

volúpia de ser pássaro: o canto resistência dos “poemas aos homens do nosso tempo”, de hilda hilst

Voluptuousness of being a bird: the chant-resistance of “Poemas aos homens do nosso tempo”, of Hilda Hilst

Andréa Jamilly Rodrigues Leitão*

Resumo

O presente trabalho pretende explorar a resistência poética de Hilda Hilst, com base na leitura dos “Poemas aos homens do nosso tempo”, pertencentes à obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). O contexto de publicação remonta ao período da ditadura militar, marcado pela censura, a ausência de liberdade e a supressão dos direitos humanos. As obras de arte possuíam, sob a forma de um imperativo, o compromisso de posicionar-se diante dos acontecimentos concretos da realidade. Neste sentido, pretende-se refletir acerca das contribuições e das limitações da noção de engajamento proposta por Jean-Paul Sartre (1989). Como um ato fundamental de amor, o canto-resistência hilstiano manifesta-se no

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (USP). E-mail: andreajamilly@gmail.com. Artigo recebido em 25/02/2018 e aceito para publicação em 01/07/2018.

esforço de restabelecer o élan fraterno entre os seres humanos e destes com a palavra poética. Os poemas da escritora conferem grandeza à arte, tendo em vista que cabe ao poeta o papel primordial de repensar criticamente o mundo.

Palavras-chave

Ditadura militar; Engajamento; Resistência poética; Hilda Hilst

Abstract

This paper intends to explore the poetic resistance of Hilda Hilst, based on the reading of the “Poemas aos homens do nosso tempo”, belonging to the work *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). The context of publication goes back to the period of the military dictatorship, marked by censorship, lack of freedom and the suppression of human rights. Works of art had, in the form of an imperative, the commitment to position themselves in the face of the concrete events of reality. In this sense, we intend to reflect on the contributions and limitations of the notion of engagement proposed by Jean-Paul Sartre (1989). As a fundamental act of love, the hilstian chant-resistance manifests itself in the effort to reestablish the fraternal élan among human beings and of these with the poetic word. The poems of the writer confer greatness on art, since the poet has the primary role of critically rethinking the world.

Keywords

Military dictatorship; Engagement; Poetic resistance; Hilda Hilst

*Se os meus personagens parecem
[demasiadamente poéticos
é porque acredito que só em situações extremas
é que a poesia pode eclodir VIVA, EM VERDADE].*

1. Considerações iniciais

Este trabalho visa à interpretação da resistência poética presente na configuração literária de Hilda Hilst (1930-2004), a partir da leitura dos “Poemas aos homens do nosso tempo”, especialmente de três dos dezessete segmentos que os compõem, de maneira a oferecer um novo olhar sobre a poética da escritora. Em suas ponderações, a crítica privilegiou, sobretudo, o caráter erótico e carnal das suas composições, em detrimento de supostas inter-relações com os processos históricos. Os poemas em questão foram publicados na obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). O período de publicação já remete a uma época conturbada da realidade do país, a ditadura militar (1964-1985), marcada pela censura, o abuso do poder, a ausência da liberdade de expressão e o cerceamento dos direitos civis. À luz de um dever ou de uma missão social, os intelectuais em geral e, particularmente, os escritores assumem uma posição participante e combativa, bem como um compromisso consciente com a mudança, visto que a ação de se engajar perpassa a questão da responsabilidade.

A noção de engajamento, apresentada neste trabalho, apoia-se nos estudos de Benoît Denis (2002) e de Jean-Paul Sartre (1989). Engajar-se significa, em linhas gerais, tomar partido, empenhar-se, comprometer-se ativamente com uma determinada causa comum. Dentro da tradição literária, a literatura engajada incorporou inevitavelmente uma dimensão político-ideológica, de sorte que muitas vezes a arte figurou como campo de atuação, ou melhor, de militância. No

que tange a esta problemática, pretende-se discutir as contribuições e, ao mesmo tempo, as insuficiências e as contradições do engajamento proposto por Sartre, levando-se em conta especificamente as ideias formuladas por Theodor Adorno (2003), nas quais desenvolve os pertinentes imbricamentos entre a lírica e a sociedade.

Alcir Pécora (2003) reconhece a dificuldade em definir, em termos genéricos, este conjunto poético escrito por Hilda Hilst. Entretanto, o crítico sustenta que há na obra “uma veemência política de defender as alturas da sua condição contra a vulgaridade, a banalidade pessoal, social e também a banalidade política” (PÉCORA, 2003, p. 13). Nelly Novaes Coelho (1980) assinala que estes poemas da escritora paulista estendem o seu olhar para um viés político; sem, no entanto, marcar posicionamentos explicitamente partidários ou ideológicos. Como exercício profundo de amor – tal como já é sugerido no próprio título da obra –, a resistência hilstiana presente nos seus poemas encontra-se na confiança restituída à palavra poética e, por assim dizer, no diálogo efetivo do poeta com os “homens do nosso tempo”; convocando-os, sob a imagem de um “pássaro-palavra”, à liberdade, à compaixão e ao enlace fraterno.

2. Reflexões sobre a questão do engajamento

A noção de literatura engajada surge como um fenômeno historicamente datado. Em seu estudo sobre o tema, Benoît Denis (2002) destaca o engajamento a partir de duas acepções: uma associada à figura de Jean-Paul Sartre e à uma literatura efetivamente envolvida com as questões sócio-políticas em meio ao contexto posterior à Segunda Guerra Mundial (1939-1945), bem como preocupada com a construção de uma sociedade mais igualitária, sob a perspectiva de uma *práxis* revolucionária nascida dos ideais da Revolução

Russa, em 1917; a outra ressalta uma possibilidade literária trans-histórica, uma vez que abarca a produção intelectual de diversos escritores que defendem valores universais, tais como a justiça, a igualdade e a liberdade.

No âmbito artístico, o engajamento esteve sempre relacionado a um determinado compromisso ou posicionamento diante dos acontecimentos concretos da realidade. Em outras palavras, diz respeito a uma arte participante na esfera sócio-política, exigindo uma consciência do artista ao criar. O que pode não raras vezes conduzir a um imediatismo infértil, na medida em que a literatura engajada na tentativa de aderir às demandas do tempo presente “está assim condenada a uma obsolescência rápida: a atualidade, o tempo que passa e o mundo que munda limitam de alguma forma a esperança de vida dessa literatura” (DENIS, 2002, p. 41). Além disso, há um imperativo dirigido aos escritores na forma de uma obrigação a fim de se posicionarem e de assumirem as suas obras como um ato consciente e voluntário perante as grandes questões sociais. O risco reside no emprego excessivamente ideológico e partidário do termo engajamento. É importante, portanto, que se reconheça a diferença entre o engajamento e a política, pois, apesar de que em algumas situações estejam totalmente entrelaçados, eles mantêm seus traços e domínios específicos.

O engajamento refere-se a um movimento de empenhar-se, de engajar-se em prol de uma causa que, no caso da arte, acontece por meio de suas estruturas e formas próprias de expressão. Por outro lado, o campo da política envolve, necessariamente, partidos e ideologias, que se transpostos para o campo da arte pode, algumas vezes, acarretar o seu empobrecimento, tornando-a panfletária e propagandista:

O engajamento na arte se dá de forma muito mais ampla e não-partidária, embora não se deva excluir a parte política do engajamento:

o autor pode mostrar suas idéias políticas em certas obras – e de certo modo todo o autor faz isso, já que por trás de toda palavra encontramos a metafísica do autor –, mas não deve deixar que sua obra se torne propaganda (SOUZA, 2008, p. 48).

É impossível discutir a problemática do engajamento sem mencionar o notório estudo realizado por Jean-Paul Sartre. Em sua famosa obra intitulada *Que é a literatura?* (1948), o filósofo e crítico literário francês assegura veementemente o engajamento do escritor em relação ao seu próprio contexto sócio-cultural, contrapondo-se à *La trahison des clercs* (1927), de Julien Benda, a quem Sartre se reporta diretamente em alguns trechos da sua obra. Para Benda, o papel primordial do intelectual (“clercs”) é o de cultuar os valores eternos e absolutos – como a Justiça, a Razão, a Verdade –, e o ato de se remeter à realidade concreta e material do homem traduz-se em um modo legítimo de traição e de ruptura o compromisso com a arte.

O engajamento o qual Sartre reivindica para os escritores se dá por meio da sua arma mais eficaz que é a palavra, configurando-se prioritariamente no domínio da prosa. Na poesia afirma que as palavras estão comprometidas mais com o seu significante, isto é, com a representação de uma imagem², a sonoridade e a extensão do que com a expressão de um significado e, por conseguinte, suspende a representação da realidade concreta do mundo, anulando-a. Dessa forma, o poeta não se utiliza da linguagem como um instrumento de comunicação, que proporciona a veiculação de uma determinada mensagem e a concretização da ação engajada: “O poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso [...] Não sabendo servir-se da palavra como *signo* de um aspecto do mundo, vê nela de um desses aspectos” (SARTRE, 1989, p. 14, grifo do autor).

A prosa, por sua vez, assume a palavra enquanto signo, ou seja, como designação ou indicador de um objeto, aludindo a algo exterior a ela. As palavras, então, apresentam-se de um modo desinteressado e não contemplativo, de modo que a prosa é investida de um valor essencialmente utilitário e pragmático, cuja finalidade principal é a de comunicar uma determinada ideia ou mensagem:

O escritor é um *falador*; designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua. [...]

A arte da prosa se exerce sobre o discurso, sua matéria significante: vale dizer, as palavras não são, de início objetos, mas designações de objetos. Não se trata de saber se elas agradam ou desagradam a si próprias, mas sim se indicam corretamente determinada coisa do mundo ou determinada noção (SARTRE, 1989, p. 18, grifo do autor).

Além disso, a prosa possui a importante faculdade de exercer uma influência sobre o outro, de agir sobre o seu leitor, a partir do que Sartre denominou de “ação por desvendamento”. No ato de escrever ou de nomear, o prosador propõe-se a desvendar a natureza das coisas, a reapropriar-se da totalidade do ser e a operar uma significativa transformação no mundo e em si mesmo:

Assim, ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendo-a a mim mesmo e aos outros; *para* mudá-la; atinjo-a em pleno coração, transpasso-a e fixo-a sob todos os olhares; passo a dispor dela; a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir (SARTRE, 1989, p. 20, grifo do autor).

A tarefa do escritor é a de engajar-se plenamente na redefinição do mundo e de si próprio, por meio da palavra enquanto ação efetiva, que comunica, transforma e, principalmente, desvenda: “O escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar” (SARTRE, 1989, p. 20). O escritor é o homem que decidiu agir por desvendamento sob o desígnio de promover uma mudança. Ele está irremediavelmente envolvido com as questões de seu tempo e, a partir da sua experiência existencial concreta e a sua aguda sensibilidade, possibilita em sua obra a manifestação da totalidade do homem em sua realização no mundo, conduzindo aquele que lê à reflexão e à tomada de consciência diante da sua realidade, sem poder simplesmente ignorar ou isentar-se da sua responsabilidade:

Eu diria que um escritor é engajado quando trata de tomar a mais lúcida e integral consciência de ter embarcado, isto é, quando faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano refletido. O escritor é mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação (SARTRE, 1989, p. 61-62).

O escritor cumpre o papel de mediador, daquele que fomenta o diálogo entre o mundo e o leitor por meio do seu engajamento no campo literário, que se relaciona, antes de tudo, ao ato de estar “embarcado”³, de estar comprometido integralmente com a situação humana, o que exige um posicionamento crítico por parte do artista. De acordo com Thana Mara de Souza (2008, p. 51),

É nesse sentido de se comprometer consigo e com o mundo, de se responsabilizar pelas escolhas, de reconhecer que cada ato significa uma imersão no mundo, que devemos entender o engajamento sartreano. O

engajamento está presente em cada ato, em cada palavra dita, em cada silêncio: e a prosa está engajada por mostrar a responsabilidade de todos, por fazer com que os leitores não possam mais fingir que ignoram o que fazem.

Sendo assim, o compromisso do escritor está na própria escolha de escrever, impulsionando o desvendamento do mundo e do homem com a finalidade de que o seu leitor assuma conscientemente a sua responsabilidade para com a humanidade, em consonância com a “função do escritor [que] é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (SOUZA, 2008, p. 21). O comprometimento firma-se no momento em que o leitor corresponde ao apelo da obra de arte na plena vigência do processo crítico e reflexivo da leitura. Com base nas palavras de Sartre (1989, p. 39),

Uma vez que a criação só pode encontrar sua realização final na leitura, uma vez que o artista deve confiar a outrem a tarefa de completar aquilo que iniciou, uma vez que é só através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial à sua obra, toda obra literária é um apelo. Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem.

O ato criador pressupõe a existência da leitura, como seu “correlativo dialético”, porquanto toda obra é essencialmente apelo, dirigindo-se ao homem a fim de que possa realizá-la em seu descortínio silencioso, cumpri-la em sua mais vasta plenitude. A obra de arte, para além de um mero objeto material, somente existe se houver, em contrapartida, a coparticipação do leitor para consagrá-la enquanto experiência de recriação dos significados e do próprio percurso da existência humana.

A leitura constitui-se como um “pacto de generosidade” entre o autor e o leitor, no qual se estabelece uma relação de reciprocidade na construção de sentidos: cada um exige do outro tanto quanto exige de si mesmo. Relação de gratuidade, também, já que a leitura consiste em uma atividade voluntária de entrega, de doação e de libertação concreta: a liberdade do autor apela para a liberdade do leitor.

Sartre é contundente ao sinalizar a impossibilidade do engajamento no âmbito da poesia. Contudo, é mister problematizar os limites do pensamento sartreano e notar que, por outro lado, o poema pode ser um espaço fecundo de encontro: do homem com a realidade e também consigo mesmo. A construção dos poemas jamais se resume esquematicamente à mera antinomia tradicional entre significante e significado ou, em outros termos, entre forma e conteúdo, como sugere o viés teórico do filósofo francês. O esplendor da linguagem poética habita o terreno da revelação e do despertar de realidades. O alcance inaugural da palavra concentra-se na criação de imagens poderosas, as quais reconciliam em uma unidade os contrários em estado de tensão e desvelam o ser humano em sua dimensão seja histórica, seja existencial. Com sua genuína verve literária, Octavio Paz (1982, p. 132-133), evidenciando a potência profundamente presentificadora da imagem, discorre sobre tal aspecto presente no poema: “Recria, revive nossa experiência do real. Não vale a pena assinalar que essas ressurreições não são apenas as de nossa experiência cotidiana, mas as de nossa vida mais obscura e remota. O poema faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente”. Dito de uma outra maneira, a realidade poética não somente abarca como também intervém sobre a “experiência cotidiana” do homem em sua faceta sócio-histórica; ademais, simultaneamente, chega até a intimidade mais “obscura e remota” do homem, iluminando-a em seus mais vivazes contrastes e fraturas.

No contexto após a Segunda Guerra Mundial, Theodor Adorno, em seu texto “Crítica cultural e sociedade” (1949), pontua que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 1998, p. 26). Adorno refere-se à impossibilidade de produção de uma literatura após o evento traumático do Holocausto – cujo dano irreparável tangencia a ordem do indizível –; porém, guardadas as devidas proporções, a colocação do autor pode ser exemplar para meditar a respeito das correspondências existentes entre a ação de escrever e os fenômenos sociais de natureza violenta. Em rigor, o pensador alemão pretende antes manifestar a necessidade de se repensar as formas de se inscrever no mundo pela via poética, a qual precisa participar do exercício de resistência e instaurar a crise com agudeza, de modo a superar o embotamento dos sentidos. Nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 72), “tal sentença ressalta muito mais a urgência de um pensamento não harmonizante, mas impiedosamente crítico – isto é, a necessidade da cultura enquanto instância negativa e utópica, contra sua degradação a máquina de entretenimento e de esquecimento”.

Em “Palestra sobre lírica e sociedade” (1957), Adorno desconstrói o estado de “desconfiança” geral para defender uma aproximação entre as composições líricas e o social, especialmente no modo como se interpenetram. A sua única ressalva é a de que a “referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (ADORNO, 2003, p. 66). O procedimento objetiva encontrar o elemento “social” plasmado na própria imanência textual do poema lírico. Em contraposição a uma premissa tradicional, o autor faz questão de salientar que a lírica não se restringe às impressões subjetivas ou pessoais de um indivíduo – no caso de um autor –, mas funda-se em um princípio de universalidade. Ou seja, quanto mais mergulha no

individual mais é capaz de captar o universal humano e de exprimir, por meio do que chamou de “voz dos homens”, uma inquietação de cunho social. Tomando a sociedade em toda a sua complexidade contraditória e conflituosa, a expressão lírica

implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônimo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis (ADORNO, 2003, p. 69).

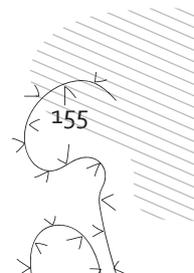
Originalmente, a resistência realiza-se como um princípio ético, cuja força pungente se estabelece mediante uma extrema tensão social e o inconformismo diante dos antivalores. Tendo em vista a emblemática relação entre poesia e resistência, Alfredo Bosi reconhece as potencialidades criativas que a escrita resistente pode adquirir sob a forma de um poema por “conter em si a *sua verdade*, a *sua moral*; e sobretudo, o seu modo, figural e expressivo, de revelar a mentira da ideologia, a tampa do preconceito, as tentações do estereótipo” (BOSI, 2008, p. 131, grifo do autor). Neste sentido, o poético configura-se como uma possibilidade de resistir, de protestar, de desvendar os mecanismos de dominação, de recordar e de vencer o esquecimento ao preservar a memória do que não deve ser jamais ignorado e o incommunicável pelo acontecimento da palavra. Pois, “nessa resistência agem artisticamente, através do indivíduo e de sua espontaneidade, as forças objetivas que impelem para além de uma *situação social limitada e limitante*, na direção de uma situação social digna do homem” (ADORNO, 2003, p. 73, grifo do autor). Sob esta perspectiva, a poesia pode se opor à hostilidade e à desumanização, bem como corroborar com a abertura para o questionamento e a emergência

de um comprometimento ético-político. Mais do que isso, como será verificado adiante na interpretação dos seus poemas, a resistência poética de Hilda Hilst torna-se fundamentalmente um ato de amor.

3. No voo do “pássaro-palavra”: o canto-resistência de Hilda Hilst

Hilda Hilst é largamente conhecida pela sua extensa e densa produção poética, assim como pela sua intensa produção no teatro e na prosa de ficção. Anatol Rosenfeld (1970) enfatiza o nível de excelência com que a escritora empregou, em seu exercício criativo, três diferentes gêneros: a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa. Entre os anos de 1967 e 1969, a escritora escreveu oito peças de teatro. São elas: *A empresa* ou inicialmente chamada de *A possessa* (1967), *O rato no muro* (1967), *O visitante* (1968), *Auto da barca de Camiri* (1968), *As aves da noite* (1968), *O novo sistema* (1968), *O verdugo* (1969) e *A morte do patriarca* (1969). A sua passagem pela criação teatral foi deveras relevante para aprimorar a sua própria concepção do fazer literário enquanto uma constante manutenção do diálogo com o outro. Ela concebia a dramaturgia como um espaço profícuo de interlocução política e foco de resistência em meio aos problemas sociais de um Estado de exceção instalado em uma época intransigente da história nacional e que, por essa razão – de acordo com as próprias palavras de Hilda Hilst em uma entrevista ⁴ –, demandava “comunicar de uma forma urgente e terrível”.

Anos mais tarde, a autora publica *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974) e proporciona uma tonalidade ainda mais complexa à sua dicção poética. A obra compõe-se, pelo próprio ano de sua publicação, em um momento de cruzamento entre diferentes gêneros, uma vez que, conforme aponta Pécora (2003, p. 12), “é o primeiro livro de poesia posterior ao jorro



dramático e ao início já maduro dos livros de prosa – e isto afetou seus versos”. Ao todo são sete conjuntos poéticos pertencentes à obra, de matizes variados, os quais perfazem desde a recriação da tradição portuguesa das cantigas de amigo, como se observa em “Dez chamamentos ao amigo”, até o erotismo mais exacerbado de matriz mitológica, presente em “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”. É curioso notar, no movimento de conformação poética da obra, o modo pelo qual os seus poemas de caráter político-social se deixam contagiar pelo tom de seus poemas amorosos; sem que haja, por conseguinte, uma decisiva ruptura entre eles.

“Poemas aos homens do nosso tempo”, os últimos do volume, são divididos em dezessete segmentos, indicados por números romanos. Como já anuncia o seu título, este poema dirige o seu apelo diretamente aos seus leitores e, em outra dimensão, consolida a importância do ofício do poeta em tempos de esmagador cerceamento e de embrutecimento, cuja arma não poderia ser outra senão o verbo passional dos homens – o amor. Nelly Novaes Coelho (1980, p. 320) destaca que, em “Poemas aos homens do nosso tempo”, a “palavra de Hilda Hilst se amplia: da intencionalidade ético/existencial se abre para a política”. O contexto no qual estes poemas foram publicados por si só já remonta ao período sombrio do golpe militar de 1964, marcado pelos órgãos estatais de censura, a ausência de liberdade de expressão e a supressão dos direitos humanos e cívicos. O ataque à democracia e a coerção exercida sobre a coletividade exigiam por parte do homem um posicionamento concreto diante dessa situação. O espírito geral da época era o de que artista precisava engajar-se ativamente nos problemas sócio-políticos, opor uma forte resistência perante os poderosos aparelhos ideológicos do Estado ditatorial. As obras de arte, logo, deveriam possuir o compromisso ideológico de manifestar esse posicionamento e de

refletir criticamente acerca da realidade opressora que consumia o país inteiro.

O segmento “I” do poema, como uma espécie de abertura, dispõe as linhas mestras do seu canto poético que serão retomadas e desenvolvidas ao longo dos demais. É dedicado ao escritor russo e ganhador do Nobel em 1970, Alexander Isayevich Solzhenitsyn (1918-2008). Por sua postura crítica em relação ao regime de Stalin, ele acabou sendo condenado aos campos de trabalhos forçados – realidade a qual denunciou em algumas de suas obras – e o ano de 1974 marca o seu exílio da União Soviética que se estenderia por vinte anos. Segue abaixo o poema na íntegra:

I

homenagem a Alexander Solzhenitsyn

Senhoras e senhores, olhai-nos.
Repensamos a tarefa de pensar o mundo.
E quando a noite vem
Vem a contrafação 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 IDÉIA, 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.

A IDÉIA é ambiciosa e santa.
 E o amor dos poetas pelos homens
 É mais vasto
 Do que a voracidade que vos move.
 E mais forte há de ser
 Quanto mais parco

Aos vossos olhos possa parecer.

(HILST, 1980, p. 109).

Ao longo do poema, a imagem da “noite” configura-se como a metáfora de um tempo nefasto de opressão, de violência brutal, de desamparo humano, de ambição desenfreada, de “contrafacções”, de “gargantas mentirosas”, de um poder hostil e agressivo, o qual “engole” e, por extensão, subjuga os homens. Neste contexto, eis então o papel primordial que cabe aos poetas: “Repensamos a tarefa de pensar o mundo”. Tal como está incutido na assertiva incorrigível de Michel Foucault (1999, p. 91), “lá onde há poder há resistência”. O poeta resiste e “se ergue contra tudo quanto se tem lançado contra a Palavra livre da Poesia, – a que tem a ‘tarefa de pensar o mundo’ e de não pactuar nunca com qualquer Poder arbitrário que aprisione ou esmague a liberdade de pensar, falar e agir de todos” (COELHO, 1980, p. 321). Para cumprir tal tarefa, o vocativo “senhoras e senhores”, presente no primeiro verso, remete-se diretamente aos leitores, os quais são convocados, sob o “pacto de generosidade” de que fala Sartre, a “olhar” e a aderir à “IDÉIA”, ou melhor, à causa do poeta. Contrapondo-se ao estado de noite geral e ao “escuro grito dos homens”⁵, a ideia manifestada no espetáculo da “Palavra livre da Poesia” reluz muito mais “do que o brilho fugaz de vossas botas”, em alusão metonímica aos militares. Em outros segmentos do poema, a figura autoritária dos “dirigentes

do mundo”, a saber, dos líderes que detêm o poder pode ser encontrada metaforicamente na imagem feroz e destrutiva dos “lobos”, como também na do “homem político”, dos “reis”, dos “ministros”.

O poeta não é apenas aquele que intervém socialmente no mundo ao provocar o pensamento crítico sobre as contradições da realidade, mas é, antes de mais nada, um “Homem-amor”, aquele que é o “amante Fazedor da palavra”. Mais do que simplesmente um conceito abstrato, a “ideia” associa-se concretamente à vigência do sentimento amoroso. Dito de outro modo, a “ideia” torna-se por excelência um exercício de amor, de comunhão entre o poeta e os homens: “Cantando o amor, os poetas na noite/ Repensam a tarefa de pensar o mundo”. Por ser “ambiciosa e santa”, a “ideia” reveste-se de um ideal absoluto, capaz de propagar mais “vigor” e potência do que a “mão que esmaga”, de ser mais “vasto/ Do que a voracidade que vos move”. A resistência não está no uso da força física, pelo contrário a “aparente fragilidade da palavra poética (ou da Idéia que nela vive) é muito mais forte e resistente do que o Poder organizado que contra ela se levante” (COELHO, 1980, p. 321). Em suma, encontra-se nas sutilezas de um “lirismo aparente” que opera a abertura para fazer pensar e, sobretudo, fazer sentir. O amor.

O segmento “VI”, por sua vez, apresenta a experiência do poeta em meio a um período conturbado de profunda miséria e inquietude. Nesta perspectiva, o poeta surge como aquele que, ao “viver” visceralmente a realidade à sua volta, desvenda aos “homens do nosso tempo” as mentiras forjadas e a cobiça sanguinária dos representantes do poder:

Tudo vive em mim. Tudo se entranha
 Na minha tumultuada vida. E porisso
 Não te enganas, homem, meu irmão,
 Quando dizes na noite, que só a mim me vejo.
 Vendo-me a mim, a ti. E a esses que passam

Nas manhãs, carregados de medo, de pobreza,
O olhar aguado, todos eles em mim,
Porque o poeta é irmão do escondido das gentes
Descobre além da aparência, é antes de tudo
LIVRE, e porisso conhece. Quando o poeta fala
Fala do seu quarto, não fala do palanque,

Não está no comício, não deseja riqueza
Não barganha, sabe que o ouro é sangue
Tem os olhos no espírito do homem
No possível infinito. Sabe de cada um
A própria fome. E porque é assim, eu te peço:
Escuta-me. Olha-me. Enquanto vive um poeta
O homem está vivo.

(HILST, 1980, p. 113).

Na sua “tumultuada vida”, o poeta experiencia em sua própria carne o “sentimento do mundo”⁶. Não obstante a visão solitária que pode muitas vezes recair sobre ele, em seu ser coexiste o outro: “Vendo-me a mim, a ti”. Ele dirige-se, em tom de diálogo, aos outros homens, “carregados de medo, de pobreza”, com o “olhar aguado” e atormentado, como seu “irmão”, seu semelhante. Nesta condição de irmandade, há a partilha íntima das suas aspirações, das suas esperanças e soberanamente da “própria fome” de existir. O poeta habita os abismos e os extremos, conhece radicalmente o “possível infinito” da condição humana, por isso é o “irmão do escondido das gentes”. Por ser “LIVRE” dos preconceitos e de todas as amarras sociais, ele denuncia a “voracidade” dos dispositivos de coerção e de manipulação das massas, “descobre além da aparência” e exige a lucidez para tempos de rara sabedoria e compaixão. Se é lucidez, se é conhecimento, a palavra poética é, afinal, libertação.

A sua autonomia estende-se igualmente às ideologias políticas, desvinculando-se das aproximações com as bandeiras do fascismo ou do socialismo. O engajamento do poeta não é o partidário, muito menos o panfletário.

Não está presente em “palanques” ou em “comícios”. O seu falar poético parte do aparente isolamento do seu “quarto” para alcançar os domínios do mundo. Nelly Novaes Coelho chama a atenção para o fato de que, sintomaticamente no contexto das décadas de 60 e 70, há uma “nova confiança do escritor (poeta, ficcionista, dramaturgo, crítico) no valor da sua escrita, como elemento decisivo no processo de transformação que o nosso tempo está sofrendo” (COELHO, 1980, p. 321, grifo do autor). O “valor da sua escrita” repousa na possibilidade de se desabrochar em novas esperanças e vozes. A partir dessa “confiança” renovada, mais uma vez uma exortação é lançada aos sentidos do leitor – “Escuta-me. Olha-me” – a fim de que ele também possa participar desse “processo de transformação”, entregue-se à luta comum e comprometa-se com os rumos do país.

Luisa Destri (2010), em seu estudo sobre a obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão* em diálogo com a tradição lírica amorosa, oferece significativas contribuições a respeito do engajamento hilstiano e de suas interfaces. Ela percebe uma “coerência”, ou mesmo uma “progressão”, na forma pela qual os poemas amorosos se encaminham para os poemas politicamente engajados. Tal como já identifica, nos versos do poema “Prelúdios – intensos para os desmemoriados do amor”, o anúncio de uma “ronda escurecida” que assombra a “garganta do mundo” (HILST, 1980, p. 88). Ou, nos versos de “Árias pequenas. Para bandolim”, que, “com suas imagens de morte e desesperança, amplificará a oposição existente entre amante e amado, intensificando, conseqüentemente, a força que separa a poeta do mundo” (DESTRI, 2010, p. 107). Em “Ária única, turbulenta”, o canto surge em plena “turbulência” com base em um mundo “feito de loucura” (HILST, 1980, p. 105). Buscando encontrar entre os poemas uma unidade no seu projeto literário, a crítica observa um movimento de “radicalização”, o qual culminará na elaboração dos “Poemas aos homens do nosso tempo”.

Há, de fato, conforme assinala Luisa Destri, um diálogo entre diferentes planos: a relação entre o amante e o amado transmuta-se na tensão entre o poeta e a realidade ao seu redor. Textualmente, é possível verificar o trânsito do particular para o geral a partir da construção de estruturas análogas entre os inícios do poema “Dez chamamentos ao amigo”: “Se te pareço noturna e imperfeita/ Olha-me de novo. Porque esta noite/Olhei-me a mim, como se tu me olhasses” (HILST, 1980, p. 48) e do primeiro segmento dos “Poemas aos homens do nosso tempo”, já citado anteriormente: “Senhoras e senhores, olhai-nos”. Nas palavras de Luisa Destri (2010, p. 111), “o imperativo é, portanto, rigorosamente o mesmo, mas agora todos, e não apenas o amado, devem olhar, e para todos os poetas, não mais para esta amante somente”. Em síntese, a poética de Hilda Hilst assume esta nova demanda ou responsabilidade para com “todos”; assimilando-a, de acordo com a proposição de Adorno, na própria fatura do texto. Para isso, utiliza de alguns recursos poéticos, tais como: a gravidade eloquente das imagens e o emprego enfático da letra maiúscula. Sob este aspecto, a estudiosa aproxima a produção da escritora da poesia revolucionária de Vladímir Maiakóvski, escritor dissidente da União Soviética à semelhança do poeta homenageado no primeiro segmento. Principalmente, em relação à plasticidade inovadora da linguagem, à disposição dos versos e à potência da imagem, bem como ao raro equilíbrio entre a poesia participante e a lírica amorosa alcançado pelos dois. No poema “Conversa sobre poesia com o fiscal de rendas” (1926), o escritor russo revela a sua preocupação com o papel do poeta na sociedade e a força das “palavras/ [que] põem em luta/ milhões de corações/ por milhares de anos” (MAIAKÓVSKI, 2003, p. 118).

Ao transpor a temática simplesmente amorosa, “Poemas aos homens do nosso tempo” adentram em “questões que perpassam toda a obra de Hilda Hilst e ainda reafirmando o valor da poeta e da poesia diante

de um mundo que, banalizado, insiste em ignorá-las” (DESTRI, 2010, p. 110). Diante da “noite” que ameaça arrebatá-lo, a Poesia, em toda a sua magnitude, torna-se promessa de vida: “Enquanto vive o poeta/O homem está vivo”. A palavra poética significa eminentemente resistir ante as ruínas, tecer laços fraternos, despertar para a vida, como é possível vislumbrar na seguinte estrofe do segmento “VIII”:

Mortos? O mundo.
Mas podes acordá-lo
Sortilégio de vida
Na palavra escrita.

(HILST, 1980, p. 115).

O segmento “X” pode ser considerado uma verdadeira ode à Poesia – personificada na imagem livre e voluptuosa de um “pássaro” –, a todo o seu “sortilégio de vida” e o seu poder fecundo e luminoso perante as forças esmagadoras que tentam dizimá-la:

X

Amada vida:
Que essa garra de ferro
Imensa
Que apunhala a palavra
Se afaste
Da boca dos poetas.
PÁSSARO-PALAVRA
LIVRE
VOLÚPIA DE SER ASA
NA MINHA BOCA.

Que essa garra de ferro
Imensa
Que me dilacera

Desapareça

Do ensolarado roteiro
Do poeta.
PÁSSARO-PALAVRA
LIVRE
VOLÚPIA DE SER ASA
NA MINHA BOCA.

Que essa garra de ferro
Calcinada

Se desfaça
Diante da luz
Intensa da palavra.

PALAVRA-LIVRE
Volúpia de ser pássaro

Amada vertiginosa.

Asa.

(HILST, 1980, p. 117).

O canto clama à “amada vida” para que resguarde a liberdade de expressão e propulsione a palavra poética, proferida pela “boca dos poetas”, a combater o jugo obscuro da repressão, da ignorância e, principalmente, da censura, representada pelo elemento lancinante de uma “garra de ferro”, a qual, subjugada, “se desfaça diante da luz/ Intensa da palavra”. Para abater tal instrumento “calcinado” e que “dilacera”, é preciso que o poeta faça da sua “ferida” aberta e profunda a raiz da sua resistência, à luz de um vigor animalesco, como é possível depreender também dos seguintes versos do segmento “VII”:

Abre a tua boca, ulula
Pede à chuva
Ruge
Como se tivesses no peito

Uma enorme ferida
Escancara a tua boca
Regouga: A ALMA. A ALMA DE VOLTA.

(HILST, 1980, p. 114).

A carnalidade animal que pulsa no próprio homem, como núcleo de sua ancestralidade, permite ao homem recobrar a sua dignidade, a sua “alma de volta”. Neste sentido, o adejar vertiginoso do “pássaro-palavra” remete à liberdade, à transgressão das limitações e ao desvendamento essencial da realidade pela via poética – a “palavra-livre”. Com efeito, é necessário deixar-se tomar pela “volúpia de ser pássaro” que incita a potência criativa de Eros, como a semente que fecunda o grande corpo da poesia e, ao mesmo tempo, o “ensolarado roteiro do poeta”. Sob o símbolo do sol, a poesia contrapõe-se com a sua força irremediável de lucidez à escuridão da “noite”, aludida no segmento “I”. No que concerne ao erotismo, Nelly Novaes Coelho salienta que, a partir de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, este aspecto ganha contornos preponderantes na obra de Hilda Hilst, manifestando-se na “experiência de comunhão plena *eu-outro* que, partindo do corpo, atinge as raízes metafísicas do ser e o faz sentir-se participante da *totalidade*” (COELHO, 1999, p. 74, grifo do autor).

Na peça já citada *O novo sistema*, existe a alusão a uma sociedade distópica – em diálogo com romances da envergadura de *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, de 1932, e de *1984*, de George Orwell, de 1949 –, dominada pelo paradigma racional e autossuficiente da ciência. Nesta conjuntura de autoritarismo, aqueles que com coragem decidem resistir contra a desumanização instalada pelas leis do “Novo Sistema”, aqueles que oferecem o seu próprio corpo em sacrifício pelo seu direito à liberdade se transvestem, como “anjos” terrenos, de asas “genuínas, de pássaros mesmo”, durante o “percurso-procissão”, em direção ao “lugar da morte” (HILST, 2008, p. 339-340). Todavia, na concepção das

“velhas” que confeccionavam as asas com plumas, esses “pássaros” humanos ascendiam à imensidão dos céus em retribuição ao seu feito heroico. Pécora (2008, p. 9) constata que a simbologia de suas peças é basicamente reconhecível na ideia de um “ser com asas” sobre o qual se atribui a predisposição de ser alguém “inconformado, criativo e incomum, que paga o preço de tê-las em meio a gente que simplesmente anda no chão batido, ecoando estupidamente o anódino institucional”.

No primeiro segmento que inicia o poema “Amavisse”, pertencente à obra homônima de Hilda Hilst, publicada em 1989, há igualmente a referência a um pássaro, ou melhor, ao “Pássaro-Poesia”, que, sob o movimento de sobrepor-se aos cerceamentos, sobrevoa livremente “o Amanhã, a luz, o impossível”. Este canto atravessa as fronteiras e atinge os avessos não somente da criação como da própria existência do ser humano:

Só canto a ti
Pássaro-Poesia
E a paisagem-limite: o fosso, o extremo
A convulsão do Homem

(HILST, 2004, p. 42).

A *rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade, é um dos mais contundentes exemplos de uma poética da resistência. Publicada em 1945, a obra inscreve-se em um “tempo de homens partidos”, sob os acontecimentos relacionados à Segunda Guerra Mundial e, no Brasil, ao contexto ditatorial do Estado Novo (1937-1945), de Getúlio Vargas. No célebre poema “A flor e a náusea”, o gesto de criação surge como o brotar de uma flor “ainda desbotada/ [que] ilude a polícia, rompe o asfalto” (ANDRADE, 1997, p. 16). Se no poema de Hilda Hilst a imagem do voo de um pássaro sugere o movimento de transgredir e de entregar-se à liberdade mais plena; no do poeta mineiro, o elemento da *rosa*, que “rompe o asfalto”, evoca a redenção poética, pois,

“apesar da distorção do ser, dos obstáculos do mundo, da incomunicabilidade, a poesia se arremessa para a frente numa conquista, confundida na mesma metáfora que a revolução” (CANDIDO, 1970, p. 105). Em suas criações literárias, ambos os poetas devolvem a poesia ao seu direito ao grito, à sua vocação de comunicar, à sua possibilidade de instaurar um novo amanhã e, acima de tudo, à sua condição original, restituindo-a de sua natureza revolucionária em prol da transformação do mundo a ser protagonizada pelos “homens do nosso tempo” ou, na chave drummondiana, o “povo”.

A força do seu canto-resistência é capaz de revoltar-se e de romper com o estado geral de falência dos valores e de instrumentalização das relações estabelecidas entre os homens. A resistência hilstiana, compreendida como o exercício profundo de amor, imbuí-se do esforço de restabelecer o élan fraterno – ou mesmo erótico – dos seres humanos entre si e destes com a “palavra-livre” do poeta. Para lembrar os versos de Renata Pallottini que figuram a epígrafe da obra: “Deliberei amar. [...] Irmão, um dia/ aprenderemos a entender a entranha./ E nunca mais seremos diferentes” (HILST, 1980, p. 46). O itinerário da “paixão” – presente no título da obra em estudo – em direção à totalidade conduz não apenas os amantes, mas os homens ao momento de “pasma” diante do “outro”, mas também do que, não sendo mais “diferente”, revela-se “um” – o ser em cada humanidade:

O amor nos suspende, nos arranca de nós mesmos e nos lança no pasmo por excelência: outro corpo, outros olhos, outro ser. E só nesse corpo que não é o nosso e nessa vida irremediavelmente alheia que podemos ser nós mesmos. E não há outro, e não há dois. O instante da alienação mais completa é o da plena reconquista de nosso ser. Também aqui tudo se faz presente e vemos o outro lado, o

obscuro e o escondido, da existência. De novo o ser abre suas entranhas (PAZ, 1982, p. 162-163).

O amor vige no movimento solidário de abertura para um espaço de intenso confronto entre o “alheio” e o “nós mesmos” e de partilha de uma unidade irrestrita e indivisível. O instante de entrega dos amantes é, nas palavras do escritor mexicano, também o da “alienação mais completa”, da renúncia ao “eu”, do abandono recíproco das disposições subjetivas, do mergulho no “obscuro e [n]o escondido, da existência”, a fim de que se opere a “plena reconquista de nosso ser”, a realidade primordial e absoluta. De certo modo, assemelha-se ao posicionamento de Georges Bataille a respeito da experiência erótica quando compreende que “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite” (BATAILLE, 1987, p. 121). Transpondo esta discussão para o campo da atividade poética, o verdadeiro ímpeto poético-revolucionário dos poemas de Hilda Hilst está em “repensar a tarefa de pensar o mundo” – o que jamais se reduz a localismos de quaisquer espécies – e, sobretudo, em reapropriar-se da amplitude da “amada vida”, do princípio ontológico que irmana amorosamente os homens em uma unidade. Afinal, de acordo com Tzvetan Todorov (2012, p. 24), a literatura de um modo geral “permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano”.

4. Considerações finais

Os versos estrépitos de “Poemas aos homens do nosso tempo”, de Hilda Hilst, conferem grandeza à arte, na medida em que, sob a tarefa primordial de repensar o mundo, resistem poeticamente a um mundo inscrito sob a insígnia da violência, da submissão e da cobiça. Com base na impetuosidade autêntica e visceral de suas imagens, o seu poema é um “urgente e terrível” protesto contra toda forma de espoliação, quer no plano do convívio social, quer no plano da criação poética.

O que demonstra cabalmente os limites da abordagem crítica difundida por Sartre. Na obra da escritora paulista, a dimensão da resistência não se concentra na eloquência afetada dos grandes discursos ou nos traços pragmáticos de um engajamento pedagógico, mas vige originariamente na vastidão do amor cantado pelos poetas. Na experiência amorosa, o homem aspira à totalidade original perdida. Esta pode ser recuperada, entre outras maneiras, pela via poética. Arrebatados pelo clarão da palavra lúcida durante o ardor da leitura – a qual não deixa de ser uma forma de comunhão –, os leitores são convidados a renunciar à apatia e à errância e, em contrapartida, a tomar consciência de sua realidade por meio do apelo ao seu corpo, a saber, da sua capacidade de ver, de escutar, de tocar, de sentir.

Em meio à condição de precariedade do ser humano e à sua inesgotável demanda por sentido, a arte precisa tornar o impasse presente do “nosso tempo” a força propulsora para o seu gesto de criação a fim de manter constantemente um espírito ético de resistência, de reflexão crítica, de solidariedade, de inconformismo e de vigilância contra a rigidez e a tirania dos mecanismos arbitrários do poder. O poeta já não é apenas um único indivíduo imbuído de ideais nobres, mas que encarna a “voz dos homens”, nos termos de Adorno. Em suma, o canto-resistência de Hilda Hilst consegue ser tão intenso quanto as punhaladas que são desferidas por mãos autoritárias, uma vez que se deixa consumir pela flama resplandecente do sol que se ergue sobre o porvir e se abandona em plenitude à volúpia alada de ser livre, conjugando fraternalmente o homem e a palavra.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: _____. *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. Palestra sobre lírica em sociedade. In: _____. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 18. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a “metamorfose” de nossa época. In: HILST, Hilda. *Poesia: 1959-1979*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1980.
- _____. Da poesia. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- DESTRI, Luisa de Aguiar. *De tua sábia ausência*: A poesia de Hilda Hilst e a tradição lírica amorosa. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Campinas, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In: _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- HILST, Hilda. *Poesia: 1959-1979*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1980.
- _____. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. *Teatro completo*. Posfácio de Renata Pallottini. São Paulo: Globo, 2008.
- _____. *Fico besta quando me entendem*: entrevistas com Hilda Hilst. Organizado por Cristiano Diniz. São Paulo: Globo, 2013.
- LIMA, Luiz Costa. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.
- MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Maiakóvski*. Tradução de Boris Shnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2003. p. 11-13.
- _____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Teatro completo*. Posfácio de Renata Pallottini. São Paulo: Globo, 2008. p. 7-19.
- ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 10-17.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SOUZA, Thana Mara de. *Sartre e a literatura engajada: esboço crítico e consciência infeliz*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. 4. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012, p. 24.

Notas

1 Nota introdutória de Hilda Hilst (2008, p. 234) à sua peça teatral *As aves da noite*, publicada no ano de 1968, reconhecido como o período de maior recrudescimento da ditadura militar devido à severa implementação do Ato Institucional nº 5. Na esfera mundial irromperam diversos movimentos revolucionários contrários aos seus respectivos governos despóticos. Em relação à peça, o texto dramático traz para a cena o contexto dos campos de concentração de Auschwitz, em 1941, especificamente a imagem de uma “cela da fome”, em que entre alguns de seus prisioneiros estão o padre católico franciscano Maximilian Kolbe e um poeta.

2 Em *O Imaginário* (1940), o filósofo francês considera que a imagem remete a um objeto ausente, isto é, põe seu objeto como nada, como irrealidade, em contraposição à percepção que se refere a um objeto concreto: “A percepção, por exemplo, coloca seu objeto como existente. A imagem contém, do mesmo modo, um ato de crença ou um ato posicional” (SARTRE, 1996, p. 26). Este ato apresenta quatro maneiras de realização, que, segundo Luiz Costa Lima (1969, p. 15), “têm em comum colocar seu objeto não-presente. Daí Sartre concluir que a ‘conscience imageante’ pressupõe e efetua a ‘aniquilação’ (néantisation) da realidade”. Dessa forma, por romper a relação com o mundo, a poesia entendida

enquanto imagem não pode ser considerada como um veículo legítimo do engajamento.

3 Essa expressão, citada por Sartre (1989, p. 61), refere-se a uma frase do pensador francês Blaise Pascal, que diz o seguinte: “Nós embarcamos”.

4 Entrevista intitulada “Hilda Hilst: suas peças vão acontecer”, fornecida a Regina Helena e publicada em 1969 no *Correio Popular*. O texto pode ser encontrado na íntegra no livro *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst* (2013, p. 25), organizado por Cristiano Diniz.

5 Versos pertencentes ao segmento III (HILST, 1980, p.

6 Referência ao poema “Sentimento do mundo”, da obra homônima, de 1940, do poeta Carlos Drummond de Andrade.