”. Criar versos e se sentir entregue à inspiração, nesse sentido, identifica o gesto de mergulho no mistério e no desconhecido às esferas profundas do psiquismo.

Assim, o exercício da criatividade confere ao tempo a possibilidade de ser assimilado mediante uma morte que traz, pela animalidade de “tigres baços”, a vivência do afeto que envolve o erotismo da busca por palavras. Ainda que a morte seja apreendida como uma energia pulsante e mordicante, agitada, inquietante e aterrorizante, os símbolos terríveis são apaziguados por uma morte fortalecedora de palavras e versos: “Como se mesmo a morte os excluísse”.

O fazer poético é imbricado de lembrança, memória e esquecimento. É o fazer da linguagem pelo eu lírico que se defronta com forças subjetivas, as quais o situam perante o tempo e o espaço, rumo à busca por uma eternidade, sacralizada pela palavra reveladora. Rememorar é tornar as palavras vivas pelo embate do eu perante uma condição humana efêmera e caótica. É salvar e guardar as memórias do eu para a eternidade do canto. Nesse sentido, o canto lírico e a memória confluem na arte da palavra como escudos que protegem o homem do esquecimento.

Esquecer é perecer, é assumir na morte e no tempo as consequências do profano, enquanto o sagrado remete o sujeito lírico às lembranças de um tempo ancestral, profundo, passível de rememoração, o tempo de sua inconsciência totalizadora e harmonizante com seu desejo pela palavra. A memória recupera a essência anterior da psique humana e torna o homem participante da esfera do sagrado e da continuidade pela arte.

Na contemporaneidade, o questionamento sobre o existir fortalece-se em um contexto tecnicista e privado de profundidade. É quando o sujeito é dilacerado e perde sua essência primeira, tanto diante do outro como, sobretudo, diante de sua consciência criativa. Essa perda repercute em uma procura por algo que lhe falta, a existência em um presente, só salvaguardada pela recuperação de um passado primordial.

Hilda Hilst resgata os arquétipos em imagens poéticas, revigora-os, transforma-os e a eles atribui novos significados e manifestações simbólicas. Reatualizados, os mitos, na obra de Hilst, são o embate da subjetividade com sua permanência pelo fazer literário, é o viver da memória como a lembrança de um tempo primeiro, exemplar, sagrado e profundo, o tempo da essência humana, da tentativa de explicação de verdades ancestrais, que ainda são objeto de indagação, haja vista o mito estar em construção e renovação constantes, pela essência incompleta que dele irrompe.

3.2 “Lobos / Lerdos leopardos / Cadelas”: a animalidade selvagem da morte que conquista palavras

A criação de palavras pousa na animalidade uma via para a conquista e a assimilação de estruturas desconhecidas para o eu lírico. O embate com os versos é um embate abrupto, tenso, que conjuga sofrimento e se equipara a uma morte de si, de sua transitoriedade, para que seja possível uma transformação de sua subjetividade rumo a um aprofundamento de como se desvendar a palavra.

Quando recorre à simbólica de animais para expressar sua inquietude diante do mistério da poesia, o eu lírico embrenha-se pelas tensões de animais que aterrorizam o homem ao mesmo tempo que provocam fascínio. É encantadora e ao mesmo tempo terrificante a presença de um animal feroz, como os lobos e os leopardos.

Ser belo e selvagem, ser caçador nato e ser devorador são arquétipos presentes no homem que se expressam na simbólica de lobos e leopardos. Como Cronos devorou os filhos, o gesto de devoração faz-se presente também no tempo, mas é ainda perceptível no homem pelo engolimento, tanto sexual, de acolhimento erótico e penetração profunda, mas é visível na conquista da sabedoria, na avidez por conquistas e na procura por uma metade que traz continuidade e rompe com sua fragmentação original.

A procura pela palavra é aproximável de uma busca erótica. A conquista do conhecimento traz o penetrar em mistérios e ali, no que há de mais profundo, desvenda-se o que está escondido e clareia-se para um novo tempo o desconhecido, engendrando-o em uma nova esfera, a esfera da criatividade.

O canto IV de *Cantares de perda e predileção* (1983) traz na animalidade da mordicância do lobo e do leopardo gestos de afago e aproximação do eu lírico com sua

metade. Ainda que haja tensão, mistério e fome de desejo no exercício da memória, eu e outro unem-se, lado a lado, em conquista e em reconhecimento de que a voz lírica domina a criatividade de sua união com desenhos e cores, um ofício da palavra que se equipara até mesmo a estruturas complexas de engenharia, “Treliças”.

O outro é cantado como uma animalidade feroz e abrupta, de imagens circunsoantes do terrível que tudo corrói. Animais selvagens, o lobo e o leopardo trazem consigo a similitude dos dentes carnívoros que ocupam o espaço de florestas enquanto habitat em uma cadeia alimentar de predadores.

A luta pela escrita vai acontecer, no poema seguinte, nas regiões mais profundas da psique, nas intermitências da noite, quando a poeta elege imagens de espaços perdidos no tempo, amedrontados por sombras, por uivos, enquanto o tempo – linhas e ponteiros – enredam o sujeito lírico numa cadeia (enrodilhados) cada vez mais sombria e distante, fugidia à luz do poema realizado em sua forma. O poeta tem que vencer essa escuridão e conquistar a forma do poema, porque é da escuridão (de zonas do inconsciente) que brotam as palavras.

IV

Lobos
Lerdos leopardos
Cadelas

Ternuras velhas

Nós, lado a lado
Num sumidouro de linhas
E ponteiros de pedra.

Enrodilhados
Escuros
Famintos de nossas sombras
Nas aldeias antigas.

Lobo
Leopardo-cadela

Ternuras velhas

Tu e eu desenhados
Treliças e telas
Nas tintas da conquista.
(HILST, 2017, p. 356).

Por excelência, o lobo e o leopardo assumem a acepção simbólica de um tempo terríficante, que tudo devora, formando uma animalidade que traz a morte e a ruptura do tempo em suas garras.

Entretanto, nos primeiros versos, o eu lírico canta a animalidade em plural e a imagem “Ternuras velhas”. Assim, as três figuras de animalidade formam uma única estrofe, a inaugural do canto, assimilando em uma só imagem essa animalidade: “Lobos / Lerdos leopardos / Cadelas”.

O espaço da memória coabita ambiguidades e assoma-se a uma descrição que se desenvolve em *enjambement* nas estrofes do canto. A continuidade da procura pela voz lírica é recordada e reverberada pela imagética de cães na imagem “Cadelas”, que completa a significância de uma animalidade mordicante em “Lobos” e “leopardos”.

Quando o eu lírico vincula três imagens de animalidade a “Ternuras”, inaugura uma acepção simbólica de aconchego e intimidade perante aquilo que é legitimado como terrível ou desconhecido. O selvagem é aqui próximo e permite ao eu lírico uma possibilidade de domínio e de exercício de uma memória que o equipara à essência profunda desses três animais e, sobretudo, de sua psique.

“Cadelas” é uma imagem que traz não apenas a simbólica do terrível e mordicante, mas do mordicante doméstico. Próximo do homem em afetos, o cão é um animal psicopompo na mitologia grega, transita entre as esferas e leva a alma dos mortos à continuidade. É uma animalidade livre. Por isso, o cão liberta o homem de sua condição efêmera.

Nesse rumo, observamos a graduação de uma animalidade que oscila do lobo e do leopardo, selvagens terríveis e alheios ao homem, a uma animalidade mais branda e pacífica ao homem, o cão, que eufemiza o embate entre forças criativas de repulsa e atração, no poema denotado por “Cadelas”. Essa imagem permite, no movimento dos versos, no terceiro verso, um trânsito para a plenitude da animalidade, já que confere ao canto do eu lírico a recuperação da memória, assinalada na imagem “Ternuras velhas”.

O fato de as “Cadelas” serem atribuídas como “Ternuras velhas” reverbera a possibilidade de aproximação do eu lírico com uma energia profunda, mas íntima. Desse modo, a descoberta de uma animalidade que protege e acolhe o eu na luta pela

conquista de palavras é desvelada na criatividade, pois o espaço de luta é conhecido e relembrado.

No ofício de sua criatividade, a voz lírica confere a “leopardos”, no segundo verso, a atribuição de serem “Lerdos”. Assim, a imagem “Lerdos leopardos” traz uma mordicância, um movimento do tempo, que é erótico e envolvente, são animais amansados, domesticados pela palavra, isentos de uma definição de que a atribuição de lerdeza é conferida a leopardos ou a lobos.

Trata-se de dois movimentos em um só: a garra, a voracidade/agressividade do leopardo mostra-se mansamente. Dessa forma, o processo da escrita/amoroso não é mais angustiante, ao passo, simultâneo, de uma dor lenta e agonizante, também já domesticada.

Essa transitoriedade do estado cujo animal é tomado como o qualificador intensifica-se não apenas na presença do *enjambement* que movimenta a primeira estrofe, mas se estende pela aliteração de /l/, sugestiva de uma leveza, de um delongar, que se sonoriza em /s/, com plurais, indicativos de uma inconstância, mas de uma quantidade indefinida de animais que convivem na descrição do eu lírico em prol da escrita como um ato amoroso.

Isolados em uma primeira estrofe nominal, que enuncia no canto a presença do outro embrenhada de animalidade, os sons movimentam-se, simbolizando a liberdade e o aspecto dual dos três animais “Lobos / Lerdos leopardos / Cadelas”. Ao mesmo tempo que são próximos do eu lírico, rompem-se em três versos.

São versos que resgatam a memória por meio da animalidade de “Cadelas”, cuja constelação simbólica do cão transita entre os mundos, logo assimila a presença de uma segunda estrofe de único verso, que aproxima dois adjetivos, “Ternuras velhas”. Do mesmo modo como o espaço da memória criativa é de recordação, ou seja, há “Ternuras”, é também um espaço de desdém e inutilidade, em “velhas”.

Todavia, é possível a apreensão desse segundo adjetivo como atribuição do conhecimento, ou seja, pela convivência com entes – animais selvagens, outrora ferozes ou assimilados como terrificantes –, tem sua simbólica invertida em desejo e familiaridade. Remonta-se a um pleno conhecimento e intimidade com “Lobos”, “Lerdos leopardos” e “Cadelas”, uma vez que são cantados em iniciais maiúsculas, não

são animais quaisquer, são animais atribuídos como reconhecidos pelo eu lírico em sua esfera criativa.

Adiante, a terceira estrofe reitera a aliteração de /l/, em “lado a lado” e imiscui ainda mais a proximidade do eu lírico com as animalidades cantadas no poema. Integrado com “Lobos”, “Lerdos leopardos” e “Cadelas”, o sujeito simboliza em “Nós” não apenas o domínio do que há de temeroso e mordicante nas animalidades, mas também sua intimidade e seu enlace com o tempo que corrói e vence a vida.

Unido aos animais, o eu lírico repousa sua criatividade naquilo que é temido e negado ao homem, a ferocidade de animais selvagens. Com base no erotismo e na memória, estabelece a palavra como transposição para uma outra esfera, uma caminhada que o remete a estar ladeado pela ambiguidade desses animais.

O exercício da criatividade, assentado na imagem da animalidade, fortifica-se verso após verso. “Num sumidouro de linhas”, o /s/ estipula a sonoridade sugestiva da integração eu-outro, sujeito-animalidades e, ainda, o penetrar nos mistérios do inconsciente criativo do eu em exercício da memória de “Ternuras velhas”.

“Sumidouro” é uma imagem erotizante que nos remete ao mergulho em um orifício arenoso, por meio da água. Pela significação de uma fenda em cujo interior (que forma até mesmo cavernas) as águas penetram, “Sumidouro” é um espaço de profundidade, com fluxo de águas embaixo do solo, oriundo do que há de subterrâneo na terra, uma aproximação entre dois elementos naturais divergentes, água e terra.

Para Gaston Bachelard, da mistura da água com a terra nasce a massa: “A massa é então o esquema fundamental da materialidade. A própria noção de matéria, acreditamos, está estreitamente ligada à noção de massa” (BACHELARD, 1997, p. 14-15). O fenomenólogo prossegue na composição dos elementos, rumo à maleabilidade, à movência, à fluidez e à criatividade: “Na experiência das massas, a água surgirá claramente como a matéria dominadora. É nela que pensaremos quando desfrutarmos, graças a ela, da docilidade da argila” (BACHELARD, 1997, p. 15). E conclui: “Esses sonhos que são sonhos de massa constituem sucessivamente uma luta ou uma derrota para criar, para formar, para deformar, para amassar” (BACHELARD, 1997, p. 110).

No sexto verso, “Num sumidouro de linhas”, o eu lírico mergulha nas profundezas das linhas da pele de “Lerdos leopardos”. Ali, descobre o mistério da criatividade.

Tomando a pele dessa animalidade como sendo a terra, o sujeito penetra eroticamente na descoberta de si no outro, um animal selvagem.

A argila que se faz presente em um “Sumidouro” é mistura de água com terra, ao mesmo tempo que é movente, é úmida e apresenta resquícios de sedimentos sólidos. Sólido e líquido, lado a lado, integram a procura do eu lírico pela palavra e lhe permite o exercício da palavra em “ponteiros de pedra”. A imagem “Sumidouro” traz em si a acepção simbólica da pedra, que, pelo sujeito, será esculpida em seu ofício criativo como uma luta que se embate ora no acolhimento, ora na criação.

Na quarta estrofe, os versos “Enrodilhados / Escuros” mantêm a sonoridade do *enjambement* como uma descrição adjetival que une, novamente, o eu à animalidade que canta. Um ao lado do outro, o sujeito e o animal penetram na ambiguidade da junção do unir-se e da escuridão à conquista de mistérios e àquilo que se teme.

A memória é recuperada na imagem “Nas aldeias antigas”. Eis uma descrição da lembrança de um tempo de outrora, mas não esquecido, vívido na criatividade do eu lírico. A busca pela criatividade dá-se no penetrar de profundidades pela fome em “Famintos de nossas sombras”. O mistério é algo que é buscado e desejado. Eropicamente, o penetrar em fissuras profundas faz emergir no eu lírico o acesso à sua continuidade pela palavra, pela fome, pelo desejo.

Aproximado da animalidade de “Lobos”, “Lerdos leopardos” e “Cadelas”, o sujeito embate-se com sua esfera anterior, com sua ancestralidade na memória de tempos vindouros e misteriosos e conquista não apenas a palavra, a criação, mas, sobretudo, sua voracidade no verso “Famintos de nossas sombras”.

O acolhimento e a penetração em uma esfera anterior e íntima em “Nas aldeias antigas” sinalizam a união do eu lírico com a animalidade como uma energia criativa pela palavra. Misturado às linhas dos “Lerdos leopardos”, de “Lobos” e “Cadelas”, as imagens “Escuros” e “sombras” trazem à tona a escuridão e o mistério que envolvem o domínio da palavra.

Na memória residem os vestígios que restam do que foi pensado, imaginado, em “sombras” e “aldeias antigas”, imagens que dão forma ao que agora é apenas sombra. Canta-se aqui uma escuridão, uma sombra que coexiste com a fome, a voracidade selvagem, que tem gana pela descoberta e pela sobrevivência, acima do dom das

palavras, que se fortalecem na criatividade pela ânsia do desbravar, do caçar e do atingir esferas além de quaisquer limites.

O sujeito lírico, acolhido em “aldeias antigas”, penetra na fome e no desejo pela palavra em “Famintos” e integra a avidez da animalidade rumo ao desconhecido de sua criatividade. O espaço das aldeias simboliza a familiaridade do eu com “Lobos”, “Lerdos leopardos” e “Cadelas” e sua memória de outros tempos, profundos, que recuperam suas ternuras e a simbiose com essas imagens, como sendo um espaço de convivência harmônica, em equilíbrio do eu com as animalidades que canta.

A imagem “aldeias antigas”, perdidas, sombreadas, distantes da luz, remonta não apenas ao eu lírico ameaçado, em busca da rememoração, mas também à simbólica do acolhimento e da proteção da casa. Protegido, ao lado de “Lobos”, “Lerdos leopardos” e “Cadelas”, o eu lírico recebe um escudo que o fortifica rumo ao exercício da palavra em um espaço seguro, que o aninha e lhe permite exercer sua criatividade.

O espaço da aldeia é um espaço longínquo, talvez medievo, recuado no tempo, ao passo que é saída e chegada, proteção e defesa, perigo e acolhimento, sacrifício e festa, conforme recorre Mircea Eliade em *O Sagrado e o Profano: A essência das religiões*:

[...] o Cosmos é identificável ao Tempo cósmico (o “Ano”), pois tanto um como o outro são realidades sagradas, criações divinas. Entre certas populações norte-americanas, essa correspondência cósmico-temporal é revelada pela própria estrutura dos edifícios sagrados. Visto que o Templo representa a imagem do Mundo, comporta igualmente um simbolismo temporal. É o que encontramos, por exemplo, entre os algonkins e os sioux: sua cabana sagrada representa o Universo simboliza também o ano. Porque o ano é concebido como um trajeto através das quatro direções cardeais, significadas pelas quatro janelas e pelas quatro portas da cabana sagrada. Os Dakota dizem: “O Ano é um círculo em volta do Mundo”, quer dizer, em volta da sua cabana sagrada, que é uma *imago mundi*. (ELIADE, 2008, p. 67, grifo do autor).

Da errância ao acolhimento, o sujeito transita entre duas possibilidades que envolvem o tempo criativo. Oscilante, ora a palavra surge, ora foge, ora tempos profundos da memória necessitam ser recuperados, ao passo que coexiste o dom da conquista em sua plenitude e leveza, acolhida pela ordem em que não há uma luta, mas o penetrar na intimidade do conhecimento, um tempo que desperta da acolhida de palavras.

De acordo com Gaston Bachelard, a imagética da casa é esclarecedora da constelação simbólica da intimidade: “Assim, a casa sonhada deve ter tudo. Por mais amplo que seja o seu espaço, ela deve ser uma choupana, um corpo de pomba, um ninho, uma crisálida. A intimidade tem necessidade do âmago do ninho” (BACHELARD, 1988b, p. 78). O autor ainda vincula o homem à casa como uma espacialidade de vida e transcendência, rumo ao habitar, além da geometria:

Nessa comunhão dinâmica entre o homem e a casa, nessa rivalidade dinâmica entre a casa e o universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico. (BACHELARD, 1988b, p. 62).

Todavia, a próxima estrofe transforma o canto do eu lírico de uma perspectiva de acolhimento para outra, a da animalidade que desconcerta. Outrora, a qualificação era plural nos primeiros versos. Aqui, é singular, “Lobo / Leopardo-cadela”. A oscilação do plural para o singular indica que a proximidade do sujeito com a animalidade se intensifica verso após verso e, de animais variados, há uma determinação e especificidade do teor de animalidade que inebria a criatividade do eu.

Nessa quinta estrofe, “Lerdos leopardos” modificam-se para “Leopardo-cadela”. Em única imagem, sobreposta por hífen, listras e garras confundem-se com dentes afiados. Voracidade e destino mais que se aproximam: unem-se em uma intimidade que os confunde. Como uma nova espécie de animalidade, “Leopardo-cadela” qualifica “Lobo” e possibilita um movimento sonoro e estrutural, infinito e circular.

Em vez de loba, o sujeito lírico canta “Leopardo-cadela”, identificando em “cadela” um lastro feminino de cão. A cadela gane, entra no cio e exerce sua liberdade em um território tanto de modo selvagem como doméstico.

Entretanto, o eu lírico exerce o domínio da animalidade rumo ao alcance das palavras através da atribuição de uma animalidade que traz docilidade diante de dois outros animais selvagens. Em graduação, tanto a primeira estrofe, com “Lobos / Lerdos leopardos / Cadelas”, quanto a quinta, “Lobo / Leopardo-cadela”, referem-se a um outro que é assimilado pelo eu em entendimento de sua energia criativa pela palavra.

De três para dois versos, as estrofes um e cinco situam um outro que, paulatinamente, é acolhido como força criativa que transforma as palavras e a animalidade, até que seja cantado como “Tu”, na última estrofe.

A memória repete-se no canto em dois momentos, como um refrão que confere ao poema repetição sonora: “Ternuras velhas”. Em estrofes pares, na segunda e na sexta, isoladas das demais em único verso, essa imagem confere equilíbrio e multiplicidade no canto do eu lírico.

Nota-se, nessa estrofe, a maneira como o sujeito refere-se à animalidade, com afeto e intimidade. Dessa forma, o canto é circunsoante de uma estrutura profunda, rítmica e circular diante do tempo, cuja continuidade é salvaguardada pelo ofício de versos ritmados.

A última estrofe sinaliza tensão e ambiguidade. O eu lírico, ao mesmo tempo que se une ao outro, a animalidade feroz e doméstica do imaginário de lobos, leopardos e cadelas, no verso “Tu e eu desenhados”, conjuga com criatividade, no próximo verso, “Treliças e telas”. O ofício criativo da palavra, como arte, reporta no desenho, nas construções e nas pinturas uma forma de assimilação de estruturas desconhecidas do eu lírico.

Eis um embate entre o sujeito e a animalidade, que traz marcas no verso final: “Nas tintas da conquista”. O espaço criativo do eu é tenso, ambivalente e traz os movimentos incertos e selvagens da escrita, enrodilhado de linhas, tintas e conquista não apenas da palavra, mas do entendimento de que a inspiração é algo desconhecido que necessita ser entendido e amansado como uma fera, cujo tempo é implacável e mordicante.

Persistir, portanto, no tempo, é embater-se diante da morte. Vivenciando os limites da animalidade que ladra a vida com dentes e garras, mas que, no tempo da memória, reitera afetos outrora esquecidos, mas dominados e recuperados. O sujeito lírico conquista, em movimento de luta, sua criatividade.

3.3 “Garra de ferro” e “Lobos” aquietados pela palavra

O poema X da seção “Poemas aos homens do nosso tempo”, de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), foi escrito durante o período de vigência da ditadura militar

no Brasil. A instigante imagem “garra de ferro”, cantada por três vezes no poema, possibilita-nos interpretar que se trata de uma presença de animalidade simbólica dos domínios da repressão nos tempos da história política brasileira denominada “Anos de Chumbo”, quando houve censura à liberdade de expressão de escritores. Sobre o escritor e sua importância para a sociedade, Ezra Pound é enfático no *ABC da literatura*: “O homem lúcido não pode permanecer quieto e resignado enquanto o seu país deixa que a literatura decaia e que os bons escritores sejam desprezados [...]” (POUND, 2006, p. 37).

Entre outras medidas, o Ato Institucional Número Cinco, o mais implacável de todos os atos do governo militar quanto à liberdade de expressão artística, censurava os meios de comunicação e a imprensa. A referida obra poética hilstiana homenageia, nessa seção, importantes nomes da política e das artes, dentre eles, o escritor espanhol Federico García Lorca e o historiador ucraniano Piotr Yakir, proeminentes na resistência a governos totalitaristas.

Em plena fase ditatorial, Hilst canta nessa seção seu posicionamento diante de um governo que cerceia a liberdade de expressão, assim como expõe em versos uma voz de denúncia perante a política e os parâmetros burgueses que vulgarizam a palavra do poeta. Nos versos do poema X, a “garra de ferro” é enfrentada pela leveza e plenitude de imagens aéreas, “PÁSSARO-PALAVRA / LIVRE”, “Volúpia de ser pássaro” e “Asa”.

X

Amada vida:
 Que essa garra de ferro
 Imensa
 Que apunhala a palavra
 Se afaste
 Da boca dos poetas.
 PÁSSARO-PALAVRA
 LIVRE
 VOLÚPIA DE SER ASA
 NA MINHA BOCA.

Que essa garra de ferro
 Imensa
 Que me dilacera

Desapareça

Do ensolarado roteiro
 Do poeta.
PÁSSARO-PALAVRA
LIVRE
VOLÚPIA DE SER ASA
NA MINHA BOCA.

Que essa garra de ferro
 Calcinada

Se desfaça
 Diante da luz
 Intensa da palavra.

PALAVRA-LIVRE
 Volúpia de ser pássaro

Amada vertiginosa.

Asa.
 (HILST, 2017, p. 293-294).

A vida, sendo um vocativo sinalizado por dois pontos, simboliza que a busca pela palavra é uma busca devotada e intensa, exercida como um gesto de carinho. A identificação à palavra permite ao eu lírico um estender-se pelo tempo através da vida, cuja continuidade é possibilitada pelo ofício das palavras enquanto uma esfera criativa que o une a uma essência anterior e primitiva.

No segundo, terceiro e quarto versos, o eu lírico canta o seu desejo por estender-se no tempo diante da imagem “garra de ferro / Imensa / Que apunhala a palavra”. A imagem “Imensa” indica a presença de uma animalidade terrível, implacável e feroz, pois a garra tudo consome e dilacera. A garra, diante de uma presa, faz dela mais do que uma vítima, um alimento que é vencido para satisfazer fome de uma fera.

O desejo do eu lírico é que a “garra de ferro” se afaste nessa primeira estrofe de uma esfera que é mais ampla, a esfera “Da boca dos poetas”. Só mesmo por meio desse afastamento a poesia conseguirá permanecer diante de algo terrível que busca não apenas calar os poetas, mas também feri-los e incapacitá-los de exercer a palavra em sua plenitude.

Nos quatro versos a seguir, grafados em caixa-alta, o eu lírico faz uso do recurso gráfico como uma forma de fazer sobressair sua criatividade diante de seu embate com a

imagem “garra de ferro / Imensa”: “PÁSSARO-PALAVRA / LIVRE / VOLÚPIA DE SER ASA / NA MINHA BOCA”.

Coexistentes em única imagem, “PÁSSARO-PALAVRA”, “pássaro” e “palavra” denotam a liberdade e o desejo de ser livre através da boca do poeta. O sujeito lírico assume em sua própria boca a capacidade de exercer o desejo de liberdade e criatividade pela palavra da poesia, que tudo liberta.

O erotismo sobressai-se nesses versos como uma forma de libertação e de reconhecimento da liberdade da palavra diante do tempo em contraste com a morte, a vida rompida, sinalizadas pela imagem “garra de ferro / Imensa”. Já a imagem “VOLÚPIA DE SER ASA” denota na asa da palavra a autonomia e o exercício de sua vontade fremente em fazer parte da boca do poeta, “NA MINHA BOCA”.

A imagem da boca, nesses versos, indica não a boca que devora, mas uma boca que penetra e absorve, em uma descida sutil, donde a palavra acolhe a boca e a projeta rumo à libertação. Sobre a referida simbólica da descida e do acolhimento no regime noturno das imagens, rumo ao penetrar em uma intimidade, na inversão dos significados arquetípicos terrificantes, Gilbert Durand esclarece: “O trincar eufemiza-se em engolimento, a queda refreia-se em descida mais ou menos voluptuosa, o gigante solar vê-se mesquinamente reduzido ao papel de Polegar, o pássaro e o levantar vôo são substituídos pelo peixe e pelo encaixe” (DURAND, 2002, p. 235).

Entretanto, na segunda estrofe, o eu lírico sente que a imagem “garra de ferro / Imensa” dilacera não apenas os poetas, mas, sobretudo, a si mesmo e sua criatividade, retoma-se a simbólica terrificante em contrapeso à intimidade dos versos anteriores. O sujeito lírico, ao mesmo tempo que teme a “garra de ferro”, exprime em palavras o seu desejo de superá-la.

A terceira estrofe inicia-se com o verbo “Desapareça”, como um desejo do eu lírico de que a “garra de ferro” se abrande, ao passo que a estrofe anterior finaliza com outro verbo, “dilacera”. Há, em ambos os verbos, a movimentação dos versos que permite interpretar o gesto de dilacerar como algo intenso e sofrido para o eu lírico.

Diante da dor, a voz lírica canta o poeta como participante de um “ensolarado roteiro”. Nessas estrofes, o eu lírico glorifica a presença da esperança pela iluminação do sol e da sabedoria no exercício da palavra. Pela segunda vez no poema, o eu lírico,

como um reforço de seu grito, ressalta as mesmas palavras já pronunciadas na primeira estrofe, com grafia de destaque, em caixa-alta.

A repetição desses quatro versos – “PÁSSARO-PALAVRA / LIVRE / VOLÚPIA DE SER ASA / NA MINHA BOCA” – indica um recurso do eu lírico para cantar na poesia a liberdade pela animalidade do pássaro, uma animalidade leve e etérea, cuja asa indica o sublime e o desvelar dos mistérios da poesia, em contraposição à animalidade de “garra de ferro / Imensa”.

O fato de a “garra” ser “de ferro” repercute, sonoramente, a aliteração /r/, que corrói e se expande diante das demais palavras no verso. Além disso, essa imagem confere um aspecto tecnicista diante de um elemento presente exclusivamente nos animais, em uma imagem inovadora e inquietante da garra dos animais.

É uma garra que se rompe no tempo, como um estigma de desejo de sobrevivência por parte dos animais. Todavia, quando essa garra participa do aspecto ferro, notamos que não é algo apenas selvagem, mas também terrificante e transformado pelo terror e pela angústia.

Por duas vezes, o eu lírico refere-se à “garra de ferro” como “Imensa”. Na primeira estrofe, ela “apunhala a palavra” de todos os poetas e a ela pede que deles se afaste. Já na segunda estrofe, a referida imagem “dilacera” o próprio eu lírico, que pretende que ela “Desapareça / Do ensolarado roteiro / Do poeta”.

Nesses versos, “ensolarado roteiro” simboliza a sabedoria, o discernimento e o conhecimento diante dos mistérios da palavra, portanto fortalece o eu lírico, criando sobre ele e sua criatividade um escudo protetor. O poeta teve, desde tempos arcaicos, o epíteto de messias, vate, porque a ele cabia esclarecer os homens, iluminar seus caminhos. Tendo luz em sua consciência, ou seja, o esclarecimento diante do caos, mesmo sendo desprovido de visão, Tirésias antevia o futuro e lançava luz sobre o presente, sobressaindo-se diante do tempo, defrontando a condição do homem diante da temporalidade passível não somente de encenação, mas também de superação. A ordem do tempo, pela palavra poética, reverte uma condição de presente e alcança um tempo por vir.

Na terceira vez que a imagem “garra de ferro” é cantada, não mais é caracterizada como imensa, mas como “Calcinada” e a ela pede-se que “Se desfaça / Diante da luz / Intensa da palavra”. O fato de a palavra ser uma luz intensa forma com o eu lírico mais

do que um escudo protetor, mas o dom da palavra da poesia como uma iluminação capaz de desfazer as forças mais implacáveis dessa “garra de ferro”.

Ainda que seja “Calcinada”, ou seja, fortificada e estabelecida pelo tempo e pelo exercício de pedras que a tornam ainda mais fortalecida, a “garra de ferro” traz à tona, na palavra e nas estrofes anteriores, a similitude de pássaro, que agora se vincula a um novo adjetivo, “Livre”.

Nas estrofes a seguir, “PALAVRA-LIVRE / Volúpia de ser pássaro // Amada vertiginosa. // Asa”, o eu lírico refere-se novamente à primeira estrofe como um aspecto cíclico e atribui à vida o aspecto de vertigem e desvelamento de um mistério erótico. Assumindo na liberdade o desejo de ser pássaro, a imagem “Volúpia” perfaz-se como um espaço cuidadoso da iluminação de uma energia inspiradora, que se sobressai diante da “garra de ferro”.

A imagem “Volúpia de ser pássaro” relembrava-nos Octavio Paz na obra *A dupla chama*, quando teoriza sobre o erotismo que envolve o gesto da escrita e da criatividade:

Aqueles que são ‘fecundados pela alma’ concebem com o pensamento: os poetas, os artistas, os sábios e, por fim, os criadores das leis e os que ensinam a seus concidadãos a sobriedade e a justiça. Um amante, assim, pode motivar o saber, a virtude e a veneração pelo belo, o justo e o bom na alma do amado. (PAZ, 1994, p. 43-44).

Finalmente, na última estrofe, o sujeito lírico canta em “Asa” a plenitude da liberdade da palavra que rompe não apenas o terrível de “garra de ferro”. Sobretudo, é superado o devir do tempo, que se transforma pelo canto da palavra, em cuja luz intensidade e desejo se manifestam na boca do eu lírico.

Eternizada, portanto, essa palavra tem o poder de afastar a “garra de ferro”, na primeira estrofe, de fazer com que ela desapareça, na segunda, e de, finalmente, desfazer-se da criatividade do sujeito, na terceira. “PÁSSARO-PALAVRA” e “LIVRE” denotam a liberdade, e o eu lírico canta o desejo de fazer com que essa palavra da poesia seja uma asa em sua boca, para que ele consiga exercer o ofício poético com a plenitude da liberdade e da iluminação, capazes de aniquilar a “garra de ferro”.

Nessas estrofes finais, o eu lírico assimila o dom poético à imagem “PALAVRA-LIVRE” de uma palavra que outrora se assemelhava a pássaro, e que agora se aproxima mais ainda do aspecto de liberdade. Diante de tamanha angústia e terror de “garra de

ferro”, que aprisiona o sujeito e sua palavra não apenas no silêncio, mas também no campo do terreno, reconhece-se na liberdade e nas imagens “pássaro”, “Asa”, “boca” e na vertigem a possibilidade de superar, de ir além e romper com a fragmentação e o silêncio.

Um outro poema de “Poemas aos homens do nosso tempo”, o VIII, também demonstra na animalidade uma denúncia à ditadura militar brasileira, donde a palavra transforma a inquietude do eu lírico em apaziguamento. Como interrogação, “Lobos?” inicia o diálogo do eu lírico com um interlocutor passível de ser interpretado como nós, os leitores do poema.

Em “tu podes”, o eu lírico direciona sua voz ao poeta: “A palavra na língua // Aquietá-los”. Com seu poder transformador da palavra, por meio da qual exercita sua criatividade, o poeta tem o dom de acalmar “Lobos”, os políticos opressores de seu tempo. Tem também “tu” a possibilidade de fazer referência ao leitor do poema, o povo, que acredita na palavra do poeta como transformadora de sua voz e de sua ação diante do que o limita e o silencia.

No sentido de uma sequência de passos a serem por nós seguidos, o sujeito, com sua sabedoria e seu dom de vate, confere à palavra poética uma fonte não apenas de inspiração, mas também de esperança diante da morte, do despertar e da ausência de lucidez. Diante da opressão, a consciência do mundo encontra-se silenciada, morta, mas a palavra da poesia a acorda:

VIII

Lobos? São muitos.
Mas tu podes ainda
A palavra na língua

Aquietá-los.

Mortos? O mundo.
Mas podes acordá-lo
Sortilégio de vida
Na palavra escrita.

Lúcidos? São poucos.
Mas se farão milhares
Se à lucidez dos poucos
Te juntares.

Raros? Teus preclaros amigos.
 E tu mesmo, raro.
 Se nas coisas que digo
 Acreditaress.
 (HILST, 2017, p. 292).

Em interlocução, o eu lírico, na primeira sequência de verso de cada estrofe, exceto na segunda, repete a estrutura rítmica de uma pergunta seguida de resposta breve. Na primeira estrofe, “Lobos? São muitos”, são simbolizados na imagem terrificante e cruel do lobo a mordicância e o fato de se reunir em alcateia.

A ferocidade e autonomia dos lobos, suas inquietudes, a essência primitiva e selvagem desse animal, um predador cuja natureza o guia em caçadas rumo a presas que são devoradas, denotam a morte que se sobrepõe à vida. O tempo, nesse sentido, configura-se no translado da imagem “Lobos”, que é transformada pelo poder da palavra, “A palavra na língua”, que, exercida pelo ofício do poeta, apascenta a fúria dos lobos.

Em estrofe destacada das demais, “Aquietá-los” é a vitória sobre o devir. É a palavra que se revela como escudo protetor do estender do tempo e nele permanecer com o mistério renovador da poesia. O recurso para a batalha vencida entre o poeta e o tempo, entre a palavra e a animalidade terrível e mordicante, das longas garras e dentes dos lobos, cujas pelagens escondem a crueza daquele que devora, é essa imagem, “A palavra na língua”.

Mesmo sendo em grande quantidade a alcateia, “São muitos”, o eu lírico canta sua esperança diante do tempo em seu conselho, a nós dirigido, o que é clarificado pelo pronome “tu”. Direcionando a nós a possibilidade de acalmar os lobos, protegendo-nos, estendendo-nos diante do tempo corroído pela voracidade deles, sempre implacável, a voz assume, nas imagens “palavra” e “língua”, os atributos que norteiam nossa proximidade com a vitória sobre a morte.

Na terceira estrofe, o eu lírico atribui ao mundo o fato de estarem todos “Mortos?”. Ao colocar a referida pergunta, responde com “O mundo”. Mais uma vez, como na primeira estrofe, o que transforma a possibilidade de morte é a palavra: “Mas podes acordá-lo / Sortilégio de vida / Na palavra escrita”. Como magia ou bruxaria, a palavra surge como algo misterioso e passível de difícil entendimento, pois, diante do

temor da morte, o mundo desperta de um sono pela “palavra escrita”, que, na primeira estrofe, era dita: “palavra na língua”.

Sobre a palavra poética que resiste à morte e ao tempo, engendrando um caminho transformador à opressão que urge por silenciá-la, Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, assim discorre:

A resposta do ingrato presente e, na poesia mítica, a ressacralização da memória mais profunda da comunidade. E quando a mitologia de base tradicional falha, ou de algum modo já não entra nesse projeto de recusa, é sempre possível sondar e remexer as camadas da psique individual. A poesia trabalhará, então, a linguagem da infância recalcada, a metáfora do desejo, o texto do Inconsciente, a grafia do sonho [...] A poesia recompõe cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam. (BOSI, 2000, p. 174).

Mais adiante, Bosi prossegue: “Reinventar imagens da unidade perdida, eis o modo que a poesia do mito e do sonho encontrou para resistir à dor das contradições que a consciência vigilante não pode deixar de ver” (BOSI, 2000, p. 181). E conclui: “Na resistência aos ídolos, a voz do canto chama a si todos os tempos. Evoca o passado, provoca o presente, invoca o futuro e o convoca” (BOSI, 2000, p. 203).

Tanto na primeira como na terceira estrofe, ainda que modificada, a imagem “palavra” prevalece. Somente a palavra, mesmo que denotando via de apaziguamento ou “Sortilégio de vida”, consegue conferir ao tempo quietude ou despertar. Transitando entre opostos, o ofício da palavra que transforma faz do eu lírico agente que acorda em nós esperança e vida, continuidade e fabulação.

Adiante, o sujeito canta a lucidez e a raridade. Como um dom de iluminação, a palavra transborda de luz: “Lúcidos? São poucos”. Todavia, “se farão milhares”, caso nos aproximemos “à lucidez dos poucos”. Acerca do esclarecimento que o poeta exerce diante do tempo, Bosi enfatiza:

Ao contrário do canto da lenda já confirmada na memória pessoal ou coletiva, o profeta vive uma dimensão temporal tensa que vai do presente recusado para o futuro aberto, feito de imagem e desejo. Sobretudo, desejo. Se o círculo presente-futuro-presente evoca o paraíso, o eixo sem limite presente-futuro invoca-o. (BOSI, 2000, p. 187).

Essa quarta estrofe indica o aspecto iluminado conferido àqueles que se iluminam em sabedoria pelo dom da palavra. A luz é descoberta pela palavra, o tempo é vencido pela palavra que esclarece, como um *fiat lux*. A imagem da luz ampara o ofício da palavra: “Jung mostra que a etimologia indo-européia de ‘aquilo que luz’ é a mesma que a do termo que significa ‘falar’, e esta semelhança também se encontraria em egípcio” (DURAND, 2002, p. 154). E ainda: “É que a palavra, como a luz, é hipóstase simbólica da Onipotência” (DURAND, 2002, p. 154).

Já na última estrofe, a voz lírica nos destaca diante de muitos, de uma primeira estrofe que atribui a lobos uma variedade em alcateia, a última estrofe assinala uma peculiaridade. O interlocutor do sujeito lírico torna-se único, exclusivo, “tu mesmo, raro”: “O Poeta, depois de ter conhecido o sepulcro, reergue-se e refaz com o verbo a Terra e os Tempos” (BOSI, 2000, p. 219). Quando acredita nas palavras que soam como um sortilégio salvador, que aquieta, desperta e ilumina a morte rumo à vida.

3.4 Entre tigres, carícias e garras: o deleite em “Um corpo e duas batalhas” e “só os tigres mitigam a sua sede”

O canto XIII de *Cantares de perda e predileção* (1983) traz a palavra da poesia envolta pela morte que se transforma no erotismo da conquista amorosa. Entes que guerreiam, eu e outro são assimilados à animalidade de “Dois tigres” que disputam entre garras e carícias os domínios da palavra e da vida, em tentativa de ruptura com uma condição temporal, cuja morte coexiste com a vida.

Na batalha, na união “Colados” e no “deleite”, forças ambivalentes que perfazem tanto a conquista amorosa quanto o embate, a luta, envolvem essa conquista. Lado a lado, o erotismo, a disputa vida e morte, continuidade e ruptura, proximidade e distanciamento consomem o canto do eu lírico, que traveste a si e o outro de animalidade, pela imagem “Dois tigres”.

Acerca do conceito de união, Gilbert Durand é enfático sobre a tenacidade: “Esta estrutura da perseverança dá forma a todo esse jogo em que continentes e conteúdos se confundem numa espécie de integração ao infinito no sentido verbal do encaixamento” (DURAND, 2002, p. 271).

Georges Bataille assim descreve a união erótica, como um momento de crise, sucedido por uma descontinuidade que prevalece, mesmo após a referida união:

O encontro dá-se entre dois seres que, lentamente na fêmea, mas por vezes intempestivamente no macho, são projectados para *fora de si* pela pletora sexual. O par animal, no momento da conjugação, não é formado por dois seres descontínuos que se aproximam, se unem por uma corrente de continuidade momentânea. Não se pode, em rigor, falar de união, mas sim de dois indivíduos dominados pela violência, associados pelos reflexos ordenados da conexão sexual, que partilham um estado de crise em que um e outro estão fora de si. Simultaneamente dois seres abrem-se à continuidade. (BATAILLE, 1968, p. 91, grifo do autor).

A guerra, em “batalhamos”, e a conquista amorosa, em “um só deleite”, marcam a tensão entre dois animais que se contemplam em “armaduras”, que são estilhaçadas em uma continuidade. O sujeito descreve o embate amoroso de si com sua metade, como se observasse, à espreita, esse encontro ou como se rememorasse uma vivência outrora sentida.

XIII

E batalhamos.
 Dois tigres
 Colados de um só deleite
 Estilhaçando suas armaduras
 Amor e fúria
 Carícia, garra

Tua luz

E a centelha rara
 De um corpo e duas batalhas.
 (HILST, 2017, p. 362).

O canto não equilibra contrários. As emoções que circundam o embate entre contrários são tomadas como uma energia criativa que impulsiona o erotismo, oriundo de ambivalências complementares: “Amor e fúria”; “Carícia, garra”.

Dentre esses duplos antitéticos, notamos no eu lírico a evocação de um selvagem terno e caudaloso, “Amor” e “Carícia”, que coexiste, em mesmos versos, com o que denota o outro, “fúria” e “garra”. Já “batalhas” é uma imagem que remete não a uma

guerra, mas a uma disputa amorosa entre entes, que, retratados pela imagética da animalidade “tigres”, intentam unir-se eroticamente na ambivalência “Carícia, garra”.

A simbólica do tigre situa-o na constelação de feras, cujos dentes, garras e pelos sinalizam o aspecto terrífico da busca por um outro implacável, selvagem e temível. Quando reconhece em si o tigre, o eu lírico tenta, pela criatividade do erotismo como pulsão de vida, equiparar-se a um outro animalizado, animalizando-se em outra esfera, a esfera do amor e da procura erótica rumo ao alcance de uma identificação ao outro.

Conhecer a animalidade do outro assinala a necessidade de o eu vivenciar o selvagem e o bruto que há nesse outro. Só assim é possível um rendimento amoroso pela continuidade. O movimento de um tigre, com suas listras e dentes afiados, nas imagens “fúria” e “garra”, delimita seu espaço como o espaço do desafio e do embate corajoso diante da inspiração que reverbera o erotismo.

Inserido na primeira estrofe, com quantidade maior de versos, proeminente das tensões que abarcam o cenário da conquista amorosa, “Dois tigres” situa-se após a frase inaugural do canto, um verso denotativo do já ocorrido entre os entes. O fato de estarem “Colados” sinaliza não apenas união, mas o penetrar em uma intimidade. Antitéticos, mas complementares, os elementos selvagens comungam ao lado um do outro com a coexistência de diferenças que se harmonizam no canto da criatividade e se deleitam de palavras.

“Dois tigres” é uma imagem de animalidade selvagem, forte e agressiva. O tigre, na cadeia alimentar, é um terrível predador, carnívoro, uma fera à espreita de presas, que no poema configura o uno diante de três gestos: “batalhamos”, “Colados” e “Estilhaçando”. Em movência, transitam do guerrear para o unir-se eroticamente e para o estilhaçar.

A morte, a finitude da conquista e a individualidade persistem mesmo após a luta erótica. Em única estrofe de um verso, “Tua luz” simboliza que ao tigre, ao outro, é atribuída a perspectiva de inspiração pela palavra.

Como um mistério revelado, a iluminação pela animalidade assevera a conquista da palavra que transforma o que obscuro estava. Assim, a morte faz-se presente no cenário erótico e envolve as conquistas, o guerrear amoroso entre o eu e o outro circundado por disputas, tensões e ambivalências.

Energias complementares, amor e ódio, vida e morte, embatem-se entre as garras e as carícias, em uma constante oscilação, condizente com os anseios tanto do eu quanto do outro. Feroz, desconhecido, embrenhado de temporalidade, o outro, como animalidade de tigre, tem em suas garras e dentes não apenas o tempo, mas a possibilidade de apascentá-lo, pois exerce no eu uma inspiração.

A última estrofe do canto, “E a centelha rara / De um corpo e duas batalhas” sinaliza a união eu-outro. Os “Dois tigres”, que na primeira estrofe se encontravam “Colados de um só deleite”, formam, na última estrofe, uma aproximação ainda mais intensa. Despidos de garras, na imagem “centelha rara”, assimilam a explosão da aproximação erótica, do conhecimento, da ruptura de serem dois seres descontínuos, da descoberta de si e da palavra.

Mesmo “rara”, a junção de dois entes apresenta o dom de ser única, daí a expressividade do desvendar de um mistério. A expressividade da descoberta da palavra através do erotismo em “duas batalhas” simboliza o corpo em embate com a criatividade e a inspiração.

Assim como no amor e na morte, “corpo” é o dom terreno e terrificante do eu lírico em similitude com o tempo. Assomada a “duas batalhas”, no sentido de unificar em uma só esfera a temporalidade com a eternidade da luz das palavras, a imagem “centelha rara” reverbera na morte como uma expectativa de projeção do embate do eu lírico com sua essência profunda.

Quando reconhece na animalidade a via de alcance de sua criatividade pela palavra, o eu lírico assimila em si uma essência primitiva, com as garras e a coragem de “Dois tigres”. Estilhaçado de sua essência terrena, embatendo consigo, o sujeito atinge o entendimento da palavra como transformadora e como via de transposição para o eterno, “Tua luz”, cantada na segunda estrofe, de único verso.

Não é no outro que o sujeito lírico reverbera sua essência criativa, mas através desse outro animalizado. Diante de um estado natural e arquetípico, o sujeito despe-se de sua materialidade e fragmentação rumo a uma identidade com a palavra, a palavra da poesia.

O alcance da animalidade, nela integrar-se e assumir em si a essência selvagem e terrificante, feroz e faminta, simboliza, ainda, a energia da palavra que desperta curiosidade e fome. Na procura pela criatividade, o eu lírico embrenha-se nos gestos da

garra de uma animalidade fremente por assimilar a eternidade de versos que o façam existir além da natureza.

Como em uma busca pelo outro, a morte e o erotismo sobressaem-se como vias para o entendimento de si, da essência do eu lírico, despida de limites. A imagem “Dois tigres” denota uma união fremente, fruto de luta, cuja intensidade supera o campo do natural.

Selvagem, o eu lírico inaugura em si a possibilidade de assimilação de uma criatividade livre, que se coaduna com o feroz, a “fúria”, a “garra”, uma criatividade que reside em um tempo ancestral, o tempo da poesia em seu estado primitivo, além de palavras ou sentimentos profundos de um eu lírico envolto na criatividade.

Portanto, para dominar a palavra, o eu lírico assume nela uma essência como se fosse ela uma fera que não se amansa, mas que com ela se integra em uma essência criativa. Em “Dois tigres”, eu e criatividade, eu e palavra superam a morte e o tempo e conquistam a sabedoria dos mistérios: “De um corpo e duas batalhas”.

Unido à inspiração, sujeito lírico e palavra formam um só, “um corpo”, apesar de antíteses e ambiguidades coexistirem, “duas batalhas”. Cada elemento, com suas “batalhas”, equipara-se, no dom criativo, com a esfera da descoberta que desperta fome, desejo e ganância, seja pelo guerrear, pela morte que atrai pelo desconhecimento de projeções futuras ou pelo erotismo que movimenta a assimilação do outro. Assim, as “batalhas” persistem, não se apaziguam, mas coabitam a esfera da inspiração.

A obra *Da noite* foi publicada por Hilda Hilst em 1992 e canta a procura por um outro austero e desconhecido, cujos versos evocam imagens com combinações simbólicas desconcertantes. O poema adiante, o V, tem, na animalidade de “tigres” que mitigam sede, uma via para o eu lírico comparar-se à força, ao desejo intenso de sobrevivência e à ferocidade desse animal.

É um poema que tem como tema a criação poética, em sua sede de criar. O fato de serem “Águas que não bebi” sinaliza que o eu lírico estará sempre com sede. Assim, o poema é difícil de fazer, e sempre se morre de sede em busca dele, o que nos remete ao mito de Tântalo: a água cristalina estava diante dele, mas, quando ia beber, a água turvava-se; os frutos estavam ao seu alcance, mas, quando ia pegá-los, os galhos afastavam-se.

V

Águas. Onde só os tigres mitigam a sua sede.
 Também eu em ti, feroz, encantoada
 Atravessei as cercaduras raras
 E me fiz máscara, mulher e conjectura.
 Águas que não bebi. Crepusculares. Cavas.
 Códigos que decifrei e onde me vi mil vezes
 Inconexa, parca. Ah, toma-me de novo
 Antiquíssima, nova. Como se fosses o tigre
 A beber daquelas águas.
 (HILST, 2017, p. 488).

Esse poema remonta à natureza, ao movimento da imagem “Águas” e à transformação do eu lírico e sua comparação com a animalidade de “tigres”, aqui ressignificados não apenas como feras, mas como entes da natureza que buscam a água como continuidade.

O eu lírico tem na imagem “tigres” a possibilidade de, através deles, ser feroz e, simultaneamente, “encantoada”. Quando canta sua travessia, aventuras e memória, pelo fato de ter se feito “máscara, mulher e conjectura”, as águas profundas que não bebeu, ao mesmo tempo rasas, denotam o ofício raro da palavra em “Códigos que decifrei e onde me vi mil vezes / Inconexa”.

Em única estofe, o movimento dos versos no poema sinaliza o movimento das águas, sua liberdade, em uma autonomia aproximável dos “tigres”. No primeiro verso, os “tigres” exercem com veemência sua energia selvagem e autônoma; entretanto, têm sua animalidade, feroz, vencida pela natureza de “sede”, que desperta neles o gesto de abrandar-se no elemento água. Apascentando-se diante do desconhecido de “Águas”, o eu lírico inaugura em “tigres” a possibilidade de encontro do bruto com um espaço movente e profundo.

Após cantar o domínio da água diante do selvagem em “tigres”, o sujeito compara esse rendimento ao vínculo dele com a palavra que é construída. No segundo, terceiro e quarto versos, o eu lírico equipara-se ao aspecto “feroz” de “tigres”, mas foi “encantoada” não pela sede, mas pelo ofício de uma essência criativa nobre, a revelação do que lhe inspira.

Pela imagem “parca”, o eu lírico canta não apenas um ofício de versos, mas o dom da costura do tempo e dos fios do destino através da palavra que revela as memórias. Trata-se de uma imagem ambígua, pois denota, ainda, o sentido de economia

e insignificância. Ao se ver “parca”, seria de seu desejo ser tomada novamente pelo outro como outrora: “Antiquíssima, nova”.

O sujeito relaciona a metade que busca, ou seja, a quem destina seu canto lírico, com uma comparação a “tigre” e “água”: “Como se fosses o tigre / A beber daquelas águas”. Quando relaciona a animalidade e o selvagem de “tigre” com o aspecto primitivo inaugural do dom da palavra poética e o aproxima do elemento água, tanto tigre como água são denotativos de uma natureza livre, liberta e em constante movimento e transitoriedade.

A sede dos tigres, portanto, está desfeita nas águas do desejo da descoberta e do mergulho em si mesmo. As “Águas” assumem, nesse sentido, mais do que um aspecto de elemento básico da natureza, mas é simbólica de alimento e perpetuidade de tigres. Da mesma maneira como “tigres” são ferozes, o canto do eu lírico faz deles cativos e permeia em aventuras uma modificação na movência típica de sua animalidade pelo elemento água.

Decorre que o eu lírico se reconhece como múltiplo e revive águas que não bebeu, “Águas que não bebi”, como tentativa de participar da mesma similitude dos “tigres”. Tanto “tigres” quanto o eu lírico anseiam pela sede de águas profundas e misteriosas, as águas do inconsciente profundo, que, ao serem penetradas, revelam perplexidades e vias de entendimento de aspectos ancestrais, originários da palavra.

Já no primeiro verso, o sujeito destina à imagem “Águas” um espaço de destaque em uma espacialidade onde “tigres”, selvagens e livres, coadunam suas necessidades primeiras e urgem por vida, onde imploram e onde alcançam a libertação de uma condição primeira, “sua sede”. Somente nesse espaço a animalidade sobrevive diante de algo que lhe falta, ainda que essa ausência impulsione um desejo por resistir à limitação que lhe é imposta pela sede, que é a busca pela materialização da palavra.

Nos versos adiante, a voz assemelha-se a “tigres” e reconhece neles estarem presentes suas necessidades e carências diante da falta do outro, a quem destina seu canto. Identificada à animalidade, a voz nomeia-se “feroz”, sedenta, mas “encantada”, em um movimento oscilante, entre a coragem e o medo, digno das feras que desconhecem os predadores, mas, ainda assim, exercem sua garra por sobreviver.

“Também eu” remete ao tom comparativo do eu lírico a “tigres”, que, na metade que lhe falta, nomeia como um “ti”, que o encanta e o impulsiona a ir além. Quando

atravessa barreiras, “as cercaduras altas”, a metade procurada passa a ser um porto seguro, uma orla, onde o eu se abastece na palavra, pelo exercício de ser múltiplo, fingidor e astuto como as animalidades nas caças: “máscara, mulher e conjectura”.

A realização do desejo de uma falta, a sede, permanece interdita, “Águas que não bebi”, e se estende aos demais versos em tom laudatório de uma falta que caracteriza essas “Águas” como ausentes, implacáveis, impossíveis de serem atingidas e socorrerem a sede do eu: “Crepusculares. Cavas”. A poesia alimenta-se dessa busca, dessa ausência, desse gesto de cavar infinita e incansavelmente, à procura por algo que lhe falta.

De tão profundas e inacessíveis, provocam na voz lírica uma pulsão pela palavra. Somente sua voz e sua criatividade são capazes de transformar a condição do eu sedento pelo desejo: “Códigos que decifrei”. A imagem “parca” remete o canto ao presente, ao passado e ao futuro. Senhoras dos fios, as parcas são figuras míticas ancestrais que se ocupavam do tempo.

Filhas da Noite, as parcas teciam nos mistérios da escuridão e tinham na excelência da arte do fiar a definição do tempo e do destino, que é medido, costurado e cortado. Cloto, Láquesis e Átropos, três fandeiras, encontraram no tecido a ordem diante do caos, cujo movimento, rítmico e constante da roca, denota o tempo cíclico, infinito, apesar de os seres que nele vivem morrerem, marcando suas transitoriedades e temporalidades. Assim é o poema, o eu lírico visa a controlar o destino, tecendo o presente.

Femininas, as parcas detinham em suas mãos o poder do destino, cuja constância é a construção do equilíbrio fio após fio, noite após noite, retalho após retalho. Entretanto, a pessoa lírica vê-se “Inconexa, parca”, pois decifra sua criatividade diante da busca que empreende, mas é no fiar de palavras que se reconhece e se assume como inserida em uma roda infinita que a opõe, a encanta em um tempo que sobre-existe a ela: “me vi mil vezes”.

Dominando o tempo, pelo fiar da criatividade, a voz lírica perfaz-se entre o passado e o futuro, “Antiquíssima, nova”. Oscilante, inexata, mas infinita, a voz canta seu desejo, “Ah, toma-me de novo”, com o emprego tanto da interjeição quanto do imperativo, imprimindo almejo, pretensão e expectativa. Ainda que a voz coexista com

o tempo de modo harmônico, a tensão entre forças conflitantes prevalece em outra face de sua multiplicidade, “Inconexa”.

Nesse rumo, a voz, após se comparar com a animalidade e sua ânsia por não resistir ao que deseja, enaltece o objeto de sua procura e o vincula “[a]o tigre”. De uma imagem genérica no primeiro verso, até “o tigre”, no penúltimo verso, a voz exercita sua criação por palavras como transformadora de realidade, de possibilidades e, principalmente, do tempo, que se modifica no desejo como uma inspiração que lhe permite transformar a si mesmo e o tempo na vontade de “Águas”.

CAPÍTULO 4

CAVALOS, ÉGUAS E GALOPES NO GESTO CRIACIONAL

4.1 Entre cavalos: a constelação simbólica da memória no erotismo do galope

A obra *Da morte. Odes mínimas* (1980) canta uma animalidade que simboliza a morte que, em vez de ser objeto de terror, de angústia ou de fuga, é buscada pelo eu lírico. Envolvida em aspecto erotizante, a morte é aqui uma metade que falta ao eu, é cantada como um outro ilustre, digno de mimos, cujas palavras são a ela dirigidas com zelo e afetividade.

A morte, nessa produção lírica, não sinaliza um tempo que é corroído, mas aproveitado enquanto o sujeito é espreitado. Para que a vida seja poupada do tempo que escorre e é definitivo, a morte é cantada como benfazeja, uma mestra que ocupa um espaço misterioso e que, se for enlevada, permitirá que a existência desse eu se estenda pelo tempo.

Dentre búfalos e cavalos, a imagem “negra cavalinha” urge na ode XXVIII de *Da morte. Odes mínimas* como uma simbólica que faz parte da constelação dos bovídeos. Pontua Gilbert Durand (2002) que o cavalo é símbolo da morte em várias culturas, é a montaria de Hades e Poseidon, indica mau agouro quando é sonhado e é uma figura mítica emblemática e ambivalente na cultura grega.

Da pureza e inocência do unicórnio à robustez de Pégaso, fruto do sangue derramado da Medusa decapitada pela coragem de Perseu, o cavalo perpassa as oscilações do inconsciente. Remete-se a mais que um animal doméstico, que transporta o homem, mas uma via para o transporte entre esferas e mundos desconhecidos, denotativo de força, velocidade, altivez e erotismo em seu cavalgamento. O som de suas patas é o som do tempo que amedronta e marca o ritmo da vida, ora lento, ora intenso. Em ritmo constante, o cavalo equilibra e disputa com o tempo, investindo sua energia selvagem.

Em parelha, foi eternizado no mito platônico da parelha alada, de Platão, na obra *Fedro* (2016), como uma alegoria à alma e ao conhecimento do homem em luta inconsciente contra o bem e o mal, o esclarecimento pela luz e as trevas, a verdade sublime e o engano do mundo terreno. Em dupla, os cavalos alados traziam a dualidade e o conflito para o cocheiro, como indicativo do embate do homem com sua alma.

A ode XXVIII, pela imagem “negra cavalinha”, situa no imaginário da animalidade o prospecto da morte eufemizada pelo erotismo. O eu lírico dirige seus

versos diretamente à “negra cavalinha”, e, em tom de intimidade, pede-lhe que se dobre para que por ele seja montada eroticamente e nela cavalegue suas inquietudes mais anteriores e profundas.

Em tentativa de amansamento do que há de selvagem em “negra cavalinha”, o sujeito reconhece seu peso. A voz lírica antecipa para a “negra cavalinha” como será a trajetória empreendida por ambas. Reconhece que haverá uma simbiose entre seu inconsciente e o pulsar de morte através do erotismo. O gesto de ordenar à imagem o dobrar-se é uma maneira de o eu domesticar o que teme e desconhece, é uma maneira de lidar com seus questionamentos.

O enfrentamento do que teme coexiste com o reconhecimento, pelo eu lírico, de que ele é pesado de perguntas. Vejamos, nos versos, abaixo como o exercício da poesia por palavras ancestrais perfaz-se em uma criatividade prenhe de conflitos inerentes à condição humana de vida diante do tempo, donde o montar da vida preexiste o domesticar da morte:

XXVIII

Ah, negra cavalinha
 Flanco de acácias
 Dobra-te para a montaria
 Porque me sei pesada
 De perguntas, negras favas
 Entupindo-me a boca
 E no bojo um todo averso
 Uns adversos de nojo:
 Que rumos? Que calmarias?
 Me levas pra qual desgosto?
 Há luz? Há um deus que me espia?
 Vouvê-lo agora montada alma
 Sobre as tuas patas? Tem rosto?
 Dobra-te mansa
 Porque me sei pesada. De vida.
 De fundura de poço. E porque
 Um poeta não sabe montar a morte
 Ainda que seja a minha:
 Flanco de acácias.
 Negra cavalinha.
 (HILST, 2017, p. 333-334).

O gesto de montar a “negra cavalinha” denota a coragem do eu lírico em empreitar o enfrentamento do desconhecido. Ainda que a morte seja aterrorizante, o

diminutivo e a atribuição de cor conferem a essa imagem o mesmo tom de ambiguidade e oscilação que a morte traz ao tempo, além do mistério em “negra”. O tempo é terríficante, mas com a presença do erotismo, imbui-se na simbólica do cavalo, convertido em feminino, fêmea, “negra cavalinha”, a nuance do abrandamento dos conflitos do eu com seu inconsciente.

De modo erotizante, com notória proximidade e afeto, o eu lírico dirige à “negra cavalinha”, pela interjeição “Ah”, o atributo de ela ser um “Flanco de acácias”, unificando a semântica laudatória de “negra cavalinha”, atribuindo-lhe um lado de sua anatomia dorsal preenchido pelas flores de uma leguminosa denominada acácia.

O diálogo do eu com a morte segue em aspecto de atribuição da morte como uma fera estranha, porém a proximidade e o afeto do eu com a mesma confere a via para o eu assimilar o sucesso de sua empreitada. Através do jogo erótico, o eu lírico dirige à “negra cavalinha” um convite para enredar-se e unir-se eroticamente, eufemizando o tempo rumo a um estender da vida.

O ritmo do cavalgamento perfaz-se nessa ode em versos curtos que se repetem, indicando a velocidade do galope com interrogações que se repetem e se intensificam em versos próximos. De versos afirmativos em *enjambement*, em ritmo sonoro mais lento, de início de cavalgadura e de tentativa de amansar e de conhecer a “negra cavalinha”, o poema desloca-se para uma sucessão de perguntas, o cavalgamento fica mais intenso e erótico. E, finalmente, há o retorno de versos contínuos e afirmativos, com *enjambement* e a repetição das mesmas imagens que outrora estiveram presentes nos primeiros versos, “negra cavalinha” e “Flanco de acácias”.

Pela imagem “favas”, recuperamos uma origem arqueológica em seu significado semântico, de vagens que foram encontradas há sete mil anos a.C. Isso sugere o fato de o inconsciente do eu lírico repousar em um tempo profundo, originário de inquietudes, cujos questionamentos são anteriores à sua própria condição, daí suas perguntas deixarem-no pesado para a subida em “negra cavalinha”. Afetuosamente, é-lhe solicitado que se dobre, que se renda ao eu lírico.

São perguntas que tapam a voz do sujeito, “Entupindo-me a boca”, atribuindo-lhe “nojo”. São questionamentos últimos e inevitáveis, coexistentes com sua essência arquetípica, dúvidas de todos os povos acerca dos mistérios que envolvem a vida, a

morte, o divino, o conhecimento, a luz e a travessia rumo aos saberes e rumo à descoberta de um “deus que me espia”.

Diante dos questionamentos, o eu debruça-se no inconsciente e canta a “fundura de poço”. Mergulhado em si, assim como no mito de Narciso, o eu lírico remonta a um encontro com uma imagem fugidia, enganosa, a imagem de si mesmo, mas uma imagem de um outro que não reconhece como si mesmo, senão como busca de uma metade complementar. Oscilante entre vida e morte, clareza, sabedoria e escuridão, mistérios a decifrar, a voz lírica empreende nessa procura, sem sucesso, o exercício de sua criatividade pela palavra, sua força lírica para nomear a “negra cavalinha”.

O peso do eu é o peso da vida, a atribulação do perguntar, movente em ritmos que se embatem ao tom da cavalgada, constante e abrupta, com versos que se distribuem de forma uniforme, tendendo à irrupção do repetir da imagem “negra cavalinha”, presente no primeiro e no último versos como um ciclo infinito, pois a morte complementa a vida. Eis agora uma imagem que, através do pronome possessivo “minha”, é sinalizada como uma propriedade do eu, nas últimas estrofes, finalmente domesticada pela coragem de uma voz lírica que se interlocúciona com seus anseios e com sua alusão à morte pela animalidade.

Identificamos, na imagem “negra cavalinha”, que a simbólica do cavalo se embrenha pelos meandros das inquietudes humanas em conflito com a temporalidade rumo à perpetuação da criatividade do sujeito lírico pela palavra. O gesto da escrita transforma a possibilidade de enfrentar não a morte em si. Esse temor é passível de superação quando a criatividade transforma a morte pela palavra, na imagem “negra cavalinha”.

Assim nomeada, a imagem debruça-se para ser montada, pois a morte não é montada, mas a “negra cavalinha” o é. O poeta só monta aquilo que cria e conhece, pois, com sua criação, mantém vínculo de intimidade e exerce o poder de sua palavra. O motivo de o sujeito nomear “negra cavalinha” repousa em sua impossibilidade de montar a morte, mesmo sendo a sua. Portanto, “negra cavalinha”, por um eu inquieto com sua fragmentação, reverbera a condição humana diante da ruptura de sua temporalidade.

A obra *Da morte. Odes mínimas* (1980) traz em outra ode, a XVI, mais uma vez, a imagem “cavalinha”. Segundo a constelação simbólica do cavalo, a tríade imagética

“Cavalo, búfalo, cavalinha” oscila entre sua acepção original e o diminutivo afetuoso *cavalinha*, mas transita, ainda, entre o bovídeo. Indissolúveis, esses animais remetem ao movimento livre do trote do cavalgar e indicam a possibilidade de um significado plural em uma animalidade que é selvagem, feroz, mas imiscuída de erotismo.

Nomeados como tripartidos, esses animais demonstram ser portadores de uma importância que os reporta como dignos de serem vinculados ao diálogo do eu em tentativa de significar sentimentos profundos por meio da palavra. Dessa maneira, transformando cavalo em cavalinha, perpassando o búfalo, o sujeito lírico transgride a significação do cavalo para uma fêmea cuja palavra é a da proximidade e do entendimento da voz lírica que a toma como um animal íntimo e, portanto, comprensível.

É uma ode que canta a morte não como algo a ser temido ou uma certeza de finitude diante do tempo, mas que a modifica em significação simbólica como sendo aquilo que é entendido e familiar, pois convive com o eu lírico em intimidade, entre as nuances do erotismo, sua atração e sua repulsa. Os movimentos oscilantes tanto da imagem “Cavalo, búfalo, cavalinha” quanto da construção do poema repercutem na repetição do movimento da cavalgada, constante, que se encadeia ora na velocidade, ora na lentidão, ora no abrupto, ora no breve, donde desejo e engodo coexistem em harmonia e diálogo:

XVI

Cavalo, búfalo, cavalinha
 Te amo, amiga, morte minha,
 Se te aproximas, salto
 Como quem quer e não quer
 Ver a colina, o prado, o outeiro
 Do outro lado, como quem quer
 E não ousa
 Tocar teu pelo, o ouro

O coruscante vermelho do teu couro
 Como quem não quer.
 (HILST, 2017, p. 326).

Como gênero, a ode faz com que o poeta dê lugar ao tema da morte. A ode XVI traz na repetição de “Como quem quer e não quer”, “como quem quer”, em contraposição a “Como quem não quer”, um querer e não querer que definem e

justificam o amor à morte (esta, de ouro e vermelho), que, ao mesmo tempo, não se trata de um amor tão intenso. Assim, querer e não querer firmam um jogo de tensões proeminentes da poesia. “Cavalo, búfalo, cavalinha”, um misto de sedução e poder destrutivo que envolvem a criação poética.

Em duas estrofes, a ode canta, em tom sublime, o amor e a morte em mesmo verso. Com a presença do pronome possessivo “minha” e de uma caracterização da morte por “amiga”, o sujeito demonstra seu afeto mais profundo em “Te amo”, pois se trata de uma convivência antiga, por toda a vida, entre a voz e sua morte. A morte, despertando amizade e amor no eu lírico, aproxima-o não da ruptura do tempo, mas de uma continuidade e de um possível e almejado alcance de uma esfera prazerosa e infinita, dissonante do tempo.

Como uma presença conhecida e íntima, a morte é nomeada como pertencente ao eu lírico, tomando ele a propriedade dela. Dessa forma, o fato de nomear a morte indica não apenas proximidade, mas conhecimento e autoridade do sujeito diante daquilo que a ele pertence. A palavra, transformando significados simbólicos, modifica essências originalmente convencionadas como terrificantes. Nessa ode, a tríade “Cavalo, búfalo, cavalinha” denota que o canto oscila entre entes dissonantes, porém coabitantes de uma esfera de entendimento de um tempo que corrói.

Movimentos díspares e distantes uns dos outros são colocados de modo equivalente em mesmo verso: “Se te aproximas, salto”. O gesto de saltar confere ao eu lírico um enfrentamento da morte de modo breve, porém erótico. Não se trata de um movimento abrupto, intenso ou indicativo de medo, mas em tom de brincadeira e leveza, o sujeito se debate diante da chegada daquilo que o distanciará da vida, a tríade que é portadora da morte.

Adiante, desejo e repulsa são visíveis no quarto verso: “Como quem quer e não quer”. O eu lírico compara seu salto ao desejo e ao desprezo, oscila, inexato, como aquele que traz consigo dúvidas e desperta no outro volúpia, em um jogo de aproximação e distanciamento, revelação e mistério, conduzindo sua palavra à morte dirigida, a um rumo de recepção erótica.

No próximo verso, o eu lírico sugere os espaços a serem conduzidos pela morte: “Ver a colina, o prado, o outeiro”. De espacialidade bucólica, essas imagens remetem o

eu lírico a uma esfera de tranquilidade e leveza, de assimilação de uma possibilidade etérea e infinita por uma vegetação inexata, porém prazerosa.

Ainda em seu movimento incerto de querer ou não se aproximar da morte, o eu lírico situa-se “Do outro lado”, expressando sua vontade em tocar “Cavalo, búfalo, cavalinha”, mas assumindo, simultaneamente, estar em uma esfera oposta, contrária à tríade do primeiro verso. Nesse aspecto, o eu lírico “não ousa / Tocar teu pelo, o ouro”. O fato de não ousar indica que a voz lírica exerce uma palavra tanto de desejo como de temor pela tríade que canta. Ao passo que se distancia, salta, também demonstra medo daquilo que lhe é próximo e conhecido, como se, ainda que íntima, a morte lhe fosse um mistério que desperta pavor.

Não se trata de um confrontamento do terrível, mas de um mergulho, pela palavra, em um universo ambíguo, de encantamento, proximidade e desconhecimento, cuja penetração é erótica e assevera em mesmo patamar opostos que oscilam em equilíbrio. Assim, mesmo não ousando, o eu lírico reconhece o desejo que possui pelo toque, pelo entendimento profundo e exato, pela explanação de uma aventura proibida pela sensibilidade, mas que é possível pela imaginação permeada pelo gesto criador da palavra.

Na segunda estrofe, o sujeito reitera a comparação de si “Como quem não quer”. Esse gesto demonstra, mais uma vez, seu distanciamento de “Cavalo, búfalo, cavalinha”, mas desperta, na palavra, um desejo em descobrir, tocar e sentir, pelo tato, o desconhecido dessa imagem. Múltipla em cores, ora com “pelo, o ouro”, ora tendo “O coruscante vermelho do teu couro”, a animalidade que intriga o eu lírico o reporta à curiosidade que desperta o embrenhar-se em descobertas.

Diante das cores, Gilbert Durand esclarece: “[...] a cor aparece na sua diversidade e riqueza como imagem das riquezas substanciais, e nos seus matizes infinitos como promessa de inesgotáveis recursos” (DURAND, 2002, p. 224). Na ode, o pelo de “Cavalo, búfalo, cavalinha” oscila do “pelo, o ouro” ao “coruscante vermelho do teu couro”.

Desde a aproximação sonora /ouro/ e /couro/ até a acepção de couro como sendo propriedade da tríade imagética da referida animalidade, notamos que a coloração, cantada, remete a palavra a uma criatividade profunda e íntima que enlaça o eu lírico ao

enfrentamento de uma animalidade denotativa de uma morte que ele desconhece ao mesmo tempo que a toma como amiga.

Nesse aspecto, o ofício da palavra diante do erotismo que contempla a visão e o desejo por tocar aquilo que desperta fuga e temor é inebriado pela esfera do cavalgamento e da vontade de dominar o que se cavalga. Como se fosse um trote, o sujeito ora distancia-se, ora aproxima-se da morte, evocada por “Cavalo, búfalo, cavalinha”. Ao passo que salta, encanta-se por suas cores e movimentos desconhecidos, mesmo que demonstre conhecimento e intimidade nos primeiros versos, denotando amizade e intimidade com a morte.

Portanto, amor e morte coexistem como esferas do tempo que se assomam como continuidade e ruptura com os fios do destino. A palavra poética perfaz-se, nessa ode, como uma perpetuação de dois polos complementares, mas desconhecidos, que, mesmo sendo nomeados por uma animalidade encadeada pela movimentação e liberdade da acepção simbólica do cavalo, com notória intimidade e propriedade do eu lírico diante da noção de morte, ainda traz o vínculo com o desconhecido, com o embate e com o enfrentamento.

Em *Ode fragmentária* (1961), na seção “Quase bucólicas”, Hilst canta a animalidade do cavalo em compasso com a criação do poeta, uma animalidade que é propriedade do sujeito lírico, sendo ambos indomáveis, dependentes um do outro. Como na ode XVI, verificamos as cores que são possibilitadas pela presença do cavalo no ofício da palavra, o cavalo como sendo uma imagem da poesia:

Amáveis
Mas indomáveis
O poeta e seu cavalo.
Um arcabouça pensado
Para limitar-se ao pouso
E do voo, alimentar-se.
Sente os espaços mas sabe
Até onde irá seu passo.
Sente a beleza do salto
Mas conhece sua lhaneza:
A própria, inerte beleza
De saber-se aprisionado
E contentar-se de sonhos
Maravilhar-se de achados.

O poeta - e seu vocabulário.
O cavalo - e seu pedaço de terra

Mais nas alturas

De brisa,

De solidão e hortaliça.

Entrelaçadas aspiram
Respiram juntos

E vistos em direção
Às cordilheiras do espanto
Quase sempre se confundem.
Sonhando reter no flanco
Exaltação e delírio,
Nas noites de grande lua
(Entre ciprestes e lírios)
O cavalo me acompanha
Às profundezas guardadas
Onde flutuam palavras.
E lá mergulho e anoiteço.
E encontro coisas do medo
Mandalas de cor, rosáceas
E malmequeres antigos
Sobre algum livro encantado
De pergaminho e de prata
E de pensamentos idos.
(HILST, 2017, p. 152-153).

O cavalo, que nas culturas gregas e nórdicas transporta as almas, sendo, portanto, um animal vinculado à morte, faz com que a poesia leve o poeta para pastagens sublimes, leva sua alma, carrega-a como o psicopompo que conduz o poeta para outros mundos. Assim, a palavra poética, nas mãos do poeta, evapora-se em um galope que oscila entre o mundo real e o desconhecido.

Tanto o poeta como o cavalo são dignos de amor, mas trazem consigo o caráter selvagem da animalidade, pois são indomáveis. O gesto criativo do poeta e os movimentos do cavalo são imbuídos de liberdade, o amor e o não domesticado coexistem. Suas essências são as da autonomia e da ausência de limites, sendo que o cavalo pertence ao poeta, que dele depende para o exercício da linguagem, cuja palavra aproxima, pelo som que se repete em rima, a dissonância /amáveis/ e /indomáveis/. Como em religião afro-brasileira, em que o cavalo (no caso, um ser humano) é veículo, o poeta é transportado pela poesia, o cavalo-poesia.

Na primeira estrofe, interdependentes, poeta e cavalo perfazem a criatividade por meio da liberdade e do domínio da natureza de modo abrupto e intenso, fremente. A

ideia criativa torna-se vívida no poeta e no seu cavalo, mas tem como limite o chão, “Para limitar-se ao pouso”, em uma ambiguidade que transita do etéreo ao terreno, do alto ao baixo, do ar à terra, donde o alimento se encontra no voo, na plenitude da conquista das alturas.

O movimento é sentido em sua liberdade, ainda que esses espaços limitem o poeta e seu cavalo, por serem determinantes de terem sido ou não vivenciados. Ainda na descrição do processo que envolve sua criatividade por palavras, o poeta reconhece a ambivalência de quão belo é o salto selvagem de seu cavalo e de suas descobertas, mas aí identifica doçura e ternura, “lhaneza”.

Em si mesmo visualiza a beleza de estar refém de sonhos, vivenciando a limitação da liberdade e de seu ser selvagem, ainda assim tendo encantamento por achados inesperados. Dessa forma, a palavra é um dom que tangencia o indizível, o repentina, mas que urge por um significado que o coabite com o sentido mais pleno.

A segunda estrofe cadencia o que faz presença para o poeta e para o cavalo. Enquanto o poeta se ocupa da palavra, “seu vocáculo”, o cavalo clama por “seu pedaço de terra”. Há algo de elevação e aterrissagem na palavra poética. Ambos assinalam propriedade diante do que lhes permite existirem e diante daquilo a que se vinculam em interioridade. Ligado ao verbo, o poeta exerce seu domínio selvagem e liberto diante da criatividade.

Já o cavalo associa-se à natureza, em que conclama as forças naturais conforme galopes, trotes, fugas e alimentação. Acerca da terra, o cavalo a ela atribui seu limite e pertencimento. Ele pertence à terra, e a terra também a ele pertence. Estreitamente vinculados, cavalo e terra formam uma base elementar, associando a palavra ao pensamento.

O cavalo oscila entre o baixo, o enraizado da terra e as alturas de sua liberdade, “Mais nas alturas // De brisa”. Nos ares, o cavalo encontra o consolo para sua territorialidade, e alcança o infinito de sua criatividade.

Enquanto a solidão remonta ao ar, a mesma solidão do poeta que se debruça em si mesmo na procura pela palavra; hortaliça é a terra, em confluência entre contrários que se significam como uma energia criativa de ir além, de romper limites. Sobre dureza e moleza, o movimento do cavalo sobre a terra, que é simultaneamente pisada de modo

selvagem e abrindo e dali levanta-se a poeira, em leveza, com permanência do elemento ar diante da terra levantada, Gaston Bachelard expõe:

Através do *duro* e do *mole* aprendemos a pluralidade dos devires, recebendo provas bem diferentes da eficácia do tempo. A dureza e a moleza das coisas nos conduzem – à força – a tipos de vidas dinâmicas bem diferentes. O mundo resistente nos impulsiona para fora do ser estático, para fora do ser. E começam os mistérios da energia. Somos desde então seres *despertos*. Com o martelo ou a colher de pedreiro na mão, já não estamos sozinhos, temos um adversário, temos algo a fazer. Por pouco que seja, temos, por isso, um destino cósmico. (BACHELARD, 1991, p. 16, grifo do autor).

A contemplação do animal que pasta ao longe faz a imaginação associar palavra a cavalo. O fato de respirarem juntos, de entrelaçarem-se, terra e ar, cavalo e poeta definem o movimento do cavalo, que voa ao mesmo tempo que se estabiliza no chão, em uma correria tão selvagem, que levanta a terra e a rompe, rumo a possibilidades e à conquista da palavra poética. O cavalo, como metáfora da poesia, é uma imagem que transporta o poeta.

Dessa maneira, o cavalo vai além, levando consigo o poeta, “E vistos em direção / Às cordilheiras do espanto”. De alto a baixo, a palavra perfaz-se como uma energia que recria possibilidades inesperadas, vivenciada por um poeta que tem como guardião o cavalo e vice-versa.

Do encontro do poeta com seu cavalo surgem possibilidades criativas que trazem entrelaces e respirações dependentes. Acalentando solidões entre si e rompendo os limites da terra e do ar, poeta e cavalo, palavra e pensamento, viram um só e partem sem medo, para descobertas e façanhas nunca antes vistas, a descoberta do ofício poético. O poeta comunga de sonhos no dorso de seu cavalo e exprime seu desejo de nele alcançar “Exaltação e delírio”, ainda que essa união seja mantida com uma frequência indefinida.

O eu lírico inebria-se pelo noturno com a presença da lua e demais elementos participantes da esfera do mistério e da descoberta de si, com a leveza do bucólico, denotando, à noite, a busca por seus desejos pela palavra. O ofício da criatividade destina-se ao reconhecimento da linguagem como uma descoberta arrebatadora do ser diante do mundo. A respeito da lua, recorremos a Gilbert Durand: “A lua sugere sempre um processo de repetição, e é por ela e pelos cultos lunares que um tão grande relevo é dado à aritmologia na história das religiões e dos mitos” (DURAND, 2002, p. 287).

“Nas noites de grande lua”, a inspiração realiza-se em sua totalidade, como a fiação de um tecido. Na mitologia grega, as parcas eram figuras míticas que mediam, traçavam e costuravam o tempo. Filhas de Aracne, divindade noturna, teciam, à noite, os fios do destino, conferindo-lhe mistério.

Assim como as parcas, a construção da criatividade por palavras é exercida pelo poeta como um campo da noite, e o que o acompanha é seu cavalo: “O fuso ou a roca, com os quais estas fandeiras fiam o destino, torna-se atributo das Grandes Deusas, especialmente das suas teofanias lunares” (DURAND, 2002, p. 321).

A caminhada do poeta rumo à inspiração não é uma caminhada solitária. Sempre com seu cavalo, que o acompanha, o poeta alcança as palavras em um espaço profundo, íntimo e escondido. Guardadas, as palavras participam da esfera do elemento água, em águas profundas, misteriosas e fugidias.

O poeta, assim como Hilda Hilst, reverbera no cavalo uma simbólica vívida. A palavra poética, presente na Casa do Sol, é experienciada pela presença de cavalos, uma imagem que é colhida, na inspiração da escritora, no espaço de sua casa, nas redondezas de sua propriedade:

Com todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito “animal” me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar. (DERRIDA, 2002, p. 31).

Em uma profundezas, ao mesmo tempo que flutuantes, as palavras estão à espera do poeta, que as persegue e procura por elas com a animalidade de seu cavalo. O referido aspecto selvagem repercuta a coragem de penetrar nas águas profundas rumo ao conhecimento.

Acerca das águas profundas, Gaston Bachelard discorre: “Poderíamos realmente descrever um passado sem imagens da profundidade? E jamais teremos uma imagem da profundidade plena se não tivermos meditado à margem de uma água profunda? O passado de nossa alma é uma água profunda” (BACHELARD, 1997, p. 55).

Nas “profundezas guardadas / Onde flutuam palavras”, o poeta conquista sua criatividade, inspirando-se no mergulho profundo e erótico, reconhecendo a totalidade

da descoberta de si e do outro. Após alcançar as palavras que flutuam, o poeta mergulha e participa da noite.

O gesto de participar da noite remonta às esferas íntimas do conhecimento: “E lá mergulho e anoiteço”. Arquetipicamente, o poeta envolve-se da noite como uma acolhida benfazeja diante do gesto da escrita e nela insere-se como um fazedor de versos que tem na companhia de seu cavalo a criatividade que o inspira a ir além, superando as fragilidades do cotidiano.

Entregue à noite, o poeta embala-se em uma água profunda. Ali, onde mergulha, tem na noite um manancial criativo em que penetra e encontra o silêncio necessário para sua escrita, tornando-se, ele mesmo, a noite: “Vivendo de todos os reflexos de poesia que lhe trazem os poetas, o eu que sonha o devaneio descobre-se não poeta, mas eu poetizador” (BACHELARD, 1988a, p. 22).

Desse encontro, “coisas do medo” não despertam no poeta pavor; pelo contrário, traz à tona cores variadas em tons de tranquilidade: “Mandalas de cor, rosáceas / E malmequeres antigos”. Nesse sentido, o tempo da memória mistura-se ao tempo da noite, e ambas repercutem como acolhidas para o ofício da criatividade do poeta com a animalidade de seu cavalo.

Por serem antigas, as flores malmequeres sinalizam um tempo primeiro e profundo, o tempo arquetípico quando todas as memórias se figuram como origens. Diante do rememorar, o poeta encontra ali um escudo protetor para sua criatividade. Somente remontando aos tempos primordiais, a criatividade perfaz-se como uma via para o encontro do poeta com sua subjetividade na tentativa de assimilação de seu inconsciente por meio do inconsciente arquetípico de todos os povos e culturas.

Na descoberta da criatividade em águas profundas, o poeta e seu cavalo vivenciam “Mandalas de cor”. A mandala é simbólica da ordem diante de um caos. Circular, preexiste no tempo uma continuidade e um equilíbrio rumo a infinitude. Centrada, a mandala não distingue presente, passado e futuro e assemelha-se ao mesmo tempo das memórias, um tempo cíclico, que ruma para o mesmo infinito cantado pelo poeta acerca da palavra. Gilbert Durand assim descreve a simbologia da mandala:

O termo mandala significa círculo. As traduções tibetanas exprimem a sua intenção profunda ao chamar-lhe “centro”. Esta figura está ligada a toda uma simbólica floral labiríntica e ao simbolismo da casa. Serve

de “receptáculo” aos deuses, é “palácio” dos deuses. (DURAND, 2002, p. 247).

Acerca das colorações, a palavra tinge o fio do verbo, ao passo que as cores são tintas nas linhas do tempo. Nesse sentido, as mandalas tendem para o cor-de-rosa, como sendo uma cor harmonizante com o bucolismo cantado em versos anteriores que descrevem lírios e malmequeres para o tom do branco, uma cor denotativa de equilíbrio e paz diante do caos.

Em seguida, a ode descreve o espaço ocupado pela mandala e pelos malmequeres. Como que situados no etéreo ou em um devaneio, encontram-se “Sobre algum livro encantado”. O livro encantado de perguntas feitas pelo poeta é a própria poesia e surge como uma busca sem correspondência.

O pergaminho traz em si a presença de uma animalidade, pois é da pele de um animal que se originam seus escritos. Mesmo sendo um livro inexato, “algum”, o significado simbólico do encanto, da ruptura no tempo se torna presente como um tempo rompido, cuja atemporalidade é marcante. Mais uma vez, a coloração faz-se presente em “prata”. Colorido dessa maneira, o livro tem algo de diferença diante dos demais, é marcado por uma cor altiva que dissona com uma animalidade anterior.

O último verso assinala a presença do inconsciente do poeta que, com seu cavalo, simbólico da poesia como imaginação, atravessou perigos, profundezas e enfrentou o elemento água rumo a uma descoberta, a descoberta da palavra. Em “E de pensamentos idos”, o eu lírico ressalta a presença da memória mais arquetípica do poeta, em que pousam pensamentos e memórias que embatem com o tempo transformado pela poesia como sendo um tempo infinito e atemporal, que se fortalece sob a égide da animalidade do cavalo do poeta.

4.2 As “éguas da noite”, os “cavalos da ilha” e “Cavalo, halo de memória”

No canto I de *Da noite*, o olhar do eu volta-se para uma suposta situação de delírio terrificante, medo e mistério. É um sombrio contexto de alucinação, quando “éguas da noite” convivem com a simbólica de Narciso em marcas de desejo e erotismo que coexistem com imagens bestiais e tenebrosas:

I

Vi as éguas da noite galopando entre as vinhas
 E buscando meus sonhos. Eram soberbas, altas.
 Algumas tinham manchas azuladas
 E o dorso reluzia igual à noite
 E as manhãs morriam
 Debaixo de suas patas encarnadas.

Vi-as sorvendo as uvas que pendiam
 E os beiços eram negros e orvalhados.
 Uníssonas, resfolegavam.

Vi as éguas da noite entre os escombros
 Da paisagem que fui. Vi sombras, elfos e ciladas.
 Laços de pedra e palha entre as alfombras
 E, vasto, um poço engolindo meu nome e meu retrato.

Vi-as tumultuadas. Intensas.
 E numa delas, insone, a mim me vi.
 (HILST, 2017, p. 486).

Esse poema retrata em “éguas da noite” uma simbólica que sugere, em “éguas”, os instintos soltos, a força indomável e criativa do inconsciente, a liberdade e a criação em seus aspectos selvagens. Ao se reconhecer e ao se ver nos delírios dessa imagem, vivenciar tumultos e falta de sono, o sujeito repercute um delírio que o alça a uma esfera onírica e isenta do tempo. O fato de serem éguas que galopam – são altas, resfolegam e são soberbas – traz o terríficante de buscar o sono do eu, mas o conduz a uma manhã que não existe, pois há prevalência da noite e de seus mistérios.

São éguas que sorvem uvas, que trazem o erotismo ambivalente ao medo do tempo, mas, simultaneamente, apascentam a criatividade do eu lírico diante de uma essência de procura por si. Dessa forma, ao se reconhecer inserido nas animalidades e em seus gestos brutos, o eu descobre o que é, aquela angústia de vida e de criação poética e parte rumo à esfera do infinito, em confrontamento de um tempo que se esvai.

O cavalo, segundo Durand (2002), é um símbolo que motiva o tempo que foge e modifica. “Outras culturas ligam ainda de modo mais explícito o cavalo, o Mal e a Morte. No *Apocalipse*, a Morte cavalga o cavalo esverdeado” (DURAND, 2002, p. 76). É um animal ligado à sombra, às trevas e ao inferno. “É a montaria de Hades e de Poseidon” (DURAND, 2002, p. 75). Poseidon é uma divindade selvagem para Durand (2002), impera sobre os terremotos e se associa ao cavalo pela montaria. Porém, o

cavalo denota, de modo ambivalente, tanto o tenebroso quanto o erótico.

O primeiro verso denota a ambivalência da simbólica do cavalo, pelo aspecto sombrio, mas ao mesmo tempo erótico das “éguas da noite”: “Vi as éguas da noite galopando entre as vinhas”. O galope do cavalo, assinala Durand (2002), tem mesma assimilação simbólica do rugido do leão, do mugido do mar e dos bovídeos.

O segundo verso canta o desejo erótico das “éguas da noite”: “E buscando meus sonhos”. São éguas ávidas pela conquista do inconsciente do eu lírico, implacáveis nessa busca e atemporais. Além disso, “Eram soberbas, altas”, atingiam as alturas e superavam o tempo em consonância com o fato de, como o cavalo, serem montaria de divindades e se vincularem ao sublime por sua coloração e pela relação com o elemento ar: “Algumas tinham manchas azuladas”.

Desvela-se um eu que toma a palavra poética como uma expressividade de seu inconsciente e de sua memória, em trânsito entre o inexato e o ambivalente. Ora sua inspiração é a claridade da cor azul, ora o caos e o tenebroso tomam formas da noite e seus mistérios: “E o dorso reluzia igual à noite”. Mas o cavalgamento traz em si um lastro de erotismo, intensificado em “vinhas”, onde são colhidas as uvas, cujos vinhos entorpecem, alucinam e despertam o desejo.

Nos versos seguintes, “E as manhãs morriam / Debaixo de suas patas encarnadas”, a morte é cantada como sendo uma finitude que provoca impacto a “manhãs”. As “éguas da noite” coadunam com o tempo em sua transitoriedade e ligação com o profano, pois o baixo é denotativo de ruptura com a eternidade. Sob galope, as “éguas da noite” exercitam a morte, a ausência de luz de manhãs que morriam e que eram colocadas enterradas. Ambivalentes, ao mesmo tempo que são ligadas ao alto, “soberbas, altas”, as “éguas da noite” fazem remissão ao baixo, pois em seus movimentos de galope que marcam o chão, enterram as manhãs.

Na segunda estrofe, em “Vi-as sorvendo as uvas que pendiam”, as “éguas da noite” participam de um ato sublime e delicado. Exercem um erotismo que tem no desejo uma revelação de sua essência etérea, contraposta, mais uma vez, a uma imagem antagônica, presente no próximo verso, simbólica, por sua vez, de uma animalidade selvagem e nefasta em: “E os beiços eram negros e orvalhados. / Uníssonas, resfolegavam”.

A terceira estrofe alude, simbolicamente, o mito de Narciso: “Vi as éguas da noite

entre os escombros / Da paisagem que fui". O galope das éguas da noite será nessa estrofe exercitado na caracterização do eu lírico, cantado como "escombros" de uma "paisagem" que foi desconstruída. As referidas éguas transitam por um espaço "entre os escombros" e denotam uma ideia de inexatidão, a mesma que circunda a atmosfera dos pesadelos e dos estados de inconsciência. Assim como no mito de Narciso, o eu lírico tem sua própria imagem destruída. No mito, o reflexo do próprio Narciso traz a via para sua finitude.

Em "Vi sombras, elfos e ciladas", o eu lírico rende-se ao delírio, visualiza seres fantásticos e, por meio da imagem "elfos", canta, novamente, ambivalência. Nessa imagem, claro e escuro exercem um conflito antagônico. Consoante a mitologia nórdica, essas figuras habitam a natureza e são organizadas por Bulfinch (2002) como os elfos claros, da luz e os da noite, escuros. Assim, o eu enxerga, ao mesmo tempo, "sombras" e seres que carregam em si a simbólica tanto do claro como do escuro.

Em seguida, Narciso é representado de modo latente: "E, vasto, um poço engolindo meu nome e meu retrato". Refletida pela água de uma fonte, a cópia de Narciso conduz-o ao engano, assim como a imagem "poço", terrificante e escura, engole o "nome" e o "retrato" do eu lírico e o faz atingir as profundezas, não somente da água como do inconsciente, envolto pelos segredos de um pesadelo.

O poço engole o retrato e evoca a imagem duplicada de Narciso, em busca e contemplação de si, o que o faz encerrar-se em si mesmo, cuja solidão, em busca de si, percorre o poema sem o eu lírico encontrar uma possibilidade de saída do espaço onírico a que se reportou. Além disso, o local onde Narciso se encanta pela própria imagem é um espaço mortuário. Sua imagem projetada traz em si um objeto de amor, todavia é uma completude ilusória, que não se realiza em plenitude e instaura o tempo finito. Segundo a narrativa de Ovídio (2003) em *Metamorfoses*, latente nesse verso, assim Narciso é rendido ao seu fim: a sombra que ele vê é sua própria imagem, é nada em si, dele surgiu e nele persiste.

Acerca da rendição ao tempo, diante de imagens antagônicas e oscilantes, a mordicância de "vasto, um poço engolindo meu nome e meu retrato" desvela uma animalidade que reporta ao selvagem e instintivo do ato de engolir: "na maior parte dos casos, a animalidade, depois de ter sido o símbolo da agitação e da mudança, assume

mais simplesmente o simbolismo da agressividade, da crueldade" (DURAND, 2002, p. 84).

Assim sendo, o engolimento do "poço" é exercido tanto perante o eu lírico, "meu nome" como na cópia do mesmo, "meu retrato", denotativos, no poema, da simbólica de Narciso que padece diante de sua própria imagem refletida. Essa imagem "poço" demonstra outro traço de animalidade a partir do gesto de engolimento: "uma goela terrível, sádica e devastadora [...] que se vêm concentrar todos os fantasmas terrificantes da animalidade" (DURAND, 2002, p. 85), em convergência, assim como na imagem "éguas da noite", do sombrio com o erotismo. Conforme Durand (2002), uma intimidade é alcançada: o engolimento tem conotação sexual, pois é caminho de penetração num interior íntimo.

Afastado da iluminação e da continuidade conferidas pelo equilíbrio, o eu lírico descreve, na última estrofe, seu olhar diante do caos do pesadelo com as "éguas da noite": "Vi-as tumultuadas. Intensas". A pontuação indicativa de pausa, nesse penúltimo verso do poema, sinaliza a angústia do eu diante de sua vontade em tomar o tempo sob seu controle, apesar de reconhecer sua finitude diante de um "poço" que degenera a si, "meu nome" e sua cópia, "meu retrato".

Para Brandão (2005), Narciso destruiu-se no momento em que conheceu o objeto de seu amor. Todavia, notamos que Narciso não alçou um olhar rumo ao autoconhecimento, pelo contrário, encerrou-se na imagem de si mesmo. Narciso esqueceu-se do meio real que o rodeava e, consequentemente, não atingiu a razão. Entre a luz do conhecimento verdadeiro (o olhar da lucidez, etimologicamente da presença de luz) e a sombra da ilusão no corpóreo (o olhar da alucinação, etimologicamente da ausência de luz), Narciso apegou-se ao delírio, à sombra, descrita em importante legado filosófico.

Inacessível ao amor, através da participação da água é que Narciso descobre o duplo, a outra imagem, que nada mais é que si mesmo, uma sombra de imagem. Diante desse elemento, a figura mítica rompe com a indiferença pelo amor de outrora é transformada em ser que deseja: "adquire o conhecimento do objeto de seu amor: a própria imagem e sombra refletidas na água" (BRANDÃO, 2005, p. 185), pois cansado de uma caçada, Narciso tenta satisfazer sua sede em um regato.

O verso final do poema: “E numa delas, insone, a mim me vi”, canta um eu lírico rendido à cópia, inebriado pela ilusão, pelo delírio e pela transitoriedade. Ver-se em uma das “éguas da noite” confere ao sujeito um domínio do campo do mistério, da escuridão e do erotismo. Confundir-se e identificar-se a uma das “éguas da noite” reverbera uma energia simbólica que coaduna ambivalências: escuro e claro, cópia e verdade, grotesco e sublime, duplos complementares que tendem da tensão ao equilíbrio.

Sobre cópia, em *A república*, Platão (1949) apresenta, na alegoria da caverna, o modo como a ilusão tende a designar, para cativos, algo verdadeiro, sendo que o conhecimento verdadeiro, a luz e a razão seria o Sol: “que é ele que causa as estações e os anos e que tudo dirige no mundo visível, e que é o responsável por tudo aquilo de que eles [os encarcerados e um dos prisioneiros que foi solto] viam um arremedo [as imagens de cópia vistas no interior da caverna]” (PLATÃO, 1949, p. 318).

Durand (2002) afirma que, em algumas culturas, sonhar com cavalos sugere morte próxima. Mas o poema, diante do canto de antagonismos que se complementam, representa um eu lírico que não tem para si a descoberta de sua morte, mas o entendimento de si como um corpo e uma alma que estão em movimento e transformação constantes diante do trânsito da vida, marcado pela simbólica do galope.

Narciso, representado no poema como força simbólica e mítica, é desejoso e mortuário, conjuga em sua constelação tanto a morte como o erotismo, é um cativo de sua busca por si mesmo: rende-se ao perecimento contemplando uma ilusão, tida para ele como realidade. A cópia de si refletida na água, fonte de seu encantamento e deslumbrado, desnorteia-o, confunde seus sentidos e marca seu destino. O não poder ver a si inaugura sua punição pela indiferença ao amor: Narciso reconhece o amor em uma cópia de si e a partir disso perece.

Diante do amor que sente por si mesmo, Narciso jamais alcança a unidade com essa imagem refletida, passível apenas de busca e contemplação, pois sua imagem fugidia é cópia da original, daí sua impossibilidade de retribuir o desejo dessa figura mítica. Disso decorre o padecimento dessa personagem, quando tem consciência de que aquela face que ama é inatingível, pois o seu duplo, a metade que lhe falta, é ele mesmo. A imagem refletida era uma ilusão, um outro que, pela primeira vez, era-lhe indiferente.

Consoante isso, o fato de o eu lírico ver-se como uma “équa da noite”, envolto em tumulto e sem sono, assimilando o espaço do onírico e da inexatidão da memória e da palavra, atribui ao sujeito um pesadelo íntimo e interior diante da recordação do que teria sido em um outro tempo. Ser engolido em nome e ter sua imagem em fugacidade confere ao exercício poético um mergulho na essência profunda de um mistério aterrorizante e, simultaneamente, erótico, pois um poço engole, mas há desejo e vontade em sorver uvas, o que, no contexto do poema, remete-nos a um sentimento erótico de alcance de algo voluptuoso, ao mesmo tempo que é de difícil alcance. Ambivalências, desejos e inquietudes envolvem o eu lírico em uma esfera atemporal e desconcertante, a mesma esfera da criação de palavras.

Os cantos 10 e 11 de “Passeio”, analisados em seguida, foram publicados por Hilst na obra *Trajetória poética do ser (I) (1963-1966)*. O canto 10 traz, na imagem “cavalos da ilha”, um vínculo à caminhada do poeta na procura pela inspiração:

10

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

Os cavalos da ilha se moviam
 Nos grandes areais ensolarados.

O que era corpo em mim, só descansava.
 O que não era
 Vencia aquele espaço que nos separava.
 (HILST, 2017, p. 179).

O eu lírico canta, na imagem do cavalo, uma energia de liberdade e de selvagem que evoca, pela simbólica do movimento, a independência da palavra diante da criatividade. Ressignificado na esfera do sonho, o cavalo a ele pertence, esvai-se dos rumos da caminhada e demonstra a conquista do inconsciente pelas estruturas profundas e desconhecidas, em que repousa a inspiração. Desse modo, o sujeito lírico compara ao movimento do cavalo a maneira como engendra a palavra poética.

Em três estrofes, a caminhada do eu é assimilada ao ato de sonhar, imiscuindo leveza com o cadenciamento da cavalgada, denotando o cavalo alado Pégaso. Voo e cavalgadura são contemplados por essa figura mitológica, que assim como conquista os

ares e é livre, é calcado na terra e tangencia seus passos a partir do trote e de movimentos ritmados.

Ao mesmo tempo que caminha, o cavalo traz consigo o peso, “como um corpo pesado sob as águas”. Exercendo uma ação pesada, no inconsciente, a inspiração transita entre o leve e o pesado, entre o ar e a terra, diante da água, oscilando entre opostos rumo ao equilíbrio da escrita: “Movimento pausado, movimento leve”.

Da aproximação sonora entre “pesado” e “leve”, o trabalho poético demonstra ser cercado de mistério e dissonâncias rumo a um equilíbrio, o encontro do poeta consigo mesmo. Nessa tentativa, pela escrita, o sujeito reconhece a energia de um movimento que é leve, etéreo, mas também pesado diante das águas.

As águas, entre profundas, desconhecidas, fugidias, misteriosas, límpidas, bravias ou refrescantes, são o espaço por onde a construção da subjetividade se dá. Em liberdade e plenitude, assimilam em si o dom da palavra como revelação diante do movimento do cavalo, entre leveza e peso, movimento simbolizado por “Ave”: “Ave maior em voo compassado”. Independentemente do peso e do tamanho, o voo da ave, conquistando os ares, toma pelo ar o compasso, o movimento ritmado da escrita, que enfrenta desafios.

Ambíguo, o movimento dos cavalos trespassa da água à terra, comparado com a água assimilada em sonho, a terra perfaz-se na imagem “Os cavalos da ilha”. O movimento dos cavalos atribuídos como pertencentes à ilha sinaliza o aspecto maternal de desdobramento e aconchego nessa animalidade. Ainda que selvagens, esses cavalos rompiam limites e transitavam entre terra e água, exercendo não apenas uma energia criativa sobre a palavra, mas, sobretudo, a coragem e a liberdade que a imagética do cavalo carrega. Sobre a imagética da ilha, recorremos a Gilbert Durand:

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. (DURAND, 2002, p. 240).

Velozes e acolhedores, os “cavalos da ilha” denotam a proteção das palavras que inspiram o eu lírico. Mediante o cuidado da criação, o gesto de inspirar confere a esses

cavalos a leveza de seus movimentos diante da água, ainda que se trate de movimentos abruptos e de enfrentamento do destino.

Corajosos, esses cavalos rompem o infinito, movem-se com liberdade, sem perder de vista a esfera criativa que acolhe as palavras em um manto de salvamento diante do caos, mesma assimilação que se observa na ilha diante das tormentas. A ilha serve como aconchego, proteção e sobrevivência diante do mar bravio.

Como cavalos adaptados tanto à terra como ao mar, são mestres em descobertas infinitas, as descobertas que somente a palavra desperta no eu lírico. Nesse rumo, ele reporta-se a uma esfera íntima que o conduz ao retiro necessário diante da água violenta e caótica, inspirando-se nos “cavalos da ilha”.

Múltiplos e libertos, os cavalos desdobram-se diante da criatividade em “grandes areais ensolarados”, remetendo à luz o conhecimento e a conquista da inspiração que se desperta diante do peso e da leveza. A luz é denotativa da palavra e do saber: “Seja como for, parece na verdade que o sol significa antes de tudo luz, e luz suprema” (DURAND, 2002, p. 149).

Ainda na esfera do sonho, o eu lírico imbui-se do corpo, que transpõe o si mesmo, ampliando a simbólica da liberdade e do espaço que se transpõe por meio da criatividade. Inebriado pelo sonho, o ofício poético vai além do corpo e conquista a vivência entre o ser e o não ser.

Portanto, o que era do sujeito, do cavalo, descansava, e o que dele não era atingia a vitória da separação, unia o que rompido estava por meio da palavra, que une e equilibra as forças antagônicas do cavalo. Comparado à leveza da ave, mas também aos movimentos de um corpo pesado que se sobrepõe às águas, a animalidade do galope assimila-se a uma caminhada vinculada a sonhos ancestrais, oriundos de estruturas profundas que se repercutem na imagem “areais”.

Na terra repousam a ancestralidade e a ligação do homem com suas origens; dali brota a vida como um exercício contínuo. Desse modo, a palavra perfaz-se como uma energia criadora que rompe estruturas arcaicas e alcança, da terra ao ar, a descoberta da criatividade pela imagem do cavalo que se move entre águas, ilhas e areais.

No canto 11, o exercício da poesia é representado pelo cavalo, em seu corpo e animalidade. O poeta e o cavalo realizam uma parceria a partir do casco, da proximidade e intimidade entre ambos e do compartilhamento da visão: a animalidade

do eu lírico, entre o fogo e a água, parte, a partir do cavalo, rumo à descoberta de uma palavra eterna:

11

Cavalo, halo de memória, guardo-te no peito
Sobre esta grande artéria
Fonte de vida e alento que sustenta
Amor de madurez e adolescência.

Cantando-te sou teu corpo e tua nudez.
E ombro a ombro seguimos a alameda
Casco de dor num caminho de sol
E labareda, indivisível água
Obrigando-me a ver o que tu vês.
(HILST, 2017, p. 180).

Cantado em duas estrofes, “Cavalo” é evocado como parte da inconsciência do eu lírico. Como um “halo de memória”, que persiste no corpo do poeta e o constitui criativamente, é “grande artéria”, “Fonte de vida” e “alento que sustenta”, vinculado à luz que desvela a sabedoria e a vida, entre a “madurez e adolescência”.

Em rimas toantes, “sustenta” e “adolescência” exercem uma aproximação sonora que reverbera a poesia em si como uma energia que traz inspiração à vida, como aconchego e alimento, fazendo com que o tempo transite em infinitude; entre a juventude e a velhice, a poesia preenche-se no tempo com base em uma totalidade. A nudez, diante do exercício criativo, denota a imaginação que não ganhou forma ainda, ao passo que corpo indica essa forma.

Tomada como uma energia brilhosa, a memória reverbera nesse canto como uma via de assimilação do eu lírico com a criatividade e a inspiração. A animalidade de cavalo se faz fremente como o pulsar do sangue nas veias, sendo guardado no peito do sujeito e na engenhosidade de sua vida. Como uma “Fonte de vida”, “Cavalo” indica o que prevalece diante do tempo e da memória da transitoriedade da voz lírica.

Em etapas da vida distintas e dissonantes, “madurez” e “adolescência”, assim como o cavalo e a poesia, tangenciam um amor que persiste diante da criatividade como uma animalidade incerta, mas fulgurante e indomável. Dessa maneira, guardado no peito, “Cavalo” transpõe os limites do tempo e eterniza-se, tanto em passado, presente e futuro como em criatividade e inspiração.

Diante da memória, que resguarda o aspecto cronológico em uma esfera primeira, anterior ao entendimento do homem, a imagem do “Cavalo”, atribuído como um halo, remete-nos à iluminação enquanto uma fonte de sabedoria e de discernimento diante do caos. Fonte de inspiração, mas, ao mesmo tempo, um guia para a verdade absoluta, a animalidade selvagem do cavalo imiscui-se àquilo que é digno de ser rememorado infinitamente pelo eu lírico em sua criatividade:

Portanto, o isomorfismo do sol uraniano e da visão suscita sempre intenções intelectuais, senão morais: a visão indutora de clarividência e sobretudo de retidão moral. Em óptica o raio luminoso é direto e direito em toda a acepção destes termos. A nitidez, a instantaneidade, a retidão da luz são como a soberana retidão moral. (DURAND, 2002, p. 153).

Dessa maneira, o fato de o cavalo, simbólico da poesia inspirada por uma força abrupta, selvagem, ser denotado como uma iluminação da memória traz à tona a memória que se repercute no tempo como uma manifestação da verdade e da pureza. Via para o equilíbrio entre tudo aquilo que o sujeito lírico teme, “halo de memória” reverbera no tempo como um escudo protetor da criatividade da poesia, discrepante da desordem da cronologia.

Sob o aspecto de iluminação, o cavalo, vinculado à luz, remete às imagens fugidas da memória, que transitam, oscilantes, entre imaginação e realidade, ainda que essa imaginação seja clarificada por vivências absolutas. Assim, no peito do poeta permanece a memória de tempos totais, revigorantes e inspiradores da palavra fortalecedora da poesia, que revela e acalenta, como uma luz, o tempo integrador do homem com sua transitoriedade.

O eu lírico associa sua escrita como um gesto que envolve sangue, vida e dor. Por meio de artérias, a palavra realiza-se em versos como uma fonte de vida, de satisfação e de existência plena. Nesse rumo, o ofício criativo repercute na palavra, sobretudo, nos movimentos de sua realização, os mesmos movimentos do cavalo, que persiste em sua liberdade e em algo selvagem, isento de regras.

Como “grande artéria”, o ardor da palavra inebria-se por toda a essência criativa e pelo corpo do poeta, unindo-se a ele em estruturas profundas e misteriosas, cujo trânsito é escoante e fulgaz. Unindo o corpo, a mente e sua criatividade, a artéria da palavra

enaltecendo-se pelos movimentos iluminados e verdadeiros do cavalo, que coexistem com uma poesia que liberta a si e o poeta.

O canto traz, na segunda estrofe, a voz em unidade com o cavalo e seu ofício, sendo o cavalo, como denotativo de criatividade, o corpo e a nudez inocente do poeta. Seguem ombro a ombro, lado a lado por uma alameda e partilham o casco, pois o eu animaliza-se durante sua caminhada poética, coexistindo fogo e água, vendo o que o cavalo vê em uma esfera infinita e atemporal. Sobre essa transitoriedade que envolve a temática da animalidade, assim discorre Giorgio Agamben em *O aberto: o homem e o animal*:

O animal é, simultaneamente, aberto e não aberto – ou melhor, não é nem uma coisa nem outra: é *aberto em um não-desvelamento* que, por um lado, o atordoa e desloca com tremenda violência para o seu desinibidor e, por outro, não desvela de modo algum como um ente, o que contudo o mantém tão envolto e absorvido. (AGAMBEN, 2017, p. 94-95, grifo do autor).

Por meio do canto, o eu lírico familiariza-se ainda mais com o cavalo em seu aspecto de criatividade selvagem, faz parte dele e de sua intimidade: “Cantando-te sou teu corpo e tua nudez”. Enrodilhado ao cavalo, o sujeito lírico entoa a penetração em uma esfera desconhecida para muitos e assimila ao cavalo um aspecto antropomorfizado, o da nudez. Ser a nudez do cavalo simboliza a interiorização na esfera mais primitiva de uma animalidade, ou seja, seu aspecto mais selvagem e pleno.

Ser o corpo e ser a nudez denota a essência conquistada e unificada. Diante da simplicidade e ternura que envolvem os aspectos mais primordiais de um ser, o corpo e o nu, a criatividade realiza-se em movimentos de conquista e de conhecimento daquilo que é mais raro.

Emprestando sua pele e suas artérias para o ofício poético, o sujeito lírico entrega-se sem limites à palavra e rompe com qualquer limite. Trata-se de uma transgressão de convenções e parâmetros a fim de que se exerça, por meio do corpo e da ousadia do poeta, a palavra selvagem, que vem bruta, mas que traz o significado mais profundo, infinito e libertador da poesia.

Assimilar a essência profunda do cavalo revela, ainda, o poeta entregar-se, sem resistir, a uma transformação abrupta de si, ou seja, transformar-se em sua fonte de inspiração e criatividade, o cavalo. Vivenciando suas memórias, o eu lírico preexiste

diante do que há de mais selvagem na animalidade e com ela compartilha vivências antigas.

Em seguida, o sujeito segue “ombro a ombro” com o cavalo e denota sua familiaridade com o animal. Como se fossem um só, o poeta e o cavalo seguem em caminhada, descobrem juntos a palavra, protegem-se do tempo e exercem o ofício da criatividade e da inspiração, comungando da ancestralidade do tempo.

Em “Casco de dor num caminho de sol”, o sujeito canta como é árdua a caminhada do cavalo que se evoca na memória, em uma trajetória de existência completa diante do tempo, que não é corroído devido à sua proeminência no infinito. A luta do selvagem diante do natural, ou seja, do cavalo com o sol, diante de sofrimentos e entregas, reporta à inspiração que traz no tom do cavalo o movimento da cavalgadura, oscilante, mas contínua em energia e persistência.

A imagem “num caminho de sol” repercute a esfera do conhecimento e da iluminação, que diserne presente de passado e de futuro, mas que retoma a memória da palavra e da criatividade, que se expandem na infinitude, no “caminho”. Incerto, porém iluminado pelo sol, a verdade de “halo de memória” perfaz-se como inspiração e salvaguarda o fato de ser guardada no peito do poeta, no primeiro verso.

A imagem da criação pela palavra sustenta uma poesia grande, imatura e distante: “Amor de madurez e adolescência”. Diante de seu “Casco de dor num caminho de sol”, o peso da poesia é como um cavalo, assemelha-se ao porte desse animal vigoroso e aterrador. Estar com esse cavalo é percorrer fogos, pedras e dificuldades. Para o processo criativo, a imagem “Casco” sinaliza a condição de estar no limite de algo, sem proteção. Assim, ferra-se uma animalidade, ao se encontrar sob pressão diante do ato criador, cujas vísceras e carne são intensificadas na chegada do princípio do fim.

Como um ciclo cadenciado, a cavalgadura da animalidade mistura os elementos, transita entre o fogo e a água. Por meio de “labareda, indivisível água”, o sujeito assinala a congruência que se encontra no gesto criativo do cavalo e seu casco. Um sofrimento que repercute no fogo a luta do cavalo com seu movimento, e o solo indica o quão árduo é o caminho percorrido pelo poeta para o alcance da inspiração e de sua revelação na palavra.

No último verso, “Obrigando-me a ver o que tu vês”, o sujeito canta sua profunda união com o cavalo, sentindo seu corpo e sua nudez em essência. Pelos caminhos da

memória, poeta e cavalo transitam em cavalgamento entre palavras e criatividade e formam, um só, a união entre a inspiração e a escrita de versos. Portanto, o ofício da poesia é intrínseco ao cavalo e sua criação, é um ofício que arde por existir em totalidade diante do tempo e da memória. Ao celebrar a criação poética da intimidade com a palavra, que é o cavalo que lhe pesa, o eu lírico intensifica sua alegria pela inspiração, concentrada na imagem de um animal tão vigoroso e misterioso quanto a poesia.

4.3 “Teu cavalo cego” e “Cavalos negros” entre as palavras

O canto XX de *Cantares de perda e predileção* (1983) traz nas imagens “cavalo cego” e “cavaleiro” a criatividade como uma força que preenche a palavra tanto de encontro como de dissolução. Lado a lado, ambas as imagens indicam, por um lado, uma animalidade que liberta o selvagem e abrupto e, por outro, a fuga e a finitude. Todavia, o eu lírico, “cavaleiro”, marcado como gênero masculino, abarca a animalidade de “cavalo cego” e o acolhe, recebendo as palavras.

Elementos de animalidade perfazem-se na imagem do cavalo com um porte soberbo, tendente à liberdade, com a presença de patas e de fugacidade. No entanto, o medo presente nos cavalos, o fato de assumir-se rendido ao tempo e à morte, faz com que a animalidade se antropomorfize, transformando-a em cara, medo e entrega a golpes. Como na Guerra Santa, o poeta, sendo “tua cruzada” diante da ação da palavra e da criatividade, simboliza a disputa e o disputado, a conquista e o conquistado, como denotativos da ambiguidade que se perfaz no ofício da poesia.

XX

Soberbo
 Libertas sobre o meu peito
 Teu cavalo cego.
 E pontas e patas
 Tentam enlaçadas
 Furtar-se às águas
 Do sentimento.

Suja de espadas
 Golpeada em negro

Sou tua cara e medo

Teu cavaleiro
Teu corpo
Tua cruzada.
(HILST, 2017, p. 367).

Em quatro estrofes, grafadas em sua maioria uniformemente, à exceção de uma, com versos dispostos de forma oscilante, o movimento do cavalo cego, incerto e temeroso é desnudado por uma cadência que tende a ser regular; notamos, porém, o estender-se da liberdade. O primeiro verso, “Soberbo”, caracteriza em cavalo o fato de a ele estarem sendo dirigidos o canto e a descrição do eu lírico. Eis um aspecto de animalidade que confere a astúcia e a altivez do cavalo, em seu porte e presença.

No segundo verso, mais estendido graficamente que os demais, o sujeito canta a si mesmo em tom de liberdade: “Libertas sobre o meu peito”. O sujeito penetra sua interioridade por meio de uma imagem que o situa em intimidade, com presença de pronome possessivo. Ao dirigir-se a cavalos por meio da segunda pessoa do singular, a voz lírica assume uma proximidade com sua metade, buscada e ansiada.

A entrega de sua essência, “o meu peito”, assinala não apenas rendição total ao outro, mas sua similitude com o compartilhar do sofrimento da palavra. No próximo verso, “Teu cavalo cego”, a poesia é tomada como uma força selvagem, livre, vaidosa e misteriosa. Em caminhos de incertezas, o outro é cantado pelo sujeito como aquele que possui em si um cavalo cego.

A vaidade é apreendida não apenas na figura do cavalo, mas também do outro buscado pelo eu lírico. Quando o sujeito convida o outro a nele libertar “Teu cavalo cego” em seu peito, entrega-se ao ofício da palavra em sua plenitude, tornando-se passível, inclusive, de anular-se rumo a uma esfera maior, a esfera da criação. Realizar dentro de si as incertezas e os mistérios da palavra do outro é um gesto mais que de acolhimento, mas de exercício pleno de uma subjetividade vinculada àquilo que é desconhecido.

Ainda que seja cego, o cavalo tem sua essência de animalidade; a errância e suas incertezas em transitar pelo desconhecido libertam a força implacável de se situar diante do tempo, rendendo-se e impondo-se. Acerca da cegueira, notamos a ausência de luz e de esclarecimento, apesar de os mitos demonstrarem que ser desprovido de visão é passível de alcance do futuro.

De acordo com Gilbert Durand, “[...] um olhar se imagina sempre mais ou menos sob a forma de olho, mesmo que fechado. Seja como for, olho e olhar são sempre ligados à transcendência, como constatam a mitologia universal e a psicanálise” (DURAND, 2002, p. 151). O oráculo, na mitologia grega, tornado presente em Tirésias, ensina-nos, nessa figura mítica, que o fato de ser desprovido de visão possibilita acessar os limites do tempo e antever o futuro. Nesse sentido, o tempo vindouro distrai-se com a visão plena, é necessária a perda da visão para assimilar outras esferas temporais. A cegueira seria a via de acesso à adivinhação e à contemplação de um tempo que não se encerra em presente, passado ou futuro.

Desprovido de visão, Tirésias antecipava acontecimentos e não era corrompido pelo mundo sensível. Outra figura mítica também teve seu destino vinculado à visão, Orfeu. Seu olhar para trás, para o passado, em vias de seguir seu presente rumo a um futuro, impossibilitou que sua amada fosse plenamente resgatada do Hades. Prenhe do mundo sensível pelo olhar, Orfeu anula sua luta para recuperar o amor com a visão e desafia as divindades. Desse modo, a cegueira, a ausência do olhar, é simbólica de acesso a esferas atemporais, ao futuro e à liberdade.

Nessa nuance, “cavalo cego” é uma imagem que indica uma liberdade plena, que evoca a poesia como uma manifestação de mistérios que vão além de uma esfera temporal. Anulada de presente, passado ou futuro, a palavra poética, mesmo incerta, errante, cega, antevê o futuro e repercute no presente sua transformação, como um oráculo.

Adiante, a liberdade perfaz-se como uma energia implacável e intensa em “pontas e patas”. Transitando entre a fuga e a presença insistente, os cavalos negros marcam sua presença pela cadência de uma velocidade que progride rumo ao infinito. Trata-se de uma tentativa de fugacidade e de alcance da autonomia diante do tempo, rompido, ainda que seja enlaçado. Assim, pontas e patas fogem, exercem suas liberdades, em um espaço oscilante e ambíguo, conferido pelo elemento água.

Os versos finais da primeira estrofe, acerca das pontas e patas, “Tentam enlaçadas / Furtar-se às águas / Do sentimento”, indicam, nesses aspectos inerentes aos cavalos cegos, a possibilidade de os cavalos tentarem, mesmo presos, ir além, deixando de cumprir algo que seria de sua responsabilidade, ou seja, partes entregues às “água / Do sentimento”.

O fato de fugir do elemento água indica a resistência do eu lírico em embrenhar-se na esfera da afetividade, tomando-a como um desconhecido que amedronta e que desperta seu aspecto selvagem e liberto. Dessa maneira, prevalece sua energia fremente, com a força e presença de suas patas, com o som e ritmo que vincula a essência de sua subjetividade ao enfrentamento de uma condição que o atordoa, a cegueira de cavalos que partem sem medo para a revelação da palavra.

Estando enlaçadas, as pontas e as patas transitam entre a liberdade e o cerceamento, pois não fogem propriamente do elemento água, mas tentam executar a referida fuga. Nesse rumo, o elemento água opõe-se à cegueira dos cavalos. Como simbólica do reflexo, as águas clareiam suas sombras, ao mesmo tempo que as turvam. Mas o reflexo, seja claro, seja escuro, nítido ou fúgio, persiste na simbologia das águas. Pelo reflexo de sua própria imagem na água, Narciso findou-se, enganado por uma cópia de si que nele despertou o amor. Também nas águas, Ofélia entregou-se à morte. Então, a água tem aspecto mortal e terrificante.

No entanto, a água traz consigo a simbólica da purificação: “Purificar-se não é pura e simplesmente limpar-se. E nada autoriza a falar de uma necessidade de limpeza como de uma necessidade primitiva, que o homem reconheceria em sua sabedoria nativa” (BACHELARD, 1997, p. 147).

O “cavalo cego” liberto possibilita que o elemento água remonte a um aspecto de pureza, pois, mesmo na ausência de luz e discernimento, o conhecimento torna-se profícuo pela água que oscila entre o visível e o profundo, turvo: “Essa água lustral tem imediatamente um valor moral: não atua por lavagem quantitativa mas torna-se a própria substância da pureza, algumas gotas de água chegam para purificar um mundo inteiro[...]” (DURAND, 2002, p. 172).

Na segunda estrofe, o eu lírico envolve-se em “espadas” e assume ser “Golpeada”. Assimilado a uma feminilidade que se refere a si como detentora de uma nuance de sujeira e golpe, um golpe que se associa, pela cor, ao mistério de “cavalo cego”, o sujeito lírico reverbera uma criatividade que alcança os limites do infinito.

Mesmo com ferimentos, ausência de luz e de cor, a essência, o sangue da voz lírica aproxima-se de uma liberdade que deseja ter o cavalo cego como detentor de suas ardências. Em prol de manter livre a animalidade desse cavalo, o eu entrega-se à palavra

e não se incomoda de render a própria vida em troca da plenitude do cavalo cego da metade a quem canta os versos.

Nesse sentido, o sujeito, além de entregar sua essência criativa mais profunda e íntima, seu sangue, em águas turvas, se “Suja de espadas / Golpeada em negro”, pela vida do “cavalo cego” da inspiração, cujo movimento é livre e incerto, como o próprio cavalo. A voz lírica traveste-se de faces múltiplas que satisfazem a existência dessa animalidade.

A terceira estrofe, em verso único, “Sou tua cara e medo”, indica no ofício da escrita um aspecto antitético, oscilante entre a coragem e a ausência da mesma. Ao passo que a inspiração tem a voz de quem a detém, tem, ainda, a nuance do desconhecido, que depende da negação do enfrentamento para se sublevar. Assim, o sujeito lírico assume para si o desafio da linguagem, que evoca a necessidade de possuir uma cara que a assuma em suas angústias superadas, coragem detida pelo eu que se sacrifica entre espadas, golpes e vivência com águas misteriosas.

Já a última estrofe canta o fato de o sujeito lírico reconhecer-se como uma propriedade da inspiração exercida pela animalidade do “cavalo cego”. Enquanto “Teu cavaleiro / Teu corpo / Tua cruzada”, a criatividade contempla uma tríade que se une no intento de abarcar a liberdade e o selvagem de um cavalo que urge por liderar empreitadas temíveis, em tom de façanha.

Unindo-se ao cavalo cego, o sujeito torna-se, primeiramente, cavaleiro, forma um só corpo e domina a animalidade errante. Vive seu corpo em simbiose e parte com o cavalo rumo ao desconhecido, cruzada, rompendo sua individualidade em direção ao entendimento do outro para conquistar, na escrita, as tensões do exercício de versos.

A conquista da palavra está também vivaz no eu lírico de outro canto dessa obra, o XXIV. A imagem dos cavalos negros repercute a simbólica da busca pela inspiração, exercida no erotismo da procura por pegadas atribuídas à figura do poeta. Ao mesmo tempo atrativo e repulsivo, o movimento da escrita equipara-se ao do cavalo, cujo aspecto selvagem transita da liberdade ao cerceamento, da ferocidade, em “repulsa”, ao doméstico, em “pegada”.

Atração e repulsa perfazem a construção desse poema. Os cavalos, incertos e firmes, calcados no chão, mas também ágeis, certeiros e além da terra, são animais que oscilam entre o tempo e a morte, firmando suas patas em trotes e gestos ritmados

aproximáveis do erotismo de cavalgadas. Em suas patas, o tempo é rompido, e unem-se distâncias com rapidez, ao passo que as cadências do cavalo inauguram caminhos e emergem possibilidades desconhecidas.

XXIV

Cavalos negros
Entre lençóis e abetos.
E machetadas as cartas

Repulsa e gosma
Entre as palavras.

E listras
Desejo
Pás

E leopardos de gelo
Entre a mó e o pelo.

E ainda assim
Altura, forquilha, tranco

Teu ódio-amor
Procura minha pegada.
(HILST, 2017, p. 369-370).

Neste poema, notamos estrofes e versos curtos, similares ao trote do cavalo, que marca o chão com uma precisão similarmente firme, leve e rápida. Oscilando, ritmicamente, ora em três, ora em dois versos, com o eco do /t/ e do /s/, o poema denota, desde a primeira estrofe, o som preciso e constante emitido pelo cavalo em trote nas palavras: “Cavalos negros”, “Entre”, “lençóis”, “abetos”, “machetadas” e “as cartas”.

A movência é rápida na primeira estrofe, pois é cantada em três versos que se estendem uniformemente no plano gráfico. O poema é prenhe de descrições de imagens que se perfazem mais em substantivos, adjetivos, pronomes, conjunções e advérbios do que em verbos – apenas um verbo marca o movimento definitivo da cavalgada, “Procura”.

“Entre lençóis e abetos”, a imagem “Cavalos negros” oscila em um espaço impreciso e deixa “machetadas as cartas” no ofício de versos. Trata-se de uma localização que é denotativa da tranquilidade e do aconchego de encontros amorosos rumo à ruptura com o tempo cronológico.

O tempo é anulado e eternizado pelo erotismo na imagem “lençóis”, que, marcados no plural, indicam o fato de serem diversos, múltiplos ou infinitos. Nesse sentido, a imagem “as cartas”, manifestação da palavra poética que fortalece o verbo, o exercício da memória e da subjetividade e da penetração em uma interioridade desconhecida, encontra-se nessa primeira estrofe em ambiguidade. É ameaçada, golpeada por uma faca mateira que a destroça, rumo à descoberta de algo impreciso, contrário à ordem da palavra que eterniza e humaniza. É, além disso, uma imagem que transcende o fim, pois o papel é a consequência, a continuidade, o resultado de “abetos” que outrora foram machetados para dar origem a um infinito depósito de palavras.

Na segunda estrofe, em decorrência de sua finitude e continuidade, a palavra poética entrega-se a uma condição de efemeridade: “Repulsa e gosma / Entre as palavras”. Os gestos de repreensão e desejo oscilam na imprecisão do movimento do fazer poético.

Coexistem atração e distanciamento, pois, ao passo que a palavra se aproxima da criação, também se distancia, devoluta, formando afastamento, “Repulsa” e uma elasticidade úmida que une, impregna, em “gosma”. Dessa maneira, o ofício da palavra poética é cantado sob a égide do erotismo, cujas forças opostas se complementam, e da criatividade, que é infinita e persiste no tempo.

A terceira estrofe, assim como a primeira, é marcada por três versos, sinalizando o retorno de um cavalcamento exercido pela imagem “Cavalos negros” de um modo trotado intenso, selvagem. Cantada em quatro palavras, “E listras / Desejo / Pás”, a terceira estrofe intensifica o jogo erótico da animalidade em congruência com a antecipação de uma outra animalidade, que se fará presente na estrofe a seguir, “leopardos”.

A imagem “listras” indica que a inspiração se assimila ao selvagem. Ao mesmo tempo que é um dom livre, o gesto de lidar com palavras denota não só o aconchego dos pelos, mas também o acesso ao desconhecido, que confere curiosidade e percepção de algo que traz transformação.

Nesse aspecto, o desejo pela palavra é cantado em partilha. Há tanto o sentimento da falta pelo que não possui, a busca pela criatividade, como há, ainda, a finitude que lacera o ofício criativo, em “Pás”, que encerram o destino, sepultando ou guardando algo em uma profundidade terrena.

Mais uma vez, o poema canta a animalidade em dois versos: “E leopardos de gelo / Entre a mó e o pelo”. A sonoridade conferida pela rima, que aproxima rítmica e semanticamente as imagens “gelo” e “pelo”, alude à estrofe anterior e constrói uma animalidade que assevera em “pelo” não apenas “Cavalos negros”, mas também “leopardos de gelo”.

Animalidades distantes, porém equiparadas como simbólicas de uma inspiração movente que converge sentidos opostos, cavalos e leopardos exprimem, distintamente, em “negros” e “gelo”, o escuro e o claro, o mistério e a revelação, o desejo e a conquista. Mediante esse antagonismo, a inspiração é algo passível de ser apreendido não só em palavras, mas também em sons, pois tanto “negros” como “gelo” aproximam-se pela opacidade de /e/, mesma opacidade que se circunscreve no gesto da escrita, pois remete a uma esfera desconhecida, cujo destino não é pré-determinado no tempo.

Assim como os cavalos, os leopardos caracterizam-se por um movimento selvagem, mas encantador, robusto e erótico. Entretanto, vivazes e à espreita, diferentemente dos cavalos, os leopardos são mamíferos carnívoros dotados de garras e mordedura, trazem em suas patas a morte e a fome implacáveis por serem caçadores, predadores de outros animais, dentre eles, os cavalos.

A imagem “leopardos de gelo” simboliza uma criatividade que se realiza não somente na animalidade, mas, ainda, no ofício talhado da escrita, “Entre a mó e o pelo”. Nessa conjuntura, a inspiração é selvagem, liberta, constrói-se em “pelo”, mas o eu lírico exercita seu domínio, amolando-a, “a mó”, como os leopardos sendo equiparados a um instrumento cortante, pontiagudo, temido e que urge por cautela.

A animalidade transita entre o selvagem e o perigo, o fascínio, a atração e a repulsa. Nessa nuance, a imagem “leopardos de gelo” contempla não somente uma multiplicidade, sinalizada no emprego do plural, mas a presença de um elemento, a água, em estado sólido. Eis uma marca de que essa imagem transita na memória de um passado que, no tempo da inspiração, remete a outrora e vivifica algo de mortuário e frio.

Ainda que com pelos, “leopardos de gelo” traz a ambiguidade de um selvagem que permanece no rememorar em pelos, garras e dentes afiados, conservados no tempo, estendidos entre espaços e proeminentes na atemporalidade. Todavia, tais leopardos não exercem mais liberdades e movimentos, foram talhados pela conservação daquilo que já

existiu, são revigorados como uma presença que assinala um passado revivido, o espaço da memória criativa que é passível de modificação pelo exercício da palavra lírica.

Eis uma imagem que se soma a “Cavalos negros” no sentido de complementação daquilo que circunda o ofício do poeta pela palavra, que coabita, em essência criativa, o aspecto selvagem tanto dos cavalos quanto dos leopardos em força, vigor e gana por realização de desejos instintivos. Assim, o gesto da escrita é autônomo e preexiste em si, independentemente da vontade do eu lírico; é uma necessidade pontual, além de qualquer entendimento, ainda que haja o aperfeiçoamento da palavra, denotada por “leopardos de gelo”, instrumentalizados por “Entre a mó e o pelo”.

Em seguida, a quinta estrofe, também com dois versos, descreve que, mesmo com o exercício da voz lírica de talhar a palavra, o desafio da inspiração vai além, sobressaindo-se em “Altura, forquilha, tranco”. O movimento de “Cavalos negros” é livre e independe do desejo do eu de assimilar palavras, pois “tranco” assinala a veemência com que os cavalos exercem sua força e energia diante de limites que não reconhece, alcançando esferas altas, desafiantes e consideradas impossíveis, a “forquilha” que é rompida por um cavalgamento intensificado na palavra criativa.

Portanto, os últimos dois versos da estrofe final, “Teu ódio-amor / Procura minha pegada”, cantam a procura pela palavra imbuída de uma significação oscilante, transitória e ambivalente. Pela primeira vez nomeada, a metade do sujeito lírico, para quem ele direciona os versos, intensifica na animalidade uma energia que traz consigo a antítese “ódio-amor”, que unifica, por hífen, forças antagônicas:

O homem, pois, tendo saído das cinzas dos Titãs, carrega, desde suas origens, um elemento do *mal*, ao mesmo tempo que um elemento divino, do *bem*. Em suma, uma natureza divina e um conflito interior radical. Nos intervalos do êxtase e do entusiasmo, o dualismo parece desaparecer, o divino predomina e libera o homem de suas angústias. Essa bem-aventurança, todavia, passada a embriaguez do êxtase e do entusiasmo, se evapora na triste realidade do dia-a-dia. (BRANDÃO, 2005, p. 259, grifo do autor).

Ora distante, ora aproximado, ora repulsivo, ora atrativo, o gesto da escrita perpassa a criatividade como um elemento que tem no único verbo do poema, “Procura”, a via para a ação da palavra, uma palavra que é apascentada por descrições ora estáticas, ora em movimento, polarizadas por “ódio-amor”.

Assim, “Cavalos negros” e “leopardos de gelo” simbolizam uma escrita selvagem, com dons desconhecidos e apaixonantes, que desperta medo e fascínio em quem por ela é possuído. A palavra, cantada em único verbo, mas com a veemência de sons, ritmos e cavalgamento, é configurada como uma energia que, mesmo sendo modificada, transformada, carrega em si transitoriedade e ambivalências e dá acesso a esferas infinitas, imortais.

O verso final, “Procura minha pegada”, canta a palavra como uma fera selvagem, impossível de ser amansada, desconhecida e firme, que persegue a essência criativa e íntima do eu lírico, único portador do instrumento que revela o que de desconhecido e misterioso é atribuído à palavra, ora “Cavalos negros”, ora “leopardos de gelo”. Trata-se de uma procura incessante, contínua, eternizada pela tensão entre a liberdade do animal e o aprimoramento do homem, com sua técnica, “Desejo”, “Pás” e “Entre a mó e o pelo”.

Assim como Orfeu, cuja lira amansava os animais mais bravios, o poeta tem o dom de apascentar feras e de transcender-se no tempo com seu canto. Acerca dos atributos dessa divindade, diz Junito de Souza Brandão: “Orfeu [...] tem poderes de encantar e dominar os animais selvagens” (BRANDÃO, 2005, p. 154).

A música emitida por Orfeu fazia as Fúrias chorarem: “Sua maestria na cítara e a suavidade de sua voz eram tais, que os animais selvagens o seguiam, as árvores inclinavam suas copadas para ouvi-lo e os homens mais coléricos sentiam-se penetrados de ternura e de bondade” (BRANDÃO, 2005, p. 141).

Ao exercer o ofício da linguagem, do canto, o poeta, no último verso, domina a animalidade de cavalos e de leopardos e transforma o destino de “abetos”. De posse da artimanha de machetadas, de pás e de mó, o poeta executa sua criatividade em uma palavra que se aprimora rumo à atemporalidade. Acalmando animais selvagens e tendo neles uma inspiração, a palavra perfaz-se do caos, do espaço natural rumo a uma continuidade.

No enfrentamento da animalidade presente nos cavalos e nos leopardos, o eu lírico empreende a conquista da palavra e fortalece-se no entendimento da inspiração. Como uma força fremente e indomável, que urge, também, pela criatividade exercida pelo entusiasmo do poeta, a palavra vai além de qualquer esfera temporal e acessa estruturas profundas da memória.

Diante dessa conjuntura, a voz lírica canta seu poder perante o gesto de escrever. Estendendo-se no tempo e no espaço, eterniza-se, deixando suas marcas, “minha pegada”, e provoca, na inspiração, a procura por aquele ser único que a eternizaria, o poeta.

4.4 O ser “mais pelo” e o “continuar a caminhada” pela identificação em si da animalidade

O canto lírico vincula-se a espacialidades, pressentidas não apenas na estruturação visual de versos e estrofes, mas nos sentidos assumidos pelas imagens poéticas. São imagens que se movimentam entre palavras e inauguram possibilidades interpretativas simbólicas da criação do sujeito com base em uma subjetividade espacial.

Descobrir e imaginar, dois gestos que se assimilam à luz como uma via para o descortinar de realidades, são caminhos para a criação de palavras que se perfazem no cantar de um aconchego e de uma similitude de como a poesia de Hilda Hilst canta, imageticamente, um eu que se identifica na animalidade. Eis um caminho para o fazer poético e para o movimento da criatividade, como uma energia prenhe de uma esfera espacial em imagens que movem não somente o ato criativo, mas, sobretudo, o permanecer da palavra diante do tempo.

Cantar a palavra e suas subjetividades no espaço da criação de versos e estrofes é uma maneira de alcançar a linguagem em sua fonte primeira, ou seja, em seu estado original e sagrado, o rememorar dos mitos. Revigorados, os mitos transcendem significados ancestrais e remontam a uma estrutura profunda, em que repousam as inquietudes primordiais do homem diante de suas descontinuidades.

Na tentativa da *persona* de persistir no tempo pelo movimento de palavras que recuperam suas sacralidades primeiras, a obra *Amavisse* traz versos simbólicos de uma espacialidade que se engendra na travessia de um caminho cujo eu se situa em um contexto de transformação por meio da sabedoria e da descoberta do dom sagrado da poesia. O ofício poético, imantado de mistério, é visitado na espacialidade do verbo como sendo um manancial que possibilita o assimilar de uma animalidade que inaugura, para o sujeito, um desejo pela continuidade, apesar da inquietude que acompanha seu ofício.

A leitura do canto XVI permeia possibilidades semânticas que instauram no eu a procura por espacialidades e memórias que o guiam na procura pela unidade com sua essência criativa. Diante da espacialidade do dom da palavra, há imagens, tais como “Casa” e “Luz”, que remontam a estruturas profundas do ofício de versos, um ofício sagrado que conduz à atemporalidade:

XVI

Devo viver entre os homens
 Se sou mais pelo, mais dor
 Menos garra e menos carne humana?
 E não tendo armadura
 E tendo quase muito do cordeiro
 E quase nada da mão que empunha a faca
 Devo continuar a caminhada?

Devo continuar a te dizer palavras
 Se a poesia apodrece
 Entre as ruínas da Casa que é a tua alma?
 Ai, Luz que permanece no meu corpo e cara:
 Como foi que desaprendi de ser humana?
 (HILST, 2017, p. 449).

O poema em questão trata de um eu que se assemelha à animalidade e questiona sua vivência entre os homens. O sujeito lírico reconhece-se impassível diante de palavras e do exercício da linguagem, desnorteado em sua caminhada, pois teria desaprendido uma essência humana.

A palavra aproxima-se de podridão e de ruínas, pois a morada da alma dos homens não acolheria a criatividade. Descrente de sua voz, a voz lírica sofre a dor dos animais e se vincula aos mesmos pela imagem “Se sou mais pelo”. Já “mão” e “cordeiro” contrapõem-se na procura pela palavra que faz o sujeito se afastar dos homens, em uma tentativa de seguir uma “Luz”, uma energia misteriosa inspiradora que justifica seus questionamentos diante de sua interioridade.

É um canto que se situa espacialmente em 12 versos, cuja primeira estrofe se estrutura em sete versos, enquanto a segunda estrofe se distribui em cinco versos. Com a sonoridade ruidosa da prevalência do som /r/, o ruído ecoa nesse canto sinalizando o dizer, a garra, o apodrecer, as ruínas, o corpo e a cara, enquanto o /s/ denota as imagens “Casa” e “Luz”.

Com rimas internas (apodrece/permanece), o canto é constituído espacialmente por *enjambements* que confluem nas interrogações do sujeito e são contínuos em todas as estrofes, assim como a estrutura sintática, iniciada com “Devo” e percorrida por “Se”. Diante dessa continuidade, há o espaço da movência, da transitoriedade e da incerteza, que se movimenta espacialmente, remetendo ao movimento da caminhada da escrita, do conter-se e do prolongar-se. Os versos que interrogam são mais estendidos que os demais, ao passo que o verso “Se a poesia apodrece” é o verso mais curto, denotativo da brevidade da linguagem instaurada por uma criatividade ameaçada.

Na primeira estrofe, a voz questiona se deve viver entre os homens, o que se intensifica com a conjunção “Se” e com a pontuação. A animalidade imiscui-se ao humano, pois as imagens “carne” e “garra” contrapõem-se às imagens “pelo” e “dor”. O fato de ter mais desses elementos afasta o eu da convivência com os homens e o aproxima de uma animalidade ancestral que guarda sua essência anterior criativa.

A vida “entre os homens” situa o eu em uma espacialidade de transição, cujo pertencimento à esfera do humano é prenhe de inexatidão e movência. Essa incerteza se perfaz com o questionamento do terceiro verso. Já os advérbios “mais” e “menos” remetem à quantificação e intensificam ou atenuam, espacialmente, a construção subjetiva da voz lírica, donde “pelo” e “dor” envolvem o eu em animalidade, enquanto “garra” e “menos carne humana” afastam o eu do aspecto humano.

Sendo assim, diante do questionamento e da interlocução do eu com sua essência criativa em movimento, a imagem “garra” contempla um significado que transita na incerteza da construção espacial subjetiva do eu. Garra pode ter tanto a acepção da força de vontade humana, sua superação e dedicação, bem como o significado de unhas pontiagudas em animais.

Essa movência do eu em sua constituição, ora humana, ora animal, e essa dubiedade sinalizam o questionar de si – “viver entre” é cantado já na primeira estrofe do canto XVI.

O inexato e o movente incidem no espaço subjetivo a ser habitado pelo eu em sua criatividade, convalidados pelo questionar do que seria a essência do eu, humana ou animal. Assim defende Antonio Cândido: “[...] o homem pode ser confundido com o bicho e tratado de acordo com esta confusão” (CANDIDO, 2004, p. 129). Essa movência, humana e animal, convive com a espacialidade e a crença de que a poesia

lírica tem mais atributos animais do que humanos. Sua constituição subjetiva espacial, como humana, abrange mais o animalesco, tem “menos carne humana” e “Menos garra”.

A essa última imagem, “garra”, alia-se a imagem do quarto verso, “armadura”. Instrumento a ser usado por guerreiros em situações de defesa e ataque, “armadura” remonta ao humano, veementemente negado pelo eu. É uma imagem que se vincula à construção espacial do componente humano do sujeito, uma espacialidade que é anulada: “E não tendo armadura”.

Na ambivalência espacial entre humano e animal, a voz lírica segue no verso quinto: “E tendo quase muito do cordeiro”. Mais uma vez, a movência instaura-se no canto. Não se clarifica, pela voz do eu, se “cordeiro” se enaltece em “muito” ou se ele é instaurado em brevidade, “quase”. Entretanto, “quase muito” tende a uma presença do “cordeiro”, uma presença inexata e inexpressível em dados quantitativos. Como se trata de essência espacial subjetiva, o movimento e a lacuna são vias para a significação simbólica de “cordeiro”.

De filhote de carneiro ao sentido figurado de candura e pacificidade, “cordeiro” assume essa dupla significância no canto. Se o eu não tem gestos de defesa, não possui “armadura”, é pacífico, não se envolve em contextos de lutas. Todavia, “cordeiro” vincula o eu lírico, ainda, à simbologia do sacrifício.

Situado como símbolo do devir cíclico na obra *As estruturas antropológicas do imaginário*, o “cordeiro cristão”, para Gilbert Durand, tem a seguinte ambigüidade simbólica: “[...] animal doce e inofensivo, emblema do messias lunar, do Filho, por oposição ao conquistador guerreiro e solar” (DURAND, 2002, p. 314-315).

Ainda nas palavras de Durand: “Na animalidade, a imaginação do devir cíclico vai procurar um triplô simbolismo: o do renascimento periódico, o da imortalidade ou da inesgotável fecundidade, garantia do renascimento, e enfim, por vezes, o da doçura resignada ao sacrifício” (DURAND, 2002, p. 313).

Portanto, ter “quase muito do cordeiro” faz do eu participante da espacialidade subjetiva do sacrifício e da entrega cônica aos versos. Como sendo o animal “cordeiro”, que ocupa o espaço do sujeito com animalidade, a *persona* lírica veste-se da subjetividade do ato da escrita como um ato sacrificial que permeia sua essência inconsciente, a essência da palavra.

Interpretemos a constituição subjetiva do verso sexto: “E quase nada da mão que empunha a faca”. O ato de empunhar a faca remete àquele que sacrifica. O eu tem quase nada dessa mão, a mesma mão que, denotativamente, remete-se ao gesto heroico da coragem de erguer espadas e armas de luta. Novamente, o espaço de movência desvela-se no canto, é uma mão indicativa de heroísmo, de vivacidade, força gestual e, por esses aspectos, simbólica do humano, pois, se a imagem fosse associada a patas, teríamos a espacialidade de animalidades.

No entanto, reconhecemos em “quase nada” uma ausência do ato de empunhar a faca que não é total. Eis, dessa maneira, o cantar de uma inexatidão que assimila a coexistência de humanidade em animalidades no eu, que conflui e estabelece seu espaço de criação de versos, ou seja, seu espaço subjetivo, na oscilação entre humano e animal, duas forças que o movem e regem sua criatividade.

A primeira estrofe fecha-se com mais um questionamento: “Devo continuar a caminhada?”. O eu, após ter assimilado que seu espaço de convivência com a criatividade é animal com sutilezas de humano, indaga se deve permanecer “a caminhada”. Simbólica de continuidade, “a caminhada”, ou seja, o percorrer de um caminho, trata das movências e das ambiguidades que envolvem a criatividade poética do eu.

É uma imagem que nos lembra o prosseguir do fazer poético na espacialidade do subjetivo e se correlaciona à imagem do “continuar a caminhada”, sugestiva de que a tessitura de versos percorre um fio infinito, o fio das palavras que compõem o verso.

Diante desse caminho subjetivo e de suas incertezas, o eu questiona-se sobre a possibilidade de permanecer na caminhada pelo espaço da escrita. Sendo “mais pelo”, “não tendo armadura”, com “quase muito do cordeiro” e “quase nada da mão que empunha a faca”, seria o eu merecedor, digno, de exercer o ofício dos versos?

A segunda estrofe do canto XVI persiste no questionamento do sujeito lírico: “Devo continuar a te dizer palavras / Se a poesia apodrece / Entre as ruínas da Casa que é a tua alma?”. A caminhada poética instaura-se, mais uma vez, pela palavra, que se vincula à fala. Seria, nesse rumo, o eu digno de exercer a palavra poética pela fala ainda que a poesia passe por apodrecimento?

Mais uma vez, a imagem “continuar” sinaliza a continuidade do enredar do fio de palavras, o fio da poesia, e dá lugar à espacialidade subjetiva. Assim, a continuidade de

fala e, sobretudo, da linguagem, é a continuidade e permanência do ofício de versos. Dessa maneira, “continuar a te dizer palavras” é a procura pela eternidade do espaço poético diante do tempo, é a similitude do eu com sua criação e sua tentativa de permanecer, pela subjetividade, em uma essência anterior, primordial e transcendente.

Diante de um outro, o eu lírico exercita, na espacialidade de versos, a criação de uma esfera cuja essência se funde na criatividade. Desse modo, o ofício metalinguístico recupera uma estrutura profunda no espaço criativo – a movência de palavras que se fortalecem pela inspiração poética e transmutam sentidos.

Em um espaço subjetivo, prenhe de mistério e descobertas, o eu questiona-se diante de uma ausência de continuidade, permeada pela imagem do apodrecimento, da finitude da palavra poética: “Se a poesia apodrece / Entre as ruínas da Casa que é a tua alma?”. Novamente o espaço de movência e inexatidão traz conformidade com a preposição “Entre”. A imagem “apodrece” sugere-nos perecimento e deterioração.

A imagem “palavras” liga-se a “poesia”; contudo, há apodrecimento da poesia. De campo do sagrado e do criativo, a imagem “poesia apodrece” assume o significado de finitude. De via para alcance da atemporalidade, a poesia e seu ofício de palavras e criatividade são designados à ruptura com essa esfera do sagrado, pois arremetem à movência espacial do esvair perante o tempo.

Podridão remete-se não apenas à finitude, mas, ainda, à rendição da espacialidade e do tempo. Tomada como uma matéria orgânica, profana e terrena, a poesia perde sua simbologia de criatividade e dissocia o eu de seu ofício sagrado. Vinculada à temporalidade, a poesia rompe a permanência e a continuidade do eu diante do tempo e diante de sua criatividade metalinguística. Rendida ao perecimento, a poesia lança-se como um signo incerto que se move diante do espaço das palavras.

O apodrecer, contraposto ao gesto de caminhar e de dar continuidade, confere à poesia algo de mobilidade e transformação diante do tempo. Ainda que a poesia, pelo apodrecimento, ligue-se ao carnal, tomamos esse carnal enquanto passível da acepção simbólica da poesia como vida, sangue e entranya. Somente apodrece o que é orgânico, seja vegetal, seja animal.

Dizer ou não palavras enquanto a poesia se embate na temporalidade e na finitude do apodrecimento faz da imagem “poesia apodrece” simbólica da ambivalência da sacralidade do ofício de versos e da essência criativa do eu que se move em suas

entranhas. Dizer palavras é o exercício do poeta que lhe confere a continuidade diante do tempo.

Essa ruptura da poesia como similitude da criação rumo a um organismo vivo que apodrece se instaura não em quebra, mas em movimento, como se verifica no início do segundo verso da segunda estrofe, com a presença da conjunção “Se”. A movência do espaço subjetivo dá-se “Entre”, ou seja, há um rompimento do equilíbrio e da unidade criativa que rege o fazer poético. Permanece, assim, o sentido de uma movência que permite a assimilação da poesia como arte sínica que sobrevive no tempo.

Em ruínas, a criatividade inaugura uma possibilidade da não ocorrência de palavras que, desconstruídas e reportadas ao esquecimento, impedem o ofício de versos e a continuidade da vivência metalinguística. É a poesia que regulamenta as palavras e faz delas signos da criação e da continuidade da caminhada em versos.

Nesse caminho de interpelação do eu lírico do dever dar continuidade no dizer de palavras, interpretemos os versos a seguir: “Se a poesia apodrece / Entre as ruínas da Casa que é a tua alma?”. No terceiro verso da segunda estrofe, o eu canta o espaço das “ruínas da Casa que é a tua alma”. Ruína é uma imagem que nos sugere um passado cujas marcas são de rememoração. É um espaço que transita entre o esquecimento e a memória, onde a lembrança se perfaz de maneira fugidia e, portanto, movente.

Quando a voz lírica vincula a imagem “Casa”, grafada com inicial maiúscula, às imagens “alma” e “ruínas”, caracteriza a “alma” como um espaço que qualifica o outro, a quem o eu dirige seus questionamentos. A alma seria a essência do outro, que repousa em um espaço de aconchego e proteção, a casa. Na obra *A poética do espaço*, Gaston Bachelard assevera na imagem da casa a representação da intimidade pela alma: “A casa, mais ainda que a paisagem, é ‘um estado de alma’. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade” (BACHELARD, 1988b, p. 84). Em páginas anteriores, o fenomenólogo liga a imagem da casa à sua espacialidade: “A casa é então um instrumento de topoanálise” (BACHELARD, 1988b, p. 63). E ainda demonstra:

É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas. A linha reta predomina. O fio de prumo deixou-lhe a marca de sua sabedoria, de seu equilíbrio. Tal objeto geométrico deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição para o humano ocorre de imediato, assim que encaramos a casa como um

espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade. (BACHELARD, 1988b, p. 63-64).

No entanto, a imagem “Casa” desvela-se nos versos do canto com a espacialidade das ruínas. Apesar de indicar continuidade e permanência, a imagem sustenta-se como atributo do lar e da morada da alma do outro, uma morada que, situada no espaço das ruínas, suscita esquecimento e ruptura com a continuidade da memória que o eu exerce pelo ofício criativo das palavras.

O esquecimento, envolto na espacialidade das ruínas, dá lugar à movência da subjetividade, como um questionar do sujeito acerca do valor da eternidade de suas palavras. Eis um esquecer que dá significado à memória das palavras que o eu profere como um movimento que problematiza a metalinguagem enquanto criação e voz.

Pelas ruínas, a movência da inspiração poética possibilita o questionamento do eu sobre o ofício de versos. De acordo com Jô Gondar, no capítulo *Lembrar e esquecer: desejo de memória*, o lembrar e o esquecer se completam: “[...] a memória traz em seu seio este esquecimento radical – enquanto destruição ou mesmo impossibilidade de configurar representações-lembranças; mas até mesmo o esquecimento seria o motor da memória” (GONDAR, 2000, p. 42).

A imagem “ruínas” traz consigo essa movência e transitoriedade que contempla, a um só tempo, o lembrar e o esquecer. Ao mesmo tempo que se vinculam a um passado que é rememorado, as ruínas, fortificadas em pedras ruídas, denotam marcas de destruição e ruptura do tempo. Identificamos, ainda, na imagem “ruínas da Casa”, que a alma do outro se funda em uma base de pedra, que, mesmo em fragmentos, traz consigo a simbologia da eternidade que paira sobre a imagem “ruínas”.

Sendo assim, o lembrar, o permanecer e o continuar são gestos exercidos pelo eu com base na poesia, gestos que se somam à alma do outro, que esquece, mas que se funda em uma estrutura espacialmente sólida. Essa espacialidade que surge da leitura do que denota a imagem “ruínas da Casa” conduz-nos à presença do tempo mítico no canto XVI. O fato de a poesia apodrecer na “Casa”, que é a alma do outro, circunscreve a força da criatividade perante o tempo que tudo rói. Em “ruínas”, essa “Casa”, espaço criativo e sagrado para o outro, insere-se em uma atmosfera de caos e finitude, uma atmosfera cuja unidade seria resgatada por meio de um canto sagrado, ou seja, o fazer e o cantar de versos por meio do eu lírico.

A continuidade de “dizer palavras”, questionada pelo eu no início dessa estrofe, é a continuidade de se recorrer à energia mítica e ancestral que envolve a criação poética, sobretudo a inspiração das palavras que o eu profere. O ofício de versos faz-se pelas palavras, mesma via de transmissão de valores exemplares exercida pela palavra mítica.

A criatividade de palavras imiscui-se ao ofício sagrado dos mitos. Envoltas no espaço da inspiração, as palavras, na voz do eu, permanecem na continuidade do tempo e urgem por essa permanência da mesma maneira como os mitos. Enquanto um movimento subjetivo, o gesto da escrita inaugura nos versos a essência anterior do espaço da escrita, o de realizar a ruptura diante do tempo, explicada por Marilia Amorim, em *Bakhtin: outros conceitos-chave*:

Esse tempo compartilhado, porém, se distingue também, do tempo mítico, o qual se volta para um passado que é sempre o mesmo. Aqui o tempo integra o passado e o futuro mais longínquos, para ressignificá-los a cada vez. Tempo de transformações incessantes e inevitáveis, em que as gerações desempenham um papel fundamental de transmissão e de superação. Tempo que se define como *grande temporalidade*, pois projeta a humanidade e o mundo para um além do contexto conhecido e representado. (AMORIM, 2006, p. 103-104, grifo da autora).

O tempo da criatividade instaura-se no espaço subjetivo como uma energia que envolve o eu e o fortalece diante de seus questionamentos. Diante de ruínas que preenchem a alma do outro, o eu insere-se na espacialidade da criação, dos sentidos e da percepção da animalidade como meio para a assimilação de sua essência profunda.

Sigamos, dessa maneira, para os dois últimos versos do canto XVI: “Ai, Luz que permanece no meu corpo e cara: / Como foi que desaprendi de ser humana?”. Nesses versos, o eu assume-se como desintegrado da essência humana, uma essência que não perde de vista o aspecto movente, pois, na espacialidade subjetiva, o gesto de desaprender sinaliza que houve, outrora, um aprendizado da vivência humana. Desse questionamento, o eu pontua a maneira como teria ocorrido o distanciamento do humano, que coexiste com o aprendizado e com a dor, pela interjeição “Ai”, em tom laudatório.

“Luz que permanece no meu corpo e cara:”, devido à pontuação, sugere-nos que a interlocução do eu é com “Luz”, não com o outro. O eu lírico interpela essa imagem

buscando nela a palavra verdadeira, o esclarecimento e a clarividência da sabedoria perante sua situação de espacialidade subjetiva dissonante.

Portanto, a imagem “Luz” direciona o espaço criativo do eu para a transcendência da descoberta e de um novo aprendizado, o ser animal. O desaprender de “ser humana” indica não apenas o deixar da existência como humano, mas, sobretudo, com marca de gênero, remete ao tornar-se animal, ou, ainda, ao fato de estarem subentendidas as palavras “essência” ou “subjetividade”, e até a determinação subjetiva do eu como na movência entre um eu feminino, um eu mulher. Eis, dessa maneira, um caminho para que o eu vivencie, em plenitude, a descoberta da palavra que cria e transforma não apenas a poesia em si, mas sua criatividade subjetiva pelo exercício do erotismo.

CONCLUSÃO

O recurso simbólico da animalidade distingue a criação hilstiana de seu tempo criativo. Vinculada à animalidade, a palavra é tomada como um instrumento de libertação e de alcance do homem contemporâneo a esferas desconhecidas, misteriosas, mas prenhes de tensões ambivalentes, que coincidem e arrebatam o grotesco e o sublime, a vida e a morte, o amor e o ódio, a presença e a ausência. A imagem do animal engloba forças antagônicas que coexistem e perfazem a existência de um ser poético que se inquieta e se questiona na contemporaneidade efêmera, instantânea e fragmentada.

Diante de antagonismos que abarcam, no imaginário animal, a criatividade entre inspiração e tensões, imaginação e palavra, uma produção literária presumivelmente hermética, ainda que com acentuadas premissas humanísticas, teria afastado Hilda Hilst do público leitor. Contudo, a recepção de sua obra é descrita pela autora mediante sua repercussão diante de leitores com pouca vivência de leituras densas, com referências a mitos, imagens e símbolos, além da circulação restrita de suas obras, inicialmente publicadas por editoras exíguas:

Quando me perguntam por que escrevo dessa forma que as pessoas não entendem, e por que é tão complexo tudo, então eu digo, mas, meu Deus, é o processo da vida que é tão complexo! Eu não saberia simplificar esse processo para ser mais compreensível, é o meu próprio processo dificultoso de existir que faz com que venha essa avalanche de palavras, umas assim barrocas demais, e que tudo seja misturado. Porque eu acho que a vida transborda, não existe uma xícara arrumada para conter a vida! (MASCARO, 2013, p. 88-89).

Na avidez por ser lida, a autora envereda por uma fase de criação considerada pornográfica, com sua tetralogia erótico-obscura³ e, com a reedição de seus livros pela Globo Livros, torna-se conhecida do público, que passa a ter contato com sua obra, reflexo da contemporaneidade no entendimento do homem, de sua condição, do sagrado, do tempo, do amor e da morte.

Atrelada à tradição, Hilda Hilst vai além de correntes, é aclamada pela crítica e tem crescentes e numerosas pesquisas acadêmicas a seu respeito. Sua obra ecoa hoje

³ Ainda que tragam referências clássicas e eruditas, as obras *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos de escárnio: Textos grotescos* (1992), *Cartas de um sedutor* (1991) e a obra poética satírica *Bufólicas* (1992) compõem essa fase criacional de Hilda Hilst.

entre exposições, ocupações, documentários, reportagens, entrevistas, pesquisas acadêmicas e filmes, além das janelas da Casa do Sol. Homenageada em 2018 na Festa Literária de Paraty (Flip), de 25 a 29 de julho, Hilst teve ali sua obra declamada, encenada, analisada e debatida e hoje há uma campanha do Instituto Hilda Hilst para a preservação da Casa do Sol. A criação hilstiana, portanto, distingue-se na contemporaneidade conforme uma energia criativa pulsante que coabita ambivalências, símbolos e o sagrado na natureza e nos seus elementos. A poeta encontrou na Casa do Sol um espaço de escrita, de vivência com o natural e de contato com a natureza em sua rica expressividade elementar, sobretudo com o cerne animal.

Nesse caminho criativo, Hilda Hilst criou uma poética imantada pelo imaginário da animalidade, simbólico da condição humana perante a criatividade poética e sua expressividade em relação à vida. Cantada em linguagem erudita, com imagens raras, de apelo sensorial, a investigação desse imaginário foi nosso caminho para revelar como Hilst constituiu em sua lírica uma inspiração que recupera o arquétipo da animalidade, simbolizado pelas vivências humanas.

A preocupação com o estender pelo tempo por meio da sacralidade poética e com os mistérios que a envolvem originou mitos e culturas, uma indagação que permanece ainda hoje. Nessa temática, Hilst criou poemas que suscitam na animalidade uma via para ler o eu ante a inspiração e sua temporalidade: “Quero dizer: devemos pensar – e repensar – sobre nós mesmos, para tentarmos tolerar uns aos outros melhor” (PEDRA, 2013, p. 49).

Os animais, para Hilst, eram simbólicos de sua união com o criar e com o sagrado. Tomamos na animalidade as referências da inocência, da leveza, da pureza e da liberdade, distintas do homem, que, fragmentado de si, em suas buscas e questionamentos, recorre a vias de violência e falta de humanidade que o afastam da ordem.

A animalidade, nesse rumo, é uma ordem diante de uma experiência caótica, é uma temática que se inscreve no situar do homem perante seu espaço e sua vivência com o sublime. Ainda que esse homem traga consigo marcas do grotesco, a poeta assim discorre na entrevista de 1989, conferida a Nelly Novaes Coelho, *Um diálogo com Hilda Hilst*:

Tenho muito medo das pessoas. Gosto de bichos, tenho paixão por eles. E tenho medo do homem, do ser humano, porque acho que nunca vamos conseguir saber, exatamente, o que é um ser humano. [...] O boi e o cavalo, animais que toda a vida foram companheiros do homem... [...] Como é que faço para continuar viva, apesar de tudo o que vejo e ouço? Estou morando num país onde acontece essa coisa absolutamente inominável que é o suplício de animais até a morte, praticamente todos os dias. Há pessoas que acham que isso não tem importância. Para mim, fica difícil sobre-existir vendo tudo isso. Então, o fato de escrever é para mim uma salvação. (COELHO, 2013, p. 126-127).

Eis um viés que toma Hilst como uma poeta representante de um tempo presente e corriqueiro que se eterniza a partir de uma visão do cotidiano como sendo passível de ser transformado pela palavra sacralizada a partir do espaço e do contexto no qual se situa. Assim, os animais, desde os pássaros que inspiram a poesia aos domésticos e selvagens, com garras, pelos e movimentos intensos têm uma significação simbólica de transformação diante do tempo.

Em *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich destaca o fascínio e a magia da palavra na contemporaneidade como um momento que traz inquietude e impacto na lírica do século XX, uma poesia que emociona, arrebata e reverbera os sentidos e convicções simbólicas de quem a lê:

Sua obscuridade [da lírica moderna] o fascina [o leitor], na mesma medida em que o desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada. “A poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida”, observou T. S. Elliot em seus ensaios. Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral. (FRIEDRICH, 1978, p. 15).

Verifiquemos essa tônica do dissonante que provoca fascínio nos versos de uma das primeiras obras poéticas publicadas pela jovem poeta que teria arrebatado Carlos Drummond de Andrade, *Balada de Alzira*, originalmente publicada em 1951: “Boiavam antes os peixes / à tona do pensamento. // Havia estrelas do mar / no fundo dos castiçais” (HILST, 2017, p. 47). No trecho, o gesto de pensar é associado ao elemento água e passado e futuro coabitam na imagem “peixes”.

Em regra geral, as imagens poéticas de Hilst são herméticas, impactantes, constituídas na dicção própria em que a vida e seus embargos se apresentam em imagens que não se entregam facilmente, embaraçando o leitor. No entanto, as imagens da animalidade não são difíceis, ainda que sejam plenas de associações simbólicas pouco familiares ao leitor.

A memória repercute na intimidade de um eu lírico em conflito com descobertas e inquieto com o poder da palavra, um poder misterioso, ambíguo e intimista, só assimilável pelo mergulho a “castiçais”. As imagens “peixes” e “estrelas do mar” trazem animais aquáticos que coexistem com o ofício de uma poesia existencial e reveladora de nuances criativas móveis e livres.

Ao passo que o pensamento, diante dessa sublimação, percorre a imagem mortuária de peixes que boiam à mercê da memória, enquanto estrelas do mar se fazem presentes no fundo não do mar ou de oceanos. No entanto, no fundo de castiçais que conjugam a água com o elemento fogo, denota-se a transformação e sublimação dessas estrelas pelo ofício da poesia.

Nesse rumo, a poesia é uma luz que emana de uma estrutura profunda, o inconsciente, o “mar” que presencia cotidianos de épocas inteiras, onde repousam possibilidades infinitas de construções subjetivas. Do “mar” para “castiçais”, a inspiração brota de onde o inconsciente não reconhece origem nem fim, mas assimila a palavra que ecoa infinita pelo tempo.

A animalidade, fremente nos gestos instintivos do eu, é cantada como um revigoramento do inconsciente coletivo. Em seus aspectos de leveza e transitoriedade diante de esferas antagônicas, como animais domésticos e que exercem com o homem cooperação e possibilidade de transporte, a animalidade configura-se, ainda, como uma temática que inspira e é fonte de mistério e inquietude para o homem, pelo movimento e pelas garras dos animais selvagens e robustos. Analisamos a recriação de estruturas profundas da psique humana em embate entre o animal e o sublime, entre o grotesco e o brusco no exercício poético:

E se a nossa civilização se volatilizar um dia no relâmpago fulgurante que o próprio progresso técnico engendrou, a consolação dos últimos sobreviventes será a de se saberem depositários destes gérmenes de cultura planetária, de fraternidade antropológica, que essa mesma civilização ocidental terá permitido acumular graças à imaginária

conservatória dos mitos, dos poemas e dos sonhos de toda a humanidade. (DURAND, 1996, p. 54).

Dessa maneira, o confronto com a criação poética, a finitude do homem diante do tempo e o erotismo, exercido em encenações eróticas que imiscuem uma procura afetiva do eu por uma totalidade, são oportunizados pela presença da animalidade, que contempla, além de tigres e garras, imagens como cães, pássaros, cavalos e cordeiros, dentre outras, o porco, como um ponto de fuga, simbolizando uma animalidade contrapontística. Esse imaginário foi por nós analisado em poemas de Hilda Hilst publicados em toda a sua produção lírica, os quais simbolizam a condição transitória do homem rumo à atemporalidade e à conquista de uma essência anterior criativa.

Através dos pássaros, cujas leveza e inspiração são vinculadas ao sublime, dos cães como psicopompos que harmonizam a alma humana rumo às esferas do sagrado, dos tigres com garras e desejo fremente pela palavra e dos cavalos, que rompem o destino com suas selvagens e eróticas cavalgadas, marcando o tempo com cascos, o porco perpassa essas imagens de animalidade como um contraponto diante de uma palavra que é inalcançável, mas que no baixio e na cegueira do eu lírico é ouvida e transformada em seus pelos e carne.

Hilda Hilst teve sua obra aclamada pela crítica, o que lhe rendeu traduções e o agraciamento de importantes prêmios. A veia lírica foi preservada em todos os gêneros que a autora percorreu no canto da revelação do mistério que envolve a inspiração. Além disso, houve o cultivo da procura do sujeito pela palavra e por aquilo que deseja e questiona.

Acerca de ser uma poeta situada no contemporâneo, foi percebido que Hilst teve o resguardo no pensar transcendente, inspirativo, eivado de uma dominante verve racionalista. É uma poeta ligada à tradição.

Repensar, na contemporaneidade, questões últimas do homem diante do tecnicismo, trouxe para a poeta uma via de reencontro com esferas profundas, brotadas do inconsciente coletivo no que se referem à criatividade. Nesse sentido, a inspiração urge como uma via para que o homem contemple a si mesmo como consciente de sua finitude e de sua constante busca, nem sempre satisfeita.

Ainda que não esteja saciado, seja de sua procura pelo amor, pela eternidade ou pela poesia, a criatividade, no sujeito lírico, desvela-se como uma pulsão que transforma

o homem diante do tempo. Dessa forma, a poesia é um caminho para o consolo e fortalecimento da voz lírica perante uma certeza de fim, o qual se estende pela atemporalidade do fazer poético.

Pela inspiração poética e pela certeza da finitude, o caráter afetivo do imaginário da animalidade exerce ruptura sobre o tempo e o espaço, situando o homem além do destino e insere a crítica sobre a autora no viés da criatividade como uma energia que move a inspiração. Nesse aspecto, a pesquisa teve como norte o entusiasmo poético que reatualiza, pelo imaginário da animalidade, mitos, imagens e símbolos na criação lírica, que traz de volta uma antiga questão: a poesia como reveladora da palavra e da essência de sua criação:

A linguagem criativa que produz o poema lírico pertence ao sistema enunciativo da língua: é a razão fundamental, estrutural pela qual apreciamos um poema, enquanto texto literário, de forma diversa de um texto ficcional, narrativo ou dramático. Nós o pronunciamos como o enunciado de um sujeito de enunciação. O ‘eu’ lírico, tão controverso, é um sujeito de enunciação. (COMBE, 2010, p. 123).

Nota-se, dessa forma, que o imaginário da animalidade, evocado em versos, infunde-se na obra analisada como o canto de imagens e símbolos que marcam a cultura humana em face de suas inquietudes e retratam, na lírica hilstiana, a criatividade e a continuidade do homem na palavra. Uma palavra que traz consigo a referência do homem como ser que se reconhece transitório, mas, ainda assim, resguarda consigo a leveza e a vivacidade da poesia.

Para tanto, foi retratada a maneira como os arquétipos da animalidade, calcados na força bruta do inconsciente, fortalecem-se na contemporaneidade. A partir do referencial simbólico analisado, que se faz presente na psique de todos os povos, constatou-se que o mesmo é recuperado na obra da poeta como uma energia criativa inspirada na palavra que sobrevoa esferas desconhecidas e pousa nas mãos do poeta, da mesma forma como está manifesta na força de animais robustos e ferozes, bem como urge da gana de dentes e garras ou do baixio do porco, que não cessa suas buscas por alimento e sobrevivência.

Reconhecemos que o eu lírico, o outro e o espaço da busca por completude configuraram-se através de imagens imbricadas à animalidade: a mordicância, as garras, as presas, os pelos, as asas, o porco como contrapontístico e os cascos dos animais.

Nessa direção, nossa pesquisa embasou-se na animalidade em Hilda Hilst como um código simbólico para o leitor adentrar a esfera do sagrado na escrita hilstiana e sondar o ato poético em sua gênese criadora.

REFERÊNCIAS

1. REFERÊNCIAS SOBRE HILDA HILST

- ABREU, Caio Fernando. Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja (1987). In: DINIZ, Cristiano (Org.). **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013. p. 95-101.
- BLUMBERG, Mechthild. Hilda Hilst: paixão e perversão no texto feminino. **D. O. Leitura**, São Paulo, ano 21, n. 5, p. 45-51, 2003.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: IMS, n. 8, out. 1999. Hilda Hilst.
- COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras**: (1711-2001). São Paulo: Escrituras, 2002.
- COELHO, Nelly Novaes. Um diálogo com Hilda Hilst (1989). In: DINIZ, Cristiano (Org.). **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013. p. 111-137.
- FUENTES, José Luís Mora. Entre a rameira e a santa. **Revista Cult**, São Paulo, n. 12, p. 14-15, jul. 1998.
- FUENTES, José Luís Mora. Entrevista Hilda Hilst. **Revista E**, São Paulo, ano 9, n. 6, p. 12-14, dez. 2002.
- GONÇALVES, Delmiro. O sofrido caminho da criação artística, segundo Hilda Hilst (1975). In: DINIZ, Cristiano (Org.). **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013. p. 29-35.
- GRANDO, Cristiane. A poesia de Hilda Hilst: em busca de estruturas complexas. **D. O. Leitura**, São Paulo, ano 21, n. 8, p. 38-43, 2003.
- HILST, Hilda. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- INSTITUTO HILDA HILST. Centro de Estudos Casa do Sol. Disponível em: <http://www.hildahilst.com.br>. Acesso em: 4 jun. 2017.
- MASCARO, Sônia de Amorim. Hilda Hilst, uma conversa emocionada sobre a vida, a morte, o amor e o ato de escrever (1986). In: DINIZ, Cristiano (Org.). **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013. p. 85-93.
- ODE DESCONTÍNUA E REMOTA PARA FLAUTA E OBOÉ. De Ariana para Dionísio. Compositor: Zeca Baleiro, Hilda Hilst. Intérprete: Rita Ribeiro et al. São Paulo: Saravá Discos, 2005. 1 CD (35 min).
- PEDRA, Nello. Hilda, estrela Aldebarã (1978). In: DINIZ, Cristiano (Org.). **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013. p. 47-53.
- TELLES, Lygia Fagundes. Lygia Fagundes Telles sobre Hilda Hilst. In: HILST, Hilda. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 551-556.

2. REFERÊNCIAS SOBRE CRÍTICA DO IMAGINÁRIO

- BACHELARD, Gaston. **A Água e os sonhos:** ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio.** Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988a.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988b.
- BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade:** ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos:** ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega.** Petrópolis: Editora Vozes, 2005. v. 2.
- BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários.** Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia:** (a idade da fábula) histórias de deuses e heróis. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- CASSIRER, Ernst. **Antropologia filosófica.** São Paulo: Mestre Jou, 1977.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito.** São Paulo: Perspectiva, 1992.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DURAND, Gilbert. **Campos do imaginário.** Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano:** a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos.** Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- KRAUSZ, Luis S. **As musas:** poesia e divindade na Grécia arcaica. São Paulo: Edusp, 2007.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e imaginário.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- OVÍDIO, Públia Naso. **Metamorfoses.** Trad. Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.
- SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e; RIBEIRO, Elzimar Fernanda Nunes. Peregrinas e inauditas invenções: primeiros caminhos da imagem. **Téssera**, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 1-17, jul./dez. 2018. Dossiê Imaginário: Precursors, fundadores e discípulos. DOI: dx.doi.org/10.14393/TES-V1n1-2018-1.
- TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e antropologia do imaginário.** Brasília: Editora UnB, 2003.

3. REFERÊNCIAS SOBRE ESTUDOS LITERÁRIOS

- AMORIM, Marilia. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006, p. 95-114.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 123-152.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. **Revista USP**, São Paulo, n. 84, p. 113-128, fev. 2010. DOI: doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i84p113-128.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GERALDI, João Wanderley. **Linguagem e ensino**. São Paulo: Mercado das Letras, 1998.
- GONDAR, Jô. Lembrar e esquecer: desejo de memória. In: COSTA, Icléia Thiesen M.; GONDAR, Jô (Org.). **Memória e espaço**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 35-43.
- HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 45-52.
- PAZ, Octavio. **A dupla chama**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. Augusto de Campos, José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.
- PROENÇA FILHO, Domício. Poesia brasileira contemporânea: multiplicidade e dispersão. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). **Concerto a quatro vozes**. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 7-18.
- SECCHIN, Antonio Carlos. **Poesia e desordem**: escritos sobre poesia & alguma prosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- SILVA, Maria Ivonete Santos. **Octavio Paz e o tempo da reflexão**. São Paulo: Scortecci, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. Poderes da poesia. In: CICERO, Antonio. **Forma e sentido contemporâneo**: poesia. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012. p. 17-41.
- VALÉRY, Paul. **Discurso sobre a estética**: poesia e pensamento abstracto. Trad. Pedro Schachtt Pereira. Lisboa: Vega, 1995.

4. REFERÊNCIAS SOBRE ANIMALIDADE, PALAVRA E CRIAÇÃO

- AGAMBEN, Giorgio. **O aberto**: o homem e o animal. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. João Bénard da Costa. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1968.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade das relações humanas. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**: (a seguir). Trad. Fábio Landa. São Paulo: Unesp, 2002.
- KRISTEVA, Julia. **Histórias de amor**. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- NUNES, Benedito. **A clave do poético**. Organização: Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PLATÃO. **A república**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.
- PLATÃO. **O banquete**. Trad. J. Cavalcanti de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- PLATÃO. **Fedro**. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o ocidente**. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. Como se morre com Hilda Hilst: lições de seu “pequeno bestiário”. In: CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e (Org.). **Roteiro poético de Hilda Hilst**. Uberlândia: Edufu, 2009. p. 213-240.
- STENDHAL. **Do amor**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

5. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA SOBRE HILDA HILST

- ABREU, Caio Fernando. **Caio Fernando Abreu**: cartas. Organização: Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- ABREU, Caio Fernando. **Caio 3D**: o essencial da década de 1970. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005.
- COLI, Jorge. Hilda Hilst. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, ano 79, n. 14.314, 18 jul. 1999. +Mais!

- COLI, Jorge. Meditação em imagens. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, ano 76, n. 13.185, 14 jun. 1996. Jornal de Resenhas – Especial, n. 15, p. 5.
- DIP, Paula. **Numa hora assim escura:** a paixão literária de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- GOUVEA, Leila. Entrevista Hilda Hilst: “Ser poeta é difícil em qualquer lugar”. **D. O. Leitura**, São Paulo, ano 21, n. 5, p. 52-58, maio 2003.
- GRANDO, Cristiane. Hilda Hilst: a morte e seu duplo. O Escritor. **Jornal da União Brasileira de Escritores (UBE)**, São Paulo, p. 6-6, mar. 2004.
- HILST, Hilda. **Baladas**. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2003a.
- HILST, Hilda. **Cantares**. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2002a.
- HILST, Hilda. **Da morte**. Odes Mínimas. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2003b.
- HILST, Hilda. **Do desejo**. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2004.
- HILST, Hilda. **Exercícios**. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2002b.
- HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2001.
- HILST, Hilda. **Poemas malditos, gozosos e devotos**. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005.
- MILLIET, Sérgio. **Diário crítico de Sérgio Milliet**. 2. ed. São Paulo: Martins: EDUSP, 1981.
- VASCONCELOS, Ana Lúcia. Hilda Hilst. **D. O. Leitura**, São Paulo, ano 4, n. 39, p. 14-15, ago. 1985.
- VASCONCELOS, Ana Lúcia. Hilda Hilst: a poesia arrumada no caos. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, ano 56, n. 17.701, 19 set. 1977. Ilustrada, p. 21.

6. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA SOBRE CRÍTICA DO IMAGINÁRIO

- BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Trad. Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Trad. José Américo Motta Pessanha et al. São Paulo: Difel, 1986.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 2000.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário**. Trad. René Eve Levié. São Paulo: Difel, 2001.
- ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. Lisboa: Edições Cosmos, 1977.
- JUNG, Carl Gustav. **Aion**. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

- MENESES, Adélia Bezerra de. **As portas do sonho**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

7. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA SOBRE ESTUDOS LITERÁRIOS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- AUERBACH, Erich. **Mímesis**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BOSI, Viviana (Org.). **O poema: leitores e leituras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. São Paulo: Edusp, 1975.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- ELIOT, T. S. **De poesia e poetas**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- ELIOT, T. S. **Ensaios**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- ELIOT, T. S. **O uso da poesia e o uso da crítica**. Trad. Cecilia Prada. São Paulo: É Realizações, 2015.
- LIMA, Luiz Costa. **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- SERRES, Michel. Ser fora daí. In: SERRES, Michel. **Atlas**. Trad. João Paz. Lisboa: Instituto Piaget, 2017. p. 59-83.
- SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. **Flores de Perséfone: a poesia de Dora Ferreira da Silva e o Sagrado**. Goiânia: Cânone Editorial, 2013.
- TUAN, Yi-Fu. Introdução: traços comuns em percepção: os sentidos. In: TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**. Londrina: Eduel, 2012, p. 15-30.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1971.

8. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA SOBRE ANIMALIDADE, PALAVRA E CRIAÇÃO

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?: E outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- DROZ, Geneviève. **Os mitos platônicos**. Trad. Maria Auxiliadora Ribeiro Kneipp. Brasília: Editora UnB, 1997.

- ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulis; As fenícias; As bacantes**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 18.
- OVÍDIO, Públia Naso. **A arte de amar**. Trad. Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- PAZ, Octavio. **Um mais além erótico: Sade**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1999.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do amor, metafísica da morte**. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- SOARES, Angélica. **A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Difel, 1999. DOI: doi.org/10.11606/va.v0i4.49606.
- SOUZA, Eudoro de. O mito de Psique e a simbólica da luz. **Revista Humanidades**, Brasília, n. 50, set. 2003.