

# O Nunca Mais é a fera: ensaio sobre perda e predileção

Luciana Tiscoski  
UFSC

## Resumo

A partir da leitura (escuta) dos poemas reunidos em *Cantares de perda e predileção*, de Hilda Hilst (1930-2004), o seguinte artigo propõe uma retomada e *subversão* de temas e *topoi* poéticos encontrados em escritos de Sor Juana Ines de La Cruz (1651-1695) no poema *Primero Sueño*. As pistas são fornecidas pela própria Hilda Hilst quando insere nos *Cantares* a epígrafe com versos da monja mexicana. Percorrendo essa afinidade eletiva, revelam-se cisões e conflitos de opostos complementares na metáfora medieval da lírica trovadoresca em seus cantos ao amor inatingível. Hilda Hilst utiliza-se dos motivos dos trovadores para renovar a voz da linguagem na dura batalha do ódio-amor travada em torno do objeto inapreensível. Perda e luto são elementos poéticos inseridos na melancolia dos cantos, em que as teorias do fantasma de Eros fundem-se ao Narcisismo e ao desejo de conhecimento. O artigo tenta recompor o fluxo incondicional da poesia como *ut pictura poesis*, como pensamento imaginativo, pintura como diz Agamben “no sentido de que a poesia possui o seu objeto sem o conhecer, e de que a filosofia o conhece sem o possuir [...]”.

Palavras-chave: Hilda Hilst; Sor Juana Inés de La Cruz; voz; linguagem; imaginação.

## Résumé

De la lecture (écoute) des poèmes réunis dans le *Cantares de perda e predileção*, Hilda Hilst (1930-2004), l'article suivant propose une reprise et la subversion des sujets et des *topoi* poétique trouvés dans les écrits de Sor Juana Inès de la Cruz (1651-1695) dans le poème *Primero Sueño*. Les chemins sont indiqués par Hilda Hilst, elle même, qui insère avant les poemes, l'épigraphie des vers et de la poète mexicaine. En passant par cette affinité élective, il y a des division set des conflits d'opposés complémentaires dans la métaphore de la lyrique des troubadours médiévaux dans leurs chantes à l'amour inaccessible. Hilda Hilst utilise les motifs des troubadours de renouveler le langage de la voix dans la dure bataille de l'amour-haine menée autour de l'insaisissable de l'objet. Perte et deuil sont des éléments poétiques insérés dans la mélancolie des chantes, où les théories de le fantôme d'Eros sont fusionner au narcissisme et le désir de connaissance. L'article essaie de récupérer le flux incondicional de la poésie comme *ut pictura poesis*, comme pensée imaginative, la peinture comme dit Agamben «dans le sens que la poésie possède de son objet, sans le savoir, et que la philosophie connaît son objet sans le posséder[...]».

Mots-clés: Hilda Hilst; Sor Juana Inés de la Cruz; voix; langage; imagination.

1. AGAMBEN, Giorgio.  
*Estâncias - a palavra e  
o fantasma na cultura  
ocidental*, 2007, p. 14.

*Después de todo, sería útil  
renunciar, en crítica literaria, a  
la aburrida sucesión diacrónica  
y volver al sentido original de  
la palabra texto - tejido - con-  
siderando todo lo escrito y por  
escribir como un solo y único  
texto simultáneo en el que se in-  
serta ese discurso que comenza-  
mos al nacer. Texto que se repi-  
te, que se cita sin límites, que se  
plagia a sí mismo; tapiz que se  
desteje para hilar otros signos,  
estroma que varía al infinito sus  
motivos y cuyo único sentido es  
ese entrecruzamiento, esa trama  
que el lenguaje urde.*  
Severo Zarduy, 1969

Os *Cantares* de Hilda Hilst (1930-2004) anunciam, desde seu título, a escolha efetuada pela poeta quando apela ao inapreensível da poesia, como o canto pode sê-lo nos poemas escritos. A linguagem da voz poética que ressoa nesses cantos aqui referidos encontra-se com a voz da linguagem da tradição oral e musical da poesia lírica das trovas galego-portuguesas e *dolce-stil*-novistas. O amante predileto é cantado sob o signo da perda. O canto ao amor é celebração ao dispêndio, quando a linguagem revela um “*entrebescamen* textual de fantasma”, uma busca de conhecimento sem utilidade que leva a infinitos desdobramentos. É a relação fantasmática de uma antiga tradição oral da festa e da celebração, de antes ainda, nas elegias e odes, além da melancolia barroca, que aparece nas páginas dos cantos de Hilda Hilst. A leitura de Giorgio Agamben em *Estâncias - a palavra e o fantasma na cultura ocidental* mostramos a pervivência da teoria do fantasma na elaboração da poesia moderna ocidental. Segundo Agamben,

a teoria do fantasma está subentendida no projeto poético que a lírica-trovadoesca-estilo-novista deixou em herança para a cultura europeia e na qual, através do denso *entrebescamen* textual de fantasma, desejo e palavra, a poesia construía a própria autoridade, convertendo-se ela mesma na “estância” oferecida à *gioichemai non fina [alegria que nunca acaba]* da experiência amorosa.<sup>1</sup>

Os cantos de Hilda Hilst apresentam-se entretrecidos, em tramas, fios retorcidos, armadilhas, que impedem a aproximação do poeta de seu objeto de desejo, como da voz à linguagem,

do espírito ao conhecimento. Trata-se de um emaranhamento que excede a trama dos objetos e vai se tecendo no tempo e no texto, “o trabalho de Penélope da reminiscência”<sup>2</sup>, ou do esquecimento, como diria Walter Benjamin de Marcel Proust. O tempo fugidivo, sumiço e irrecuperável mostra-se sob a lei do esquecimento. Os gestos nulos, o tecer da memória nos calendários, nos negativos em preto e branco, os fatos, as fitas e fotos em “rolo sinistro nas gavetas” não impedem o “tempo de estancar o jorro de umas vidas”<sup>3</sup>. O tempo da experiência amorosa, da “luz da caridade”, “Do ouro. Do vermelho das carícias.”, dá espaço à dor e ao afastamento. Alegoricamente cantado nos poemas, como a mulher-trovador que busca o amante ou amigo, Hilda Hilst revela os abismos que cindem os “fatos roídos” e a “carnação da vida”. Por traz da alegoria do jogo e da caça mulher-trovador e amante/amigo, a referência poética das cantigas é exaltação da voz, onde o corpo exerce o canto na dança e na festa, antes das palavras e da escrita, o corpo fala.

Hilda Hilst elabora um pensamento em torno dessas passagens, um pensamento poético que se expõe dilacerado entre os rumores desses fantasmas, dos mitos e saberes, em que religião, misticismo, matemática e ciência traçavam figurações do universo, em círculos, elipses, espirais, de Galileu a Kepler, na tentativa de apreender a vida e a morte. Para Hilda Hilst, “a procura da voz na linguagem é o pensamento”<sup>4</sup>. No entanto, o pensamento se quer canto, quer se antecipar na linguagem, e exercer a voz no corpo, como potência vocal, quando transposto à poesia. Outra passagem, outra travessia.

Eduardo Sterzi cita Paul Zumthor e sua desconfiança com a palavra literatura (do latim *littera* - letra) ao tratar manifestações poéticas medievais, pois

todo texto poético ou ficcional, dos séculos IX e X até pelo menos o XIV, transitou pela voz, e este trânsito não foi aleatório. Mesmo composto por escrito e na paz de alguma cela, o texto comporta, inscrita nas suas profundezas, uma intervenção determinante, que age sobre ele como um poderoso fator de formalização: a intenção de *se dizer* [*l'intention de se dire*], quero dizer, de desabrochar [*s'épanouir*] num ato vocal.<sup>5</sup>

Sterzi chega mesmo a afirmar “que o típico poema lírico moderno é sempre uma espécie de alegoria formal da passagem da poesia musical-vocal para a poesia escrita”, sendo, portanto, inerente à poesia uma tensão constante entre o código musical e o código gráfico, ou entre a voz e a linguagem. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que numa conjuração dos fantasmas, a modernidade propõe “uma retomada, perspectivação e superação da experiência lírica”? É o que alega Sterzi aludindo a

2. BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas volume I. 1994, p. 37.

3. HILST, Hilda. *Cantares de perda e predileção*. Canto II, 1983.

4. AGAMBEN, Giorgio. *O fim do pensamento*.

5. ZUMTHOR (1993) apud STERZI (2012), *Da voz à letra*, p. 2012, p. 67.

6. HILST, Hilda. *Cantares de perda e predileção*. Canto XXXIII, 1983.

7. (*praedilectione*, do latim *prae* - diante de, e *dilectione* - amor, preferência).

8. Hoje o Instituto Hilda Hilst - Centro de Estudos Casa do Sol recebe estudantes e artistas que se dedicam a pesquisas em suas bibliotecas ou realizam manifestações artísticas na casa. O escritor espanhol José Luis Mora Fuentes faleceu em junho de 2009. Ficaram responsáveis pelo Instituto Hilda Hilst sua esposa, a artista plástica Olga Bilenky, e o filho de ambos, Daniel Bilenky Mora Fuentes, herdeiro legal dos direitos autorais da escritora Hilda Hilst.

9. Apesar da profunda identificação que se pode evidenciar entre a personagem protagonista de *A obscena Senhora D* e sua criadora, seria ainda assim leviano declarar a obra como autobiográfica, não fosse uma anotação pessoal, datada de 22 de janeiro de 1980, em que H. H. escreve: “Muita felicidade. Não quero morrer. Não vou mais morrer. Senhora D/HH está viva.”, numa clara referência ao traço autobiográfico da obra. *Portal Cultural Hilda Hilst - O Vermelho da Vida*. Disponível em: <http://www.hildahilst.com.br/cpweb0022.servidorwebfacil.com/obras.php?categoria=8&id=63>. Acesso em 22 de janeiro de 2008.

10. A fragmentação do eu moderno de Hilda Hilst é percebida em sua face bipartida na prosa-poema/proema e na poesia. O sentido, os pensamentos recônditos e as conclusões lógicas e fatídicas do encadeamento poético da prosa hilstiana, por sua densa carga filosófica, conduzem à inexorabilidade da morte. Já, na poesia, a própria forma do

Mallarmé e à experiência de *Un coup de dés* bem como, antes de Mallarmé, a Dante com *Vita Nova*. A modernidade é muito vasta, assim como a experiência lírica. Neste ensaio, interessa colocar essa retomada, perspectivação e *subversão* da experiência lírica, como tentativa intrínseca aos cantos de Hilda Hilst. E, conforme as palavras de Sterzi sobre a lírica moderna, a poeta também se enamora (inutilmente) pela música e pela voz e, fazendo-se investigação e reflexão, pelo silêncio.

### XXXIII

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

Vigio  
Esta sonoridade dos avessos.  
Que se desfaça o fascínio do poema  
Que eu seja Esquecimento  
E emudeça.<sup>6</sup>

*Cantares de Perda e Predileção*<sup>7</sup> foi escrito na residência da autora em Campinas, a chamada Casa do Sol, entre os anos de 1981 e 1982, e publicado em 83. Com uma tiragem de mil exemplares pela Editora de Massao Ohno, a capa traz a reprodução de uma mandala sobre papel com nanquim e aquarela, da artista plástica Olga Bilenky, esposa do escritor José Luís Mora Fuentes, ambos grandes amigos de Hilda Hilst e mantenedores do projeto da escritora de transformar sua residência num espaço de pesquisa, intercâmbios e demais eventos culturais e artísticos<sup>8</sup>. Em 2001, sob a organização de Alcir Pécora, a Editora Globo relançou a obra completa de Hilda Hilst com a publicação de seus escritos em poesia, prosa, dramaturgia e crônicas, tendo, no plano de edição, optado por reunir os dois *Cantares - Cantares de perda e predileção*, de 1983, e *Cantares do sem nome e de partidas*, de 1995 - última publicação poética inédita de Hilda Hilst - em um único livro, sob o título *Cantares*, em 2004.

O texto eleito paradar largada às publicações da Editora Globo foi *A obscena Senhora D*<sup>9</sup>, um dos livros em prosa poética<sup>10</sup> da escritora paulista, finalizado em 1981, publicado originalmente em 1982 por Massao Ohno - Roswitha Kempf Editores. Três meses após finalizar este livro, H.H. inicia a escrita de *Cantares de perda e predileção*, embora a feitura

desses cantares já estivesse sendo elaborada anteriormente, pois *A obscena senhora D* traz na primeira página o poema XV dos *Cantares*, transcrito abaixo.

Para poder morrer  
Guardo insultos e agulhas  
Entre as sedas do luto.

Para poder morrer  
Desarmo as armadilhas  
Me estendo entre as paredes  
Derruídas.

Para poder morrer  
Visto as cambrais  
E apascento os olhos  
Para novas vidas.  
Para poder morrer apetecida  
Me cubro de promessas  
Da memória.

Porque assim é preciso  
Para que tu vivas.<sup>11</sup>

O signo da perda e do luto já estava também no título desse livro, na letra D.

D de derrelição, ouviu? Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tasteava cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós o destino [...].<sup>12</sup>

Insiste a personagem narradora, Hillé, a Senhora D, nos porquês e nos “luxos do pensamento”, o texto é tecido e retorcido, buscando nomes e tasteando *cantos*. Derrelição remete à *res delicta*, expressão latina que designa a “coisa abandonada”, o que juridicamente compreende “abandono voluntário de coisa móvel, com a intenção de não mais a ter para si”, como lembrado por Caio Fernando Abreu, escritor gaúcho e amigo de H.H., quando escreve a apresentação de seu livro. A perda, o abandono, a derrelição são expostos numa tensão que se apresenta na linguagem da voz, na medida em que se trata de uma linguagem com corpo, que tasteia, acaricia, em “dobras, frisos, vincos, no fundo das calças”, e busca um entendimento ainda (e sempre) inapreensível. Segundo Caio Fernando Abreu, a linguagem que ressoa da *obscena senhora D* adquire voz em “sons, trinados, gritos, urros, rouquidões. Asa.”, uma voz onde “as palavras ofegam e palpitam, como se tivessem carne, sangue, músculos, nervos, ossos.”<sup>13</sup>

encadear-se permitindo a quebra do verso, o *enjambement*, faz com que o sentido se afaste e se perca, restando, em vez do sentido, sentidos, em vez da profusão de vozes, o *logos* que cede espaço à *phoné*, ao canto e a ele se articula numa relação de jogo ou caça. Este recuo percebido na poesia é, no caso dos textos de Hilda Hilst, muito tênue, justamente por percebermos a dicção poética também em sua obra chamada prosa. Ainda assim, o recuo é identificável, questão levantada pela própria autora quando fala de sua predileção, na prosa, por autores contemporâneos como Joyce e Beckett e, na poesia, por Catulo ou Jorge de Lima, o qual, embora contemporâneo, não se coaduna exclusivamente a movimentos literários que possam relacioná-lo lado a lado a unanimidades do gosto popular, como Drummond, ou do gosto intelectual, como Haroldo de Campos. A autora declara a curiosa afinidade com uma “linha mais recuada da poesia e mais moderna da prosa” (A declaração pode ser lida na entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira – Hilda Hilst*, do Instituto Moreira Salles, Número 8, 1999, p. 39), o que pode ser constatado com a ressalva permanente de sua linguagem sempre mais próxima à *poiésis*, o fazer poético.

11. HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. 1982.

12. Idem.

13. ABREU, Caio Fernando. Apresentação: *A obscena senhora D*, 1982. A proximidade de Caio Fernando Abreu com Hilda Hilst e seu trabalho permitem que o escritor remeta à inventividade da linguagem exposta no poema de *A obscena senhora D*, pois a compara, nesse mesmo texto, com escritores como os brasileiros Guimarães Rosa e Clarice Lispector e os irlandeses James Joyce e Samuel Beckett.

14. BECKER, Ernest. *A negação da morte*. 1995, p. 16.

15. SARDUY, Severo. Escritos sobre um corpo, 1999, p. 1133.

*A obscena Senhora D*, uma espécie de autobiografia ficcional (embora acredite que toda autobiografia o seja), apresenta Hillé (a Senhora D) vivendo no vão de uma escada da própria casa (abaixo, portanto, da possibilidade de ascense e entendimento/conhecimento), onde se refugiou logo após a morte do marido, Ehud, seu interlocutor e duplo. A dedicatória do livro a Ernest Becker (1924-1974) traz o seguinte depoimento da autora: “Dedico este trabalho assim como o anterior, *Da morte. Odes mínimas*, e também meus trabalhos futuros (se os houver) à memória de Ernest Becker por quem sinto incontida veementemente apaixonada admiração. H.H.” (HILST, 1982). O homenageado é um antropólogo cultural estadunidense, autor do livro *A negação da morte*, Prêmio Pulitzer 1974, um ensaio filosófico e psicanalítico que reúne diversas correntes da psicanálise pós-freudiana numa fusão da psicologia – em grande parte alicerçada pela obra de Otto Rank – com a perspectiva mítico-religiosa, tendo como principal guia o teólogo e filósofo dinamarquês Sören Kierkegaard. O livro de Becker, publicado em 1973, foi referência importante no pensamento e na formação filosófica da autora Hilda Hilst, tendo sido indicado pela própria a amigos aos quais ela presenteava com exemplares.

Em *A negação da morte*, Ernest Becker relaciona a ânsia do homem pelo heroísmo com a ideia de narcisismo, de Freud. De acordo com Freud, os homens repetem o mito grego de Narciso à medida que se perdem em si mesmos numa profunda absorção, esquecendo-se de, ou mesmo ignorando, sua própria falibilidade. Becker faz a leitura da teoria de Freud afirmando que “o inconsciente não conhece a morte ou o tempo: nos seus recessos orgânicos físico-químicos mais íntimos, o homem se sente imortal”<sup>14</sup>. No entanto, para Becker e para Hilst, esse heroísmo cósmico almejado mostra o reflexo de sua verdadeira face: o terror da morte. Em desafio à morte, Hilda projeta-se no tempo de amanhã, na paisagem-limite, no extremo. Com sua poesia, a poeta deseja a transcendência. Eis que seu interlocutor é muitas vezes seu próprio reflexo, como a interlocução com Deus: um jogo de espelhos. A inventividade da linguagem hilstiana, no afã de uma criação que se elabore como imagem e reflexo, traz em si uma fonte de prazer erótico na medida em que se retroalimenta no deleite de sua própria alma. Severo Sarduy enfatizava que “tratar del *sujeto* es tratar del *lenguaje*, es decir, pensar la relación o coincidencia de ambos, saber que el espacio de uno es el del otro, [...] que éste [a linguagem] o constituye, o si se quiere, que ambos son ilusorios.”<sup>15</sup>

V

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

E possuías  
O inteiriço, o Narciso  
Tu mesmo e tua fantasia.  
Um fronteiroço de linhas  
Que se pensavam contíguas.<sup>16</sup>

Norman O. Brown (1913-2002), autor de *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History* (*Vida contra Morte: O sentido psicanalítico da História*), de 1959, e largamente citado por Becker, faz a seguinte leitura do narcisismo e suas proporções com a libido objetal em Freud, evocando imagens e pensamentos outros, como dos alemães Jakob Boëhme (1575-1624) e Friedrich Nietzsche (1844-1900):

Pode-se perceber o pensamento de Freud inibido por uma concepção de Eu e Outro como alternativas mutuamente exclusivas. A imagem de Narciso no mito e na poesia aponta outra direção: Narciso precisa de um lago, um espelho no qual se contemple. E, no misticismo de Boehme, a psicogênese da Criação é a necessidade que tem Deus de ‘auto-reflexão’ (*Selbstabbildung*) e de um espelho (*Spiegel*) no qual se veja. Nesse sentido o narcisismo de Freud teria a necessidade do Outro mais profundamente alicerçada: narcisismo, como Narciso, seria uma fonte de prazer e exuberância erótica. O Zarathustra de Nietzsche diz: “amo aquele cuja alma é superabundante de modo que se esquece de si mesmo e de todas as coisas que estão nele”; e também, “sua palavra pronunciava bem-aventurado o amor-próprio, o puro e saudável amor-próprio que jorra de uma poderosa alma – de uma poderosa alma a que pertence o corpo superior, belo, triunfante, repousante, em torno do qual tudo se transforma num espelho – o flexível, persuasivo corpo, o dançarino cuja parábola e építome é a alma autodeleitosa.”<sup>17</sup>

Agamben vê refletido nesse espelho, a partir de Averróis, não apenas “a forma do objeto”, mas também a fantasia que “imagina os fantasmas na ausência do objeto.” E nesse sentido, “amar é necessariamente uma especulação”. Conforme Agamben, outra das heranças legadas à cultura ocidental pela psicologia medieval é a concepção do “amor como um processo essencialmente fantasmático, que implica imaginação e memória, em uma assídua raiva em torno de uma imagem pintada ou refletida no íntimo do homem”.<sup>18</sup> Narciso então não se enamora de si, mas de uma imagem, sua “intenção erótica”

16.HILST, Hilda. *Cantares de perda e predileção*. Duas estrofes do Canto V, 1983.

17.BROWN, Norman O. *Vida contra Morte: O sentido psicanalítico da História*. 1974, p. 70.

18. AGAMBEN, Giorgio. Eros ao espelho. In: *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. 2007, pp. 144, 145.

19. BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1974, p. 49.

20. HILST, Hilda. *Cantares de perda e predileção*. Versos dos cantos X, XI, XIII, XIV, XVII, XIX, 1983.

21. FRÓES, Elson. *Outros corvos*. , 2000, p. 11.

está sempre voltada para uma imagem. Encontram-se, na fonte do amor, Narciso e Eros.

O tempo que não existe é o tempo da poesia, mas que dilacera o corpo em direção à morte, é exposto e desafiado no texto de prazer e fruição dos cantos de Hilda Hilst. Anacrônica, clivada, duplamente perversa, sua poesia é “vontade de fruição”, “faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem”<sup>19</sup>. A linguagem excede limites quando se aventura pelo canto que elabora um caminho do indizível, onde o heroísmo cósmico apreende imagens da memória e recolhe fragmentos na fantasia, no fantasma, que não reconhece tempo ou morte. O abismo que permanece em vida separando corpo e espírito, linguagem e voz, é ultrapassado pela poeta no seu canto. Se no *proema da obscena Senhora D*, esse abismo se coloca intransponível e a morte é o interlocutor mais evidente da narradora, a vida espelha-se na morte e rompe barreiras na poesia. Para poder morrer, é necessário que a poesia viva. “Cara a cara (espelho e faca)”, as “duplas fomes” de um mesmo corpo, a mesma “marcha de dois caminhos”, “um corpo e duas batalhas”, “Dois tigres / Colados de um só deleite”, a poeta mulher-trovador aventura-se “No papel adentro” e procura “[...] a palavra / Companheira do grito.” O espelhamento do “Corpo de carne / Sobre um corpo de água”, é fruição de um rio “E vive o percurso / Do que corre / Jamais chegando ao fim.”<sup>20</sup>

## O corvo Nunca Mais

A voz do corvo anunciando a morte é afastada nos *Cantares*. A voz animal da morte em *Nevermore* é transferida ao rugido da fera, o tigre que a poeta traz no flanco. A referência a *The Raven*, de Edgar Allan Poe, é invertida nos cantos de Hilda Hilst. A ave agourenta que anuncia o *Nunca Mais* é enfrentada pela simetria do tigre. Elson Fróes, em sua análise do poema de Poe, intitulada *Outros corvos*, apresenta o autor de *O corvo* como responsável pela “desmistificação do poeta” e “desaurificação do poema” na poesia moderna, referindo-se ao texto *Filosofia da Composição*, no qual Poe apresenta o poeta não mais como “o vate inspirado ‘picado por estro’, mas como o *fabbro* com engenho e arte.”<sup>21</sup> Sabe-se da profunda antipatia que a escritora Hilda Hilst creditava a especulações que desmentissem o caráter eidético da poesia, questão esta que acabou por polarizar sua relação com a obra de João Cabral de Melo Neto, por exemplo. Mas não cabe aqui o julgamento

dessas polarizações. Antes do *modus operandi* do poema, o que interessa, na verdade, é o grasnar do corvo de Poe na repetição de seu *Nevermore*, numa alusão à “mais legítima das tonalidades poéticas: a melancolia”<sup>22</sup>. Na problemática do poema de Poe, um corvo, com sua voz, foi capaz de representar o som da melancolia, o som da morte no grasnado *Nevermore*. E o aspecto mais melancólico é a morte da amada Lenore, que figura como agouro de um Nunca Mais. Apesar da originalidade e engenhosidade rítmica e métrica do poema, destacada pelo próprio poeta<sup>23</sup>, a questão da tonalidade e sonoridade das palavras nas estâncias e o eco insistente e monótono do corvo é o que parece ressoar como o que determinou a vida longa e próspera de *The Raven* na admiração de poetas os mais diversos, incluindo os trabalhos de tradução do poema realizados por Mallarmé, Baudelaire, Fernando Pessoa e Machado de Assis, além da análise apurada de Roman Jakobson, que Haroldo de Campos destaca em seu texto de 1971, *Edgar Allan Poe: uma engenharia de avessos*.

Evidentemente não se pretende a análise nem de um verso do enigmático poema de Poe. No entanto, em *Cantares*, o Nunca Mais é por demais evidenciado como signo da perda, da melancolia e do luto para que seja ignorado. Insere-se então na face barroca dos poemas uma presença em sombras e opostos que também não pode deixar de ser nominada: a melancolia barroca.

No canto XXVI de seus *Cantares*, apresenta-se uma mulher-trovador. Um certo “Descuidado” é o interlocutor da mulher-trovador, que se lamenta por sua criação de “palavras altas”, “montanhas de mágoas” e “venenoso lago”. O canto é o único destino da garganta, o corpo guia a voz na linguagem, e dele se separa, ficando apenas a voz e seu eco. No corpo, o sacrifício da cruz. “Que simetria, justeza / Para ferir-me a mim / Como se a cruz quisesse / De mim ser a moradia.” No entanto, o trovador insiste: “E eu canto / Porque é esse o destino / Da minha garganta / E canto // coloquei duas barras porque há separação de estrofe, posso estar errada... Porque criança aprendi / Nas feiras: ave e mulher / Cantam melhor na cegueira.” Existe um conflito muito evidente na relação de um corpo que canta uma linguagem que se faz em pensamento, reflexão, espelhamento. Um conflito entre palavra poética e palavra pensante adere-se aos conflitos de ódio-amor, aos contrastes, aos opostos, ao alto e baixo. A perda e a inapreensibilidade do objeto de desejo são transferidas ao conhecimento nunca saciado e à conseqüente incapacidade de representá-lo com a linguagem. Giorgio Agamben, ao lançar a pergunta “Sobre o que se recolhe tão tenazmente o seu *trobar*?”, referindo-se aos poetas do século XIII e à tradição lírica trovadoresca, propõe ele mesmo a resposta:

22. POE, Edgar Allan. *The Philosophy of Composition*, 2000, p. 49. No original, em inglês: “Melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones”.

23. Poe escreve sobre *The raven*, sem falsa modéstia: “Não me iludo, é evidente que haja originalidade tanto no ritmo quanto no metro de *O Corvo*. O primeiro é trocaico, o segundo é octâmetro acatalético, alternando com heptâmetro catalético repetido no refrão do quinto verso, terminando como tetrâmetro catalético”, etc., etc., etc. E conclui: “Considerados isoladamente, cada um desses tipos de versos sem dúvida já vem sendo empregado através dos tempos; a originalidade de *O Corvo* reside na combinação deles no interior da estância. Nada que se aproxime dessa combinação, mesmo de maneira remota, foi jamais tentado anteriormente. E o efeito desta originalidade de combinação se valeu da ajuda de outros efeitos incomuns, sendo alguns deles inteiramente novos, surgidos de uma expansão da aplicação dos princípios de rima e aliteração”. POE, Edgar Allan. *Filosofia da Composição*, 2000, p. 72.

Trata-se da cisão entre poesia e filosofia, entre palavra poética e palavra pensante, e pertence tão originalmente à nossa tradição cultural que já no seu tempo Platão podia declará-la “uma velha inimizade”. De acordo com uma concepção que está só implicitamente contida na crítica platônica da poesia, mas que na idade moderna adquiriu um caráter hegemônico, a cisão da palavra é interpretada no sentido de que a poesia possui o seu objeto sem o conhecer, e de que a filosofia o conhece sem o possuir. A palavra ocidental está, assim, dividida entre uma palavra que tem para si toda a seriedade e toda a consciência, mas que não goza do seu objeto porque não o consegue representar (AGAMBEN, *Estâncias*, 2007, p. 12).

*Cantares de perda e predileção* foi também dedicado “à memória” do já citado Ernest Becker, no entanto, nos cantos, a questão da morte é colocada num outro diapasão, a morte é tratada como o grasnar longínquo do *Nunca Mais*, o corvo de Poe. A poeta afasta o pássaro que anuncia amorte, afasta a perda, o agouro, numa relação que se expressa como caça erótica, no roteiro de ódio-amor, luz e sombra.

## Sor Juana Inés de La Cruz

Na epígrafe dos *Cantares* de Hilda Hilst, a poeta e estudiosa de teologia da Nueva España, Sor Juana Inés de La Cruz (1651-1695), deixa o marco do embate entre o coração e o *pneuma* em versos que também remetem à perda e à predileção. De Sor Juana, Hilda Hilst tomou emprestadas as palavras sobre o amor e o conhecimento para a epígrafe de *Cantares de perda e predileção*: “... en líquido humor viste y tocaste / mi corazón deshecho entre sus manos” (versos do poema *En que satisface un recelo con la retórica del llanto*). Logo abaixo, outro verso da mesma poeta mexicana barroca: “A mí, no el saber (que aún no sé) / solo el desear saber me ha costado gran trabajo” (do texto *Respuesta a Sor Filotea*). Cumpre enfatizar aqui o desejo de saber como elaboração do pensamento poético, não como culto à tradição de um passado absoluto. As seguintes palavras de Maria Zambrano farão melhor essa diferenciação ou a distância entre saber e pensar:

Si el saber fuese lo adecuado a la condición humana, el hombre hubiera podido permanecer en las culturas de sabiduría, en algunas de las cuales se supo mucho de lo que ahora descubrimos, mucho quizá de lo que está al descubrirse. Mas si el saber es el imán del pensamiento, una vez logrado se acumula y se alza como pasado frente

al hombre. Mientras que el pensar es acción, insustituible acción, en la que se revela la esencia de la condición humana; descubrir la ignorancia rescatando su libertad. Y sólo así se abre el futuro.<sup>24</sup>

A epígrafe de *Cantares de perda e predileção* anuncia um barroco que se configura com as inseparáveis dobras do conhecimento, do desejo e do erotismo, mas atual e subversivo, anuncia também um anacronismo urgente, como *tópos* do contemporâneo, que se abre ao futuro. Octavio Paz reafirma a modernidade na poesia da monja mexicana quando escreve sobre o poema “más personal de Sor Juana”.

*Primero sueño* es irreductible a la estética de su tiempo. O sea: a la poesía del engaño. Lo mismo sucede, por lo demás, con todos los grandes poetas: expresan a su época y, simultáneamente, la niegan, son su excepción, aquello que de alguna manera escapa a la tiranía de los estilos, los gustos y los cánones.<sup>25</sup>

Poema barroco que nega o barroco, como referido por Paz, a poesia de Sor Juana é signo de um tempo. Signo também da melancolia, pois traz a marca do objeto de gozo inalcançável, como bem observa Haroldo de Campos em ensaio sobre amonja, em que alude à teoria do fantasma erótico de Agamben e à biografia de Sor Juana pelo também poeta mexicano Octavio Paz.

Trata-se de uma bela e amaríssima contribuição ao “tema do fantasma erótico”, recorrente na literatura ocidental, como observa Paz, aludindo a uma tese de Giorgio Agamben. Em *Stanze* (1977) o ensaísta italiano desenvolve uma “teoria do fantasma”, inscrita no “projeto poético” que remonta à lírica “trobadoresco-estilnovista”. Agamben assinala que a “prática fantasmática”, aliada à “negação do mundo exterior”, efeito do narcisismo melancólico, abre um espaço intermediário, um “lugar epifânico”. É onde se aloja “o objeto irreal da introjeção melancólica”. A topologia assim desenhada culmina numa “epifania dell’inafferrabile” (do objeto de gozo inalcançável).<sup>26</sup>

O fantasma erótico do barroco é *tópos* também nos *Cantares* de Hilda Hilst que, além da afinidade eletiva com Sor Juana, revelam ainda matizes dos *Cantares Bíblicos*, o *Cântico dos cânticos* (Shir Hashirim). O poema do Antigo Testamento que traz a invocação do Rei Salomão ao amor de uma pastora sulamita (malgrado toda a extensa explicação dos padres da igreja que substituem os protagonistas do poema por Cristo e o povo de Israel, a Igreja e os fiéis, a união mística da alma com Deus<sup>27</sup>, etc.) é inteiramente percorrido por imagens e motivos eróticos. As vozes do coro, da sulamita e a voz do amado

24. ZAMBRANO, Maria. Dos fragmentos acerca del pensar., 1956, p. 5.

25. PAZ, Octavio. Primero sueño. In: *Sor Juana Inés de La Cruz o Las Trampas de la Fe*. 1985, p. 500.

26. CAMPOS, Haroldo. Quatuor para Sor Juana. In: *O segundo arco-íris branco*. 2010, p. 47.

27. A união da alma mística com o Divino numa dimensão erótica é a escolha feita pelo poeta místico espanhol San Juan de La Cruz, que no século XVI escreve o *Cântico Espiritual*, em referência ao *Cântico dos Cânticos* Bíblico.

28.HILST, Hilda. *Cantares de perda e predileção*. Canto XXXVII, 1983.

pastor (que completa o triângulo amoroso com Salomão e a sulamita) são celebradas ao longo do poema com insistência, como instrumentos e anúncio do jogo de sedução “o tempo do cantar chega”, “faz-me ouvir a tua voz, porque a tua voz é doce”, “teu falar é doce”, “O seu falar é muitíssimo suave”. Nas vozes do poema cantado, o erotismo das lisonjas de Salomão aos pés e ao contorno das coxas da sulamita, “O teu umbigo, como sendo uma taça redonda”, “O teu ventre como sendo um montão de trigo, cercado de lírios”, “Seios semelhantes aos cachos de uvas”, etc., é tão abundante quanto o elogio à voz. Como lugar comum, a cidade e o campo, a caça e os animais que a representam. E o mesmo objeto de desejo inalcançável. De qualquer maneira, ainda que pertinente, os *cantares* bíblicos revelam outras possibilidades de leitura dos *cantares* de Hilda Hilst. Não há intenção de percorrê-las neste momento. Mas é importante que não se perca de vista a verve religiosa do erotismo poético que se espelha nos *cantares* como reflexo de um desejo de ascese aos avessos, como retomada de um tempo irrecuperável, de um tempo do cantar como transgressão, ódio formoso, porque revestido de canto e de poesia, de perda e predileção.

#### XXXVII

Quem é que ousa cantar, senhor,  
Um ódio dito formoso?

Que raro fosso há de ser  
O escuro melodioso

Esse tão meu, de sementes  
De verdes dentro de um poço?

Que largueza incongruente  
Nos versos, sem parecer

Que quem trova  
Se fez demente.

Que altas novas  
Este cantar de mulher:

Um ódio-fêmea, senhor,  
É bem o fosso onde cresce a rosa:  
A rara. De ódio-formoso.<sup>28</sup>

O ritual da caça se faz nos cânticos de Salomão e nos cantos de Hilda Hilst, num recorrente jogo de espelhamento, de aproximação e fuga, desejo e fracasso. O dualismo percorre os versos dos 70 cantos dos *Cantares* da poeta Hilda Hilst com desdobramentos, como amore fúria, amor e cólera, branco

e negro, que apresentam as metáforas de sua poesia, feita no “exercício de virtude e treva”. O interlocutor como o trovador se espelham e se escondem no ritual de caça. O interlocutor é o amado, é Deus: “o arquiteto dessas armadilhas”, e é o próprio poeta trovador. O dualismo traz ainda em essência a representação do corpo e do espírito em convivência e luta constantes, num questionamento que desde o início prefigura uma pergunta à própria alma. O primeiro poema da série vem com o ‘enunciado’: “Vida da minha alma: / Recaminhei casas e paisagens / Buscando-me a mim, minha tua cara.”, duas almas em um só corpo, “texturadas de mútua sedução” como canta no poema LXVII, o qual também inicia interpelando a alma.

Vida da minha alma:  
Um dia nossas sombras  
Serão lagos, águas  
Beirando antiqüíssimos telhados.  
De argila e luz  
Fosforescentes, magos,  
Um tempo no depois  
Seremos um só corpo adolescente.  
Eu estarei em ti  
Transfixiada. Em mim  
Teu corpo. Duas almas  
Nômades, perenes  
Texturadas de mútua sedução.<sup>29</sup>

Voltamos à Sor Juana, que também ousa a poesia em transgressão. O trecho da epígrafe de *Cantares de perda e predileção*, retirado de *Resposta a Sor Filotea*, é um dos atos transgressores de Sor Juana em sua luta em versos pelo direito de conhecer, ou desejar saber. A *Resposta* é um escrito autobiográfico da monja em complemento à *Carta Atenagórica* (atenagórica significa: digna da sabedoria de Atena<sup>30</sup>), em que Juana Inés ousa criticar um dos sermões do Mandato do jesuíta português Antônio Vieira, no qual o padre exalta o amor de Cristo. A *Resposta* foi motivada pela repercussão de sua crítica ao sermão de Vieira, que lhe rendeu ataques e intervenções de vários clérigos à sua condição de mulher e religiosa<sup>31</sup>.

Hilda Hilst recolhe fragmentos de textos em verso de Sor Juana e reúne *tópos* e fantasmas do barroco, no erotismo do coração em “líquido humor” desfeito nas mãos do amado e no inacessível objeto de desejo:

“... en líquido humor viste y tocaste / mi corazón deshecho entre sus manos”.

Em oposição e espelho: o trabalho pelo desejo (inacessível) do saber.

“A mí, no el saber (que aún no sé) / solo el desear saber me há custado gran trabajo”.

29. Idem, Canto LXVII.

30. Não digno de nota, mas talvez de lembrança: o corvo de Poe pousa sobre um busto de Palas Atena. Transcrevo a última estrofe com a tradução de Haroldo de Campos que consta no ensaio publicado em 1971, *Edgar Allan Poe: uma engenharia de avessos*, p. 9: E o corvo, sem revoo, pára e pousa  
No pálido busto de Palas, justo sobre meus umbrais;  
E seus olhos têm o fogo de um demônio que repousa,  
E o lampião no soalho faz, torvo, a sombra onde ele jaz  
Ergue o voo – nunca mais!

31. Cf. PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de La Cruz o Las Trampas de la Fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 534.

32. AGAMBEN, Giorgio.  
O Demônio Meridiano. In:  
*Estâncias*, 2007, p. 32.
33. Idem, *Sor Juana Ines de la Cruz o Las Trampas de la Fé*, 1985, p. 489.
34. CAMPOS, Haroldo.  
Quatuor para Sor Juana. In:  
*Segundo Arco-íris branco*, 2010, p. 48.

Hilda canta sua busca a si mesma, mais uma vez por um caminho que a leva ao desejar saber de contornos eróticos, porque pensamento poético, na contracorrente deste *gran trabajo* que é avesso ao erotismo. Nesse caminho coabitam a disciplina e a paixão, o discursivo e a ciência, a voz e a linguagem, questões que perpassam as obras de algumas das mulheres eleitas por Hilda para ocuparem um espaço em sua biblioteca de referências, como Sor Juana, Simone Weil, Edith Stein e Teresa D'Ávila.

Com o olhar atento, e pesquisa quase inesgotável, podem-se vislumbrar semelhanças e aproximações dos *Cantares* com o poema *Primero Sueño*. Em *Cantares* estão a alquimia, o ouro e a compaixão, as imagens transbordantes de signos, as figuras geométricas, a água, o espelho, a barca, a faca, o silêncio, os animais, cavalos-negros, tigres, leopardos, cadelas, enfim, são as mesmas referências imagéticas e simbólicas utilizadas como alegorias, rumo ao mesmo transcender que se encontra em *Primero Sueño*. A profusão das imagens em comum é evidente e forma uma rede intersubjetiva interessante por levarem ao mesmo fim, em que, após viagem espiritual, o poeta chega ao mesmo lugar, o inapreensível de sua busca, numa espécie de exercício epifânico. Agamben alude a uma “epifania do inapreensível” relacionada à busca da sabedoria por parte do acidioso. Segue um trecho de *O Demônio Meridiano*:

Ao mesmo tempo em que a sua tortuosa intenção abre espaço à epifania do inapreensível, o acidioso dá testemunho da obscura sabedoria segundo a qual só a quem já não tem esperança foi dada a esperança, e só a quem, de qualquer maneira, não poderá alcançá-las foram dadas metas a alcançar.<sup>32</sup>

No decorrer do poema *Primero Sueño*, de Sor Juana, também combatem opostos, como a noite e o dia, o corpo e a alma, o intelecto e o entendimento, Razão e Fantasia. “La fantasia iba copiando con sosiego “las imágenes todas de las cosas” y con su “pincel invisible” pintaba “las figuras mentales”, “sin luz” y “con vistosos colores”<sup>33</sup>. Nos cantares de Hilda, há “pincéis de fino pelo / Desenhando emoções.” Também em Sor Juana, no poema em que a poeta dorme o sono profundo e realiza sua viagem interior, prefigura-se a comunicação com sua alma, como em *Cantares*, de Hilda. Trata-se de uma pintura imaginária feita em poesia. Hilda Hilst e Sor Juana, a “poeta-pintora” na definição de Haroldo de Campos<sup>34</sup>, desenharam imagens na alma e transferiram-nas à linguagem poética de seus versos. Nesse momento, a distância se faz, entre conhecimento e desejo, razão e fantasia. Permanece o inapreensível e a imaginação. Aludindo às teorias de Platão no *Filebo* sobre “o artista que desenha na alma as imagens”, descreve Agamben:

O tema central do *Filebo* não é, porém, o conhecimento, mas o prazer, e se Platão lembra ali o problema da memória e da fantasia, isso se deve ao fato de estar preocupado em demonstrar que o desejo e prazer não são possíveis sem essa “pintura na alma”, e que não existe algo parecido com um desejo puramente corpóreo. Desde o início da nossa investigação, graças a uma intuição que antecipa de maneira singular a tese de Lacan, segundo a qual “Le phantasme fait le plaisir propre au désir”, o fantasma situa-se, portanto, sob o signo do desejo, e este é um aspecto que não convém esquecer.<sup>35</sup>

35. Idem, O Demônio Meridiano. In: *Estâncias*, 2007, p. 133.

36. HILST, Hilda. *Do Desejo*. Poema X. 2004, p. 26.

37. FOUCAULT, Michel. *Distância, Aspecto, Origem*, 2006, p.p. 61, 62.

Convém ainda lembrar que Hilda Hilst finaliza seus dez poemas da série *Do Desejo*, lançado em 1992 na coletânea homônima com o verso: “Pensá-LO é gozo. Então não sabes? INCORPÓREO É O DESEJO.”<sup>36</sup>

O silêncio é outro “lugar” onde se encontram as poetas na sua busca poética. Onde a voz silencia, no sonho da poeta mexicana, revelado desde o título *Primero Sueño*, Sor Juana encontra o “império silencioso”. A poeta paulista alude à mesma ausência que é presença de um silêncio, quando revela o poeta-mudo que vigiando “as sonoridades dos avessos” faz-se esquecimento e emudece. O sonho da poeta Inés de La Cruz desenha as imagens da morte e do tempo, entre aavalanche de seres sublunares, as referências a Homero, as pirâmides, as cores, o azul e o ouro. Nas suas viagens, paira sempre o símbolo recorrente da circunferência, círculo e centro, temas recorrentes nos escritos de Hilda Hilst, independente do gênero em que se expressem.

Trata-se de um trabalho a ser feito, não agora, como simples apresentação de uma infinita e inútil profusão de imagens, mas futuramente, quando o tempo e o estofo teórico forem suficientes. No entanto, sirvo-me das palavras de Foucault para justificar essa análise (precipitada) como simples apreciação e tentativa de escuta de um mesmo núcleo de pensamento que pode ser desvelado “nas dobras interiores à linguagem”.

[...] parece-me que as possibilidades da linguagem em uma época dada não são tão numerosas que não se possam encontrar isomorfismos (portanto, possibilidades de ler vários textos em profundidade) e que não se deve deixar o quadro aberto para outros que ainda não escreveram ou outros que ainda não foram lidos. Pois tais isomorfismos não são “visões do mundo”, são dobras interiores da linguagem: as palavras pronunciadas, as frases escritas passam por eles, mesmo que eles acrescentem rugas particulares.<sup>37</sup>

Frente à sua afeição investida de imagens da tradição lírica e trovadoresca, a poeta Hilda Hilst encena uma poesia barroca

38. AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. 2009, pp. 58, 59.

e moderna quando revela a casa barroca no próprio corpo, o aniquilamento e o voo, ambos levando ao roteiro de um tempo que se esvai e ressurgue, como dobras, elipses, centros múltiplos, descentrados, volantes. Como procedimento de desconexão, a linguagem evoca o erotismo, apresenta-se como voz a partir do corpo, embora represada no texto, restrita à palavra. Trata-se do erotismo do prazer do texto e do texto de fruição, nos quais se funda o abismo ou o contágio com o leitor. Mas também onde opera um *potlatch* quando se revelam dom e sacrifício numa lógica da perda, sem qualquer aplicação utilitária do ponto de vista econômico.

A poesia de H.H. é uma evocação da experiência do extremo, num lugar onde o mundo lógico, o mundo do discurso e dos dispositivos, o mundo da utilidade é substituído pelo fruir da experiência poética. As escritoras Hilda Hilst e Sor Juana, separadas pelo tempo e contexto, foram geradas num mesmo e permanente clima de crise e colapso literário, são contemporâneas no distanciamento que se impuseram para que pudessem melhor enxergar o seu tempo e a partir daí formar suas próprias defesas aos dispositivos impostos pela verdade do cientificismo e pelas demais armadilhas do novo (ou de Deus) que se impunham sob a roupagem do moderno (ou da tradição).

O distanciamento, portanto, é uma atitude necessária para hoje olharmos um tempo passado e próximo do qual somos contemporâneos. Pois, segundo Agamben, o verdadeiramente contemporâneo não coincide exatamente com seu tempo, não está a ele adaptado, mas “exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.”<sup>38</sup>

No texto *O que é o contemporâneo?*, Agamben inicia suas considerações intempestivas por meio da concepção do século sugerida poeticamente pelo russo Osip Mandelstam, num poema intitulado *O século*, de 1923. Na explanação de Agamben sobre o poema, exaltam-se as imagens que compõem o século-fera: o dorso quebrado do tempo e o sangue do poeta que sutura suas vértebras. Logo conclui Agamben que contemporâneo é aquele que se distancia justamente para manter o olhar fixo no obscuro do tempo, em suas trevas, não apenas para perceber o escuro do presente, mas também para perseguir uma luz que em meio às trevas procura, sem êxito, atingir o presente.

Sintomaticamente, Alain Badiou publica *O século*, em 2005, antes de Agamben, a partir de seminários realizados entre 1998 e 2001 no *Collège International de Philosophie*, e faz longa referência ao mesmo poema de Mandelstam. Badiou alerta então para o século como besta, mas também alude ao sacrifício, à animalidade e ao valor orgânico do conhecimento.

Ele assegura ainda que as duas vértebras quebradas do poema de Mandelstam representam dois séculos com suas diferentes, quase opostas, posições. De um lado, os modelos mecânicos do cientificismo do século XIX, de outro, o valor orgânico das coisas como questão fundamental do século XX. No meio, a quebra e a tentativa de sutura pelo sangue. Para Badiou, o século XX é concernente “ao animal humano, como ser parcial transcendido pela Vida”.

Nessa inversão opera-se a transgressão da escrita de Hilda Hilst. Sua poesia responde em canto, com a voz suspensa no pensamento, o que se procura encontrar na linguagem.

## VI

Tem nome veemente. O Nunca Mais tem fome.  
De formosura, desgosto, ri.  
E chora. Um tigre passeia o Nunca Mais.  
Sobre as paredes do gozo. Um tigre te persegue.  
E perseguido és novo, devastado e outro.  
Pensas comicidade no que é breve: paixão?  
Há de se diluir. Molhaduras, lençóis  
E de fartar-se,  
O nojo. Mas não. Atado à tua própria envoltura  
Manchado de quimeras, passeias teu costado.

O Nunca Mais é a fera.<sup>39</sup>

39. HILST, Hilda. Cantares do sem nome e de partidas. In: *Cantares*. São Paulo: Globo, 2004.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *O fim do pensamento*. Tradução de Alberto Pucheu. Disponível em : <http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/xii.html>. Acesso em 20 de junho de 2013.

\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius NicastroHonesko. Chapecó: Argos, 2009.

BADIOU, Alain. *O século*. Tradução de Carlos Fenício da Silveira. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2007.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1974.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 1995.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas Vol.I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÍBLIA de Estudos Dake. *Cantares 1-8*. Texto bíblico traduzido por João Ferreira de Almeida. Editora Atos, 2010, p. 1197-1205.

BROWN, Norman O. *Vida contra Morte: O Sentido Psicanalítico da História*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Petrópolis: Vozes, 1974.

CADERNOS de Literatura Brasileira – Hilda Hilst, nº 8, out. – 1999. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. Quotor para Sor Juana. In: *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Coloquio/Letras*. Fundação Calouste Gulbenkian. Cópia digital. Nº3: Setembro 1971. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=3&p=5&o=p>. Acesso em 24 de junho de 2013.

FOUCAULT, Michel. Distância, Aspecto, Origem. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

HILST, Hilda. *A obscena senhora D.* São Paulo: MassaoOhno  
- RoswithaKempff Editores, 1982.

.....*Cantares de perda e predileção.* São Paulo:  
MassaoOhno - M. Lydia Pires e Albuquerque Editores, 1983.

.....*Cantares.* Obras reunidas de Hilda Hilst. São  
Paulo: Globo, 2004.

.....*Do Desejo.* São Paulo: Globo, 2004.

PAZ, Octavio. *Sor Juana Ines de la Cruz o LasTrampas de la  
Fé.* 3ª edição. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

POE, Edgar Allan. *O Corvo, corvos e o outro corvo.*  
Organização e tradução de Vinícius Alves. Florianópolis:  
Bernúncia, 2000.

SARDUY, Severo. Escritos sobre um cuerpo. In: *Obra  
Completa.* Tomo II. Madrid: Scipione Cultural, 1999.

SCHETTINI, Ariel. *Sor Juana Inés de la Cruz. Redondillas,*  
El tesoro de la lengua, Buenos Aires: Entropía, 2009.

STERZI, Eduardo. Da voz à letra. *ALEA:* Rio de Janeiro. vol.  
14/2 | p. 165-179 | jul-dez 2012.

ZAMBRANO, Maria. Dos fragmentos acerca del pensar. In:  
*Orígenes - Revista de Arte y Literatura,*Ano XIII, nº40, 1956,  
p. 5.

