



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Júnia Laíse Scheunemann Engel

**“ENTRE A LUZ E O SEM-NOME”:** TRAÇOS SURREALISTAS NA POÉTICA  
DE HILDA HILST

FLORIANÓPOLIS  
2024

Júnia Laíse Scheunemann Engel

**“ENTRE A LUZ E O SEM-NOME”: TRAÇOS SURREALISTAS NA POÉTICA  
DE HILDA HILST**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Literatura.  
Orientador: Prof.Dr. Jorge Hoffmann Wolff

FLORIANÓPOLIS

2024

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela BU/UFSC.  
Dados inseridos pelo próprio autor.

Engel, Júnia Laíse Scheunemann

"Entre a luz e o sem - nome: traços surrealistas na  
poética de Hilda Hilst / Júnia Laíse Scheunemann Engel ;  
orientador, Jorge Hoffmann Wolff, 2024.

127 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de  
Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2024.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Surrealismo. 3. Poesia. 4. Hilda  
Hilst. I. Wolff, Jorge Hoffmann. II. Universidade Federal  
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em  
Literatura. III. Título.

Júnia Laíse Scheunemann Engel

“Entre a luz e o sem-nome”: traços surrealistas na poética de Hilda Hilst

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado, em 28/05/2024  
pelos membros:

Prof., Dr. Jorge Hoffmann Wolff  
Universidade Federal de Santa Catarina  
Prof., Dr. Tiago Guilherme Pinheiro  
Universidade Federal de Santa Catarina  
Prof., Dr. Rubens da Cunha  
Universidade do Recôncavo da Bahia

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho.

---

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

---

Prof., Dr. Jorge Hoffmann Wolff  
Orientador

Florianópolis, 2024

*Dedico este trabalho a todos os meus colegas professores que persistem na luta, na utopia e na coragem pelo caminho da docência.*

## **AGRADECIMENTOS**

Após percorrer um extenso caminho durante o mestrado, marcado por diversas idas e vindas, gostaria de expressar minha gratidão por este ciclo significativo, o qual atravessou diversas mudanças emocionais, profissionais e pessoais. Durante essa jornada incerta, muitas mãos contribuíram, mesmo que indiretamente, para a construção deste trabalho.

Agradeço primeiramente ao meu orientador, professor Joca, pela sua paciência, compreensão, trocas de ideias e incentivo ao longo da elaboração da dissertação. Agradeço também aos professores Tiago e Rubens pelas valiosas observações durante a banca de qualificação.

Não posso deixar de mencionar meus professores do Programa de Pós-Graduação, que, cada um à sua maneira, mostraram-me o quão simbólico e intenso é o caminho da literatura.

Expresso minha profunda gratidão aos meus pais e aos meus irmãos, que, mesmo à distância, sempre apoiaram minhas decisões, compreenderam minha ausência e me deram força e coragem para seguir em frente. Agradeço também aos meus amigos de longa data e aos novos que conquistei nesta cidade. Obrigada pela escuta atenta, pela esperança e por serem meu ponto de apoio nos momentos difíceis.

Não poderia deixar de mencionar meus alunos, parte fundamental da minha jornada na educação. Mesmo diante de tantas dificuldades, me inspiram a buscar ser uma profissional melhor a cada dia.

A todos vocês, meu sincero agradecimento.

E o que eu desejo é luz e imaterial.  
(Hilst, 2004, p. 30)

## RESUMO

A presente dissertação propõe uma leitura da poética de Hilda Hilst por meio de uma abordagem surrealista, com foco nos poemas produzidos entre 1986 e 1992, compilados no livro "Do Desejo" (2004). Com sua escrita, Hilda explora o continente humano representado pela loucura, pelo sonho e pelos estados não racionais, temas que ecoam no movimento surrealista. Ao adotar esse tipo de pensamento não lógico, mas analógico, Hilst transcende a dicotomia entre o real e o imaginário. A pesquisa está dividida em dois momentos principais: o primeiro consiste em uma análise das origens do movimento surrealista, seus objetivos e projetos, bem como sua recepção no Brasil; o segundo momento compreende uma investigação da vida e obra da poeta, destacando a relação entre algumas de suas obras e o surrealismo. À medida que o texto avança, percebe-se também a relação entre o corpo e a persistência do desejo como fundamentos da criação poética e da própria vida da autora.

**Palavras-chave:** Hilda Hilst; Surrealismo; Poesia.

## ABSTRACT

This dissertation proposes reading Hilda Hilst's poetics through a surrealist approach, focusing on poems produced between 1986 and 1992, compiled in the book "Do Desejo" (2004). Hilda's writing explores the human continent represented by madness, dreams, and non-rational states, themes that echo the surrealist movement. By adopting this non-logical, but analogical thinking, she seeks to transcend the dichotomy between the real and the imaginary. This research is divided into two main moments: the first consists of an analysis of the origins of the surrealist movement, its objectives, and projects, as well as its reception in Brazil; the second moment comprises an investigation of the life and work of Hilda Hilst, highlighting the relationship between some of her works and surrealism. As the text progresses, one also notices the relationship between the body and the persistence of desire as the foundations of poetic creation and the author's life.

**Keywords:** Hilda Hilst; Surrealism; Poetry.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>1 SURREALISMO: UMA PEQUENA PASSARELA ACIMA DO ABISMO</b> .....	<b>12</b>
1.2 <i>Da psicanálise ao marxismo: o surrealismo como forma de subversão</i> .....	18
<b>2 SURREALISMO NO BRASIL: QUE NÃO SE CONFUNDA O NÃO COMPREENDIDO COM O NÃO EXISTENTE</b> .....	<b>29</b>
2.1 <i>Murilo Mendes e Jorge de Lima: o surrealismo à moda brasileira</i> .....	42
<b>3 HILDA HILST: TENTOU NA PALAVRA O EXTREMO – TUDO E ESBOÇOU-SE SANTO, PROSTITUTO E CORIFEU</b> .....	<b>56</b>
3.1 <i>Vida e trajetória literária: a intensa estadia de Hilda no mundo</i> .....	59
<b>4 NA TRAMA DOS VOCÁBULOS: BRECHAS SURREALISTAS NA ESCRITA HILSTIANA</b> .....	<b>68</b>
4.1 <i>“Que canto há de cantar o indefinível?” Uma leitura de Do desejo</i> .....	89
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>126</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>130</b>



## INTRODUÇÃO

Em 1974, no livro intitulado *Júbilo, memória, noviciado da Paixão*, Hilda Hilst profere:

Senhoras e senhores, olhai-nos.  
Repensemos a tarefa de pensar o mundo.  
E quando a noite vem  
Vem a contrafacção dos nossos rostos  
Rosto perigoso, rosto-pensamento  
Sobre os vossos atos.  
A muitos os poetas lembrariam  
Que o homem não é para ser engolido  
Por vossas gargantas mentirosas.  
E sempre um ou dois dos vossos engolidos  
Deixarão suas heranças, suas memórias.  
A IDEIA, meus senhores  
E essa é mais brilhosa  
Do que o brilho fugaz de vossas botas.  
Cantando amor, os poetas na noite  
Repensam a tarefa de pensar o mundo.  
E podeis crer que há muito mais vigor  
No lirismo aparente  
No amante Fazedor da palavra  
Do que na mão que esmaga.  
(HILST, 2001, p. 105).

É preciso afirmar e reafirmar que o sujeito não pode ser engolido pelas farsas dos sistemas ditatoriais. Repensar a tarefa de pensar o mundo. Saber que, por mais que se cale, torture, expulse ou que se obrigue a seguir determinados padrões, sempre restarão memórias, gritos e testemunhos daqueles que foram engolidos, e esses vestígios, esses pedaços de vozes, farão com que outros sigam persistindo no duro encargo de repensar o mundo.

Hilda Hilst foi uma escritora que nunca desistiu de tal tarefa. Foram mais de cinquenta anos dedicados à literatura, mais de cinquenta anos subvertendo seus próprios caminhos. Adentrar no mundo hilstiano é manter viva a imagem de uma mulher que nunca desistiu do que mais amava: a dura e sublime arte de escrever.

Com foco na linguagem em seu sentido mais rigoroso e material, no complicado jogo de livres associações e de uma metalinguagem crítica e sarcástica, o encontro com a escrita de Hilda Hilst é inquietante, sua poética fala de uma urgência que é maior do que os corpos que perpassam seu caminho.



Na prosa, a controversa escritora não tem receios de se deslocar ao inferno da experiência do imundo e do inumano, vasculhando a escória dos sentimentos, para depois, ascender ao ápice das emoções translúcidas e sacramentais.

Na historiografia literária, Hilda Hilst é uma figura deslocada, autora sem linhagem que compartilha com Augusto dos Anjos, Dario Vellozo e Sousândrade a condição de não fazer parte daquilo que Antonio Candido (1997) nomeou de “sistema literário”, justamente por não ter uma recepção sistematizada ou expressiva. Foi pouco lida pelos seus contemporâneos em vida, fato que a incomodava constantemente.

A exclusão de alguns autores pode ser esclarecida, segundo Candido, pelo “sentimento de missão”:

Como não há literatura sem fuga ao real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores se sentiram frequentemente tolhidos no voo, prejudicados no exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão, que acarretava a obrigação tácita de descrever a realidade imediata, ou exprimir determinados sentimentos de alicerce geral. (CANDIDO, 1997, p. 26).

A busca de uma identidade nacional, tecida pelo romantismo, elaborou a corrente dominante e a ocupação crítica da literatura brasileira, movimentos que de certo modo fossem contra o arranjo estabelecido, tais como o surrealismo e o simbolismo, foram soterrados. Até certo ponto, tal raciocínio explica o porquê de certas configurações de nossa historiografia literária e exclusão de autores que não se reduziam aos projetos políticos e culturais da época, como Hilda Hilst. No poema de abertura do volume *Via Espessa*, Hilda aponta para esse (não) lugar ocupado pelo poeta:

De cigarras e pedras, querem nascer palavras.  
Mas o poeta mora  
a sós num corredor de luas, uma casa de águas.  
De mapa-múndi, de atalhos, querem nascer viagens.  
Mas o poeta habita  
O campo de estalagens da loucura.  
Da carne de mulheres, querem nascer os homens.  
E o poeta preexiste, entre a luz e o sem-nome. (HILST, 2004, p.65).

Diante disto, o trabalho que será desenvolvido nas próximas páginas teve sua origem em uma tentativa: a tentativa de explorar os limites de uma leitura poética quase ensaística e de adentrar no universo das palavras de Hilda Hilst por meio de uma abordagem surrealista. Conforme a escrita foi se desenvolvendo, novos

questionamentos surgiram, revelando o vasto leque de possibilidades de leitura da obra de Hilda Hilst, incluindo a questão do corpo e a persistência com que o desejo sustenta a criação poética e a própria vida da poeta.

Como objeto e interesse de pesquisa, pretende-se utilizar a concepção de literatura surrealista como recorte para a leitura da obra lírica de Hilda Hilst com enfoque na poesia produzida entre os anos de 1986 e 1992, últimas produções poéticas antes da autora entrar na fase “pornográfica”. Os poemas abordados ao longo desta pesquisa estão dispostos no livro intitulado *Do Desejo* (2004).

É neste período que a escrita de Hilda apresenta um corpus no qual os temas recorrentes em sua obra são densamente trabalhados. Cláudio Willer (2005) sustenta a importância e a complexidade das imagens poéticas na obra hilstiana:

(...) o que a torna uma grande poeta é, em primeira instância, a capacidade de criar *imagens poéticas* através da aproximação de realidades distantes. Por exemplo, ao enxergar (aqui citando *Amavisse*, na edição de Massao Ohno de 1989, republicados em *Do Desejo*) *os ponteiros de anil no esguio das águas*. Ao dizer que uma mulher dentro dela *tinha o rosto de uns rios*, e a viu *no roxo das ciladas*. Ao criar títulos como *Rútilo Nada*. Ou ao falar de *um peixe raro de asas/ As águas altas/ Um aguado de malva/ Sonhando o Nada*, em *Da Morte. Odes Mínimas* (Ed. Globo, 2001). E, no vertiginoso *Cantares* (Ed. Globo, 2001), ao descrever *um cemitério de pombas/ Sob as águas/ E águas-vivas na cinza / Ósseas e lassas sobras/ Da minha e da tua vida*. Essas imagens rompem com o discursivo, com o prosaico. Seguem o pensamento analógico, a lógica do inconsciente que desconhece os princípios da identidade e não-contradição. (...) *O que restou de nós decifrado nos sonhos*, como diz em *Amavisse*, da alucinação e da loucura: *estendi-me ao lado da loucura/ Porque quis ouvir o vermelho do bronze*. Transportam seu leitor do 'real' imediato, empírico, para o mundo dos sonhos, alucinações, fantasias, em suma, da imaginação em sua plenitude. (*Revista Agulha São Paulo/Fortaleza*, julho de 2005. Grifos do autor).

A pesquisa estrutura-se em quatro capítulos. O primeiro capítulo faz uma incursão sobre as origens do movimento surrealista, anseios e projetos. No segundo capítulo, narra-se como o mesmo movimento foi recebido no Brasil, o terceiro capítulo é composto por um breve reconhecimento da vida e obra de Hilda Hilst. O quarto e último capítulo, é a percepção e relação da poética hilstiana com o movimento surrealista.



## 1 SURREALISMO: UMA PEQUENA PASSARELA ACIMA DO ABISMO

“Tamanho é a crença na vida (...) que, afinal, esta crença se perde” (1985, p. 33). Deste modo, inicia o Manifesto Surrealista de 1924. Não aponta para guerra alguma, tão pouco para a arte. Aponta para a existência, para um mal-estar metafísico. A paisagem da cidade grande, repleta de homens solitários em meio às massas, a mesmice e a mecanização do cotidiano permeiam toda e qualquer experiência humana. Em uma sociedade refém da técnica e do comércio, em que a repetição tende a aproximar o homem de uma máquina e perante uma classe burguesa plenamente consciente de si e de seu poder, a contemplação e a melancolia característica dos românticos não seriam mais capazes de elevar qualquer espírito.

A Primeira Guerra Mundial revelou diversos aspectos destrutivos e desumanos da sociedade capitalista-moderna. Neste contexto, manifesta-se a insensatez do sistema, o esgotamento da ciência que descobriu novos explosivos ou alguma máquina de matar, o esgotamento da filosofia que deu justificativas ao homem para que não se envergonhasse dos seus atos, o esgotamento da literatura que se tornou um simples meio de comunicação militar e por fim, o esgotamento de uma nação que se voltava contra si e se devorava.

Figuras como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, impulsionados pela repulsa de quem não seria capaz de se adequar ao sistema e aos valores dominantes, sentem na poesia uma espécie de possibilidade de salvação, de libertação do espírito contra os instrumentos de força da civilização. O poeta não é mais aquele que celebra serenamente a cultura á qual pertence. Em sentido inverso, marcado com o sinal da negação, é quem insiste em mostrar o desagradável, o que corrói uma sociedade edificada em princípios considerados alienadores do homem.

O progresso técnico andou lado a lado com o desenvolvimento da guerra, onde a autodestruição da humanidade transformou-se em “prazer estético de primeira ordem”, como menciona Walter Benjamin (1994, p. 196). Os indicativos da crise da modernidade capitalista expuseram as contradições de tal padrão civilizatório, diante disto, movimentos de vanguarda como o Dadaísmo e especialmente o Surrealismo começaram a ganhar forma, reavivando a recusa e crítica á civilização moderna.

A reação contra uma realidade oprimente, contra o positivismo científico e tudo o que supõe explicar os mistérios do mundo, ganharia os contornos de uma incontornável revolta, de uma veemente necessidade de evasão e deformação do



real. Uma vez que, contra a insuficiência do real, não haveria mais fé ou mito, restaria apenas um desconhecido inacessível.

No ano de 1916, em Zurich, na Suíça, o movimento Dadaísta anunciado e liderado por Tristan Tzara, ao confrontar o impulso destrutivo e irracional do novo tempo, atraiu a atenção de André Breton, Louis Aragon e Phillipe Soupault, especialmente após sua chegada em Paris (1920). O início do Surrealismo está intimamente relacionado a uma revista conhecida como *Littérature*, lançada em março de 1919. O título da revista, sugerido por Paul Valéry, fazia referência ao último verso do famoso poema de Verlaine, "*Arte poética*" ("E o resto é literatura").

No entanto, o termo deve ser interpretado como uma antífrase, pois a revista não seguia uma orientação estritamente literária, pelo menos, era assim que seus editores a concebiam naquele momento. Conforme Breton: "De nossa parte, se adotamos essa palavra como título, foi por ironia, com um espírito escarnecedor que não tinha mais nada a ver com Verlaine (BRADLEY, 1999, p.8). A revista, por quase três anos, foi uma espécie de órgão oficial do movimento dadaísta.

Considerado como um movimento anti-arte e precursor direto do surrealismo, o dadaísmo "exprimiu o primitivismo, o começar do zero, o novo" (GOMES, 1995, p. 19), era essencialmente um estado de espírito, seus adeptos proclamavam que todas as crenças morais, políticas e estéticas haviam sido destruídas pela guerra. Enfatizavam a criação espontânea e a recuperação dos instintos primitivos do homem. Colocaram-se contra o tradicionalismo, a arte era puro instinto, a expressão do absoluto niilismo.

Entretanto, a sedução pela vanguarda não estagnou o desejo de outro movimento capaz de ultrapassar a contrariedade absoluta do dadá. Para Breton, os dadaístas deveriam agir de uma maneira mais eficiente, não atacando apenas a arte tradicional e a maneira como se configurava a sociedade, mas também seus líderes e assim, denunciá-los como traidores da causa, do espírito e do homem.

Um dos grandes insucessos de Tristan Tzara e do dadaísmo foi a indisposição em ultrapassar os entraves do momento destrutivo, dos escândalos e do niilismo total que, embora significativos, não supriam as novas carências do momento.

Após uma série de discordâncias, em 1922, deu-se a ruptura definitiva com o movimento dadaísta, quando Breton convoca em Paris o *Congrès International pour la détermination et la défense des tendances de l'esprit moderne*, Tristan Tzara, não participa do congresso, alegando que o mesmo era uma tentativa de conciliação positiva.



Em 1924, André Breton publica o *Manifeste du Surréalisme*, o primeiro manifesto sobre a estética surrealista, dando início efetivamente ao movimento. A expressão “*surrealismo*” apareceu pela primeira vez em 1917, em uma carta de Guillaume Apollinaire, escritor e ativista cultural do início do século XX, no qual utilizou a expressão para definir sua poesia como uma espécie de sobre-naturalismo ou uma realidade excedente, tendo em vista que o vocábulo “surrealismo” ainda não se encontrava nos dicionários (NADEAU, 1985, p. 14-15).

O termo surrealismo, utilizado por Apollinaire na peça *Les Mamelles de Tirésias* (1917), era simbolizado como uma espécie de fantasia lírica. Breton definiu o termo da seguinte maneira:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se exprime, quer verbalmente, quer por escrito, quer de outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora do âmbito de qualquer preocupação estética ou moral.

ENCICLOPÉDIA. Filosofia. O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações negligenciadas até então, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na solução dos principais problemas da vida [...] (BRETON, 2004, p.40)

O Surrealismo não foi uma escola artística e não procurou uma ruptura formal ou estética. Seu alcance verdadeiro, principalmente quando considerado sob a ótica contemporânea, talvez tenha sido o de renovar as linguagens das artes, introduzir um novo tipo de representação artística, analisá-lo como um mero grupo de vanguarda significa não compreender o que motivou, inclusive, as próprias inovações estéticas. Surrealismo é, antes de tudo, um movimento:

A ideia de movimento é central ao Surrealismo e necessária (embora não suficiente) à sua compreensão (inclusive para entender a dissolução de 1969). Quem diz “movimento” deve entender “grupo”. Mas o que é um grupo? É um conjunto de pessoas com algumas opiniões e objetivos em comuns, cujos laços, meios de comunicação e formas de elaboração podem ser relativamente sistemáticas e estruturados ou tênues, informais e esporádicas. O movimento é a expressão pública e prática do grupo (PONGE, 1991, p. 16).

Franco Fortini (1965) elabora de forma perspicaz a essência do que foi essa movimentação surrealista:

Foi um movimento de ideias sobre a natureza, as possibilidades e o futuro do homem, o qual se desenvolveu, sobretudo, mas não exclusivamente, em França, durante o terceiro decênio do nosso século e desde então, com mais ou menos êxito, em outros países; um método para as investigações de certas experiências psicológicas particulares (sonho, visões, alucinações, cripto-estésias, estados de paixão intensa, etc.) e para a sua expressão mediante o emprego de técnicas tradicionalmente qualificadas como literárias ou artísticas; um complexo de comportamentos práticos, ou seja, morais e políticos (Fortini, 1965 p. 8).



Ainda, segundo Fortini, o Surrealismo, de forma mais abrangente, abarca três aspectos: o ideológico-cultural, o das pesquisas e criações, e o ético-político. Marcel Raymond apresenta outra definição intrigante sobre o movimento: "No sentido mais restrito, o Surrealismo é um processo de escrita; no sentido amplo, é uma atitude filosófica que também é uma mística (ou que o foi), uma poética e uma política" (1997, p. 246). Para complementar essa descrição, temos as considerações de Cirlot: "Sendo o Surrealismo, antes de ser uma poética (teoria e prática da criação), uma patética (modo de viver e sofrer no mundo)" (1953, p. 202).

As origens do Surrealismo remontam principalmente ao Expressionismo, que revalorizou figuras como Novalis e Hölderlin:

ambos os movimentos buscavam a emancipação total do homem fora da lógica, da razão, da inteligência crítica, fora da família, da pátria, da moral e da religião – o homem livre de suas relações psicológicas e culturais. Daí a recorrência à magia, ao ocultismo, à alquimia medieval na tentativa de se descobrir o homem primitivo, ainda não maculado pela sociedade (TELLES, 2009, p. 215).

Ao incluir a magia, a alquimia e o ocultismo é que expressionistas e surrealistas destacam suas diferenças em relação a outros movimentos. Com efeito, essa recorrência demonstra o Romantismo evidenciando sua vitalidade, e por que não dizer, sua capacidade de adaptação. Expressionismo e Surrealismo são os melhores exemplos para ratificar a famosa afirmação de Hugo Friedrich: "A poesia moderna é o Romantismo desromantizado" (1972, p. 30). Para Álvaro Gomes (1995, p. 16), o surrealismo rejeita o egocentrismo, o sentimentalismo romântico, intensifica certas características básicas da estética oitocentista, como o culto da interioridade, o senso do mistério e o ímpeto revolucionário.

A interioridade surrealista, por exemplo, não almeja a busca pela evasão, como ocorria no Romantismo; ao invés disso, Breton e seus companheiros acreditavam que "querer mudar sua própria vida, sua vida individual é abalar os próprios alicerces do mundo" (NADEAU, 2008, p. 65).

Assim como o dadaísmo, o surrealismo também se solidificou sob a crítica radical da modernidade, tendo em vista a persistência na "revolta absoluta", na "insubmissão total", no "não-conformismo absoluto", vocábulos de ordem nos Manifestos redigidos por Breton (1985, p. 81- 99). Em um de seus primeiros escritos, *La révolution d'abord et toujours*, de 1925, Breton assegura que, onde reina a civilização ocidental, os laços humanos cederam, que há mais de um século a dignidade humana é rebaixada ao valor de troca e que não é possível aceitar as leis da Economia e da Troca e a escravidão do trabalho.

O surrealismo, "[...] essa bem pequena passarela acima do abismo."



(BRETON, 1985, p.121), era a oportunidade de restabelecer no seio da vida humana:

[...] os momentos “encantados” apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia. Ou, se assim o quisermos um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha, o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista-industrial, e a aspiração utópica e revolucionária de “mudar a vida”. É uma aventura ao mesmo tempo intelectual e passional, política e mágica, poética e onírica [...] (LÖWY, 2002, p. 9).

Havia uma grande crítica, dentro da civilização moderna, contra as formas cognitivas hegemônicas, principalmente do racionalismo positivista, cuja consequência era a constituição de uma concepção instrumental da linguagem. A palavra começou a ser vista como uma ameaça para as convicções do pensamento cartesiano. A linguagem era a inimiga do pensamento e, em razão disso, o que fala tem que arcar com ela. Foi justamente no campo da palavra que o surrealismo combateu o racionalismo.

No primeiro Manifesto Surrealista, Breton e seus companheiros opuseram-se à “intratável mania de reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável”, que, por meio do recurso a um vocabulário abstrato, “embala os cérebros” (BRETON, 1985, p. 39). É nessa divergência, contra o império da lógica, que os surrealistas depositaram as suas forças.

Em contraste à estreiteza do racionalismo positivista, que não enxergava nada além dos fatos imediatamente evidentes, os surrealistas desejavam visualizar, como Rimbaud, o *desconhecido*, buscando encontrar a verdadeira grandeza do real. É por isso que, para os adeptos do movimento, mais do que reproduzir o sentido “normal” da lógica das coisas, a linguagem deveria servir para a busca de novas perspectivas, novos sentidos, imergindo no que há de mais profundo na realidade: o espaço dos sonhos e do inconsciente. É pela via do sonho que Breton espera encontrar a força motriz da imaginação e a essência profunda da humanidade. Nesse sentido:

[...] do momento em que seja submetido a um exame metódico, quando, por meios a serem determinados, se chegar a nos dar conta do sonho em sua integridade (isto supõe uma disciplina da memória que atinge gerações; mesmo assim começemos a registrar os fatos salientes), quando sua curva se desenvolve com regularidade e amplitude sem iguais, então se pode esperar que os seus mistérios, não mais o sendo, deem lugar ao grande Mistério. Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer. Parto à sua conquista, certo de não consegui-la, mas bem despreocupado com minha morte, vou suputar um pouco os prazeres de tal posse. (BRETON, 1924, p. 6).

No trecho mencionado, evidencia-se o anseio de Breton em conquistar a



unidade que se perdeu no ser humano, uma essência sutil e imperceptível, porém intensamente pressentida. Faz alusão a essa busca por meio do uso da letra maiúscula, referindo-se ao "grande Mistério". O fato de fixar como objeto de sua escrita algo inalcançável não o desencoraja, pois estar em processo legitima sua busca. Breton observa que o modo surrealista de exaltar a imaginação e o sonho encontra resistência em duas atitudes que o movimento como um todo deve confrontar. Logo no início de seu manifesto, o escritor declara a oposição que enfrenta:

O homem, esse sonhador definitivo, cada dia mais desgostoso com seu destino, a custo repara nos objetos de seu uso habitual, e que lhe vieram por sua displicência, ou quase sempre por seu esforço, pois ele aceitou trabalhar, ou pelo menos, não lhe repugnou tomar sua decisão (o que ele chama decisão!) [...] Se conservar alguma lucidez, não poderá senão recordar-se de sua infância, que lhe parecerá repleta de encantos, por mais massacrada que tenha sido com o desvelo dos ensinantes. [...] ele se agarra a essa ilusão; só quer conhecer a facilidade momentânea, extrema, de todas as coisas. (BRETON, 1985, p.35).

A precariedade da vida decorre do apelo à materialidade utilitária do mundo, fruto de uma lógica alienante que reduz o ser humano àquilo que ele experimenta na imanência concreta de suas manifestações conscientes. Embora a essência humana seja a de um "sonhador supremo", a instrumentalização utilitária do mundo priva o indivíduo da capacidade de sonhar, aprisionando a imaginação aos ditames de uma lógica fria e racional. O surrealismo, por sua vez, convoca uma lógica diferente: a simbólica, intuitiva e mágica, cuja instauração depende da resistência a uma atitude que Breton chama de "realista", a qual é considerada a fonte de todos os males e uma marca característica da cena cultural da época.

No entanto, o embate surrealista contra o racionalismo instrumental não implicava na aceitação de qualquer forma de irracionalismo. No primeiro manifesto de 1924, os surrealistas evidenciaram a necessidade de se realizar um contínuo debate entre o "racional" e "irracional", atribuindo-lhes outras conexões e perspectivas. Pode-se notar a influência da busca pela exploração do inconsciente e das forças desconhecidas que interferem no destino do homem – aqui fortemente influenciados pelas descobertas de Freud, nos primeiros anos do movimento.

Já em 1925, observa-se um crescimento significativo da consciência mais propriamente política dos surrealistas: percepções de que a luta pela concretização total dos desejos e da liberdade humana conjectura a necessidade de uma luta paralela em prol da revolução social e política.

## 1.2 Da psicanálise ao marxismo: o surrealismo como forma de subversão

Os adeptos do surrealismo defendiam que era necessária a construção de uma nova forma de existir, pois a realidade até então conhecida, era algo forjado e que aprisiona os indivíduos. Essa nova realidade era chamada pelos surrealistas de *realidade surreal* e ela seria alcançada por meio de um elo entre o universo dos sonhos e do inconsciente com a realidade que era imposta ao sujeito.

A partir de associações de processos oníricos, da decifração dos significados enigmáticos dos sonhos e dos estados de transe contrários à realidade vigente, surge a realidade surreal. O surrealismo acreditava que a realidade surreal era a melhor possibilidade para a existência humana, pois abraçava a procura do equilíbrio entre a razão da sociedade moderna e o hermético de cada ser, em um processo de construção bastante particular. É por essa razão que o movimento surrealista, dentre as demais vanguardas históricas, foi o mais obstinado em confrontar os fantasmas deixados pelos conflitos militares da época que deturpam a capacidade comunicativa dos indivíduos.

Segundo o historiador da arte William Rubin (1968, p. 64): “(...) o projeto surrealista tem dois polos de atração: o automatismo abstrato e o academicismo ilusionista (...)”. O automatismo abstrato está diretamente ligado ao processo de associação livre das coisas, enquanto o academicismo ilusionista está ligado ao processo onírico, dos sonhos. Ou seja, o movimento surrealista se desenvolve a partir da atração entre o polo da *abstração* com o polo do *imaginário*. À primeira vista, estes dois polos podem parecer distantes entre si, porém ambos estão conectados, no Surrealismo, ao conceito de imagem metafórica e alegórica que é concebida através do irracional.

O surrealismo teve uma grande influência dos estudos psicoanalíticos de Sigmund Freud (1856-1939). Inicialmente, pode-se afirmar que a relação entre surrealismo e psicanálise se desdobra em dois tempos distintos: o primeiro envolve a aproximação de Breton em relação a Freud, em 1921, quando o escritor surrealista busca estreitar laços com o psicanalista. Em um segundo momento, é a tentativa de aproximação de Lacan em relação ao surrealismo, em 1931, quando o jovem psiquiatra visita Dali. No primeiro período, o interesse predominante do surrealismo está voltado ao inconsciente e ao automatismo psíquico. No segundo momento, era a questão da paranoia e sua relação com a personalidade.

Breton, que além de poeta, também estudava medicina, cumpriu seu serviço militar na guerra em um hospital psiquiátrico, fato que teve consequências



marcantes para o seu pensamento. Durante seu período na instituição, demonstrou um interesse apaixonado pelo discurso dos loucos e da psiquiatria, é neste momento que ele descobre a obra de Freud. No caso do fascínio de Breton pelos postulados do psiquiatra, não se trata apenas de apreço pelo discurso científico, mas também de um deslocamento desse discurso para uma percepção poética, fomentando a ruptura de limites entre ciência e arte.

A escolha de Breton pela psiquiatria, que de início pode ser compreendida como um movimento de fuga à poesia converte-se em fonte de conhecimento. O hospital lhe mostra os traumas da guerra, sob a forma simbólica de um louco, cujo conteúdo do delírio era a simulação da guerra. Pode-se dizer que é o patológico que ilumina o funcionamento do psiquismo, tanto em Freud quanto em Breton. Freud parte do sintoma neurótico e chega ao sonho e à descrição do aparelho psíquico, Breton parte dessa aproximação paranoica da realidade para pensar que o elo do sujeito com a realidade se funda na enunciação. Neste caminho, que integra loucura e poesia, a noção de *automatismo* se institui no pensamento de Breton.

A primeira incursão na prática da escrita automática, que consiste em registrar indiscriminadamente os pensamentos que emergem na mente, foi compartilhada entre André Breton e Philippe Soupault, culminando na publicação do livro *Os campos magnéticos* em 1919. Retirados do mundo exterior e confinados em um quarto de hotel, os dois poetas imergem em um processo intenso de criação, abstendo-se de se alimentar e descansar, a fim de registrar ininterruptamente suas percepções, sem qualquer forma de censura. Desde essa primeira incursão, já se constata um estado alterado de consciência que perturba a identidade do Eu. A experiência de escrita automática permite compreender que a relação do sujeito com a realidade se constrói na enunciação: “A mediocridade de nosso universo não dependeria essencialmente de nosso poder de enunciação?”, pergunta Breton em seu texto “Introdução ao discurso sobre o pouco de realidade” (BRETON, 1934 p. 276).

Cabe salientar que a noção de automatismo foi abordada na tese de psiquiatria de Pierre Janet em 1889, onde ele sustentou que o automatismo é um resultado de uma dissociação mental, caracterizada pela atividade psíquica desvinculada do controle consciente. No entanto, é importante ressaltar que, quando Breton introduz a ideia do automatismo, ele não se baseia, de modo algum, nas concepções de Janet, mas sim no conceito de processo primário de Freud.

Nesse sentido, Breton se fundamenta na operação "livre" do pensamento, desprovida das restrições impostas pela consciência. Em relação à origem da noção



de automatismo psíquico na França, Sarane Alexandrian (1974) identifica duas correntes divergentes: uma advém das práticas e doutrinas ocultistas do automatismo, que abrangem o magnetismo e o espiritismo; enquanto a outra é de cunho científico e é representada por autores como Baillarger, Azam e Janet. Alexandrian sustenta que o surrealismo realiza uma síntese poética decorrente de um processo dialético em que se combinam uma tese ocultista e uma antítese científica.

A necessidade premente que Breton sentiu em elaborar uma teorização acerca da noção de automatismo o conduziu a examinar as obras de autores como Myers e Flournoy. De certa forma, Breton resgata a trajetória histórica, transitando do campo científico ao religioso. Segundo Jean Starobinski (1970), o pensamento de Breton se aproxima mais da perspectiva de Myers do que da de Freud em relação ao automatismo. Embora Breton rejeite o dogmatismo transcendental e espiritualista, ele se aproxima mais da noção de "eu subliminar" de Myers do que do conceito freudiano de inconsciente. Starobinski ressalta uma incompatibilidade fundamental entre Breton e Freud, visto que Breton confunde "o movimento do desejo com o movimento do saber" e "a liberação do desejo com a interpretação" (STAROBINSKI, 1970, p. 154).

Apesar das afirmações de Starobinski sobre a distinção entre o freudismo e o surrealismo, acredita-se que Breton busca compreender o desejo por meio do saber, mesmo que as formas de acesso a esse conhecimento sejam extremamente atípicas. Sua posição pode ser objeto de críticas, mas não deve ser confundida com uma adesão ingênua a um pensamento de natureza parapsicológica.

Breton adota uma postura não conformista em relação à doutrina freudiana e de Myers, pois seu projeto transcende as perspectivas científicas e terapêuticas. Dentro do conjunto de proposições surrealistas, podemos identificar o que Walter Benjamin denominou como a "busca de uma iluminação profana" (BENJAMIN, 1929/1971, p. 311), o conceito descreve a perspectiva adotada por André Breton em relação à escrita automática, onde a poesia é concebida não meramente como um gênero literário, mas como um veículo para a investigação do espírito e da vida. Nessa abordagem, Breton se alinha a uma tradição literária que resgata o caráter sacralizado da poesia, tal qual observado na Antiguidade clássica.

Entretanto, é essencial distingui-lo de seus predecessores, pois em sua concepção, não há a exaltação de uma posição privilegiada para o poeta, tampouco uma mistificação da atividade poética. Ao contrário, para Breton, a poesia é intrínseca a cada indivíduo, embora frequentemente mascarada por suas atividades

racionais cotidianas. Assim, a chave reside em encontrar o mecanismo capaz de liberar essa potencialidade poética latente. Essa libertação da atividade poética é viabilizada por meio do conceito de automatismo, o qual se torna acessível a qualquer indivíduo. Através dessa técnica, a poesia é democratizada e sujeita a um processo de desmistificação.

Ao permitir que o fluxo criativo do inconsciente se expresse livremente, o automatismo possibilita a manifestação de pensamentos, sentimentos e imagens de forma espontânea desvinculada das amarras da razão consciente. Dessa forma, a poesia transcende as fronteiras elitistas e se torna uma prática acessível a todos os indivíduos, experimentando uma desmistificação ao se manifestar como uma expressão genuína do âmago humano<sup>1</sup>.

É a partir das investigações de Freud acerca dos sonhos que os surrealistas entraram em contato com o universo onírico. O campo de experimentação onírica no início do século XX propiciou a superação dos limites impostos pela subjetividade burguesa, ao incorporar novas correntes de sensibilidade e pensamento, não apenas no contexto artístico, mas também transbordando seus efeitos para a esfera da vida cotidiana. Essa abordagem fomentava uma reconfiguração do modo como o indivíduo se relaciona com sua própria subjetividade e com o mundo circundante.

Com base nas explorações oníricas de Freud, “uma epidemia de sonhos se abateu sobre os surrealistas”. São sete ou oito que veem tão-somente para esses instantes de esquecimentos onde, com as luzes apagadas, falam sem consciência, como afogados ao ar livre” (ARAGON apud NADEAU, 2008, p. 50). Os artistas surrealistas identificaram nos sonhos uma dimensão poética, que os impulsionou a explorar os mesmos mecanismos regressivos (antagônicos aos interpretativos) utilizados no processo de construção dos sonhos, como recurso fundamental para a composição de suas obras.

Ainda segundo Aragon (2008, p. 49): “(...) Era o tempo em que, nos reunindo à tarde quais caçadores, fazíamos nosso quadro do dia, a conta dos animais que havíamos inventado, das plantas fantásticas, das imagens abatidas”. Assim, para

---

<sup>1</sup> Seguem alguns exemplos de frases de escrita automática retirados do livro *Os campos magnéticos*: “O círculo de heroísmo e dinheiro plana ainda, avião do mais velho modelo, sobre a província.” “A vontade de grandeza de Deus Pai não ultrapassa os 4.810 metros na França, altitude medida acima do nível do mar.” (BRETON & SOUPAULT, 1920/1988, p. 86).



estes artistas, "o inconsciente não é apenas uma dimensão psíquica explorada com maior facilidade pela arte, devido à sua familiaridade com a imagem, mas é a dimensão da existência estética e, portanto, a própria dimensão da arte" (ARGAN, 1999, p. 360).

Embriagados pela psicanálise, os surrealistas, percebiam nos estudos de Freud uma forma de se alcançar a libertação pessoal e coletiva. Era o automatismo psíquico que deveria ditar as regras, tudo despontava da imaginação e do desejo, nenhum filtro ou tipo de censura ao inconsciente eram admitidos. Acreditava-se que só com mudanças psicológicas profundas, o sujeito alcançaria uma genuína transformação pessoal, política, econômica e social.

No momento inicial do surrealismo, o primeiro paradigma encontra sua inspiração na psicanálise, fundamentando-se na técnica da associação livre, no estudo do trabalho do sonho e de seus mecanismos, bem como em sua interpretação. Esse movimento visa tornar explícito o desejo inconsciente, ao dismantelar a identidade conformada pelas normas racionais. Tal abordagem prevalece até o início da década de 1930, quando o grupo surrealista enfrenta uma séria crise e a paranoia adquire destaque com a entrada de Salvador Dalí no movimento.

A partir do ano de 1929, Salvador Dalí inicia uma abordagem denominada "paranoia-crítica" como método para alcançar o objetivo do que seria a proposição surrealista, isto é, o completo descrédito da realidade. A paranoia-crítica é uma atividade interpretativa da realidade que se diferencia dos mecanismos previamente privilegiados no primeiro Manifesto do Surrealismo, tais como o automatismo e o sonho. Em seu texto "Novas Considerações sobre o mecanismo do fenômeno paranoico do ponto de vista surrealista" (1993), Dalí posiciona a paranoia como um momento de síntese no movimento dialético que teve início com o dadaísmo. Ele argumenta que o automatismo surrealista é visto como a antítese do ativismo dadaísta. Por sua vez, a paranoia crítica é considerada um momento de síntese, visando concretizar o projeto surrealista de maneira mais ativa:

A atividade crítico-paranóica não mais considera isoladamente os fenômenos e as imagens surrealistas, mas pelo contrário, num conjunto coerente de relações sistemáticas e significativas. Contra a atitude passiva,



desinteressada, contemplativa e estética dos fenômenos irracionais, a atitude ativa, sistemática e organizadora, cognoscitiva, desses mesmos fenômenos, considerados como fenômenos associativos, parciais e significativos, no domínio autêntico de nossa experiência imediata e prática da vida. (Dalí, 1974, p. 19)

Dali apresenta uma concepção peculiar da paranoia em seu texto "l'Âne Pourri" (1930), onde distingue a crise mental característica da paranoia da crise alucinatória. Ele considera que a percepção aguçada do paranoico supera a das pessoas tidas como normais. Dali enfatiza que a força criativa reside na imagem, não no significado. O artista insiste na noção de que a habilidade do paranoico em alterar a forma de um objeto na realidade não se trata de uma alucinação. O mecanismo paranoico, assim, é capaz de engendrar novos simulacros, o que lhe desperta interesse. A capacidade de criar imagens duplicadas pertence àqueles que podem empregar metódica e conscientemente seu mecanismo paranoico.

A questão que desperta o interesse de Dali reside na força interpretativa das imagens, a qual tem o potencial de provocar no espectador uma cena paranoica em que o desejo do Outro é interpretado. Sob essa perspectiva, Dali incorpora à dinâmica surrealista uma figura de alteridade, tornando-se um estrangeiro que se une ao grupo. Curiosamente, essa alteridade não se dissipa, uma vez que Dali não adere aos ideais do coletivo surrealista, especialmente no que tange aos ideais políticos.

No ano de 1930, Jacques Lacan teve acesso ao texto de Salvador Dalí, publicado na primeira edição da revista *Surréalisme au service de la révolution*. Nesse texto, Dalí apresentava sua perspectiva original acerca da paranoia. A leitura desse trabalho impactante levou Lacan a romper com a doutrina tradicional das constituições psíquicas, e passou a conceber uma nova apreensão da linguagem na abordagem da psicose. O psiquiatra encontrou no pintor o elemento complementar que necessitava para a teorização de sua experiência clínica relacionada à paranoia. Segundo Roudinesco (1994), o ano de 1931 foi um ano de transição para Lacan:

Ele começou a efetuar uma síntese, a partir da paranoia, de três domínios de saber: a clínica psiquiátrica, a doutrina freudiana e o segundo Surrealismo. Essa síntese, que se apoiava sobre um notável conhecimento de filosofia – Spinoza, Jaspers, Nietzsche, Husserl e Bergson, em particular –, lhe permitirá elaborar a tese de medicina, que será sua grande obra da juventude. *De La psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* virá à luz no inverno de 1932 e fará do seu autor um chefe de escola. (ROUDINESCO, 1994 p.48)

A tese de Lacan foi recebida com entusiasmo pelos surrealistas. O trabalho não se restringia meramente ao escopo da psiquiatria, mas almejava promover a discussão das fundamentações subjacentes a uma nova ciência do psiquismo. Evidencia-se que, apesar de fazer uso do aparelho conceitual da psicanálise, Lacan nutria o desejo de transcender seus limites. Os surrealistas reconheceram o caráter materialista das proposições lacanianas. Sob a perspectiva da psiquiatria, sua tese apresentava-se como uma abordagem anti-mecanicista e anti-constitucionalista.

Além da psicanálise, o pensamento marxista também influenciou fortemente o surrealismo. Para os surrealistas, principalmente após a publicação do segundo manifesto, a busca pela libertação "interior" - tanto no âmbito artístico quanto intelectual - estava intrinsecamente relacionada à luta pela emancipação social do ser humano. Superando as antinomias entre objetividade e subjetividade, a revolução surrealista afirma a inexistência de contradição entre a aventura interior e a práxis histórico-objetiva orientada para a revolução social.

Nesse contexto, torna-se compreensível a aproximação dos surrealistas com o marxismo, inicialmente alinhando-se ao Partido Comunista Francês e, posteriormente, à oposição de esquerda liderada por Trotsky. Um marco significativo dessa aproximação ocorreu quando André Breton encontrou-se com Trotsky no México, em 1938, ocasião em que juntos redigiram o manifesto de fundação da *Federação Internacional de Arte Revolucionária Independente*.

No marxismo, considerado como uma "teoria geral do conhecimento", os surrealistas identificam oportunidades e possibilidades, vislumbrando o "único antídoto eficaz contra o racionalismo positivista." (BRETON, 1985, p.180). Para André Breton, o marxismo se apresenta como uma filosofia da ação revolucionária, capaz de promover uma transformação social profunda no mundo. O discurso de Karl Marx (1818-1883) alinha-se ao discurso surrealista na medida em que critica o capitalismo e o tipo de sociedade que ele gera. A vanguarda surrealista acreditava que a sociedade vigente havia deteriorado as relações humanas e, assim como Marx, defendia a necessidade de libertar as pessoas das contradições da burguesia por meio de uma revolução:

[...] o marxismo foi um aspecto decisivo do itinerário político do surrealismo – sobretudo durante os vinte primeiros anos do movimento -, ele está longe de ser exclusivo. Desde a origem do movimento, uma sensibilidade



libertária percorre o pensamento político dos surrealistas (LÖWY, 2002, p. 17).

Na perspectiva de Breton, o marxismo foi integrado ao movimento surrealista como um contraponto ao racionalismo positivista. Sua crítica em relação ao racionalismo e ao realismo já era perceptível mesmo antes de sua adesão completa ao materialismo histórico. Essa oposição ao pensamento positivista pode ser verificada por meio de uma análise do seguinte trecho do Manifesto surrealista de 1925:

O processo da atitude realista deve ser instruído, após o processo da atitude materialista. Esta, mais poética que a precedente, implica da parte do homem um orgulho sem dúvida monstruoso, mas não uma nova e mais completa deposição. Convém nela ver, antes de tudo, uma feliz reação contra algumas tendências derrisórias do espiritualismo. Enfim, ela não é incompatível com uma certa elevação de pensamento. Ao contrário, a atitude realista inspirada no positivismo, de São Tomás a Anatole France, parece-me hostil a todo impulso de liberação intelectual e moral. Tenho-lhe horror, por ser feita de mediocridade, ódio e insípida presunção. É ela a geradora hoje em dia desses livros ridículos, dessas peças insultuosas. Fortifica-se incessantemente nos jornais, e põe em xeque a ciência, a arte, ao aplicar-se em bajular a opinião nos seus critérios mais baixos; a clareza vizinha da tolice, a vida dos cães. (BRETON, 1985, p. 36)

Breton sustenta a crença de que o positivismo é responsável por restringir a capacidade intelectual do indivíduo, uma questão que se relaciona com a teoria proposta por Marx, a qual argumenta que o positivismo induz à incapacidade de romper com os mecanismos de alienação. A ideologia surrealista converge em diversos pontos com a teoria marxista, destacando-se a crítica moral de Marx ao capitalismo, por meio da qual ele enfatiza as gritantes desigualdades sociais geradas por esse sistema econômico, o qual impede o desenvolvimento pleno das potencialidades individuais e a realização emocional e intelectual dos seres humanos.

Em semelhança a Marx, Breton também condena o sistema capitalista pela degradação e desumanização do indivíduo, que, a partir da desumanização da classe operária, deturpa as personalidades individuais, convertendo as atividades essenciais à sobrevivência em meras mercadorias (HUNT; SHERMAN, 2005, p. 96).

Os estudos acerca do marxismo, abordados nesta pesquisa, evidenciam a existência de uma diversidade de interpretações em relação à teoria original de Marx, resultando na emergência de várias vertentes alternativas dentro dessa tradição teórico-política. A análise documental realizada neste estudo aponta para a



presença de uma forma particular de marxismo no movimento surrealista, conhecida como "marxismo gótico" de Breton, como relatado por Michael Löwy (2002). Essa abordagem é caracterizada por ser um materialismo histórico sensível ao elemento maravilhoso, ao momento sombrio da revolta e à iluminação que irrompe, qual um raio, no âmbito da ação revolucionária:

O marxismo de Breton distingue-se também da tendência racionalista/cienticista, cartesiano/positivista, fortemente marcada pelo materialismo francês do século XVIII - que dominava a doutrina oficial do comunismo francês - por sua insistência na herança dialética hegeliana do marxismo. (LÖWY, 2002, p. 33).

Sobre Hegel, Breton afirma:

Hegel, em sua Estética, enfrentou todos os problemas que podem ser tidos atualmente, no plano da poesia e da arte, como os mais difíceis, os quais, com sua lucidez sem igual, em sua maioria ele resolveu [...]. Afirmo que ainda hoje é Hegel que se precisa interrogar sobre os bons ou maus fundamentos da atividade surrealista nas artes. (BRETON, 1972 apud LÖWY, 2002, p. 33).

Em um primeiro momento, Sigmund Freud e Karl Marx podem parecer distantes, mas suas teorias se encontram no surrealismo com um objetivo comum: a busca pela libertação e emancipação do homem e da sociedade. Os surrealistas identificavam que o relacionamento entre pessoas ou grupos sociais estava velado pelo que é normalmente aceito como "realidade". É da relação com os pensamentos de Freud e Marx que nasce o espírito contestador do movimento surrealista:

Se vivemos, como tão bem demonstrou Max Weber, em um mundo que se tornou uma verdadeira gaiola de aço – ou seja, uma estrutura reificada e alienada que encerra os indivíduos nas "leis do sistema" como em uma prisão -, o surrealismo é o martelo encantado que nos permite romper as grades para ter acesso à liberdade. Se a civilização burguesa é por excelência, segundo o mesmo sociólogo alemão, o universo da *Rechnenhaftigkeit*, o espírito do cálculo racional – a medida quantitativa de perdas e lucros -, o surrealismo é o punhal aguçado que permite cortar os fios dessa teia de aranha aritmética (LÖWY, 2002, p. 09-10).

Para os surrealistas, por meio da arte haveria um deslocamento dos costumes burgueses e um processo de entendimento da existência humana, da libertação pessoal e social do sujeito. Era preciso "[...] abrir os olhos para convencer-se de que, se quisermos viver, é necessário cair no mundo dos delírios ou simplesmente não viver" (GÓMEZ-CORREA, 1939, p. 31).

A vanguarda assume as máximas de Rimbaud de '*mudar a vida*' e '*reinventar o amor*', as desenvolve e estrutura na ação, com uma nova ideia de sujeito e de seu



destino. O movimento abre uma intensa esperança de mudança na medida em que seus adeptos sentem a necessidade de aprofundar uma síntese do sonho e da realidade sensorial, do objetivo e do subjetivo, de libertar o espírito dos dogmas religiosos, morais e estético que se opõem à livre expressão, sobretudo por sua invocação à poesia como uma força capaz de transformar a miséria moral.

Era preciso iniciar uma jornada rumo à liberdade e para o surrealismo, a emancipação tinha duas etapas: a libertação pessoal e a libertação coletiva, sendo ambas alcançadas pelo contato com o universo irracional e onírico. A vanguarda surrealista buscava subverter tudo, principalmente a linguagem, seja ela de qualquer tipo. A linguagem, como aspecto estruturante da sociedade, faz parte da formação do complexo campo simbólico humano. Para os surrealistas, subverter a linguagem era uma forma de questionar a realidade e acessar determinados domínios da mente que a lógica não permitiria e nem conseguiria.

## **2 SURREALISMO NO BRASIL: QUE NÃO SE CONFUNDA O NÃO COMPREENDIDO COM O NÃO EXISTENTE**

A literatura brasileira, até ao menos a primeira metade do século XX, foi marcada pela relevância atribuída à escrita documental, uma vez que a literatura nacional se encontraria cativa de uma manifesta dimensão factual e ao emprego da averiguação de uma verdade da pátria ou da realidade. Diante disto, o surrealismo constituiu-se numa presença minoritária no país, sofrendo um processo de abafamento que precisa ser compreendido por meio de algumas particularidades sociais, políticas e culturais de nossa sociedade.

Flora Süssekind (1984) pontua que o naturalismo esteve presente na literatura brasileira desde o século XIX, demandando produções documentais que legitimaram com um projeto de nação. Assim como o naturalismo, o realismo requer da escrita a ocultação de ambiguidades e assimetrias. Ao intencionar a conquista de um real único, sem rupturas e por atuar em operações ideológicas de vínculos orgânicos, naturalismo e realismo afastam certas indagações críticas e certas curiosidades filosóficas de suas produções:

Da linguagem [no naturalismo] espera-se que restabeleça simetrias, que crie analogias, perfeitas, que desfaça rupturas e diferenças, que se apague e funcione como mera transparência. Exige-se do literário que perca suas especificidades, suprima opacidades, ambiguidades, conotações. Torna-se assim o texto mera denotação, transparência cujo significado se encontra noutro lugar. Em possíveis autoridades literárias, genealogias ou nacionalidades, produzir uma imagem de país que não esteja fraturada por dependências, utopias e divisões torna-se praticamente uma obrigação nacional. E se a nação se aproxima da utopia, do simulacro, a adjetivação de uma cultura ou de uma literatura como nacionais não pode ser feita sem se pensar duas vezes. (SÜSSEKIND, 1984, p. 34 - 35).

Verossimilhança e referencialidade são dois vetores realistas, enquanto conciliadores de verdades extratextuais. No naturalismo e realismo, uma obra literária ganha confiabilidade quanto mais se colocar como realidade e não como ficção. Dessa forma, no contexto moderno brasileiro, era necessário retratar o mais fielmente possível personagens, paisagens e episódios por meio de uma escrita de traços realistas, valorizando uma literatura de fundo memorialista e documental. Uma escrita que não deixasse visível em seu processo narrativo uma mínima circunscrição referente aos conceitos de identidade da nação tendia a ser relegada a um papel secundário.



Mário de Andrade, em 28 de novembro de 1924, sugeriu que somente uma arte piamente brasileira poderia gerar uma produção artisticamente civilizada em terras nacionais:

Nós temos que criar uma arte brasileira. Esse é o único meio de sermos artisticamente civilizados. (...) Veja bem: abasileiramento do brasileiro não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo. O Brasil pros brasileiros não é isso, significa só que o Brasil, pra ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações que hoje em dia dirigem a civilização da Terra, tem de concorrer pra esse concerto com a sua parte pessoal, com o que o singulariza e individualiza parte essa única que poderá enriquecer e alargar a Civilização. (ANDRADE apud JARDIM, 1978, p.119-20).

Em um primeiro momento, a problemática nacional não era o elemento principal do discurso literário moderno brasileiro. Os modernistas de primeira ordem teriam pretendido a comunhão ao universal, sem intermediários, para além das fronteiras do nacional, almejavam a reforma do meio artístico total. Todavia, como distingue Eduardo Jardim (1978, p. 108), somente a partir do ano de 1924, questões como o nacionalismo e o tema da brasilidade teriam sido inseridos mais marcadamente no contexto modernista

Também em 1924, um grupo modernista de São Paulo, destacando Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, lança um manifesto e livro de poemas denominados *Pau-Brasil*. A obra era um conjunto de poemas e desenhos de linhagem primitivista, satíricos e humorísticos, tendo como intenção demolir com a herança dominante do nacionalismo conservador e ufanista.

No ano seguinte, o movimento literário denominado Verde-amarelismo, liderado por Menotti del Piccha e Plínio Salgado, defendia o fortalecimento do poder do Estado Federal, exaltando valores de raça, família, terra, moral cristã, se contrapondo ao Movimento Pau-Brasil, pois viu nele aproximações com o Dadaísmo e o Surrealismo e porque seria o produto de ideologias exóticas e forasteiras.

Essas aproximações concretizaram-se no momento em que Oswald lançou o último movimento que radicalizou o Pau-Brasil: a *Antropofagia*. Segundo Valentim Faccioli (1999), a proposta artística, cultural e social assemelhou-se ao surrealismo:

Sob muitos aspectos o Brasil e a América Latina contavam com as condições excepcionalmente favoráveis para uma relação rica e produtiva com o surrealismo organizado e combatente, pois não só sobreviviam (e sobrevivem) nesta região de culturas indígenas e africanas, por exemplo, que se expressam em suas formas próprias à margem do campo erudito, mas também a produção não é presidida pela racionalidade liberal capitalista do mercado artístico (FACIOLI apud PONGE, 1999, p. 294).

A Antropofagia teve origem na ideia proposta por Tarsila do Amaral (1886-1973). Conforme relatado por Aracy Amaral, em 11 de janeiro de 1928, durante a celebração do aniversário de Oswald de Andrade, a pintora o presenteou com sua última obra. Profundamente impressionado, Oswald convocou Raul Bopp (1898-1984) para contemplar a peça, comentando: "É o homem, plantado na terra". Amaral destaca que Tarsila recorda-se apenas da discussão entre os dois amigos acerca da pintura e da declaração de Bopp: "Vamos criar um movimento em torno desse quadro". A obra era *Abaporu*, cuja etimologia remete a "Aba" (homem) e "Poru" (que come). Tal criação representou o desdobramento natural da fauna-flora tarsiliana, metamórfica, consolidada pela artista em uma fusão orientada pela paleta cromática da fase Pau-Brasil (AMARAL, 1975). Anos depois de pintar o quadro, Tarsila identificou a origem de sua criação:

[...] [o Abaporu] uma figura solitária, monstruosa, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado repousando no joelho, a mão sustentando o peso-pena da cabecinha minúscula. Em frente um cacto explodindo numa flor absurda [...] Só então compreendi que eu mesma havia realizado imagens subconscientes, sugeridas por histórias que ouvira quando era criança. [...] ... A casa é assombrada, a voz do alto que gritava do forro do quarto, aberto no canto, "eu caio", e deixava cair um pé (que me parecia imenso); "eu caio", caía outro pé, e depois a mão, outra mão e o corpo inteiro, para o terror das crianças apavoradas (TARSILA apud AMARAL, 1975, p. 249).

É relevante salientar que a estreita afinidade com o surrealismo em sua fase antropofágica emerge em virtude das oportunidades proporcionadas pela projeção do inconsciente na expressão artística. Tarsila, por sua vez, faz menção aos sonhos como fatores motivadores de suas pinturas, como já delineado anteriormente. Contudo, algumas telas antropofágicas apresentam uma potência peculiar, amalgamando estranhamento, presença-ausência e vigor libidinal, o que as aproxima inegavelmente de momentos marcantes do surrealismo, tais como as paisagens fantásticas de Max Ernst (1891-1976), os espaços infinitos de Yves Tanguy (1900-1955) e algumas "paisagens humanizadas" de Salvador Dalí (1904-1989)

A teoria do inconsciente de Freud e o movimento surrealista foram influentes nas correntes parisienses da época, e Oswald de Andrade se inspirou nessas ideias para explorar o conceito de retorno ao selvagem e a apropriação do tabu transformado em totem. É importante ressaltar que os vanguardistas europeus



adotaram o primitivismo como forma de combater a tradição passadista, valorizando o "pensamento selvagem".

Enquanto o Expressionismo, Dadaísmo e Surrealismo buscavam no elemento instintivo, no pensamento mágico e nas forças do inconsciente (primitivismo psicológico) o caminho para renovar a arte, os cubistas se concentraram em um primitivismo da forma, encontrando inspiração na arte africana e em Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). O primitivismo de Oswald, de acordo com Bina Maltz (1993, p. 22), absorveu tanto o primitivismo psicológico quanto o primitivismo da forma, ambos filtrados pela exaltação da vida urbana e do progresso tecnológico:

[...] na passagem do tabu em totem, dando origem à hipótese do parricídio – esta explicaria a evolução do estado natural (Natureza) para o estado social (de Cultura) e a origem mítica da compulsão antropofágica, que, pela repetição do rito, transformando o tabu em totem, redimiria a humanidade do crime parricida. A devoração do tabu – o pai tirânico – teria resultado na exteriorização da autoridade paterna, mecanismo que passou a agir como Superego coletivo inibidor do incesto. (MALTZ, 1993, p.18)

No momento em que Oswald propôs a Antropofagia como o princípio teórico norteador de uma cultura brasileira específica, parece que haveria uma dupla devoração no tabu a ser convertido em totem. A primeira devoração é marcada pela admiração e desprezo em relação aos europeus. Há uma mistura de sentimentos contraditórios, onde há uma atração pelo que a cultura europeia representa em termos de progresso e desenvolvimento, mas também há um sentimento de indignação ocasionado pela influência e domínio europeu em terras brasileiras.

É pertinente trazer alguns pontos importantes do Surrealismo como o revisionismo estético de Salvador Dali. Segundo Schwartz (2002, p. 25-27), no quadro da transição entre a experiência surrealista e uma realidade não reprimida e a produção de um novo mundo ao mesmo tempo objetivo e racional, os manifestos, os filmes, as obras plásticas e os romances de Dalí devem localizar-se precisamente no ponto de inflexão da linha evolutiva que conecta em um extremo o moderno Surrealismo, e em outro extremo o espetáculo pós-moderno. Conforme a análise do autor, o nome que Dali deu a esta virada radical da estética surrealista foi "canibalismo". O propósito de Dalí era a transformação do surrealismo estético para um surrealismo comestível. E aqui nota-se um dos grandes diálogos entre o Surrealismo e a Antropofagia: o canibalismo pertencente ao programa de ambos.



O canibal é para Oswald de Andrade e os surrealistas, a expressão de um sujeito que não seria conduzido por hipérboles da razão instrumental e civilizatória. Para o surrealismo, mais do que uma mentalidade pré-lógica, o primitivo vincula um arquétipo do homem de predeterminação e predominância onírica. Em seu princípio ativo, o primitivo simbolizaria para o mundo moderno a imprevisibilidade e o limite fronteiro capaz de abalar quaisquer previsões que ordenem e que organizem a prática culta da vida pelo cultivo da razão instrumental.

Segundo Benedito Nunes (1979, p.8), o momento experimental do modernismo, período anárquico e de maior comunicação com as vanguardas artísticas europeias, se estendeu até meados de 1930. Na poética do antropofagismo, as relações com as vanguardas europeias teriam se tornado mais complexas na arte e na cultura brasileira. Para Oswald de Andrade, a revolução caraíba estaria mais próxima da revolução surrealista do que de qualquer outro tipo de vanguarda europeia:

O ano de 1923, véspera do Surrealismo, terá sido tão importante para a literatura francesa quanto foi para Oswald de Andrade e para a marcha de nossa revolução artística e literária. (...) Oswald entrou em contato com a comunidade vanguardista de Paris, principalmente por intermédio de Blaise Cendrars, que sobre ele exerceu duradoura influência. Por que não poderá ter caído sob o olhar do viajante literário, entre velhos exemplares das revistas Nord-Sud (1917), de Sic (1916) ou de recentes números de Littérature e de 391, misturados a volumes de Apollinaire, de Max Jacob, de Reverdy e de André Breton, o *Manifeste Cannibale*, de Picabia? (...). Não nos admiramos, pois, que Oswald tenha pescado nas águas não-territoriais desse *mare nostrum* da época. Aceitamos os fatos principais do roteiro intelectual oswaldiano e discordamos da interpretação segundo a qual a antropofagia de 1928 se reduz às matrizes do canibalismo europeu (modelo culinário-erótico das novelas de Marinetti e modelo agressivo antiburguês do Manifesto Canibal de Picabia), e que, portanto, Oswald de Andrade se afirmara apenas como divulgador de certos experimentalismos europeus, quanto à função de sua obra no processo do movimento modernista. (...). Atribuindo-se condição de herdeiro dos instintos ancestrais da espécie, o primitivismo antropofagístico, que se faz remontar ao manancial do imaginário e da vida impulsiva, seria a nascente de todas as revoluções, sem excetuar a surrealista. Vanguarda de todas as vanguardas, o antropofagismo passaria da América à Europa... A herança caraíba reencontrava, assim, o mundo civilizado e deveria fertilizá-lo. Nosso Modernismo, cronologicamente atrasado, era um começo, uma origem. (NUNES, 1979, p.12-36).

Em 1922, Mário de Andrade, no “Prefácio interessantíssimo”, do livro *Paulicéia desvairada*, traçou um diálogo com as produções do inconsciente em sua poesia, mesmo que contido por uma instância racional:



Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. (...) Quem canta seu subconsciente seguirá a ordem imprevisível das comoções, das associações de imagens, dos contatos exteriores. Acontece que o tema às vezes descaminha. (...) Dom Lirismo, ao desembarcar do Eldorado do Inconsciente no cais da terra do Consciente, é inspecionado pela visita médica, a Inteligência, que o alimpa dos macaquinhos e de toda e qualquer doença que possa espalhar confusão, obscuridade na terrinha progressista. Dom Lirismo sofre mais uma visita alfandegária, descoberta por Freud, que a denominou Censura. Sou contrabandista! E contrário á lei da vacina obrigatória. Parece que sou todo instinto Não é verdade. Há no meu livro, e não me desagrada, tendência pronunciadamente intelectualista. Que quer você? Consigo passar minhas sedas sem pagar direitos. Mas é psicologicamente impossível livrar-me das injeções e dos tônicos. A gramática apareceu depois de organizadas as línguas. Acontece que meu inconsciente não sabe da existência de gramáticas, nem de línguas organizadas (...). Não quis também tentar primitivismo vesgo e insincero. Somos na realidade os primitivos duma era nova. Esteticamente: fui buscar entre críticos sobre os primitivos das eras passadas, expressão mais humana e livre de arte. (ANDRADE, 1993, p.73-7)

Ainda no “Prefácio interessantíssimo”, o poeta demonstra uma predileção pelo caráter espontâneo que deveria guiar a expressão lírica. Porém, a poética de Mário combina lirismo com uma predisposição intelectualista:

Leitor: Está fundado o Desvairismo. (...) Acredito no lirismo, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada. Há, porém, raro exemplo neste livro. Uso de cachimbo A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer empecilho a perturba e mesmo emudece. Arte, que somada a Lirismo, dá Poesia, não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avistá-lo das pedras e cercas de arame do caminho. Deixe que tropece, caia e se fira. Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos. Que Arte não seja, porém, limpar versos de exageros coloridos. Exagero: símbolo sempre novo da vida como do sonho. Por ele vida e sonho se irmanam. E, consciente não é defeito, mas meio legítimo de expressão. (...). Quem canta seu subconsciente seguirá a ordem imprevisível das comoções, das associações de imagens, dos contatos exteriores. (ANDRADE, 1993, p.59-68).

Sérgio Buarque de Hollanda, no texto intitulado “Perspectivas” publicado em 1925, defende uma escrita do inconsciente como meio de revigorar a civilização, com base na liberdade de forças primitivas em favor de uma produção diferente de qualquer concepção racionalista. Segundo o sociólogo, na noite é que se enxergaria e o sonho seria uma via de acesso ao inconsciente e fonte de criação artística:

Já se ousa pretender mesmo e sem escândalo, que a mediocridade ou grandeza de nosso mundo visual só dependem da representação que fazemos dele – da qualidade dessa representação. Nada nos constrange a que nos fiemos por completo na suave e engenhosa caligrafia que os homens inventaram para substituir o desenho rígido e anguloso das coisas.



Hoje mais do que nunca toda a arte poética há de ser principalmente – por quase nada eu diria apenas – uma declaração dos direitos do Sonho. Depois de tantos séculos em que os homens mais honestos se compraziam em escamotear o melhor da realidade em nome da realidade, temos de procurar o paraíso nas regiões ainda inexploradas. Resta-nos, portanto, o recurso de dizer de nossas expedições animadas por esses domínios. Só à noite enxergamos claro. (HOLLANDA in: LEONEL, 1984, p.75).

Ao redigir um ensaio fundamentado em experimentações surrealistas do inconsciente, Sérgio Buarque, mais próximo de Oswald de Andrade do que de Mário, defendia uma libertação estética em relação aos efeitos de formas culturais estranhas ao país. Oswald de Andrade foi o primeiro escritor brasileiro a entrar em contato com escritores surrealistas, em viagem a Paris no ano de 1923. Seu manifesto *Pau-Brasil* foi publicado no círculo parisiense em 1925 por *Au Sans Pareil*, editora de muitos dos poetas surrealistas.

Como menciona Benedito Nunes (1979), em 1927, antes da primeira publicação do *Manifesto Antropófago* (1928), a antropofagia oswaldiana nutria-se também das proclamações antiestéticas dadaístas à defesa surrealista da extraracionalidade dos mitos. O canibal seria dotado de algo mais do que uma mentalidade pré-lógica. Em tal circunstância, a vinda do escritor francês surrealista Benjamin Péret ao Brasil (1929) foi saudada pelo grupo antropófago como um fundamental precursor:

Está em São Paulo Benjamin Péret, grande nome do surrealismo parisiense. Não nos esqueçamos de que o surrealismo é um dos melhores movimentos pré-antropofágicos. A liberação do homem como tal, através do ditado do inconsciente e de turbulentas manifestações pessoais, foi sem dúvida um dos mais empolgantes espetáculos para qualquer coração de antropófago que nestes últimos anos tenha acompanhado o desespero do civilizado. (...) **Depois do surrealismo, só a Antropofagia.** (SCHWARTZ apud GUINSBURG, 2008, p. 848, grifos meus).

Entretanto, os traços do surrealismo não se definiram no Brasil como os outros *ismos*. Nos anos 1920, o surrealismo era alcunhado de *supra-realismo*, muitas vezes de forma depreciativa. Tristão de Athayde, em seu artigo “O Suprarrealismo”, associou o primeiro Manifesto do surrealismo à selvageria e à “baixeza dos instintos” (PONGE, 1999, p.318). Em outro artigo, publicado em julho de 1925, o mesmo crítico referiu-se a Oswald de Andrade como o principal praticante brasileiro de um modelo de literatura suicida, criador de uma poesia que, apesar de ser composta de termos como “mandioca, aborígene, pré-cabrálca, pré-colombiana,



pré-mongólica”, seria contrária, direta ou indiretamente, a duas fontes europeias: o dadaísmo e o expressionismo (ATHAYDE, 1925, p. 4).

Diante do alvoroço e ignorância em relação à compreensão do surrealismo no Brasil, Benjamin Péret, em entrevista publicada no *Correio manhã*, no dia 21 de fevereiro de 1929, salienta que:

O surrealismo não é nem o supra-realismo como é corrente denominá-lo aqui, nem um realismo mais acusado, como aquele de Zola. É um realismo espiritual que não admite a separação do valor moral da personalidade individual. (...) Repousa sobre a crença numa realidade superior de certas formas de associações até então negligenciadas, na onipotência dos sonhos, no jogo desinteressado do pensamento. Ele tende a arruinar definitivamente todos os mecanismos psíquicos e a substituí-los na resolução dos principais problemas da vida.

Contudo, segundo Robert Ponge (1999, p. 72), após ter publicado no *Diário da Noite* de São Paulo entre 25 de novembro de 1930 a 30 de janeiro de 1931, uma série de treze artigos intitulados de “Candomblé e Makumba”, Péret foi expulso do Brasil por motivos políticos pelo governo Vargas. Três livros que possuíam afinidade direta com propósitos do grupo surrealista foram confiscados e destruídos pelos órgãos policiais do governo de Getúlio, são eles: *Sinal de partida*, de Mário Pedrosa, *Revelações do príncipe de fogo*, de F. Índio do Brazil e *O almirante negro*, de Benjamin Péret. Desse modo, a recepção do surrealismo no Brasil, na primeira metade do século XX, ficou à margem dos cânones de uma literatura em que eram reconhecidos escritores que tinham como cerne a questão da brasilidade em suas produções.

O surrealismo ocupou um entre-lugar no cenário moderno brasileiro por elementos oriundos de política literária. Por questionar, em tom anticonformista, as delineações nacionais e seus confinamentos formais, o surrealismo esbarrou em praticamente todos os vanguardismos brasileiros nacionalistas por princípio, com exceção da *Revista de Antropofagia*.

O Modernismo brasileiro foi um movimento de renascimento artístico centrado no nacionalismo crítico. Benedito Nunes menciona que a modernidade literária brasileira não deve ser lida refletindo apenas influências de vanguardas artísticas europeias, mas sim como uma confluência oriunda da busca de uma nova linguagem crítica em reação ao realismo do século XIX:

Parece-nos, pois, que o estudo das influências no modernismo brasileiro não pode ser orientado segundo uma perspectiva unilateral, que atribua ao



nosso movimento a posição de receptor passivo de empréstimos de fora. Quando os receptores também são agentes, quando a obra que realizam atesta um índice de originalidade irreduzível, é que o empréstimo gerou uma relação bilateral mais profunda, por obra da qual o devedor também se torna credor. (NUNES, 1979, p.27).

Diante da citação de Nunes, tende-se a dizer que durante o modernismo, o movimento antropofágico foi o período mais intransigente de rompimento com a tradição. Os componentes que integram a cultura brasileira são observados por Oswald de Andrade como constituidores da capacidade de pensar a realidade através de instâncias intuitivas e imaginativas de uma natureza particular. No cenário da década de 20, as instâncias do inconsciente e do primitivo partilhavam de uma condição comum: de não serem um objeto viciado pelo uso do hábito. A partir de uma poesia de linhagem primitivista, Oswald despreza a retórica inflada do homem bacharelesco, a marcha do progresso contida em discursos patrióticos e identifica a cultura como uma entidade mental capaz de conciliar tensamente categorias antagônicas.

Para Oswald, o primitivismo tinha valor culturalmente crítico contra a imposição da sabedoria europeia, pois as criações primitivas tinham o poder de suscitar o espírito livre nas obras modernas, redefinindo valores antigos retidos por certa indigestão intelectual. Dialogaria, de certa forma, com o primitivismo defendido pelos surrealistas no predicado de valorização das disposições relativas da mente humana, uma vez que o primitivismo, em questão no modernismo posterior à Semana de 1922 seria menos cronológico e mais de valorização de estados brutos da alma coletiva, agentes de fatos culturais. Segundo Geiger (1999), o surrealismo seria:

Um primitivismo psicológico, um método artístico de exploração do subconsciente, longe dos grandes corpos petrificados da cultura racional. Mas na medida em que o subconsciente não é, para TA, senão lodo a ser decantado, indistinção caótica a ser submetida à disciplina criadora, esse método é por sua vez sintoma cultural de degenerescência: abandono dos grandes edifícios da civilização por uma liberdade de criar ao ar livre uma arte que não poderá aspirar à permanência. (...). É que os primitivos do tempo que se iniciava não seriam os modernizados ou modernizantes, mas os modernistas, isto é, aqueles capazes de captar o que há de novo e autêntico na modernidade. Há aí uma reflexividade de mútua dependência e potencialização entre a condição moderna e o encontro com o primitivo como original e autêntico. Isto é, a modernidade modernista não nos afasta dos 'dados primitivos', daqueles elementos nativos, mas faz com eles nosso ingresso na modernidade e na universalidade. O que significa propor que o primitivismo seja entendido como coetâneo e correspondente do moderno como ruptura – e, portanto, constituindo aquele elemento capaz de produzir



um simétrico inverso da ideia de Tristão sobre a 'ida ao clássico'. Em vez de um movimento progressivo de incorporação e disciplinamento e aprimoramento dos elementos brutos – seja da arte, da inteligência ou da nacionalidade– a ida ao primitivo seria a verdadeira cultura, sem parâmetros (não sem elementos) importados impostos. (GEIGER, 1999, p.234).

A antropofagia tencionava a apreciação de um saber intuitivo, capaz de assimilar a brasilidade de forma sintética e nova. Decorrente da metafísica selvagem de povos primitivos, a prática antropofágica se iniciaria pelo estômago e pela deglutição do mundo em seus próprios termos. O movimento se opõe aos sistemas e aos contornos disciplinares de apreensão do real, pois considera que o sentimento ou a vivência do nacional deveria passar ao largo das formas sistêmicas de apreensões analíticas que ainda estivessem sujeitas a qualquer recalçamento disciplinador proveniente do processo de colonização.

No *Manifesto Antropófago*, em 1928, os indígenas antropófagos são caracterizados como "surrealistas avant la lettre", já que, com a língua tupi, a peculiaridade do novo já se fazia presente no Brasil. Conforme a perspectiva de Oswald, "nunca aceitamos o nascimento da lógica entre nós (...) Já possuíamos a língua surrealista. Já possuíamos a Idade do Ouro. A magia e a vida" (ANDRADE, 1990, p.48). Através de sua obra, Oswald estabelece conexões com o primitivismo etnológico, uma tendência em voga entre os vanguardistas europeus, notadamente os surrealistas. Isso envolve a apreciação dos elementos mágicos e instintivos da experiência humana.

Ele descreve os tupis como portadores do "substrato inconsciente" de uma espécie de "religião natural" antropofágica, oferecendo assim uma abordagem original para compreender a cultura brasileira. André Breton acreditava que "o olho existe em estado selvagem", mas Oswald de Andrade propõe uma maneira de "ver com os olhos livres", abraçando sua realidade cultural e valorizando poeticamente os eventos etnográficos.

Conforme apontado por Benedito Nunes (1979, p. 11), Oswald de Andrade, com sua urgência teórica e uma avidez singular pelo novo e pela novidade, foi entre os modernistas aquele que sintonizou de maneira mais profunda o espírito das vanguardas europeias. Ele combinou o sarcasmo europeu de *Ubu Roi* com a astúcia brasileira de *Macunaíma*. Nunes explora a ligação entre elementos primitivos e a poética de Oswald:



Foi através da óptica do primitivismo assim compreendido, que Oswald de Andrade interpretou e assimilou à sua própria obra as conquistas formais, as ousadias teóricas e o estilo de ação da prática da literatura e da arte novas que se acumulavam, às vésperas do advento do Surrealismo na ambiência intelectual de Paris agitada pelos últimos fogos cruzados das pequenas e irreverentes revistas adversas, a que ligaram seus nomes Cocteau e Radiguet, Picabia, Éluard e Tzara. Mário de Andrade acompanhava de São Paulo, lendo e anotando, os ecos dessa batalha campal, de que Oswald de Andrade assistia o coroamento, que foi o solene Te-deum surrealista celebrado pelo profeta Breton. (NUNES, 1979, p. 24- 25).

No caso de Oswald de Andrade, sua ligação com o surrealismo deriva de um viés anárquico capaz de transformar a imagem poética, desde seu papel de representação do mundo até sua apresentação. Por meio de uma alta tensão criativa, para além da simples integração de elementos estéticos, na poética do surrealismo, haveria uma simultaneidade híbrida de extremos, mas não um de assimilação. Para os surrealistas, o racionalismo absoluto deveria limitar suas atividades a um círculo estreito de problemas práticos. Em sua crítica à razão instrumental, Breton não opôs a ordem racional da vida cotidiana ao sonho ou à vigília, mas buscou estabelecer um terceiro estado a partir da combinação dos dois, como mostra o enunciado: “o imaginário é tudo aquilo que tende a se tornar real” (ANTUNES, 2001, p.53).

Segundo Octavio Paz (1996, p.51), os artistas surrealistas poderiam ser descritos como pintores de pensamento e de mitologias pessoais, pois visavam alcançar uma forma composicional semelhante à pintura, por meio da transmissão da profundidade mental na forma e pela configuração do espaço pictórico como maneira de revelar pensamentos instanciados, sem pretensão realista. Nesse sentido, Oswald assim como Breton, reprovava na literatura francesa a abundância do racionalismo e idealismo.

Para Floriano Martins (2001), o modo como o surrealismo ocupou um entre-lugar na literatura brasileira, se deve ao fato de que a objetividade acentuada nas produções artísticas brasileiras do século XX ter asfixiado quase todas as manifestações de viés irracionalista na cultura do país. Pode-se observar que a crítica literária brasileira, defensora em boa parte, de uma escrita realista comprometida em retratar traços locais, considerou o surrealismo somente como uma prática de natureza programática, reduzindo-o a uma categoria insensata dos *ismos*, sem compreender a relevância dos seus desdobramentos em diversas instâncias intertextuais de produção literária brasileira.

Todavia, mesmo que haja casos de poetas que usavam traços da escrita surrealista em suas obras, tal como Oswald de Andrade e Murilo Mendes, a história literária no Brasil valorizou escritores construtores da linguagem realista,



eventualmente, a herança cartesiana e positivista brasileira explique tal fato. Sobre tal hegemonia racionalista nos intelectuais brasileiros, Octavio Paz (1984, p.117) salienta que o positivismo foi na América Latina dos séculos XIX e XX, mais do que um método científico e sim, uma ideologia, uma crença. O cenário filosófico do século XIX deságua no positivismo, que segundo Cortázar (1998, p.77) foi uma “postura eufórica e fechada a qualquer vislumbre super ou infra-humano, a qualquer visão mágica da realidade”.

Já na década de 1950, surge a vanguarda concretista. O poema concreto é marcado pelo rompimento com a lógica linear discursiva. Em diálogo simultâneo com as artes visuais, os poetas concretos fixaram a questão artística entre funcionalidade e estrutura. Para Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, adeptos da vanguarda, o surrealismo representaria uma fantasia hedonista de escape da realidade.

Em manifesto no ano de 1957, Décio (2006, p.100) declara que: “a poesia concreta é exatamente o oposto de todo surrealismo e expressionismo”. Haroldo de Campos afirma que os dadaístas eram “pregadores da pura idiotia e do caos artístico” (p.139). Com fundamentos opostos à poesia concretista, o movimento surrealista é descrito de forma insatisfatória no meio concretista:

A poesia concreta repudia o irracionalismo surrealista, o automatismo psíquico, o caos poético individualista e indisciplinado, que não conduz a qualquer tipo de estrutura e permite – como já disse alguém – uma espécie de ‘comunismo do gênio’. O poema concreto não se nutre nos limbos amorfos do inconsciente, nem lhe é lícita essa patinação descontrolada por pistas oníricas de palavras ligadas ao sabor de um subjetivismo arbitrário e inconsequente. (...) Assim, o poema concreto propõe-se a ser uma coisa vigente por si mesma, uma relação de materiais determinada estruturalmente pelo poeta. (CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p.81)

Em contradição às formas prefixadas da poesia tradicional, os poetas concretistas acreditavam na função libertadora da arte e defendiam uma poesia estruturalmente consequente. Por tal compreensão, por meio de um ponto de vista construtivista, Haroldo define o surrealismo como um “desejo decadentista de pulverização caótica como espelho do mundo absurdo” (CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p.151).

Para Augusto de Campos, a fixação na metáfora corrente na história do avanço da poesia ocidental teria criado o surrealismo: “a história da evolução da poesia é e sempre foi uma história de revolução, de tentativas e tentativas de forçar a clausura por todas as portas, desde a rima e o metro até o processo de alienação metafórica, cujo excesso vem a dar no surrealismo,” (p.159). É importante salientar que o movimento surrealista, em um contexto de pós-segunda guerra mundial,



totalmente diferente dos anos 1920 e 1930, não tinham mais o mesmo prestígio e força.

Diante da colocação de Augusto de Campos, Octavio Paz (1968), em ocasião da tradução de “Blanco” - por Haroldo de Campos para o português - desaprova tal leitura concretista:

Discordo de sua caracterização da poesia hispano-americana como “de tradição metafórica e retórico-discursiva”. Não porque não seja exata a definição, mas por seu tom desdenhoso. (...) Não é uma tradição privativa da língua espanhola: é a tradição do Ocidente, desde suas origens até nossos dias, sem excluir a poesia contemporânea em francês, inglês, alemão, português, italiano, russo etc. Sublinho, também, que a primeira metade do século XX se caracteriza por um renascimento do poema longo (...) inclusive entre os poetas surrealistas há exemplos de poemas extensos: a ‘Ode a Fourier’ de Breton. (...) Quanto à metáfora: a poesia concreta também é metafórica. Exemplos: esse extraordinário poema em que se descreve a cristalização da forma (‘cristal/fome = fome de forma; forma de fome = cristal = forma’). (...) A utilização inaudita dos signos linguísticos que os senhores praticam é sempre de essência simbólica: não podia ser de outro modo, tratando-se de linguagem. Certo, a retórica da poesia concreta não é discursiva – mas é retórica: a linguagem é nossa condição, nossa constituinte. A eliminação do discurso, ademais, não resgata os senhores do discurso: a prova é que quase sempre seus poemas vêm acompanhados de uma explicação. (PAZ; CAMPOS, 1994, p. 99-100).

Ainda para Paz (1982), o que diferenciaria o surrealismo de todos os outros movimentos, seria a habilidade de transformação e a capacidade de transpor e transcender o espaço histórico:

Não se pode enterrar o surrealismo porque não é uma ideia e sim uma direção do espírito humano. A decadência inegável do estilo poético surrealista, transformado em receita, é a de uma forma de arte determinada e não afeta essencialmente seus poderes últimos. O surrealismo pode criar novos estilos, fertilizar os velos ou, inclusive, prescindir de toda forma e se converter num método de busca interior. (PAZ, 1982, p.304)

A prática da poesia não é apenas uma invenção oral, mas também a criação da realidade por meio da palavra poética. Ao contrário do que pensava o racionalismo de Descartes, para o surrealismo, o homem moderno seria infundido com uma espécie de atividade mitológica, e a função da poesia é aproximar os poetas dos símbolos por meio da condensação múltipla dos mesmos. Na medida em que o princípio da não contradição prevalece diante da realidade do lógico, a poética surrealista afirma certos erros produtivos dos sentidos pelos quais pensamento e linguagens podem conectar uma ideia.

De certo modo, o surrealismo articulou uma modernidade antimoderna, manifestada em uma realidade alheia à modernidade fundamentada no culto do progresso. As obras surrealistas não reivindicam um estilo, pois os registros literários tradicionais entendem o termo como marca registrada do *eu* inscrito na obra, como uma impressão digital. Como movimento intelectual, em seu caráter



desnacionalizante, criticou as práticas civilizacionais, refletindo uma cultura de ruptura entre o nacionalismo atávico e o patriotismo hereditário.

Filhos anticartesianos e ilegítimos da literatura nacional, os surrealistas desmantelam a ferrugem do costume ao romper as fronteiras nacionais e as desconcertantes indicações de filiação primitiva. O estado de espírito surrealista, em seu potencial anarquista, mostra-se incompatível com qualquer expressão limitada a uma busca de remodelação da nação. As abordagens críticas do modernismo brasileiro limitaram o surrealismo ao francesismo ou a um tipo descompassado de vanguarda histórica, omitindo sua dimensão filosófica e amplitude intertextual presente na escrita de certas obras brasileiras. Ainda que as obras modernistas tenham sido atreladas ao princípio norteador do nacional, existiram indícios surrealistas nas produções de certos escritores brasileiros.

### *2.1 Murilo Mendes e Jorge de Lima: o surrealismo à moda brasileira*

Gilberto Mendonça Teles salienta que Murilo Mendes teria sido o precursor teórico da vanguarda surrealista no Brasil: “(...) do surrealismo é imperativo dizer-se que, para Murilo, ele foi principalmente uma disciplina, um rigor, uma ascese poética” (TELES apud GUIMARÃES, 1993, p.31). Em sua releitura do surrealismo, Mendes exerce como preceito o fato de que, para os surrealistas, a poesia seria a realidade primordial e viver a poesia seria tão importante quanto escrevê-la:

(...)Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos de cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares. (MENDES apud GUIMARÃES, 1993, p.48).

Mendes (1994) descreve André Breton como alguém que buscava a revolta permanente, um dos maiores inconformistas e rebeldes de todos os tempos, aquele que teria ressaltado o âmago do subconsciente a um plano de contínua vigilância crítica:

Nós todos éramos delirantemente modernos, queríamos fazer tábua rasa dos antigos processos de pensamento e instalar também uma espécie de nova ética anarquista (...). Saudamos o surrealismo como o evangelho da nova era, a ponte da libertação. (...) Ele suscitou uma nova atmosfera poética e apontou a possibilidade de novas combinações intelectuais fascinantes. (MENDES apud NERY, 1984, p. 95).

Para Júlio Guimarães (1993, p. 63), a poética muriliana possuiria uma paradoxal “fé surrealista”, desenvolvida por meio do dialógico em que o caráter



onírico de sua escrita se basearia no plano de uma poesia dedicada a “sacudir os sonhos” (GUIMARÃES, 1993, p. 65) e transfigurar o real: “Do surrealismo é imperativo dizer-se que, para Murilo, ele foi principalmente uma disciplina, um rigor – uma ascese poética” (GUIMARÃES, 1993, p.15). Publicado em 1944, o livro *As metamorfoses* apresenta indícios de expressões do movimento. Para o crítico Fábio de Souza de Andrade:

O livro de 1944 oferece uma versão madura, pessoalíssima e muito brasileira das três matrizes estético-ideológicas que resultaram numa poética única: o filtro de um humor irônico, a liberdade das associações surrealistas, um catolicismo sensualista e pouco ortodoxo. (ANDRADE, 2002, p. 13)

No poema "O emigrante", que inaugura o livro de Murilo Mendes (2002, p. 23), identifica-se uma estrutura que se assemelha à disposição de uma composição musical. Os primeiros acordes anunciam os principais fraseados, revelando suas promessas e futuro. Essa característica se destaca especialmente na primeira estrofe, que funciona como um compêndio de uma poética singular:

A nuvem andante acolhe o pássaro  
Que saiu da estátua de pedra.  
Sou aquela nuvem andante,  
O pássaro e a estátua e a pedra.

A abertura desse poema adquire um tom extraordinariamente peculiar, característico de uma poesia surrealista. A imagem evocada poderia facilmente servir como legenda para uma pintura de René Magritte. Os elementos, os substantivos, revelam-se simultaneamente simples e contrastantes. Em alguns momentos, a nuvem assume o papel de sujeito, capturando uma ação, como a do pássaro que emerge da estátua de pedra.

Em outros momentos, o eu lírico, antes sujeito, transmuta-se nos componentes mencionados anteriormente: "nuvem", "pássaro" e "estátua de pedra". Se Fernando Pessoa multiplicará as personalidades em heterônimos, Murilo Mendes, à maneira dos surrealistas, buscará conciliar os contrários, por isso que “nuvem” e “estátua de pedra” precisam comparecer fundidas nesse “eu”. Essa primeira conexão, sugere de forma sutil o desenvolvimento de um poder alquímico das artes, em particular, da poesia moderna do final do século XIX, que se tornou fundamental tanto para o surrealismo quanto para Murilo.

O substantivo "nuvem" permeará todo o livro, representando a diversidade, a multiplicidade e a descontinuidade, será o símbolo por excelência do "emigrante" ou mesmo da mudança. Em outras palavras, será a expressão mais marcante das metamorfoses, do movimento, do "andante" e da transcendência. No livro analisado, o poeta dedica uma verdadeira ode aos encantamentos desse ser mutante, como é

possível notar no seguinte trecho do poema:

Antiga nuvem, és o princípio da dança,  
A construção do real, a poesia do  
pobre. Ó nuvem, fértil contadora de  
histórias:  
Quantas noites te observei,  
Quantas manhãs me consumi te acompanhando.  
(Os homens marchavam para seus negócios  
Ou então para a matança dos irmãos.)  
Nenhum dançarino dançou nem dançará como danças,  
Nuvem plástica no passado e no futuro,  
Confidente da minha história, da minha funda insônia,  
Confidente dos meus amores golpeados,  
De tudo o que alcançamos e perdemos – nuvem.  
(MENDES, 2002, p.39)

O escrito acima, para início de leitura, pode-se relacionar com o poema “O estrangeiro” de Baudelaire (2010, p. 33), onde o verso termina da seguinte forma: “Ei! O que é então que você ama extraordinário estrangeiro? / Amo as nuvens, as nuvens que passam lá, lá adiante, as maravilhosas nuvens”. Contrariamente, enquanto o poeta francês direciona seu olhar para uma esfera etérea, Mendes, valendo-se de um procedimento inverso, faz uso da nuvem como um elemento intrínseco ao estar no mundo, trata-se de um modo de engajar-se na realidade, ao invés de evadir-se dela.

Enquanto Baudelaire se lançava na tentativa de expressar uma transcendência ansiada, o eu lírico muriliano atina para o poder imanente de acolhimento e fluidez que reside na nuvem. É necessário trilhar as sendas da história, percorrer as eras, e é imprescindível metamorfosear-se. O poeta parte da própria tessitura da realidade, reconhece como uma entidade tangível, a fim de participar ativamente dela. Esse ato se reveste de um traço genuinamente surrealista, tanto pela metamorfose em si, como pela natureza alquímica de atingir a vida.

As imagens poéticas de Murilo não buscam uma censura, não buscam a lei do menor esforço, não buscam apenas realidades sumárias, não pretendem sequer recorrer ao “bom-senso”, às classificações de costume. Murilo e Surrealismo buscam as associações negligenciadas.

Murilo e Hilda Hilst compartilham uma afinidade clara na busca pela unidade, na fé, no poder revelador da poesia e na exploração da tensão entre o terreno e o celestial, o que, em certa medida, os coloca como poetas de uma mesma linhagem. No entanto, as diferenças entre eles também são bastante significativas. A sensualidade presente na poesia de Murilo se manifesta estruturalmente como um anseio por conectar elementos opostos, em busca de uma nova ordem superior à realidade, uma harmonia mais profunda e de natureza incomum, na qual corpo e



espírito se entrelaçam. Por outro lado, na poesia de Hilst, o desejo, embora também seja um impulso para a poesia, é sempre permeado pela sombra do pecado, pelo peso do corpo, que arrasta o sujeito para baixo quando a direção desejada é, acima de tudo, ascender.

O que há para ser dito sobre Murilo Mendes também convém para Jorge de Lima, o poeta é frequentemente abordado quando se trata do surrealismo, sendo retratado de duas maneiras distintas: como um poeta essencialmente surrealista ou como um poeta cujas obras exibem marcantes influências desse movimento.

É plausível afirmar que a relação entre Jorge de Lima e o surrealismo possa ser proveniente, em parte, pela influência de Ismael Nery, conhecido como o criador do *Essencialismo*, um artista de múltiplas facetas e amigo de Murilo Mendes. Ismael Nery viajou à Europa e teve contato direto com figuras importantes do movimento surrealista, como André Breton e Marc Chagall, em 1927. Foi ele quem compartilhou com Mendes as ideias surrealistas, que por consequência, alcançaram Jorge de Lima.

O Essencialismo se configurava como uma filosofia a ser vivenciada no cotidiano, compartilhando similaridades com o cristianismo primitivo, ao exigir que o ser humano se indigne diante das injustiças presentes no mundo. Um aspecto significativo do sistema essencialista consistia na concepção de um Cristo encarnado e como modelo a ser seguido pelos indivíduos. Nesse contexto, a filosofia de Nery converge com algumas das premissas do Surrealismo, especialmente no que se refere à inexistência de incompatibilidade entre o espírito e a matéria, bem como a necessidade de vivenciar tal filosofia no âmbito cotidiano e fundamentada na busca por justiça social.

Dessa maneira, a perspectiva católica presente no Essencialismo se opunha à religiosidade autoritária do Antigo Testamento, em que Deus se revelava como um juiz pronto a vigiar e punir, aproximando-se, em vez disso, da concepção do Deus do Novo Testamento, especialmente na Encarnação de Cristo que se estende à igreja e a todos os seres humanos. Nesse contexto, Cristo é considerado não somente como uma divindade, mas também em sua dimensão humana, tornando-se um modelo a ser seguido pelos poetas e artistas.

Essa perspectiva religiosa também é identificada na escrita de Jorge de Lima, especialmente em *Invenção de Orfeu* (1952) - obra analisada nesta parte da pesquisa e que era de grande agrado de Hilda Hilst - onde se evidencia sua preocupação com a desarticulação das noções tradicionais de tempo e espaço. Nesse contexto, observa-se a multiplicidade do poeta ao encarnar a figura de

Cristo/Orfeu, retratado como seu guia e fonte de inspiração. A obra destaca a fusão entre elementos místicos e simbólicos, com a presença de figuras religiosas, enfatizando a dimensão espiritual e transcendente do ser humano.

Jorge de Lima diz que o poeta deve ter “fome do eterno, do essencial, do universal” (LIMA, 1958, p.66). Em sua concepção, a poesia é primordialmente um dom divinamente concedido e reveste-se de um caráter eterno: “a poesia será sempre uma revelação de Deus, dom, gratuidade, transcendência, vocação” (LIMA,1958, p. 64), e se expressa por meio de “uma espécie de magia capaz de provocar sensações apenas com os sons combinados, encantamento graças ao qual as ideias nos são comunicadas por palavras que, entretanto, não as exprimem” (LIMA, 1958, p. 66-67). Nesse contexto, o poeta concebe o ato de criar poesia como uma revelação, visto que representa uma manifestação do poder divino, uma espécie de dom que se abate sobre ele.

Na mesma obra, nota-se a presença do onirismo na composição da escrita: “durante dois anos fui escrevendo o poema sem saber onde iria chegar, de quantos versos constaria, nem o que pretendia. Com a sua leitura depois de composto é que verifiquei a sua intenção independente das minhas intenções (...). Foi feito como criação onírica” (LIMA, 1958, p. 94). É nessa direção que o poeta concebe sua poesia: “Nenhum poeta, creio, constrói com planta. Isto é próprio da arquitetura. Depois de produzido o poema quem quiser que o classifique ou etiquete. O essencial é que seja poesia” (LIMA, 1958, p.97).

A intersecção entre o universo onírico e a expressão poética remonta a tempos remotos, sendo possível encontrar em obras líricas diversas alusões ao sonho enquanto estado espiritual que proporciona ao poeta uma elevação da alma, uma perfeição instintiva, um vislumbre de beleza ou uma sensação de liberdade criativa. Ao longo do século XIX até meados do século XX, a poesia moderna estabeleceu uma estreita relação com o onirismo. Segundo Hugo Friedrich:

a poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – observou-a com alguns resíduos. A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções – repudiadas como prejudiciais –, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. (FRIEDRICH, 1991, p.16-17).

Nesse contexto, a poesia lírica moderna adota uma abordagem formal que se distancia do vocabulário usual, privilegiando a utilização de elementos pouco convencionais. A sintaxe é fragmentada e as expressões nominais intencionalmente primitivas, enquanto a metáfora e a comparação são empregadas de forma



inovadora. É por meio dessas características distintivas que a poesia moderna se revela como um corpus de compreensão desafiadora, em que a surpresa e a estranheza emergem como traços centrais. A capacidade de evocar o inesperado e o enigmático assume, portanto, uma posição central na compreensão e apreciação desse tipo de produção artística.

Na lírica moderna, o poeta não quer a cópia da realidade, mas sim transformá-la. Para isso, ele usa o sonho e a fantasia, que são caminhos de estimular sua criatividade. De acordo com a teorização de Baudelaire, apontada por Friedrich: “a fantasia decompõe toda criação; segundo leis que provêm do mais profundo interior, da alma, recolhe e articula as partes e cria um mundo novo.” (FRIEDRICH, 1991, p. 55). A fim de transcender o domínio da lógica que impera por meio do racionalismo utilitário e voltado ao senso comum, os surrealistas apontam para as portas dos sonhos. Para eles, o mundo onírico possibilita uma ampliação do conhecimento ao se desvincular de amarras estritamente racionais. Dessa forma, a imaginação é valorizada e garante a profundidade da mente, antes restrita pela racionalidade.

Há alguns exemplos do onirismo em *Invenção de Orfeu*. No Canto I, o poeta declara que pretende contar uma “história mal-dormida” de uma viagem: “Contemos uma história. Mas que história?/ A história mal-dormida de uma viagem”. A narrativa se desenrola em uma intersecção entre os estados de vigília e sono, configurando-se como uma história noturna e gitada, conforme expresso pelo termo “mal-dormida”. É contada por um viajante que assume uma posição adversa ao estado habitual: não está plenamente desperto, tampouco em repouso, unindo dessa forma metafórica a imaginação (evocada pelo ambiente noturno) e a atividade poética (representada pelo estado de vigília) na construção de seu enredo.

No mesmo poema, na parte V, torna-se evidente a exaltação da imaginação quando o poeta solicita ao escriba da jornada que não omita a narrativa do que se oculta sob o véu da aparência, incluindo também os elementos fictícios:

Não esqueçais escribas os  
somenos, as geografias pobres, os  
nordestes vagos, os setentrões  
desabitados  
e essas flores pétreas antilhanas.  
Há nesses mapas números pequenos,  
uns tempos esbraseados para pestes  
e muitos ossos tíbios chamuscados,  
faces perdidas, formas inumanas.  
Não esqueçais, escribas, ir contando

nas cartas o que está aparente, ao lado  
das invenções em seu fictício arranjo.  
E os pequenos orgulhos, sempre quando  
quereis fugir ao mundo persignado,  
ó impenitente e despenhado arcanjo.  
(LIMA, 1997, p. 512)

Essa perspectiva é sustentada ao longo de toda a composição, conferindo-lhe um marcante caráter imaginativo, o qual frequentemente se expressa por meio de imagens surrealistas, como se pode observar no verso: “faces perdidas, formas inumanas”. No anseio de escapismo de um ambiente tumultuado e inóspito, se manifesta a insatisfação com a realidade vivenciada por ele. Esse contexto nota-se alegoricamente no verso: “quereis fugir ao mundo persignado”.

Na parte XVIII do poema, é possível identificar uma representação que se assemelha a uma transmutação alquímica, na qual se observa a metamorfose de um elemento em outro, uma transformação que somente ocorre por meio da ruptura com a representação mimética tradicional do mundo, e com a incorporação da imagem surrealista:

Éguas vieram, à tarde, perseguidas,  
depositaram bostas sob as vides.  
Logo após borboletas vespertinas,  
gordas e veludasas como urtigas  
sugar vieram o esterco fumegante.  
Se as vísseis, vós diríeis que o composto  
das asas e dos restos eram flores.  
Porque parecem sexos; nesse instante,  
os mais belos centauros do alto empíreo,  
pelas pétalas desceram atraídos,  
e agora debruçados formam círculos;  
depois as beijam como beijam lírios.  
(LIMA, 1997, p. 39)

Por meio de uma imaginação intensa, percebemos uma representação surrealista que ilustra a metamorfose de flores em borboletas e de figuras mitológicas, tais como o centauro e cavalos alados. Além desses elementos característicos da mitologia clássica, é possível notar que as imagens presentes no poema são construídas através do processo metafórico distintivo da montagem surrealista. Desse modo, a imagem poética surge como uma criação original e singular, uma vez que parece ter sido concebida pela primeira vez por meio de um processo inovador.



É pertinente destacar o caráter pictórico presente no poema, demonstrando uma atenção especial do poeta à textura de determinados elementos por ele representados, como as borboletas descritas como "gordas e veludas como urtigas" e a imagem do "esterco fumegante". Nesse contexto, é relevante enfatizar o enriquecimento que a poesia obteve a partir da influência da pintura surrealista, que fundia o mundo real com o imaginário, o visível com o invisível e o racional com o irracional. Cabe destacar que Jorge de Lima era artista plástico. Notáveis pintores, como De Chirico, Picasso, Braque e Dalí, deixaram de representar a natureza de forma mimética para deformá-la, criando assim uma nova realidade. O que se observa é um desinteresse dos artistas pelo mundo "sensível", pois não havia mais sentido em reproduzir mimeticamente a realidade.

Uma das metáforas de maior relevância no poema *Invenção de Orfeu*, que revela o procedimento poético empregado em sua construção, está expressa na parte XXIV, onde o poeta se autodenomina "engenheiro noturno". Essa expressão rompe com a aparente dicotomia ou separação entre razão e inspiração no processo criativo artístico. Desse modo, a ideia de que existem apenas duas possibilidades criativas se desfaz: a primeira, em que o artista criaria somente por meio da inspiração, e a segunda, em que a criação seria puramente resultado do raciocínio lógico.

Abrigado por trás de armaduras e esgares,  
o engenheiro noturno afinal aportou  
ao nordeste desta ilha e construiu-lhe as naves.  
Penoso empreendimento o invento desse cais  
e desse labirinto e desses arraiais.  
Para britar a pedra escreveram-se hinos  
prontos para marchar ou morrer sem perdão.  
Numeraram-se chãos cada qual com seus ossos,  
reacendeu-se a colméia, atçou-se o pavio.  
Lemos contos de Grimm, colamos mariposas  
nesse jato de luz em frente as velhas tias;  
e sob esse luar conversando baixinho  
com esse pranto casual que os velhos textos têm.  
O prodígio engenheiro acendeu seu cachimbo  
e falou-nos depois de flores canibais  
que sorvem qualquer ser com seus polens de urânio.  
"Feliz de quem ainda em cera se confina"...  
Disse-nos afinal o engenheiro noturno.  
Em seguida sorriu. Era perito e bom.

Vimo-lo sempre em sonho a perfurar os túneis  
forrados a papel de cópias e memórias.  
Era a carne profunda a embalar-nos nos braços  
e esse vasto suspiro a se perder no mundo;

era a marca dorsal já tatuada em porvires  
desses castos porões de prazeres  
reptantes. Inaugurou-se a festa, os impulsos  
surgiram, e em calmaria fez-se a colheita do  
sal.

Houve proibições em frente às velhas tias  
de sobrolho tardio e ternuras intactas.  
Alguma loura irmã dentro de nós dormiu,  
abriu-se em nosso tecto uma abóbada escura  
circunstancial, madura em seu silêncio cúmplice.  
Essa perturbação alcançou os meninos  
esculpidos ao pé das colunas do templo  
que desceram ao palco exibindo-se nus.  
Do noturno trabalho a gente tresnoitada  
dança de ver assim ao romper da alvorada  
esse engenheiro-ser tocando a sua gaita  
os rebanhos levar; logo no tosco jarro  
aquele lhe oferece a doce e branca ovelha,  
e a vaca os seios seus em queijos e coalhada.  
(LIMA, 1958, p. 646)

Marcel Raymond explica a relação estabelecida entre estes dois termos (razão e inspiração) na concepção artística do pensamento estético moderno, e que representa o lugar que ocupa a poesia limiana nesse cenário:

Eis aí, parece, duas correntes de sentido inverso: de um lado, uma tentativa de adaptação ao real positivo, ao universo 'mecânico' de nosso tempo; de outro, um desejo de encerrar-se no recinto do eu, no universo do sonho. Mas é preciso logo observar que é possível 'evadir-se' ou 'refugiar-se' tão bem fora quanto dentro de si; os dois movimentos podem ser segundo o caso, itinerários de conquista ou de fuga. De resto, e nisso consiste o principal, uma série de fatos contemporâneos justifica amplamente a reconciliação do real e do sonho, e quase não permite opor, a não ser de maneira abstrata, as duas atitudes que definimos. Esses fatos, aos quais corresponde a conduta dos poetas modernos, são as proposições das epistemologias sobre as condições e os limites do conhecimento, são as teorias psicológicas sobre o inconsciente ou o subconsciente, e a crença mais ou menos generalizada, ou a suspeita, de que existem no homem e fora dele forças desconhecidas sobre as quais ele pode esperar agir." (RAYMOND, 1997, p.193-194)

A expressão metafórica "engenheiro noturno" é exemplar por abranger duas características paradoxais dentro do mesmo indivíduo. O termo "engenheiro" evoca alguém que, em seu ofício, utiliza cálculo e técnicas para concretizar seu trabalho, sendo caracterizado pela aplicação da ciência e da matemática na concepção e realização de suas obras. Em contraposição a essa concepção criativa, o elemento "noturno" simboliza, de forma imediata, o mundo do sono, dos sonhos e devaneios, contrastando com o aspecto anterior. No contexto poético de Jorge de Lima, a fusão desses elementos aparentemente opostos representa a maneira pela qual o poeta elabora sua criação poética. Para Álvaro Lins:



todo poeta se fará sentir os apelos do inconsciente e a disciplina da razão; o culto do irreal e a sensação da realidade; a vertigem dos sonhos e as limitações do cotidiano; o delírio e a lucidez. Não que estes estados se misturem; eles se superpõem e se completam. Em poesia é que se pode ver bem a verdade deste princípio: 'a razão não é criadora; é ordenadora'. No ato da criação, antes que a razão intervenha, já se terá manifestado a presença das potências obscuras do ser. Só posteriormente é que a razão completa e ordena estas potências. (...) Tanto a inconsciência total como a lucidez absoluta são estados impossíveis no homem, mesmo no homem especial que é poeta. Um poema, sabe-se, é inspiração e é realização: a inspiração pode ser inconsciente, mas a realização é sempre lúcida. (LINS, 1970, p.13-14)

É necessário enfatizar que, apesar de Jorge de Lima não ser identificado como um surrealista de escola, a questão não reside em sua classificação definitiva como poeta surrealista ou não, mas sim no enriquecimento lírico proporcionado pela incorporação de elementos frequentemente similares ou provenientes desse movimento. A escrita de Lima tende a manifestar-se por meio da criação de imagens que se alinham com os fluxos de pensamento do poeta. Sua coesão poética e onírica é mais projetiva do que métrica, impulsionada por circuitos internos mais sincrônicos do que diacrônicos.

Com efeito, as forças do inconsciente humano não são exclusivas do paradigma surrealista, contudo, é pertinente reconhecer que foi através do movimento surrealista que elas alcançaram uma expressão mais vigorosa e atuante. Conforme exposto por Álvaro Lins, tal circunstância culminou em uma "disposição revolucionária" que merece ser lembrada e continuada: "uma revolução contra o espírito de imitação e de rotina, contra o falso realismo que excluía o transcendental, contra a arte petrificada nos formulários, contra a consciência lógica que não tinha coragem de se voltar para dentro de si mesmo" (LINS, 1970, p.16).

A presença recorrente do elemento onírico em Jorge de Lima não implica que sua criação poética se restrinja exclusivamente à elaboração do poema através do impulso da inspiração ou do sonho. A poesia limiana também é construída por meio de um processo formal, ao buscar, por intermédio do trabalho poético, a sua própria linguagem distintiva:

Os grandes poemas começam com a nossa visão desdobrada. Aqui já não sofremos a contingência de escrevê-los, e notamos que a mais alta significação da poesia quase nunca pode ascender da terra. Aqui todos os seres têm fisionomias familiares e nossos corpos comunicantes transparecem a unidade inconsútil. Sentimos uma dilatação total que nos torna infinitos, abrigamos os galopes das várias vidas que cruzam os desertos do mundo. Os nossos dedos são chaves de mistérios; perpassa



sobre as nossas frentes a linha de flutuação da memória desde o Início; tudo começa a nascer neste berço amoroso. Saem larvas de chama de dentro de nossas bocas (LIMA, 1958, p.554).

Frequentemente taxado como hermético, Lima estava ciente de que o poeta tem a obrigação de estabelecer uma comunicação com o leitor, caso contrário, sua poesia estaria condenada ao insucesso, restrita a si mesma. Entretanto, é importante ponderar, conforme observado por Álvaro Lins, que, em diversas ocasiões, a não transmissão da experiência poética não pode ser atribuída exclusivamente à responsabilidade do poeta: “A responsabilidade pode se encontrar no leitor, no seu prosaísmo, nos seus preconceitos, nas suas exigências de uma clareza dentro da lógica comum” (LINS, 1970, p. 20). O crítico salienta ainda que “algumas obras têm o destino de conservar um estado de mistério, de se concentrar dentro de uma espécie não comum de obscuridade” (LINS, 1970, p. 21).

Pode-se inferir que o formalismo característico de Jorge de Lima se delineia a partir da convergência de diversos elementos da concepção tradicional da poesia, somados à concepção moderna, ou seja, privilegia-se também a magia das palavras, a inspiração, a poesia como forma de conhecimento do humano, o rigor formal, a expressão espontânea, mostrando-se como um poeta que expressa as angústias do homem do seu tempo.

Cabe ressaltar que no ano de 1935, Jorge de Lima e Murilo Mendes lançam juntos a obra *Tempo e Eternidade*, logo após a conversão de ambos ao cristianismo. Este livro desempenhou um papel crucial no desenvolvimento de suas respectivas abordagens poéticas, marcando um ponto de virada distintivo na escrita de cada autor ao solidificar a busca compartilhada por elementos sagrados e sobrenaturais. A expressividade radical de Lima e Mendes revelou-se inerente tanto à busca pela elevação em direção ao estado beatífico do sagrado quanto ao desconcerto de um indivíduo diante de um mundo que o sobrecarregava. Portanto, a exploração da experiência poética dos dois visava compreender e transmitir a crise e a contradição que caracterizavam o sujeito moderno, usando a poesia como uma ferramenta para (re)construir a identidade por meio do outro. Segundo Fábio de Souza Andrade:

Nos poemas de *Tempo e Eternidade*, mais do que a demonstração de dois tipos de simplicidade poética, há o registro de duas aproximações diferentes e complementares a um mesmo tema. Os textos de Jorge de Lima tendem a condensar imagens que falem do poder angustiante da passagem do tempo, confrontando o presente



ao absoluto implicado na ideia do Juízo Final, enquanto Murilo Mendes preocupa-se mais com a ideia complementar, a perspectiva mítica da reconciliação do homem com o universo e com o criador. (ANDRADE, 1997, p. 42)

Essas manifestações não apenas refletem a condição humana diante da limitação terrena, mas também, em grande medida, as dificuldades que o indivíduo enfrenta ao buscar reconciliar-se com Deus desde a queda original de Adão. Pode-se conceber que a interação entre a adversidade representada pela negatividade e o anseio pela elevação espiritual transcenda a experiência de expiação, sendo esta última somente plenamente elucidada no âmbito intrínseco, onde se desenvolve a relação intensamente vivenciada com a esfera sagrada.

Na dimensão da poesia, tal como em Hilda Hilst, reitera-se que Jorge de Lima e Murilo Mendes procuraram uma abordagem formal que lhes permitisse expressar a referida tensão, destacando o desejo de recuperar a conexão com a transcendência que se perdeu na era moderna:

Tenho os movimentos alargados.  
Sou ubíquo: estou em Deus e na matéria;  
sou velhíssimo e apenas nasci ontem,  
estou molhado dos limos primitivos,  
e ao mesmo tempo ressoo as trombetas finais,  
compreendo todas as línguas, todos os gestos, todos os signos,  
tenho glóbulos de sangue das raças mais opostas.  
Posso enxugar com um simples aceno  
o choro de todos os irmãos distantes.  
Posso estender sobre todas as cabeças um céu unânime e estrelado.  
Chamo todos os mendigos para comer comigo,  
e ando sobre as águas como os profetas bíblicos.  
(LIMA, 1997, p. 425)

Se por um lado, a crise foi desencadeada pela perda da conexão íntima do indivíduo com o sagrado, por outro lado, a poesia emergiu como um locus propício para uma experiência regeneradora. Em outras palavras, a ênfase recai não sobre uma verdade que remete à origem da humanidade, mas sim sobre a verdade que se manifesta na experiência humana como sua substância intrínseca, com o propósito de liberar o desejo que persiste em um sujeito fadado à indigência social, buscando sua restauração através da comunhão com o outro no contexto da expressão poética.



### 3 HILDA HILST: TENTOU NA PALAVRA O EXTREMO – TUDO E ESBOÇOU-SE SANTO, PROSTITUTO E CORIFEU

A sublime forma de expressão que é a poesia, conforme evoca a perspicaz memória de Armindo Trevisan (1993, p.7), mediante a influência de Ramón Jiménez, volta-se para uma pequena parcela da humanidade. Há poetas que recebem uma profusão de denominações, tais como "poetas herméticos", "poetas obscuros", "poetas malditos" e "poetas eróticos". A sociedade convém dizer, enfrenta dificuldades em coexistir com tais escritores. Na verdade, até mesmo os devotos da poesia impõem suas restrições sobre "esses poetas". Se a poesia se configura como uma "jornada pelo desconhecido", como outrora desejado por Maiakovski, há autores que levam esse axioma às últimas consequências.

Hilda Hilst é um dos nomes mais controversos da literatura brasileira contemporânea. Transitou entre prosa, poesia e dramaturgia, tendo seu processo criador fundamentado em um caráter intimista, voltado às questões mais incógnitas do sujeito. Por meio de uma linguagem visceral, de extremo desejo e busca incontida por respostas que lançou a escritora numa paixão literária repleta de paradoxos entre o intrínseco e o transcendente. A escrita hilstiana segue um labirinto de excessos, numa incursão que une o visível ao invisível. Além de escritora, era uma leitora voraz. Novaes Coelho, estudiosa da obra de Hilda Hilst, aponta as afinidades eletivas da autora:

Pensadores, ficcionistas, poetas, santos filósofos, psicólogos, textos sagrados ou textos profanos, de épocas e origens as mais diversas, convivem no húmus do universo criado por Hilda Hilst. Cristo, Buda, a Cabala, Nietzsche, Fernando Pessoa, Sórora Juana Inês de la Cruz, Ernest Becker, Otto Rank, Rilke, Camões, Lorca, Kazantzakis... são alguns dos eleitos. (COELHO, 1999, p. 77)

Devido à singularidade de sua escrita e por nunca ter se envolvido diretamente com nenhum movimento ou corrente literária de sua época e país, enquadrar a obra de HH na literatura brasileira contemporânea é uma difícil incumbência. Por mais que a obra hilstiana não se encontre inserida em um cenário canônico efetivo, muito já se tem pesquisado a respeito da particularidade sob a qual foi construída sua literatura. Nelly Novaes Coelho observou que:

Hilda Hilst escritora da linhagem dos fundadores — aqueles que lançam os alicerces de novas rotas — Hilda Hilst (tal como Guimarães Rosa, Clarice



Lispector, João Cabral) vem construindo uma obra cuja matéria-prima é retirada deste nosso mundo em caos, descentrado (desde que perdeu o seu centro sagrado), mundo em acelerado processo de mutação e incapaz de responder às interrogações-limite da condição humana: Quem somos? O que fazemos aqui? Pra onde vamos nós após a morte? (COELHO, 1989, p. 544)

A palavra hilstiana é multifacetada, suas obras fogem de classificações, para ela os gêneros textuais são desdobráveis, maleáveis:

(...) Normalmente as pessoas não dizem o que veem no meu texto e eu também não sei. Eu nunca digo que são contos, novelas, poesias, porque eu não sinto que sejam contos, novelas, poesias. São simplesmente textos. Penso que não estão enquadrados dentro de nenhum código. (HILST, 2013, p. 153).

Hilda Hilst escreveu em quase todos os gêneros literários, muitas vezes derrubando as pequenas fronteiras entre eles. Hilda acreditava no poder da palavra e nas múltiplas possibilidades de articulação que ela proporciona, fato que esta de acordo com o pensamento de Kristeva, quando diz que: “a palavra literária não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais” (KRISTEVA, 2005, p. 62). Poesia, narrativa, dramaturgia, crônicas são nomes usados para seus textos na necessidade que o sistema literário tem em selecionar, enquadrar e estabelecer limites, quase sempre desrespeitados por ela, sobretudo na prosa, seu campo de maior provocação aos padrões textuais convencionais.

Influenciada pela leitura da obra *Testamento a El Greco* (1961) de Nikos Kazantzakis, aos trinta e seis anos de idade mudou-se para Campinas (SP), dedicando sua vida exclusivamente ao estudo e à produção literária:

Eu o li (Cartas a El Greco de Nikos Kazantzakis) e fiquei deslumbrada. Era um homem que ficava lutando a vida toda até terminar de uma maneira maravilhosa, escrevendo um poema de trinta e três mil versos, A nova Odisseia, onde lutava com a carne e com o espírito o tempo todo. Ele desejava, ao mesmo tempo esse trânsito daqui pra lá. Era o que eu queria: o trânsito com o Divino. E também o trânsito com o homem e todas as maravilhas da vida, o gozo físico, a beleza física do outro. Era um consumismo meu, absolutamente terrível, porque ofendia muito as pessoas (...) (HILST, 1989, p. 148)

A obra de Kazantzakis parte do pressuposto de que é necessário isolar-se da convivência social para atingir o conhecimento do ser humano. Segundo HH em entrevista, “o poeta sempre foi um exilado, em qualquer sociedade. Eu precisei me afastar da cidade para não me distrair” (HILST, 2013, p. 137). A literatura é um trabalho de aprimoramento, “não é distração, entretenimento. É uma coisa séria, que



você vai adquirindo. É difícilimo” (HILST, 2013, p. 213). No escritor, Hilda reconheceu também o desejo na pulsão de vida pela escrita e questionamentos que tanto a angustiavam como a existência de Deus, o sentido da vida e da morte.

Em Campinas, construiu sua moradia nomeada de “Casa do Sol”, na qual residiu entre 1966 e 2004, ano de seu falecimento. Nos primeiros anos, devido à falta de qualquer presença visual de urbanidade, a casa lembrava um mosteiro, uma espécie de retiro. O isolamento de Hilda na Casa do Sol se aproxima de uma decisão quase religiosa, celibatária, vendo na poesia e na literatura uma forma de renunciar ao mundano, às frivolidades. Em suma, a vida que se inscreve nas páginas é a mesma existência tensionada de uma escritora que resignifica a si mesma e às suas experiências transmutando-as em matéria literária:

Eu com tudo isso? Eu mesmo me dizia salivando as tâmaras, vivo no quarto por dois ninho-masmorra porquê de repente ficou difícil viver entre os demais, queria devorar a carne-coxa da vizinha e ao mesmo tempo usar um cilício que sangrasse o rim, ficava sempre entre o carneiro ensopado com batatas roliças e a secura das ontologias. Ficava engolindo o sopro dos grandes, repetindo: *coincidentia oppositorum et complicatio*, DEUS, DEUS *AENIGMATICA SCIENTIA*. Então por tudo isso pensei era bom me separar. (HILST, 2004 p. 36-37)

Porém, mesmo que esse isolamento tenha sido uma escolha de Hilda Hilst para poder expandir suas ideias poéticas, místicas e filosóficas, a Casa do Sol não era um lugar onde a história não penetrava. A casa tornou-se um ambiente de atração para o que acontecia no mundo. Vendo e vivendo a seu tempo, Hilda Hilst resolveu se comunicar com ele de outro modo, estabelecer alguma forma de abertura, de espaço em que pudesse falar de forma “urgente e terrível”.

Pode-se dizer que para Hilda Hilst, a escrita se aproxima daquilo que Maurice Blanchot (1994, p. 63) denominou de “reviravolta radical” ou experiência de morte, ideia intimamente ligada ao pensamento de sobre o que é o escrever, sobre a problemática da linguagem ou de como a linguagem poética seria um dispositivo para que a poeta pudesse acender indagações intensas como o amor, a morte, o divino, que em Hilda ganham aspectos de busca de sentido, de cantar um certo luto, quase um repouso ao espírito humano, bastante destruído pelos acontecimentos violentos do século XX.

Escrever, para Hilda, era “uma necessidade imperiosa de ir ao âmago de nós mesmos, um estado passional diante da existência” (HILST, 2013, p. 29). A busca, a



perda dos caminhos, o luto contínuo pela morte do sentido que guiam o desespero e a esperança confinada nos textos hilstianos a fizeram uma escritora de experimentação, que sempre zelou para que a chama se mantivesse viva, mesmo sabendo da morte constante a que a literatura está exposta, sabendo dos impossíveis que cercam a escrita. Para ela, a literatura foi uma peripécia à qual ela devia devoção total, sem escolhas, sem meio termo.

## *2.2 Vida e trajetória literária: a intensa estadia de Hilda no mundo*

Se te pareço noturna e imperfeita  
Olha-me de novo.  
Porque esta noite  
Olhei-me a mim, como se tu me olhasses.  
E era como se a água  
Desejasse  
Escapar de sua casa que é o rio  
E deslizando apenas, nem tocar a margem.  
Te olhei. E há tanto tempo  
Entendo que sou terra. Há tanto tempo  
Espero  
Que o teu corpo de água mais fraterno  
Se estenda sobre o meu. Pastor e nauta  
Olha-me de novo. Com menos altivez. E mais atento.  
(HILST, 2003, p. 17)

Hilda de Almeida Prado Hilst nasceu em 21 de abril de 1930 em Jaú (SP) e faleceu em 4 de fevereiro de 2004, em Campinas (SP). Filha única do jornalista e poeta modernista Apolônio de Almeida Prado e de Bedecilda Vaz Cardoso. Seu pai foi internado por longos períodos em clínicas psiquiátricas em decorrência da esquizofrenia, fato que fez Hilda, pela possível hereditariedade da doença, tomar a decisão de nunca ter filhos. Coursou a faculdade de Direito na Universidade de São Paulo (USP), porém exerceu por poucos meses a profissão, alegando que o meio jurídico a apavorava. A boa condição financeira da família possibilitou que Hilda gozasse de uma vida estável.

Por diversas vezes, o nome Hilda Hilst veio antes de sua obra, da jovem rica e atraente que frequentava grandes círculos da sociedade paulistana dos anos 1950, mantendo intensos romances com atores famosos e poetas, passando pela escritora que se distanciou da vida boêmia para se dedicar à literatura. A complexa Hilda revelou-se como estudiosa da comunicação com mortos via rádio, para no final

da vida reinventar-se como autora obscena ou “pornográfica”, como a chamava boa parte da mídia.

Para conhecer e compreender a produção literária hilstiana, faz-se necessário uma breve incursão pelos diferentes gêneros e títulos explorados e produzidos pela autora ao longo dos anos. Como o foco principal da presente dissertação é o estudo da poesia de Hilda Hilst, ela ganhará mais espaço neste recorte, seguido da dramaturgia e da prosa.

Hilda Hilst estreou na poesia em 1950, no auge de seus vinte anos, com os livros *Presságio* (1950, Revista dos Tribunais), *Balada de Alzira* (1951, Edições Alarico) e *Balada do festival* (1955, Jornal de Letras). As três obras expõem uma particularidade que as integra, como salienta Alcir Pécora (2003, p. 8): “é mesmo poesia em direito pleno da idade, numa dicção informal e paradoxalmente sentenciosa, muito verossímil nos vinte anos tumultuados por dúvidas e certezas demais”.

Em seus primeiros livros, Hilda revela-se uma escritora de canto incompreendido, corporificada quer na figura do louco ou de poeta contraditória a trivialidade do real e também na imagem de uma amante rendida pela impossibilidade de amar: “Me fizeram de pedra / quando eu queria / ser feita de amor” (HILST, 2017, p. 23). A poeta se ergue como porta-voz dos outros: “Eu cantarei os humildes / os de língua travada / e olhos cegos / aqueles a quem o amor feriu / sem derrubar” (HILST, 2017, p. 42). Lygia Fagundes Telles, amiga de Hilda, elogia os versos de seu segundo livro, mas critica a carência de uma técnica formal e o sentimentalismo exacerbado. Em 1952, Sérgio Buarque de Holanda, a respeito de sua obra, diz que é “uma arte em crescimento e, só por isso, imatura” (HOLANDA, 2002, s/p). Anos mais tarde, em entrevista à equipe de *Cadernos de literatura brasileira: Hilda Hilst em relação aos três livros publicados*, Hilda salienta que:

Eu tinha 18 anos quando escrevi: “Somos iguais à morte, ignorados e puros e bem depois o cansaço brotando nas asas seremos pássaros brancos, à procura de um Deus”. Eu tinha 18 anos e apesar disso Cecília Meireles escreveu para mim: “Quem disse isso precisa dizer mais”. Meu primeiro livro, *Presságio*, claro, não foi uma unanimidade. Não faltou quem dissesse novamente que menores de 25 anos não deviam publicar seus poemas. Eu mesma demorei muito a me considerar uma grande poeta. (HILST, 1999, p. 27)

Na obra *Roteiro do silêncio* (1959, Anhambi), inicia-se uma modificação de rumo na escrita hilstiana, a jovialidade rica e festiva dos vinte anos fica para trás. A obra é composta por sonetos e elegias. A poeta passa a compor versos mais melancólicos que reconstroem um mundo paralelo ao caos, ao barulho, a dissimulação de falas vazias, elabora um espaço poético em que o silêncio permite à autora a chance de calar: “ventura a minha de ser poeta e podendo dizer calar o que mais me afeta/ Ventura de ter o meu mundo e resguardá-lo das cinzas das invasões e dos gestos” (HILST, 2002, p. 207). A obra marca a procura pelo exílio voluntário, em que os protocolos sociais, o abandono do corpo e do nome construído até então se constituem na ordem silenciosa: “o meu silêncio é maior / que toda solidão / e que todo silêncio” (HISLT, 2002, p. 201). Hilst descobre na linguagem uma escapatória para a asfíxica demanda do ser moderno e procura também o silêncio acalentador, compreensivo no meio do frenesi da vida.

Em *Ode fragmentária* (1961, Anhambi), a escritora demonstra preocupação com a palavra poética, com a função do poeta e da poesia no espaço em que vive e também da relevância do amor na existência, onde avalia as possibilidades de amar o outro em um mundo habitado por incertezas e corroído pela precariedade da condição humana. Igualmente nos livros *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960, Anhambi), *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974, Massao Ohno), *Cantares de perda e predileção* (1983, Massao Ohno) e *Cantares do sem nome e de partidas* (1995, Massao Ohno), Hilda situa-se novamente no discurso do fracasso amoroso, pecaminoso ou impossível para o sujeito lírico. Nestas obras, é muito forte a presença da dialética entre o erotismo e a idealização amorosa.

Em todas as obras citadas acima, exceto *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, consolida-se a presença de uma tradição lírica medieval, demarcada também pela escolha dos títulos dos livros da escritora: ode, trova, cantares. No artigo “Canto compassado: os cantares de amigo e os Cantares de Hilda Hilst” (CAMARGO & RIBEIRO, 2010), salienta-se que a poeta realiza uma releitura da tradição medieval, especialmente das cantigas de amigo, porém com um trabalho mais complexo e com algumas diferenças em relação à forma. Hilda Hilst “conseguiu sintetizar bem traços do tradicional e do contemporâneo” (CAMARGO & RIBEIRO, 2010, p. 263).



Em *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962, Massao Ohno) e em *Trajatória poética do ser* (1967, Livraria Sal), influenciada pela poesia de Jorge de Lima e de Rainer Rilke, a poeta procura entender a tensão entre a realidade terrestre e a transcendência da existência humana. O discurso lírico é dedicado e materializado a um sentimento e experiência religiosa, o sujeito procura Deus na terra para recuperar a relação do ser humano com Ele.

Na obra *Exercícios para uma ideia*, publicada no volume *Poesia* (1959/1967), o eu lírico traz representações simbólicas do ser divino de uma maneira bem particular. Utilizando símbolos como a luz, o triângulo (Trindade de Deus) e figuras geométricas:

Se permitires  
Traço nesta lousa  
O que em mim se faz  
E não repousa: Uma idéia de Deus.  
Clara como Cousingo  
Se sobrepondo  
A tudo que não ousa.  
Clara como Cousingo  
Sob um feixe de luz  
Num lícido anteparo.  
(HILST, 2002, p. 29)

A obra *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, lançada inicialmente em 1974, emergiu como um dos títulos mais proeminentes, objeto de leitura, estudo e celebração dentro do corpo de obras de Hilda Hilst. Nota-se uma prevalência de versos livres, permeiam a temática do amor, a falta do ser amado, o erotismo, o desejo fervoroso e incessante de concretizar um amor impraticável, a morte e o sagrado. O eu lírico se apresenta como alguém que coloca o amor como o foco principal de sua poesia, ligando-o à transitoriedade do que é efêmero e à busca do inatingível. Esse elemento escapa constantemente à sua procura, mas, ao mesmo tempo, a impulsiona incessantemente: “*intocado meu corpo e tão mais triste / Sempre à procura do teu corpo exato*” (HILST, 2001, p. 25).

Nos poemas de *Da morte. Odes mínimas* (1980, Massao Ohno), a poeta experimenta um aprofundamento radical na tônica da morte. A reinvenção de formas clássicas é constante na escrita de Hilda. Nesta obra, a reinvenção da *ode* está, como aponta Alcir Pécora, na “forma poética da ode, aplicada por Hilda Hilst ao tratamento do tema da morte, que o toma então como objeto de celebração e de dicção solene” (PÉCORA, 2003, p. 7). Para ela, a morte tem significado dual: da mesma maneira que indica o fim da existência, é a via para a permanência da obra e, diante disto, a poesia se coloca como uma forma de vencê-la.

O questionamento a respeito da natureza de Deus está presente nas obras

*Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984, Massao Ohno/Ismael Guarnelli) e *Sobre tua grande face* (1986, Massao Ohno). A divindade é descrita sob diferentes perspectivas: um ser indiferente, distante, cruel e também erótico. Deus é o amante almejado, mas completamente distante e alheio aos apelos de quem o busca constantemente e sacrificialmente. Nos versos, Ele é visto como uma ideia e não como uma entidade, não há procura para uma explicação de sua existência, mas sim, da função para a ideia de Deus. Através de uma poesia de caráter metafísico-religiosa, a voz hilstiana se afirma na busca persistente do contato com o divino, com o desejo de transcendência, numa linguagem simbólica que resulta nas fronteiras entre erotismo e misticismo.

Em *Amavisse* (1989, Massao Ohno), a poeta se vê diante da consciência da existência do outro que se torna objeto de admiração, de amor e de estranheza. O título do livro, em latim, significa “*ter um dia amado*” e remete a anamnese de uma condição passional fixada no tempo como matéria de vida e reconhecimento. Na segunda parte do livro, *Via espessa*, aparece a figura do louco, como um duplo da poeta. Na terceira parte, *Via vazia*, tem-se novamente as imprecizações a uma divindade cruel. Segundo a escritora, em entrevista ao *Correio Popular*, em 1989 (HILST apud SALOMÃO, 2013, p. 105), esse seria seu último livro sério antes de embarcar na escrita denominada como pornográfica: “posso continuar escrevendo, quando morrer talvez alguém publique em algum lugar, mas não vou publicar mais nada, porque considereei um desaforo o silêncio. O editor não fez nada para que leiam os autores brasileiros. É uma despedida mesmo” (HILST apud SALOMÃO, 2013, p. 105).

É nítida sua indignação com o fato de não a lerem. Entretanto, a despedida não ocorreu, já que publicou outros livros, como *Alcoólicas*, no ano seguinte. Em *Alcoólicas* (1990, Maison de Vins) o escorrer do tempo (metaforizado na bebida, no líquido) possibilita a busca do sujeito no entendimento de sua vivência no mundo.

Em *Do Desejo* (1992, Pontes), a voz lírica feminina declara a renúncia à busca de Deus em favor de uma expressão de outro desejo, de natureza mundana e sensual, presente nas dez composições apresentadas em *Da noite* (1992, Pontes). Representando uma fase crucial do ápice da poesia da escritora, este livro reúne alguns dos poemas mais densos de sua obra lírica. Oscilando entre o mais alto e o mais baixo - unindo alma e corpo, prazer e sofrimento, blasfêmia e devoção -, a autora experimenta de forma intensa as vertigens e os abismos das questões metafísicas. Hilst configura uma possibilidade angustiante e sempre frágil de ascensão, em meio à dolorosa consciência da morte como o destino inevitável do

ser humano. 1992 foi também o ano de publicação de *Bufólicas* (1992, Massao Ohno), composto por retratos eróticos.

Em relação à dramaturgia, Hilda Hilst começa a escrever suas peças de teatro em momentos marcantes da sociedade brasileira, como o surgimento da Tropicália (1967), a estreia de *Terra em transe*, de Glauber Rocha, e quando tem início a luta armada no país, com a fundação da Aliança Libertadora Nacional (ALN), liderada por Carlos Marighela. Em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, em julho de 1999, Hilda Hilst declara que seu interesse pelo teatro começou no período da ditadura militar, mais precisamente, quando a polícia invadiu a casa de sua mãe e queimou todos os seus livros, motivada pela denúncia anônima de que era simpatizante do movimento comunista. A produção teatral da escritora está inserida nos anos de 1967 a 1969. Em 1989, na entrevista intitulada “Um diálogo com Hilda Hilst”, Nelly Novaes Coelho pergunta a Hilda Hilst salienta que:

O teatro surgiu numa hora de muita emergência, em 1967, quando havia a repressão. Eu tinha muita vontade de me comunicar com o outro imediatamente. Como não podia haver comunicação cara a cara, então fiz algumas peças, todas simbólicas, porque eu não tinha nenhuma vontade de ser presa, nem torturada, nem que me arrancassem as unhas. Fiz oito peças e depois parei. Era só uma emergência daquele momento em que eu desejava uma comunicação mais imediata com as pessoas. Mas também não deu certo. As pessoas vão ao teatro para se divertir; ninguém vai ao teatro para pensar. (COELHO, 1989, p. 544)

O teatro possibilitava o contato direto de Hilda Hilst com o público, espaço em que suas peculiaridades enquanto artista e literata poderiam estabelecer conexão entre a subjetividade, o poético e a cena. Na escrita dramaturgica, Hilda Hilst coloca os sujeitos em posição de tensão constante, onde refletiam sobre o problema de existir em um mundo dominado por artimanhas institucionais que interferiam no processo de viver. A temática da liberdade está presente nos enredos, visto que só é possível ser inteiro se houver livre arbítrio. Diante disto, Hilda situa suas personagens em um ringue de batalha, separando as que estão no curso do despertar para a vida em liberdade, das que fazem parte da engrenagem dominante. O repertório dramaturgico de Hilda constitui-se de oito peças teatrais: *A Empresa* (1967), também intitulada de *A Possessa*, *O Rato no Muro* (1967), *O Visitante* (1968), *Auto da Barca de Camiri* (1968), *As aves da Noite* (1968), *O Novo Sistema* (1968), *A morte do Patriarca* (1969) e *O Verdugo* (1969).

Após sua breve passagem pelo teatro, Hilda Hilst estreou também na ficção, a partir de 1970, ano do lançamento da sua primeira obra em prosa, *Fluxo-floema* (1970, Perspectiva). Em seguida publicou *Qadós* (1973, Edart), *Pequenos discursos. E um grande*, inserida no volume *Ficções* (1977, Quíron). Uma década depois de



estrear como ficcionista, publica a obra *Tu não te moves de ti* (1980, Cultura) e *A obscena senhora D* (1982, Massao Ohno).

Quatro anos depois da estreia de *A Obscena Senhora D*, Hilst publica, em um volume que reunia outras obras suas já editadas anteriormente, a novela inédita *Com os meus olhos de cão* (1986, Brasiliense). Nos anos 1990, a escritora publica *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990, Massao Ohno), *Contos d'escárnio/ textos grotescos* (1990, Siciliano) e o *Rútilo nada* (1993, Pontes), livros que deram início à série mais escandalosa e obscena de todos os seus trabalhos. E por fim, escreveu *Estar sendo - Ter sido* (1997, Nankin).

A prosa hilstiana surge após a decepção com a poesia, sua grande paixão literária. Ao perceber que sua obra poética não tinha atingido o leitor com a força que ela almejava - ao ser lida não se sentia compreendida -, percebeu que era necessário mudar os rumos. Embora tenha se dedicado às narrativas, Hilda nunca abandonou o eu lírico que protagoniza seus poemas, talvez seja por isso que sua prosa ficcional contenha traços estilísticos da poesia. Nessa medida, suas narrativas podem ser consideradas uma escrita de si, uma vez que apresentam, até certo ponto, características autobiográficas ou memorialistas. É durante este período de silêncio poético que a escritora se entrega à criação febril de uma linguagem metafórica, forte, satírica e contundente.

Em relação a sua produção como cronista, Hilda Hilst escreveu para o *Correio Popular* de Campinas entre 1992 e 1995, hoje reunida em *Cascos & Carícias & Outras Crônicas* (2007, Globo). Por meio da crônica, a escritora paulista criticou de forma irônica a cultura de massas e o sistema literário brasileiro. Desfrutou de seu espaço no jornal para construir um grotesco e perturbador retrato da contemporaneidade, como cita Alcir Pécora:

Hilda, em suas crônicas, falava do Brasil sem-vergonha de Collor e PC Farias, dos anões do orçamento, das famigeradas “sobras” de campanha, da chacina da Candelária, da impunidade generalizada, da arrogância boçal dos ricos, que são sempre novos-ricos, da parvoíce do plebiscito da monarquia, das negociatas do FMI, do roubo da Previdência, da secular indústria da seca, da prostituição infantil, da privatização cavilosa... De tudo isso Hilda falava e ria, brava, e ainda estaria a esbravejar, rindo, pois novos e impensáveis descalabros públicos lhe cairiam nas linhas afiadas, como ainda se apresentam a nós, todos os dias. Já estou ouvindo Hilda gritar da sala, enquanto vai vendo e ouvindo as notícias no rádio e na televisão: “me tragam meu pinico de estanho que eu vou vomitar”. (PÉCORA, 2015, p. 26)

Hilda Hilst satiriza a moralidade autoritária e cínica, exagerada ao ponto de alcançar o absurdo, presente em uma sociedade que parece estar irreversivelmente imersa na idiotia. Essa postura possivelmente visa ensaiar, por meio de uma abordagem dialética, uma resistência bem-humorada, que explore os caminhos da



invenção e da autoafirmação, mesmo diante das adversidades do pior cenário concebível. Na crônica intitulada "Tô só", a escritora recorre à intratextualidade, aproveitando-se da flexibilidade do gênero literário para desenvolver metáforas e incorporar trechos de seus próprios poemas:

Vamo brincá que o Brasil deu certo e que todo mundo tá mijando a céu aberto, num festival de povão e dotô? Vamo brincá que a peste passô, que o HIV foi bombardeado com beagacês, e que tá todo mundo de novo namorando? Vamo brincá de morrê, porque a gente não morre mais e tamo sentindo saudade até de adoecê? E há escola e comida pra todos e há dentes na boca das gentes e dentes a mais, até nos pentes? E que os humanos não comem mais os animais, e há leões lambendo os pés dos bebês e leos babás? E que a alma é de uma terceira matéria, uma quântica quimera, e alguém lá no céu descobriu que a gente não vai mais pro bebeléu? E que não há mais carros, só asas e barcos, e que a poesia viceja e grassa como grama (como diz o abade), e é porreta ser poeta no Planeta? Vamo brinca de teta  
de azul  
de berimbau  
de doutora em letras?  
E de luar? Que é aquilo de vestir um véu todo irisado e rodar, rodar...  
Vamo brincá de pinel? Que é isso de ficá loco e cortá a garganta dos otro?  
Vamo brincá de ninho? E de poesia de amor?  
nave  
ave  
moinho  
e tudo mais serei  
para que seja leve  
meu passo  
  
em vosso caminho.  
Bom-dia, leitor. Tô brincando de ilha.  
(HILST, 2007, p. 109)

As crônicas hilstianas são permeadas por elementos literários, em que o cotidiano é convertido em um ponto de partida para reflexões acerca da prática literária deste gênero. A escrita desses textos oferece uma liberdade criativa peculiar, uma vez que assume uma natureza híbrida que transcende as fronteiras entre o jornalismo e a literatura. A leitura da realidade proposta pelo cronista é dotada de uma ética jornalística, pautada na busca pela veracidade dos fatos. Ao mesmo tempo, a crônica é um texto de autoria conhecida, assumindo uma abordagem opinativa.

Com Hilda Hilst, a palavra tem um corpo próprio e se apossa dele em todas as suas dimensões fluidas. A linguagem representa uma revisita subversiva à experimentação, à fragmentação de vestígios tanto biográficos quanto ficcionais, entregando-se ao derramamento na mesma encruzilhada que contém o que é de cunho investigativo e profundamente existencial, elaborando uma concepção simbólica e metafórica do mundo, aproximando-se de uma criação contemporânea direcionada para a diversidade da linguagem como estratégia para dialogar com o sujeito.

## **4 NA TRAMA DOS VOCÁBULOS: BRECHAS SURREALISTAS NA ESCRITA HILSTIANA**

O surrealismo e sua proposição de notabilizar o papel exercido pela imaginação em todos os campos de experiência artística e sua ambição de não se ajustar apenas como uma escola ou movimento artístico-literário, mas sim como uma ética e uma estética, como um método de conhecimento que excedesse a divisão entre o real e o imaginário repercutiu, mesmo que futuramente diluído, em artistas que não se classificariam como surrealistas.

Não há como classificar a escrita de Hilst como pertencente a uma comunidade específica: dos modernistas, expressionistas, simbolistas, nem dos poetas marginais, nem dos tradicionais. Seria difícil colocá-la em relação de estreita semelhança ou comunhão até mesmo com os escritores da temática erótica, pela qual foi e é tão reconhecida.

Hilda Hilst volta-se para seu movimento interior com uma abordagem interrogativa e crítica. Nas nuances de uma experiência subjetiva convertida em linguagem, rejeitando uma realidade opaca e buscando um espaço para sua superação, a escritora constrói um universo poético único. Em tom confessional, ela revela o desconforto do ser humano contemporâneo e o vazio encontrado nas profundezas do pensamento, ao recusar a banalidade do cotidiano. A autora cria meios para uma tomada de consciência crítica, condição para a autonomia e realização do sujeito. Ao rejeitar as promessas da sociedade do espetáculo e ao destacar o desconforto da vida e o grotesco do sujeito, a escrita de Hilst reafirma sua aversão à banalidade mundana.

A produção literária hilstiana é permeada de uma busca pelo divino. A representação de um "Deus" em sua obra está estreitamente ligada a uma experiência específica de criação poético-literária, assim como outras temáticas recorrentes em sua vasta produção, como a animalidade, o corpo, a finitude, o erotismo, a velhice e a solidão.

Na poética de Hilda, Deus é concebido de maneira distinta, sendo abordado por uma perspectiva única, moldada pela característica singular da linguagem e do pensamento da escritora. O Deus de Hilst não é uma entidade oposta e complementar ao humano, tampouco uma medida inalcançável para a humanidade. O Deus de Hilst pode ser um porco. Essa contestação sobre Deus é inicialmente



delineada na obra de Hilst durante o advento de sua incursão na prosa, na década de 1970. Por meio dessa subversão, o obsceno passa a integrar de forma irrevogável o universo criativo-literário da prosa de Hilda Hilst.

Nos poemas, contos e romances de Hilda Hilst, a representação de Deus se distancia da visão tradicional, apresentando um ser falível e precário, mais próximo da condição humana. Em suas obras, a autora busca subverter as hierarquias entre planos que são considerados opostos. Ela faz isso ao criar imagens que mesclam elementos díspares e ao desviar palavras, ideias e objetos de seus significados comuns, permitindo que se libertem de suas identidades previsíveis e despertem para uma nova e desconhecida realidade. Em entrevista, Hilst destaca:

Eu pego uma situação interior do homem e persigo aquele caminho, fragmentando-o também, porque não há na vida de alguém toda uma coerência. Então eu pego um flash, um clarão inicial e procuro cercá-lo de ordem dentro da desordem daquele percurso, porque isso é que é importante: conhecer o roteiro inexplicável do homem (SALOMÃO, 2013. p. 103)

Diferente dos romances realistas, que seguem um projeto organizado em torno de uma lógica causal e de um desenvolvimento cronológico linear, os textos de Hilst se assemelham mais a fragmentos de uma identidade caótica, rompendo drasticamente com o realismo e com a noção de linearidade temporal na ficção. Nesse sentido, muitas das características da obra de Hilst parecem alinhadas à estética surrealista.

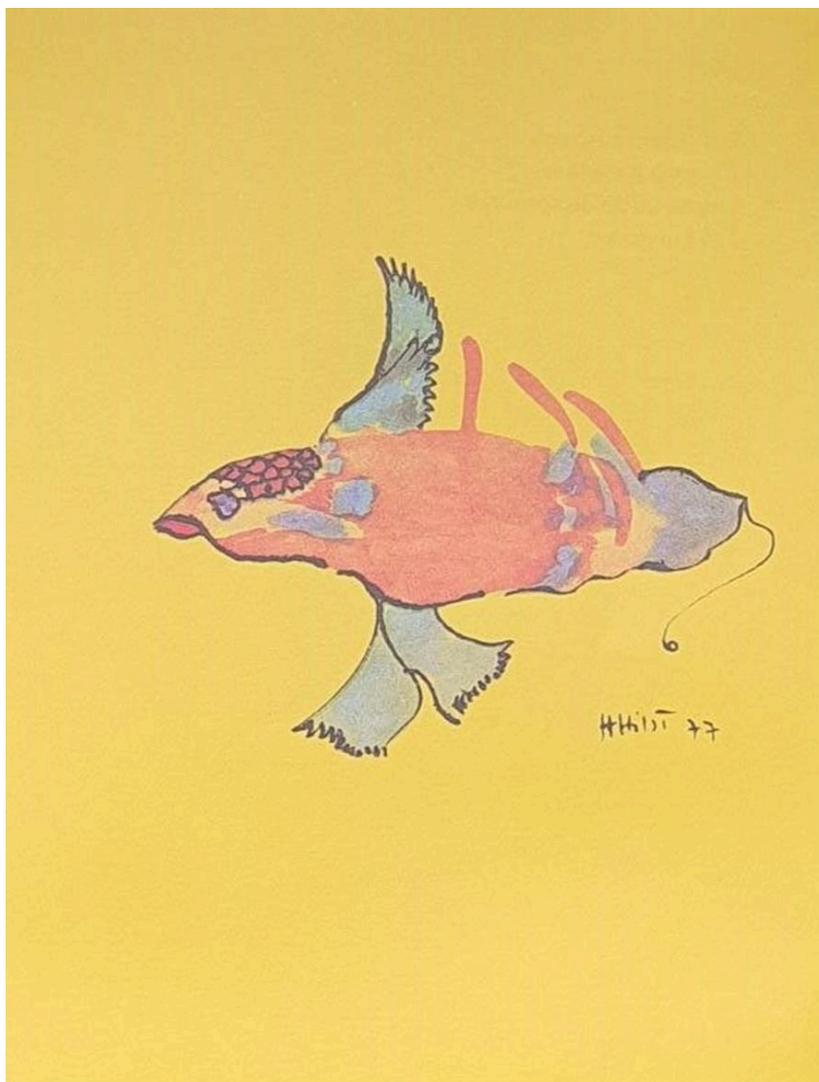
A junção de elementos díspares permite que o indivíduo se comunique com o mundo, como ocorre na experiência onírica, vista pelos surrealistas como a base da arte. A intenção de subverter hierarquias de planos, como evidenciado na obra de Hilst, encontra ressonância no movimento surrealista. O pensamento analógico, que preconiza a beleza como um aspecto fundamental, é uma característica essencial do surrealismo, no qual a analogia é privilegiada sobre a comparação.

Os artistas desse período estavam empenhados em aproximar realidades mais ou menos distantes para criar imagens surrealistas, adotando uma atitude determinada em questionar os significados usuais dos objetos e ideias, a fim de desafiar diretamente o princípio de identidade. Nesse contexto, era frequente encontrar imagens que exibiam um caráter de reversibilidade e polivalência do universo, como em pinturas que retratam peixes voando no céu ou pássaros vivendo no fundo do oceano. É intrigante notar que essa descrição também poderia se aplicar às aquarelas pintadas por Hilda Hilst no final da década de 1970. As aquarelas de Hilda Hilst refletem a sua atitude de questionar constantemente as formas, a fim de deslocar os sistemas de referência estabelecidos. Suas obras são

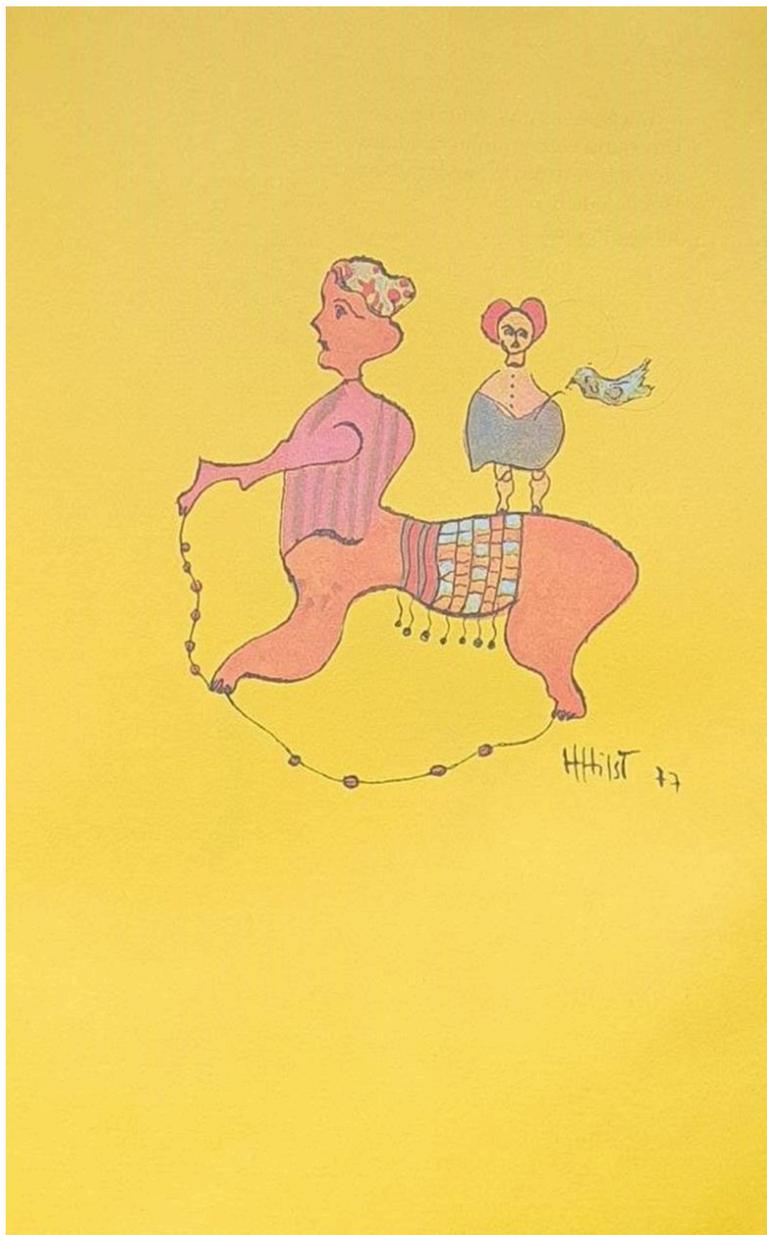
fundamentadas em uma dialética complexa que envolve a vigília e o sonho, o real e o imaginário, o juízo e a loucura.

Em sua obra publicada em vida, Hilda Hilst utilizou aquarelas para ilustrar um de seus livros *Da Morte. Odes Mínimas*. Neste livro, a morte é celebrada e abordada com uma dicção solene. O eu-lírico personifica a morte, não a morte em geral, mas a sua própria e pessoal, como sua interlocutora, dirigindo-se diretamente a ela na maioria dos poemas. Três imagens foram selecionadas para a composição desta pesquisa, a fim de se fazer uma relação com o surrealismo.

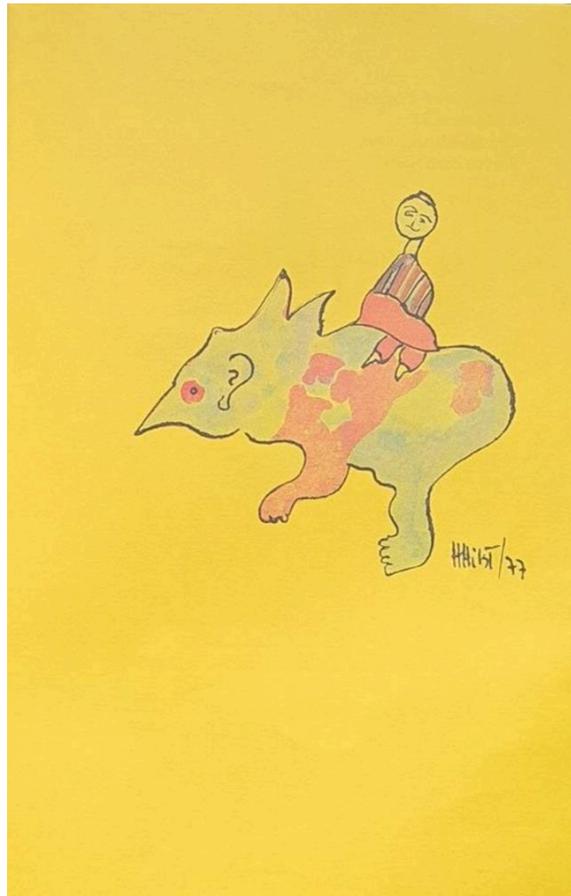
Aquarela 1 – Hilda Hilst. 1977. “Um peixe raro de asas/ As águas altas/ Um aguado de malva/ Sonhando o Nada.” (HILST, 2003, p. 14)



Aquarela 2 – Hilda Hilst. 1977. “Fui pássaro e onça/ Criança e mulher/ Numa tarde de sombras/ Fui teu passo.” (HILST, 2003, p. 16)



Aquarela 3 – Hilda Hilst. 1977. “Rinoceronte elefante/ Vivi nos altos de um monte/ Tentando trazer teu gesto/ Teu horizonte/ Para o meu deserto” (HILST, 2003, p. 12)



As aquarelas foram desenhadas sobre um fundo amarelo, que realça e dá vitalidade aos desenhos. As cores escolhidas são vibrantes e quentes, sem lembrar elementos ligados à morte. Em vez disso, a predominância do vermelho e do dourado nas aquarelas transmite uma vivacidade e intensidade, reforçando a ideia de "Odes à morte" como um cântico alegre e entusiástico em celebração à única certeza da existência.

Nas aquarelas de Hilda Hilst, a ausência de perspectiva é um traço marcante que pode ser interpretado de diversas formas. Pode-se considerar, de maneira simplista, que essa característica reflete as habilidades limitadas de Hilst como desenhista amadora, algo que ela mesma reconheceu, evidenciando um menor interesse na técnica e na formalidade dos desenhos.

Na aquarela 1, a hibridização das formas manifesta-se igualmente na representação de uma criatura animal que amalgama, em um único plano, elementos celestiais, aquáticos e terrestres. Com o peixe de asas em voo nos céus, destaca-se a natureza reversível e polivalente do cosmos. Nesta obra de aquarela, assim como em outras similares, percebe-se um certo primitivismo surrealista que intensifica a atmosfera exótica e onírica. O ser com asas representa um símbolo de espiritualização e perfeição, pois o céu, de forma simbólica, é considerado uma expressão direta da transcendência. Nesse contexto, o ato de sonhar, contemplar e



retratar criaturas capazes de voar é uma manifestação do desejo humano de transcender a realidade material e alcançar um estado de leveza que só é comparável à ausência de corpo, ou seja, à morte.

A água e o peixe são elementos simbólicos que estão associados à potencialidade da vida. Especificamente quando consideramos as águas marinhas, a simbolização da dinâmica da vida se torna ainda mais evidente. O mar é o local de origem, transformação e renascimento: é o lugar de nascimentos, metamorfoses e ciclos de renovação, onde tudo emerge e retorna.

Na imagem seguinte, é perceptível a representação de uma entidade híbrida, caracterizada por uma combinação de atributos humanos na porção superior e traços animais na inferior (remetendo à figura de um centauro), sendo montada por uma figura aparentemente humana, porém de natureza indistinta. Adicionalmente, é visível a presença de um pequeno pássaro sendo alimentado pela figura que cavalga a entidade híbrida em primeiro plano. Notavelmente, merece destaque o fio contínuo que conecta todos os elementos presentes no desenho.

A continuidade e a conclusão promovidas pelo fio sugerem uma intrincada correlação entre a marca distintiva do estilo de desenho de Hilst e sua expressão poética verbal: as linhas contínuas delineadas nas ilustrações ecoam nos textos como uma progressão ordenada de gêneros e vozes, que se desdobram harmoniosamente ao longo da tessitura da obra. Os gêneros e as palavras entrelaçam-se em um fluir incessante, em que as correntes narrativas são arquitetadas com maestria, engendrando um tecido rico e multifacetado. Em nenhum conto em prosa observa-se uma estrutura convencional de início, meio e fim, prontamente identificáveis como nos romances tradicionais.

O traço que desenha o universo hilstiano parece transcender os limites do tempo e do espaço, desafiando qualquer delimitação. O fluxo narrativo de Hilda dialoga de maneira eloquente com as formas delineadas pelas linhas contínuas de suas aquarelas. Essa continuidade estabelece uma conexão vital entre vida e morte, entre o humano e o animal, entre o divino e o escatológico, amalgamando de forma sinérgica o desenho e a palavra escrita.

Na mitologia grega, o centauro marca a dualidade da natureza humana, uma faceta animalesca e outra divina. Por sua vez, o cavalo é uma figura que abarca múltiplas conotações, dentre as quais simboliza um transporte fúnebre. Toda a cena parece ser regida por estratos inconscientes e uma atmosfera onírica. No desenho, o cavalo conduz o protagonista em direção ao encontro com a finitude. A impetuosa energia equina, associada à noção de destruição e término, metamorfoseia-se em

uma serena interação entre o indivíduo e sua contraparte - a morte.

A inevitabilidade da morte é uma certeza incontestável, embora seu momento e sua forma permaneçam envoltos em mistério. O cavalo, símbolo tradicionalmente associado à força indomável e ao temor, transmuta-se em uma figura mais benigna, a cavalinha, um animal sereno e familiar, quase doméstico. Observa-se como, tanto nos desenhos quanto nos versos de Hilda Hilst, o mesmo animal que intimida é também aquele que se deixa acariciar.

Na terceira aquarela, depara-se com a representação de um animal e uma figura humana que se entrelaçam em um traçado contínuo. O animal retratado nessa obra se relaciona diretamente com a esfera terrestre, apresentando chifres e é conceituado, conforme a inscrição que a acompanha, como um "rinoceronte elefante". Entretanto, embora conectado ao solo, a locomoção desse animal é suspensa, carecendo de firmeza. Parece iminente um salto: mas em direção a qual destino, a qual propósito?

A solidez do rinoceronte elefante contrasta com a fluidez de seu movimento, parece flutuar. Quando concebido em movimento, sua deslocação assemelha-se mais ao voo gracioso das aves do que ao pesado caminhar dos quadrúpedes - inclusive sendo retratado no desenho como uma criatura bípede. Este contraste entre massa e leveza revela a interconexão entre as alturas e profundezas presentes na poética de Hilst, manifestando-se também na essência de seus traços artísticos.

Não se pode negligenciar a complexidade da natureza híbrida desse ser: não se trata apenas de um rinoceronte elefante, conforme expresso pelo eu lírico na inscrição que acompanha a aquarela, mas sim de uma criatura humano-rinoceronte-elefante. O rinoceronte ostenta pés e orelhas humanizadas; enquanto o humano que a monta apresenta extremidades de animal e carece de orelhas. Este ser, que anseia por alçar voo, por reconquistar uma continuidade há muito perdida, por ascender em direção a uma verticalidade transcendente, mas que está confinado ao mundo terreno, é simultaneamente o animal e o humano, é o próprio sujeito.

O sujeito é representado como montado sobre o peso da existência - uma consciência rude e tangível da finitude humana - e, não obstante, busca incessantemente alcançar um sentido de liberdade. Somos seres intrinsecamente enraizados na transitoriedade e efemeridade do mundo terreno. A percepção da finitude e da corporeidade exerce um peso, porém simultaneamente proporciona sustentação; ela estimula o anseio por expansão e transcendência. O enfrentamento da morte se traduz na busca por uma vida plena e significativa: "Me fiz poeta/ Porque à minha volta/ Na humana ideia de um deus que não conheço/ A ti, morte,

minha irmã, / te vejo” (HILST, 2003, p. 60).

Ao abordar diversas formas de vida, incluindo animais, plantas e a humanidade, Hilda Hilst investiga as fronteiras do consciente de maneira profunda, desafiando a racionalidade antropocêntrica comum ao sujeito. A analogia surge como a habilidade que possibilita a livre associação de ideias e a justaposição de realidades distintas, algo evidente tanto em suas composições verbais quanto visuais, além de ressoar com a estética surrealista.

A analogia, portanto, representa uma área de expansão, uma vez que a reversibilidade e a multifuncionalidade do mundo lhe conferem uma aplicabilidade universal. Nesse contexto, o conhecimento tem o papel de decifrar sinais invisíveis para revelar as semelhanças e conexões subjacentes. No movimento surrealista, e particularmente na obra de Hilst, busca-se identificar as relações ocultas entre diferentes entidades e reconstituir as semelhanças que parecem perdidas e dispersas. Em específico, na obra de Hilst, essa busca se reflete na tentativa de encontrar paralelos entre o divino e o humano, o humano e o animal, a vida e a morte, o sagrado e o profano.

Ao contrário do Renascimento, que enfatizava o antropocentrismo, a particularidade do surrealismo e da obra de Hilst reside na interseção das doutrinas que desafiam o antropomorfismo. Ao rejeitar o antropocentrismo e explorar analogias entre o humano, o divino e o animal, surge uma nova percepção que desloca o horizonte humano e questiona o conceito de identidade. A crise no humanismo ocidental, vivenciada intensamente entre o final do século XIX e o início das guerras, deu origem a estéticas como o surrealismo, permitindo que estas ecoassem em diversas manifestações artísticas, como já discutido.

A modernidade reagiu à complexidade do caos através da adoção de formas fragmentadas, estruturas paródicas, justaposições inusitadas, representações de fluxos de consciência e uma atmosfera carregada de ambiguidade. Esses elementos também se refletem na obra de Hilda Hilst.

Na representação da figura humana, marcada pela fragmentação e dispersão, ocorre um confronto intenso com suas diversas alteridades, independentemente de estarem além ou aquém dos paradigmas ideais. Essas alteridades podem se manifestar através do excesso ou da escassez, de forma extática ou bestial. Esse confronto é detalhadamente explorado por Bataille, um dissidente do surrealismo.

Bataille sugere atribuir um caráter ontológico e epistemológico ao antropomorfismo dilacerado, o qual distorce a representação da figura humana, desafiando a própria reivindicação da humanidade sobre sua forma. O autor reflete



uma experiência humana que destaca a materialidade da figura como o núcleo das noções de humano e alteridade, criticando a concepção de forma e contrapõe-se ao conceito de informe.

Na prosa, Hilst avança por uma linguagem do desvario, do delírio, da loucura, da paranoia, perceptíveis em *A Obscena Senhora D.* (1982). Nesta obra, encontra-se uma densidade textual profunda, carregada de um lirismo que incursiona por veredas existenciais e metafísicas, conferindo particular ênfase às temáticas da divindade e da morte.

Todo o livro é um apanhado das reflexões, memórias e monólogos interiores da personagem Hillé que, impelida pela velhice e iminência da morte, vive um processo de questionamento da existência diante da figura fugidia de Deus, que a faz mergulhar em perguntas acerca de questões essenciais. Esse processo se agrava com a perda do companheiro Ehud, forçando a protagonista a confrontar-se com a morte por meio da experiência do luto, resultando em uma condição de existência permeada por um estado de transe constante.

Imersa em um processo tão profundo, Hillé se distancia do mundo exterior e passa a habitar um isolamento introspectivo, confinada em si mesma e no espaço da própria casa. Ela suprime completamente a convivência social e a comunicação com os outros, representados pelos vizinhos que, ocasionalmente, tentam se aproximar dela, apenas para serem confrontados com palavras delirantes ou até mesmo com urros e grunhidos assustadores em resposta, como se estivesse em um estado de paranoia. Em *História do Surrealismo* Nadeau (1985) lança luz sobre o significado do termo:

Sabe-se o que é a paranoia. Consiste no sujeito que está possuído dela, num delírio da interpretação do mundo, e de seu eu ao qual dá uma importância exagerada. Mas o que distingue esta doença dos outros delírios é uma sistematização perfeita e coerente, a obtenção de um estado de onipotência que conduz, aliás, frequentemente o doente à megalomania ou ao delírio de perseguição. Naturalmente, tem uma multidão de formas, coerentes a partir do seu ponto de partida, e é acompanhada de alucinações, de interpretações delirantes de fenômenos reais. O paranoico goza fisicamente de uma saúde normal, não possui qualquer distúrbio orgânico, contudo vive e age num mundo estranho. Longe de submeter-se a este mundo como a maioria das pessoas "normais", ele o domina ao contrário, molda-o por seu desejo. (NADEAU, 1985, p. 138)

Dentro dos limites da casa em que reside, seu isolamento se materializa em função do luto, levando Hillé a abandonar os demais cômodos e espaços para se restringir ao estreito vão da escada. Essa escolha demonstra a necessidade premente de interiorização desencadeada pelo estado emocional da personagem.

Nas primeiras páginas, Hilda expressa o significado da consoante “D”, abreviação inserida no título: “derrelição Ehad me dizia, Derrelição - pela última vez Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me perguntas a cada dia e não reténs, daqui por diante te chamo A Senhora D. D de Derrelição, ouviu?” (HILST, 2005, p. 4).

Após a morte do marido Ehad, Hillé vive sozinha e lida com questões existenciais relacionadas ao tempo, vida e morte. A personagem busca no divino respostas para os seus pensamentos:

o esfarinhado no corpo da alma agora, papéis sobre a mesa, palavras grudadas à página, garras, frias meu Deus, nada me entra na alma, palavras grudadas à página, nenhuma se solta para agarrar meu coração, tantos livros e nada no meu peito, tantas verdades e nenhuma em mim, o ouro das verdades onde está? que coisas procurei? que sofrido em mim se fez matéria viva? [...] (HILST, 2005, p.28-29)

Os sentimentos de derrelição são exaltados em diálogos com Deus e Ehad. A busca constante pela deidade e pelo marido falecido, com o intuito de se compreender e compreender o externo, faz com que a personagem tenha crises de histeria. Entre cegueira e lucidez, vida e morte, a Senhora D vai rompendo a aparência segura e protetora dos atos cotidianos e descobre a ilusão da vida para destruí-la e permitir que a terrível verdade do dia a dia se mostre desvendando a finitude do sujeito que se expressa com a velhice, símbolo da morte do ser:

[...] Ehad, por favor, queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch, da solidão desse homem, desses nada do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós, queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento, dessa coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo. (HILST, 2005, p. 4-5)

Na obra, há grande inquietação de Hillé pela palavra que quer libertar-se através do caos, do esfacelamento, do desdobro da narração. Hillé busca o verdadeiro significado da palavra, o que está além da pergunta, porque não pode conformar-se com a imperfeição do signo, nem com a difícil conexão entre as coisas e seu nome:



[...] por isso falo, falo, para te exorcizar, por isso trabalho com as palavras, também para me exorcizar a mim, quebram-se os duros dos abismos, um nascível irrompe nessa molhadura de fonemas, sílaba, um nascível de luz, ausente de angústia. (HILST, 2005,p.31)

Para Breton (1985, p. 66), haveria um sentido para além da linguagem, no qual uma palavra poética poderia se dirigir a partir da negação de sua função comunicativa imediata, sendo a linguagem conjecturada pelo surrealismo como algo diverso de um meio de comunicação de mediação inerte entre locutores. Deste ponto de vista, é possível interpretar no surrealismo uma atividade de mundo que ambiciona ultrapassar os empregos habituais da língua representacional para se entregar a uma incursão de imagens capazes de transgredir os limites do concebível e do dizível.

Apropriando-se de funcionamentos laboratoriais de uma linguagem pensante, os surrealistas trariam a palavra poética para o estado de efervescência na escrita, no sentido em que fosse possível deixar falar a linguagem e que ela tivesse vida própria no texto. Para poetas como Paul Éluard, uma nova linguagem deveria ser isenta do encargo de significar, uma vez que somente uma linguagem liberta daquela “que basta aos tagarelas” poderia se tornar poética (RAYMOND, 1997, p. 243). Seria essa uma linguagem que permaneceria permeável a todas as virtualidades dos sentidos.

Segundo Breton (1985, p. 224) o surrealismo, enquanto movimento organizado nasceu de uma operação de grande envergadura sustentada na linguagem, os produtos do automatismo verbal ou gráfico, no espírito de seus autores, não dependiam de modo algum do critério estético. Hilda Hilst traz, de forma hermética, rompendo com normas gramaticais e eliminando marcadores de fala, o mundo insano da protagonista. As letras em minúsculo após os pontos de interrogação confirmam o não uso de uma gramática na norma culta, característica presente em narrativas surrealistas:

[...] lembra como caminhávamos? te lembras de um brilho que vias numa pequena colina naquele passeio às águas? e como te esforçaste para subir a colina? e o que era afinal aquele brilho? sim, me lembro, uma tampinha nova de garrafa, uma tampinha prateada. (HILST, 2005, p.19)

A personagem é uma moderna Diógenes, encolhida em um vão de escada, em seus dias finais, a linguagem de Hillé adquire tonalidades surrealistas, optando por uma maneira de narrar aleatória, na qual o sonho é o elemento basilar. O



surrealismo verbal tem livre passagem na narrativa à medida que avança a morte de Hillé:

[...] o perfil dos lobos, Hillé, um ramo de adagas, túneis, uivos e centelhas, farejo o infinito, torci-me inteiro, aspirei meus avessos, queria tanto conhecer e agora não só me esqueci do que queria conhecer como também não tenho a lembrança do início de todo questionamento, lembro-me dos lobos, eu sei que os vi, ou eram homens? (HILST, 2001, p. 69)

A linguagem é a *prima-dona* da obra em questão, perpassando todas as filigranas discursivas. Hilda cria uma atmosfera de estranhamento e desconcerto através de metáforas surreais, imagens provocadoras e associações inusitadas. Essa experimentação linguística se aproxima da busca surrealista por uma linguagem que vá além das convenções, buscando expressar o inexprimível.

No ensaio "Da medida estilhaçada" (1999) de Eliane Robert Moraes, publicado nos *Cadernos de Literatura Brasileira*, salienta-se que, para Hilda Hilst, a prática da escrita é entendida como uma tentativa de transpor os limites da linguagem:

Trabalhando nas bordas do sentido, ela vai colocar a linguagem à prova de um confronto com o vazio no qual o eterno confunde-se irremediavelmente com o provisório e a essência resvala por completo no acidental. (MORAES, 1999, p.118)

A obra de Hilst pode ser vista como uma reflexão sobre a natureza da linguagem, explorando seus limites e possibilidades de transcendência. Em outras palavras, a autora oferece uma visão de como a linguagem pode delinear uma fronteira significativa para o real, escapando à simples significação, um *savoir-faire* com isso que está fora do sentido, como exemplificado no conto "Fluxo":

Olhe aqui, Ruiska, você não veio ao mundo para escrever cavalhadas, você está se esquecendo do incognoscível. O incognoscível? É, velho Ruiska, não se faça de besta. Levanto-me e encaro-o. Digo: olhe aqui, o incognoscível é incogitável, o incognoscível é incomensurável, o incognoscível é inconsumível, é inconfessável. Ele me cospe no olho, depois diz: ninguém está te mandando escrever sobre o incognoscível, estou dizendo não se esqueça do incognoscível. (HILST, 2003, p. 24)

O *saber-fazer*, noção desenvolvida por Lacan, consiste exatamente nesse artifício que é uma habilidade de lidar com a realidade sem tentar nomeá-la ou cobri-la com significados preestabelecidos.

Hilda tinha grande admiração pelo poeta Jorge de Lima, cujas incursões também orbitavam a temática surrealista e a busca pelo sagrado. Na obra *Invenção*



de *Orfeu*, Lima revela seu “rei animado e anal/chefe sem povo”, de natureza divina, porém manchado, com imperfeições, deposto. A seguinte estrofe é a epígrafe para *Kadosh*, obra de 1973, de Hilst:

Conheço quem vos fez, quem vos gorou, rei animado e anal, chefe sem povo, tão divino mas sujo, mas falhado, mas comido de dores, mas sem fé, orai, orai por vós, rei destronado, rei tão morrido da cabeça aos pés. (LIMA, 1997, p. 519)

Segundo Hilda Hilst, em entrevista à publicação *Cadernos de Literatura*, o Jorge de Lima que a inspirava era o “poeta de *Invenção de Orfeu*, não o de Nega Fulô, mas dos sonetos deslumbrantes” (HILST, 1999, p. 27), momento em que o autor encontrava-se em sua manifestação mais surrealista, imerso na incansável procura do transcendental dentro da linguagem mundana, caracterizado por sua fé conflituosa, que incorporava uma fusão de sincretismo e sua própria mitologia, revelando-se como um poeta multifacetado, uma qualidade compartilhada por ambos, tanto Jorge quanto Hilda.

Em 1962, Hilda Hilst publica *Sete cantos do poeta para o anjo*, pela editora Massao Ohno e com ilustrações do artista plástico brasileiro Wesley Duke Lee. Estas representações visuais são retratos de sete anjos-íncubos, minuciosamente elaborados por meio de técnicas de desenho, pintura e gravação, realizadas no ano de 1958. No compêndio poético, emergem traços eloquentes de intersubjetividade com o poeta Jorge de Lima. O diálogo intrínseco entre as obras é prenunciado na epígrafe da série, na qual Hilda Hilst inclui um trecho do poema “Os Banidos”, oriundo do livro *Anunciação e encontro de Mira-Celi*, uma composição lírica publicada sob o formato de poema-livro no ano de 1950. A epígrafe se apresenta nos seguintes termos: “Nunca fui senão uma coisa híbrida / Metade céu, metade terra, / Com a luz de Mira-Céli dentro das duas órbitas” (LIMA, 2007, p. 245).

A convicção de que a poesia representava uma missão estava constantemente presente nas palavras de Jorge de Lima ao abordar sua vocação como poeta, conforme expresso no seguinte trecho: “Para mim, a Poesia será sempre uma revelação de Deus, dom, gratuidade, transcendência, vocação” (LIMA, 1997, p. 36). Hilda manifesta essa mesma intenção por meio de sua escrita, como afirmou durante uma entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira*: “A minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas meu negócio é sagrado. É Deus, meu negócio é com Deus” (HILST, 1999, p. 30). Tanto na poesia limiana e hilstiana, encontra-se a busca pelo êxtase, uma busca que se esforça por revelar a apreensão da experiência interior. Emerge uma clara afinidade entre ambos os



escritores em relação à vivência mística, ao arrebatamento da ascese espiritual.

Os cânticos de Hilda, assim como a exaltação de Mira-Celi por Jorge de Lima, celebram a poesia, transformando-a em bênção e maldição, como se fosse "o último segredo do absoluto ou a chama ígnea mais íntima da Substância" (LIMA, 1997, p. 461). Em Hilda, o anjo emerge como a contraparte de seu eu, o *doppelgänger* do poeta, sendo o mesmo anjo que testemunhou os versos de Jorge de Lima. O anjo caído figurado na poesia de Jorge representa o homem pós-queda. Ambos os poetas compartilham a experiência da manifestação de um mesmo anjo em suas poesias e composições líricas, como visto a seguir:

Canto Segundo  
Se te anuncio lágrimas e haveres  
É para te encantares do meu canto.  
Um tempo me guardei  
Tempo de dor aquele  
Onde o amor foi mar de muitas águas.

Se te anuncio ainda  
É porque sempre em pedra fui talhada.  
Em sal me consumi. E perecível  
Tem sido a minha forma:  
Estes dedos lunares, estas mãos  
E tudo o que não foi tocado em ti.

Me queres em renúncia, em humildade  
Ou íntegra e sozinha nestes cantos?  
Tive ressurreição e anteprantos  
E alegrias inteiras.  
E muitas madrugadas  
A sós me confessei  
Àquela irmã soturna e mais amada.  
Vi quase tudo. E quase tudo andei.  
Canto Terceiro  
E largamente amei as criaturas.  
Os ouvidos se abriam. Ramas frágeis  
Meus ouvidos, aceitando ternuras.

Uns regressos de vida me contavam:  
Pactos, adolescências, heroísmos.  
(Tessitura franzina  
Se estendendo sobre apele mais fina)

Acaso não fui cúmplice dos meus?



Desses vindos da noite e turbados  
Com seus próprios destinos?

Que terrível engano antes de ti!  
E vigílias inúteis e pobreza  
E punições maiores, tais cilícios  
Na carne! Tramas, tramas.

Que era feito de ti? Em mim, não eras.  
(HILST, Hilda. Sete cantos do poeta para o anjo, 1962)

Há lábios entreabertos esperando:  
São os meus irmãos,  
A quem anunciei que tu virias.  
Há palavras de fogo, semi-apagadas:  
há janelas desertas, já fechadas;  
há ausências inexplicáveis, gestos mortos;  
há lagos estagnados sob gritos de luto.  
Quando vieres, as árvores ocas darão flores,  
e teu esplendor acenderá pela noite dormente  
os olhos entreabertos dos semblantes amados.  
(LIMA, Anunciação e encontro de Mira-Celi, 1997, p. 420)

A poeta que entoava ao anjo, tal qual o poeta de Mira-Celi, assume a poesia como uma missão divina, comparável àquela de ser escolhida para proclamar, de modo análogo a Cristo. Hilda Hilst, em sua expressão lírica, revela de maneira aprofundada sua faceta mística, destacando uma conexão vívida com os elementos herméticos que permeiam os poemas de *Anunciação e encontro de Mira-Celi*.

Com uma variedade e riqueza de referências, nos três poemas citados, tanto Hilda quanto Jorge demonstram assimilação dos conceitos e resgates propostos pelo movimento surrealista. Hilst fala sobre a confissão a uma "irmã soturna", sugerindo um diálogo interno. Jorge de Lima menciona "lábios entreabertos esperando", evocando uma espera e um diálogo com um elemento transcendental, explorando uma comunicação entre o consciente e o inconsciente. Ambos os poemas sugerem uma relação complexa com a realidade exterior, Hilst fala sobre "lágrimas e haveres", tocando em elementos emocionais e materiais, enquanto Lima menciona "água", "flores" e "olhos entreabertos", aludindo a uma relação fluida com o ambiente.

Os elementos herméticos presentes nos poemas podem ser compreendidos à luz das influências esotéricas e ocultas que permearam o surrealismo. Artistas surrealistas frequentemente incorporam simbolismo e elementos místicos em suas obras, buscando transcender os limites do racional e explorar o inconsciente coletivo. Nos *Manifestos do Surrealismo*, publicados em 1924, Breton proclama a reinterpretação e a retransmissão da história. Convoca os diversos estratos intelectuais que abraçam o surrealismo a resgatar o passado, a reconsiderar a tradição. Assim são retomadas as obras de Lautréamont, mas também a referência a



uma série de poetas oriundos da vertente mais rebelde do romantismo. Além do estudo e a investigação da tradição hermética, da alquimia e da astrologia.

Para Breton (2001, p. 48), a “linguagem foi dada ao homem para que dela use surrealisticamente” e, dessa maneira, desenvolva uma nova capacidade de percepção por meio de uma “consciência poética dos objetos”. Assim, o surrealismo se revela como um processo intrinsecamente turbulento, composto por diálogos e debates com a tradição. Na sua manifestação, a poética surrealista busca “restituir a linguagem à sua verdadeira vida”; de maneira a “remontar num salto ao nascimento do significante”, e “esclarecer os símbolos até então imersos em trevas” (BRETON 2001, p. 357). A essência da operação surrealista residiria em tangenciar o composto alquímico da linguagem, assim como os alquimistas buscavam transformar substâncias mundanas em algo valioso e espiritual:

Hoje em dia é um fato consabido que o surrealismo, enquanto movimento organizado, nasceu numa operação de grande envergadura que tinha por objeto a linguagem. (...) Tratava-se de que então? De nada menos que redescobrir o segredo de uma linguagem cujos elementos deixassem de se comportar como restos de naufrágio à flor das águas de um mar morto. (...) O ato decisivo do surrealismo foi manifestar-lhe o desenrolar contínuo. A experiência mostrou que nelas figuravam muito poucos neologismos e que não se verificava nem desmembramento sintático nem desintegração do vocabulário. (...) O essencial, para o surrealismo, foi convencer-se de que havia tocado com as mãos a ‘matéria-prima’ (no sentido alquímico) da linguagem (...) A atitude do surrealismo em relação à natureza é governada, antes de tudo, pela concepção de ‘imagem’ poética que ele formulou inicialmente. (BRETON, 2001, p. 355-360)

A importância dada à “matéria-prima” da linguagem, comparada à alquimia, sugere a busca por uma transformação profunda e mágica da linguagem em algo novo e mais significativo. Tanto os poemas de Hilst quanto de Lima, frequentemente exploram elementos místicos, espirituais e oníricos. A linguagem transcende o convencional, criando imagens poéticas que evocam uma atmosfera etérea e enigmática, buscando explorar novos territórios da expressão, alinhando-se assim com a essência do surrealismo delineada por Breton.



#### 4.1 “Que canto há de cantar o indefinível?” Uma leitura de *Do desejo*

A poesia de Hilst não é isenta de desafios quanto ao seu valor estético. A singularidade e a natureza de sua escrita apresentam um obstáculo que vai além das técnicas tradicionais de interpretação. Frequentemente considerada enigmática e até hermética, a poética de Hilst requer uma abordagem que seja, por necessidade, minuciosa e atenta. Essa abordagem deve incluir a análise das interações entre os modos de significado da linguagem e a profundidade de sua capacidade expressiva.

O enfoque da pesquisa percorre os caminhos poéticos de sete obras, que correspondem às publicações feitas entre 1986 e 1992, compiladas no livro intitulado *Do Desejo* (2004), editado pela Editora Globo S.A. e organizado pelo crítico Alcir Pécora (inicialmente publicada pela editora Pontes, de Campinas, em 1992). Na publicação, os livros não seguem uma sequência cronológica, mas sim uma ordem concebida pela própria autora. Essa ordem é a seguinte: *Do Desejo* e *Da Noite* (1992), que até então eram considerados inéditos para o público em geral, seguidos por *Amavisse*, *Via espessa* e *Via Vazia* (1989), *Alcoólicas* (1990) e *Sobre tua Grande Face* (1986).

A coletânea abrange um período de pelo menos seis anos da produção da poeta, estendendo-se de 1986, ano de lançamento de “Sobre a tua grande face”, até 1992, data da publicação da própria obra. Os poemas consistem em partes numeradas por algarismos romanos, o que é uma característica constante na poesia da autora.

Embora os conjuntos de poemas apresentam configurações de significados singulares, evidenciando-se nas imagens e formas específicas de cada um, é possível observar de maneira clara a recorrência de certos temas, a unidade da experiência subjetiva e a constância de estruturas significativas.

Na obra em questão, o cerne da experiência discursiva é moldado pelo questionamento existencial, em torno do qual se entrelaçam as indagações sobre a transição do tempo, os encontros com o outro e o significado das coisas. Essas reflexões são sempre abordadas através da mediação da linguagem. Hilst abandona a regularidade métrica tradicional e adota uma abordagem mais livre em relação à estrutura do verso. Enfatiza a flutuação e a polirritmia, quebrando com a homofonia óbvia e a métrica padronizada. Ao fazer isso, ela promove a fusão da melodia e do ritmo com o conceito do poema. Nesse estilo de verso, os outros elementos formais do poema frequentemente se subordinam ao significado central e ao movimento do

pensamento em suas várias direções significativas. Como afirma Cortázar:

Se o surrealista escreve é porque confia em que não se deixará prender por tais normas, manterá longe de si toda a prosódia, toda regra idiomática que não da essência poética verbalizada. A rigor não existe nenhum texto surrealista discursivo; os discursos surrealistas são imagens amplificadas, poemas em prosa no sentido mais fundo da expressão, onde o discurso tem sempre um valor amplo, uma referência extra discursiva. (CORTÁZAR, 2014, p. 99)

*Do desejo*, o poema que inaugura o livro com o mesmo nome, apresenta alguns dos elementos fundamentais que permeiam toda a experiência poética de Hilda Hilst, funcionando como uma introdução a esse universo lírico. O poema convida a compreender grande parte do impulso original da poeta, que surge de suas demandas subjetivas:

Quem és? Perguntei ao desejo.  
Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada.  
(HILST, 2004, p. 15)

No fragmento, a voz poética se volta diretamente para o desejo, questionando sua essência, a substância que compõe esse elemento vital. A pergunta é colocada em destaque, seguida pela identificação do questionador e do destinatário da pergunta. A resposta parece emanar do próprio desejo, embora seja intermediada pela voz do narrador. Nessa resposta, um percurso se revela, apresentando imagens densas que transitam da plenitude à ausência de energia. A natureza do desejo, uma aspiração refletida, evidencia a tensão entre o pensamento e o sentimento, mostrando-se como uma passagem efêmera, destinada a desaparecer com o tempo.

O trecho em questão trabalha como uma epígrafe para os poemas da obra, que consiste em dez partes distintas. É possível observar um desenvolvimento no próprio conceito de desejo, conforme são exploradas as diferentes facetas da experiência e da reflexão do sujeito ao longo da narrativa:

I  
Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.  
Antes, o cotidiano era um pensar alturas  
Buscando Aquele Outro decantado  
Surdo à minha humana ladradura.  
Visgo e suor, pois nunca se faziam.  
Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo  
Tomas-me o corpo. E que descanso me dás  
Depois das lidas. Sonhei penhascos  
Quando havia o jardim aqui ao lado.  
Pensei subidas onde não havia rastros. Extasiada, fodo contigo  
Ao invés de ganir diante do Nada.  
(HILST, 2004, p. 17)

O poema, onde se explora sutilmente a sonoridade e se destacam palavras grafadas com iniciais maiúsculas, é essencialmente construído a partir da



contraposição entre dois períodos temporais: um passado e um presente. A partir do segundo verso, o passado é caracterizado por um anseio de elevação, de busca por uma esfera etérea na qual o corpo é desvalorizado, sendo visto como um obstáculo para qualquer possibilidade de realização. Em contrapartida, o presente, momento em que se vive uma experiência de contato amoroso.

A dicotomia entre o corpo e o que poderia ser considerado a alma, ainda que não se utilize este termo, faz com que o desejo, quando restrito ao contato físico, seja visto como um atributo essencial para a realização do homem na terra, em detrimento do contato com o divino. Ao se encontrar na plenitude da expressão do desejo corporal, o sujeito rejeita veementemente a busca por tudo o que poderia pertencer a uma esfera sagrada, identificada como o Nada, última palavra do poema, grafada significativamente com maiúscula, da mesma forma que no terceiro verso se grafou Aquele Outro. A obra poética de Hilda é intensamente marcada pelo desejo. A poesia e o desejo entrelaçam-se, conferindo forma tanto ao corpóreo quanto ao divino. Como salienta Octavio Paz:

O desejo aspira sempre suprimir as distâncias, como se vê no desejo por excelência: o impulso amoroso. A imagem é a ponte que o desejo constrói entre o homem e a realidade. O mundo do “oxalá” é o mundo da imagem por comparações e semelhanças, e o seu principal princípio é palavra “como”: isto é como aquilo. Mas há outra metáfora que suprime o “como” e diz: isto é aquilo. Nela o desejo entra em ação: não compara nem mostra semelhanças, mas revela – e mais: provoca – a identidade última de objetos que nos pareciam irreduzíveis. (PAZ, 2012, p. 73)

O surgimento do desejo proporciona à experiência estética da linguagem uma compreensão do sensível e do transcendente que ultrapassa as limitações temporais e espaciais. Na poesia de Hilda Hilst, os elementos discursivos estão constantemente em movimento: o humano é divinizado e o divino é humanizado, um elevando-se enquanto o outro retorna. Ao desafiar a lógica representativa do pensamento metafísico e transcender o intelectualismo religioso, a linguagem poética assume significados vivos.

No contexto estético da modernidade, a poesia introduz um novo mito, onde o fantástico, o insólito ou o surreal voltam a ter importância. Isso só é possível através do rejuvenescimento de uma linguagem que, abandonando a superficialidade do discurso comum, ressalta mais uma vez as contradições fundamentais que caracterizam a existência humana, como expresso no poema VII:

Lembra-te que há um querer doloroso  
E de fastio a que chamam de amor.  
E outro de tulipas e de espelhos  
Licencioso, indigno, a que chamam desejo.  
Há o caminhar um descaminho, um arrastar-se



Em direção aos ventos, aos açoites  
E um único extraordinário turbilhão.  
Porque me queres sempre nos espelhos  
Naquele descaminhar, no pó dos impossíveis  
Se só me quero viva nas tuas veias?  
(HILST, 2004, p.23)

O poema busca distinguir dois elementos intimamente relacionados, mas distintos: o amor e o desejo. Enquanto o amor é descrito como um desejo *doloroso* e de *fastio*, o desejo é caracterizado como algo *licencioso*, associado a um turbilhão extraordinário que excita de maneira intensa, escapando ao comum.

Os procedimentos utilizados no poema transcendem os limites da linguagem direta, combinando o impulso do raciocínio em busca do significado das coisas e das experiências subjetivas com uma transformação que só a linguagem ampliada pela analogia pode proporcionar. A analogia guia o discurso justamente onde a lógica parece ser inadequada, promovendo uma convivência entre os atributos do intelecto e a transformação lírica. As imagens dos elementos de um *descaminho* e dos *açoites* dão vida aos adjetivos previamente mencionados, ampliando uma certa conotação punitiva católica, associada à ideia de desregramento.

Na sequência, os três últimos versos do poema, dirigindo o questionamento diretamente ao interlocutor, retomam as imagens associadas ao desejo: “Porque me queres sempre nos espelhos/ Naquele descaminhar, no pó dos impossíveis/ Se só me quero viva nas tuas veias?”. O último verso, especialmente construído a partir da conexão de elementos vitais (viva, veias), implica a rejeição das distinções anteriormente estabelecidas no poema, uma vez que a imagem, apresentada no discurso em oposição àquelas que caracterizariam o desejo, parece também não poder ser relacionada ao amor, como nos primeiros versos. O desfecho do poema sugere que, diante de um sentimento tão intenso, as definições ou a compartimentação se tornariam inadequadas, evidenciando a falha do movimento de distinção que teria dado origem à composição.

O pensamento e a própria experiência concreta tornam-se impotentes ou precários diante de um desejo ao mesmo tempo conectado aos sentidos e transcendendo-os. O objeto, que ultrapassa a possibilidade de definição e diferenciação, é representado com tamanha magnitude que tanto a observação palpável de sua natureza quanto a realização concreta da experiência amorosa são excluídas. Relacionado ao corpo do amante, em uma troca que implica dependência para a sobrevivência, a configuração do desejo ecoa, por fim, uma dimensão negativa, associada à ideia ampla e frequente de incompletude.

No poema X, que encerra a primeira parte de *Do Desejo*, a exploração do eu



e do outro se desenrola em uma experiência marcada pela intensidade do desejo e da imaginação poética:

Pulsas como se fossem de carne as borboletas.  
E o que vem a ser isso? perguntas.  
Digo que assim há de começar o meu poema.  
Então te queixas que nunca estou contigo  
Que de improviso lanço versos ao ar  
Ou falo de pinheiros escoceses, aqueles  
Que apetecia a Talleyrand cuidar.  
Ou ainda quando grito ou desfaleço  
Adivinhas sorrisos, códigos, conluios  
Dizes que os devo ter nos meus avessos.

Pois pode ser.  
Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo.  
Pensá-LO é gozo. Então não sabes? INCORPÓREO  
É O DESEJO.  
(HILST, 2004, p. 26)

No poema, há uma mudança temporária no objeto de reflexão. O foco não está mais diretamente no desejo, mas sim na consideração do Outro. O delírio, visto como uma forma de lucidez que transcende os limites da lógica, é incorporado como parte essencial da atividade poética. O prazer não está mais associado ao corpo, assim como o desejo torna-se essencialmente uma substância etérea.

O impulso da reflexão, identificado pela pergunta, pela experiência de fazer poesia e pelo próprio desejo, torna-se indistinguível por natureza. A persona do poema não hesita em afirmar a intangibilidade do objeto de sua busca. Diante do que escapa a qualquer tentativa de nomeação, do que não pode ser compreendido nem pela razão nem pela imagem, toda tentativa de definição mostra-se falha. A busca acaba por se tornar um fim em si mesma, um movimento vital impulsionado pela necessidade de decifrar os mistérios do universo.

O prazer, a realização do sujeito, não está mais no contato com um amante de carne e osso, mas sim na atividade do espírito, estimulada pelo ato de traçar o caminho, de escrever o poema. Este, como produto do espírito, do intelecto ou do delírio, acaba por se tornar o último objetivo de uma existência insatisfeita com os limites do real, com o possível fracasso da experiência amorosa e com a efemeridade e as contingências do concreto. Se o caminho do desejo é representado pela jornada da *lava* ao *Nada*, não resta outra alternativa senão tornar este *Nada*, este espaço intangível, invisível e indescritível, o objeto e o objetivo final do próprio desejo.

Também composto por uma sequência de dez poemas, escritos na mesma época, em *Da noite* a experiência da imagem nos poemas está intrinsecamente ligada à impossibilidade de separar o elemento da fantasia com a vivência da própria persona. *Da noite* se torna o epicentro de um pensamento interrogativo entrelaçado



à experiência vital, permeada pela marcha do tempo, constituindo assim a base e a própria essência da criação poética. Diversos são os exemplos que ilustram como a noite pode enriquecer visualmente a representação artística do mundo, particularmente na poesia surrealista, que se estrutura de modo a explorar as potencialidades da linguagem, seja ela literária ou plástica.

No surrealismo, as relações entre visão e cegueira, sono e vigília surgem por meio da metáfora da "noite", problematizando questões fundamentais para o movimento, como a equalização entre razão e "inconsciente", entre o "real" e o "irreal". Se a abordagem da noite na poesia de Hilda Hilst quebra com as representações convencionais e atualiza a forma como a expressão poética incorpora o mundo, uma nova ordem mimética e semântica emerge em torno do noturno.

De modo geral, os versos servem como um veículo para criar uma atmosfera onírica. A visão, que organiza as imagens no poema, surge da experiência ativa do sujeito que se dedica a observar, e assim se torna a base de uma realidade que vai além das restrições do mundo concreto. Isso dá origem a um universo em que as fronteiras entre as figuras retratadas no poema e a profundidade interior do indivíduo desaparecem e, não havendo mais distinção ou limites claros, percebe-se a busca pela palavra exata, preche de imagens fulgurantes que fazem cantar os sentidos:

I

Vi as éguas da noite galopando entre as vinhas  
E buscando meus sonhos. Eram soberbas, altas.  
Algumas tinham manchas azuladas  
E o dorso reluzia igual à noite  
E as manhãs morriam  
Debaixo de suas patas encarnadas.

Vi-as sorvendo as uvas que pendiam E  
os beijos eram negros e orvalhados.  
Uníssonas, resfolegavam.

Vi as éguas da noite entre os escombros  
Da paisagem que fui. Vi sombras, elfos e ciladas.  
Laços de pedra e palha entre as alfombras  
E vasto, um poço engolindo meu nome e meu retrato.

Vi-as tumultuadas. Intensas.  
E numa delas, insone, me vi.  
(HILST, 2004, p. 29)

No seguinte trecho do poema I: "Algumas tinham manchas azuladas/ E o dorso reluzia igual à noite/ E as manhãs morriam/ Debaixo de suas patas encarnadas", pode-se notar o encanto refletido pela noite e o fim dele pela manhã; diante disto, é necessário enfatizar que a noção de luz traz à tona conotações ligadas à razão. Assim, é na "noite", implicando todo o campo semântico que lhe é



próprio, de escuridão, sombras, ausência de visão, que um abandono à razão permite dar lugar a novos modos de sentir. Segundo Breton:

A extrema diferença de importância, que aos olhos do observador ordinário, tem os acontecimentos de vigília e os do sono sempre me encheu de espanto. (...) Talvez o meu sonho da noite passada tenha dado prosseguimento ao da noite anterior e continue na próxima noite com rigor meritório. (BRETON, 1924, p. 44)

A noite, na poesia de Hilda Hilst, simboliza o processo de libertar o discurso de um código unívoco, no qual os padrões e convenções de uma escrita guiada pela "lógica" e pela razão moldam a construção poética. Um novo modo de organização formal dará origem a uma representação estruturada de acordo com uma realidade vinculada ao universo destacado por essa escrita singular.

Ao mesclar elementos típicos da fantasia poética (vinhas, éguas, noite) com outros relacionados à experiência reflexiva do sujeito (meus sonhos, paisagem que fui), o eu lírico acaba por entrelaçar duas realidades que inicialmente parecem separadas. A metamorfose ou transfiguração da realidade representa uma das características mais intrinsecamente imagéticas do surrealismo. Essa transformação ocorre especificamente no domínio da palavra-imagem, na imagem que permanece aberta e no estranhamento que essa imagem causa em relação à realidade previamente familiar. Joana Frias afirma que:

É nesta passagem da colusão à colisão de imagens no discurso poético, (...) que se deve situar o valor e o vigor da imagem surrealista: uma imagem que, graças ao excesso de luz da explosão que provoca, ofusca no momento exacto em que dá a ver, como se fosse um buraco negro devorando a luz das estrelas. Ao centralizar toda a sua poética na imagem, o Surrealismo deu o último passo no caminho progressivamente restritivo da Retórica, fazendo equivaler figura e imagem poética - (...) Com o Surrealismo, portanto, a função poética, retórica ou estética da linguagem viu-se severamente definida como função imageante... (FRIAS, 2018, p.112)

Em consonância com o surrealismo, a expressão poética se recusa a deduzir significados estritamente baseados na arbitrariedade dos critérios fonéticos. Em vez disso, a linguagem não se limita a comunicar de forma direta; ela recorre a métodos pictóricos que tingem as palavras com toda a intensidade e a afetuosidade que a imaginação é capaz de capturar no mundo sensível.

Dentre as diversas maneiras de existir e se expressar, este poema abre espaço para representações figurativas que, por meio de analogias ou correlações,



estabelecem uma ligação entre a essência do ser humano e os elementos da natureza. Um exemplo notável disso é a transformação das "éguas", que dramatizam a jornada errante do poeta, enquanto ele continua a perambular na penumbra de um mundo surreal, povoado por "sombras, elfos e ciladas". A própria identidade do eu é fragmentada pelo fluxo inexorável do tempo, que torna todas as outras coisas efêmeras em sua brevidade.

O poema II inicia com uma pergunta, a persona volta-se sobre os limites e possibilidades do próprio fazer, desafiado a uma tarefa que parece estar além das potencialidades de sua natureza:

## II

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

E o que eu desejo é luz e imaterial

Que canto há de cantar o indefinível?  
O toque sem tocar, o olhar sem ver  
A alma, amor, entrelaçada dos  
indescritíveis. Como te amar, sem nunca  
merecer? (HILST, 2004, p. 30)

O poema expressa uma atmosfera onírica e uma busca pelo indefinível. O uso de elementos simbólicos como "sombra", "sonho", "labirinto" e "caos" sugere uma exploração do inconsciente e do imaginário. A referência à "vertigem de ser", à "asa" e ao "grito" remete a uma experiência emocional intensa e muitas vezes contraditória.

No poema, são apresentados objetos que, devido à sua natureza não tangível ou por serem fontes de desarmonia, e por estarem vinculados aos propósitos do canto, suscitam a problematização da própria poesia como um instrumento virtual na realização do sujeito ou na decifração do universo. Esses objetos são denominados como alvos de uma busca, cuja contemplação seria possibilitada pelo canto, ao mesmo tempo em que são caracterizados como inatingíveis.

Nos versos são expressos momentos essenciais que sustentam a estrutura dinâmica do poema: a expressão de um desejo de investigação, um impulso por compreensão e transcendência; o meio dessa investigação, que é o próprio canto; os componentes da busca, convertidos em objetos de desejo; e, finalmente, a falha inerente a todo o processo, simbolizada pela barreira intransponível do

conhecimento e de seus limitados recursos.

Do quarto ao décimo verso percebe-se a dicotomia entre a aspiração por transcender o finito e a limitada compreensão do ser amado, notavelmente relegado a um plano inferior devido à sua ignorância em relação à natureza de elementos pertencentes a esferas tão discrepantes, resultando na diminuição acentuada da importância atribuída à relação concreta. O amante emerge como um representante do plano da experiência, confinado à vivência do efêmero, distanciando-se, assim, de tudo o que integra a esfera do desejo do poeta.

Em contraste com a experiência da relação amorosa, associada ao mito e concebida como uma ideia ilusória ou algo inacreditável, atribui-se valor positivo à esfera que ultrapassa os limites temporais do mundo concreto. O desejo do eu- lírico encontra-se ligado à dimensão da alma, algo que transcende todas as tentativas de definição ou descrição, priorizando-se sobre o corpo e suas relações. Sua incumbência resume-se unicamente ao ato de cantar, na incessante busca pelo indefinível.

O amor, entendido como potência no surrealismo, guarda em si a possibilidade de experiência transfiguradora da realidade, que se dá a partir da radicalidade concernente a ele. Transfigurar a realidade implica a alteração de posicionamento em relação ao mundo, ou seja, o modo de ver e, conseqüentemente, a mudança nos modos de se relacionar. A citação do poema de Hilst: "O que tu pensas gozo é tão finito / E o que pensas amor é muito mais", ressoa com a visão surrealista do amor como algo que transcende as limitações convencionais.

A partir da energia fulgurante do amor, reconhecida a partir do encontro, é que as estruturas internas se revelam e ampliam. Ao considerar a emergência do amor, vê-se que aquilo que se apresenta sempre é um aspecto da natureza interna. O trajeto para a interioridade nos coloca em contato com os "[...] produtos da atividade psíquica, tão distantes quanto possível da vontade de significar, tão desembaraçados quanto possível das ideias de responsabilidade sempre prontas para agir como freios [...]" (BRETON, 2001, p. 194). Pois bem, tais produtos constituem:

[...] uma chave que, capaz de abrir ilimitadamente essa caixa de muitos fundos que é o homem, o dissuade de dar meia-volta, por razões de simples autopreservação, ao chocar-se na sombra com as portas aparentemente fechadas do "além", da realidade, da razão, do gênio e do amor. Chegará o dia em que as pessoas não se permitirão tratar com insolência, como até aqui se tem feito, estas provas palpáveis de uma existência diferente da que julgamos levar. E não de espantar-se, então, de que, tendo chegado tão perto da verdade, como chegamos, tenhamos tido o cuidado de, coletivamente, adotar



um álibi literário ou de outra natureza, ao invés de nos lançarmos à água sem saber nadar ou de entrarmos no fogo sem crer na fênix, a fim de atingirmos esta verdade. (BRETON, 2001, p. 194-195)

Nesse sentido, o amor é a força contrária àquilo que outorga ao homem a opacidade constatada por Breton, estado este que é fruto das respostas automatizadas às circunstâncias, numa dimensão exclusivamente responsiva que configura um cotidiano estreito, determinado por causas e consequências predeterminadas.

No poema III, o ato de ouvir se conjuga à visão, como se a voz tivesse o poder de não apenas evocar ou convocar as coisas, como também de lhes dar forma, o chamamento é conferir presença, materializar o objeto evocado:

Vem dos vales a voz. Do poço.  
Dos penhascos. Vem funda e fria.  
Amolecida e terna, anêmonas que vi:  
Corfu. No mar Egeu. Em Creta.  
Vem revestida às vezes de asperezas.  
Vem com brilhos de dor e madrepora.  
Mas ressoa cruel e abjeta  
Se me proponho ouvir. Vem do Nada.  
Dos vínculos desfeitos. Vem dos ressentimentos.  
E sibilante e lisa  
Se faz paixão, serpente e nos habita.  
(HILST, 2004, p.31)

A voz vinda dos penhascos se transforma em imagens e o cenário marítimo se acentua. Entretanto, a ‘chamada’ não traz conforto ou alento para o eu lírico, pois o conteúdo que ela carrega é disfórico. Voz traiçoeira essa, uma ‘serpente’, tal qual o mito original do pecado cometido por Eva.

O acaso e a incerteza permeiam a perspectiva de vida da poeta, que se lança ao viver, encarando os desafios de sua jornada pelo real. Ela abraça um mundo não regido pela verdade, rejeitando-a como o caminho para o entendimento, optando por forjar sua própria lógica, à semelhança de Alberto Caeiro (heterônimo pessoano). O poema relaciona-se com o espírito surrealista, presente no modo como o sujeito poético perspectiva a realidade: imagens e analogias desfiguradoras, deslocamento do previsível, opacidade do sentido, estranhamentos, metamorfoses.

No poema IV, o mundo sólido, com seu espaço limitado e constritor, é transcrito pela poesia imaginativa:

Dirás que sonho o dementado sonho de um poeta  
Se digo que me vi em outras vidas  
Entre claustros, pássaros, de marfim uns barcos?  
Dirás que sonho uma rainha persa  
Se digo que me vi dolente e inaudita  
Entre amoras negras, nêspersas, sempre-vivas?  
Mas não. Alguém gritava: acorda, acorda Vida.  
E se te digo que estavas ao meu lado



E eloquente e amante e de palavras ávido  
Dirás que menti? Mas não. Alguém gritava:  
Palavras ... apenas sons e areias. Acorda.  
Acorda Vida.  
(Hilst, 2004, p.32)

O verbo "dizer", presente seis vezes no poema, é conjugado tanto na segunda pessoa quanto na primeira, criando um jogo entre espaços claramente definidos como opostos. Essa distinção emerge entre o universo singular da poeta, um domínio onde o sonho e a linguagem servem como ferramentas para transcender uma realidade restrita. Reunindo elementos dispersos, como *claustros*, *pássaros* e *barcos de marfim*, cria-se um universo etéreo, onde tudo parece flutuar sobre a ausência de um chão.

Na sequência, com o poema VII, o eu lírico almeja esgotar as interrogações metafísicas que perturbam a consciência humana:

Dunas e cabras. E minha alma voltada  
Para o fosco profundo da Tua Cara  
Passeio meu caminho de pedra, leite e pelo.  
Sou isto: um alguém-nada que te busca.  
Um casco. Um cheiro. Esvazia-me de perguntas.  
De roteiro. Que eu apenas suba.  
(HILST, 2004, p. 35)

Em um extremo, há o elemento divino, cujo rastro se encontra obscurecido; no outro, a representação do desamparo humano no mundo, destinado ao esquecimento. Esses opostos convergem para um ponto comum de identificação inicial: a errância na qual se delimitam seus caracteres, sendo abstratos e concretos, respectivamente, em um espaço de fusão que é o poema.

Na função poética, o signo linguístico incorpora, ao se expressar, uma capacidade pictórica para retratar o ser e o seu universo repleto de contradições e absurdos. A analogia, de natureza sensualista, sensorial e conceitual, resgata as diferenças fundamentais tanto da materialidade da vida quanto do idealismo místico-transcendental. Ao romper com a pureza dos sentidos, a metáfora poética destaca continuamente o elo indissociável que conecta o Outro ao Um, enquanto compreende a si mesma como muitas e variadas formas de existir no mundo. Segundo Augusto Cavalcanti (2015):

De modo a desestabilizar os pensamentos convencionais e expandir os limites das convenções, a cosmovisão surrealista se realizaria por meio de uma gravitação cultural regida mais por analogia do que por princípios identitários. Através de um uso da linguagem próximo ao pensamento selvagem, tomando imagens como metáforas, invertendo os atributos, aproximando realidades inconciliáveis e rompendo com os nexos lógicos da linguagem instrumental, os surrealistas operam com uma transformação da relação unívoca de significação e da noção de que cada termo ou enunciado corresponde a um só referente externo. As imagens poéticas, regidas por leis do pensamento analógico, aproximam realidades opostas e sugerem que



uma coisa pode ser sempre outra. (CAVALCANTI, 2015, p. 50)

A essência humana é encapsulada pelo percurso marcado por "pedra, leite e pelo", símbolos que imediatamente revelam a desolação existencial deste "alguém nada", destinado a desaparecer junto com seu universo de solidez e sensações materiais. Em contraposição à condição humana e à serenidade bucólica da paisagem efêmera, surge a ilusão deste Outro desconhecido, para quem a alma nostálgica da poeta se volta: "E minha alma voltada/ Para o fosco profundo da Tua Cara". Nestes versos iniciais, o referente do pronome possessivo é deliberadamente obscurecido; este Outro, a quem a expressão poética se dirige, carece de forma, de rosto e, por conseguinte, de uma identidade clara. Ele é fragmentado e existe unicamente na imaginação poética, que nutre sua presença por meio da palavra.

A ausência de forma desse Outro pode ser interpretada como um vestígio de presenças que só a memória poética tem o poder de atualizar. Nesse sentido, a linguagem poética evoca jogos de significados que não são apenas ambíguos, mas sim plurais, múltiplos e abertos à indeterminação do desejo. A vivência poética de Hilda Hilst molda em sua escrita os vazios que circundam a materialidade sensível. Ao estabelecer novas relações semióticas entre os signos, a escritora reconfigura a ordem das interações humanas.

*Amavisse* indica o estado do eu após a perda do amor, que se formaliza como busca de um estágio de perfeição. O desejo vai se sublimando e o livro adquire "um caráter dedutivo, demonstrativo, que realça o aspecto interrogativo e metafísico dos versos", como ressalta Alcir Pécora (2014, p. 9). O conjunto de poemas apresenta um eu que se dirige a um amado que transcende o humano e expressa sua finitude e perplexidade - Deus, chamado, porém de "Sem Nome" ou "Cara Escura", denominações que dessacralizam a imagem divina e acentuam o distanciamento com o objeto do desejo - absolutamente inatingível.

Os elementos da natureza e os símbolos transcendentais são entrelaçados em uma dialética lírica, estabelecendo uma interação entre a essência do poeta e o desconhecido "Outro". Latente dentro das questões corporais e dos anseios, tem como inspiração a criatividade das palavras como reflexo de um sujeito lírico que assume a busca por uma metade que lhe falta.

Os mitos são reverberados e modificados aludindo, na contemporaneidade, a uma inquietude que urge pelo ofício da palavra poética. Cláudio Willer (2005) examina como os poemas de "Amavisse" (1989) evidenciam uma atitude de insurgência em face à figura autoritária de Deus. Ressalta como essa rebelião está



conectada à procura por uma linguagem autêntica:

Feita de glossolalias, usa um vocabulário próprio, radicalmente distinto da linguagem prosaica e cotidiana. Algo como o que é proposto por Hilda Hilst: "Não cantarei cotidianos. Só te cantei a ti/ Pássaro-Poesia/ E a paisagem-limite: o fosso, o extremo/ A convulsão do Homem". É a busca da linguagem adâmica, anterior à Queda. (...) Busca da unidade perdida, recuperação da memória primordial, também em: "Canto canções assim tão compassivas/ Na minha língua esquecida". (...) Quer resolver a contradição entre o sujeito e seu mundo, e se volta contra o Tempo: "Que as barcaças do tempo me devolvam/ A primitiva urna das palavras", da palavra fundante, não-instrumental, pois "o poeta preexiste, entre a luz e o sem-nome", habitante de um mundo animado, revitalizado, onde "De cigarras e pedras, querem nascer palavras". Há, em Amavisse, uma declaração de princípios e uma poética, baseada na adoção da linguagem transgressora para recuperar outro tempo (WILLER, 2005, s.p).

O poema inicial do livro revela o confronto da poeta com a ausência, frequentemente representada por meio de elementos que denotam carência, como a "fome", dirigindo-se a um termo organizador intitulado "Senhor", que neste contexto é frequentemente interpretado de forma ambígua, podendo referir-se a Deus ou ao amante ausente. Destacando-se do restante do livro, este poema é uma epígrafe e não é numerado como os demais.

Porco-poeta que me sei, na cegueira, no charco  
À espera da Tua Fome, permita-me a pergunta  
Senhor de porcos e de homens:  
Ouviste acaso, ou te foi familiar  
Um verbo que nos baixios daqui muito se ouve  
O verbo amar?  
Porque na cegueira, no charco  
Na trama dos vocábulos  
Na decantada lâmina enterrada  
Na minha axila de pelos e de carne  
Na esteira de palha que me envolve a alma

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

É verbo?  
Ou sobrenome de um deus prenhe de humor  
Na périplo aventura da conquista?  
(HILST, 2004, p. 41)

A menção ao vocábulo "Senhor" evoca uma variedade de associações tradicionais, englobando a figura do senhor feudal, o proprietário, que, na tradição lírico-amorosa ocidental, é delineada na relação de vassalagem amorosa descrita nas cantigas de amor. Além disso, "Senhor", expresso com inicial maiúscula, pode ser compreendido como um termo equivalente a Cristo ou Deus. Por outro lado, "senhor" pode ser interpretado como aquele que detém o controle sobre si mesmo. Esta última conotação contrasta com a figura do poeta e/ou apaixonado, que perde a autoridade sobre si mesmo e, ao se perder, abre espaço para o outro.



O "porco-poeta" que abre a estrofe e introduz o interlocutor, juntamente com as conotações habitualmente associadas a ele, como a impureza, destacada no poema pelo contexto semântico construído com palavras como "charco" e "baixios", isto é, na "trama dos vocábulos", contradiz as características associadas ao poeta que, na tradição lírico-platônica, ao expressar o amor, deve omitir questões corporais, sugeridas pelo termo porco. O "porco-poeta", esse ser digno de menção nos bestiários medievais, tão apreciados pelos surrealistas, que fervorosamente os revitalizaram em suas obras pictóricas e outras formas de expressão artística, aproxima duas realidades - a da alma e a do corpo - por meio da poesia.

Na poesia de Hilda Hilst, a associação entre Deus e porco sintetiza a veia blasfematória que marca a dicção de grande parte de seus personagens. Ao ser rebaixado ao nível dos atos mais abjetos, o Deus-porco de Hilst já não é mais a medida inatingível que repousava no horizonte da humanidade. Esse confronto entre o alto e o baixo, além de subverter a hierarquia entre dois planos, tem como consequência a destituição da figura divina como modelo ideal. Dessa forma, surge uma desalentada consciência do desamparo humano, na qual é possível reconhecer os princípios de um pensamento trágico, fundamentado na interrogação de Deus diante de suas alteridades, aproximando assim a ficção de Hilda a Bataille, como já mencionado no corpo deste trabalho.

O surrealismo trouxe à luz toda uma estrutura de normalidade psicológica baseada em uma percepção "correta" da realidade. Os padrões oscilam constantemente e, a cada mudança, novas facetas da subjetividade humana, anteriormente obscurecidas, emergem em imagens e reflexões sobre a arte e a realidade. Na poesia hilstiana, a palavra atua como uma trajetória percorrida por uma subjetividade em busca da compreensão de si mesmo e de sua condição humana, o eu que se depara com sua própria natureza, como é perceptível no poema I:

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

Carrega-me contigo.  
No Amanhã. (HILST,  
2004, p. 42)



A persona lírica expressa, em um tom quase confessional, a essência de sua prática poética nas asas da própria poesia. "Carrega-me contigo quando cruzares o Amanhã, a luz, o impossível, quando cruzares vida e morte e, ciclicamente, fizeres a volta no mundo e no homem". A jornada que o poeta empreende é a de uma estrada sem rotas, vertiginosa e sustentada pela leveza. É o caminho do silêncio da epifania, o limite que não ilude, mas eleva. A maior confissão é feita: "não cantei cotidianos". O canto do poeta - neste verso, rompendo qualquer barreira entre autor e eu-lírico - sempre foi o da "paisagem-limite", onde Deus, o Nada, o Homem, o tempo e a palavra convulsionam na existência breve daquele que sente. O caminho do poeta tem sido o da dissolução, o barro, a palha, aquilo que prenuncia o fim a todo momento. O absurdo, portanto.

A poeta situa a poesia em um tempo e espaço misteriosos e fugidios. Assim, dentro desse espaço vazio, onde só existe a ideia (sem palavras ou cantigas), Hilda busca uma origem celestial. O cotidiano não está contemplado; a poesia é concebida como um sopro salvífico, situado além de qualquer realização possível.

A palavra possibilita a evocação de um tempo que precisa ser lembrado no presente, para que, assim, o pensamento contemporâneo se alinhe com estruturas profundas que moldam a psique humana. Ao transcender o tempo profano e cronológico, adentramos em um tempo qualitativamente diferente, um tempo "sagrado", simultaneamente primordial e indefinidamente recuperável.

A poesia é o campo no qual Hilst expressa o interdito, o inesperado; santifica o profano e mundaliza o sagrado; eterniza a efemeridade do momento, capturando-o na palavra para perdê-lo no instante seguinte. Hilst realiza na linguagem o contínuo desequilíbrio entre o estabelecido e reconhecido como culturalmente aceitável e o imprevisível, o desejo, a busca por transcendência que se eleva, frequentemente, na corda bamba, no encontro com o sentido lúdico, sinestésico, musical, dos devaneios visuais e linguísticos, que se misturam ao esteticismo surrealista, como expresso no poema V:

As maçãs ao relento. Duas. E o viscoso  
Do Tempo sobre a boca e a hora. As maçãs  
Deixei-as para quem devora esta agonia crua:  
Meu instante de penumbra salivosa.

As maçãs comi-as como quem namora. Tocando



Longamente a pele nua. Depois mordi a carne  
De maçãs e sonhos: sua alvura porosa.

E deitei-me como quem sabe o Tempo e o vermelho:  
Brevidade de um passo no passeio.  
(HILST, 2004, p. 46)

Transformadas em poesia, as maçãs adquirem uma nova camada de significado em relação ao tempo ao qual estão associadas - tornam-se um estágio de transição, um momento "entre" que se insere em sua existência enquanto objeto a ser observado, depois tocado e, por fim, degustado. Em cada um desses estágios, a sensualidade das maçãs é enfatizada, tanto em sua beleza, maciez e sabor, quanto em sua natureza efêmera, destinada a se dissolver ao ser consumida. Consumir as maçãs é, portanto, consumir o tempo, experimentando-o em um "instante de penumbra salivosa".

No poema XII, a consciência poética está em constante tensão entre a tangibilidade sensorial do corpo e a abertura transcendental de se tornar consciência por meio da palavra, que não se limita a um único significado e muito menos oferece a confirmação de uma verdade. A essência da verdade poética é, primordialmente, iluminada pelas intensidades do desejo, nascidas das ausências:

Se tivesse madeira e ilusões  
Faria um barco e pensaria o arco-íris.  
Se te pensasse, amigo, a Terra toda  
Seria de saliva e de chegada.  
Te moldaria numa carne de antes  
Sem nome ou Paraíso.

Se me pensasses, Vida, que matéria  
Que cores para minha possível sobrevida?  
(HILST, 2004, p. 53)

Hilst ultrapassa os limites estabelecidos pelas fronteiras da racionalidade, transformando seu ato de escrever em uma busca pelo que constitui a humanidade e as consciências dos seres em suas essências. A intensidade e a beleza presentes no âmago do poema lançam luz sobre o desejo de eternidade ou continuidade da experiência, proposto pela materialidade sensível (tanto linguística quanto corpórea). A poeta, rejeitando a utilidade da razão, insiste em uma jornada permeada por inúmeras perguntas sobre o destino da humanidade, a partir de uma compreensão mais profunda da realidade sensorial, enquanto busca lançar luz sobre o vazio obscuro da materialidade corpórea.



Com o objetivo de conceber uma consciência existencial abrangente que englobe tanto as sensibilidades materiais quanto as transcendentais, a poesia de Hilda Hilst rejeita a degradação dos signos que estão aprisionados à arbitrariedade referencial dos sistemas objetivantes. Conforme Aldo Pellegrini, um dos expoentes do Surrealismo argentino:

A poesia é uma mística da realidade. O poeta busca na palavra não um modo de expressar-se, mas um modo de participar da própria realidade. Recorre à palavra, porém busca nela seu valor originário, a magia do momento da criação do verbo, momento em que não era um signo, mas parte da própria realidade. Mediante o verbo, o poeta não expressa a realidade, mas participa dela. (PELLEGRINI, 1996, p. 28)

Embora sempre transmita os eventos da experiência humana utilizando a mesma língua historicamente convencionada pelos falantes, a linguagem na poesia de Hilst recupera a potencialidade de uma palavra que é essencialmente polissêmica, e, portanto, irredutível às ideias de representações cujos sentidos estão baseados na referencialidade do significado. No âmbito do pensamento poético, trata-se de recuperar, por meio das premissas da linguagem, o diálogo fundamental entre o humano e o mundo.

No poema XVII, a barca submersa representa uma pausa no movimento, um instante em que o tempo parece querer estagnar. No fundo do rio, a embarcação imóvel desafia a correnteza incessante, trazendo consigo uma essência inicial de desafio ao tempo, assim como o poema que ultrapassa a sua própria autora. Sugere uma atmosfera de desamparo e apresenta um contraste de elementos característico da escrita de Hilda:

As barcas afundadas. Cintilantes.  
Sob o rio. E é assim o poema.  
Cintilante E obscura barca ardendo sob  
as águas. Palavras eu as fiz nascer  
Dentro da tua garganta.  
Úmidas algumas, de transparente raiz:  
Um molhado de línguas e de dentes.  
Outras de geometria. Finas, angulosas  
Como são as tuas  
Quando falam de poetas, de poesia.

As barcas afundadas. Minhas palavras.  
Mas poderão arder luas de eternidade.  
E douradas, de ironia as tuas  
Só através da minha vida vão viver.  
(HILST, 2004, p. 58)

Arder sob as águas implica gradualmente a perda da materialidade. A decomposição vagarosa da embarcação submersa, consumida como se estivesse em águas tépidas, evoca um processo digestivo - a barca, engolida, se desfaz. A água, comparada ao processo digestivo, representa o aspecto mais profundo do inconsciente.

Em *Via Espessa*, Hilda trilha um percurso marcado pela circularidade temporal e pela dualidade do eu. O alter-ego da consciência lírica é encarnado na forma de um indivíduo insano que desafia a percepção do mundo e da realidade. Os poemas recuperam a procura por Deus e articulam a imagem do sujeito com uma figura chamada Samsara, que é um princípio metafísico hindu que descreve um fluxo ininterrupto de renascimentos através dos mundos, sendo definido como um "constante futuro". Esse fluxo incessante, que sempre avança em direção ao futuro e retorna, encontra uma correlação no desejo e na própria poesia.

Ao receber essa denominação por parte de um louco com quem dialoga, o sujeito parece assumir o caráter cármico que o envolve, estabelecendo, assim, seu próprio caracol de significações, conforme afirmado por ela autora: "[p]ois aquilo que caminha em círculos é Samsara, senhora" (HILST, 2004a, p.70).

É digno de nota que "o louco" permeia toda a extensão de *Via Espessa*, assumindo o papel de interlocutor - "o louco, (a minha sombra)" (HILST, 2004, p. 69 e p. 71). O domínio semântico delineado pela loucura e pelo mundo dos sonhos representa não apenas o oposto da razão apolínea, luminosa, mas também aponta para uma outra rota.

Na poesia de Hilda Hilst, é frequente a presença de uma recorrência que pode ser chamada de "não lugar" ou "entre-lugar" do poeta. As imagens que fazem referência ao ofício poético situam-se nos momentos em que o ser humano se desliga de si mesmo, como no sono, no sonho, na noite, na loucura. Expressar o indizível é aceitar o paradoxo e transformá-lo em munição. Esse processo não ocorre na presença eloquente de uma realidade que clama por sentido. A escuridão da noite traz consigo a possibilidade do sono e do sonho. A loucura isola o homem do mundo. O sono, o sonho e a noite são condições mais propícias quando associadas à criação poética. A busca por novos universos, o êxtase, o alcance do transcendental estão diretamente ligados ao onírico.



No poema que abre *Via espessa*, Hilda aponta para esse entre-lugar em um diálogo que confronta a poeta com o louco:

I  
De cigarras e pedras, querem nascer palavras.  
Mas o poeta mora  
A sós num corredor de luas, uma casa de águas.  
De mapas-múndi, de atalhos, querem nascer viagens.  
Mas o poeta habita  
O campo de estalagens da loucura.  
  
Da carne das mulheres, querem nascer os homens.  
E o poeta preexiste, entre a luz e o sem-nome.  
(HILST, 2004, p. 65)

O primeiro verso do poema sugere que as palavras têm o desejo de nascer das coisas, da solidez do inumano. O poeta reside "sozinho num corredor de luas, numa casa de águas", locais que representam o extremo oposto. A lua está lá em cima, muito alta e, portanto, fora de alcance. Viver num corredor de luas significa viver além. Ou muito antes. Da mesma forma, "uma casa de águas" representa a imagem completa da ausência. Não se pode dar forma à água, nem transformá-la em chão e paredes. A imagem insinua-se, a morada do poeta é intangível. Os versos seguintes ajudam a desenvolver essa ideia, introduzindo a loucura como um novo elemento: "o poeta habita o campo de estalagens da loucura".

A parte final do poema, precedida pelo já conhecido espaço de fôlego entre os versos, revela a origem do poeta. Os homens comuns nascem da mulher, enquanto os poetas habitam um tempo-outro, anterior a todas as coisas. É o tempo da delicadeza, o tempo do encantamento que surge da explosão da luz e que precede Deus, o universo e até mesmo a própria palavra.

A capacidade da palavra poética de expressar o indizível, de tangenciar o silêncio das coisas, a coloca em um movimento constante de devir. Esse movimento abarca também o desejo em sua persistência através dos corpos e do tempo. Parece que a própria poesia impede qualquer possibilidade de concretização do desejo, pois possuir algo ou alguém nunca será uma experiência definitiva capaz de sobrepor-se a todas as vias e desvios que a palavra poética pode estabelecer.

Nos poemas reunidos nesta parte do livro, a poeta habitará "o campo de estalagens da loucura". A loucura irá iluminar a noite árdua e solitária do sujeito sem pertencimento, sem conexão com o mundo, distanciada de si mesmo, em uma incessante fuga do Nada:

IV  
O louco estendeu-se sobre a ponte  
E atravessou o instante.  
Estendi-me ao lado da loucura  
Porque quis ouvir o vermelho do bronze



E passa a língua sobre a tinta espessa  
De um açoitado.  
Um louco permitiu que eu juntasse a sua luz  
À minha dura noite.  
(HILST, 2004, p. 68)

Como expresso no poema IV, a loucura se apresenta como uma alternativa tão esclarecedora quanto a razão, pois é capaz de possibilitar um conhecimento diferente, afinal de que outra forma poderia se perceber o “vermelho do bronze”? Assim como a "descoberta" do inconsciente revolucionou as bases da compreensão dos fenômenos psíquicos, as vanguardas artísticas do século XX também modificaram as estruturas da percepção e representação da realidade através do fenômeno artístico. Esses movimentos são cruciais para se considerar como a relação da escrita com a realidade exterior é desconstruída e como se adentra em outros níveis de reflexão e exploração de paisagens interiores e realidades subjetivas, rompendo com o formalismo.

Essas mudanças não apenas trazem as realidades inconscientes para o primeiro plano da representação artística, mas também questionam a normalidade da percepção e abrem caminho para uma ligação entre arte e loucura, ou estados alterados de consciência, considerados "anormais" e supostamente patológicos. Nesta definição, percebemos a preocupação surrealista não apenas em transcender os limites da racionalidade, mas também em revelar o "funcionamento real" do pensamento. Experimentar os limites da linguagem, ultrapassando as fronteiras da lógica e da consciência, parecia atraente, pois trazia consigo um sentido de revelação e descoberta. O louco, por estar livre do medo, permite a si mesmo explorar outros caminhos como no poema XII:

Temendo deste agosto o fogo e o vento  
Caminho junto às cercas, cuidadosa  
Na tarde de queimadas, tarde cega.  
Há um velho mourão enegrecido de queimadas antigas.  
E ali reencontro o louco:  
- Temendo os teus limites, Samsara esvaecida?  
Por que não deixas o fogo onividente  
Lamber o corpo e a escrita? E por que não  
arder Casando o Onisciente à tua vida?  
(HILST, 2004, p. 76)

O poema começa com o termo "temendo", no gerúndio: o sujeito poético está temeroso do fogo e do vento, dois elementos que, especialmente quando combinados, são praticamente indomáveis, visto que um alimenta o outro. A analogia entre o sentimento religioso e o poder devorador da chama é uma referência bíblica (onde o Espírito Santo é frequentemente simbolizado como uma língua de fogo). É como se o fogo representasse o elemento mais próximo do



sobrenatural na vida terrena. A liberação de energia, a luz e o calor, semelhantes aos do sol, juntamente com a imaterialidade, que ao mesmo tempo gera vida e morte, transformam a chama (assim como o raio) em um símbolo da transcendência de uma condição física limitada e temporária, ligada ao corpo e à temporalidade.

Contrapondo-se aos idealismos filosóficos e cristãos, o eu poético sob o nome Samsara rejeita as ideias de identidade e tempo linear que sustentam o pensamento ocidental centrado no sujeito racional. O codinome (Samsara) traz uma visão da existência material inserida em um ciclo temporal. Dentro desse contexto, a poesia reavalia os valores estabelecidos pela tradição racional ao recusar a transcendência metafísica, que tende a ignorar os sinais do corpo em favor de uma abstração baseada ora na razão dialética, que nega a importância do material em favor das ideias, ora na divindade desencarnada, que subjuga os valores materiais até a completa aniquilação.

Após percorrer uma *Via espessa*, o leitor chega a *Via vazia*, na qual os poemas se tornam menores e os versos mais curtos. Nesta obra, o diálogo poético se amplia para incluir o confronto com o "Outro-Divino", um ser ausente cuja inacessibilidade instiga a poesia a buscar dignificar e iluminar a condição humana por meio das palavras. A poeta dirige seus questionamentos metafísicos à figura de um Deus cuja imagem é inimaginável devido à falta de semelhança com a forma humana. Consciente de si mesma e de sua individualidade como ser no mundo, a poeta confrontará Deus utilizando como armas o grito, a blasfêmia e a palavra, na esperança de que, como "o louco" sugeriu, Ele finalmente revele a sua Grande Face.

I  
Eu sou Medo. Estertor.  
Tu, meu Deus, um cavalo de ferro  
Colado à futilidade das alturas.  
(HILST, 2004, p. 85)

A linguagem é caracterizada por termos agrupados em conjuntos de significados que evocam o espaço do pântano, do charco, de águas lodosas e dejetos, elementos escatológicos. São visões metonímicas do corpo em decomposição, da morte fragmentada, percebida através de partes, provocando nojo e repulsa. A dicção do sujeito que se dirige a Deus é marcada por uma espécie de raiva, expressa de forma irônica, cobrando o resultado da "obra" divina:

VIII  
Descansa.  
O Homem já se fez  
O escuro cego raivoso animal  
Que pretendias.  
(HILST, 2004, p. 92)



A Via vazia, que o homem deve percorrer em sua jornada, refletindo a própria vida, parece, no livro, uma ironia divina diante dos seres humanos que Ele lançou ao mundo de maneira cruel e impiedosa, sem oferecer respostas ou amenizar o desespero. Enquanto isso, cabe ao eu lírico continuar suplicando pela "eloquência do nada" (HILST, 2004, p. 89). O desejo surge com sabor de fel na boca, amargo e entristecido pelo silêncio das realizações. No poema IV, o eu poético, ao questionar as possíveis formas desse Outro divino, também indaga sobre o destino humano para após a morte:

À carne, aos pelos, à garganta, à língua  
A tudo isto te assemelhas?  
Mas e o depois da morte, Pai?  
As centelhas que nascem da carne sob a terra  
O estar ali cintilando de treva. Hen?  
À treva te assemelhas?  
(HILST, 2004, p. 88)

Neste poema, o lirismo amoroso adquire uma densidade reflexiva. A experiência poética se desdobra em um jogo de perguntas sem respostas, à medida que gradativamente compreende o abismo que envolve a existência humana. Aqui, o silêncio característico dessa linguagem poética surge devido à impossibilidade de transformar esse Nada (o Divino) em um objeto do pensamento, de atribuir-lhe um sentido específico.

A incompreensão desse Outro torna-se, então, uma interdição para uma visão total do próprio Ser. Na poética de Hilda Hilst, a formulação metafísica do Nada se manifesta como uma busca do desejo por algo que, efetivamente, não pode ser materializado. Assim, a busca poético-filosófica desta poesia não implica necessariamente em um encontro, da mesma forma que a linguagem não pressupõe um sentido, mas estabelece suas próprias significações.

Há um grito, um confronto, uma invocação da poeta pela presença do Pai, um sinal pelo qual ela há tempos anseia, buscando algo que se assemelhe a Ele. É o enfrentamento da possibilidade do fim: da busca, das perguntas, do mistério, da angústia. Num embate verbal e desesperado, repleto de insultos e ofensas, busca-se provocar uma reação, um aparecimento daquele que tanto almeja:

X  
PEDRA D'ÁGUA, ABISMO, PEDRA-FERRO  
Como te chamas? Para que eu possa ao menos  
Soletrar teu nome, grudada à tua fundura.  
(HILST, 2004, p.94)

No desfecho de *Via Vazia*, em meio à agonia de uma batalha verbal com o silêncio, ela finalmente se impõe:



Águas de grande sombra, água de espinhos:  
O Tempo não roerá o verso da minha boca.  
Águas manchadas de um torpor de vinhos:  
Hei de tragá-las todas. E lúbrico, descontínuo  
O TEMPO NÃO VIVERÁ SE TOCAR A MINHA  
BOCA. (HILST, 2004, p. 96)

Nos poemas de Hilda Hilst, há um claro desejo de transcender a finitude humana, que só é possível através da rememoração de um tempo mítico capaz de reunir deuses e sujeitos em seus extremos e contradições fundamentais. Dessa forma, o exercício da imaginação poética ultrapassa as forças religiosas e os discursos harmoniosos em torno da personalidade divina, colocando-nos diante da monstruosidade de um Deus incomensurável, com o qual se luta confrontando a morte.

As diversas formas de nomear a divindade na poesia de Hilda Hilst refletem, portanto, a multiplicidade dos modos de ser dos indivíduos. Assim, o Deus sádico retratado por Hilst contradiz toda a normatividade do discurso dogmático-religioso ao incorporar características que indicam um estado de humanidade. Diante desse personagem que transcende os diálogos estabelecidos nos textos poéticos, o eu lírico busca significar-se e construir uma ideia de si e desse Outro divino (inefável), por meio de uma palavra-poética que permeia a experiência de um Sagrado dessacralizado.

A poesia lírica de Hilda Hilst se equilibra de forma delicada entre o dizível e o indizível. Sua beleza não reside na celebração dessa ausência, mas sim na revolta contra ela. Hilst corporifica essa revolta em uma poesia de confronto, que busca nomear o que falta: a Morte, o Nada, Deus, o Amado, entre outros. Esses nomes circulam na poesia de Hilst e acabam sempre remetendo a um significante que organiza a relação entre o eu lírico e o indizível, mesmo que nomeável. Essa poesia, que à primeira vista parece ter um quê alquímico, é na verdade precisa e cirúrgica, assim como a imagem surrealista inspirada em Lautréamont: "Belo como... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação" (LAUTRÉAMONT *apud* MORAES, 2002, p. 40).

Já em *Alcoólicas*, a existência se mostrava dedutível, fluida e plena. A obra é permeada por um rico simbolismo das imagens do elemento água. Desde os elementos paratextuais, como a dedicatória aos amigos seguida da frase: "pelas intensas águas da amizade", até a epígrafe, um fragmento de um poema de Richard Crashaw, onde se lê: "Drink we till we prove more, not less, than men,/And turn not beats, but angels./and forget to dy;", o tema da água é sugestionado de forma indireta. Essa sugestão ecoa ao longo das nove composições poéticas sem que a



palavra "água" seja explicitamente utilizada. Ao invés disso, o termo é implicitamente representado por meio de uma imagética do líquido, explorando nuances de dissolução e embriaguez que permeiam a subjetividade lírica.

No poema I, a prática poética almeja unir a arte e a experiência humana, gerando uma espécie de mitologia pessoal através de sua linguagem. As contradições presentes na condição humana, incluindo a dolorosa realidade da finitude, são confrontadas com a possibilidade de transcendência tanto na embriaguez da bebida quanto na expressão poética. A poesia não busca negar essas contradições, mas sim abraçá-las, colocando-as como o foco central da consciência poética. Hilda Hilst convida seus leitores a absorverem a vida, a degustá-la "no livor da língua", explorando toda sua riqueza material e erótica, tal como ela se apresenta:

É crua a vida. Alça de tripa e metal.  
Nela despenco: pedra mórula ferida.  
É crua e dura a vida. Como um naco de víbora.  
Como-a no livor da língua  
Tinta, lavo-te os antebraços, Vida, lavo-me  
No estreito-pouco  
Do meu corpo, lavo as vigas dos ossos, minha vida  
Tua unha plúmbea, meu casaco rosso.  
E perambulamos de coturno pela rua  
Rubras, góticas, altas de corpo e copos.  
A vida é crua. Faminta como o bico dos corvos.  
E pode ser tão generosa e mítica: arroio, lágrima  
Olho d'água, bebida. A vida é líquida.  
(HILST, 2004, p. 99)

Octavio Paz (2013, p. 117) argumenta que os poetas modernos, influenciados por uma tradição mística e simbólica originada no romantismo, demonstram em suas experiências estéticas a crença de que a poesia não apenas evoca novos estados psíquicos (semelhantes às religiões e às drogas), mas também tem o papel de criar um novo erotismo. No primeiro poema de *Alcoólicas*, assim como em toda a narrativa poética dessa obra, o enlace erótico converte o poeta e a vida em amantes apaixonados e livres, que percorrem a noite e dignificam a existência por meio da poesia e da bebida. Posteriormente, diante da iminência da morte e da efemeridade da vida, a consciência poética adquire uma tonalidade de ironia e sarcasmo, enquanto aguarda o momento final.

O erotismo poético abrange diversas formas de rebelião do corpo. Os recursos estilísticos empregados seguem os mesmos princípios que orientam a visão de mundo na linguagem poética: analogia e ironia. Por meio da analogia, ocorre uma redenção das contradições que caracterizam a consciência histórica, aprisionada no tempo linear; já pela ironia, evidencia-se a decadência e a quebra

com a tradição que define o movimento estético moderno.

Desde a alça metálica, evocativa de um cenário fúnebre, até a fome dos corvos, o sujeito lírico experimenta uma voracidade própria da ânsia pela vida - intensa no desejo (com a língua) e na sede (da embriaguez). Essa vida fluida, comparada à água, pode ser tanto fonte de renovação (como um olho d'água, símbolo de vida que se renova, que retorna) quanto lágrima, indicando um arroio que, por fim, desemboca na morte - um tema recorrente e significativo na poesia de Hilda Hilst, como já mencionado.

Nos versos, o diálogo é com a vida que surge também como um duplo feminino, em um cenário embriagado de bebida, numa declaração de amor incondicional à existência e de rejeição à sóbria e estável realidade, como expresso no poema V:

Te amo, Vida, líquida, esteira onde me deito  
Romã baba alcaçuz, teu trançado rosado  
Salpicado de negro, de doçuras e iras.  
Te amo, Líquida, descendo escorrida  
Pela víscera, e assim esquecendo

Fomes  
País  
O riso solto  
A dentadura etérea  
Bola  
Miséria.

Bebendo, Vida, invento casa, comida  
E um Mais que se agiganta, um Mais  
Conquistando um fulcro potente na garganta  
Um látego, uma chama, um canto. Ama-me.  
Embriagada. Interdita. Ama-me. Sou menos  
Quando não sou líquida.  
(HILST, 2004, p. 103)

O poema emprega termos que evocam não apenas uma forma de anestesia, mas também o conforto da alienação, a fuga que a bebida pode proporcionar. Oferece uma visão da vida líquida, que se transforma de maneira metamórfica, descendo pela garganta com sabor, permitindo que se esqueça a dor da existência que permeia os outros livros. Mais uma vez, se observa o potencial poético de transformação, no qual a vida se torna fluida, assim como a poesia, que flui de maneira menos dolorosa neste momento.

A "Vida", transformada em algo material, em objeto alcoólico, suprime os males do mundo, como a fome e a miséria. Ela deixa de ser a vida humana em sua experiência cotidiana e se converte em um instante de entorpecimento, sendo tratada a partir de uma perspectiva metafísica e alegórica. Sob essa ótica, o próprio sujeito se dissolve e se expande como o líquido que assume a forma do recipiente



em que está contido. Ele amplia seu espaço de existência, dissolve-se em mais uma metamorfose e torna-se um "Mais" criado para si mesmo.

Neste livro, a bebida alcoólica se destaca como um elemento que contribui para a imersão no universo poético. Em outras passagens, a água pode ser interpretada como símbolo de fluidez, escoamento, fluxo de ideias, uma corrente que se aproxima da liberdade de pensamentos e da criatividade, mas também da loucura. O desejo de transcendência e a busca metafísica agora fluem de forma líquida, porém mais lentamente, como se estivessem anestesiados, sem os grandes impulsos anteriores.

De acordo com José Miguel Wisnik (1988), Walter Benjamin analisa o Surrealismo e identifica nele um tipo de olhar que penetra no impenetrável do cotidiano e traz à tona o cotidiano impenetrável. Benjamin observa que pode haver um elemento mágico em cada coisa, que coexiste e se relaciona com as demais no mundo. Essa experiência, segundo o filósofo, é marcada pela movimentação política que ocorre quando há uma interpenetração entre o espaço físico e o espaço imagético, ou seja, quando as tensões da organização material da sociedade se misturam e colidem com o imaginário coletivo. Esse processo pode ser responsável pela transformação revolucionária da realidade. Assim, no âmago do imaginário, há uma dimensão política que impulsiona a transformação:

A realidade se transforma na medida em que se põe em contato com uma *outra experiência do tempo*, que tem seu modelo na experiência solitária da iluminação profana, mas que poderia transformar-se revolucionariamente numa experiência histórica coletiva. (WISNIK, 1988, p. 287)

No cerne do pensamento coletivo, há um potencial revolucionário latente, presente no elemento comum e cotidiano. Benjamin descreve a droga como um tipo de apoio técnico, um estágio preparatório para a revelação da iluminação profana, expandindo assim o conceito de "droga" para além do seu significado convencional. Poetas, pensadores e o *flâneur* estão suscetíveis a essa iluminação, mesmo sem estarem sob o efeito das drogas. O próprio sujeito torna-se a droga para si mesmo devido ao seu poder de abstração, à capacidade de escapar da realidade, preenchendo o vazio do tempo com imaginação e sonhos.

Hilda aborda de forma específica o consumo de bebidas alcoólicas como um elemento que interage com a imaginação e ameniza a angústia do vazio resultante de uma busca sem sucesso, do fracasso diante de uma existência marcada pela ausência e pelos limites próximos à loucura. A bebida é retratada como um elemento alucinógeno que contribui para a transição em direção à "iluminação" de Walter



Benjamin, funcionando como uma ponte para o visionarismo peculiar de Hilda, uma forma de transcendência que, embora não ocorra diretamente na experiência prática da vida, se materializa em sua poesia.

Em suas outras obras, essa temática se manifesta através de uma alegoria que envolve o cotidiano, transformando o comum em algo sagrado e o profano em algo divino, ao introduzir elementos místicos e mitológicos, como a morte e Deus. Diante de um cenário em que o confronto entre o indivíduo e o mundo se dá frequentemente através de experiências dolorosas de desafeto e incompreensão, e onde a realidade não oferece nenhum tipo de anestesia para aliviar essa dor, Hilda Hilst parece buscar refúgio em si mesma, sendo que o próprio eu se torna uma droga, ao transformar-se em poesia através dos versos e recursos poéticos disponíveis.

Contudo, apesar da alegria e da liberdade alcançadas com a ajuda da bebida, estas não representam a resposta nem a satisfação do desejo tão intensamente aguardado desde o início do livro.

Em *Sobre a tua grande face*, peça mais antiga da coletânea (escrita entre 1985 e 1986), os poemas, em média mais longos do que os outros, expressam a fantasia lírica, o desejo de transcendência e o anseio por um contato com um outro em um plano de comunhão imaginado que ultrapasse os limites do terreno, do entendimento ou do universo material. Nesse contexto, a interlocução com uma segunda pessoa assume um papel decisivo.

Nos poemas, o eu lírico dirige-se inteiramente a uma entidade que é apostrofada como o "Sem Nome", o "Cara Escura", o "Desejado", tornando-o o objeto de desejo. O exercício poético perfaz um caminho de contemplação e busca do desvelamento de um ser divino, caracterizado pela obscuridade de sua imaterialidade.

A negatividade com que se tinge a percepção do real, o esvaziamento do valor do concreto, torna-se um núcleo fundamental que informa o significado do mundo e a posição do sujeito diante da própria existência. A comunicação direta com uma figura da ordem do sublime, possibilitada pela poesia, ainda que esta esteja forçosamente marcada pelas limitações inerentes à linguagem, permite a expressão de uma gama de significados cuja base é a própria visão de mundo subjacente à poesia da autora.

A impossibilidade de nomear o que parece escapar aos instrumentos do ser humano, deixando-o detido frente aos mistérios com os quais se defronta, acaba por



refletir o próprio impasse constituinte da poesia de Hilst. Esta é voltada para o questionamento e movida pela vontade de esclarecimento, mas limitada por sua natureza essencialmente humana, presa a uma capacidade expressiva e sobretudo discursiva.

Utilizando o próprio mistério das palavras, do inominável, ela se lança à desafiadora tarefa de reconciliar contradições e introduzir certa desordem na ordem, que por vezes é necessária para a compreensão universal, ainda que esteja distante dela. Para Hilda, a busca dos sujeitos converge para um encontro com uma luz que os aproxima do divino:

Talvez, o desejo da santidade seja uma nostalgia do homem. A maior santidade do homem, talvez seja a santidade, a bondade absoluta, a generosidade, a perfeição, uma luz muito perfeita. Um dia, em algum lugar, nós conhecemos essa luz. Acho que toda a nossa vida, aqui, parece ser a busca dessa luz que não conseguimos reaver. É isso. (COELHO, 1989, p.143)

A unidade de poemas se destaca dos outros pela falta de numeração, que visa criar uma sensação de continuidade entre as partes que compõem o conjunto. Na relação de submissão do sujeito ao "Cara Escura", as interrogações destacam a dúvida em relação ao papel que cada um deve desempenhar. Os versos, carregados de intensidade e expectativa, sugerem que uma resposta pode surgir a qualquer momento. Próxima das limitações humanas, a figura divina de Hilst é igualmente atormentada. A angústia humana e a angústia divina se entrelaçam no fluxo narrativo, e o Deus-porco também sofre com seu próprio vazio, ansiando por um Outro que o complete - o humano:

Vem apenas de mim, ó Cara Escura  
Este desejo de te tocar o espírito  
Ou és tu, precisante de mim e de minha carne  
Que incendeias o espaço e vens muleiro  
Montado em ouro e sabre, clavina, cinturões  
Rebenque caricioso  
Sobre a minha anca viva?  
Ou há de ser a fome dos teus brilhos  
Que torna vadeante o meu espírito  
E me faz esquecer que sou apenas vício  
Escureza de terra, latejante.  
Vem de mim, Cara Escura, a ramagem de púrpura  
Com a qual me disfarço, As facas  
Com os fios sabendo à tangerina, facas  
Que a cada dia preparo, no seduzir  
Tua fina simetria. E vem de ti, Obscuro,  
Toda cintilância que jamais me busca.  
(HILST, 2004, p. 114)



As imagens tanto do sujeito quanto de Deus, embora permaneçam as mesmas, aprofundam seu fio de corte com palavras de sonoridade intensa, algumas transformadas, recriadas, escapando das normas da língua. No entanto, esses vocábulos constituem uma linguagem específica que se flexiona para alcançar um efeito surpreendente. São imagens que exemplificam esse tipo de linguagem ao misturar palavras pouco comuns, como "precisante" e "vadeante", "rebenque".

A imagem que Hilda constrói de Deus como o "Cara Escura" se torna uma alegoria profunda ao longo do poema e de sua obra em geral. Ela desconstrói as visões de Deus como luz e clareza, como resposta ou solução para os problemas, apresentando-o como um paradoxo. O sujeito busca entender a vida na escuridão e na morte, e este Deus se torna o próprio problema devido à falta de compreensão que suscita.

Essa premissa hiltiana vai ao encontro do movimento surrealista quando ao defender um caráter analógico da composição artística, o surrealismo lança uma crítica velada a qualquer tipo de produção artística que busque a racionalidade e a funcionalidade como metas interpretativas finais de suas criações. Assim sendo, a razão instrumental revelar-se-ia insuficiente para a explicação das obras surrealistas, visto que estas assumiriam uma natureza inorgânica, transcendendo a realidade orgânica decorrente de ações racionais orientadas para seus propósitos.

A poeta procura uma explicação ou uma fórmula que preencha as lacunas de suas dúvidas, mas não busca isso da maneira como o senso comum faria, através da fé que exigiria desligamento de si e entrega sem questionamento ao Outro (Deus). O eu egocêntrico e narcísico não abre mão de seu status no processo de criação de si mesmo, mas ao mesmo tempo não se satisfaz com isso, buscando neste Outro um cúmplice para suas culpas.

No poema a seguir, a poeta aborda uma biografia de esperas e desejos em torno deste Outro – desconhecido:

Desejei te mostrar minha forma humana  
Mastada de todo da velhice. Por isso  
É que te chamo a ti desde criança  
E adolescente e mulher, também contigo  
Em chamamento convivi. E tive corpo e cara preciosos  
E brisas crespas numa voz tão rara  
Que se tivesses vindo àquele tempo  
Me verias a mim num corrido de horas



Um demoroso estar de muitos noivos.  
E de todos, Soturno, nenhum foi tão coalescente

Tão colado à minha carne, como tu foste, ausente.  
Dirás demasiado. Mas fosca e acanhada, hoje,  
Peço-te com o luzir dos ossos  
Com a fragilidade de uma espuma n' água  
Que me visites antes do adeus da minha palavra.  
(HILST, 2004, p.117)

O poema surge numa linguagem devota, com traços de preces, narrando o desejo do místico de encontrar-se com seu amado (Deus). Em seguida, a voz poética transpõe a fronteira que separa o ser humano do ser divino, revelando o desejo de concretizar na carne a união com este Outro ("Me verias a mim num corrido de horas/ Um demoroso estar de muitos noivos"). Hilda Hilst é intensamente marcada pelo desejo, assim como os postulados surrealistas que se desenvolvem a partir do foco mais vivo de nossa natureza, o desejo. A seguinte citação de Molina se insere tanto na escrita hilstiana quando no movimento surrealista:

Tudo está direcionado para liberar as imagens que o desejo desprende – desejo de absoluto, desejo de amor. Tudo aquilo cuja chegada se espera na inquietude da existência, no alento, nas veias, nos relampagueantes labirintos do sexo, na avidez de uma totalidade em nossa relação com os seres e as coisas. Tudo que o desejo convoca diante da hipnotizante grandeza do mar e das confidências insones da chuva, tudo que ele faz nascer da realidade exterior [...] (MOLINA, 1999, p. 24-25)

A experiência mística suscitada na poesia de Hilst transfigura a relação do humano com o sagrado, convocando-o como uma experiência a ser vivenciada na vitalidade do próprio corpo. Mais uma vez, nesse encontro entre elementos opostos indissociáveis, a materialidade sensível revela sua raiz transcendente, pelo abismo que funda ou o desejo que anima ("tão colado à minha carne, como tu fostes, ausente").

A última leitura de poema do corpus deste trabalho destaca o sonho, a fantasia, a ilusão e o pensamento, elementos que se misturam e se expandem no próprio processo de construção da obra. No poema, ganha destaque o verbo "pensar" e os desdobramentos que ele provoca no discurso:

De tanto pensar, Sem Nome, me veio a ilusão.  
A mesma ilusão

De égua que sorve a água pensando sorver a lua.  
De te pensar me deito nas aguadas  
E acredito luzir e estar atada  
Ao fulgor do costado de um negro cavalo de cem luas.  
De te sonhar, Sem Nome, tenho nada  
Mas acredito em mim o ouro e o mundo.  
De te amar, possuída de ossos e de abismos  
Acredito ter carne e vadiar Arredor dos teus cimos.

De nunca te tocar Tocando os outros  
 Acredito ter mãos, acredito ter boca  
 Quando só tenho patas e focinho.  
 De muito desejar altura e eternidade  
 Me vem a fantasia de eu Existo e Sou.  
 Quando sou nada: égua fantasmagórica  
 Sorvendo a lua n'água.  
 (HILST, 2004, p.113)

O ato de pensar, experimentado em excesso (*de tanto te pensar*), leva o sujeito a encontrar-se diante dos cantos da ilusão, que são transfiguradas em imagem no terceiro verso, marcando o início de uma segunda estrofe na composição. A imagem (*de égua que sorve a água pensando sorver a lua*) acrescenta o procedimento da analogia, expandindo a potência lírica do discurso ao movimento do raciocínio. O ato de pensar leva o sujeito a um espaço da imaginação, as "aguadas", fontes ou bebedouros naturais, estabelecendo uma ponte entre o movimento do raciocínio e o espaço mais próprio da livre imaginação poética. É feita referência à associação entre o potencial do pensamento, da atividade intelectual expandida pelo contato com a imaginação lírica, e as formas da crença (*E acredito luzir*), capazes de transfigurar também a própria realidade.

Os limites entre o espaço do que seria real e o âmbito da ilusão tornam-se tênues, na medida em que o pensamento, potencialmente capaz de discernimento, envolve-se inteiramente em um jogo marcado pela falta de distinções entre a fantasia e o próprio real. A imaginação poética, assim como tudo que faz parte dos movimentos do intelecto, parece buscar a diluição da oposição entre espaços, onde a percepção identifica-se com a própria ilusão, revelando tanto a limitação do raciocínio e do pensamento humano na busca da verdade quanto a sua possibilidade de transcendência e superação de contingências mais concretas.

O poema explora a experiência do sonho como mais uma maneira de escapar de uma realidade caracterizada pela ausência (*de te sonhar, Sem Nome, tenho nada*). Ao mesmo tempo, o poema ressalta a precariedade do ato de sonhar, antecipando seu caráter falho ou enganoso e contribuindo para a tensão fundamental do texto. Quando se diz "tenho nada", a referência é à experiência real do sujeito com o mundo concreto, que permanece resistente à influência dos impulsos da fantasia.

Adentra-se em uma nova parte do poema a partir do oitavo verso, quando a imaginação começa a estar relacionada à capacidade do homem de se reconhecer como sujeito, mesmo antes de se tornar um instrumento para criar liricamente ou imaginar planos ilusórios de percepção. No verso onze, após situar-se em relação ao seu interlocutor (*ao redor dos teus cimos*), o eu lírico expressa a falta de uma

experiência sensorial com o objeto de seu desejo, mais próxima de uma vivência predominantemente espiritual do que ligada à matéria.

A experiência de interação entre os sujeitos, referida em relação ao que poderia ser o contato com o Sem Nome, revela-se como uma imitação do que seria a verdade, pertencente a um plano diferente, que talvez só a imaginação pudesse acessar de alguma forma, ainda que de maneira precária. Os versos treze e quatorze (*acredito ter mãos, acredito ter boca/ Quando só tenho patas e focinho*) destacam a oposição entre o domínio da crença, influenciado pelo pensamento e pelo sonho, atividades do espírito, e o que constituiria uma esfera mais material, mais real no plano da matéria.

Com o intuito de transcender o domínio da lógica, que governa por meio do racionalismo ancorado na utilidade imediata e dirigido ao senso comum, os surrealistas apontam também para a dimensão dos sonhos. Nessa perspectiva, o onirismo é considerado como uma via para a expansão do conhecimento, uma vez que não se encontra confinado estritamente ao âmbito racional.

A própria percepção do homem estaria comprometida se não fosse a imaginação, que o diferencia do que parece ser sua própria natureza (*quando só tenho patas e focinho*). Os domínios do real e do ilusório se encontram em um ponto que acaba por ser buscado e desejado, já que, sem a imaginação para dar forma ao concreto, o mundo e o sujeito estariam imersos em um vazio completo, em uma falta de sentido absoluta.

A capacidade imaginativa que leva a persona a misturar uma dimensão terrena e o domínio das alturas, onde o Sem Nome supostamente habita, é uma condição da sua própria existência, fundamental para definir sua identidade, tornada perceptível através dos instrumentos que o intelecto, ou em outras palavras, as realizações do espírito, proporcionariam ao sujeito.

Os quatro últimos versos, separados por pertencerem a duas estrofes distintas, da mesma maneira que ocorre no início do poema, apresentam a ideia de que a imaginação, a ilusão e a fé, que são manifestações de um movimento mais amplo do intelecto, são experiências que dependem do desejo intrínseco de transcendência, de grandeza e eternidade. A percepção da existência da persona como sujeito torna-se uma consequência direta de um movimento essencial que coloca a realidade em contato com a dimensão à qual o Sem Nome está associado.

Há, então, duas esferas distintas: uma que representa a existência mais primitiva, caracterizada pelo vazio e pela animalidade do homem, e outra que representa uma percepção ilusória, preservando o que ainda resta de positivo como



valor tanto para o mundo quanto para o sujeito. Essas esferas só conseguem se entrelaçar quando a primeira deixa de ser evidente para que o homem busque a segunda. A imaginação serve, pelo menos temporariamente, para ocultar o fato de que a persona é absolutamente nada, o vazio que concretamente caracteriza sua existência no mundo.

Considerar o Sem Nome torna-se uma forma importante de ampliar os limites da experiência concreta, caracterizada pelo vazio e pela animalidade, e é essencial para a própria formação do sujeito como tal. Os valores positivos do sujeito só podem adquirir visibilidade por meio da experiência do sonho, da imaginação e da ilusão, o que faz do pensamento uma forma de existência que substitui a realidade mundana por uma mais próxima da esfera espiritual. O pensamento, junto com o sonho e a imaginação, emerge como a arma de uma poesia profundamente reflexiva, permitindo que o homem seja mais do que sua condição material aparenta permitir.

O processo pelo qual o poema é construído, ligando o ato inicialmente mais abstrato (pensar, sonhar), seguido por um menos abstrato (amar) e, finalmente, por um mais concreto (tocar), à possibilidade proporcionada pela imaginação de rejeitar o que é considerado real e limitado, traz consigo uma negatividade que observa o sujeito em relação a um espaço muito maior do que lhe seria destinado.

O surreal, que pode ser associada à própria poesia como uma oportunidade de ampliar o sujeito e os significados do mundo, torna-se a matéria-prima da existência da pessoa, que rejeita o concreto e sua dimensão inerentemente insatisfatória, reafirmando assim o desejo de transcendência como um movimento vital, agora centrado na figura mítica do Sem- Nome.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluir um trabalho é, por si só, incitar novos questionamentos e reflexões. Ao mergulhar na obra de Hilda Hilst, percebeu-se o desafio em identificar traços surrealistas em sua escrita, principalmente no que tange à poesia. Embora tenha-se encontrado diversos pontos de convergência, surgem dúvidas sobre a profundidade dessa relação e se os objetivos propostos inicialmente foram plenamente alcançados no corpus desta dissertação.

Muitas das discussões contemporâneas sobre as expressões artísticas são atravessadas por uma questão central e inescapável: a capacidade da linguagem de descrever o mundo, capturá-lo, abraçá-lo, tocar o real e compreendê-lo, revelando sua verdade essencial. Isso significa que o pensamento contemporâneo destaca cada vez mais os limites, o alcance e as rupturas envolvidas nos processos de criação e na linguagem artística em relação à representação. Até a segunda metade do século XIX - com o grande romance realista, cuja base representacional era inspirada nos modelos estéticos da pintura e das artes figurativas - havia um consenso de que a linguagem poderia apreender, em todas as suas nuances e variações, o real imediato em todos os seus aspectos.

Com o advento da modernidade estética, quando o mundo, os objetos e o próprio sujeito passam a ser compreendidos como realidades cada vez mais fragmentadas, estranhas e complexas, a ideia tradicional de representação no discurso ficcional é questionada, surgindo assim uma dúvida sobre a capacidade da linguagem de afirmar a totalidade plena do mundo. Diante disso, movimentos como o surrealismo ganharam força. A arte moderna marcou o grande distanciamento da representação tradicional e, diante disso, há como perceber as similaridades com a obra de Hilst, que é desprovida das representações convencionais.

Em Hilda, a poeta que não cai no comodismo, resta o voo em direção a uma origem primordial ou ao encontro com o sagrado. Hilst, em seus primeiros textos, manifesta essa busca, seja na nostalgia por uma natureza incorrupta ou no campo aberto da fantasia, do onírico e por que não do surreal, onde a palavra encantada se torna manifesto da negação do mundo e da aspiração por algo além das contingências humanas.

Assim como outros poetas modernos, Hilst encontra na fantasia a capacidade de superar uma realidade opaca, criando um universo próprio. Em um mundo onde a dúvida e a incerteza são inevitáveis, onde o eterno se tornou apenas uma ilusão e a verdade é transitória, a poeta busca as ilusões ou as sombras da verdade que ainda mereçam ser cantadas: “De te sonhar, Sem Nome, tenho nada / mas acredito em mim o ouro e o mundo /Do muito desejar altura e eternidade / Me vem a fantasia de que Existo e Sou” (HILST, 2004, p.113).

Os versos da escritora estão repletos das mutabilidades do amor humano e da obscuridade de um Deus sem rosto. No amor, onde se entrelaçam a piedade e a severidade, o arrependimento e o cansaço, em um cenário de conflitos e insatisfações, revela-se o selo da insatisfação do sujeito na existência terrena. Por sua vez, a busca do infinito não passa de um sinal da impossibilidade de alcançar o sublime.

Diante do fracasso tanto no contato com o outro na terra quanto no encontro com o Outro no céu, a poeta acaba por fazer do canto o próprio propósito de sua existência, o campo das mais profundas indagações existenciais que, embora destinadas a permanecerem sempre sem resposta, serão ao menos formuladas, tornadas em um desafio, uma ampliação da compreensão possível e uma maneira aguda de consciência.

Desejando transcender o simples contingente, rejeitando a opressão de um cotidiano que reduz e mergulhando em sua própria interioridade, em experiências afetivas singulares, a poesia de Hilst revela-se em desarmonia com a realidade concreta, em oposição à sociedade, em conflito com a cultura na qual está imersa. Em uma obra caracterizada, nas palavras de Alcir Pécora (2002, p. 8), “pelos “desconfortos da comunicação”, pela “vertigem da destruição” e pela “inquietação metafísica”, uma negatividade incisiva torna-se claramente evidente.

Como rejeição de um mundo no qual os indivíduos seriam reduzidos a meras coisas, no qual o próprio sujeito é apenas mais um objeto de consumo, a poesia busca expressar a mais completa impossibilidade de reconciliação. Como um mártir, um santo ou um proscrito, o poeta torna-se mais uma vez uma figura excepcional, vagando pelos campos da poesia como se fosse uma experiência religiosa ameaçadora. O surrealismo pode ser considerado um movimento de revolta do espírito ou ainda uma tentativa eminentemente subversiva de reencantamento do mundo, capaz de restabelecer a poesia, a paixão, o amor-louco, o mito, o sonho, a revolta, a utopia, termos que de um certo modo coabitam a poética hilstiana.

A experiência mística na poesia de Hilst frequentemente se assemelha a um



processo de autoaniquilação, onde o sujeito se lança no mistério do absoluto. O trabalho daquele que se entrega aos sacrifícios da busca por significado e plenitude beira de perto os caminhos da loucura. Ao rejeitar a exaltação da rotina ou das ilusões da sociedade espetacular, ao expor o desconforto da existência, o grotesco do ser humano e de sua condição, a poesia de Hilst reafirma sua aversão por um mundo trivial e comum.

As características do movimento surrealista presentes na obra de Hilst desafiam exatamente esse discernimento, que é abstrato e analítico, ao se dedicarem repetidamente a buscar os parentescos ocultos das coisas e a reinventar as semelhanças perdidas e dispersas, a busca pelas semelhanças entre o divino e o humano, o humano e o animal, a vida e a morte, o sagrado e o profano, a subversão da hierarquia dos planos, as aquarelas, a analogia.

O indefinível, o imperfeito, o surreal, o porco-poeta e o louco se manifestam na poesia de HH por meio de imagens fragmentadas desse outro conhecimento não racional, mas da esfera da experiência, que sempre revisitam o ato criativo e a condição da poeta, como este espaço intermediário: alçando voo (chegando perto demais do fogo, da loucura), mesmo que presa ao pântano, ao lodo, dando à luz seu poema-uivo.

Em uma época em que se nota certa aceitação da precariedade dos sentidos e da natureza efêmera da arte, bem como uma diluição da vontade ordenadora do artista, a obra de Hilst permanece viva e oferece este exercício de inteligência, crítica, resistência e afirmação de que o autoconhecimento é o meio de aproximar o indivíduo de sua capacidade mais elevada.



## REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975.

ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. *Carlos e Mário: correspondências de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. (Org. Silvano Santiago). – Rio de Janeiro: Bem – Te – Vi, 2002.

ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno: A lírica final de Jorge de Lima*. – São Paulo: Edusp, 1997.

ANDRADE, Fábio de Souza de. Prefácio. In: MENDES, Murilo. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Poesia completa*. – Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo. Globo; Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

ANTUNES, José Pedro. *Tradução comentada de O surrealismo francês de Peter Bürger*. –Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária da UNICAMP, 2001.

ARGAN, G. C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2010.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, W. (1929/1971) “*Le surréalisme*”, in Oeuvres 1 Mythe et violence, Paris, Denöel.

BLANCHOT, M. *El paso (no) más allá*. Tradução: Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós, 1994.



BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BRETON, A. Manifestos do surrealismo. Rio de Janeiro: Nau, 2004.

CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz de. RIBEIRO, Renata Rocha. *Canto compassado: os cantares de amigo e os "Cantares" de Hilda Hilst*. Revista Eletrônica Via Litterae, Anápolis-GO, v. 2, n. 1, p. 249-264, jan./jun. 2010.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos. 1950-1960*/ Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_ *Teoria da poesia concreta*. – São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. (Momentos decisivos). Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1997.

CANDIDO, Antonio. "Surrealismo no Brasil" In: *Brigada ligeira*. – Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul 2004).

COELHO, Nelly Novaes. *Feminino Singular*. São Paulo: GRD, 1989, p. 544.

COELHO, Nelly Novaes. Da poesia. In: *Cadernos de literatura brasileira*. Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica, volume 1*. – Rio de Janeiro: *Civilização Brasileira*, 1998.

DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

FRIAS, Joana Matos. *O murmúrio das imagens I: Poéticas da evidência*. Porto: Edições Afrontamento, [2018].

GEIGER, Amir. *Uma antropologia sem métier: primitivismo e crítica no modernismo brasileiro*. –Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social



(PPGAS), Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1999.

GÓMEZ-CORREA, Enrique. 1939. *O entusiasmo*. In: PONGE, Robert (Org). *Surrealismo e novo mundo*. 1 ed. Porto Alegre-RS: Ed. Universidade/UFRGS, 1999, p. 31-35.

GRANDO, Cristiane. *Pela estrada das Odes Mínimas, de Hilda Hilst*. Antares Letras e Humanidades, Dossiê Hilda Hilst, vol. 6, nº11, (jan-jun) 2014.

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

HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.

HILST, Hilda. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002.

HILST, Hilda. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Há 50 anos. Folha de S.Paulo, São Paulo, 12 jan. 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1201200208.htm>>. Acesso em: 20 agosto. 2022.

HUNT, E.K.; SHERMAN, Howard J. *As Doutrinas Socialistas: a Teoria Econômica de Marx*. In: . História do pensamento econômico. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

JARDIM, Eduardo de Moraes. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. – Rio de Janeiro: Graal, 1978.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LEONEL, Maria Célia de Moraes (org.). *Estética e modernismo*. – São Paulo: Hucitec, 1984.

LIMA, Jorge de Lima. *Poesia Completa*. Organização de Alexei GCECULT401 - Canto Coral Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

LIMA, Jorge de. *Anunciação e encontro de Mira-Celi*. In: *Poesia Completa*. Rio de



Janeiro: Nova Aguilar, 1997.)

LINS, Álvaro. *Poesia e Forma*. In: Teoria Literária. Rio de Janeiro, Ediouro: 1970.

LÖWY, M. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MALTZ, Bina; TEIXEIRA, Jerônimo; e FERREIRA, Sérgio. *Antropofagia e Tropicalismo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1993.

MARTINS, Floriano. O começo da busca: *O surrealismo na poesia da América Latina* / Floriano Martins. – São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa, volume único*. Murilo Mendes; organização e preparação do texto Luciana Stegagno Picchio. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MOLINA, Enrique. *Surrealismo Novo Mundo*. In: PONGE, Robert (Org). Surrealismo e novo mundo. 1 ed. Porto Alegre-RS: Ed. Universidade/UFRGS, 1999, p. 23-26.

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. – São Paulo: Perspectiva, 1985.

NERY, Ismael. *Ismael Nery 50 anos depois*. – São Paulo: MAC/USP, 1984.

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. – São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo. *Transblanco (em torno a Blanco de Octavio Paz)*. – São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. *O Labirinto da solidão e Post-scriptum*. – Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

\_\_\_\_\_. *O arco e a lira*; Octavio Paz. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.



\_\_\_\_\_”*André Breton ou a busca do início*”. In: Signos em rotação. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PÉCORA, Alcir; *O limbo de Hilda Hilst: teatro e crônica*”, Revista da Biblioteca Mário de Andrade, v.69, jan. 2015.

PÉCORA, Alcir (2003a): «Nota do organizador», in HILST, *Hilda: Baladas* (São Paulo: Editora Globo, Col. ‘Obras reunidas de Hilda Hilst’): 7-9.

PÉCORA, A. Nota do organizador. In: HILST, H. *Da morte. Odes Mínimas*. São Paulo: Globo, 2003.

PONGE, Robert. *Surrealismo e novo mundo* / organizado por Robert Ponge. – Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 1999.

SALOMÃO, Marici. *Amavisse, o último livro sério da autora Hilda Hilst*, 1989. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

RUBIN, William S. *Dada, surrealism, and their heritage*. New York: Ed. MoMa, 1968.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. – Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

WILLER, Cláudio. *Gnose, Gnosticismo e a Poesia e a Prosa de Hilda Hilst*. Revista Agulha, São Paulo/Fortaleza, julho de 2005.

WISNIK, José Miguel. *O olhar*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.