

HILDA HILST E A CONDIÇÃO DO POETA: ENGAJAR-SE OU AFASTAR-SE?

Rubens da Cunha

Uma das questões mais polêmicas do pensamento de Jean Paul Sartre foi justamente o fato dele ter separado os poetas dos prosadores e, em última instância, dos homens em geral. Sartre (2004, p. 13) diferencia os poetas como criadores que se recusam a “utilizar” a linguagem e que também não querem nomear o mundo, nem falar e nem calar. “O poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos”. Ele separa os homens comuns dos poetas, dizendo que estes estão aquém da palavra e aqueles estão além. Para o homem comum, as palavras são domésticas, enquanto que para os poetas as palavras “permanecem no estado selvagem”, são coisas naturais que crescem sobre a terra, igual crescem as árvores e a grama. Sartre (2004, p. 16) trata a palavra poética como um microcosmo, e diz que toda a crise da linguagem que eclodiu no século XX é uma crise poética: “quaisquer que tenham sido os seus fatores sociais e históricos, ela se manifestou por acessos de despersonalização do escritor em face das palavras”, surge dessa crise a possibilidade de se criar objetos no lugar dos poemas, pois o poeta passou a juntar diversos microcosmos, que se agruparam por conveniência ou “desconveniência”. Por isso, para Sartre, o engajamento poético é uma tolice que não se pode exigir do poeta, pois

sem dúvida a emoção, a própria paixão – e porque não a cólera, a indignação social, o ódio político – estão na origem do poema. Mas não se exprimem nele, como num panfleto ou numa confissão. À medida que o prosador expõe sentimentos, ele os esclarece; o poeta, ao contrário, quando vaza suas paixões em seus poemas, deixa de reconhecê-las;



as palavras se apoderam delas, ficam impregnadas por elas e as metamorfoseia; não as significam, mesmo aos seus olhos. (SARTRE, 2004, p. 18)

Dessa forma, Sartre, não contente em separar os poetas dos homens, ainda os separa dos prosadores. Para ele, o poeta não pode provocar “indignação ou o entusiasmo político do leitor quando, precisamente, ele o retira da condição humana e o convida a considerar, com os olhos de Deus, o avesso da linguagem?”.

Hilda Hilst, que fez sua estreia na literatura como poeta, em 1950, com o livro de poemas *Presságio*, sempre partilhou dessas ideias sobre o poeta ser um diferenciado, um artista envolto em linguagem e capaz de captar os sinais do mundo, tanto pela genialidade quanto pelos aspectos mais espirituais, metafísicos, ou como um “instaurador do mau governo”, como pensava Platão¹. Para Hilda, os versos e a sua própria condição colocam o poeta num mundo à parte, envolto em

1. Em outra perspectiva, Benjamin estabeleceu na conferência “O autor como produtor”, pronunciada no Instituto para o estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934, outro parâmetro para o papel do artista, mais especificamente, do escritor diante de uma sociedade que reclamava posicionamentos. Para isso, Benjamin retoma a famosa expulsão dos poetas da República de Platão. O filósofo grego justifica a expulsão dizendo que o poeta “instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade” (PLATÃO, 1996, p. 472). Quando profere sua conferência, Walter Benjamin (1985, p. 120) diz que Platão teria excluído os poetas da República para manter os interesses do Estado e, obviamente, porque o grego tinha consciência do grande poder da poesia, que seria prejudicial à “comunidade perfeita”, desejada por Platão. A partir dessa expulsão, a existência do poeta, ou o direito à existência do poeta, não ganhou mais o centro das atenções, nunca foi mais dada tanta importância à poesia e ao poeta, pelo menos até a década de 1930, quando Walter Benjamin, coloca de volta à cena a questão, não sob a perspectiva de Platão, mas “sob a forma do problema da autonomia do autor: sua liberdade de escrever o que quiser”. A situação desse período exigia que o escritor se submetesse a uma causa. Benjamin detecta que o escritor burguês, o escritor do entretenimento não reconhece essa possibilidade. O contraponto a esse tipo de escritor seria o “escritor progressista”, que se coloca sempre do lado do proletariado, que estabelece suas decisões no campo da luta de classes. Já não é mais um escritor autônomo, há em sua atividade uma função utilitária: servir à luta de classes. Esse tipo de dicotomia, ou de pressão sobre os escritores, era ainda fortemente vigente nos anos de 1960. Havia todo um anseio de liberdade, mas se necessitava um comprometimento efetivo, prático, militante até.



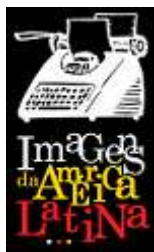
temas maiores do que o cotidiano.

Em 1959, depois de publicar os livros de poemas *Presságio* (1950), *Balada de Alzira* (1951) e *Balada do festival* (1955), Hilda publicou *Roteiro do Silêncio* (1959), iniciando, nesse livro, uma espécie de alteração de rota, de aprofundamento temático e estilístico. As ilusões juvenis perderam-se e as confissões pessoais arrefeceram: “é tempo de parar as confidências”, diz uma das elegias de *Roteiro do silêncio*. A juventude rica e festiva dos vinte anos tinha passado, era preciso fazer escolhas, correr riscos maiores. Hilda Hilst passa a escrever versos mais sóbrios, melancólicos, que logram reconstruir um mundo à margem, paralelo ao barulho, à poluição advinda do caos, aos excertos de hipocrisia vindas das falas vazias, às ausências contínuas e continuadas de sentido, um mundo em que o silêncio permitisse ao poeta, “assombrado de ausências”, a possibilidade de calar:

(...) Porque no tempo presente
além da carícia, é a farsa
aquela que se insinua.
Faço parte da paisagem.
E há muito para se ver
aquém e além da colina
Há pouco para dizer
quando a alma que é menina
vê de um lado o que imagina,
do outro o que todos veem:

O sol, a verdura fina
algumas reses paradas
no molhado da campina.
Ventura a minha de ser
poeta e podendo dizer
calar o que mais me afeta.
Ventura de ter o meu mundo
e resguardá-lo das cinzas
das invasões e dos gestos. (HILST, 2002: 207)

Roteiro do Silêncio inicia a sedimentação daquilo que marcaria a escrita

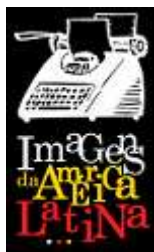


hilstiana nos anos posteriores: uma busca por um exílio voluntário, em que o despojamento do corpo, dos protocolos sociais mais fúteis, do próprio nome construído até então, se fizeram ordem silenciosa: “o meu silêncio é maior / que toda solidão / e que todo silêncio” (HILST, 2002 p. 201). Hilda Hilst pensava seu roteiro de silêncio como um espaço possível de alheamento e de encontro das verdades derruídas e do próprio conceito de homem despedaçado, tanto filosófica e poeticamente, quanto fisicamente, dado as atrocidades recentes vistas na II Grande Guerra. Estabelecido o roteiro do silêncio, os livros seguintes avançaram dentro dessas questões. No começo dos anos de 1960, Hilda continua com sua produção: foram publicados os livros de poemas *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960); *Ode Fragmentária* (1961) e em 1962, *Sete cantos do poeta para o anjo*.

Em *Ode Fragmentária* a problemática do poeta retorna. Nas odes fragmentárias e fragmentadas, divididas em “heroicas”, “quase bucólicas” e “testamento lírico” assoma a preocupação com a palavra poética, a tarefa do poeta em inventar espaços onde a poesia possa reverberar em liberdade e plenitude. Mantendo a coerência com o roteiro do silêncio, o lugar estabelecido é o do recolhimento, no qual o poeta se debate entre estar preso às convenções determinantes de uma vida cotidiana ou partir para outro tempo e espaço:

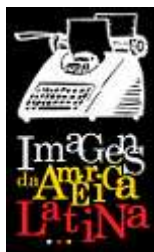
Sendo quem sou, em nada me pareço.
Desloco-me no mundo, ando a passos
e tenho gestos e olhos convenientes.
Sendo quem sou
não seria melhor ser diferente
e ter olhos a mais, visíveis, úmidos
se um pouco de anjo e de doente?
(...) *Queres o verso ainda? Assim seja.*
Mas viverás tua vida nesses breus. (HILST, 2002 p. 136) [Grifo da autora]

Os “breus” expostos nesses versos seriam a paga por adentrar no mundo



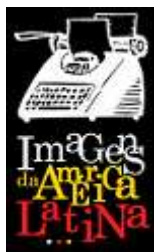
combativo da certeza da finitude contra a vontade do eterno. “Pesa sobre nós / o limite da carne / (...) Dúplices e atentos / lançamos nossos barcos / no caminho dos ventos / e nas coisas efêmeras / nos detemos” (HILST, 2002 p. 148). É sobre essa contradição, esse duelo entre o absoluto e o efêmero, essa ânsia pela busca de uma beleza eterna apenas relampejante na finitude, que se dá o delineamento da poesia contida nesse livro. A busca de todo poeta que se debruça sobre si mesmo é heroica e cansativa, porque amalgamada por extremos: “cansa-me ser assim quem sou agora / planície, monte, treva e transparência” (HILST, 2002 p. 136). Porém, ao herói cansado é dado o bucólico, o plácido encantamento de um passado etéreo, em que os deslumbramentos de uma pureza e beleza inaugural se faziam ilusão, conforto nas horas mais calmas da busca. Era um momento de lhaneza em que imperava “a própria, inerte beleza / de saber-se aprisionado / e contentar-se de sonhos / maravilhar-se de achados” (HILST, 2002 p. 156).

Em *Sete Cantos do Poeta para o Anjo*, o problema da duplicidade do poeta continua. Na epígrafe com versos de Jorge de Lima, aporta justamente o cerne do pensamento que transcorre por *Sete Cantos...*: “Nunca fui senão uma coisa híbrida / metade céu, metade terra, / com a luz de Mira-Celi dentro das duas órbitas” (*apud* HILST, 2002 p. 117). Hilda Hilst, já no primeiro canto, avisa tal duplicidade: “desde sempre caminho entre dois mundos” (HILST, 2002 p.119), iniciando assim o diálogo com o anjo obscuro e luminoso que se acomoda nas paragens do poema. O poeta assume seu posto, toma consciência de si e dos limites entre a vida concreta, palpável e um possível outro lado, de matiz platônica, intangível, póstumo e secreto: “e entendia / que era preciso falar de uma ciência / uma estranha alquimia: / o homem é só. Mas constelar na essência / seu sangue em ouro se transmuta. / Na pedra ressuscita. / No mercúrio se eleva. / E sua verdade é póstuma e secreta.” (HILST, 2002 p. 122) Eis o duelo, como o *caput mortuum* dos alquimistas, o homem pode querer se transmutar, ressuscitar, se elevar, suas verdades mais puras podem ser jogadas para o mundo póstumo e secreto, no entanto ele tem que vivenciar o corpo, a velhice, a borra restante que o aprisiona:



“ah, vaidade e penumbra no meu canto!”, reconhece o poeta agônico entre a solidão da vida banal e a Poesia, intangência esplêndida, única possibilidade de se dizer a punição da mortalidade: “e se homem na carne foi punido / o verbo diz melhor do sofrimento.” (HILST, 2002 p. 123). No canto final, o sétimo, o poeta confronta o anjo: “na treva de mim mesma delirava / e as pálpebras em brasa / não sabiam da tua claridade / porque minha alma toda se perdia / e uma vida terrena começava / seu círculo de cinza / sua casa.” (HILST, 2002 p. 125). Preso à vida sem transcendência, o olhar se encaminha ao inefável e se projeta nele, paradoxalmente pela palavra, assumindo-se como um reflexo contrário, uma treva que perdurará enquanto houver a busca: “alta noite / o que foi treva em mim / em ti resplandecia.”

Nesse período, a poesia de Hilda Hilst estava imbuída de um contínuo questionamento, não apenas formal, mas também sobre seu sentido, sua validade num mundo em que o poema não poderia fazer mais sentido. Qual seria então a tarefa do poeta? Como assumi-la tanto esteticamente quanto eticamente diante de um mundo e de um corpo esfacelado? Bastaria aceitar a separação proposta por Sartre? Como despojar-se da beleza estética, até então cantada, para adentrar num mundo em que o dever ético era um imperativo? É preciso tomar a decisão, assumir os riscos de que toda luta é um purgatório, um complexo de forças que se interpenetram e se distendem fazendo com que a luta pela tentativa de não dispersão seja árdua. Nos anos posteriores à publicação desses três livros, Hilda Hilst tomou uma decisão que a marcaria para o resto da vida, tanto em sua literatura, quanto na construção de seu nome de escritora. Ela tomou a decisão de se recolher num sítio no interior de Campinas (SP), onde construiu uma casa batizada de “Casa do Sol”, e no ano de 1966, mais precisamente 24 de junho de 1966 (HILST, 1985 p. 14) ela se mudou e passou a escrever a maior parte de sua obra nesse lugar. Trata-se de uma casa solar, um espaço de afastamento, de recolhimento para que o poeta não sofresse tanto com as vicissitudes da vida urbana. Foi na Casa do Sol que ela escreveu a maior parte de sua obra literária e



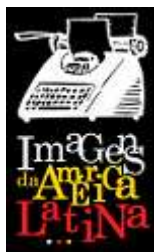
residiu até a sua morte em fevereiro de 2004.

Durante esse período de mudança, entra no processo criativo de Hilda Hilst um outro nome: Nikos Kazantzakis. Escritor, filósofo e místico, nascido na Grécia, no ano de 1889. Carlos Maria Araújo, poeta português, amigo de Hilda, lhe presenteou com a versão francesa de *Testamento para el Greco*. O livro foi escrito entre 1954 e 1956, mas só publicado após a morte de Kazantzakis, em 1961. Trata-se de uma mistura de fato e ficção ou uma biografia espiritual que relata a infância, a juventude, as viagens e as experiências místicas do grego. Apesar do título, o texto não é tanto um testamento, mas um relatório, uma prestação de contas que Kazantzakis faz ao pintor Domênico Theotocópoulos, El Greco. Entremeadas no relato, há muitas considerações sobre a atitude, as dúvidas, a dor de um escritor, além de uma aura mística e, de alguma forma, romântica, que tenta compreender o humano e suas relações com o sagrado, com Deus. Na concepção de Kazantzakis (1975 p. 324), o homem é um exilado, um ser que tenta imitar Deus, pois esse “é o nosso único meio de ultrapassar as fronteiras humanas”.

Algumas questões podem ser retiradas desse acontecimento: é possível considerá-lo como algo determinante para a escrita de Hilda Hilst? Algo que a levou a um aprofundamento ainda maior das questões levantadas nos escritos anteriores? Algo que jogou essa escrita para aquele terreno da reviravolta radical, renunciada por Blanchot? Algo que exigiu dela, mais do que lirismo poético ou apego às ideias clássicas, algum sangue, algum estômago, algum enfrentamento do nojo, do nojo do existir e de toda a transgressão “metalescente de percursos”, conforme um de seus versos? Que consequências teve para a escrita de Hilda esse “chamamento” rigoroso de Kazantzakis?

Um pouco antes de se mudar para a Casa do Sol, em 1963, no número 34 do *Jornal Brasil, Urgente*², na sessão “Depoimento da semana” foi dado espaço a Hilda

2. De acordo com Wellington Teodoro da Silva: “O jornal Brasil, Urgente foi lançado em São Paulo, no dia 17 de março de 1963, e durou até abril de 1964, quando foi fechado pelo golpe militar. Ao todo foram 55 números, e manteve, ao longo de toda a sua duração, o



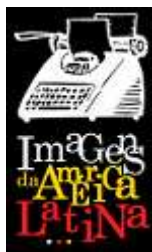
Hilst, com uma chamada em letras garrafais: “Hilda Hilst se defende: minha poesia não é alienada”. Quatro anos antes de começar a escrever as peças, Hilda aportava num dos principais veículos da esquerda cristã como a poeta que vinha se defender da pecha que lhe impingiam: a condição de alienada. Na apresentação, a reportagem afirma: “Sobre ela pesa a acusação de ser alienada, fora do mundo e de sua realidade. Um poeta-alfândega, sem nada a declarar”, para, em seguida, entabular uma série de questões que tem como fundo justamente a ideia de que a poesia é um discurso para poucos, e que se esse discurso não “descer” ao nível do povo ele não vai ser compreendido:

Por que? A autora não desce à realidade ou o povo (que a elite quer mergulhado no analfabetismo) não encontra meios de chegar a sua poesia, plena de símbolos, mas sem dúvida nada esotérico. Terá o povo preferência pelo que é medíocre? Ou ao povo não estarão oferecendo senão o que é ruim? O povo só reconhece Araújo Jorge ou ao povo, melhor do que aquele, só chega Paulo Bonfim? (BRASIL, URGENTE. nº 34 1963)

A julgar pelos livros publicados até então, a preocupação de Hilda Hilst era a “iniciação do poeta”, os cantares do poeta para o anjo, a trajetória poética do ser, algo que em tempos de engajamento político ferrenho não parecia muito adequado. *Brasil, Urgente* dá voz à poeta na sua defesa: “a poesia será alienada na medida em que participar, tiver de ser, necessariamente, preocupar-se com o que no homem é accidental. Poderá ser abster-se uma poesia comprometida com o que no homem – e em todo homem – há de permanente? Os mistérios, as misérias e grandezas de sua condição humana?” Este posicionamento ético era o norte de Hilda Hilst neste

formato tablóide e uma média de 20 páginas. Contou com diversos colunistas nas áreas de política brasileira, cultura, economia, política exterior e humor. Havia uma equipe fixa e outros que escreviam eventualmente. in: *Brasil, Urgente : experiência de esquerda no catolicismo brasileiro (1963 – 1964)* - Tese de Doutorado. Programa de Pós- Graduação em Ciência da Religião do Instituto de Ciências Humanas e de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, MG – 2008. p. 97

A reportagem sobre Hilda Hilst no Jornal Brasil, Urgente não está assinada.



período, inclusive fundamentou sua obra dramatúrgica escrita posteriormente. Apesar desse posicionamento de que não será alienada uma poesia que esteja comprometida com as grandes questões que permanecem no homem, a premissa do poeta como entidade separada, afastada das questões sociais, sempre esteve presente também nos livros posteriores³.

O próximo livro de Hilda seria lançado em 1967 com o nome *Poesia (1959/1967)*. O livro reunia *Roteiro do silêncio*, *Trovas de muito amor para um amado senhor*, *Ode fragmentária* e *Sete cantos do poeta para o anjo*. O livro trazia também os inéditos: *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria Araújo* e *Exercícios para uma ideia*, ambos escritos em 1967, e *Trajectoria poética do ser* escrito entre 1963 e 1966.

Num dos primeiros estudos críticos sobre os poemas de *Trajectoria poética do ser*, Nelly Novaes Coelho (1980, p. 279) estabelece esse conjunto de poemas como “verdadeiro inventário dos caminhos e descaminhos percorridos (e a percorrer) pela poeta, esse volume se tornou um marco no conjunto da produção poética de Hilda Hilst.” *Trajectoria...* está dividido em quatro partes: “Passeio”, “Memória”, “Odes Maiores ao Pai” e “Iniciação do Poeta”. Logo após a dedicatória a Kazantzakis, Hilda abre esse conjunto de poemas com uma espécie de epitáfio: “em ti, terra, descansei a boca, a mesma que aos outros deu de si o sopro da palavra e o seu poder de amar e destruir” (HILST, 2002 p. 41). A boca, por assim dizer, enterrada no telúrico, pronuncia outras palavras, tange outro nível, abrindo o lirismo característico de Hilda para um sentimento mais agudo e religioso do mundo, e ao mesmo tempo torna a exigência, ou o grave dever, a tônica de sua escrita. É como se sua escrita ficasse seduzida pela idealização do escritor como um redentor do mundo, mas também visse e ouvisse os olhares e os chamamentos dessa disparatada pluralidade, algo repleto de solidão e desimportância, nem

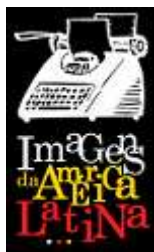
3. Nos livros de poemas posteriores, o poeta ou é colocado à parte, ou está dividido entre dois universos, mesmo quando Hilda escreveu uma poesia de cunho mais social, levantando questões mais pertinentes à política programática, estabeleceu esse parâmetro.



amigável nem sagrada, quase sempre repleta de vaidades que é a exigência de escrever: “E ainda revestida de vaidades, te sei. / Eu mesma, sendo argila escolhida / revesti de sombra a minha verdade” (Hilst, 2002 p. 45). A luta se dá nesse percurso em que a poeta, ao mesmo tempo em que explora a experiência vital, quer adentrar no indizível, naquela reverberação de esperança que estabelece o vínculo entre o homem técnico, racional e o imponderável, o mistério da criação. Eis a luta a qual Hilda Hilst não se exime. Na trajetória poética do ser ela já demonstra a partida para outro estágio, outro tipo de enfrentamento com a pungência do efêmero, com a sedução sem sedução da escrita: “Ah, diante do efêmero / hei de cantar mais alto, sem o freio / de uns cantares longínquos, assustados” (Hilst, 2002 p. 49) Essa vontade de cantar mais alto, desenfreado, fez com que a escrita hilstiana se despedisse da adolescência, ou do pudor - “era além do pudor o peito em chama” (HILST, 2002: 85) - e passasse para outro nível de verticalização, de aprofundamento temático e de linguagem. Sobre o efêmero, Kazantzakis sintetiza a visão do artista helênico no relato a “peregrinação através da Grécia” de *Testamento para El Greco*:

O grande artista olha por debaixo do fluxo da realidade diária e vê símbolos eternos. Imutáveis. Por trás das atividades dos viventes, espasmódicas e frequentemente inconsistentes, ele claramente distingue as grandes correntes que carregam a alma humana. Toma os eventos efêmeros e os recoloca na atmosfera eterna. (KAZANTZAKIS, 1975 p. 121)

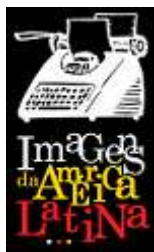
“Vereis um outro tempo estranho ao vosso / tempo presente mas sempre um tempo só / onipresente”, preconiza Hilda Hilst em seu “Passeio” envolto na contemplação, na visão dos “símbolos eternos” em que se olha, não somente debaixo do fluxo da realidade, mas a própria realidade e as coisas que a compõe. Olhar que instaura o *religare*, o percurso rompido entre o homem e o divino, ou o divino uno e, paradoxalmente, múltiplo que se instaura dentro do próprio homem.



Trata-se de um conflito pela sobrevivência. Deus é dependente do humano: “O que esperais de um Deus? Ele espera dos homens que O mantenham vivo” (HILST, 2002 p. 54), e de um homem, transmutado em poeta, que não tem escolhas senão o cantar este além, ou como diria Kazantzakis, colocar o efêmero na esfera do divino: “Cantando-te sou teu corpo e tua nudez (...) / obrigando-me a ver o que tu vês” (HILST 2002 p. 54). O poeta transfigura-se na busca pelo divino, sua poesia insere-se num mundo aparentemente bucólico, da memória, e cada vez mais sabe de sua tarefa.

A iniciação do poeta se dá pelo assumir-se perecível diante da Poesia: “o ouro do mais fundo está em ti. / Em mim, as coisas breves tomam corpo / e uma saga de bronze no meu ombro / a cada dia se transforma em chaga.” (HILST 2002 p. 101). Não fugir da chaga, não fugir da responsabilidade, enfrentar, não de forma passiva, mas lapidando com a própria finitude o dever, o exílio, a busca. Exigir, imperativo, que o corpo, o frágil corpo, seja ungido: “Unge-me a boca, a língua / para dizer a palavra esquecida e atingir o ser” (HILST 2002 p. 103) para que ele possa ser entregue à tarefa de cantar: “Sem heroísmo nem queixa, ofereço-vos / minha mão aberta. Agora vos pertence. / Queimada de uma luz tão viva / como se ardesse viva sob o sol.” (HILST 2002 p. 106).

O que se pode aferir desse acontecimento é que o retirar-se de Hilda Hilst foi constituído sobre duas frentes principais: a primeira pode ser vista como uma espécie de resposta lutuosa aos caminhos que a modernidade tomou após a segunda guerra mundial: “[...] Esse é um tempo de cegueira. Os homens não se veem. / Sob as vestes um suor terrível toma corpo e na morte nosso corpo de medo / é que floresce. / Mortos nos vemos. Mortos amamos. [...] Meu pai: este é um tempo de treva.” (HILST 2002 p. 91). A segunda é uma tentativa de suplantar o luto com o canto poético: “De luto esta manhã e as outras / as mais claras que hão de vir, aquelas / onde vereis o vosso cão deitado e aquecido / de terra. De luto essa manhã / por vós, por vossos filhos e não pelo meu canto / nem por mim, que apesar de vós ainda canto.” (HILST 2002 p. 107). Um dos componentes mais

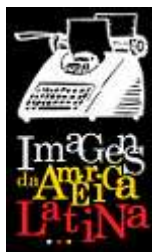


assertivos desse período talvez seja a esperança utópica de transformar o mundo. Também havia na poesia de Hilda Hilst, em certo sentido, um anseio romântico de conseguir manter o lugar da poesia intacto, alvo, iluminado pelo mistério, pela ascese, enquanto o corpo físico encarava o mundo material, com suas vicissitudes políticas, sociais, econômicas, bem como as amenidades, as futilidades da vida:

E a brasa da tua língua
há de marcar em fogo o mais vivo da pedra.
Uma palavra nova há de nascer, mas clara
palavra aérea, em ti se elaborando asa.
Em tudo nesta morte és inocente
mas minha boca feriu-se de uns cantares
e agora silenciosa, goiva de si mesma
não sabe mais dizer sem se ferir e breve
há de fechar-se
porque tem sido em tudo amenidade
e não é este o tempo de florir. (HILST 2002 p. 108)

Podem ser vistos como ecos românticos de Novalis (2009, p. 123) que afirmava ser a poesia “a elevação do homem acima de si mesmo” e também “a grande arte da construção da saúde transcendental” e que o poeta seria “o médico transcendental”. Ou ecos de tendência mais surrealista, conforme podemos ver em Pierre Reverdy, quando este diz que o poeta

está numa posição difícil e frequentemente perigosa, na intersecção de dois planos de gume cruelmente acerado, o do sonho e o da realidade. Prisioneiro das aparências, restringido a este mundo, aliás, puramente imaginário, com o qual se contenta o vulgo, ele franqueia o obstáculo para atingir o absoluto e o real; aí o seu espírito move-se com presteza. É aí que teremos de segui-lo, pois o que é, não é esse corpo obscuro, tímido e desprezado, que distraidamente se move sobre o passeio – esse passará como o resto – mas os poemas, independentemente da fora do livro, esses cristais depositados depois do efervescente contato do espírito com a realidade. (REVERDY, *apud*, PICON,



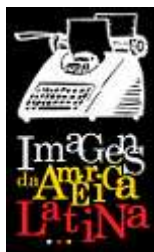
G. 1968, p. 357)⁴

Hilda permeou esses poemas de transição com uma voz poética exilada, dona de uma cantiga distante, um frêmito que a desconectava, não sem dor, das coisas do mundo. No depoimento dado ao *Brasil, Urgente*, Hilda apresenta a sua visão do poeta:

O poeta não pode pedir ao seu tempo que o justicie de uma maneira cabal e definitiva. Se por um lado deve ressaltar a importância fundamental da receptividade entre os seus contemporâneos, não deve, porém deter-se exclusivamente aí sob pena de castrar a intemporalidade de sua mensagem. Não poderá trair sua voz mais autêntica mesmo sob o pretexto de perder de vista o seu semelhante e sua época. O poeta é o que é, e em qualquer mundo digno de viver-se haverá lugar para a sua honestidade. Se o prosador em determinadas circunstâncias, consegue adaptar-se a situações contraditórias, e através de uma agilidade racional exaltar aquilo que no fundo ele próprio nega, muito difícil isso será para o poeta que se utilizando de símbolos acabará traíndo a si próprio e dará à sua voz um timbre falso. (HILST, 1963)

Este princípio bastante romântico de que “o poeta é o que é”, um honesto, alguém cuja verdade não deve se adaptar ao meio, as ondas ideológicas, permeia muito do posicionamento artístico e político de Hilda. Há uma crença na qualidade literária, na poesia acima das questões temáticas. O poeta é um independente, um livre e mesmo quando falar sobre questões sociais, deve ser a sua fala mais íntima, mais pessoal. No entender de Hilda Hilst, qualquer tentativa de sair da subjetividade é um ato falho do poeta:

4.O livro *Panorama das ideias contemporâneas* é um volume organizado por Gaëtan Picon, que traça um panorama das principais ideias em torno da política, da filosofia, das artes, da psicologia, das ciências sociais, da história e da biologia, mais importantes do começo do século XX até meados dos anos de 1950. O livro consta na biblioteca de Hilda Hilst na edição espanhola, com vários textos sublinhados pela autora.



Creio indistintamente na poesia, seja ela social, quando for esta a voz autêntica do poeta, ou lírico-amorosa ou ainda épica. Um poema é bom ou ruim em qualquer uma dessas hipóteses e não há de ser a sua temática que modificará esta verdade. Quanto à poesia participante, considero-a legítima quando nasce espontaneamente do poeta, mas nunca como uma voz exterior, imperativa e absoluta, em nossos tempos em que todos devem ouvir e cantar. Creio nas privações e injustiças do mundo atual, mas há coisas além de tudo isso, contemporâneas também, que o homem jamais poderá esquecer ou negar, sob o risco de perder-se em meio à sua própria condição. O amor, a morte e a sua angústia existencial. A este ponto de vista não ficou indiferente Sartre quando esboçou o seu programa de literatura *engagée* e reconheceu que o problema da pintura, da música e da poesia era bem mais complexo: “Quem se atreveria pedir ao pintor, ao músico que se comprometam? A poesia está do lado a pintura, da escultura e da música.” (HILST, 1963)

O princípio sartreano se presentifica nesse depoimento. O poeta, junto com o músico e o pintor, são artistas de outra ordem bem mais complexa. Mantendo essa linha de pensamento que vê o poeta como um ser à parte, diferenciado, Sartre (2004, p. 14) chega ao ponto de colocá-lo fora da linguagem: “o poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso, como se não pertencesse à condição humana, e, ao dirigir-se aos homens, logo encontrasse a palavra como uma barreira”, a linguagem se torna para o poeta um espelho do mundo, tendo como consequência mudanças na economia interna da palavra: a sonoridade, as desinências, a visualidade, passa a ser um “rosto carnal”, representando, muito mais do que significando, o significado, pois para Sartre o

O falante está *em situação* na linguagem, investido pelas palavras; são os prolongamentos de seus sentidos, suas pinças, suas antenas, seus óculos; ele as manipula a partir de dentro, sente-as como sente seu corpo, está rodeado por um corpo verbal do qual mal tem consciência e que estende sua ação sobre o mundo. O poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso, como se não pertencesse à condição

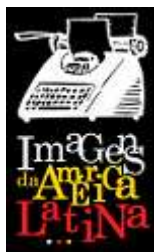


humana, e, ao dirigir-se aos homens, logo encontrasse a palavra como uma barreira. Em vez de conhecer as coisas antes por seus nomes, parece que tem com elas um primeiro contato silencioso e, em seguida, voltando-se para essa outra espécie de coisas que são, para ele, as palavras, tocando-as, Tateando-as, palpando-as, nelas descobre uma pequena luminosidade própria e afinidades particulares com a terra, o céu; a água e todas as coisas criadas. (SARTRE, 2004, p. 14)

Esse ponto de vista tira o poeta da ordem do dia e o coloca como alguém que tem que enfrentar outro tipo de batalha com a linguagem. Se o falante está em “situação de linguagem”, o poeta nada mais é do que um exilado, um degredado do outro lado do espelho, tendo que se comunicar de maneira estranha, simbólica, distanciada da comunicação comum, porque a ele não coube o comum, a ele coube ser o animal preso na armadilha da linguagem, e não apenas isso, coube também transmitir aos outros a sua sina de alguém que vê “as palavras pelo avesso”.

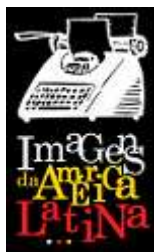
É interessante notar que Sartre não direciona a pergunta “por que você escreve?” aos poetas, pois eles só contemplam as palavras de maneira desinteressada, mas pergunta aos prosadores, pois a “arte da prosa se exerce sobre o discurso, sua matéria é naturalmente significante: vale dizer, as palavras não são, de início, objetos, mas designações de objetos”. (SARTRE, 2004, p. 18). Assim, em sua explanação sobre o que é escrever, depois de separar os poetas dos homens e dos prosadores, fala que silenciar também é uma linguagem, “calar-se não é ficar mudo, é recusar-se a falar – logo, ainda é falar”. Segundo Paolo Tamussia (2004, p. 382) o tom peremptório dessas afirmações teóricas de Sartre, vem do pós-guerra e se deve à urgência de dotar o escritor de um meio eficaz para agir na sociedade. Esse tom gerou a ideia de que Sartre não reconhecia o valor da poesia, porém se for reconstruído o caminho, fragmentado e assistemático, das suas reflexões e sobre a poesia é possível ver como essa oposição prosa / poesia se configuraria como oposição entre linguagem instrumental e escritura literária, sendo que a poesia seria a base da linguagem literária.

Nos anos posteriores a *O que é a literatura?*, Sartre escreveria sobre Jean



Genet, Baudelaire, ou mesmo sobre a poesia revolucionária dos escritores africanos, revelando que o que parecia, a princípio, um afastamento do poeta do engajamento, tinha também uma força de contestação e rebelião, que Sartre não deixou de perceber, sobretudo quando aprofundou o seu próprio engajamento, assumindo o papel de intelectual defensor ferrenho das revoluções que aconteceram nos anos 1950 /1960. Paolo Tamussia diz que a partir do pós-guerra, “la recherche philosophique et littéraire de Sartre est toujours allée vers la recherche d'une efficacité du langage pour agir dans la réalité afin de la transformer mais si, dans le pamphlet de 1947, la poésie n'apparaît que comme un objet esthétique inutile à l'action, par la suite Sartre en révéla le pouvoir de contestation et de rébellion.” (TAMUSSIA, 2004, p. 383).

Assim, depois de estabelecer um roteiro de silêncio, de cantar em trovas e odes fragmentárias, de traçar nos poemas uma trajetória poética do ser, de abrigar-se na “Casa do Sol” para encarar e escancarar a escrita como atividade primordial, fundamental para a sua vida, depois de colocar sua poesia “no centro escuro de todas as coisas”, para onde se encaminhou a lutuosa escrita hilstiana, ainda fortemente seduzida pela ideia kazantzakiana de grave dever, de redenção? Em mais uma reviravolta, como foi comum em todo o seu percurso, Hilda Hilst encontrou na dramaturgia um outro caminho, tanto para dar conta das questões poéticas que tinha trazido a seus livros anteriores, quanto para abarcar também o desejo de uma comunicação mais efetiva com o público. Apesar de sua ida para a Casa do Sol, de seu afastamento voluntário da urbanidade, de sua busca por um recolhimento que lhe permitisse um contato mais direto, exclusivo, preciso com o fazer literário, Hilda não abandonou o seu tempo, ou melhor, o tempo material, histórico, político, de exceção, que se estabelecia no Brasil, não permitiu que Hilda o abandonasse, o trocasse pelo tempo metafísico, eterno compêndio de abstrações, o “caminho de dentro” que é um “grande espaço-tempo” (HILST, 2002, p. 75). O recolhimento foi uma atitude política válida, a saída de cena era uma estratégia possível para satisfazer as ideias poéticas, filosóficas e místicas que tomavam conta



das reflexões de Hilda, porém a Casa do Sol não era apenas isso, não era um claustro onde a história não penetrava. A Casa do Sol era mais uma antena, um espaço de atração para o que acontecia no mundo e, vivendo e vendo o seu tempo, tanto o de dentro, quanto o de fora, Hilda Hilst resolveu se comunicar com ele de outra maneira, estabelecer alguma forma de abertura, de cisão, de espaço em que pudesse se falar de forma “urgente e terrível”. Foi preciso falar dos acontecimentos mais prementes que se estabeleciam no cenário nacional, e o teatro, tido por Hilda como uma “arte de elite, mas não no sentido esnobe da palavra” (HILST, 1970, p 33) se apresentava como a forma de expressão viável, possível, pois o teatro é uma arte de aproximação, de contato direto com o público, e, sobretudo, de transformação, de alteração da ordem estabelecida. A sua obra dramatúrgica está profundamente imbrincada com os poemas escritos anteriormente e com as ideias que lhes dão sustentação, mas também traz elementos mais incisivos, mais engajados, que agrega um olhar de combate, não apenas aquele internalizado na subjetividade quase ditatorial da busca metafísica, mas também na percepção de que a ordem política, social, econômica precisava ser alterada, eivada pelos gritos de democracia e liberdade.

Referências

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 4ª ed. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense s/d
- HILST, Hilda. **Amavisse**. São Paulo: Massao Ohno, 1989
- _____. **Cantares**. São Paulo: Globo, 2002a
- _____. **Exercícios**. São Paulo: Globo, 2002
- _____. **Júbilo, Memória, Noviciado da paixão**. São Paulo: Globo, 2001
- _____. “Hilda Hilst” [04 de Agosto de 1985] São Paulo: **Leitura**. Entrevista concedida à Ana Lúcia Vasconcelos.
- _____. “Hilda Hilst se defende: minha poesia não é alienada” **Brasil, Urgente** - Ano I - Nº 34. 03 a 09 de Novembro de 1963. São Paulo.



KAZANTZAKIS, Nikos. **Testamento para el Greco**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975

NOVALIS. Pólen. São Paulo: Iluminuras, 2009.

PICON, G (et all) **Panorama das ideias contemporâneas**. Lisboa: Estúdio Cor. 1968.

PLATÃO, **A república**. 8. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

SARTRE, J. P. **O que é a literatura?** Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SILVA, Wellington Teodoro. **Brasil, Urgente: experiência de esquerda no catolicismo brasileiro (1963 - 1964)** - Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião do Instituto de Ciências Humanas e de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, MG - 2008.

TAMÚSSIA, P. Poésie. In: NOUDEMANN, F. PHILIPPE, G. **Dictionnaire Sartre**. Paris: Champion, 2004.