

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### HILDA HILST E A EXPERIÊNCIA ROMÂNTICA DO AFASTAMENTO

Rubens da Cunha (UFSC)  
(rubensdacunha@gmail.com)

**RESUMO:** Hilda Hilst escreveu em diversos gêneros, no entanto, antes de escrever dramaturgia, narrativas e crônicas, ela se dedicava inteiramente aos poemas. Entre 1960 e 1967, Hilda passou por um processo de transformação de sua escrita, que tocou algumas questões inerentes ao Romantismo, tais como a idealização e auto-expressão do poeta. O objetivo deste trabalho é traçar uma leitura que aponte as características românticas desse processo em sua obra poética publicada no período.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hilda Hilst; romantismo; experiência estética.

Hilda Hilst é uma escritora conhecida pela profusão de gêneros que praticou: poemas, peças teatrais, narrativas, crônicas. Não raro, ela escreveu na fronteira entre tais gêneros, tanto que Alcir Pécora (2010: 10-11) cunhou o termo “anarquia de gêneros” para explicar esse fato, pois os textos hilstianos “se constroem com base no emprego de matrizes canônicas de diferentes gêneros da tradição”. Eliane Robert Moraes (2007: 14) também aplica o termo “prosa degenerada” ao afirmar que Hilda “perverte as leis literárias, criando uma prosa em que os gêneros se degeneram. Uma prosa degenerada”. No entanto, antes de escrever dramaturgia e narrativas, Hilda Hilst se dedicava inteiramente aos poemas. Nos anos de 1960, a autora passou por todo um processo de busca e de transformação de sua escrita que toca algumas questões inerentes ao Romantismo. Este trabalho se dedica a lançar um breve olhar sobre tal percurso, apontando algumas características românticas desse processo.

Em 1959, depois de publicar os livros de poemas *Presságio* (1950), *Balada de Alzira* (1951) e *Balada do festival* (1955), Hilda publicou *Roteiro do silêncio* (1959), iniciando nesse livro uma espécie de alteração de rota, de aprofundamento temático e estilístico. As ilusões juvenis perderam-se e as confissões pessoais arrefeceram: “é tempo de parar as confidências”, diz uma das elegias de *Roteiro do silêncio*. A juventude rica e festiva dos vinte anos tinha passado, era preciso fazer escolhas, correr riscos maiores. Hilda Hilst passa a escrever versos mais sóbrios, melancólicos, que logram

reconstruir um mundo à margem, paralelo ao barulho, à poluição advinda do caos, aos excertos de hipocrisia vindas das falas vazias, às ausências contínuas e continuadas de sentido, um mundo em que o silêncio permitisse ao poeta, “assombrado de ausências”, a possibilidade de calar:

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

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

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

Em *Ode fragmentária* a problemática do poeta retorna. Nas odes fragmentárias e fragmentadas, divididas em “heroicas”, “quase bucólicas” e “testamento lírico” assoma a preocupação com a palavra poética, a tarefa do poeta em inventar espaços onde a poesia possa reverberar em liberdade e plenitude. Mantendo a coerência com o roteiro do silêncio, o lugar estabelecido é o do recolhimento, no qual o poeta se de-

bate entre estar preso às convenções determinantes de uma vida cotidiana ou partir para outro tempo e espaço:

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

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

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

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

Nesse período, a poesia de Hilda Hilst estava imbuída de um contínuo questionamento, não apenas formal, mas também sobre seu sentido, sua validade num mundo em que o poema não poderia fazer mais sentido. Qual seria, então, a tarefa do poeta? Como assumi-la tanto esteticamente quanto eticamente diante de um mundo e de um corpo esfacelado? Como despojar-se da beleza estética, até então cantada, para adentrar num mundo em que o dever ético era um imperativo? É preciso tomar a decisão, assumir os riscos de que toda luta é um purgatório, um complexo de forças que se interpenetram e se distendem fazendo com que a luta pela tentativa de não dispersão seja árdua. Nos anos posteriores à publicação desses três livros, Hilda Hilst tomou uma decisão que a marcaria para o resto da vida, tanto em sua literatura, quanto na construção de seu nome de escritora. Ela tomou a decisão de se recolher num sítio no interior de Campinas (SP), onde construiu uma casa batizada de “Casa do Sol”, e no ano de 1966, mais precisamente 24 de junho de 1966 (Hilst 1985: 14), ela se mudou e passou a escrever a maior parte de sua obra nesse lugar. Trata-se de uma casa solar, um espaço de afastamento, de recolhimento para que o poeta não sofresse tanto com as vicissitudes da vida urbana. Foi na Casa do Sol que ela escreveu a maior parte de sua obra literária e residiu até a sua morte em fevereiro de 2004.

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

Algumas questões podem ser retiradas desse acontecimento: é possível considerá-lo como algo determinante para a escrita de Hilda Hilst? Algo que a levou a um aprofundamento ainda maior das questões levantadas nos escritos anteriores? Algo

que jogou essa escrita para aquele terreno da reviravolta radical, prenunciada por Blanchot (1994)? Algo que exigiu dela, mais do que lirismo poético ou apego às ideias clássicas, algum sangue, algum estômago, algum enfrentamento do nojo, do nojo do existir e de toda a transgressão “metalescente de percursos”, conforme um de seus versos? Que consequências teve para a escrita de Hilda esse “chamamento” rigoroso de Kazantzakis?

Blanchot (1994: 64) fala dos perigos da exigência de escrever – poderíamos pensar também no “grave dever” anunciado pelo escritor grego. Para Blanchot, não há nada de amistoso ou sagrado na multiplicidade na qual se dissemina essa exigência: os acontecimentos são inúteis, os dias não estão santificados, os homens não são nem divinos nem humanos. Os portadores da exigência se transportam com ela e nela desaparecem. Blanchot vai além: “la exigencia de escribir corre el riesgo de sumergirse en una problemática mal definida que la eterna metafísica recupera sin esfuerzo alguno introduciéndola en la esperanza de sus libros.” O que um escritor pode fazer com esse movimento que não se reconhece em nada, mas também não se põe em dúvida? A resposta, talvez, seja manter a exigência de escrever sempre de antemão esgotada, como uma repetição não viva, esquecendo, lutando contra o fato de que não há tempo para escrever, pois escrever sempre é reescrever.

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

Num dos primeiros estudos críticos sobre os poemas de *Trajectoria poética do ser*, Nelly Novaes Coelho (1980: 279) estabelece esse conjunto de poemas como “verdadeiro inventário dos caminhos e descaminhos percorridos (e a percorrer) pela poeta, esse volume tornou-se um marco no conjunto da produção poética de Hilda Hilst.” *Trajectoria...* está dividido em quatro partes: “Passeio”, “Memória”, “Odes Maiores ao Pai” e “Iniciação do Poeta”. Logo após a dedicatória a Kazantzakis, Hilda abre esse conjunto de poemas com uma espécie de epitáfio: “em ti, terra, descansei a boca, a mesma que aos outros deu de si o sopro da palavra e o seu poder de amar e destruir” (Hilst 2002: 41). A boca, por assim dizer, enterrada no telúrico, pronuncia outras palavras, tange outro nível, abrindo o lirismo característico de Hilda para um sentimento mais agudo e religioso do mundo, e ao mesmo tempo torna a exigência, ou o grave dever, a tônica de sua escrita. É como se sua escrita ficasse seduzida pela idealização do escritor como um redentor do mundo, mas também visse e ouvisse os olhares e os chamamentos dessa disparatada pluralidade, algo repleto de solidão e desimportância, nem amigável nem sagrada, quase sempre repleta de vaidades que é a exigência de escrever: “E ainda revestida de vaidades, te sei. / Eu mesma, sendo argila escolhida / revesti de sombra a minha verdade” (Hilst 2002: 45). A luta se dá nesse percurso em que a poeta, ao mesmo tempo em que explora a experiência vital, quer adentrar no indizível, naquela reverberação de esperança que estabelece o vínculo entre o homem técnico, racional e o imponderável, o mistério da criação. Eis a luta a

qual Hilda Hilst não se exime. Na trajetória poética do ser ela já demonstra a partida para outro estágio, outro tipo de enfrentamento com a pungência do efêmero, com a sedução sem sedução da escrita: “Ah, diante do efêmero / hei de cantar mais alto, sem o freio / de uns cantares longínquos, assustados” (Hilst 2002: 49). Essa vontade de cantar mais alto, desenfreado, fez com que a escrita hilstiana se despedisse da adolescência, ou do pudor – “era além do pudor o peito em chama” (Hilst 2002: 85) – e passasse para outro nível de verticalização, de aprofundamento temático e de linguagem. Sobre o efêmero, Kazantzakis sintetiza a visão do artista helênico no relato a “peregrinação através da Grécia” de *Testamento para El Greco*:

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

“Vereis um outro tempo estranho ao vosso / tempo presente mas sempre um tempo só / onipresente”, preconiza Hilda Hilst (2002: 54) em seu “Passeio” envolto na contemplação, na visão dos “símbolos eternos” em que se olha, não somente debaixo do fluxo da realidade, mas a própria realidade e as coisas que a compõe. Olhar que instaura o *religare*, o percurso rompido entre o homem e o divino, ou o divino uno e, paradoxalmente, múltiplo que se instaura dentro do próprio homem. Trata-se de um conflito pela sobrevivência. Deus é dependente do humano: “O que esperais de um Deus? Ele espera dos homens que O mantenham vivo” (Hilst 2002: 54), e de um homem, transmutado em poeta, que não tem escolhas senão o cantar este além, ou como diria Kazantzakis, colocar o efêmero na esfera do divino: “Cantando-te sou teu corpo e tua nudez [...] / obrigando-me a ver o que tu vês” (Hilst 2002: 54). O poeta transfigura-se na busca pelo divino, sua poesia insere-se num mundo aparentemente bucólico, da memória, e cada vez mais sabe de sua tarefa.

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

O que se pode aferir desse acontecimento é que o retirar-se de Hilda Hilst foi constituído sobre duas frentes principais: a primeira pode ser vista como uma espécie de resposta lutuosa aos caminhos que a modernidade tomou após a segunda guerra mundial: “[...] Esse é um tempo de cegueira. Os homens não se veem. / Sob as vestes um suor terrível toma corpo e na morte nosso corpo de medo / é que floresce. / Mortos nos vemos. Mortos amamos. [...] Meu pai: este é um tempo de treva.” (Hilst 2002:

91). A segunda é uma tentativa de suplantar o luto com o canto poético: “De luto esta manhã e as outras / as mais claras que hão de vir, aquelas / onde vereis o vosso cão deitado e aquecido / de terra. De luto essa manhã / por vós, por vossos filhos e não pelo meu canto / nem por mim, que apesar de vós ainda canto.” (Hilst 2002: 107). Um dos componentes mais assertivos desse período talvez seja a esperança utópica de transformar o mundo. Também havia na poesia de Hilda Hilst, em certo sentido, um anseio romântico de conseguir manter o lugar da poesia intacto, alvo, iluminado pelo mistério, pela ascese, enquanto o corpo físico encarava o mundo material, com suas vicissitudes políticas, sociais, econômicas, bem como as amenidades, as futilidades da vida:

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

O quanto de romântico, ou de tardo romântico, há em todo esse processo de iniciação, de formação, de idealização do poeta hilstiano? No que tange ao Romantismo podemos observar que, de acordo com Otto Maria Carpeaux (2005: 157), como conceito histórico, “é um dos melhor (sic) definido na história da literatura”, mas o Romantismo também se apresenta “como um dos conceitos mais vagos, mais indefinidos, em toda a história da literatura”. De maneira geral, os estudiosos compartilham a ideia de que para o Romantismo a arte vale menos que o artista. Anatol Rosenfeld (2005: 276) afirma que “o peso não está mais no produto; o que lhe importa é o artista e a sua auto-expressão. A objetividade da obra como valor por si deixa de ser um elemento vital do fazer artístico.” A criação passaria a ser então um caminho, uma ferramenta para que o criador possa comunicar o que passa em seu interior. Blanchot (2010: 110) também aborda essa questão do poeta ser superior à obra no ensaio “O Athenaeum”: “o ‘eu’ do poeta, eis então aquilo que por fim unicamente importará, não mais a obra poética, mas a atividade, sempre superior à obra real, e apenas criadora quando se sabe capaz de evocar a obra no jogo soberano da ironia”. Só a partir disso, a poesia será retomada, inclusive, pela biografia, diz Blanchot. O desejo de viver poeticamente, de tudo ser posto romanticamente, enfrentando, claro, a impossibilidade de se viver de tal forma, em que o mundo do escritor se desconecta, se fecha sobre si mesmo, denuncia, na leitura que Blanchot faz de Novalis, as contradições do Romantismo. A solução encontrada por Novalis é a forma descontínua, “a única que convém a ironia romântica, já que só ela pode fazer coincidir o discurso e o silêncio”

(Blanchot 2010: 111). Rosenfeld (2005: 274) também pensa que a “criança irônica” de Novalis é a segunda inocência tão sonhada pelos românticos. Não mais aquela inocência primeira, a do Jardim do Éden, mas a inocência sábia, que englobasse todo “o caminho percorrido através da cultura”. Blanchot (2010: 103) também aponta para o que ele considera o duplo fracasso do Romantismo: o autor não consegue desaparecer de verdade completamente, e as obras “pelas quais não se pode impedir de querer realizar-se permanecem, e como que intencionalmente inconclusas. Porém, uma das tarefas do romantismo foi introduzir um modo de realização totalmente novo, e também uma verdadeira conversão da escrita.”

O aspecto romântico antevisto na tomada de decisão de Hilda Hilst em se “afastar” foi observado por Anatol Rosenfeld (1970: 8) no prefácio de *Fluxo-Floema*, o primeiro livro de narrativas de Hilda, lançado em 1970. Rosenfeld afirma que tal experiência é “decisiva, não só de ordem literária e sim “existencial” (se é possível separar o que é inseparável para quem, como para Hilda Hilst, a criação literária é uma atividade absolutamente vital).” Havia nessa atitude “a busca esotérica e por vezes excêntrica de verdade última, de unidade cósmica, ao lado da exaltação romântica da vitalidade do vigor primevos”. O fato é que esse afastamento, essa busca esotérica, essa exaltação romântica se deu num contexto em que a modernidade já tinha um longo percurso. Para alguns, ela até já havia se esvaecido, se encaminhado para algo ainda indefinido e que, por falta de título melhor, chamam de pós-modernidade.

A modernidade foi um empreendimento longo, marcado por inúmeras facetas, mutações, características, discursos, tanto que não há possibilidade de se concentrar tal amplitude em um conceito, ou uma teoria, mas sim em “relatos de modernidade, relatos que não estão livres de todos os percalços característicos da narrativização.” (Antelo 2006: 82). Além disso, houve no século XX as grandes guerras mundiais que, de certa forma, aferraram nas entranhas desse movimento duas forças, duas possibilidades de olhar: a primeira é de encarar o mundo como um desafio, destruir o pai fundador para se colocar no lugar dele. Havia esperança no processo de destruição, a guerra era vista como algo benéfico, acreditava-se na energia vital da violência e que a destruição era um ato de criação, surgiria dela uma nova fundação, uma nova experiência da consciência, mais ousada, mais nova, utópica até. Existia, dentro dessa visão, a possibilidade de se inaugurar um tempo inédito. Por outro lado, havia os lamentosos, aqueles que cuspiam melancolias na busca constante do objeto perdido. A esperança norteadora da violência perdia seu espaço para uma sensação de vazio, de fragilidade. Essa sensação, apesar de já estar presente no percurso da modernidade, ganhou força após a Segunda Guerra. A visão de um mundo devastado excedeu em muito os ideais modernistas. O que se via era uma desconfiança completa em relação à modernidade. De acordo com Bradbury (1989: 33), “o que antes parecia experimentação estratosférica e chocante agora surgia como um meio necessário de apreender o espírito febril e acelerado do mundo pós-guerra”. Diante dessas duas perspectivas, como um escritor pode se comportar? Que caminho escolher? Pode-se pensar numa terceira via, no *pas au delà* de Blanchot, num tempo fora do tempo, em que o acontecimento é que determina a visão, tudo se torna contemporâneo, ou uma experiência de não tempo, de não existência. Não há pai fundador, não há objeto



perdido a ser encontrado, o que se tem são restos, pedaços de não-sentido. Produz-se uma escrita inoperante, que postula começos e não fundações, transita por uma ética da diferença, não busca restaurar verdades, mas apenas ser uma energia, por assim dizer, neutra.

Depois de estabelecer um roteiro de silêncio, de cantar em trovas e odes fragmentárias, de traçar nos poemas uma trajetória poética do ser, de abrigar-se na “Casa do Sol” para encarar e escancarar a escrita como atividade primordial, fundamental para a sua vida, para onde se encaminhou a lutuosa escrita hilstiana, ainda fortemente seduzida pela ideia kazantzakiana de grave dever, de redenção?

Talvez seja preciso retornar a um dos últimos poemas de *Roteiro do silêncio*, escrito quase dez anos antes, para antevermos uma possibilidade de resposta a essa questão:

As asas não se concretizam.  
Terríveis e pequenas circunstâncias  
transformam claridades, asas, grito,  
em labirinto de exígua ressonância.

Os solilóquios do amor não se eternizam.

E no entanto, refaço minhas asas  
cada dia. E no entanto, invento amor  
como as crianças inventam alegria.  
(Hilst 2002: 247)

Era a segunda metade da década de 1960. Eram anos de chumbo na sociedade brasileira. As terríveis e nem tão pequenas circunstâncias transformaram a frágil democracia do país num curral para a ditadura. Pode-se dizer que, entre 1959 e 1967, Hilda Hilst esteve em trânsito: construiu seu recanto, alargou sua experiência de poeta, fez escolhas e abandonos. Nos últimos versos de “Iniciação do poeta”, Hilda afirma: “estou no centro escuro de todas as coisas / mas a visão é larga / como um grito que se abraze e abrangesse o mar.” (Hilst 2002: 113). Dessa forma, tanto o refazer as asas e o inventar o amor a cada dia, preconizados nos inícios da retirada, quanto o se perceber no centro escuro das coisas, e ter uma visão ampla, larga, depois de ter atravessado alguns anos por essa experiência, parecem ser um prenúncio, melhor, uma clareira aberta para mais uma reviravolta na trajetória de Hilda: ela encontrou na dramaturgia e nas narrativas uma possibilidade tanto para dar conta das questões poéticas que tinha trazido a seus livros anteriores, quanto para abarcar também o desejo de uma comunicação mais efetiva com o público. Apesar de sua ida para a Casa do Sol, de seu afastamento voluntário da urbanidade, de sua busca por um recolhimento que lhe permitisse um contato mais direto, exclusivo, preciso com o fazer literário, Hilda não abandonou o seu tempo, ou melhor, o tempo material, histórico, político, de exceção que se estabelecia no Brasil não permitiu que Hilda o abandonasse, o trocasse pelo tempo metafísico, eterno compêndio de abstrações, o “caminho de dentro” que é

um “grande espaço-tempo” (Hilst 2002: 75). Ela estava embarcada na galera de seu tempo, como diria Camus (1957). Assim, a partir dessa experiência, que pode ser considerada romântica, ela criou sua dramaturgia, embrenhou-se nas narrativas e aprofundou temática e estilisticamente os seus poemas escritos posteriormente.

## OBRAS CITADAS

- ANTELO, Raul, org. *Crítica e ficção, ainda*. Florianópolis: Pallotti, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós, 1994.
- . *A conversa infinita – a ausência do livro*. São Paulo: Escuta, 2010.
- BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMUS, Albert. *L'Artise et son temps*. 1957. Disponível em <[http://classiques.uqac.ca/classiques/camus\\_albert/discours\\_de\\_suede/discours\\_de\\_suede\\_texte.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/discours_de_suede/discours_de_suede_texte.html)>.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Prosa e Ficção do Romantismo*. Jaime Guinsburg, org. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005
- COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a “metamorfose” de nossa época. Hilda Hilst. *Poesia (1959-1979)*. São Paulo: Quíron, 1980.
- HILST, Hilda. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002
- . Entrevista concedida à Ana Lúcia Vasconcelos. *Leitura (São Paulo)*. 1985, n. 39. pp. 14-15.
- KAZANTZAKIS, Nikos. *Testamento para el Greco*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975
- MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada de Hilda Hilst. Cleusa Gomes & Regina Przybycien, orgs. *Poetas mulheres que pensaram o século XX*. Curitiba: Editora UFPR, 2008.
- PÉCORA, Alcir, org. *Por que ler Hilda Hilst?* São Paulo: Globo, 2010.
- ROSENFELD, Anatol. Romantismo e Clacissismo. Jaime Guinsburg.(org.) *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

## HILDA HILST AND THE ROMANTIC EXPERIENCE OF WITHDRAWAL

ABSTRACT: Hilda Hilst wrote different literary genres. Nonetheless, she was a devoted poet. Drama and prose had come to her after poetry. Between the years 1960 and 1967, Hilda transformed her way of writing and that resulted in including inherent aspects of Romanticism such as idealization and poet's self-expression. Taking these changes into account, this paper will establish a reading of Hilda Hilst's poetic works where romantic characteristics will be pointed out.

KEYWORDS: Hilda Hilst; romanticism; aesthetic experience.

Recebido em 9 de junho de 2014; aprovado em 20 de dezembro de 2014.