



VIA ESPESSA: UMA ÉCLOGA ILUMINADA PELA LOUCURA

Milena Karine de Souza Wanderley

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

E-mail: milena.wanderley@gmail.com

RESUMO

Diante das odes, baladas, elegias, éclogas, cantigas, trovas e sonetos, a poesia arquitetada por Hilda Hilst deslimita-se formalmente ao passo que o universo construído em seus versos se multidimensiona através do diálogo que ela articula tanto com as formas composicionais mencionadas quanto com os poetas que as articularam. A conclusão semelhante chegou Cristiane Grando (2014), que empreendeu análise do poema “Da morte, odes mínimas”, publicado em 1980, tendo como ponto de partida o processo criativo empreendido por Hilst através do estudo de manuscritos. E é através desse viés de leitura que procuramos, nesse estudo, analisar de que forma a arquitetura da écloga é ressignificada no poema “Via Espessa” publicado em *Do desejo* (1992). Para tal, partiremos de uma análise teórica acerca dos diálogos estabelecidos com as formas composicionais clássicas diante das influências e ressignificações tendo: Elliot (1989), em “Tradição e Talento Individual” nos seus *Ensaio*, Pound (1970), em *ABC da Literatura*, Bloom (2002), em *A angústia da Influência* e Octavio Paz (1984), em *Os filhos do barro* como base. Logo após, partiremos à análise do poema “Via Espessa” procurando deslindar os procedimentos de ressignificação da écloga que são articulados nesse poema.

Palavras-chave: Écloga. Ressignificação. Hilda Hilst.

“VIA ESPESSA”: AN ECCLOGA ILLUMINATED BY MADNESS

ABSTRACT

Faced with odes, ballads, elegies, eglogues, songs, trovas and sonnets, the poetry designed by Hilda Hilst is formally liberated while the universe built in her verses is multi-dimensioned through the dialogue she articulates both with the mentioned compositional forms and with the poets who articulate them. Cristiane Grando (2014), who undertook an analysis of the poem “Da morte, odes mínimas”, published in 1980, reached a similar conclusion, taking as her starting point the creative process undertaken by Hilst through the study of manuscripts. And it is through this reading bias that we seek, in this study, to analyze how the structure of egloga is ressignified in the poem “Via Espessa” published in “Do Desejo” (1992). In order to do that, we will start from a theoretical analysis about the dialogues established with the classical compositional forms before the influences and ressignifications having: Elliot (1989), in

"*Tradição e Talento Individual*" in his "*Ensaio*", Pound (1970), in "*ABC da Literatura*", Bloom (2002), in "*A Angústia da Influência*", and Octavio Paz (1984), in "*Os Filhos do Barro*" as background. Afterwards, we will start the analysis of the poem "Via Espessa", trying to uncover the procedures for the resignification of egloga that are articulated in this poem.

Keywords: Egloga. Resignification. Hilda Hilst.

DO MUITO ANTERIOR – ARQUITETURA E DIÁLOGO

Entendendo que na revelação poética reside todo um processo arquitetônico esteticamente engendrado para a consolidação de um projeto que aponte para a novidade da tensão, do estranhamento, diante do fenômeno literário, é que observamos os processos de resignificação formal implicados na construção da identidade estética de Hilda Hilst, escritora paulista nascida em Jaú, em 1930.

Ao observar a produção poética do final do século XX e início do século XXI, intervalo temporal em que ela está situada, podemos perceber que, embora as formas composicionais de matriz lírica, épica e dramática tenham passado por processos de reconfiguração ao longo do tempo, a essência do que foi observado por Aristóteles na caracterização dos gêneros permanece. Ainda se trata de imitação, de ligação com a realidade e de inquietação, embora as formas utilizadas para a articulação desses efeitos tenham passado por transformações, negações e retomadas, como é o caso de "Via Espessa", poema escrito por Hilst e publicado em *Do desejo* (1992).

Diante do fazer literário, a leitura e a sensibilidade para colher palavras dando-lhes ritmo e significado tem sido condição precípua para considerar a natureza artística de um texto. Não obstante, observa-se que a criação reside também nas tensões promovidas entre as gerações, já que a ruptura com a geração imediatamente anterior, mencionada por Elliot (1989) em "Tradição e Talento Individual" nos seus *Ensaio*, faz com que haja determinadas escolhas por parte do poeta também no aspecto formal. É a individualidade construída a partir da retomada e não da repetição. Para tal, precisa o poeta ter a percepção da sua geração e do seu papel histórico diante do constructo estético que promoverá a novidade.

Tal movimento de apego e desapego à forma que acontecerá ao longo da literatura encontra, na sociedade contemporânea, uma ressignificação, uma deslimitação, fruto da reflexão de que as formas composicionais clássicas não morreram. Elas sempre existiram e foram desconstruídas, reconstruídas ou ressignificadas de acordo com as experiências sociais referentes a cada época como sugeriram Pound (1970) e Elliot (1989) ao afirmarem a positividade da manutenção de diálogo do poeta com os seus referenciais artísticos.

Consideramos aqui que o homem contemporâneo é o fruto da sociedade da comunicação, da influência midiática, da velocidade demasiada, da ascensão norte-americana, da opressão econômica, da desigualdade social, das doenças sexualmente transmissíveis, da ironia debochada das críticas às formas de governo, do planejamento familiar, da destruição da natureza e suas consequências, do tráfico de drogas, do petróleo, da exploração comercial, da expansão das indústrias farmacêuticas, da manipulação do DNA, da internet e de tantos outros fatores que já vêm circundando o sujeito desde o final do século XX. Trata-se da realidade transmutada em diversos referenciais com a qual, Pound (1970), certamente, se espantaria tamanhas são as possibilidades de publicização da arte nos mais diversos meios de interação mediados pelos recursos tecnológicos. É um tempo engendrado por liquidez e ruptura. Nele, o gesto de olhar para trás é uma tentativa de ancoramento no mar cada vez mais agitado da história. Revisitar a tradição para dialogar através da ressignificação é buscar na ancestralidade algo que vigore ou valide o gesto do hoje.

Desse modo, é no cerne da revisitação da tradição que encontramos o primeiro sinal do resgate de formas composicionais clássicas articuladas por Hilda Hilst na construção de seu projeto estético, e isso ocorre desde os paratextos encontrados nas suas poesias até a menção a formas composicionais clássicas como a balada e a ode. Na sua obra *Cantares do sem-nome e de partidas* (1995), Hilst, em epígrafe, traz o seguinte trecho da égloga camoniana “Almeno e Agrário” (1621),

Ó tirânico Amor, ó caso vário
Que obrigas um querer que sempre seja



De si contínuo e áspero adversário...¹

Tal referência ao texto de Luiz Vaz de Camões publicado em 1621 no primeiro volume de *Rimas*, junto com alguns outros poemas articulados de acordo com as formas composicionais clássicas, comprova, no mínimo, que Hilda Hilst teve contato com os poemas camonianos. Há também, logo após a epígrafe citando Camões, outra em que a autora resgata John Webster, um dramaturgo contemporâneo de William Shakespeare cuja obra *The White Devil* é frequentemente revisitada. Webster foi também citado por T. S. Elliot no seu poema “Whispers of Immortality”² e classificado por ele como metafísico em *Ensaíos* (1989) já que ele retoma o dramaturgo ao tecer comentário sobre os recursos utilizados pelo poeta John Donne em seus textos metafísicos:

Esse encaixe de imagens e de associações multiplicadas é típico do fraseado de alguns dos dramaturgos do período que Donne conhecia: sem mencionar Shakespeare, ele é frequente em Middleton, Webster e Tourneur, constituindo uma das fontes da vitalidade de sua linguagem. (ELLIOT, 1989, p. 115)

Eis a epígrafe utilizada por Hilst: “Cubram-lhe o rosto, meus olhos ofuscam-se; / ela morreu jovem” (WEBSTER, 1611). Ou seja, em forma e em conteúdo, Hilst empreende diálogo tanto com Camões e sua égloga, quanto com a dramaturgia metafísica de Webster, e isso é perceptível não apenas nos seus paratextos, mas principalmente nas suas escolhas temáticas e formais.

Não obstante, Hilst assinala em *Cantares do sem-nome e de partidas* (1995) uma escolha formal que já havia sido sinalizada no artifício discursivo que embasa a forma composicional égloga no poema “Via Espessa”, publicado em 1992 na coletânea *Do desejo*. É como se com a utilização do texto camoniano na epígrafe atestasse e firmasse, por parte da autora, as suas escolhas e influências, superando, dessa forma, a angústia assinalada por Bloom (2002).

¹ O trecho citado por Hilst é a quadragésima sétima estrofe do poema camoniano e refere-se a uma fala de Almeno.

² O poema pode ser encontrado em: <http://www.poetryfoundation.org/poem/236778>.

Assim, a ressignificação de um discurso através da apropriação dessas influências, inclusive, pode promover a novidade estética de um determinado gênio criativo. Nesse espaço, o poeta sai do lugar da repetição e encontra-se com a originalidade articulada por cada geração. Para Elliot (1989), a tradição

(...) envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva o homem a escrever não somente com sua própria geração a que pertence em seus ossos, mas com o sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda literatura do seu próprio país têm uma existência simultânea. Esse sentimento histórico, que é sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. (ELLIOT, 1989, p. 38-39)

Seguindo a perspectiva de Elliot (1989), chegamos a Octavio Paz (1984) quando em *Os Filhos do Barro* ele descreve a relação das gerações com a construção de várias tradições que dialogam entre si em alguma esfera. Ao apontar a contradição que é a existência de uma atualidade pura, Paz (1984) direciona uma reflexão acerca da construção do conceito de tradição afirmando que ela não pode ser considerada por um ponto de vista unidimensional, mas ao contrário disso. A heterogeneidade, pluralidade de referências frutos de rupturas e retomadas de gerações historicamente pautadas em algum tipo de tradição é movimento normal e amplamente perceptível, principalmente na modernidade:

O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é único, mas sim plural. Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical. Nem o moderno é a continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação. O moderno é auto-suficiente: cada vez que aparece, funda sua própria tradição. (PAZ, 1984, p. 18)

Logo no primeiro capítulo, o teórico aponta as contradições que envolvem os conceitos de “tradição” e de “ruptura” admitindo que há várias tradições as quais se

estabelecem ao longo do tempo e das quais os escritores se valem para produzir arte, cada um em seu tempo. Elas impõem necessidades ímpares, que, por sua vez, ganham voga de tradição de acordo com a sua consolidação, consistência. Portanto, o que se concebe como modernidade e todos os processos de ruptura ou retomada que marcam o fazer poético desde o Romantismo pode ser considerado tradição, ou seja, seria esse movimento de negação e retomada o estabelecimento de diálogo, uma tradição essencial ao fazer artístico, característica que pode ser amplamente observada em Hilst.

Esses movimentos de retomada das tradições apontados por Pound (1970) como formação de um referencial axiológico necessário ao grande escritor que se pretende ser a antena da sua raça; por Bloom (2002) como uma angústia que reside na tensão do reconhecimento das vozes dos outros grandes escritores no que se pretende ser original por parte do poeta; por Eliot (1989) como sendo uma constatação lógica dos movimentos que formam as gerações e os próprios escritores e, finalmente, mas não menos importante, por Paz (1984) como sendo a marca das modernidades e, sobretudo, destes tempos que ele chama de “idade da crítica”, são observáveis também pelos resgates das formas composicionais articuladas pelos poetas notáveis que, em alguma frequência, recorrem às formas clássicas como referenciais para sua criação.

A VIA

“Via espessa”, dividido em dezessete cantos, é um desses poemas em que Hilda Hilst empreende diálogo com as formas composicionais clássicas em termos de ressignificação. Ele mantém uma unidade narrativa e é construído a partir do diálogo de dois personagens: o louco e a quem ele chama de Samsara no sexto canto, ambos encontram-se em um contexto de enunciação intradiegetica cujo cenário apresentado no primeiro canto, é bucólico, o que possibilita relação com a forma composicional écloga por conta do contexto de enunciação e das intenções discursivas observáveis em sua contextura:

I

De cigarras e de 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 de mulheres, querem nascer os homens.
E o poeta preexiste, entre a luz e o sem-nome.
(HILST, 1992, p. 57)

Massaud Moisés (1973), em *A criação Literária*, obra em que discorre sobre as formas composicionais provenientes das matrizes lírica e épica, define a égloga:

A *égloga* (ou *écloga*), de origem latina (Virgílio), constituía um poema longo, dialogado ou não, e destinado “a celebrar a beleza e a felicidade da vida campestre”. Confundia-se, por vezes, com o *idílio*, de ascendência grega (Teócrito), que tendia a ser uma composição curta, capaz de abrigar outros assuntos que não os bucólicos. A égloga encontrou cultores entusiastas nos séculos XVI e XVII (Bernardim Ribeiro, Rodrigues Lobo, Camões, Cristóvão Falcão, Sá de Miranda, Frei Agostinho da Cruz, D. Francisco Manuel de Melo), e fortuitamente nos séculos seguintes (João Xavier de Matos, Reis Quita, no século XVIII, e Roberto de Mesquita e Eugênio de Castro, no século XIX-XX). O idílio foi cultivado superiormente no século XVIII por Bocage, Filinto Elísio e outros, e ocasionalmente nas décadas seguintes. (MOISÉS, 1973, p. 87-88, grifos do autor)

A partir da leitura do primeiro canto de *Via Espessa* (1992), pode-se perceber a construção de um cenário em que a natureza parece ser o princípio de caracterização metafórico-espacial da “casa de águas” em um “corredor de luas”. A fluidez das construções metafórico-espaciais nesse poema de Hilst se seguirá pelos demais cantos em que haverá o resgate de elementos da natureza tanto pela fala do louco, quanto pela fala de Samsara. Contudo é importante a percepção de que o bucolismo clássico apontado por Massaud Moisés (1973) na definição da égloga como sendo aquele em que se celebra a beleza e a felicidade é resignificado por Hilst que, nesse poema, apresenta a natureza como princípio da criação tanto no que tange à tessitura poética quanto ao que concerne à própria existência. Nesse caso, há uma angústia latente na busca pelo ponto axiológico que caracteriza a criação no sentido holístico, não se busca a natureza pela sensação de bem estar, mas pela possibilidade de descoberta do princípio de criação divina que manterá íntima relação com a criação

literária, é a metalinguagem relacionando os espaços internos e externos por meio dos elementos da natureza.

Uma marca da poética hilstiana é a musicalidade dos versos alcançada pela sonoridade das palavras que articulam, com frequência, rimas internas. Não há, dessa forma, uma relação formal clássica de sonoridade poética por parte da autora. Seus poemas são assimétricos e cavalgam uns sobre os outros numa cadência rítmica e sintática, haja vista que as quebras estruturais são urdidas de forma com que tanto forma quanto conteúdo sejam privilegiados e alcancem o efeito estético pretendido.

O primeiro e o segundo cantos de *Via Espessa* (1992) contextualizam o leitor acerca do espaço e da natureza de quem está falando. É Samsara, embora ela não apareça assim chamada nos cantos iniciais, quem narra o encontro com o louco. É ela quem situa o leitor em torno da natureza de quem fala, ao passo que o louco caracteriza o seu universo interior. O louco é, desse modo, a projeção da pulsão álmica de Samsara, ele é um dos vários a habitá-la diante do exercício poético. A metalinguagem será a tônica desse poema com realização discursiva que se assemelha a écloga. Nele, a persona lírico-narrativa discorre sobre as inquietações que movem a pena do poeta. Ele, que aparece referenciado no segundo e quinto versos da primeira estrofe do primeiro canto e é retomado no segundo verso da segunda estrofe desse mesmo canto, é a figura sobre a qual se articulará o discurso poético cuja intenção introdutória é conhecida dos poemas épicos. Notemos que ao falar do poeta em terceira pessoa, a persona lírico-narrativa, Samsara, fala, na verdade, de si mesma tentando para uma superação da condição de gênero (homem/mulher) em relação ao fazer poético, e ampliando as possibilidades do ser em constante transcendência. Essa intenção fica evidente quando no segundo canto em diante há a predominância da primeira pessoa. Nele há a invocação de Dionísio como divindade:

II
Se te pertenço, separo-me de mim.
Perco meu passo nos caminhos de terra
E de Dionísio sigo a carne, a ebriedade.
Se te pertenço perco a luz e o nome
E a nitidez do olhar de todos os começos:
O que me parecia um desenho no eterno



Se te pertença é um acorde no silêncio.

E por isso, por perder o mundo
Separo-me de mim. Pelo Absurdo.
(HILST, 1992, p. 58)

Aparentemente isolados, os cantos do poema *Via Espessa* (1992) se interligam na significação da poesia, nas metáforas que são construídas e no universo que se vai montando ao passo que Samsara desvela os elementos que compõem a narrativa. Desta forma, não há o estabelecimento de um diálogo com a tradição clássica quanto à forma e nem quanto à predominância de uma narrativa em detrimento da poesia. Aqui ocorre o contrário: a poesia em sua pluralidade discursiva constrói as impressões narrativas que são engendradas por meio dos dezessete cantos. Há o fio narrativo, há o estabelecimento das características das personagens, há o espaço e o tempo. Todavia, todos esses elementos são percebidos pelo filtro ideológico de uma protagonista que, de forma poética e fragmentada, apresenta seu universo em face aos acontecimentos que envolvem seu relacionamento o louco.

Há dentro dessa perspectiva de construção diegética um problema que envolve a própria articulação ficcional, dado que mesmo com a utilização da prosa os processos que envolvem a construção da “alma/consciência” de uma personagem passam por um processo de projeção subjetiva em que o artista se vale, muitas vezes, de mecanismos de expressão literária os quais imprimem “poeticidade” ao texto.

No entanto, se entendermos que a estrutura épica, por parte da narratividade, e a estrutura lírica, por parte da relação discursiva mantida com a écloga, tenham sido ressignificadas, tendo sido metamorfoseadas nas intenções discursivas plurais e, até certo ponto, desconstrutoras, do século XX, a possibilidade da subjetividade estar presente em uma narração composta em versos e dividida em cantos será concreta. Pois embora a estrutura épica no poema esteja dissonante, os ecos de suas intenções e caracterizações se configuram em uma nova construção. E ainda que os versos hilstianos não tenham métrica definida quanto à simetria dos versos e estrofes, mantêm uma melodia construída por estrofes diversificadas em todos os cantos, ou seja, não há canto em que a quantidade de versos se repita nas estrofes em sequência.

O DIÁLOGO

De modo dissonante, as características formais do épico ou se perdem, ou são ressignificadas quando há o estabelecimento de diálogo com a écloga, que começa a ter a intenção discursiva configurada a partir do terceiro canto quando o louco é apresentado:

III
Olhando o meu passeio
Há um louco sobre o muro
Balançando os pés
Mostra-me o peito estufado de pelos
E tem entre as coxas um lixo de papéis:
- Procura Deus, senhora? Procura Deus?

E simétrico de zelos, balouçante
Dobra-se num salto e desnuda o traseiro.
(HILST, 1992, p. 59)

Essa terceira estrofe, além de assinalar a voz do louco através de discurso direto, também traz uma nova contextualização espacial em que ocorre o encontro entre Samsara e o louco, ou seja, há uma intenção narrativa clara pela referência espacial, bem como pela caracterização da imagem externa desse personagem que é apresentado. No entanto, é pela voz do louco que conhecemos Samsara. No discurso direto presente no sexto verso da primeira estrofe, o louco articula o vocativo “senhora”, e desvela o gênero dela pela primeira vez. É importante notar que nos cantos I e II não houve menções ao gênero feminino e é como se “O” poeta apresentado em terceira pessoa no primeiro canto fosse se metamorfoseando nela quando no segundo canto o foco narrativo muda e permanece sendo construído pela primeira pessoa até o décimo sétimo canto. No quarto canto a voz que predomina é a de Samsara. Nele, através de construções sinestésicas em que a visão e a audição fundem-se no encontro com a loucura que, personificada na figura do louco é, ironicamente, responsável pela lucidez de Samsara diante da construção de sua natureza, da sua identidade. Já no quinto canto a voz que predomina é a do louco:

V

O louco (a minha sombra) escancarou a boca:
- O que restou de nós decifrado nos sonhos
Os arrozais, teu nome, tardes, juncos
Tuas ruas que no meu caminho percorri
Ai, sim, me lembro de um sentir de adornos
Mas uma luz sem nome que me queima
E das coisas criadas me esqueci.
(HILST, 1992, p.61)

Tanto no terceiro quanto no quinto cantos, a voz do louco caracteriza Samsara, ainda não lhe chamando por esse nome ainda. Ele a caracteriza quando, em seu discurso, primeiramente, empreende diálogo com ela questionando-a (no terceiro canto) e depois discorrendo acerca da natureza de seu relacionamento com ela através de suas memórias (no quinto canto). Nesse canto, há o primeiro sinal de que o louco é a projeção da pulsão interna de Samsara. O louco é aquele move a pena dela, que a inquieta e aciona seu engenho para a poesia. O louco – “a minha sombra” – é, portanto, o reflexo de Samsara, o seu autorretrato. Acerca desse recurso estético, Bakhtin (2003) em *Estética da criação verbal*, tece o seguinte comentário que nos será relevante:

(...) eu não estou só quando me contemplo no espelho, estou possuído por uma alma alheia. Ademais, às vezes essa alma alheia pode ganhar consistência a ponto de atingir certa autonomia: o despeito e certa exacerbação de ânimo a que vem juntar-se nosso descontentamento com a imagem externa; é possível desconfiarmos dele, odiá-lo, quereremos destruí-lo: ao tentar combater certa avaliação possível totalmente formadora, eu lhe dou consistência a ponto de leva-la a uma autonomia de pessoa quase localizada na existência. (BAKHTIN, 2003, p. 31)

Esse reflexo personificado que, frequentemente, tenta-se rejeitar por não conhecer a sua natureza e por atentar contra uma imagem estruturada, unívoca e socialmente aceita é abraçado por Samsara, que escolhe caminhar ao seu lado e procura entender sua pluralidade, sua natureza. Assim o louco ganha autonomia e se localiza na existência como um indivíduo que interferirá sobre a caracterização dela, haja vista o batismo que se pode observar no sexto canto:

VI
O louco saltimbanco
Atravessa a estrada de terra
Da minha rua, e grita à minha porta:
- Ó senhora Samsara, ó senhora –



Pergunto-lhe por que me faz a mim tão perseguida
Se essa de nome esdrúxulo aqui não mora.

- Pois aquilo que caminha em círculos
É Samsara, senhora –
E recheado de risos, murmura uns indizíveis
Colado ao meu ouvido.
(HILST, 1992, p. 62)

Atentemos para o fato de que em situação dialógica o discurso de Samsara é construído indiretamente, enquanto o do louco se dá diretamente. Esse recurso pode remeter ao fato de que, no esforço de tornar o louco cada vez mais autônomo na existência diegética, Samsara dá-lhe a voz.

Do sânscrito, Samsara é, para os budistas, o processo, o ciclo, que rege nossa existência, encarnação e reencarnação, o constante retorno, a revisitação, o resgate, a ressignificação. Assim, para o alcance do nirvana estético, os resgates, as retomadas, o processo e o ciclo são o que dão consistência à tessitura poética hilstiana, ela e a poesia dela são a significação do Samsara. Observemos a seguinte imagem: há dentro do cilindro pedras de várias cores e formatos e espelhos, mas a cada leve giro que damos nele a imagem se constrói diferente, os elementos internos do caleidoscópio se organizam e reorganizam dentro do cilindro que permanece o mesmo, assim como o posicionamento geométrico dos espelhos, assim é o Samsara e assim é o percurso estético traçado por Hilda Hilst ao ressignificar as formas composicionais clássicas. Nela, os recursos estéticos são formalmente conhecidos, todavia, pela sua urdidura estética, eles ganham múltiplas dimensões sem, por isso, perderem suas naturezas. Em Hilst, os fios que costuram sua poesia às matrizes de arquitetura estética lírica, épica e dramática são perceptíveis, são vibrantes: “ – Estetizantes – disse-me o louco / Grudado à minha poética omoplata” (HILST, 1992, p. 63).

ESTETIZANTE...

“Via Espessa” (1992), dessa forma, é mais do que um meta-poema metafísico, é a transcendência obtida a partir do exercício estético, do fazer literário, da vida devotada, feita e refeita na busca pelo germe da poesia, é quando o exercício estético

volta-se para si mesmo encontrando nesse percurso, ao lado da loucura lúcida, as mônadas que asseguram a existência apregoada à poesia.

As imagens externas contidas no discurso do louco remetem à construção de Samsara e do espaço que ela habita, já o louco vai adquirindo feições à medida em que os cantos avançam no empreendimento dialógico em que os discursos se entrelaçam na busca pelo sublime. O louco é a sombra poética de Samsara, a sua projeção, aquele que lhe sopra a essência. É no décimo canto que mais uma informação é dada em relação a sua caracterização externa; lá ele aparece como um indivíduo “esguio e loiro”.

De cantares, flamas e tragédias. Assim caminha o louco junto a Samsara, a lhe reconfigurar a alma e a existência, a se fazer anjo pela asa, demônio pelo fogo e menino pelo riso constante. O louco, a pulsão poética de Samsara, a voz que lhe sopra os temas e os medos, diz-lhe no penúltimo canto:

XVI

- Não percebes, Samsara, que Aquele que se esconde
E que tu sonhas homem, quer ouvir o teu grito?
Que há uma luz que nasce da blasfêmia
E amortece na pena? Que é o cinza a cor do teu
queixume

E o grito tem a cor do sangue Daquele que se esconde?

Vive o carmim, Samsara. A ferida.
E terás um vestígio do Homem na tua estrada.
(HILST, 1992, p. 72)

Tendo a vida regida pela presença constante do louco ao seu lado, Samsara conclui:

XVII

Minha sombra à minha frente desdobrada
Sombra de sua própria sombra? Sim. Em sonhos via.
Prateado de guizos
O louco sussurrava um refrão erudito:
- Ipseidade, Samsara. Ipseidade, senhora. –

E enfreixando energia, cintilando
Fez de nós dois um único indivíduo.
(HILST, 1992, p.72)

No último canto, como conclusão da jornada, a persona lírico-narrativa, Samsara, funde-se ao louco num enfreixamento de luz, como dois corpos celestes que se chocam e explodem na sublimação da atividade estética. Essa luz gerada pelo alcance do objetivo estético que confere natureza metafísica ao próprio fazer literário, como se Homem e Deus fossem um só na alma do poeta constrói a ipseidade (identidade própria) de quem fala no poema. Nesse sentido, dialogicamente, e em certo grau pela construção de um cenário bucólico ressignificado, *Via Espessa* (1992) dialoga com a forma composicional de matriz arquitetônica lírica écloga ao passo em que há a observação da construção de uma narrativa em que uma divindade grega é conclamada para acompanhamento de uma jornada rumo à conquista do cerne da própria poesia, que assinala diálogo com algumas das características da matriz arquitetônica épica em termos de conteúdo.

Assim, parece-nos que essa interação entre a poesia de Hilst e algumas formas composicionais clássicas pode ser considerada um movimento natural ao qual as escritoras e escritores, de tempos em tempos, estarão atreladas e atrelados, já que há de se ter um referencial, mesmo que seja para negá-lo. Diante das angústias e tensões presentes na idade da crítica, levando em consideração os deslimites da arquitetura poética no que tange ao gesto de ressignificação, a consciência que tece o poético fará com que a antena captadora das essências esteja sintonizada com as ancestralidades que formam os pontos axiológicos os quais podem ser as chaves para análise proposta no *ABC da Literatura* de Pound (1970). E isso não se dá de forma aleatória. Nada é inocente quando se trata de criação artística, agora “A tradição moderna apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo” (PAZ, 1984, p. 21).

Organicamente, as gerações construíram tradições mantendo diálogo com as outras que as antecederam, por isso, diluídos entre a originalidade promovida pela necessidade de um novo olhar sobre as demandas socioculturais de uma geração, estão os referenciais que construíram o mundo ocidental. Se já vivemos no século XX a idade da crítica, hoje vivemos a idade da interação, da articulação coletiva de constructos artísticos e teóricos que revelam não só a singularidade dos olhares, mas, sobretudo, o aspecto coletivo que os construiu. Nada mais está só. Não pensamos



movidos apenas pelas nossas demandas interiores porque elas estão conectadas, filiadas, pluralizadas na primeira pessoa. Somos o produto da busca constante pelo diálogo com aqueles que são nossas bases axiológicas. Partimos, dessa forma, de onde nos é seguro e possível. Partimos da nossa ancestralidade que se renova, porque o tempo é novo e diante dele o significado se reestabelece sendo o princípio da mutação estética das formas composicionais clássicas observadas aqui em “Via Espessa”.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Cultrix/Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.
- ELLIOT, T.S. **Tradição e Talento individual in Ensaios**. Trad. Intr. e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- 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. **Do desejo**. Campinas: Pontes, 1992.
- HILST, Hilda. **Cantares do sem nome e de partidas**. São Paulo: Massao Ohno, 1995.
- MASSAUD, Moisés. **A criação Literária**. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Salvary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

Sites:

<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/samsara-roda-da-vida-budista/> - Acessado em 21 de setembro de 2020.

http://purl.pt/14097/4/cam-35-p_PDF/cam-35-p_PDF_24-C-R0150/cam-35-p_0000_Obra%20Completa_t24-C-R0150.pdf – Acessado em 21 de setembro de 2020.