

“Ou é mesmo verdade. Que nunca me soubeste?”: ansiedade de autoria e o sentimento de incomunicabilidade na poesia de Hilda Hilst

Juliana Moreira de Sousa*

<https://orcid.org/0000-0003-4142-6481>

Giulia Geovana Campos de Lima**

<https://orcid.org/0009-0001-1607-9687>

Resumo: Hilda Hilst (1930-2004), em sua obra poética, expressa um sentimento de incomunicabilidade entre sua produção e seus leitores. Este artigo explora essa temática ao analisar os poemas IV de *Balada do Festival* (1955) e VI de “Dez chamamentos ao amigo”, presentes no livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), a partir das teorias de Sandra Gilbert e Susan Gubar (2017), relacionando a sensação de falta de comunicação ao conceito de ansiedade de autoria. Fica clara a tensão entre a criação e a recepção de sua poesia, evidenciando os percalços de sua inserção em um espaço literário historicamente patriarcal.

Palavras-chave: Ansiedade de autoria. Incomunicabilidade. Hilda Hilst. Poesia.

“Ou é mesmo verdade. Que nunca me soubeste”: authorship anxiety and the feeling of incommunicability in Hilda Hilst’s poetry

Abstract: Hilda Hilst (1930-2004), in her body of poetry, expresses a feeling of incommunicability between her production and her audience. This article explores this issue by analyzing the poems IV from *Balada do Festival* (1955) and VI from “Dez chamamentos ao amigo”, included in the book *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), through the lens of Sandra Gilbert & Susan Gubar theories, relating her feeling of incommunicability with the concept of authorship anxiety. It is clear the tension between the creation and the way her poetry is received, demonstrating the barriers she faced when trying to insert herself into a literary domain historically patriarchal.

Keywords: Authorship anxiety. Incommunicability. Hilda Hilst. Poetry.

* Universidade Federal de Goiás. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia (PPEL/UFU). Licenciada em Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: julianasousamoreira@gmail.com.

** Universidade Federal de Goiás. Mestranda em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. Licenciada em Letras-Inglês pela Universidade Federal de Goiás (2022). E-mail: giuliageovana78@gmail.com.



“Ou é mesmo verdade. Que nunca me soubeste”: ansiedade de autoria y el sentimiento de incomunicabilidad en la poesía de Hilda Hilst

Resumen: Hilda Hilst (1930-2004), en su obra poética, expresa un sentimiento de incomunicabilidad entre su producción y sus lectores. Este artículo explora esta temática al analizar los poemas IV de *Balada do Festival* (1955) y VI de “Dez chamamentos ao amigo”, presente en el libro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), a partir de las teorías de Sandra Gilbert y Susan Gubar (2017), relacionando la sensación de falta de comunicación con el concepto de ansiedad de autoría. Se evidencia la tensión entre la creación y la recepción de su poesía, resaltando las dificultades de su inserción en un espacio literario históricamente patriarcal.

Palabras clave: Ansiedad de autoría. Incomunicabilidad. Hilda Hilst. Poesía.

Entre o grito e o eco: angústia em Hilda Hilst

Hilda Hilst, nascida em Jaú, em 21 de abril de 1930, é amplamente reconhecida como uma das maiores poetisas contemporâneas da língua portuguesa. Isso se evidencia em seu frequente destaque em diversos trabalhos acadêmicos e em sua grande recepção pela crítica especializada. Nesse sentido, citamos, a fim de exemplificar sua importância na literatura brasileira, a análise de sua obra pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), que a premiou várias vezes, com destaque para o Grande Prêmio da Crítica pelo Conjunto da Obra, em 1981. Além disso, recebeu o Prêmio Jabuti por suas obras *Cantares de Perda e Predileção* em 1984 e *Rútilo Nada* em 1993, além de outros diversos prêmios que a colocam em destaque no cenário nacional.

A autora começou sua carreira literária aos vinte anos, com o lançamento de *Presságio* (1950). Nos anos seguintes, publicou mais de vinte livros de poesia, com relativo sucesso entre a crítica literária, mas com uma recepção tímida por parte do público leitor não especializado, sensação reafirmada por ela ao longo dos anos. Essa percepção é compartilhada na apresentação do livro *Da poesia* (2017), em que se tem a seguinte afirmação de Hilst: “Não é que eu queria uma aceitação do público. Mas quando a gente vai chegando à velhice como eu, com setenta anos, dá uma pena ninguém ler uma obra que eu acho maravilhosa” (Hilst, 2017, p.13). Em 1960, ainda

insatisfeita com essa recepção, decidiu enveredar por outros caminhos da escrita, como a prosa e a dramaturgia, que também enfrentariam dificuldades para alcançar o leitor comum.

Por sua produção, Hilst é considerada uma das raras escritoras que experimentou cultivar os três gêneros fundamentais da literatura (Rosenfeld, 1970), reconfigurando, a seu modo, as fronteiras dos gêneros tradicionais (Domeneck, 2013). Rosenfeld aponta, ainda, que a autora combina a materialidade da linguagem tanto na poesia quanto na prosa, criando textos densos que desafiam as convenções literárias dos gêneros. A exploração dessas novas possibilidades está frequentemente associada a um sentimento de incomunicabilidade que aparece como inquietação na trajetória da autora. Nesse sentido, Rosenfeld menciona que Hilst chegou ao teatro porque queria “falar com os outros”; ela sentia que sua obra poética “não batia no outro” e desejava uma comunicação mais direta e efetiva com seu público (Rosenfeld, 1970, p. 17). Em síntese, podemos destacar que havia a manifestação de um desejo de diálogo entre os gêneros, com a tradição literária e com o próprio público.

O sentimento de desencaixe entre o processo de criação literária e sua recepção permeia não só entrevistas da autora, mas também a composição de suas personagens na prosa, e, talvez até em maior medida, sua poesia. Exemplo conhecido dessa manifestação está em sua publicação *O roteiro do silêncio* (1959), cujo título já sugere o processo de desconexão, especialmente em “Do amor contente e muito descontente” onde encontramos os versos:

Iniciei mil vezes o diálogo. Não há jeito. / Tenho me fatigado tanto todos os dias. / Vestindo, despindo e arrastando amor [...] vou dizer coisas terríveis à gente que passa. / Dizer que não é mais possível comunicar-me (Hilst, 2017, p. 83).

Em uma breve análise, nos primeiros versos: “Iniciei mil vezes o diálogo. Não há jeito. / Tenho me fatigado tanto todos os dias” (Hilst, 2017, p. 83), percebe-se a repetição do esforço de comunicação, seguida por um cansaço. Essa tentativa incessante e frustrada de dialogar pode ser compreendida como indício da luta da poeta em expressar suas reflexões, emoções e contradições de forma eficaz, especialmente considerando o campo literário. Aqui, a linguagem surge como um

canal que falha em cumprir sua função básica de comunicação, refletindo um sentimento de isolamento e desgaste emocional.

A seguir, a imagem de “vestindo, despindo e arrastando amor” (Hilst, 2017, p. 83) sugere um empenho contínuo e penoso para manter uma conexão sentimental marcada pela insatisfação e pela exaustão. O “amor” é algo que precisa ser “vestido” e “despido”, como se fosse uma máscara que, ao final, resulta em uma experiência de “arrasto” e de carga afetiva. A escolha de palavras evoca uma sensação de peso e fadiga, aproximando-nos de uma luta interna e externa imposta pela comunicação e pelo próprio sentimento de amor. Finalmente, os versos “Vou dizer coisas terríveis à gente que passa / Dizer que não é mais possível comunicar-me” (Hilst, 2017, p. 83) revelam um ponto culminante de desespero. A decisão de “dizer coisas terríveis” parece indicar um grito de frustração contra sujeitos que não a compreendem nem a acolhem. Essa declaração de impotência na interlocução destaca o tema da incomunicabilidade que permeia a obra de Hilst. A questão não envolve apenas uma falha em assimilar palavras, mas também uma incapacidade de compartilhar experiências e emoções mais complexas, evidenciada pela distinção entre o dizer e o comunicar.

O pequeno exemplo nos permite observar essa sensação desconcertante que a escritora anunciava em voz alta, chegando a ser o título do trabalho organizado por Cristiano Diniz (2013), compilando entrevistas da autora: *Fico Besta Quando Me Entendem*. Mesmo hoje, vinte anos após sua morte, e, com a ascensão exponencial relacionada ao seu nome depois da publicação póstuma de sua poesia completa pela Companhia das Letras, no já citado, *Da poesia*, essa névoa ainda permeia muitos estudos que tratam da sua obra poética.

Quem busca possibilidades de leitura de Hilst atualmente encontra duas abordagens recorrentes: a primeira diz respeito à crítica sobre a obra da escritora baseando-se em aspectos de sua vida privada. Sobre isso, Alcir Pécora afirma que a maioria dos textos, publicados em jornais e revistas, sempre privilegiou mais os aspectos biográficos de Hilst, cujas histórias em torno disso foram crescendo e

tomando uma importância muitas vezes maior que sua própria literatura. O acadêmico declara:

Não me interessa o anedotário, simplesmente porque dá a falsa impressão de esgotar as possibilidades de leitura atenta de seus textos, que são muito mais complexos, inteligentes e criadores do que as tais circunstâncias curiosas ou excêntricas querem ou podem sugerir (Pécora, 2002, s.p).

Outra corrente da recepção, aponta para uma discussão sobre o hermetismo da obra de Hilst. Existe uma tendência a atribuir a baixa adesão do público leigo aos textos da autora, à suposta dificuldade de compreensão de suas construções, seja ela direcionada à forma ou ao conteúdo. Uma consideração relevante a esse respeito é a proposta por Pécora (2010), em *Por que ler Hilda Hilst?*, segundo a qual essa sensação de incomunicabilidade decorre, em grande parte, da complexidade e densidade das referências intertextuais e filosóficas presentes nessas produções. Numa leitura atenta e que considere a tradição que Hilst referencia, sua poesia se tornaria mais acessível. Além disso, inúmeros estudos recentes apontam que grande parte do chamado hermetismo está associado a uma importante característica de sua escrita: a autorreferência ou a autoindexação, as quais, quando percebidas, facilitariam a penetração do leitor em seus poemas.

Dentre as possibilidades de leitura, interessa-nos, neste trabalho, refletir sobre a inquietação de Hilst acerca de sua percepção sobre a falta de comunicação com o leitor e como isso está refletido em diferentes poesias ao longo dos anos, especialmente quando se observa a voz da autora projetada no eu lírico feminino em algumas delas. Ser considerada inacessível ou excessivamente complexa indica que há uma barreira em relação à sua literatura que, em certa medida, reflete as dificuldades enfrentadas por escritoras mulheres na produção de suas obras. Esses obstáculos nos remetem a uma questão substancial para este trabalho: a “ansiedade de autoria”.

Nesse sentido, convém recuperarmos o conceito de “ansiedade de autoria”, cunhado pelas estudiosas Sandra Gilbert e Susan Gubar no ensaio “Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria” (Gilbert & Gubar, 1979), em que se apresenta o processo de ansiedade enfrentado por escritoras do século XIX. Essa teoria se contrapõe à “ansiedade de influência”, princípio desenvolvido pelo crítico

literário Harold Bloom em seu livro traduzido para o português como *A angústia da influência: uma teoria da poesia* (Bloom, 2002). Nele, o autor argumenta – sempre pensando no universo masculino – que os poetas, e por extensão outros escritores e artistas, sofrem de uma ansiedade causada pela influência de seus predecessores. Segundo ele, cada novo autor sente a pressão de ser original enquanto inevitavelmente é impactado por aqueles que vieram antes. Esse conflito gera uma espécie de angústia criativa, na qual o escritor luta para se libertar da sombra de seus antecessores e encontrar sua própria voz.

Distantes da “ansiedade de influência” sofrida por suas contrapartes masculinas, Gilbert & Gubar apontam a “ansiedade de autoria” como a busca das mulheres por modelos femininos de legitimação de seus próprios esforços para escrever, justamente por não terem modelos anteriores femininos nos quais pudessem se referenciar. Nesse processo, há a criação de textos habitados por “fantasmas perniciosos” (Gilbert & Gubar, 1979, p. 191), ecos das referências anteriores, que negam sua própria autonomia e autoridade. É nesse contexto, ao “inalar” o desespero de escritoras que vieram antes, que nasce o que as acadêmicas norte-americanas chamam de “infecção da sentença”.

É importante destacar que Gilbert & Gubar cunham esses conceitos em referência a escritoras do século XIX, que, justamente em razão de sua temporalidade, se viam ainda mais infectadas por essa ansiedade do que uma autora como Hilst, que começou sua produção no início dos anos 1950. Mesmo que influenciada por uma tradição literária excessivamente patriarcal, Hilda já estava em contato com referências de autoria de mulheres, tanto prévias quanto contemporâneas a ela. Fica evidente, em sua escrita e em suas entrevistas, que ela lia suas contemporâneas a exemplo de Olga Savary, com quem mantinha interlocução e com a qual era frequentemente comparada, uma vez que ambas tratavam, entre outras abordagens, de uma poesia erótica de viés feminino.

No entanto, apesar dessas influências, diferentes passagens da poesia de Hilst mostram uma reflexão muito consciente de sua voz lírica feminina que anseia por comunicação. Para analisar essa presença, selecionamos dois momentos distintos de

sua publicação. Primeiro, o poema “IV” de *Balada do Festival* (1955) no qual a autora parece trazer esse sentimento de incomunicabilidade para o eu lírico de sua poesia. Em seguida, partimos para um recorte do poema “VI de Dez chamamentos ao amigo” presente no livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), com o objetivo de perceber a consciência da voz poética feminina que aparenta inscrever-se na tradição sabendo das dificuldades enfrentadas por escritoras.

“Fez poema, fez soneto, muito mais meu do que dela”: poéticas do desajuste

Grande parte das obras e estudos que retomam a trajetória de vida e os quarenta anos de produção literária de Hilda Hilst observa, com um olhar nostálgico e frequentemente negativo, os primeiros anos de sua poesia. É comum vermos *Presságio* (1950), *Balada de Alzira* (1951) e *Balada do Festival* (1955) — compilados em 2003, pela Editora Globo no volume *Baladas* — serem representados como obras de formação inicial da autora e considerados imaturos ou de menor valor pela crítica. Esse pensamento é reforçado pela organização de sua primeira antologia poética, em 1967, na qual Hilst não incluiu esses três primeiros livros, assim como ocorreu na segunda antologia organizada pela autora em 1980 (Rebechi Junior, 2018).

Essa narrativa, que propõe um amadurecimento da poeta e justifica, portanto, uma menor atenção aos primeiros períodos de sua poesia, ancora-se em diferentes marcos que estabelecem mudanças e fases dentro de sua produção literária. O primeiro deles é a publicação de *Trajectoria Poética do Ser* em 1967. Leandro Silva de Oliveira, na dissertação *Representações do Corpo na Obra de Hilda Hilst*, analisa como essa modificação é marcada pelo início do questionamento existencial e do “esgarçamento do entendimento” (Oliveira, 2013, p. 34) nos temas poéticos da autora. Hilst confirma essa alteração quando declara em entrevista, em 1969, que

[...] esse amadurecimento resultou de uma transformação filosófica e existencial pessoal, grandemente influenciada pela leitura de

‘Testamento Del Greco’, de Níkos Kazantzáki, a quem ela dedicou o livro (Diniz, 2013, p. 29).

Apenas nos anos seguintes a 2004, após o falecimento da autora e o aumento do acesso a esses poemas, com a organização e publicação de *Baladas* em 2003, houve uma tímida expansão dos estudos e análises sobre esse primeiro período de sua poesia. Pécora, em sua nota de introdução a esse título, critica a visão das primeiras obras como trabalhos “iniciais”:

Esse tipo de história de trás para diante, projetada, entretanto como “formação” ou, em versão piorada, como “antecipação” do-que-será no que ainda-não-era, é o modo costumeiro de explicar tudo, mas ao cabo é apenas história e teleologia; como hipótese ou análise de poesia, em geral não funciona, porque não é capaz de “mostrar” no discurso o que diz, ao passo que diz demais sobre o que estaria representado nele (Pécora, 2003, p. 8).

Esse novo cenário cria uma oportunidade para lermos com renovada atenção o terceiro volume de poesias publicado por Hilst em 1955, *Balada do Festival*. Composto por vinte poemas, o livro dá continuidade ao caminho de suas primeiras obras irmãs, recuperando a ideia da balada romântica e da poesia acompanhada por música. No entanto, dessas referências, Hilst mantém apenas a estrutura essencial, trazendo como tema “poemas confessionais, mulheres possessas, vagotônicas, e um desejo veemente de enlouquecer ou morrer publicamente” (Pécora, 2003, p. 9). Enquanto as baladas tradicionais enfocam narrativas externas, a autora as transforma em uma ferramenta de introspecção. Sua abordagem representa uma metonímia da capacidade de reinvenção dos gêneros literários, a qual está evidente em muitos de seus trabalhos, como os elencados nesta análise, e transforma uma forma clássica em um veículo para expressões contemporâneas.

Das definições trazidas por Pécora para as três primeiras obras, o poema IV de *Balada do Festival* centra-se no desejo de morrer publicamente. Aqui, propomos uma leitura atenta desse poema sob a perspectiva da ansiedade de autoria. Nessa abordagem, fica evidente o desconforto da autora ao inserir sua voz poética em uma tradição quase exclusivamente masculina.

Balada do Festival

IV

a Vinicius de Moraes

Na hora da minha morte
estarão ao meu lado mais homens
infinitamente mais homens que mulheres
(Porque fui mais amante que amiga)
Sem dúvida dirão as coisas que não fui.
Ou então com grande generosidade:
Não era mau poeta a pequena Hilda.

Terei rosas no corpo, nas mãos, nos pés.
Sei disso porque fiz um pedido piegas
à minha mãe: “Quero ter rosas comigo
na hora da minha morte”.

E haverá rosas.
São todos tão delicados
tão delicados...

Na hora da minha morte
estarão ao meu lado mais homens
infinitamente mais homens que mulheres.
E um deles dirá um poema sinistro
a jeito de balada em tom menor...

Tem tanto medo da terra
a moça que hoje se enterra.
Fez poema, fez soneto
muito mais meu do que dela.
Lá, lá, ri, lá, lá, lá, lá.

(Hilst, 2003, p. 84).

Em um primeiro momento, é importante percebermos que existe, na forma, uma recuperação de um gênero literário tradicional, a balada. Essa escolha pode estar relacionada à resistência contra as inovações trazidas pelos poetas modernistas de 1922. De acordo com Costa (1988), a geração de 1945, da qual Hilst faz parte, caracterizava-se por um retorno aos valores e modelos mais clássicos e ao cultivo das formas fixas. Contudo, apesar dessa possível associação, a composição da autora se aproxima muito mais de uma paródia do que apenas de uma repetição. Segundo Bosi “A escrita da paródia é de raiz ambígua: repete modos e metros convencionados ao mesmo tempo que os dissocia dos valores para os quais esses modos e metros são habitualmente acionados” (Bosi, 1977, p. 169).

É nesse contexto, observando que Hilst recupera a tradição do gênero não para copiá-la, mas para recriá-la, que a leitura proposta para o poema IV aproxima a voz lírica e a própria voz da autora. A escolha desse viés é uma possibilidade interpretativa entre muitas e se justifica por dois elementos. Primeiro, pelo próprio discurso de Hilst sobre sua sensação de incomunicabilidade – refletida na voz lírica de forma inegável. Segundo, pela fortuna crítica existente sobre a produção da autora, que reconhece um predomínio do tom confessional nos poemas que compõem as *Baladas*, visão com a qual nos filiamos. Assim, tem-se que a percepção de alheamento presente nos versos está diretamente ligada à ansiedade de autoria que identificamos na escritora.

A primeira estrofe do poema: “Na hora da minha morte estarão ao meu lado mais homens / infinitamente mais homens que mulheres” (Hilst, 2003, p. 84) — parece referir-se à tradição poética anterior, que é “infinitamente” mais masculina. Reforçando essa hipótese, está a dedicatória do poema: “A Vinicius de Moraes”, a qual elenca um escritor aclamado naquele momento. Em 1955, o poeta já era uma figura central da poesia e da música brasileiras, especificamente no eixo Rio-São Paulo, onde Hilda buscava se inserir (Alves, 2010).

O próximo verso: “Sem dúvidas dirão as coisas que não fui” (Hilst, 2003, p. 84), nos permite perceber a sensação da autora de que, após a sua morte, o que permaneceria de sua memória seria apenas o anedotário criado em torno dela. A voz lírica destaca a hipótese, sustentada pelo restante do poema, de que, talvez por ser mulher e, por isso, inferiorizada como escritora, Hilst seria lembrada somente biograficamente e não por sua poesia. Além disso, o poema constrói uma imagem de morte pública e a recepção de suas obras faz parte dessa esfera. Nesse ponto, a voz lírica parece estender o sentimento de incomunicabilidade de sua poesia para uma incomunicabilidade relacionada a sua figura póstuma.

O verso que encerra a estrofe, “Ou então com grande generosidade: / Não era mau poeta a pequena Hilda” (Hilst, 2003, p. 84), traz a perspectiva de que os outros poetas que a rodeiam, em sua maioria homens, seriam generosos ao analisá-la dessa forma, já que mulheres frequentemente não alcançavam esse *status*, o qual indica reconhecimento da qualidade da obra, destinado, geralmente, a figuras masculinas.

Vale ressaltar o uso da palavra “poeta” em contraste com o termo “poetisa”, que, na década de 1950, era usado de forma pejorativa, junto ao termo ‘poesia feminina’ frequentemente empregado para minimizar a escrita de mulheres.

Além disso, é também explorada a perspectiva de que qualquer reconhecimento que ela venha a receber seria algo atípico. Sob a ótica da ansiedade de autoria, Hilst indica “inalar” essa sensação herdada das poetisas mulheres da geração anterior a sua. Há inúmeros exemplos de autoras das décadas de 1920 e 1930 que receberam pouco ou nenhum reconhecimento por sua produção. Entre elas, podemos citar Gilka Machado, Lila Ruppoll, Adalgisa Nery, Pagu e Orides Fontella. Essa hipótese se fortalece com o uso da palavra “pequena” no último verso da estrofe, que minimiza simbolicamente o valor dado a sua produção literária.

A próxima estrofe do poema IV de *Balada do Festival* inicia-se com “terei rosas no corpo, nas mãos, nos pés” (Hilst, 2003, p. 84) e continua descrevendo um pedido que a autora fez a sua mãe: o de estar rodeada de rosas na hora de sua morte. Entendemos a rosa como uma metáfora para o ato do fazer poético. Essa abordagem metalinguística é um recurso relativamente tradicional entre os poetas românticos e aparece nas análises de Bloom (1961) sobre a poesia de William Blake, bem como em outros estudos que exploram o uso de símbolos na lírica e sua relação com a tradição. Ao empregar esse símbolo, a voz lírica dialoga com a tradição literária anterior definida por T.S. Eliot como o “conjunto vívido de toda a poesia já escrita até hoje” (Eliot, 1989, p. 42). De acordo com o autor, a tradição é uma estrutura viva que os poetas devem absorver e, em seguida, transformar por meio de sua própria criação. Desse modo, quando consideramos a produção dos poetas do círculo literário da autora e a recorrência do símbolo da rosa em suas poesias, esse processo de apropriação e transformação torna-se evidente. Partindo dessa premissa, a voz lírica manifesta o desejo de estar cercada por sua própria poesia nessa imagem de morte pública construída ao longo do poema.

A terceira estrofe é a menor, com apenas três versos. O terceiro e último verso se assemelha a um eco, repetindo as palavras finais do verso anterior. “E haverá rosas. / São todos tão delicados, tão delicados...” (Hilst, 2003, p. 84). O trecho se encerra

com reticências, marcando uma desaceleração, que, quando observada no contexto da quarta estrofe, constrói a imagem de um deslocamento da figura viva de Hilda - poeta e detentora de uma voz - para uma figura póstuma e silenciosa, agora relegada à posição de homenageada ou musa, afastada do lugar de escritora.

A quarta estrofe começa com a retomada do primeiro verso: “Na hora da minha morte / estarão ao meu lado mais homens, infinitamente mais homens que mulheres” (Hilst, 2003, p. 84). Essa repetição enfatiza um sentimento de desconforto ao inserir-se em uma tradição poética predominantemente masculina. Em seguida, o eu-lírico passa a refletir sobre o possível poema que os poetas que a rodeiam escreverão no qual assume o papel de musa: “E de um deles sairá um poema sinistro / a jeito de balada em tom menor” (Hilst, 2003, p. 84). Nesse trecho, destaca-se o uso da palavra “sinistro”, que remete a sensações agourentas e assustadoras. Essa imagem negativa é reforçada pelo verso seguinte, que descreve uma “balada em tom menor” marcada por seu aspecto melancólico, associado à tristeza e ao fúnebre.

A última estrofe funciona como uma paródia desse poema “sinistro”, que será escrito sobre sua póstuma imagem: “fez poema, fez soneto / muito mais meu do que dela / lá, lá, ri, lá, lá, lá, lá” (Hilst, 2003, p. 84). Aqui, o que primeiramente chama atenção é o trecho “muito mais meu do que dela”, que demonstra, mais uma vez, a aflição da poeta. Se os poemas que ela compõe integram uma tradição dominada por homens, fica a impressão de que essas obras pertencem mais à tradição masculina do que a ela mesma. Influenciada pela angústia das poetas que a antecederam e por suas contemporâneas, a voz lírica reconhece a existência de uma genealogia anterior, que é patriarcal. Na última estrofe, ao atribuir voz aos poetas homens que a cercam no momento de sua morte, a primeira observação feita por essa voz diz respeito justamente a essa apropriação da autoria de mulheres pela tradição masculina.

Por fim, destaca-se também a diferença de tom entre a última estrofe e as quatro primeiras. O soneto produzido por suas contrapartes destoa das primeiras partes por apresentar um tom alegre e mais leve, que se consolida no verso final: “Lá, lá, ri, lá, lá, lá, lá” (Hilst, 2003, p. 84). A referência ao caráter “sinistro” do poema ganha, nesse último verso, um novo sentido, estabelecendo um contraste entre a leveza e a

musicalidade do trecho e o tema sombrio e introspectivo da mortalidade e do legado poético. Esse contraste sugere não apenas uma espécie de riso amargo, mas também a possibilidade de uma crítica sutil à superficialidade com que a vida e a obra de uma poeta são facilmente superadas *post-mortem*.

Maturidade: saúde poética e novas perspectivas

Entre o primeiro e o segundo poema selecionados para esta análise, existem dezenove anos e cerca de vinte obras. Entre 1955 e 1969, Hilst publicou nove livros de poesia e ganhou seus dois primeiros prêmios. O primeiro, em 1962, é o prêmio Pen Clube de São Paulo, pela obra *Sete cantos do poeta para o anjo*. O segundo é o Prêmio Anchieta pela peça *O Verdugo*, em 1969. O período de 1967 a 1974 é o de maior produção da autora, com a publicação de oito peças de teatro e de sua primeira obra em prosa, *Fluxo-Floema* (1970). Após essa incursão na dramaturgia e na prosa, Hilst retorna à poesia, com a publicação de *Júbilo, memória e noviciado da paixão*, em 1974. Nesse retorno, críticos como Edson Duarte (2014) e Nelly Novaes Coelho (1993) consideraram essa publicação como um marco no aperfeiçoamento da poesia de Hilst. Dessa maneira, é comum que esse título seja referenciado como o ápice de sua produção poética.

Nessa publicação, o capítulo “Dez chamamentos ao amigo” abre o livro e é uma paródia das cantigas trovadorescas portuguesas, especificamente das cantigas de amigo, “na medida em que emergem do sujeito empírico leituras literárias de seus precursores, as quais resvalam na subjetividade lírica em questão e mina em seus versos a memória da literatura trovadoresca” (Oliveira, 2019, p. 517). Hilst, assim como fez em *Baladas*, se apropria da tradição e, ao mesmo tempo, não a segue completamente, criando um ponto de encontro entre os tempos e entre as diferentes modalidades de criação poética que representam cada momento histórico em questão. É nesse jogo paródico, que selecionamos o poema VI desse primeiro capítulo,

cujo verso final “Ou é mesmo verdade. Que nunca me soubeste?”, intitula este trabalho, por representar, para nós, um exemplo da profundidade do sentimento de incomunicabilidade na poesia da autora.

Nesse momento, a ansiedade de autoria adquire um novo significado. Se no poema IV de *Balada do Festival*, parece existir um desconforto em inserir-se em uma tradição poética patriarcal, vinte anos depois, no poema VI de “Dez chamamentos ao amigo”, percebe-se uma apropriação de seu lugar “desencaixado” de poeta dentro do que seria uma tradição literária. Ironizando as cantigas trovadorescas de outrora, Hilst, de quem novamente aproximamos a voz lírica, propõe novos significados para a sensação de incomunicabilidade que permeia sua produção. A seguir, apresentamos o poema para então analisá-lo:

Dez chamamentos ao amigo

VI

Sorrio quando penso
Em que lugar da sala
Guardarás o meu verso.
Distanciado
Dos teus livros políticos?
Na primeira gaveta
Mais próxima à janela?
Tu sorris quando lê
Ou te cansas de ver
Tamanha perdição
Amorável centelha
No meu rosto maduro?
E te pareço bela
Ou apenas te pareço
Mais poeta talvez
E menos séria?
O que pensa o homem
Do poeta? Que não há verdade
Na minha embriaguez
E que me preferes
Amiga mais pacífica
E menos aventura?
Que é de todo impossível
Guardar na tua sala
Vestígio passional
Da minha linguagem?
Eu te pareço louca?
Eu te pareço pura?
Eu te pareço moça?

Ou é mesmo verdade
Que nunca me soubeste?

(Hilst, 2017, p. 234).

Os primeiros versos são carregados de ironia: “Sorrio quando penso / Em que lugar da sala / Guardarás o meu verso”. Em uma abordagem metalinguística, a voz lírica reflete sobre a própria produção literária e sobre sua condição de mulher poeta. A forma como ela será guardada é risível, pois, ironicamente, já prevê que seu lugar na sala não será de destaque. Ao longo do poema, percebe-se que ela sabe que está mais próxima de ser guardada em gavetas, longe da exposição aos olhares alheios.

Esta consciência de sua condição fica ainda mais evidenciada nos quarto e quinto versos, nos quais o eu lírico questiona: “Distanciado/ de seus livros políticos?” Nesse momento, surge uma temática que perpassa muitos dos poemas de *Júbilo, memória e noviciado da paixão*, com especial atenção à seção “Poemas aos homens do nosso tempo”, que aponta para uma vertente mais voltada à crítica política e social de sua poesia.

Nos anos que envolvem a produção da obra, o Brasil estava imerso na ditadura militar e a poesia de resistência e denúncia ao regime marcava a produção dos círculos literários. Nesse contexto, era relativamente comum o argumento de que a literatura deveria ser engajada, servindo como ferramenta de resistência contra a opressão ditatorial. A poesia hilstiana, desde o início caracterizada pela introspecção e por um certo caráter meditativo e existencial, tornou-se alvo de críticas desse setor. O início do poema VI apresenta um eu-lírico que mostra consciência desse viés crítico e age com ironia, a qual reside na suposição de que poesia e política são esferas separadas, fazendo com que sua literatura não fosse considerada suficientemente relevante para ocupar o mesmo espaço de seus livros políticos.

Mais à frente, na seção “Poemas aos homens do nosso tempo”, a autora chega a responder a esse discurso crítico em diversos momentos. Aqui, destacamos como exemplo alguns fragmentos do poema VI dessa seção:

Não te enganas, homem, meu irmão / Quando dizes na noite que só
a mim me vejo.”, ou, nos versos seguintes: “[...] Quando o poeta fala
/ Fala do seu quarto, não fala do palanque, / Não está no comício, não

deseja riqueza / Não barganha, sabe que o outro é sangue [...] (Hilst, 2017, p. 290-291).

Voltando a “Dez chamamentos ao amigo”, os versos seguintes — “Na primeira gaveta / Mais próxima à janela?” (Hilst, 2017, p. 234) — dão continuidade a esse jogo de indagações, agora propondo um questionamento ao leitor. A imagem da primeira gaveta funciona como metáfora para um segredo. Por ser poeta e mulher, é possível que sua obra não figure na estante, lugar reservado à exibição de boa literatura, e é isso que a voz lírica ironiza. Os versos seguintes mantêm essa interação com o leitor, com uma carga sarcástica que aumenta gradativamente: “Tu sorris quando lê / Ou te cansas ver / Tamanha perdição / Amorável centelha / No meu rosto maduro?” (Hilst, 2017, p. 234). Nota-se, nesse trecho, a reflexão sobre a percepção de si a partir do olhar do outro. A voz poética questiona se é vista com empatia ou com indiferença, refletindo as complexidades da própria recepção da obra de Hilst. A “perdição” contrasta com a “amorável centelha” e sugere uma tensão entre desorientação e esperança, contida nessa fagulha. Já o “rosto maduro” remete à passagem do tempo e à maturidade emocional, ou mesmo da escrita, questionando como essas marcas são percebidas.

Os versos seguintes “E te pareço bela / Ou apenas te pareço / Mais poeta talvez / E menos séria?” (Hilst, 2017, p. 234), enumeram indagações que passam pela condição de mulher da voz lírica mulher, colocando os termos “bela” e “poeta” e “séria” como opostos inconciliáveis. Hilst explora a ideia de que a beleza pode ser uma distração ou um impedimento para que seja levada a sério. A dúvida entre ser bela ou séria reflete a tensão entre ser vista como um objeto mulher e ser valorizada por sua produção poética. O fragmento sugere que ser poeta está associado a uma condição que pode ser vista como menos relevante. Hilst parece questionar se ser poeta implica estar menos comprometida com a “seriedade” das questões que a cercam.

Nesse mesmo sentido, os versos que seguem: “O que pensa o homem / Do poeta? / Que não há verdade / Na minha embriaguez” (Hilst, 2017, p. 234) evidenciam novamente uma diferenciação na comunicabilidade de sua poesia por ser poeta e mulher. A voz lírica questiona se as paixões femininas são consideradas mais efêmeras

ou de menor valor do que as paixões masculinas. Outra leitura possível é a de que “o homem” se refira, como na seção *Poemas aos homens do nosso tempo*, aos poetas engajados politicamente na resistência cultural à ditadura. Seja como for, em seu enumerar de questionamentos, a voz lírica se reconhece criticada por ambas as partes. Para os poetas engajados de sua geração, sua poesia é introspectiva e meditativa demais, enquanto para os “embriagados” não existe verdade em sua embriaguez.

Exemplo final disso são os versos “Que é de todo impossível / Guardar na tua sala / Vestígio passional / Da minha linguagem?” (Hilst, 2017, p. 234), nos quais a enumeração de questionamentos segue crescente, desconstruindo, a partir da sensação de incomunicabilidade, qualquer expectativa da voz lírica acerca de seus interlocutores e contemplando, novamente, a possibilidade de ser lida em segredo (vestígio passional). Nos versos “Eu te pareço louca? / Eu te pareço pura? / Eu te pareço moça?” as perguntas continuam, e, mais uma vez, há uma reflexão sobre sua posição, trazendo “louca”, “pura” ou “moça” como possibilidades últimas de interpretação de sua poesia. O questionamento atinge seu auge na estrofe final, que é composta apenas pelos versos “Ou é mesmo verdade. / Que nunca me soubeste?” (Hilst, 2017, p. 234). A partir dessa formulação, Hilst contempla a possibilidade da incomunicabilidade total entre sua poesia e seus leitores, sugerindo que não era compreendida por eles.

Sob essa perspectiva, concluímos que Hilst se apropria de seu lugar “desencaixado” dentro da tradição literária, não como um espaço de marginalização, mas como um campo possível para sua produção, pois mostra-se confortável o suficiente para ironizar a forma como é recebida. Ao questionar seu espaço e lançar mão tanto da paródia quanto da ironia, ela transforma seu “desencaixe” em um ponto de partida para explorar novas formas de expressão poética. Sua autopercepção crítica e visão sobre a incomunicabilidade revelam uma autora que não apenas está ciente de sua posição dentro da tradição, mas que também reivindica esse espaço.

Princípios de conclusão

A leitura proposta para os dois poemas permite algumas possíveis conclusões. Não restam dúvidas de que, em ambos, existe um espaço reservado para a recuperação da tradição no que diz respeito às formas, exemplificado pelo uso tanto das baladas quanto das cantigas. Contudo, é importante ressaltar que, ao mesmo tempo em que há referência e diálogo com esses gêneros clássicos, também se observam diferenças importantes em suas abordagens, as quais apontam para as próprias inquietações de Hilst. As paródias estabelecem uma interseção com questões contemporâneas à autora, como o lugar e a possibilidade de comunicação da escrita de mulheres.

Nesse contexto, é relevante apontar que, nos poemas analisados, existe a inscrição de uma voz lírica que reflete sobre sua identidade poética feminina dentro de uma tradição literária majoritariamente masculina. Ainda que cada um ofereça uma perspectiva distinta, ambos compartilham uma inquietação permeada pela ideia de incomunicabilidade da poesia, tema constantemente destacado por Hilst.

No poema IV de “Balada do Festival”, como demonstramos, percebe-se uma indicação de desconforto, que aparece de forma resignada, marcada por uma constatação e não por um questionamento sobre o que farão com seu legado literário, além da identificação de sua falta de espaço dentro desse circuito. Afirma-se que a voz lírica se rodeou artisticamente de referências predominantemente masculinas, fato que influencia sua produção e a acompanhará até a hora de sua morte. Assim, ela será enterrada como escritora, e, logo em seguida, lembrada apenas como “moça”, referenciada como musa inspiradora por poetas homens que escreverão poemas sobre aquilo que ela não foi. Aqui, a tentativa de comunicabilidade se revela sem perspectivas de sucesso.

Notamos, ainda no poema, que a predominância de figuras masculinas na memória póstuma da autora é um reflexo claro da “ansiedade de autoria”, já que Hilst não se vê suficientemente reconhecida em sua própria obra, assim como ocorria frequentemente com autoras de sua época. A voz lírica sugere que ela pode ser

distorcida ou até mesmo tomada por uma perspectiva masculina. Nesse sentido, fica clara a tensão entre a criação e a forma como ela é recebida, na qual Hilst já antevê a “infecção da sentença”, ou seja, uma sombra do olhar masculino que ameaça a independência de sua expressão poética.

No poema, VI de “Dez chamamentos ao amigo”, a ironia substitui a resignação, agindo como força questionadora do lugar que a voz lírica ocupa e ocupará e, por consequência, do lugar da própria poeta. Não há apenas um lamento, mas também indagações sobre o espaço reservado a esses versos. A poeta demonstra consciência de que a forma como essa produção literária é recebida difere quando se trata de uma escritora. Isso não a livra da “ansiedade de autoria”, mas faz com que ela se manifeste de forma menos resignada.

Nota-se que a autora adota uma postura mais questionadora e desafiadora em sua escrita. Em vez de simplesmente aceitar a possibilidade de ser mal compreendida, Hilst confronta diretamente a visão do amigo, simbolizando a crítica ao julgamento masculino. Ela o interroga sobre como ele percebe sua poesia e sua identidade como poeta, explorando as dúvidas e as inseguranças que surgem dessa relação. Aqui, a “ansiedade de autoria” se apresenta de maneira mais combativa, com Hilst buscando entender e até desafiar o olhar masculino que teme poder distorcer sua obra. Há uma necessidade de validação, mas também um desejo de reivindicar sua posição como autora e afirmar seu espaço dentro dessa tradição masculina.

Portanto, enquanto no primeiro poema a “ansiedade de autoria” se expressa de maneira mais resignada e melancólica, aceitando o possível destino de sua obra, no segundo poema ela se torna mais ativa e interrogativa, com Hilst desafiando o olhar masculino sobre seus poemas, indicando uma mudança de posicionamento. Esse contraste evidencia uma crescente na percepção da autora sobre seu lugar na literatura e a luta contínua para afirmar sua voz em um espaço que historicamente marginalizou as mulheres.

Referências

- ALVES, Rogério Eduardo. **A poética da felicidade**. Um estudo sobre a construção do lirismo de Vinicius de Moraes. São Paulo, 2010.
- BLOOM, Harold. **The visionary company**: A reading of English romantic poetry. Garden City: Doubleday & Company, 1961.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002. 208 p.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a metamorfose de nossa época. In: COELHO, Nelly Novaes (org.). **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 79-101.
- COSTA, Édison José da. **A geração de 45**. Letras, Curitiba, n. 49, p. 53-60, 1998.
- DINIZ, Cristiano (org.). **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013.
- DOMENECK, Ricardo. **Hilda Hilst e o cubo de gelo ancorado no riso**. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/223/hilda-hilst-e-o-cubo-de-gelo-ancorado-no-riso>. Acesso em: jul. 2024.
- DUARTE, Edson Costa. A recepção crítica da literatura de Hilda Hilst. **Revista Línguas & Letras – Unioeste**, v. 15, n. 29, 2014.
- ELIOT, Thomas Stearns. **Ensaio**s. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. In: BRANDÃO, I. C.; COSTA, C. L.; LIMA, A. C. A. (Orgs). **Traduções da cultura**: Perspectivas críticas feministas. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p. 188-210.
- HILST, Hilda. **Cantares**: da poesia. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2002. Nota do organizador.
- HILST, Hilda. **Baladas**. Hilda Hilst. Organização e plano de edição: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2003.

HILST, Hilda. **Da poesia**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

OLIVEIRA, Iara de. O emergir da memória literária trovadoresca: a subjetividade lírica em “Dez chamamentos ao amigo”, de Hilda Hilst. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 29, p. 509-527, 2019.

OLIVEIRA, Leandro Silva de. **Representações do corpo na obra de Hilda Hilst**. 2013. Dissertação (Mestrado) – Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2013.

PÉCORA, Alcir (organizador). **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2010.

REBECHI JUNIOR, Arlindo. Hilda Hilst: do exercício constante da poesia. **Comunicação & Educação**, v. 23, n. 2, p. 165-177, 2018.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROSELFED, Anatol. **Hilda Hilst**: Poeta, Narradora, Dramaturga. In: HILST, Hilda. Fluxo-floema. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Recebido em 03/12/2024.

Aprovado em 10/03/2025.